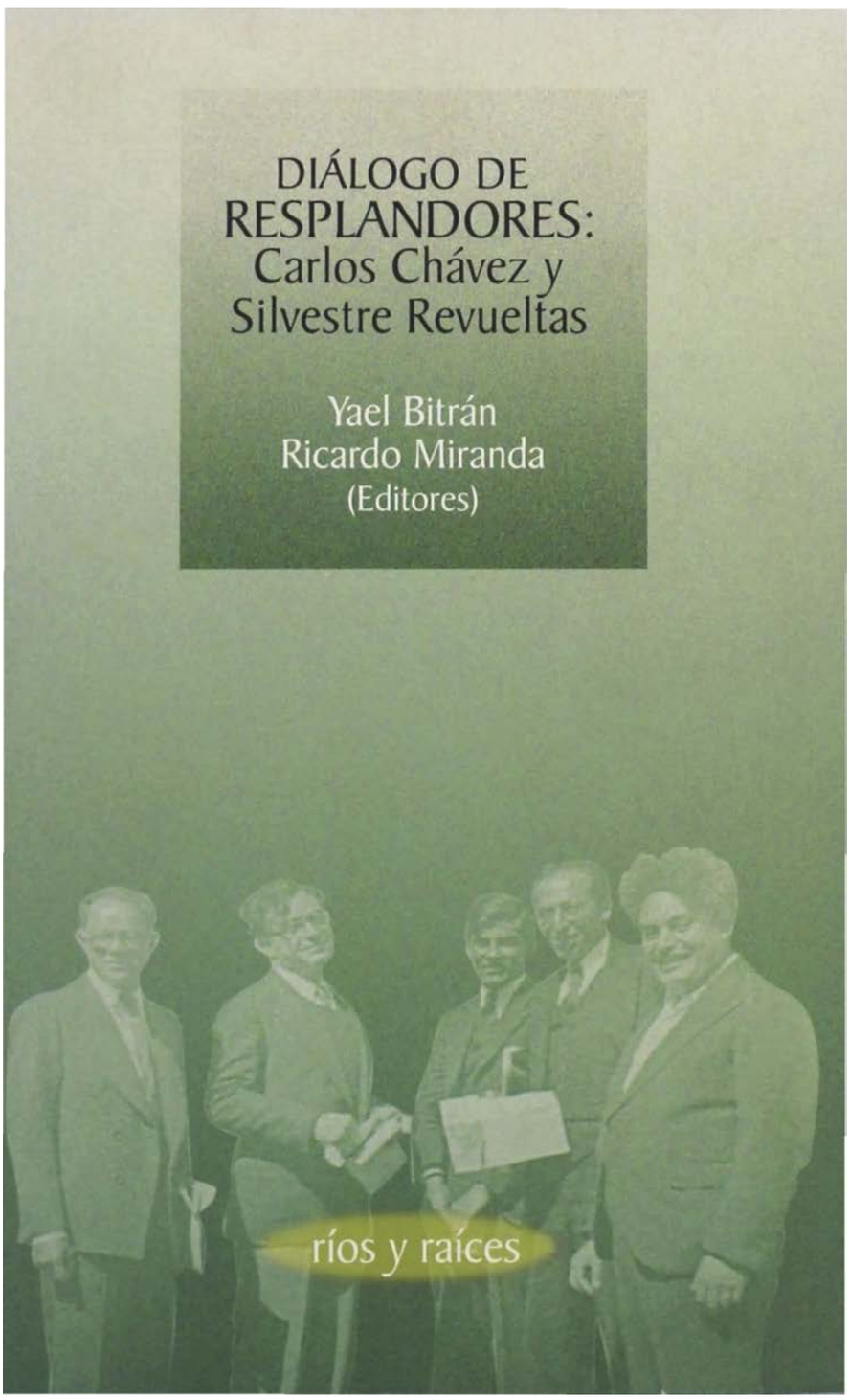
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

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



CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Editores Yael Bitrán y Ricardo Miranda, México: Conaculta, INBA, 2002, 224 p.

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán
Ricardo Miranda
(Editores)



ríos y raíces

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

CENIDIM
DIFUSION

INBA

CONACULTA
HACIA UN PAÍS DE LECTORES



DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán
Ricardo Miranda
(Editores)

CENIDIM
DIFUSION

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

Este libro es resultado del Coloquio Internacional llevado a cabo en septiembre de 1999 en el Palacio de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes, organizado por el Cenidim y la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA-Conaculta. Los artículos que a continuación se presentan son el resultado de una selección que, entre las ponencias del Coloquio, efectuó un comité *ad hoc*.

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte 2002

Fotografía de portada de izquierda a derecha: Armando Echavarría, Carlos Chávez, Victor Kraft, Aaron Copland y Silvestre Revueltas. Foto tomada del programa *Música Clásica I. Nacionalismo y Modernidad 1900-1960*. Cortesía de Editorial Clío, Libros y Videos, S.A. de C.V.

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Dirección General de Publicaciones
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Música
Coordinación Nacional de la Música

D.R. © 2002, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Primer Piso Módulo "A" del edificio anexo al costado
Sur oriente del Auditorio Nacional, Paseo de la Reforma
y Campo Marte, Colonia Polanco Chapultepec, C.P. 11560
México, D.F.

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 los coeditores.

ISBN 970-18-8409-4

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación, *Yael Bitrán* y *Ricardo Miranda* 9

Partituras en la mira

Especulaciones analíticas en torno a *Sensemayá*, *Luis Jaime Cortez* 15
Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas, *Luisa Vilar-Payá* 31
Los cuartetos de cuerdas de 1932: estudio comparativo del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez y de *Música de feria* de Silvestre Revueltas, *Talía Jiménez Ramírez* 47
Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas, *Roberto Kolb Neuhaus* 68

Aspectos genéricos, estilísticos y estructurales

Revueltas: elogio de la brevedad, *Eduardo Contreras Soto* 99
Algunos aspectos de las melodías de Revueltas, *Charles Hoag* 109
Carlos Chávez: una panoplia de estilos, *Robert Parker* 118
Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica, *Leonora Saavedra* 125

En el espacio y el tiempo: amistades, pertenencias e influencias

Mexican Gaities. Carlos Chávez en la Babilonia de hierro, *Antonio Saborit* 139
Más que buenos vecinos: la amistad de Aaron Copland con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, *Howard Pollack* 149

Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar, *Consuelo Carredano* 159
La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas, *Eugenia Revueltas* 174
Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural, *Ricardo Pérez Montfort* 182
Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones, *Aurelio Tello* . . . 193

Bibliografía selecta de Carlos Chávez, *Yael Bitrán* 215
Bibliografía selecta de Silvestre Revueltas, *Eduardo Contreras Soto* 221

Presentación

Y si Bach hablara con Beethoven (recordando a Debussy) tal vez le dijera: "Mi pequeño Luis, ¿qué hubiéramos hecho nosotros sin los congresos...?"

C. Chávez, "Un congreso sin rigor" (México, 1925)

Desde el punto de vista técnico musical no puedo decir nada, porque no me interesa. Algunas personas de buen humor dicen que tengo técnica; otras, de mal humor, que no. Deben saberlo mejor.

S. Revueltas, a propósito de *Esquinas*

En el otoño de 1999 musicólogos e historiadores encontraron la ocasión propicia para reunirse a hablar de dos figuras clave de la música mexicana: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. En un Coloquio, organizado con motivo del centenario del natalicio de ambos: "Carlos Chávez-Silvestre Revueltas. Diálogo de resplandores", quedó claro que las diferencias personales que en su momento los separaron, hoy resultan secundarias de cara a su importancia y calidad creativa. De tal suerte, mientras estos autores manifiestan su condición de *indispensables* en la evaluación del panorama musical mexicano del siglo xx, en el encuentro resulta evidente lo mucho que aún hay de ignorancia y especulación. Ignorancia, sí, pues existe música de am-

bos compositores que permanece inédita o si acaso es del conocimiento de los especialistas. Con excepción de las obras consabidas —*Sinfonía India* y algunas más—, el amplio catálogo de Chávez es relativamente desconocido. De manera similar, la especulación se asoma a la trayectoria de estos artistas, pues todavía la imagen de un Revueltas bohemio se impone sobre las inescrutables complejidades de su discurso, mientras que algunas de las obras más conocidas son producto del *mal humor* de arreglistas y directores: véase, por ejemplo, las innumerables *versiones* de obras como *Redes* o *La noche de los mayas* y la relativa ignorancia de otras composiciones, enteramente concebidas por Revueltas, que ni siquiera se escuchan en nuestras temporadas sinfónicas.

En cierta medida, el espíritu de este congreso y el resultado de los trabajos seleccionados para este libro, contradicen la visión provocativa y beligerante de ambos autores respecto a la reflexión y el análisis de la música. Es innegable, de hecho, que luego del encuentro de ideas que generó este volumen podemos decir que la imagen de ambos se nutre y enriquece, mientras los consabidos estereotipos en que suele acomodarse a cada compositor —aspecto medular del quehacer de ambos músicos— comienzan a resquebrajarse. En las páginas de este libro Chávez muestra interesantes facetas personales que superan su archiconocido papel de *funcionario tiránico*, mientras Revueltas deja de ser el perpetuo creador intuitivo y descuidado que se ha arraigado en el imaginario colectivo. Una conclusión inevitable de los artículos que aquí se exponen es que no hay que tomar partido por uno o por otro, pues cada uno construyó un *corpus* de composiciones y escritos que hablan de su tiempo y de su particular genio; la suma de sus trayectorias personales, aun sin proponérselo, dialoga y argumenta entre sí con un resplandor imposible de imaginar. A Revueltas y a Chávez no puede juzgárseles como músicos aislados; la vocación social del primero, la vinculación institucional del segundo, obligan a mirarlos como fuerzas determinantes de la fisonomía cultural del México moderno. Si sólo se elige escuchar una de sus voces, la imagen se distorsiona de inmediato.

En la magnitud de las figuras que nos ocupan encontramos sin duda la razón de la pluralidad de temas y enfoques que conforman este libro. Si el microscopio se usa para disectar la brevedad del estilo revueltiano en Eduardo Contreras Soto se emplea también por Luis Jaime Cortez para discernir asuntos técnicos en *Sensemayá*. Charles Hoag intenta una clasificación de melodías en distintas obras de Revueltas, mientras Roberto Kolb, por su parte, nos enseña a *leer* con ojo experto la caligrafía de Revueltas, que en sucesivas versiones de obras nos descubre interesantes procesos composicionales.

Talía Jiménez Ramírez señala las decisiones musicales que Chávez y Revueltas tomaron durante el proceso de composición de sendos cuartetos de cuerdas, mientras Luisa Vilar-Payá descubre en Revueltas patrones estructurales que dejan atrás la imagen de un compositor de pinceladas geniales pero desestructurado que prevalece tanto en medios académicos como legos, y que nos acercan a un creador perfectamente consciente de lo que hacía.

En el ámbito de las influencias recíprocas y la conformación de un lenguaje musical propio, Robert Parker ve en Chávez a un músico multifacético en cuyas obras se distinguen influencias mexicanas, indígenas, las tradiciones europeas y experimentales. Por su parte, Leonora Saavedra lo señala como el compositor que construye con toda conciencia la imagen de la nación insertada en un contexto político y social más amplio. A su vez, Aurelio Tello se preocupa por situar a los compositores en la invención de un arte nacional y en la música latinoamericana mientras se pregunta: ¿cuál fue el parentesco que tuvieron Chávez y Revueltas con la labor de otros compositores latinoamericanos contemporáneos y que tenían las mismas inquietudes por la creación de un arte nacionalista? ¿Cuál fue el grado de contemporaneidad que los ubica en el panorama general de la música latinoamericana?

Antonio Saborit nos trae la huella de Chávez a su paso por Nueva York, la meca cultural de los años veinte y un imán de cultura y efervescencia estética del que varios artistas mexicanos se nutren. Por su parte, los artículos de Consuelo Carredano y Howard Pollack nos muestran cómo el compositor construyó sólidas relaciones de colaboración y amistad con Adolfo Salazar y Aaron Copland, respectivamente. Asimismo se plantean aquí, de forma renovada y crítica, temas que sin duda se vinculan al perfil conocido de Chávez y Revueltas, el primero como cacique cultural, en el artículo de Ricardo Pérez Montfort, y el segundo como simpatizante de la resistencia española y participante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), en el artículo de Eugenia Revueltas.

El destierro de mitos es el primer paso en la construcción de una verdad histórica renovada. A la vuelta del milenio, la verdad de los contemporáneos y herederos de las diatribas de la época no puede bastarnos. La obra que dejaron ambos es de tal magnitud que merece una revaloración, misma que comienza a darse con energía y nuevos bríos. Es claro que ni el congreso ni las ponencias aquí reunidas agotan sus temas, y es probable que estos atisbos generen en el lector más dudas que respuestas. Además, quedan en el aire diversos asuntos: la controvertida visión de ambos músicos respecto a su pasado musical, la explicación del curioso cauce seguido por buena parte

de su música, o el ubicarlos dentro del panorama musical de su época, entre tantos otros. Y sin embargo, la imagen de ambos artistas a partir de la reunión de estos trabajos es fresca y renovada. La discusión es amplia y las aportaciones múltiples, lo que nos hace creer que la obra y vida de ambos habrá de nutrir varios congresos por venir.

Yael Bitrán,
Ricardo Miranda

Partituras en la mira

Especulaciones analíticas en torno a Sensemayá

Luis Jaime Cortez

Al concentrarme en los primeros 44 compases de *Sensemayá*, busco fundamentar ciertas ideas acerca de las leyes de gravitación que hacen funcionar la música de Revueltas, y particularmente esta obra.

Empezaré por la versión definitiva, por llamarle así. Confío en que al terminar encontrarán razonable esta decisión. (Ejemplo 1.)*

Los primeros ocho compases constituyen una frase de introducción A, que se divide en dos semifrases de cuatro compases cada una, *a1* y *a2*.

"A", en su conjunto, es la presentación de algunas de las más importantes materias germinales. Se trata de un pasaje que desde las primeras notas logra introducirnos en el ambiente de la obra. Funciona con la magia de esas frases iniciales de las grandes novelas: *En un lugar de la Mancha...*, o *Digamos que me llamo Ismael*, o *Mucho tiempo he estado acostándome temprano.*

En *a1* aparecen simultáneamente los dos primeros planos de la obra: un ostinato en dieciseisavos del clarinete bajo *P1*,[1] y un ritmo basado en los valores de octavos de las percusiones. Se trata de dos tom-toms y de un bombo. El gong que se ataca en el primer tiempo agrega un elemento de color, pero es algo independiente, no es parte estructural ni de *P1* ni de *P2*.

Hasta aquí nos ha sido presentado un solo intervalo: una segunda menor.

El gong otorga profundidad al sonido, le agrega una tercera dimensión, abre un espacio.

* El lector encontrará este ejemplo al final del artículo.

[1] *P* es igual a "plano", o, si el lector lo prefiere, a "personaje".

En *a2*, justo en el compás 5, irrumpe una figura constante en octavos, en la voz del fagot *P3*.

La frase *B* va del compás 9 al compás 20.

Pero no sólo al tema se le van agregando instrumentos. *P3*, que inicia con el color del fagot, se fortalece en el compás 13, con la incorporación de los contrabajos, y en el compás 33 se le agrega el segundo fagot.

Con *P2* ocurren cosas más dramáticas. Como vimos, se inicia en el bombo y los tom-toms, y esa relación se mantiene inmutable más allá del compás 44. Pero en el compás 33 ese plano es reforzado, o, quizá diría mejor, raptado por los tres trombones, con lo cual ocurre algo importantísimo, no sólo porque se agregan estos instrumentos, o porque *P2* adquiere mayor importancia estructural, sino sobre todo porque un elemento que era puramente rítmico adquiere de pronto una dimensión armónica, y con ello la armonía global de la obra se transforma. *P2*, desde este momento, amenaza con convertirse en una presencia protagónica (lamentablemente no disponemos de tiempo para indagar su destino).

P1 no está exento de un proceso similar de metamorfosis. Se inicia con el clarinete bajo, en el compás 21 se le agrega el clarinete I, en el 25 el clarinete II, y en el 33 la flauta.

Observen también que las claves, aunque son percusiones, forman parte del plano del fagot.

P2 cambia de color en el compás 33: desaparece el bombo y toma su lugar un raspador.

Lo que quiero decir es que, una vez que se completa la primera frase de la obra, todo lo que ocurre es, en el nivel de las alturas, una repetición de los mismos elementos, incluso de los mismos ritmos, con la excepción de los trombones que, como dije, raptan el ritmo de *P2*.

Todo sucede, hasta el compás 44, en el nivel de la textura y el color, procedimiento típicamente varesiano, pues las alturas, las notas de las frases correspondientes se mantienen básicamente iguales.

Trabajar de esta manera requiere una maestría indiscutible.

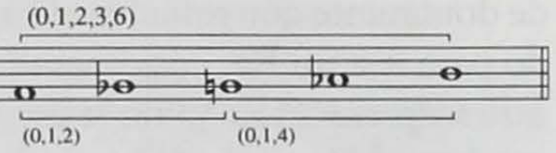
La gran diferencia con Varèse es que a Revueltas sí le interesa la estructura interválica y pone gran esmero en su planeación. Veamos.

1. Dejemos de lado provisionalmente la línea del clarinete bajo. Vamos directamente a la aparición del fagot (ejemplo 2). La figura se repite idéntica en cada compás. Contiene siete octavos, pero sólo cinco notas, si descontamos las que se repiten (La bemol y Si). Si las ordenamos en forma índice (ejemplo 3) nos da el pentacorde (0,1,2,3,6,) del cual podemos obtener, si lo dividimos simétricamente, dos tricordes: el (0,1,2) y el (0,1,4).

Ejemplo 2



Ejemplo 3



Entre las notas 1 y 3 (Fa, Sol) encontramos una segunda mayor. Y entre la 2 y 4 (Sol bemol y La bemol), otra segunda mayor. Esto además de las segundas menores, por supuesto. Llama la atención la tercera menor que provoca el Si.

El tricorde (0,1,4), como todo conjunto de tres sonidos, puede contener solamente tres intervalos: una segunda menor, una tercera menor y una tercera mayor.

Al observar el ostinato del fagot podremos percatarnos de que contiene, si seguimos la línea, los siguientes intervalos:

1. Notas 1-2: tercera menor; 3-4: segunda menor; 5-6: tercera menor; y 8-7: tercera mayor. Todos estos intervalos pertenecen al tricorde mencionado (0,1,4).

2. Además, entre las notas 2 y 3 hay un intervalo de cuarta aumentada, que también se asimila al intervalo de tercera menor, pues es su división simétrica.

3. El único intervalo que no puede asimilarse al tricorde (0,1,4) es el de segunda mayor. Ése es, por el momento, nuestro enigma.

Habría muchas más cosas que decir, por supuesto, pero he decidido recorrer una sola línea de argumentación.

Pasemos al primer tema (ejemplo 4). Surge de un Re, para establecerse en un Fa. Luego, por medio de un tresillo, la melodía va al Re nuevamente como punto de llegada. Después escuchamos un Sol-Fa que genera un intervalo de cuarta y uno de segunda. Luego se repite el primer argumento, y entonces viene la sorpresa: un Si bemol, un La bemol y un Mi, todas ellas

Ejemplo 4



notas nuevas en el plano del tema. El Mi es un punto de tensión, una especie de dominante que resuelve al Fa, que a su vez es inmediatamente abandonado para ir a un Re, continuando el juego del tema. Pero aquí encontramos otra sorpresa: el Re ya no se escucha como punto de llegada, sino que quiere resolver al Do sostenido (este hecho, además de que es claramente perceptible al oído, se enfatiza con la duración específica de la nota: 19 octavos más un dieciseisavo).

Así encontramos que hay un espejo entre el Mi-Fa y el Re-Do sostenido. Es como si a la tercera inicial se hubieran agregado dos segundas menores.

Y si llevamos adelante esta idea, y hacemos formar parte al Si bemol y al La bemol del mismo conjunto interválico, encontraremos que se forman dos tricordes (0,1,4), uno como la inversión del otro, relacionados por intervalo de segunda mayor (Re-Mi).

Esta relación desenreda la incógnita, la segunda mayor se integra en un orden estructural.

Si volvemos atrás para reflexionar un poco más sobre la aparición del Si bemol y del La bemol, descubriremos lo siguiente: del Re al Si bemol hay una tercera mayor, del Si bemol al La bemol hay una séptima menor, que es la inversión de la segunda mayor (nuestro intervalo estratégico), y del La bemol al Mi hay también una tercera mayor. Es decir, encontramos otra vez un espejo, en este caso de dos terceras mayores, que tiene su eje en las mismas notas Re-Mi (ejemplo 5).

Es un argumento más para justificar mi propuesta de que la célula interválica generadora de *Sensemayá* es el tricorde (0,1,4), es decir, un conjunto de tres intervalos germinales. Tres intervalos le bastan a Revueltas para generar *Sensemayá*.

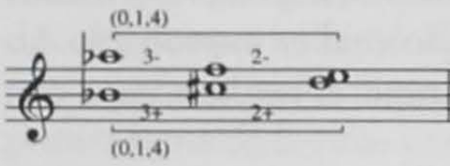
Y pensando que ustedes todavía no están convencidos, busqué alguna prueba más. Y la encontré con facilidad, y felicidad: se trata del segundo tema de la obra (ejemplo 6). Está formado, escuetamente, sobre nuestro tricorde amigo, el (0,1,4) (ejemplo 7).

En otras palabras, Revueltas construye el segundo tema con los mismos intervalos del primero. Es un ejemplo de sagacidad y economía. Es una pequeña muestra de la profundidad de su pensamiento musical. Es una lección de música. Es una clase de composición.

Mencionaré otros hallazgos. Si agregamos las notas del ostinato del fagot a las notas de las dos frases del primer tema, descubriremos que son once de las doce notas de la escala cromática (ejemplo 8).

No debemos olvidar que por las repeticiones, que son parte orgánica de la obra, estas notas se están escuchando todo el tiempo, pero como vistas en un caleidoscopio.

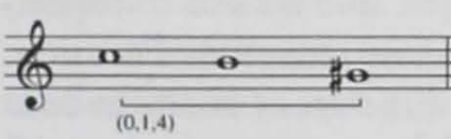
Ejemplo 5



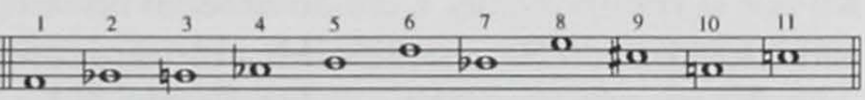
Ejemplo 6



Ejemplo 7



Ejemplo 8



Esta colección de once notas habla de la voluntad de Revueltas por tener circulando permanentemente las doce notas. No digo, y quiero enfatizarlo con toda claridad, que haya una serie o algo parecido. Pero es indudable que existe una voluntad por desplegar el total cromático en el lapso de una frase, pues es a partir del Do que se repite la frase, como mencionamos al principio.

Eso aleja por completo a Revueltas del ámbito tonal, o, para decir mejor, de la tonalidad funcional, y lo hace partícipe de las búsquedas más audaces de su tiempo.

Y justo aquí comencé a percatarme de que hacía rato que me torturaba una tentación obsesiva. Si tomamos en cuenta que en nuestra contabilidad de las notas nos faltó una, me pareció muy interesante que precisamente fuese el Re sostenido o el Mi bemol. Me pareció que era una idea deliciosa que justo la nota que establecería el eje de simetría perfecto estuviera ausente. El centro del mundo, por decir así, de la obra, no existe.

Pero ahí estaba el clarinete bajo del principio para acabar con mi ilusión, pues sus notas son, o al menos parecen ser, un Re sostenido-Mi.

Y entonces me dije: qué bonito sería que ese Re sostenido-Mi fuesen un Do sostenido-Re, porque así todas las relaciones interválicas se ordenarían prodigiosamente.

Caí en la herejía. Un análisis me llevó a desear que las notas de la obra fueran otras. Pero algo empezó a abrirse paso desde el fondo de mi conciencia.

Vuelvo a la partitura y me percato, después de muchas decenas de veces de haberla leído, de que el clarinete bajo está mal escrito (hay que recordar que hasta aquí me he basado en la edición Schirmer), pues es sabido que es una convención el hecho de que transporta una octava más una segunda mayor hacia abajo. Esto es imposible en la edición Schirmer, pues las notas

escritas están en el registro real (no transpuesto) más grave del instrumento. Entonces surgen varias preguntas: ¿está transpuesto? Es imposible, a menos de que solamente transponga una segunda mayor, lo cual es improbable. Lo más evidente es que se trata de las notas reales, aunque el hecho rompa con todas las convenciones.

Por buscar algún argumento adicional, voy adonde aparece el doblaje que el clarinete hace del clarinete bajo, y mi confusión aumenta, pues encuentro un Mi sostenido y un Fa sostenido. Es decir, sonará un Re sostenido-Mi por la transposición. Cuando observo las flautas, que no son transpositoras, tocando un Re sostenido-Mi, el asunto parece no tener más discusión.

Y comprendo cuál ha sido la reflexión de los directores y analistas de la obra al corregir el error: deducen que el clarinete bajo no está transportado, y que en eso consistió el error. Lo transportan y asunto arreglado.

Pero a estas alturas ya no me contentaba fácilmente cualquier explicación.

Era obvio que había una errata en la edición de la partitura. Pero ¿cuál fue ese error exactamente? Comprendí que la solución señalada era sólo una posibilidad, y entonces decidí revisar el primer borrador de la obra, o versión de cámara, como le han llamado, no sin discusión.

Bastó la primera línea para fortalecer mis tribulaciones. Si observamos el clarinete bajo veremos que el error se repite. Pero una vez más no pude quitarme de la cabeza el Do sostenido-Re.

Y aprovecho aquí para mencionar algunas reflexiones que resultan de comparar los dos textos de *Sensemayá*:

1. En la primera redacción de la obra sólo se usan los tom-toms en la sección de percusiones, y las claves acentúan lo que sería el séptimo y el primer tiempo del compás. En la versión final, el gong, el bombo y dos tom-toms se convierten en factores fundamentales para la definición de la textura de la obra. Por supuesto, las claves ponen de relieve el séptimo octavo del compás.

2. Y digo "lo que sería el séptimo y el primer tiempo del compás", porque en la primera redacción Revueltas todavía no acierta a encontrar el compás que mejor refleja su pensamiento musical. La primera redacción está escrita en: 4/16+4/16+4/16+2/16. Se requieren cuatro compases para escribir lo que en la última versión cabe en uno: 7/8.

3. El paso de una a otra versión hace ver que la primera es un mero punto de tránsito hacia la definitiva. La claridad minuciosa de la obra requirió una versión de prueba, a partir de la cual se hicieron todos los ajustes necesarios.

4. La orquestación, no sólo en lo que se refiere a las percusiones, varía

de manera dramática de una a otra. En la primera, la orquesta no registra la tuba, ¡que es el personaje principal de la segunda! El primer tema, en la redacción, como le llamé, de prueba, es confiado a la trompeta.

5. En la redacción final, los cornos responden a la presentación del primer tema de la tuba (compases 18 al 21). Esa respuesta es un gesto que da una vitalidad enorme a la obra, que hace más claro su planteamiento interválico global, y que en su diseño mismo tiene consecuencias para el planteamiento estructural de la obra en su conjunto. Pues bien, esa respuesta simplemente no existe en la primera redacción.

En la primera redacción de la obra el clarinete bajo dice, de puño y letra de Revueltas, que está en Si bemol, esto es, que no ha sido transpuesto. Por tanto, las notas resultantes son Do sostenido-Re. Pero ¡está en la octava equivocada!, lo cual, si lo pensamos bien, es menos importante que el decidir cuáles son las notas.

Emocionado, voy a la frase en la que el clarinete empieza a doblar al clarinete bajo, y ¡oh sorpresa!, está escrito Mi sostenido-Fa sostenido, como en la edición Schirmer, es decir, suena Re sostenido-Mi. Esto representa, a mi juicio, una prueba de que hay una errata en el manuscrito mismo de Revueltas, pues si atendemos sin más al contenido del texto, el ostinato inicial de la obra estaría formado por las notas Do sostenido-Re del clarinete bajo a las que se sobreponen el Re sostenido-Mi del primer clarinete. Tendríamos un ostinato en el que las segundas mayores estarían chocando permanentemente. Eso ensuciaría torpemente la textura de la obra. Por tanto, tenemos que tomar una decisión. O es Do sostenido-Re, o es Re sostenido-Mi. No hay otra opción.

Deseando quedar tablas con el asunto, pensé: Revueltas escribió bien el clarinete bajo, pensando en Do sostenido-Re, pero se equivocó al doblarlo con el clarinete. Es un error que es fácil cometer a la menor distracción. Cuando escribió el clarinete en Si bemol pensó en el Re sostenido-Mi, puesto que estaban ahí a la vista en la línea de arriba, como notas reales, y repitió la transposición sobre la transposición.

Concluí que, al menos, esta conclusión era tan válida como la primera. Pero eso no era suficiente.

Abandoné la investigación durante varias semanas, hasta que un día ocurrió un hecho prodigioso: el azar puso en mis manos el cuaderno de apuntes de *Sensemayá*, que contiene los primeros trazos de la obra. No narraré aquí cómo ocurrió. Sólo diré que para mí fue una especie de aviso, alguien me decía con esto que debía seguir adelante. Y, en efecto, así lo hice.

En este cuadernillo, no mucho más grande que la palma de la mano (Revueltas lo usaba para cargarlo cómodamente en las inmensas bolsas de sus

pantalones), están apuntadas las primeras ideas, los trazos más generales, las anotaciones iniciales. Gracias a ellos podemos construir la historia de la obra, y entender el proceso de composición, laborioso y complejo, de nuestro autor. La idea de que componía a golpes de genialidad no puede ya sostenerse con estas evidencias. A menos de que digamos, y la idea me gusta, que eran golpecitos de genialidad que se iban sumando por la acción bienhechora del trabajo.

Pero veamos lo referente al ostinato inicial (ejemplo 9).

Ejemplo 9



Ahí está la respuesta, me parece. Revueltas está escribiendo sin saber aún qué instrumento va a tocar el ostinato. Entonces, como pensé, ¡las notas correctas son Do sostenido-Re! Ese Do sostenido era la demostración, por inversión del procedimiento lógico, de que mi teoría era correcta. O al menos eso parece.

Pero no quiero cegarme con esto que les he mostrado, ni quiero dejar de explorar todas las posibilidades que pueden derivarse de ello. Me gusta ser amigo de la prudencia. No quiero decir, a pesar de las evidencias, que tengo razón. Por ello, en un intento por enfrentarme al problema en la más limpia lógica, he pensado en las siguientes conclusiones:

1. Es claro que Revueltas sigue un largo proceso en la composición de sus obras. Deja, antes de llegar a la obra terminada, una serie de borradores. Revueltas va puliendo largamente sus formas. La idea de que escribe con

descuido, sin meditar con rigor cada detalle, no tiene fundamento. Por todo ello me parece inadmisible hablar de dos versiones de *Sensemayá*, en lugar de hacer referencia a borradores sucesivos a simples (o complejos, pues) apuntes.

Fueron publicados los borradores de *El llano en llamas*. Son de gran interés porque muestran la astucia de Rulfo para llegar a la versión definitiva. Nos enriquece el texto. Pero sería cuestionable intelectual y moralmente que quisieran vendernos esos borradores como la primera versión del libro.

2. Hace falta una edición *filológica* de la obra de Revueltas. Nos encontramos todavía en la etapa del establecimiento del texto, y sospecho que pasarán muchos años antes de que esa etapa pueda completarse profesionalmente.

3. El análisis riguroso, con las herramientas apropiadas, de la obra de Revueltas, puede mostrarnos que si no hizo sinfonías fue porque no quiso. Más aún, hay obras que, a la luz de su elaboración y desarrollo, cumplen puntualmente con los requisitos de procedimiento de una sinfonía. Muchos admirarían más a Revueltas si, en lugar de que su obra tuviera por nombre *Cuauhnáhuac*, a secas, se llamara *Sinfonía Cuauhnáhuac*.

4. Volviendo al Do sostenido-Re, puede ser que el cuadernillo me haya dado esa especie de petulancia de los que creen que lo saben todo de Revueltas. Puedo estar simplemente equivocado, y eso tendría sus ventajas, pues quienes han estudiado *Sensemayá* no tendrían que cambiar sus conclusiones, ni los editores modificar sus publicaciones.

Pero también es posible que el ostinato sea Do sostenido-Re, y que los intérpretes hayan estado tocando *Sensemayá*, durante cincuenta años, con una errata feroz.

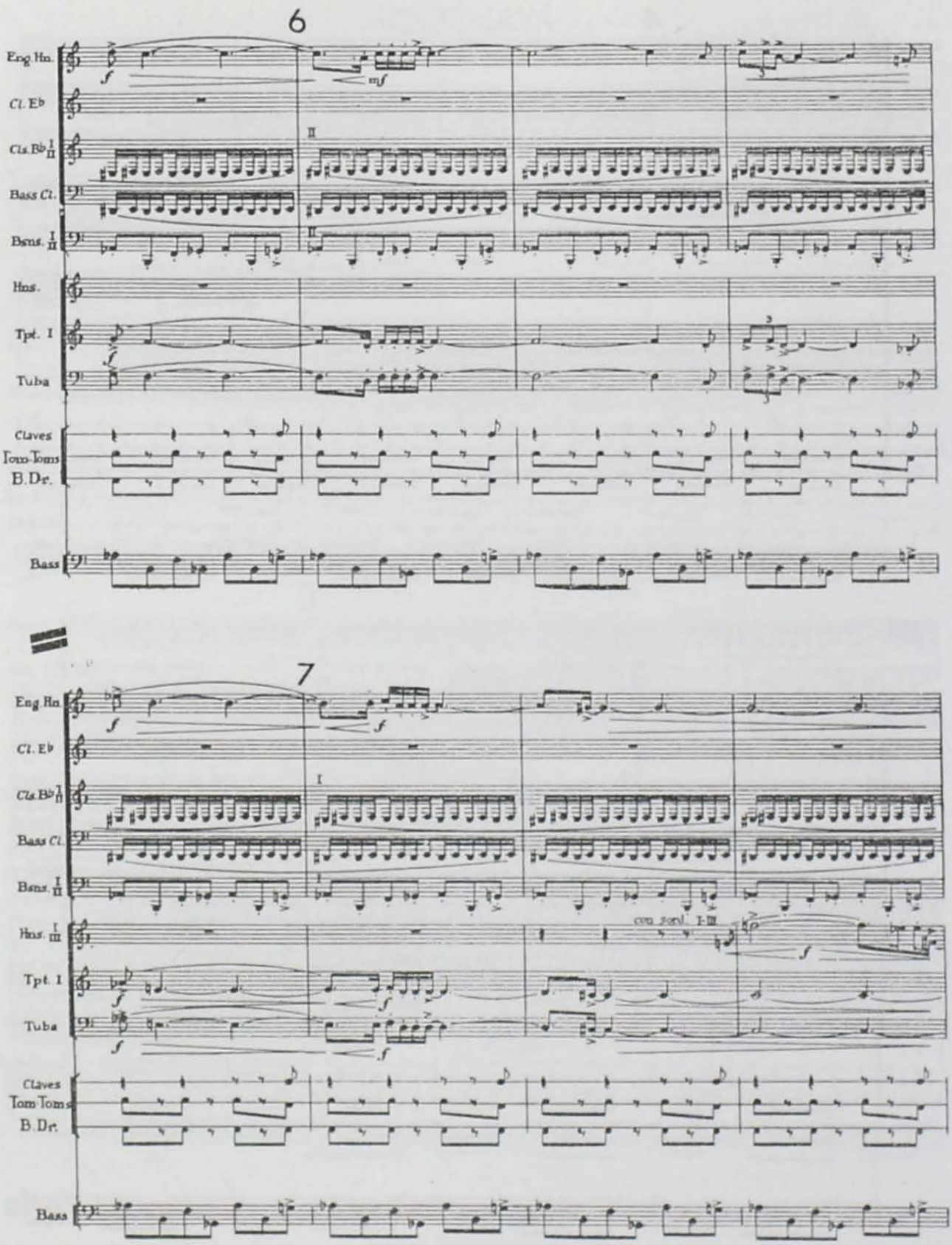
SENSEMAYÁ

Silvestre Revueltas



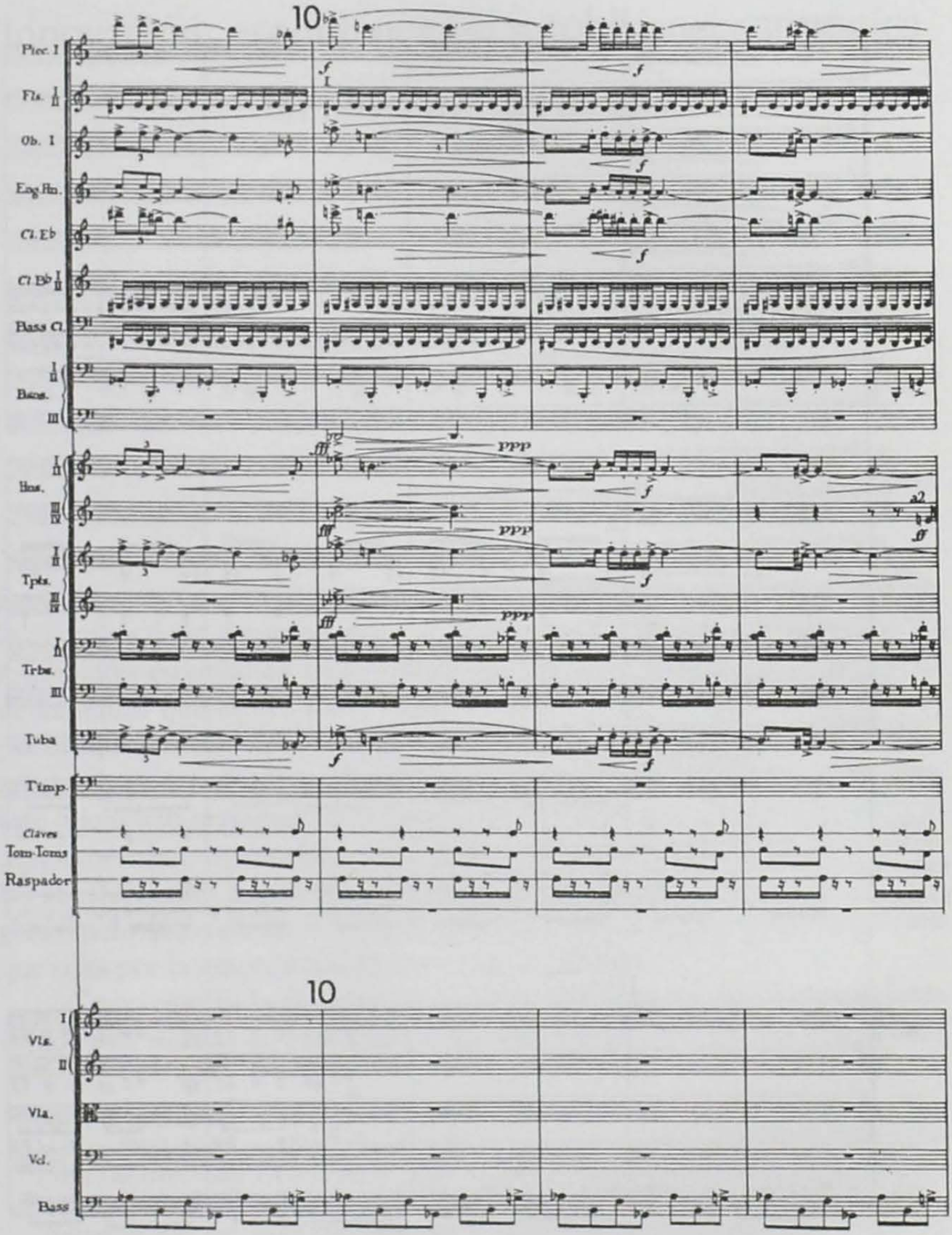
Copyright, 1949, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A.


4
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb
Bass Cl.
Bsns. I II
Hn. I
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom Toms
B.Dr.
Bass
Con Sordina I
mf
f
5
mf espr. e misterioso
pp
ppp
Con. Sord. I


6
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II
Hns.
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Toms
B. Dr.
Bass
7
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II
Hns. I III
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Toms
B. Dr.
Bass
con sord. I-III


8
Picc. I
Fl. 1
Ob. I
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. B♭ I II
Bass Cl.
Bsns. I II III
Hns. I III II IV
Tpts I II III IV
Trbs. I II III
Con Sord.
Con Sord.
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
B. Dr.
8
I II
Vls.
Vla.
Vcl.
Bass


9
Picc. I
Fls. I II
Ob. I
Eng.Hn.
Cl. Eb
Cls.Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I III
Hns. I II III IV
Tpts. I II III IV
Trbs. I II III
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
9
Vls. I II
Vla.
Vcl.
Bass


10
Picc. I
Fls. I II
Ob. I
Eng.Hn.
Cl. Eb
Cl Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II III
Hns. I II III IV
Tpts. I II III IV
Trbs. I II III
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
10
Vls. I II
Vla.
Vcl.
Bass


11
Picc. I
Fl. I
Ob. I
Eng.Hn.
Cl.Eb
Cls.Bb
Bass Cl.
Bsns.
Hns.
Tpts.
Trbs.
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
S.Indian Dr.
Raspador
with hard sticks
11
Vls.
Vla.
Vcl.
Bass

Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas

Luisa Vilar-Payá

En 1941, pocos meses después de la muerte de Revueltas, Aaron Copland lo describía de la siguiente manera: "Revueltas fue el tipo de compositor de inspiración espontánea cuya música era colorida, pintoresca y festiva. Es de lamentar que nunca fuera capaz de romper con un cierto diletantismo por el cual lo mejor de su trabajo sufre de hechuras fragmentarias".[1] Por desgracia, durante más de medio siglo muchos de los elementos que integran este juicio han permeado la literatura sobre Revueltas. Tanto amigos como detractores han manipulado estas mismas nociones tratando de acomodarlas al estereotipo que desean promover: un compositor ingenuo y a la vez genial pero que no llega al nivel de Chávez, o un Revueltas tan sobresaliente que opta por la espontaneidad y rechaza la academia.

Como resultado de esta polarización, actualmente pocos especialistas estudian la música de Revueltas desde una perspectiva teórica que aborde

[1] Aaron Copland, *Our New Music, Leading Composers in Europe and America*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941, p. 209. Copland revisó varias veces este libro, el cual es más conocido como *The New Music 1900-1960*; el capítulo donde se encuentra esta referencia creció notablemente, sin embargo, el pasaje aquí citado no cambió, como lo muestra la edición de 1968: "Revueltas was the spontaneously inspired type of composer, whose music is colorful, picturesque, and gay. Unfortunately, he never was able to break away from a certain dilettantism that makes even his best compositions suffer from sketchy workmanship. Certain circles in Mexico are anxious to prove that in comparison with the music of Revueltas, with its natural spontaneity, that of Chávez is essentially cold and cerebral. But I see absolutely no need to choose here. It is not a question of Chávez *or* Revueltas, as at one time it was thought to be a question of Wagner or Brahms. We can have both men and their music for exactly what each is worth to us. In my own mind there is no doubt whatever that Chávez is the more mature musician in every way", p. 149.

con profundidad los aspectos formales y armónicos de su obra. Para algunos musicólogos el análisis musical no tiene nada que demostrar en la música de Revueltas. Otros piensan que este tipo de aproximación asesina la idea de espontaneidad y disminuye el valor de la música estudiada y la exilia al mundo de lo académico.

Desde luego, no falta quien ha querido disentir con el punto de vista expresado aquí en palabras de Copland. En 1978 Jorge Velazco intenta una denuncia cuando, refiriéndose a Revueltas, expresa:

> Se dice que el nacionalismo musical llega a topar con el problema de la forma en cierto momento de su evolución. Claro que este criterio se basa en la aceptación de las formas supuestamente implantadas por Beethoven y en la gradación axiológica de formas grandes y pequeñas [...] Se dice que en sus obras orquestales el material melódico se halla [...] simplemente expuesto, sin que haya elaboración o desarrollo. Esto sólo se mantiene a la ley de una rígida y austera concepción formal de la música. El desarrollo en el sentido de la escuela sinfonista alemana, sólo es un concepto válido dentro de las premisas formalistas que afirman la existencia de valores y principios permanentemente vivos. Revueltas compuso en la forma que él mismo descubrió y que le era natural. En ese sentido, su forma es perfecta y acabada y nada podría justificar una censura al músico que descubre sus propias leyes y que le otorga a sus obras el ciclo que la lógica intrínseca de su material reclama.[2]

Por desgracia, el tema de la forma musical en Revueltas normalmente se aborda dentro de contextos que parten de la inserción del compositor dentro del marco del nacionalismo mexicano de la década de los treinta, un área donde con frecuencia resulta difícil superar lugares comunes, así como los estereotipos ya mencionados. En el mismo artículo citado, Velazco afirma:

> Revueltas logró sintetizar ese núcleo emocional que se halla escondido debajo de los aspectos pintorescos de lo popular y al igual que Chávez y tal vez en mayor grado pudo hallar los intervalos, el ritmo, la armonía y las formas adecuadas para componer música inconfundiblemente mexicana sin acudir a temas folklóricos ni canciones populares, sino escribir siempre música propia y original, que cataliza las inquietudes nacionales y que es mexicana sin ser mexicanista.

[2] Jorge Velazco, "Silvestre Revueltas genio-hombre-leyenda", en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 1978. Posteriormente publicado en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, p. 46.

Y, siguiendo la comparación obligada, Velazco prosigue: "el introspectivo y culto concepto musical de Chávez no se adecuaba al temperamento musical espontáneo pintoresco del pueblo mexicano, el jolgorio de mercados, calles y carpas se acerca más a la posición de Revueltas".[3]

En su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, Yolanda Moreno Rivas procura anteponer a los lugares comunes aquí señalados la individualidad de las obras y de las técnicas que analiza. La descripción de Rivas se mantiene cerca de la partitura, en ocasiones enriqueciendo su lectura con documentos de carácter histórico o crítico que apoyan sus puntos de vista. De esta manera, el autor estadounidense que Rivas cita es Virgil Thomson, quien se concentra en los elementos europeos de Revueltas:

> Escribió música mexicana que suena como el México español, pero la escribió dentro de la mejor sintaxis parisina[...] La música de Revueltas jamás podría ser confundida con música francesa: no obstante, está hecha con técnica francesa postimpresionista, amplificada y adaptada a su propio clima. Armónicamente es estática, pero fluye generosamente en la melodía, su instrumentación es precisa y picante, su ritmo es atrevido. Prefiere el acompañamiento ostinato y lo utiliza abierta, prolongadamente y sin timidez. Orquesta a la Satie, sin duplicar, no teme a los contrastes rítmicos inesperados ni a los giros melódicos familiares. Su música tiene gracia, grandeza, delicadeza, encanto y enorme distinción.[4]

La cita sirve de punto de partida a Rivas para describir a un Revueltas que responde de manera independiente y nada servil al entorno nacionalista que le rodea.

> Durante demasiado tiempo, la idealización de la figura dionisiaca y mítica de Silvestre Revueltas (1899-1940) no favoreció el análisis y la evaluación seria de su música. Así, la obra brillante y profundamente reflexiva de sus cortos pero intensos años de producción (1930-1940) fue explicada como la emanación natural de un iluminado genial; de un músico instintivo y vital del que surgía partitura tras partitura inevitablemente mexicanista. Ese Revueltas elemental, arrastrado por un espíritu por el que fatalmente habló la raza...[sin embargo]. Las convincentes interpretaciones étnicas y las inspiradas metáfo-

[3] Velazco, *op. cit.*, pp. 44-45.

[4] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, ENM-UNAM, 1995, p. 184.

ras raciales o terrestres no lograron ocultar por completo la compleja y totalmente consciente trama del arte revueltiano.[5]

En lo que respecta a observaciones musicales, Rivas procede a señalar diversos pasajes que ilustran las técnicas ya mencionadas por Thomson: instrumentación precisa, transformación temática, frecuente recurso al ostinato y un manejo inteligente y novedoso del ritmo. Pero hay dos áreas problemáticas que la autora no aborda, en parte debido al carácter un tanto introductorio de su libro. Primero, nunca cuestiona la frase de Thomson donde describe la música de Revueltas como "armónicamente estática", al contrario, por la manera como introduce a Thomson, Rivas parece adoptar este punto de vista.[6] Segundo, nunca aborda ninguna pieza desde el punto de vista formal, a pesar de que comienza criticando a aquellos que, como Nicolas Slonimsky y Otto Mayer-Serra, pensaron que Revueltas "no resolvió el problema de la forma", o que se limitaba a la invención de un material que terminaba apareciendo "primitivamente expuesto" y sin "elaborar".[7] Más bien, la autora se limita a enseñar varias instancias locales donde un motivo se transforma con fines formales.

Con el fin de profundizar un poco más en estos dos temas que además están íntimamente relacionados —el dinamismo armónico y la forma musical—, quisiera referirme a algunas decisiones que Revueltas toma al componer la canción *Dúo para pato y canario*, basada en un poema de Carlos Barrera. Es más, el carácter del poema invita una realización musical muy acorde a la imagen de un Revueltas básicamente intuitivo, marcado principalmente por la naturalidad de su talento.

Lamentablemente, con frecuencia se olvida que en el quehacer artístico es más fácil lograr una obra que connote balance a una rebosante de espontaneidad (unificada por fuerzas de atracción más sutiles). Por lo regular este segundo tipo de trabajo necesita mucha más destreza técnica por parte del compositor, y el *Dúo para pato y canario* no es la excepción; la obra expone una serie de decisiones musicales características de un autor que calcula cuidadosamente el efecto de las técnicas que emplea.

[5] *Ibid.*, p. 183.

[6] "En una lúcida semblanza publicada en 1941, Virgil Thomson, el compositor y crítico norteamericano, resumía en pocos párrafos la singularidad, pero también la paradoja de una música que incorporaba una buena dosis de elementos étnicos dentro de un estilo ampliamente informado y altamente individualizado." Moreno Rivas, p. 184.

[7] Citados por Moreno Rivas, p. 185.

Igual que el poema, la música de Revueltas es de corte vanguardista, evitando en todo momento tanto las cadencias tonales como los lugares comunes de una declamación directa o al menos en apariencia sencilla.[8] La música no exhibe repeticiones extensas y tampoco es tonal. Esto no quiere decir que se eviten a toda costa formas ancestrales de composición. Las dos técnicas más antiguas empleadas por Revueltas en el *Dúo* son el énfasis en ciertas rimas o asonancias y el dibujo musical del significado de algunas palabras, aquello que pusieron de moda los madrigales de fines del siglo XVI y principios del XVII y que los musicólogos de habla inglesa denominan *word painting*.[9]

El ejemplo 1 abarca una serie de líneas melódicas donde se ilustran las dos técnicas arriba mencionadas: por medio de repeticiones de notas o motivos, los compases 9 al 12 enfatizan la rima interna entre "toca para" y "la foca", mientras que en los compases 18 al 21 se ve cómo la letra "o" de la palabra "oca" frecuentemente aparece vinculada con la nota Sol. Posteriormente, los compases 32 al 35 muestran la concordancia entre el Re sostenido y la rima entre "ajedrez" y "otra vez", y lo mismo sucede en el compás 49, donde la segunda menor descendente La bemol/Sol se coordina con la rima entre "danza" y "esperanza". Igual que los compases 18 al 21, los compases 53 y 54 muestran la conexión entre una sola nota y una vocal, en este caso entre la nota Fa y la vocal "a", y lo mismo sucede en los compases 60 al 66 donde el adverbio "más" está siempre conectado con una nota Mi. En estos cuatro últimos ejemplos la conexión entre texto y notas musicales está también subrayada por un paralelismo rítmico y métrico. Por ejemplo, el Mi de los compases 60 al 66 aparece siempre como un cuarto situado en el primer tiempo del compás. Tres de estas veces al Mi del tiempo fuerte le sigue un Mi en forma de octavo.

Los compases 70 al 72 exhiben otro tipo de énfasis, donde la nota Do en la que termina la palabra "Phytolaca" se mantiene una octava abajo durante la siguiente frase, que termina en la vocal "a" de "homeopatía". En los compases 81 al 82, un tipo de paralelismo ya visto en los compases 32 al 35 marca ahora la rima entre "jinete" y "mata siete".

[8] Para mayor información sobre el autor del poema véase Sandra Barrera Ocampo, "Carlos Barrera Treviño: Aspectos de su vida y obra", tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1977. Para un análisis complementario del poema véase Talía Jiménez Ramírez, "Entre el juego y la ironía en la música de Revueltas: el *Dúo para pato y canario*", en *Pauta*, abril-junio de 1999, pp. 32-41.

[9] Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2a. ed., 1972, pp. 928-929.

Ejemplo 1


Cuan - do to - ca pa - ra que bai - le la fo - ca,
o - ca, o - ca en la o - ca o - ca o - ca o - ca - ri - na.
de ca - ba - llo de_a - je - drez, pa - ra_em - pe - zar o - tra vez.
Cuan - do dan - za la_es - pe - ran - za
en la lon - ta, lon - ta, lon - ta, en la lon - ta, lon - ta - nan - za.
Porque_el bu - rro sa - be más, mu - cho más, a - de - más, por - que sa - be mu - cho más que tú.
Pa - ra la don - ce - lla fla - ca, phy - to - la - ca re - ce - ta de_ho - meo pa - ti - a
que se_a le - ja, mal ji - ne - te. so - bre_el ro - cín ma - ta - sie - te

El ejemplo 2 muestra los compases 38 al 48, los cuales contienen una de las claves para entender la pieza desde el punto de vista de centricidad melódico-armónica.[10] Los compases en cuestión coinciden con un momento donde el poeta cita elementos musicales: "remidoremifa solasi si bemol, domisol, tornasol bajo la chispa del sol". Al igual que en los ejemplos antes mencionados, Revueltas dibuja con la parte vocal el significado de las palabras. Pero, más allá de que la sílaba "re" coincide con la nota Re, la sílaba "mi" con la nota Mi, y así sucesivamente, en la palabra "tornasol" la línea melódica digamos que se "tuerce" y regresa de la nota La a la nota Sol. No es accidental que "retorne" en esta dirección, ya que esto ayuda a enfatizar el dibujo de la siguiente frase, "Bajo la chispa del sol", la cual se mantiene "abajo" de la nota Sol y "asciende" a esta nota solamente durante las palabras "chispa" y "sol".

Revueltas otorga una gran importancia a la nota Sol, tanto en la línea vocal de los compases 42 al 45 como en la contestación que le sigue. En la versión para ensamble de cámara, el oboe toca solo la melodía que va del Re sostenido al Sol en los compases 46 al 48. Conviene aquí señalar dos factores importantes: primero, el hecho de que la nota La de la palabra "torna" también aparece como la más aguda en el acorde que se repite durante el compás 42 al 43. En la versión para ensamble de cámara, este La se escucha en la flauta y en el piano. Segundo, la melodía de los compases 46 al 48 está constituida por cinco tonos de una colección de tonos completos Do sostenido, Re sostenido, Fa, La y Sol y, en términos de contorno y ritmo, tiene una construcción más bien simétrica alrededor del La.[11]

Los elementos que acaban de ser descritos funcionan como una anticipación del final, el cual aparece en su versión de cámara en el ejemplo 3. La voz termina la canción con la palabra "nada" y en la nota La. El acompañamiento termina en un prominente Sol de la trompeta, el cual está precedido por un Re sostenido. La importancia de las notas Re sostenido, La y Sol al concluir la canción (compases 84-87) es totalmente congruente con la línea melódica de la parte central (compases 46 al 48), tanto en términos de direccionalidad melódica como de énfasis rítmico.

Por otra parte, ambos puntos cadenciales están también relacionados con la organización melódico-armónica de la sección que empieza la can-

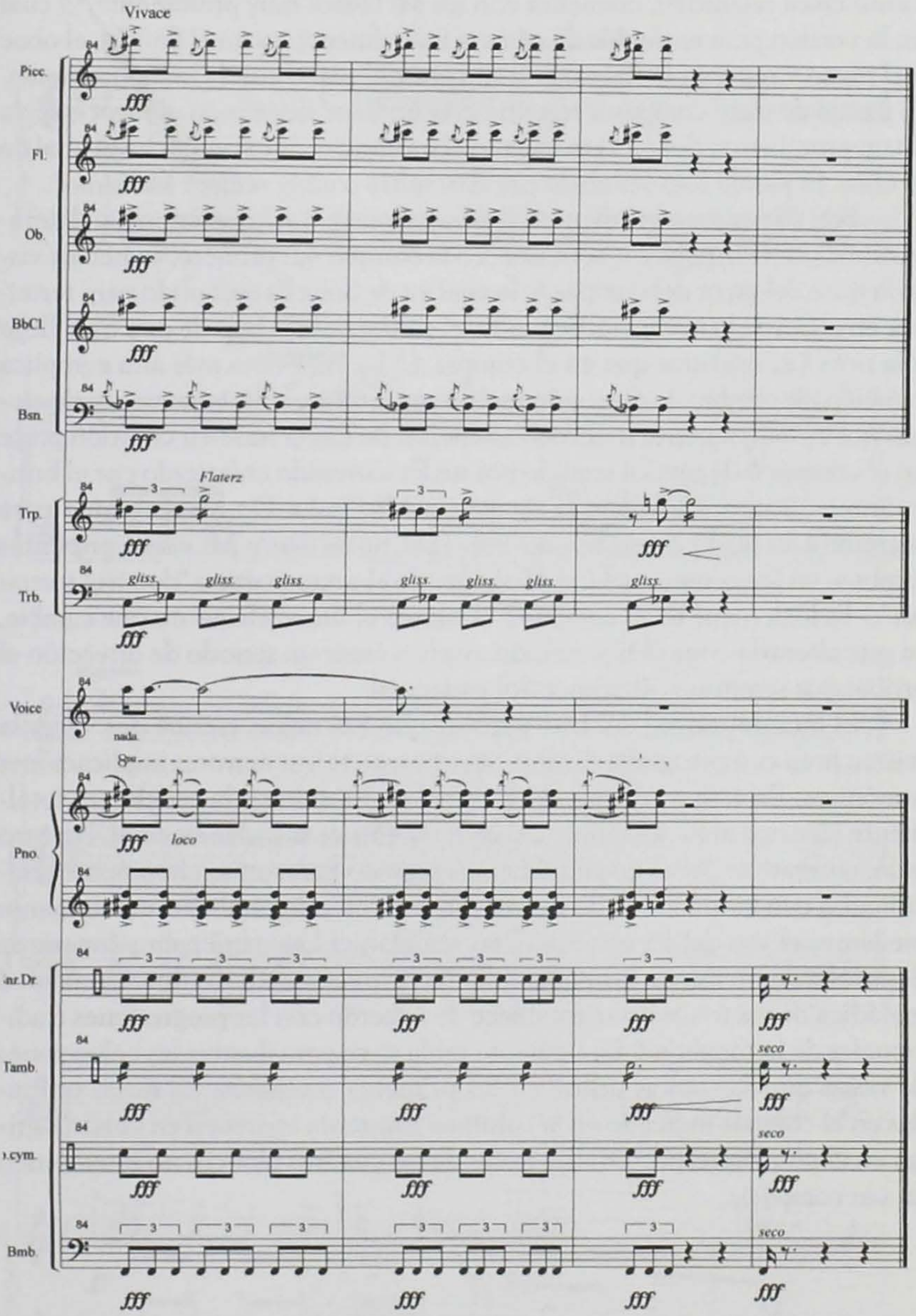
[10] Silvestre Revueltas, *Dúo para pato y canario*, Nueva York, Southern Music Publishing Company, Inc.

[11] Partitura orquestal publicada en *Pauta*, abril-junio de 1999, p. 48.

Ejemplo 2


re- mi - do- re- mi - fa
sol - la - si
si - be - mol,
sff
42
Sostenuto
poco rit.
f
do - mi - sol,
tor - na - sol
ba - jo la chis- pa del
sol.
ff
Meno mosso
ff
dim.
8va bassa...

Ejemplo 3


Vivace
Picc.
Fl.
Ob.
BbCl.
Bsn.
Flaterz
Trp.
Trb.
gliss.
Voice
nada.
loco
Pno.
Tamb.
seco
Bmb.

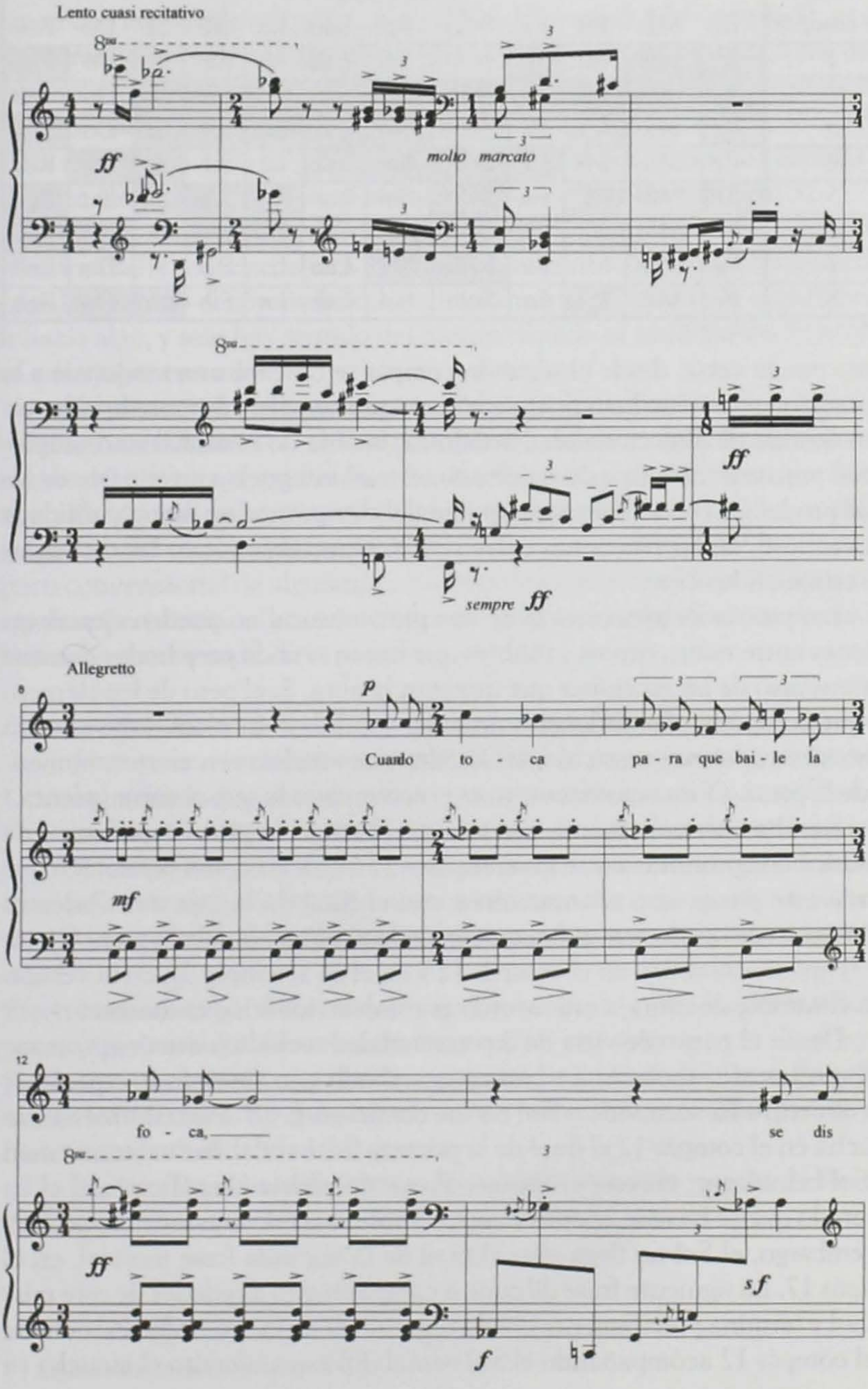
ción (ejemplo 4).[12] Esta sección, marcada en la partitura de piano y voz como Lento cuasi recitativo, comienza con un Mi bemol muy prominente, el cual en la versión para ensamble de cámara inicialmente tocan el flautín, el oboe y el piano y reiteran la flauta, la trompeta y el piano con la mano izquierda. El pasaje de siete compases termina con un Fa sostenido en el fagot que va de un prominente Sol en la trompeta, el mismo Sol que se escucha al final de la obra. El pasaje está señalado por Revueltas como "sempre fortísimo".

Son varios los ingredientes de los compases 6 y 7 que anuncian la musicalización de la palabra "tornasol" en el compás 42: primero, ya hemos visto la frase del fagot del compás 6, la cual va de Sol a Fa sostenido para terminar en el Sol de la trompeta. Segundo, el contorno más bajo de esta frase llega a la nota La, mientras que en el compás 43 La es la nota más alta e implica también un cambio de dirección melódica. Tercero, el ordenamiento de elementos es básicamente simétrico alrededor de La: la frase en cuestión parte en el compás 6 de un Sol seguido por un Fa sostenido enfatizado por el brinco interválico, a esto sigue la secuencia Mi-Do-La-Do-Mi sostenido para regresar a la díada Fa sostenido-Sol. (Las notas Do y Mi están presentes también en los compases 42 al 45 siguiendo el texto poético "domisol tornasol".) Es lógico que en el compás 7 el Mi sea el único elemento que cambie, ya que alterarlo como Mi sostenido ayuda a crear un sentido de dirección al arribar por semitonos al primer Sol cadencial.

El mundo sonoro del *Dúo* permite que Revueltas escriba dos veces la misma nota con ortografía distinta sin que esto tenga mayores implicaciones armónicas. En este contexto, el Mi bemol que comienza la canción es totalmente idéntico al Re sostenido del compás 46 y de la cadencia final. Por otro lado, aunque las notas que aquí hemos seguido parecerían claramente relacionadas con la tonalidad de Do mayor, connotando también su dominante mediante el uso del Fa sostenido, en realidad el *Dúo para pato y canario* se desarrolla en un mundo armónico donde la funcionalidad o direccionalidad melódica de los tonos no se establece de acuerdo con las progresiones tradicionales de la tonalidad. La siguiente tabla sirve para ilustrar las colecciones de notas que Revueltas utiliza en los primeros compases: las notas utilizadas en el compás indicado en la columna izquierda aparecen en cuadros grises en el renglón respectivo (las notas de los cuadros blancos no intervienen en ese compás).

[12] Las frases "direccionalidad melódica" y "direccionalidad melódico-armónica" se usan a lo largo de este análisis como equivalentes a la expresión "voice-leading", comúnmente empleada en la teoría y la musicología de habla inglesa.

Ejemplo 4


Lento cuasi recitativo
ff
molto marcato
ff
sempre ff
Allegretto
p
Cuando to - ca pa - ra que bai - le la
mf
fo - ca, se dis
ff
f
sf

Número de compás	NOTAS											
	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
1	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
2	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
3	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
4	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
5	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
6	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
7	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
8	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb

Como puede verse, desde el segundo compás se observa una tendencia a la saturación cromática. Esto no quiere decir que no exista durante la pieza un claro sentido de direccionalidad armónica, la obra no es atonal sino simplemente postonal. Este tipo de repertorio, el cual integra la mayor parte de las obras producidas en el siglo XX, requiere del compositor un manejo sólido, y a la vez sutil, de las relaciones entre tonos, especialmente en las cadencias que articulan la obra.

Los puntos de articulación de una pieza musical no pueden ejercer relaciones entre notas, ritmos y timbres que hayan no sido preparados durante el transcurso de las secciones que integran la obra. Si el peso de los elementos que componen las cadencias no emana del flujo musical, éstas suenan como interrupciones musicales artificialmente añadidas en ciertos momentos de la pieza. (Y en ocasiones esto es precisamente lo que el autor intenta.)

Resulta particularmente interesante observar la estructura formal de la música comprendida entre los compases 12 al 23, así como la relación que guarda este pasaje con el comienzo y con el final de la canción. Podemos percatarnos de que la sonoridad que precede al último Sol de la pieza (ejemplo 3) aparece también en el compás 12 y en el 21 (ejemplo 5), en la versión para ensamble de cámara este acorde es también idéntico en timbre.

Desde el punto de vista de direccionalidad melódico-armónica, cuando llegamos al compás 12 ya hemos escuchado con un énfasis especial el vínculo entre Fa sostenido y Sol en los compases 6 y 7. Posteriormente, se escucha en el compás 12 el final de la primera frase vocal, la cual termina en un Sol bemol que, en este contexto, el oyente podría identificar con el Fa sostenido que se ha oído apenas unos compases antes como sensible del Sol. Sin embargo, el Sol no llega sino al final de la segunda frase musical, en el compás 17. La siguiente frase de cuatro compases gira alrededor de este mismo Sol y termina precisamente con la reiteración de la sonoridad escuchada en el compás 12 acompañando el Sol bemol. En ese momento el escucha ya

no tendrá problemas para identificar al Sol bemol de la voz en el compás 12 como una especie de sensible que va al Sol del compás 17 (ejemplo 5), es decir, como idéntico al Fa sostenido del final del compás 6 y principios del 7 (ejemplo 4). La ortografía del acompañamiento reitera esta interpretación. Resulta también interesante observar la simetría formal y no sólo local. Faltaría añadir que la verticalidad que acompaña al Sol bemol del compás 12 aparece integrada dentro de la sonoridad final de la pieza (ejemplo 3).

El tipo de relaciones básicas estudiadas en los ejemplos 2 al 5 dan a la obra unidad y sentido de movimiento. En música solamente hay sensación impulso cuando el compositor logra implantar en el oyente la impresión de ir hacia algo, y sólo hay sentido del humor cuando se traza alguna línea lógica para jugar con ella.

En un artículo recientemente publicado, Talía Jiménez Ramírez aborda el tema del humor en el *Dúo para pato y canario* y especula sobre los aspectos del poema que pudieron atraerle a Revueltas: "la forma en que Barrera combina cualidades musicales con la espontaneidad de las ideas y el lenguaje humorístico, [...] la musicalidad de las rimas y en especial la repetición poco convencional de algunas, [...] el tono francamente infantil". Pero principalmente enfatiza el encadenamiento de ideas e imágenes conectadas solamente por el sonido de la palabra:

> La combinación de todas estas manipulaciones del lenguaje da como resultado un poema de carácter explosivo, absurdo, un poco exagerado, y sobre todo, espontáneo: el poema no transmite una idea redondeada en la que la información de cualquier sección sea necesaria para el entendimiento del resto. Más bien, Barrera hilvana el poema en forma lineal: las palabras o frases dan lugar a la siguiente por alguna asociación inmediata, que puede ser el sonido de una palabra, la rima misma o la idea que a su vez surgió de una rima.[13]

Efectivamente estos factores están presentes en la canción por medio del poema, pero resulta interesante observar, tal como se mostró en el ejemplo 1, que justamente en relación con estos momentos del texto Revueltas utiliza los métodos de composición más tradicionales, lo cual parece más bien trastocar la finalidad del poema.

Jiménez Ramírez enfatiza aquellos puntos donde la música de Revueltas empata con el carácter rectilíneo del texto:

[13] Jiménez Ramírez, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

Ejemplo 5


12
fo - ca,
se dis - lo - ca
15
con la bo - ca en la o - ca,
ff
f
mf
18
o - ca, o - ca en la o - - - ca, o - ca o - ca
f
molto staccato
mf
21
o - ca - ri - na,

> Revueltas también replica el desarrollo lineal del poema, pues lo que le interesa es el efecto de espontaneidad. Para lograrlo utiliza varios recursos. En primer lugar, la soprano jamás repite la misma melodía. Además, Revueltas divide la obra en secciones de longitud y carácter impredecibles, sorprendiendo al oyente al utilizar recursos musicales que sugieren una contradanza con el texto de Barrera, como si la música compitiera con las palabras o se apropiara de recursos originalmente textuales, tal como el texto de Barrera se apropia de recursos musicales [...] sin embargo, hay que notar cómo de pronto texto y música se vuelven uno: "remidoremifa, solasi, si-bemol, domisol" (cc. 38-41), y en esta perfecta unión el pato, o la orquesta, calla y escucha pero no soporta más y se le une al canario en un brillante clímax (cc. 42-45).[14]

Sin embargo, esta íntima conexión entre el poema y la música no basta para provocar la sonrisa del escucha, al menos desde el punto de vista musical, y Jiménez Ramírez evoca a uno de los tantos intelectuales que ha tratado de explicarse esta forma tan humana de reaccionar ante lo imprevisto: "Según Arthur Koestler, el *efecto cómico* es producido precisamente por una *dualidad*: el choque repentino de dos códigos que se excluyen mutuamente. El oyente tras esperar cierto resultado, de pronto percibe la situación en un marco de referencia diferente del esperado".[15]

Koestler conduce el argumento de Jiménez Ramírez al mundo de la crítica social y a un Revueltas que se burla de la tradición representada por la música de concierto. "Entonces, es a los seguidores de esta tradición, al establecimiento musical del momento, a quienes Revueltas critica."[16] La inserción de Koestler como base teórica, no obstante, necesitaría una mayor justificación, puesto que el humor es uno de los aspectos menos compartidos entre culturas. Este señalamiento no implica el rechazo de una metodología que incorpora elementos meta-musicales (filosofías extranjeras, entre ellos). No obstante, aunque el contexto de la vida de Revueltas permite una amplia gama de aproximaciones a su obra, y aunque legítimamente estas interpretaciones pueden traer consigo valoraciones distintas de cada uno de los ingredientes sociales y musicales que integran la obra y su contexto, el sentido del humor en el *Dúo para pato y canario* puede, y debe, ser explicado en un nivel más simple pero poco frecuentado por la musicología mexicana.

En la mayoría de los casos el argumento que invoca aspectos metamusicales será mejor sustentado si se fundamenta en una interpretación que

[14] *Ibid.*, pp. 37 y 38.

[15] *Ibid.*, pp. 39 y 40. La obra a la que se refiere es: Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Nueva York, Macmillan, 1964, reimpreso en 1976, pp. 32-38.

[16] Jiménez Ramírez, *op. cit.*, p. 41.

proponga una manera específica de escuchar la obra. En el caso de la música postonal, uno de los principales problemas que el compositor enfrenta es cómo lograr un balance formal y cómo crear el sentido de direccionalidad armónica (lo que en inglés se denomina *voice-leading*). Dada esta situación, resulta problemático —como se ha hecho tradicionalmente en la literatura sobre Revueltas— abandonar lo armónico al mundo del "color". Tampoco puede asumirse que el ritmo lubrica todos los engranajes de la pieza. Por supuesto que la música no tonal nos obliga a poner especial atención al ritmo, pero el ritmo siempre ha sido fundamental para el establecimiento de la direccionalidad melódico-armónica. Tanto en la tonalidad como en la postonalidad o atonalidad las relaciones funcionales entre tonos y acordes están íntimamente ligados con patrones de duración y acentuación. Esta realidad obliga al musicólogo a estudiar qué elementos están siendo subrayados en el devenir musical, y a tratar de descubrir la lógica que los une.

Cuando el musicólogo expone el andamiaje estructural utilizado por Revueltas, la obra no pierde espontaneidad y la capacidad creadora del autor no desmerece, al contrario, se eleva. A pesar de ello, cabe señalar que el análisis puede carecer de sentido cuando, en nombre de un sistema, intenta decirle al compositor qué debió haber hecho. Esto se llama academicismo, y lo practican tanto los musicólogos como los compositores que siguen solamente los libros. Un análisis bien practicado cumple sus funciones cuando nos permite explicar cómo algunos ingredientes de la obra sustentan tanto la connotación de balance como la connotación de sorpresa, ya sea humorística o trágica.

En su aparente espontaneidad, el *Dúo para pato y canario* es uno de los tantos ejemplos que se encuentran en la literatura musical del siglo XX donde un autor economiza al máximo el uso de la direccionalidad armónica y recurre a ella solamente en momentos estratégicos con el fin de amarrar el hilo lógico que une la obra. La existencia de ese sustento unificador estratégicamente repartido a lo largo de la obra permite transmitir el deseado efecto de "impredecibilidad" del resto de los elementos que la integran. Por la sutileza que este tipo de realización conlleva no parece justo, ni siquiera posible, relegar la obra revueltiana al simple talento de un músico superdotado. Revueltas no compuso por casualidad, compuso porque sabía lo que hacía.

Los cuartetos de cuerdas de 1932: estudio comparativo del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez y de Música de feria de Silvestre Revueltas

Talía Jiménez Ramírez

Un día de 1932, Candelario Huízar, Vicente Mendoza y Silvestre Revueltas, entre otros, se encontraban en un aula del Conservatorio Nacional de Música en la "Clase de creación musical", apenas abierta el año anterior por Carlos Chávez, discutiendo sobre cómo crear nuevos tipos de melodías con un enfoque ya no vocal, sino instrumental.[1] El intercambio era intenso pero sistemático. En un momento de inspiración, Revueltas y Chávez se propusieron escribir un cuarteto de cuerdas con el fin de poner en práctica lo tratado en clase. Es posible que así hayan sido concebidos *Música de feria* de Revueltas y los dos primeros movimientos del Cuarteto número 2 de Chávez. Sin embargo, los dos abandonaron la premisa de "ejercicio" a su manera: Revueltas se dejó llevar por la intuición hasta llegar a la última nota de su obra, en un solo movimiento. Chávez ejercitó sus principios estricta y metódicamente hasta finalizar el segundo movimiento y no volvió a dedicarse a su cuarteto hasta 1963.[2]

Estas obras documentan un momento clave en la vida de ambos compositores: habiendo nacido en 1899, en 1932 los dos viven su trigésimo tercer año. Que uno y otro hayan entonces decidido componer un cuarteto de cuerdas, brinda al musicólogo una oportunidad única para el estudio comparativo de sus estilos, pues muestra cómo, a pesar de estar inmersos en un

[1] Clara Meierovich, "Especulación y verdad: novedad histórica en la biografía más temprana de Carlos Chávez", en *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 1, primavera-verano de 1992, p. 114.

[2] Manuscrito a lápiz en el acervo de la Biblioteca Pública de Nueva York, *Performing Arts Library*, cols. esp., Música, núm. de catálogo JOB 84-11, núm. 100.

mismo momento histórico y tener el mismo objetivo en mente, conciertan soluciones muy distintas.

Así, este estudio pone en evidencia aspectos básicos de la manera en la que Revueltas y Chávez toman decisiones musicales una vez inmersos en el proceso de la composición. El tipo de opciones que cada individuo sigue mientras concibe y escribe su obra ayuda a explicar la identidad estilística del resultado final.[3] Las decisiones musicales están indudablemente determinadas no sólo por el talento (innato), sino por las fuerzas sociales del entorno. En las palabras del socioantropólogo-musicólogo John Shepherd:

> ...la gente reproduce las cualidades básicas de su proceso de pensamiento en las cualidades básicas de su música. Si aceptamos que los procesos de pensamiento de la gente están mediados socialmente, entonces se puede decir que las cualidades básicas de diferentes tipos de música están mediados socialmente también y son por lo tanto significativos socialmente [...] Si los tipos de música tienen una significación social inherente, entonces debe ser posible demostrar que así es por medio de un análisis musical que esté de acuerdo con la realidad social que dio lugar al tipo de música particular, el que a su vez articula esta realidad.[4]

El antropólogo de la música Steven Feld ofrece un enfoque similar. Según él, "...las estructuras de sonido están socialmente estructuradas, las organizaciones de sonido están socialmente organizadas, [y] los significados de los sonidos son socialmente significativos".[5]

Las decisiones musicales de un compositor están determinadas por el tipo de material musical que está a su alcance, ya sea en su memoria, consciente o inconsciente, o en el medio social. Además, también dependen de la fuerza dual de atracción y repulsión hacia el medio, sus estructuras, sus materiales y las direcciones históricas en las que se mueve. La dualidad atracción-repulsión es la fuerza negociadora dentro de un sistema de presiones internas y externas. Las presiones internas se derivan de la psique del compositor; las presiones externas, provenientes del medio social, le

[3] Además, si la composición representa un microcosmos de la manera en que cada individuo toma decisiones, podemos insinuar que un análisis en esta escala nos permitiría, aun con sus obvias limitaciones, comprender un poco mejor la forma en que cada persona decide en el contexto general de su vida.

[4] *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 12, traducción de la autora.

[5] Steven Feld, "Symposium on Comparative Sociomusicology: Sound Structure as Social Structure", en *Ethnomusicology*, septiembre de 1984, p. 386, traducción de la autora.

ofrecen rumbos a seguir, y le obligan a decidir constantemente si aceptarlos o rechazarlos de acuerdo con sus presiones internas. Así, el compositor busca un equilibrio que resulta no sólo en su adaptación al medio, sino también en la modificación de éste: el medio alimenta al compositor, quien lo cuestiona, por una parte lo acepta y por otra lo rechaza, y contribuye con cada una de sus decisiones a mantenerlo o cambiarlo; la retroalimentación es inevitable.[6]

Una forma clara de la regulación de este sistema de presiones en el proceso de la composición musical es la de la aceptación o rechazo del medio social-musical representado por la tradición. El compositor aprueba y se adapta a las reglas existentes y/o decide tomar otros caminos modificándolas o rompiéndolas, quizá creando nuevos principios, ya sea intuitiva o premeditadamente. La comparación analítica de *Música de feria* de Revueltas y del Cuarteto número 2 de Chávez nos permite ser testigos de esta lucha con y contra la tradición, mostrándonos que la diferencia de sus estilos musicales, por lo menos dentro de estas piezas, se debe a sus diferentes estilos generales para negociar el equilibrio entre sí mismos y los recursos musicales de su entorno.

El fenómeno presenta una complejidad adicional, no siempre obvia: la tradición existe desde dos puntos de vista al mismo tiempo, el europeo y el autóctono. Ambos compositores se identifican, por un lado, con una Europa idealizada (por cada uno a su manera), y por otro, con su experiencia de lo que es y/o de lo que debería ser lo mexicano. Aunque Chávez y Revueltas utilicen su voz europea tradicional para darle presencia a su identidad autóctona en foros europeos o europeizados, también utilizan su voz autóctona para hacerse lugar en estos círculos, por ser ésta novedosa dentro de ellos. Así, ambos se esfuerzan por pertenecer, pero a la vez por diferenciarse; de esta manera se manifiesta su lucha por aceptar y a la vez rechazar la fuerza de atracción europea al mismo tiempo que la autóctona. Por si fuera poco, cada una de estas fuerzas implica un conflicto propio entre la aceptación y el rechazo de su propia tradición.

El sistema de fuerzas ya descrito puede ilustrarse por la manera en la que Chávez y Revueltas componen los cuartetos de cuerda de 1932, comparados desde el punto de vista de la instrumentación, la melodía, las relaciones interválicas verticales, el ritmo y la forma.

Los dos primeros movimientos del Cuarteto número 2 de Chávez, Alle-

[6] Es importante aclarar que el "medio" está compuesto por los sistemas de aceptación y rechazo que cada individuo representa; así, el compositor es también parte del medio ajeno.

gro moderato y Scherzo, fueron terminados en 1932, mientras que los últimos dos movimientos, Largo, liberamente y Moderato no fueron finalizados hasta el último día de 1963, por encargo de la UNAM.[7] La comparación de estas dos mitades promete ser de gran interés para el estudio de los cambios estilísticos de Chávez tras un periodo de treinta y un años; sin embargo, este tema merece su propio análisis. El presente estudio se concentra solamente en el primer movimiento del cuarteto para facilitar la comparación con *Música de feria*, que consta de un solo movimiento.

En primer lugar, es obvio que ambos compositores se identifican con la música de concierto de origen europeo, al optar por la forma establecida del cuarteto de cuerdas. Revueltas decide utilizar la instrumentación tradicional: dos violines, viola y violonchelo. Sin embargo, Chávez se resiste, en contra de lo esperado, al modificar la instrumentación del cuarteto, pues utiliza violín, viola, violonchelo y contrabajo.

En su tratamiento de la melodía en el Allegro moderato, Chávez explota las posibilidades idiomáticas, netamente instrumentales, de las cuerdas: son melodías sin fraseo obvio, con grandes saltos, articuladas con precisión en conjuntos cortos de notas. Véanse, por ejemplo, las dos melodías iniciales en las partes de la viola y el contrabajo, que contienen los motivos que Chávez utilizará durante el resto de la obra, así como la melodía del contrabajo en incesantes dieciseisavos (compases 1-8).* De esta manera, Chávez se aleja de la tradición al exagerar la *instrumentalidad* del cuarteto de cuerdas. No le interesa la función tradicionalmente lírica de la melodía en este género, sino que la utiliza de una manera mecánica y angular, explorando diversos modos, polimodalidades, contrapuntos en espejo y tratamientos palindrómicos. Desde los primeros compases, el compositor combina una melodía en Do jonio y una en Re dorio.** El uso de contrapuntos en espejo está planeado desde el compás 3, y el tratamiento palindrómico de la melodía es obvio cuando comparamos el compás 2 (contrabajo) con el compás 4 (viola y contrabajo). Para Chávez, cumplir con el movimiento en espejo y los palíndromos es más importante que crear melodías cantabile. Es interesante cómo, al experimentar con la melodía, un elemento tradicional tan

[7] Rodolfo Halffter, *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, p. 41.

* Ver los ejemplos musicales al final del artículo.

** Alejandro Madrid me ha hecho notar acertadamente que la forma en que combino las nomenclaturas de la tonalidad y la modalidad es problemática. Sin embargo, creo que la existencia de ambas, sobre todo en *Música de feria*, no puede pasarse por alto. Mi dificultad por reconciliarlas analíticamente abre el campo a propuestas que documenten esta "combinación" de manera más sistemática.

básico, Chávez llega a ofrecer nuevas posibilidades por medio de su búsqueda exagerada.

Por el contrario, en *Música de feria*, Revueltas se apega al tratamiento tradicional de la melodía en el cuarteto de cuerdas. Nótense, por ejemplo, las melodías líricas, claramente delineadas y bien diferenciadas en los compases 2-3 (viola), 29-31 y 94-96 (primer violín). Para Revueltas, es precisamente la melodía la que aporta gran parte de la identidad de cada sección del cuarteto, proveyendo a veces los motivos rítmicos utilizados en el acompañamiento, así como elementos determinantes de los centros tonales.

En el campo de la armonía, Chávez utiliza lo que Henry Cowell definió en 1928 como "politonalidad armónica", o la combinación contrapuntística de tonalidades cercanas, de tal manera que se coordinen con el fin de mezclarse.[8] Sin embargo, lo que Chávez utiliza no son tonalidades sino modos. Es así como Chávez combina las melodías desde un principio, comenzando el Allegro moderato con una superposición de Do jonio y Re dorio con inflexiones cromáticas que apuntan a Re jonio (nótese que son precisamente Do y Re las notas que constituyen el acorde final de la pieza). Chávez también se acerca a lo que Cowell llamó "politonalidad contrapuntal", en la que tonalidades lejanas (modos, en el caso del Allegro moderato) se superponen de tal manera que la diferencia destaque.[9] Por ejemplo, en el compás 24, el violín toca en Mi dorio mientras que el contrabajo y la viola tocan una escala ascendente de Do jonio en sextas (compases 22-25). En general, sin embargo, las relaciones interválicas verticales de este movimiento son el resultado casi incidental del desarrollo de cada línea, como lo comprobaremos en cuanto nos ocupe el análisis de la forma. Al permitir que el desarrollo melódico de la pieza sea el que controle las relaciones interválicas verticales, Chávez se aleja del pensamiento armónico en sí, deslindándose de la tradición al volver irrelevantes los significados armónicos tradicionales de la tríada.

Por el contrario, Revueltas se apega a los significados tradicionales diatónicos al establecer centros tonales que delimitan las diferentes secciones de *Música de feria* junto con la melodía y la identidad rítmica local. Sin embargo, también se rebela en contra del tratamiento tradicional al crear otros colores y significados armónicos por medio de la multiplicidad simultánea

[8] "New Terms for New Music", en *Modern Music*, vol. 5, núm. 4, enero-febrero de 1928, p. 23. Utilizo terminología coetánea para facilitar un acercamiento contextual a la intención del compositor.

[9] Cowell utiliza un ejemplo de *Energía* de Chávez de 1925 para ilustrar su idea.

de centros tonales, el uso de modos y la disonancia. Por ejemplo, Revueltas establece centros tonales por medio de la repetición constante: el Sol sostenido destaca en el violonchelo desde el primer compás, para establecer, en conjunto con la melodía del compás 2, Sol sostenido frigio. El compositor también hace resaltar centros tonales por medio de ostinatos disonantes, como el que aparece en séptimas en la viola y el violonchelo y sobre el que destaca una melodía en Si mixolidio en los compases 24-26.

Es interesante sobre todo cómo Revueltas, aunque acepta la convención del gran acorde cadencial, fortissimo, para marcar el final de las secciones principales de la pieza, utiliza un acorde de significado polivalente; es el mismo acorde cada vez, aunque al final, en vez de ser el último acorde de la pieza, como sería de esperarse, se convierte en el penúltimo (compases 292-297). Tal acorde aparece en los compases 28, 221-222 y 292-293, y está formado por el equivalente a cuatro segundas mayores y una segunda menor, y puede leerse como un poliacorde de Re aumentado con Do menor, aunque en realidad esta terminología no es necesariamente productiva ya que la forma en la que el acorde enlaza las secciones es diferente cada vez. Aún así, me referiré a él como "el poliacorde" de ahora en adelante. En su primera aparición, el poliacorde une la sección de la melodía en Si mixolidio sobre el ostinato en séptimas, mediante un acorde de novena de La menor, con la melodía en Do sostenido menor que comienza en el compás 29. Podemos interpretar esta resolución de la siguiente manera: el acorde de Do menor asciende cromáticamente a Do sostenido menor; el acorde de Re aumentado desciende de manera similar al mismo. En su segunda aparición, el acorde es precedido inmediatamente por el ostinato Do-Sol en el violonchelo, notas que permanecen en el poliacorde y que continúan al principio de la sección en la que el material inicial regresa. También el Fa sostenido del violín permanece como la nota más aguda del poliacorde. Finalmente, el poliacorde reaparece como el penúltimo de la pieza, modificando de manera cromática las notas inmediatas anteriores: el Si al Do, el Re al Mi bemol, el Re bemol al Re natural, mientras que el Fa sostenido permanece. Entonces se transforma en el verdadero final al ascender la mayoría de sus notas en terceras y cuartas a un poliacorde también formado por el equivalente a cuatro segundas mayores y una menor, que podemos interpretar como un acorde de Mi mayor combinado con uno de Fa sostenido menor. Esto va de acuerdo con la lógica armónica de *Música de feria*, ya que el tercer grado de cada uno de estos acordes concuerda con los centros tonales principales de Sol sostenido, como en el principio que se reexpone, y La, como en la parte intermedia, Lento. De esta manera, Revueltas se vale de un "señuelo armónico" plantado en los lugares en los que normalmente debería haber acordes

que identificaran claramente la tonalidad de cada sección. La tonalidad o la modalidad sólo se aclara *dentro* de cada sección con la ayuda de la melodía y los ostinatos que la hacen resaltar o que modifican su sentido interválico vertical. Esto sucede también al principio de la pieza: la quinta Do-Sol, característica del poliacorde en cuestión, es precisamente con la que comienza el cuarteto en la parte del violonchelo. Revueltas verifica la importancia de la quinta cuando el motivo se repite en el compás 4, ahora con ambas notas *sostenidas*. Evidentemente, el compositor se apega a la tradición pero a la vez se aleja de ella por medio de este acorde, pues usa de manera novedosa viejas estructuras, logrando así que sus innovaciones contrasten simultáneamente con las fórmulas tradicionales. Revueltas mantiene así un equilibrio entre la atracción hacia la tradición y la atracción hacia ser diferente.

En cuanto al ritmo, Chávez se limita a utilizar dieciseisavos en sucesión o en combinación con octavos, cuartos y blancas. Su objetivo primordial es explotar al máximo las posibilidades rítmicas del dieciseisavo en el compás de 2/4; esto es obvio desde los primeros compases. Así, Chávez se identifica con la tradición al explorar elementos primordiales de ésta, como en el caso de la melodía; sin embargo, la forma exagerada en que lo hace es al mismo tiempo novedosa. Los cambios de compás a 3/4 son esporádicos y de muy breve duración. Sin embargo, el compositor agrupa las notas inesperadamente, como en la parte del violín en los compases 24-30, en la que es prominente la acentuación de los 8 dieciseisavos de un compás en grupos de 3, 3 y 2.

En *Música de feria*, Revueltas pone mucho más en juego rítmico. El compás cambia más de 100 veces dentro de los 296 compases de que la pieza consta. Estos cambios incluyen aquellos en los que la intención es crear acentos cruzados, como en los compases 18-27, en donde la viola y el violonchelo alternan compases de 2/4 y 3/4 mientras que los violines alternan 6/8 y 9/8. En el compás 24 los papeles se intercambian y las voces inferiores marcan 6/8 y las superiores 2/4. Además, los ritmos cruzados son complejos desde el inicio mismo del cuarteto, en el que los tresillos de la parte del violonchelo contrastan con los quintillos simultáneos de las voces superiores. La complejidad rítmica, así como el Tempo, son elementos básicos en la estructuración formal de la pieza, pues determinan el contraste entre sus tres secciones temáticas. La primera y la última se caracterizan por el Tempo allegro y la alta complejidad rítmica, mientras que la parte media se desarrolla en Tempo lento, sin ritmos ni acentos cruzados, con unidades rítmicas simples, en su mayoría octavos y ocasionalmente sus múltiplos (compases 98-101).

Estructuralmente, el Allegro moderato y *Música de feria* se apegan a la

forma típica del primer movimiento de un cuarteto de cuerdas: la forma sonata. El apego de ambos, sin embargo, es simbólico, pues conservan de ella lo mínimo, esto es, la forma tripartita en la que el principio y el final utilizan el mismo material de manera similar. Ambos sustituyen las tonalidades tradicionales de la forma sonata por su propia forma de marcar secciones, y ambos sustituyen lo que tradicionalmente sería el desarrollo por su propio manejo.

Por un lado, *Música de feria* exhibe tres partes, *ABA'*. La primera parte (compases 1-97) comprende el equivalente a la exposición (compases 1-28), cuyo final está marcado por el poliacorde cadencial fortissimo ya discutido. El resto de esta sección, Vivo (compases 29-97), puede interpretarse como una transición a la parte *B*, *Lento* (compases 98-133), que regresa a la sección *A*, ahora modificada (es decir *A'*), por medio de una sección tipo *cadenza* en los compases 134-222, cuyo final también es marcado por el dicho poliacorde. La sección *A'* pierde la parte media que la *A* contenía, equivalente a los compases 16-39, haciendo así un resumen de la sección *A* y la transición hacia la *B*, y terminando con el poliacorde que sintetiza los centros tonales del cuarteto, Sol sostenido y La, como ya hemos visto.

El Allegro moderato de Chávez, por su parte, tiene una forma similar pero forjada por métodos diferentes: la exposición del material principal, *a*, es muy corta (compases 1-5), tras la cual la sección *B* (compases 5-55) se caracteriza por la textura a dos voces principalmente, el uso generalizado de los dieciseisavos continuos y el uso de polimodalidad armónica y luego contrapuntal. La siguiente sección, C (compases 56-112), exhibe el uso simultáneo de las cuatro voces, así como la manipulación de diferentes combinaciones de dieciseisavo con octavo con punto. Esta sección pasa del uso de politonalidad al de cromatismo, para desembocar por medio de una escala de Do mixolidio en la pequeña sección *a'* (compases 113-119), que constituye la unión entre las secciones *B-C* y *D-E* o, lo que es lo mismo, *C invertida-B invertida*, ya que las secciones *D-E* son un palíndromo exacto de *B-C* (comparar, por ejemplo, los compases 124-126, con los compases 110-112). Este palíndromo termina en el compás 234, tras el cual regresa el material inicial, ahora *a"* (compases 235-238), que concluye con la palindromización en valores rítmicos más largos, que anuncian el final de los dos motivos melódicos presentados en el primer compás de la pieza. No es de sorprenderse que el acorde final de la pieza sea Do-Re, pues representa los modos de estos dos motivos, Do jonio y Re dorio.

La forma sonata apenas se conserva por medio de las secciones *a* al principio y al final. Su forma también puede considerarse de manera análoga a la de *Música de feria*, pues la sección *B* del Allegro moderato puede

interpretarse como una transición hacia *Ca'C-invertida* (sección que equivaldría a la parte *B* del cuarteto de Revueltas), y *B-invertida* puede interpretarse como una sección tipo cadenza (como la que aparece en *Música de feria*). La técnica palindrómica de Chávez justifica la importancia que le da a la melodía, pues el compositor unifica el cuarteto por medio de movimientos en espejo, fragmentos melódicos palindromizados y la manipulación del dieciseisavo y sus múltiplos de principio a fin. Esta técnica también justifica que Chávez se aleje del pensamiento armónico tradicional, ya que la forma en la que el compositor palindromiza las partes *B* y *C* impide el uso de la armonía funcional con objetivos tonales determinados. No obstante, es importante notar que el uso del palíndromo le permite a Chávez partir de una misma área modal general, desviarse de ella y finalmente regresar, como en la forma sonata tradicional.

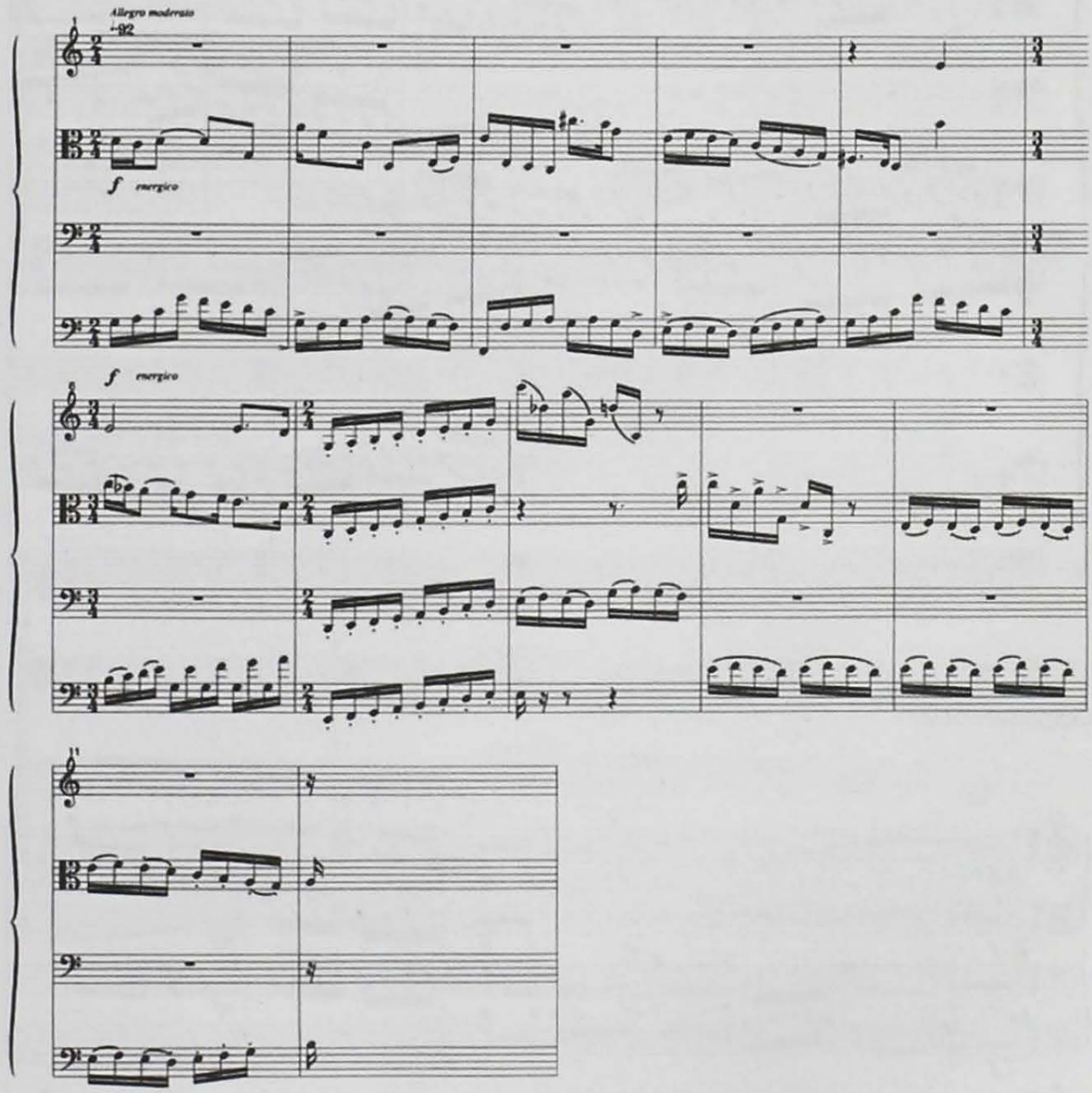
Consideremos la totalidad del Allegro moderato y *Música de feria*. Chávez utiliza elementos básicos tradicionales, como la melodía, el compás de 2/4, el dieciseisavo y la estructura general de la forma sonata. Al manipular estos elementos exageradamente Chávez logra alejarse de sus usos tradicionales. Revueltas utiliza su material de manera típica, como en el lirismo de sus melodías y su armonía triádica, expandiendo, sin embargo, los límites tradicionales por medio de la complejidad métrica y rítmica, la novedad armónica y modal, y su reinterpretación de la forma sonata. Revueltas va aún más lejos: al comparar el Allegro (compases 1-28) con el Lento (compases 98-133) de *Música de feria*, se escucha cómo las técnicas europeas se vuelven propias en el primero, y cómo el sonido autóctono ocupa un medio europeo en el segundo. Así, aunque el Lento sea extremadamente tradicional melódica, armónica y rítmicamente, le permite a Revueltas equilibrar las fuerzas de atracción y rechazo entre lo europeo y lo autóctono. Este aspecto de la búsqueda de equilibrio en el sistema de fuerzas que influyen en la composición no está presente en Allegro moderato de Chávez.

La comparación del Allegro moderato del Cuarteto de cuerdas número 2 de Carlos Chávez y de *Música de feria* de Silvestre Revueltas, ambos del año 1932, demuestra la influencia de las fuerzas de aceptación y rechazo que determinan la identidad; estas fuerzas contrarias exigen ser reconciliadas y equilibradas en diferentes planos de la vida del compositor, haciéndose evidentes especialmente en su música. La diferencia primordial entre la identidad musical histórica de Chávez y Revueltas está en el aire pero es difícil de atrapar. Revueltas es capaz de negociar desde las dos partes de su identidad, la atracción-rechazo hacia lo propio y lo ajeno, a sabiendas de que ambas partes son propias y ambas son ajenas y las dos existen al mismo tiempo; las alas de la mariposa se acercan y se alejan, se acercan y se alejan, pero siguen

pegadas al mismo cuerpo. Por otro lado, el palíndromo musical de Chávez muestra cómo el compositor sigue sistemáticamente las reglas que ha creado por medio de la exageración del uso de elementos tradicionales. Quizá es por esto que, aunque imite metódicamente la simetría de las alas de la mariposa en su Allegro moderato, ésta no deje de ser de papel.

Ejemplos citados del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez

Compases 1-12.



Compases 22-30.



Compases 56-63.



Compases 110-112.



Compases 124-127.

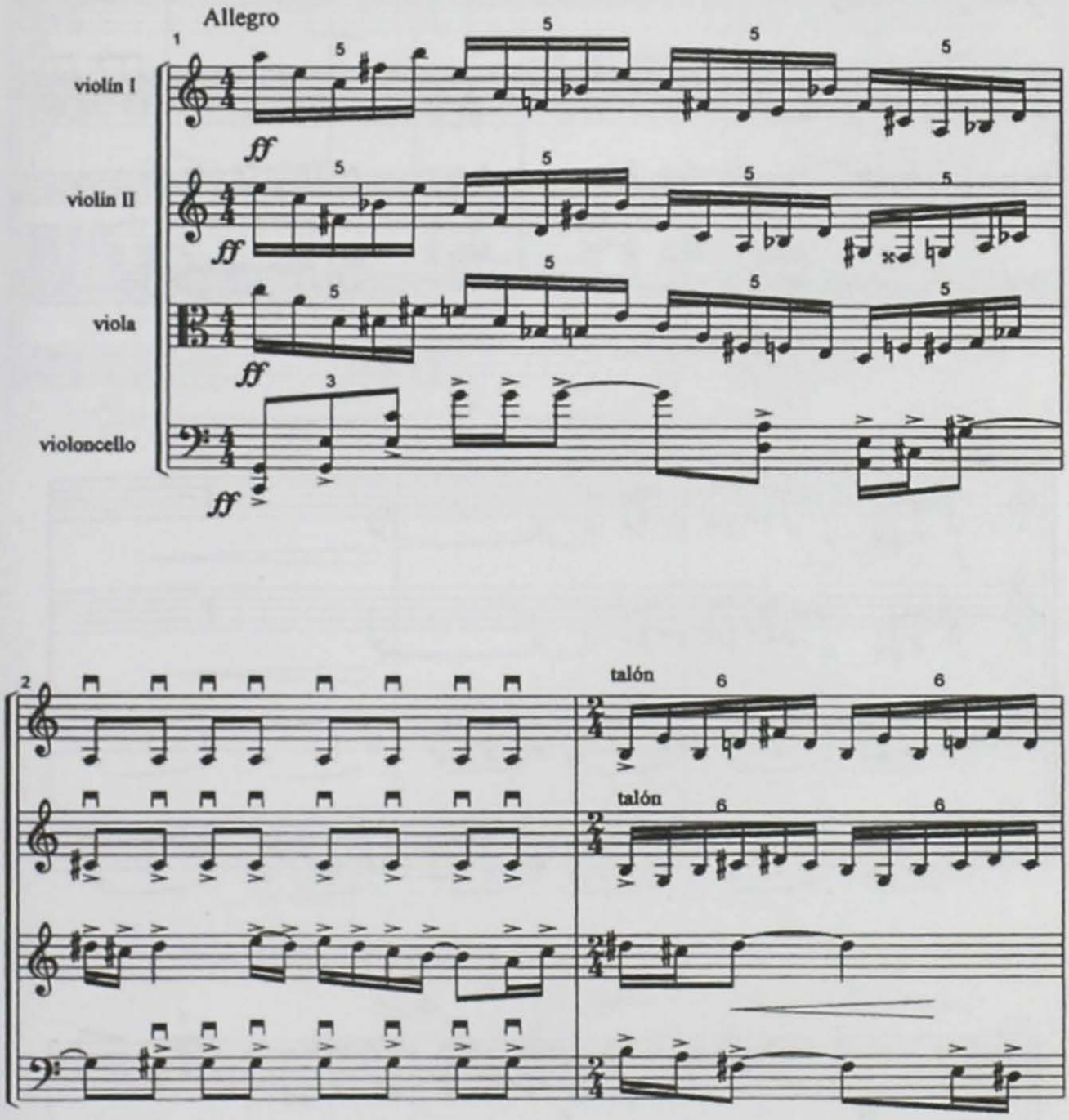


Compases 235-247.

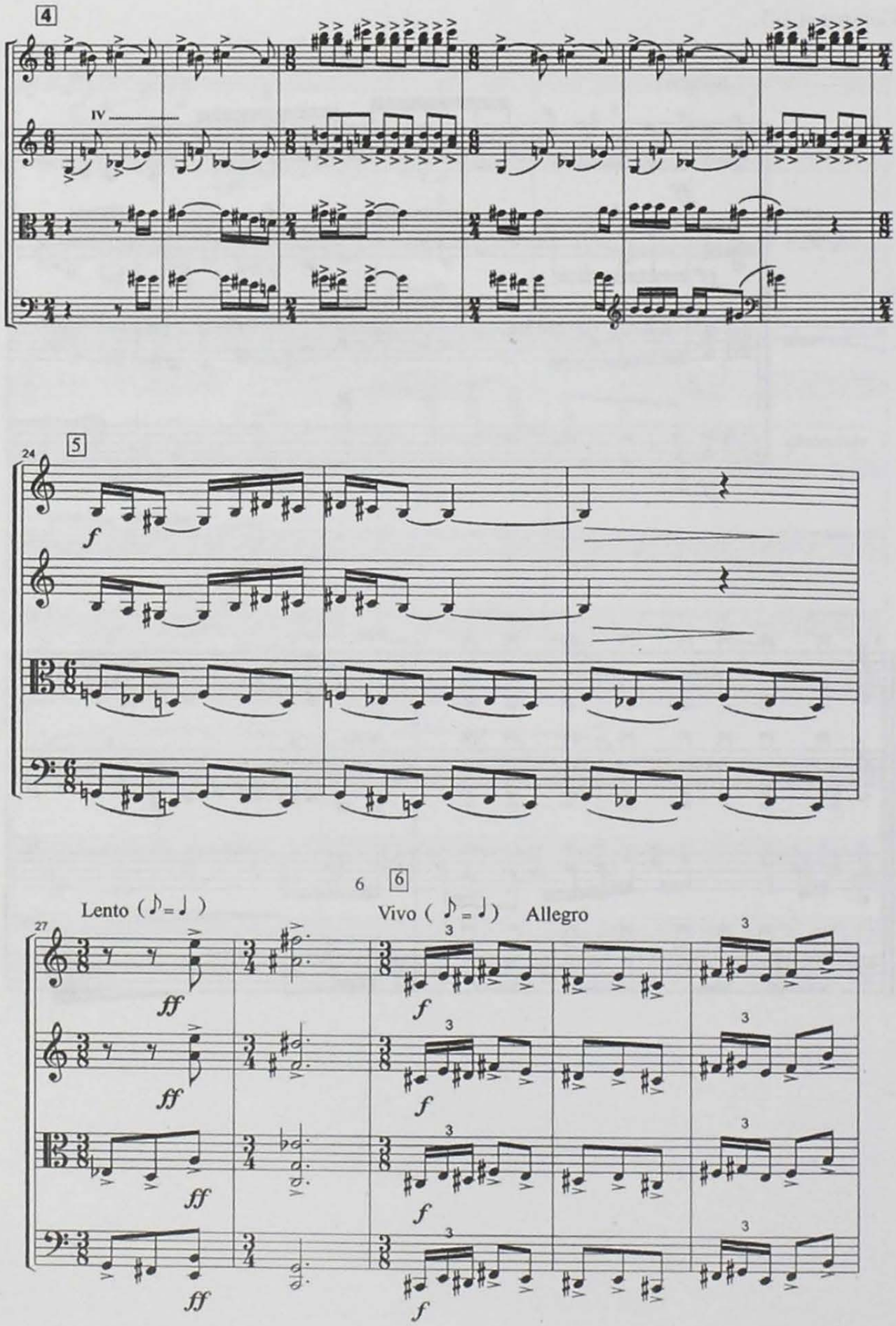


Ejemplos citados de *Música de feria* de Silvestre Revueltas

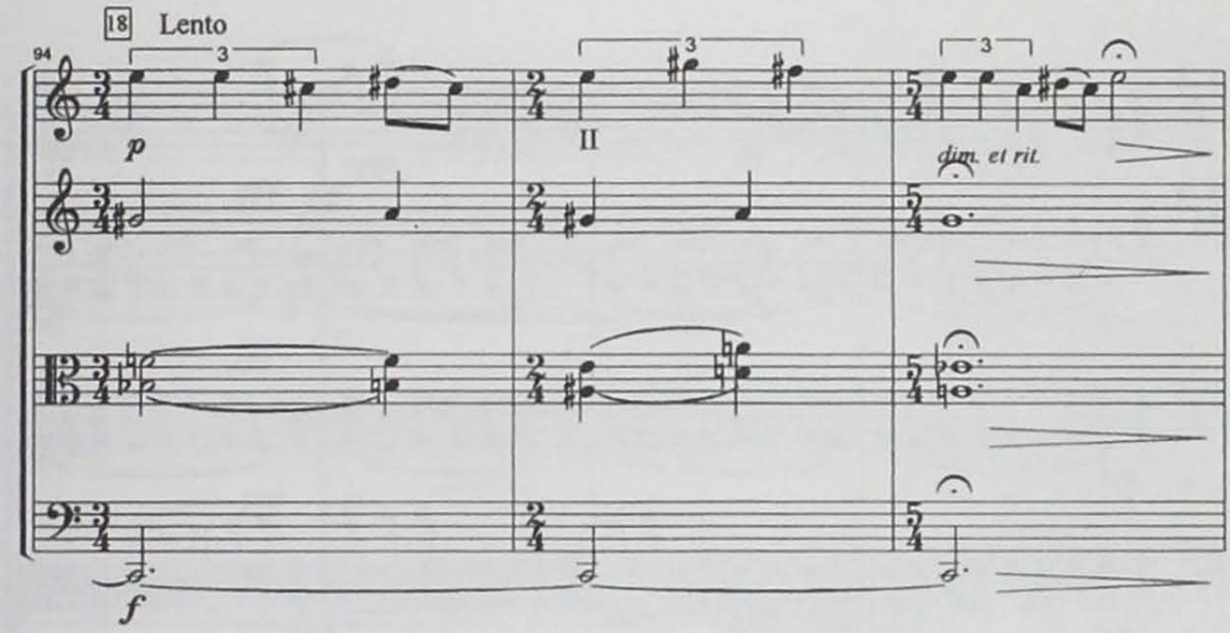
Compases 1-3.



Compases 18-31.



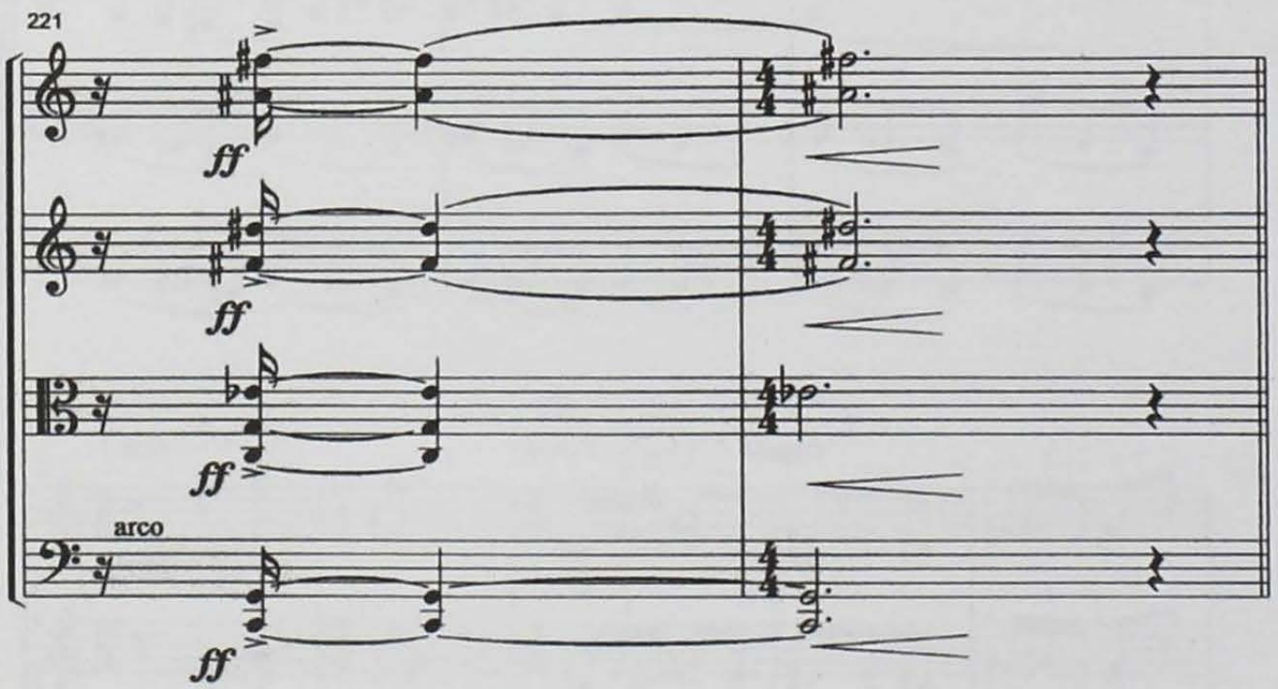
Compases 94-96.



Compases 98-101.



Compases 221-222.



Compases 292-293.



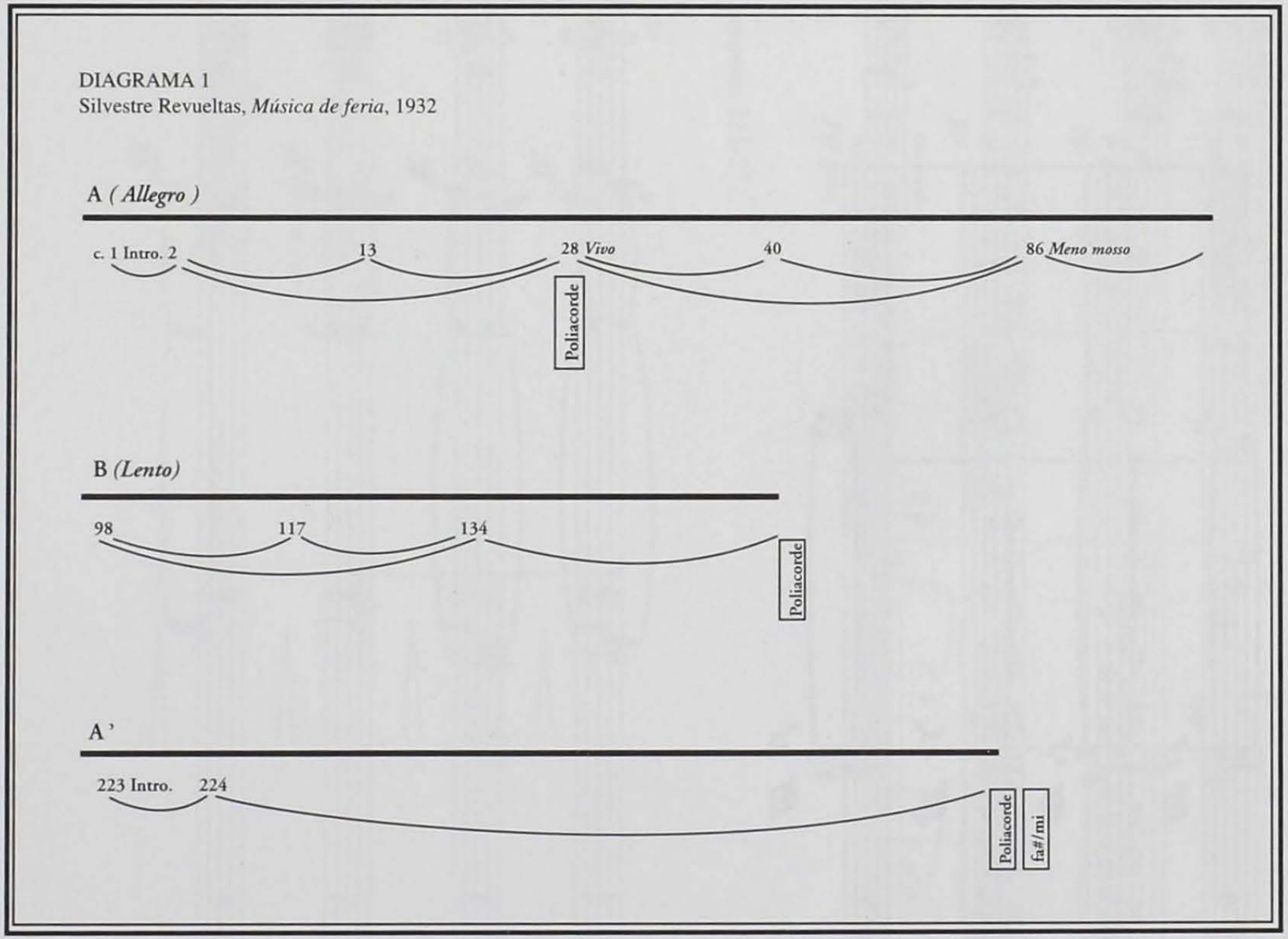

DIAGRAMA 1
Silvestre Revueltas, *Música de feria*, 1932
A *(Allegro)*
c. 1 Intro. 2
13
28 *Vivo*
40
86 *Meno mosso*
Poliacorde
B *(Lento)*
98
117
134
Poliacorde
A ’
223 Intro.
224
Poliacorde
fa#/mi

Diagrama 1

DIAGRAMA 2
C. Chávez, Cuarteto de Cuerdas No. 2, *Allegro moderato*, 1932

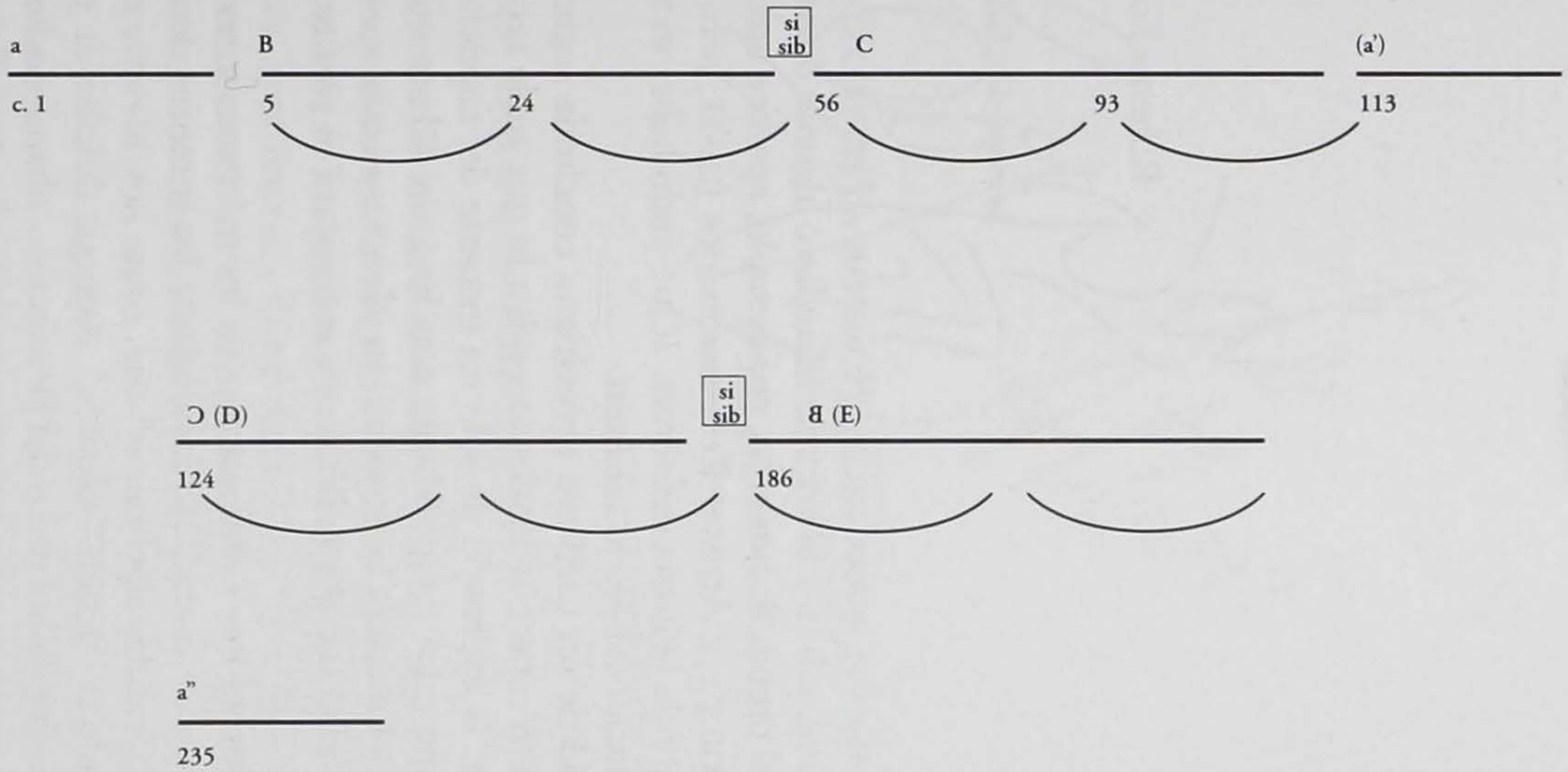


Diagrama 2

Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas

Roberto Kolb Neuhaus

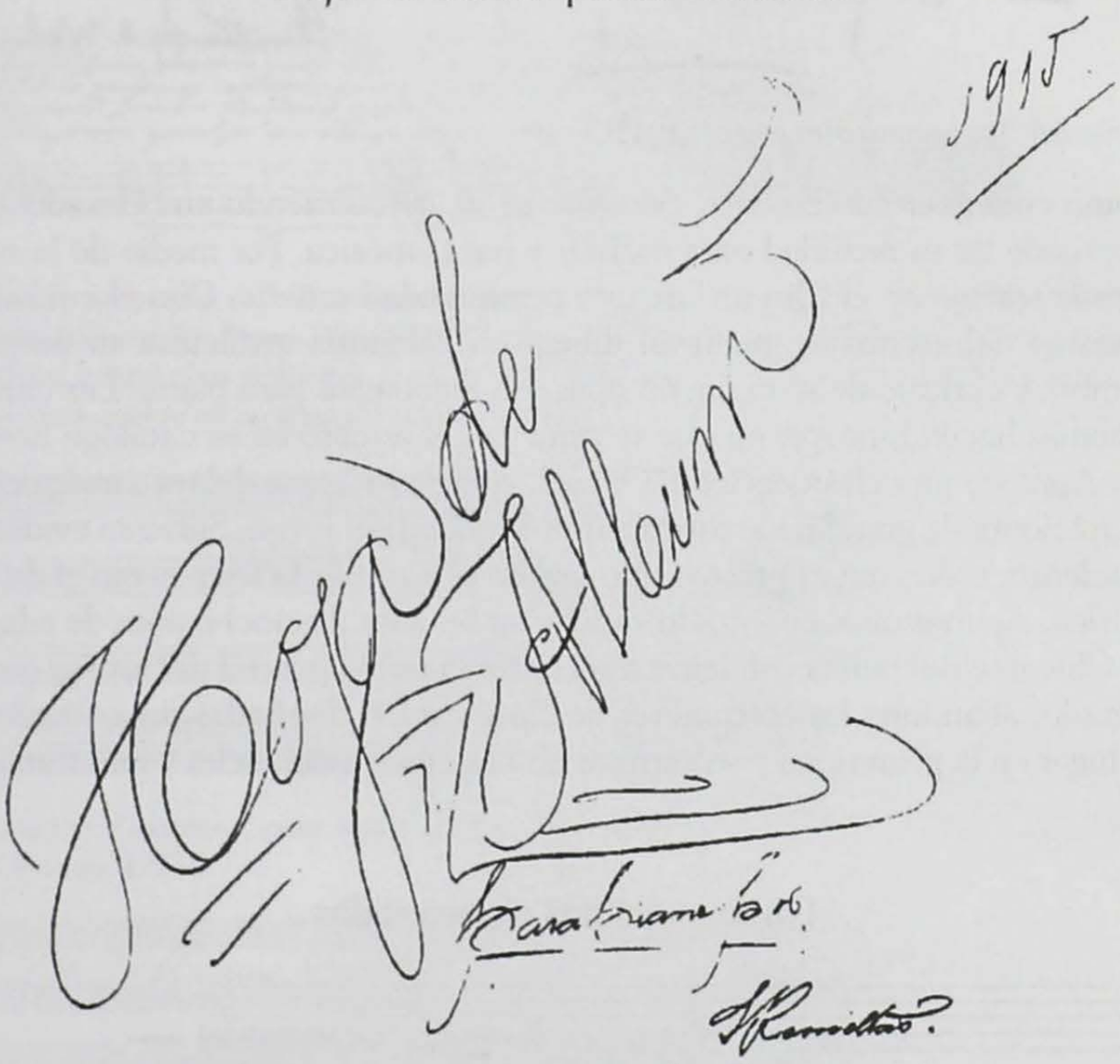
In memoriam Rafael Candanedo

Cuando comparamos el borrador del *Homenaje a Federico García Lorca* con su versión final, saltan a la vista de inmediato algunas disparidades sorprendentes. En el primer documento, por ejemplo, aparece una dedicatoria a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), pero desaparece inexplicablemente de la copia definitiva. ¿Qué pudo haber motivado estas (y otras) modificaciones? No lo sabemos.

La pulcritud de un partitura revueltiana concluida sugiere certeza y carácter final. Pero estas cualidades esconden lo que suele ser en realidad una obra de arte: la expresión de sólo un instante del caprichoso proceso creativo, el compromiso temporal que concluye un debate que se lleva a cabo al interior del músico, la negociación silenciosa entre sus intenciones estéticas y la realidad social y política que enfrentará su partitura en la sala de conciertos.

Apuntes, borradores y anotaciones en los márgenes y reversos de los manuscritos ponen de manifiesto las dudas y los intentos desechados del compositor: las "fórmulas algebraicas" que, como nos advierte el autor de 8 *x radio*, en el fondo no tienen "solución". Aunque difíciles de explicar con certidumbre, aquellas dedicatorias del *Homenaje* —abandonadas o sacrificadas en el camino— nos acercan a la subjetividad del músico. En otras instancias, sin embargo, el estudio de marginalia puede sugerir valiosos cauces de interpretación o resolver, incluso, lo que hasta ayer eran dudas o incógnitas.

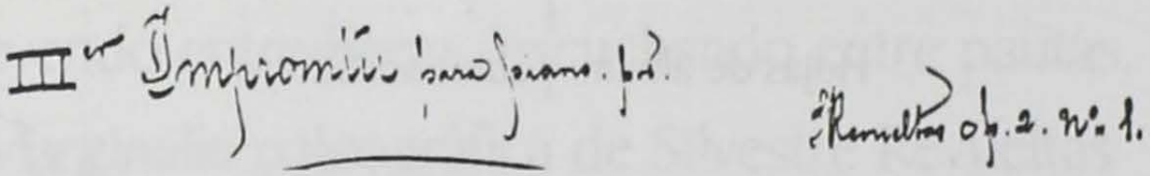
I
Hojas de álbum: pautas soñadoras



Portada del primer álbum de composiciones para piano, escrito en 1915.

A los quince años de edad, el joven violinista Revueltas escribe su primer álbum de composiciones. La selección del instrumento —el piano—,[1] aunque todavía más la de los géneros de sus "hojas de álbum" —Mazurkas, Valses y Valsettes, Impromptus y Piezas de Salón— son reveladores: la infancia del músico transcurre entre reverberaciones locales del romanticismo chopiniano y hace eco con naturalidad en el joven corazón de Silvestre.

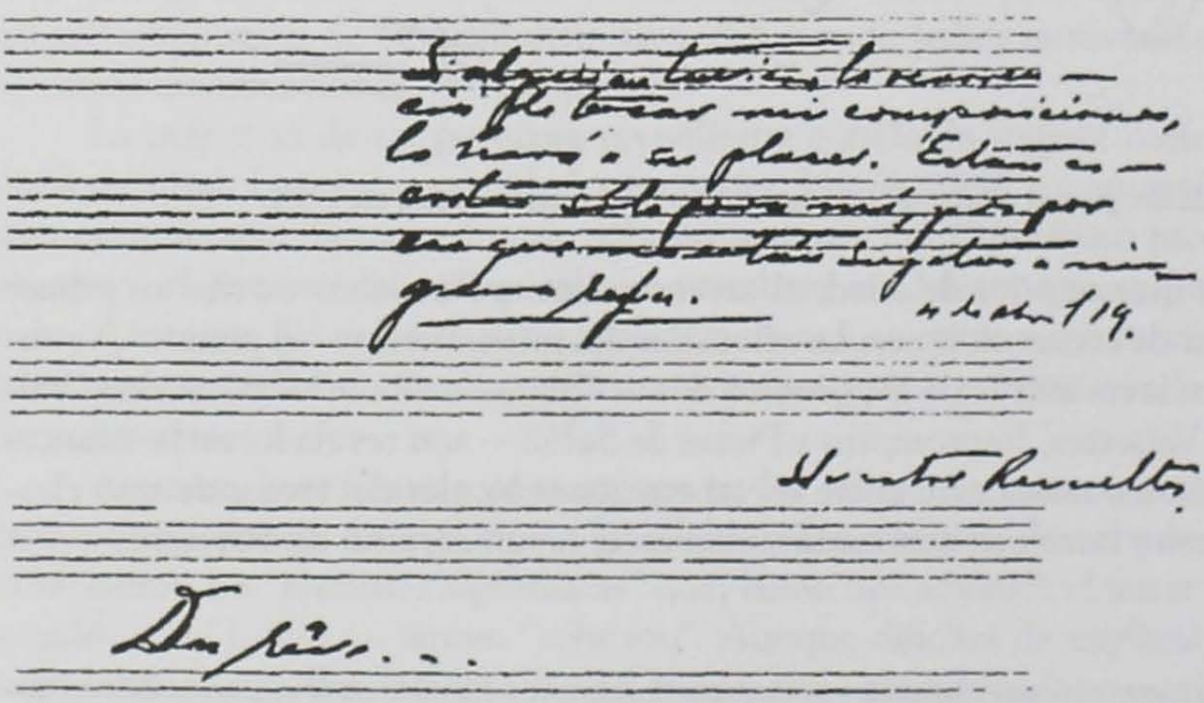
[1] Las composiciones permiten adivinar una destreza considerable en la ejecución de este instrumento, lo cual llama la atención, puesto que no se tienen datos sobre posibles estudios de piano en la infancia de Revueltas (la documentación sólo atestigua sus estudios de violín). Sin embargo, dado el evidente talento del niño, es factible pensar que fuera autodidacta en lo que al piano se refiere.



Título del "Impromptu para piano" (1915).

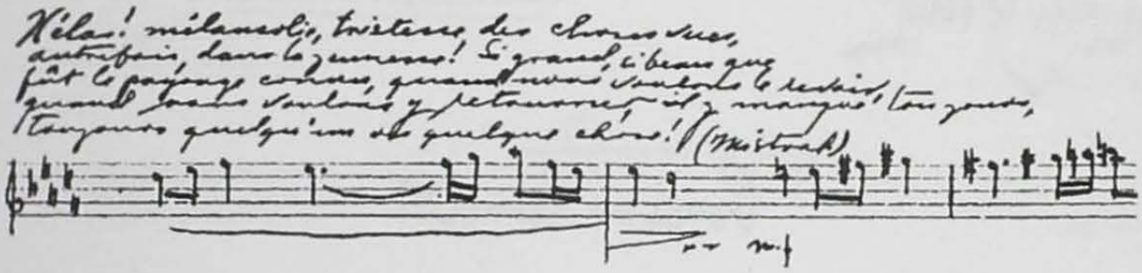
Como cualquier adolescente, Silvestre se va descubriendo embelesado: se sorprende de su facilidad para escribir y hacer música. Por medio de la caligrafía trabaja en el "diseño" de una personalidad soñada. Con el cuidado obsesivo del escribano medieval dibuja en caligrafía artificiosa su propio nombre y el título de su pequeño opus, un *Impromptu* para piano. Las cifras romanas hacen hincapié en que se trata ya del tercero en su catálogo juvenil. Aparece una clasificación, "Opus 2, número 1", que delata románticas aspiraciones de grandeza artística e inmortalidad del joven. Salvo su evidente talento, todo aquí es prestado: lo mismo el estilo de la letra como el de la música. Apenas unos cuantos años más tarde, a los dieciocho años de edad, en Chicago, Revueltas comienza a rechazar la visión juvenil del artista consagrado, abandona las costumbres de clasificación diseñadas para asegurar su lugar en la posteridad y se permite una escritura más suelta y más franca.

II
Du rève: pautas afrancesadas

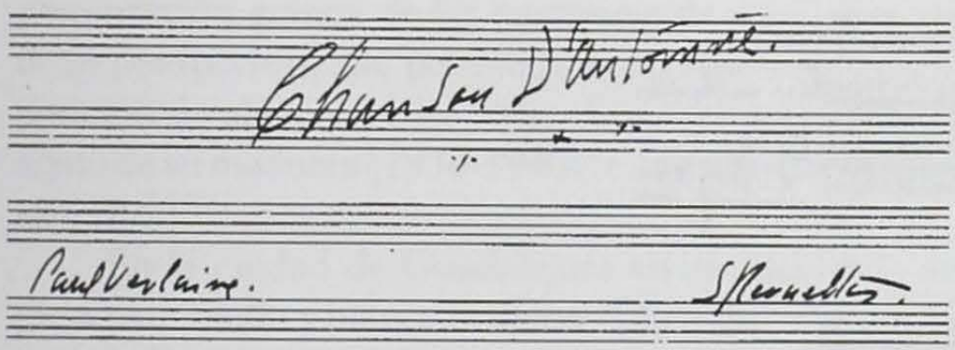


Portada de un álbum para piano, fechado en 1919. "Si alguien tuviera la ocurrencia de tocar mis composiciones, lo hará a su placer. Están escritas sólo para mí, y es por eso que no están sujetas a ninguna regla. 4 de abril, 1919."

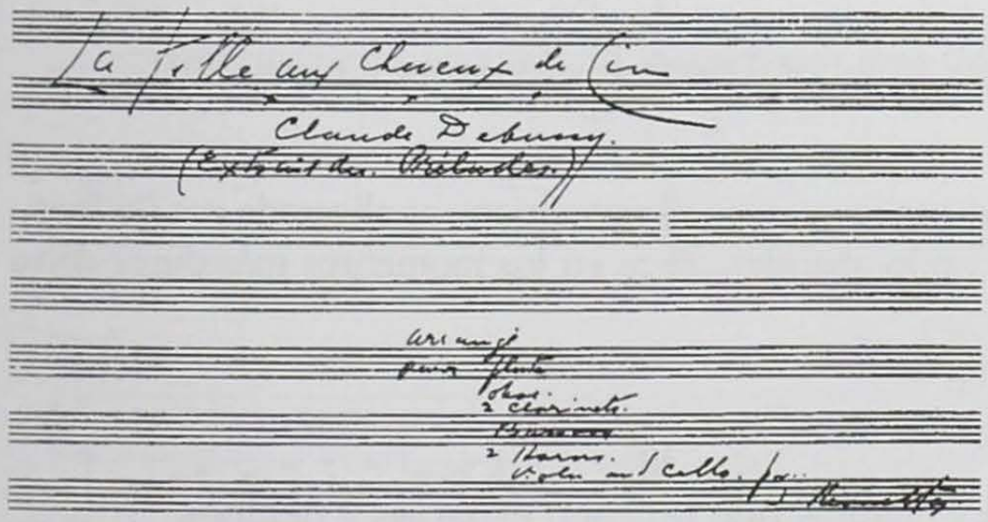
Su mundo ahora se contagia de la cultura parisina. Mistral, Verlaine y Debussy poblarán sus emociones y pensamientos.[2]



Cita de un poema de Mistral que encabeza una pieza para piano de 1919. "Hélas! mélancolie, tristesse des choses vues autrefois dans la jeunesse! Si grand, si beau que fût le paysage connu, quand nous voulons le revoir, quand nous voulons y retourner il y manque toujours, toujours quelqu'un ou quelque chose! ([Frederic] Mistral)".

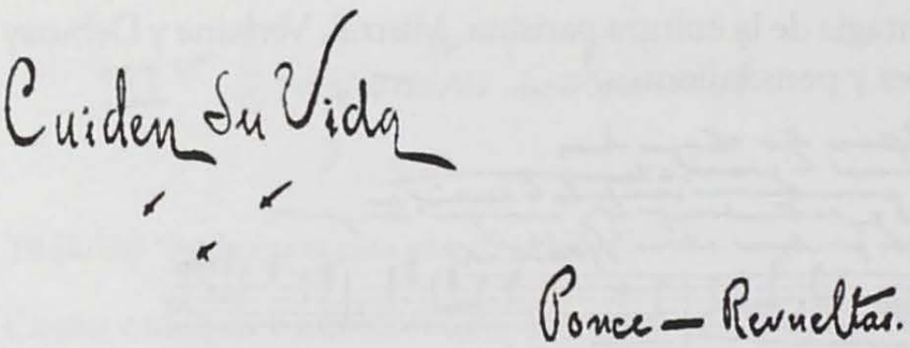


Chanson d'automne, para voz y piano, sobre un poema de Paul Verlaine, 1844-1896. (Chicago, 1923.)

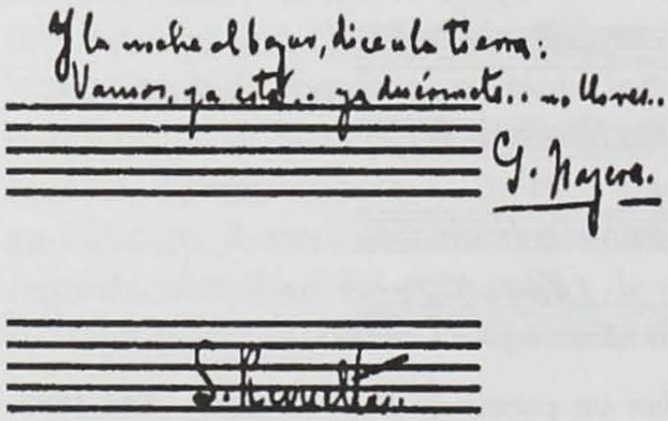


La fille aux cheveux du lin, de Claude Debussy. Orquestación de Silvestre Revueltas para flauta, oboe, clarinetes, fagot, cornos, violín, viola y violonchelo (Mobile, Alabama, 1928).
No sorprende por eso su afinidad con otros francófilos mexicanos como Ponce y Gutiérrez Nájera.

[2] Obsérvense en estos manuscritos las tres cruces bajo el título. Éste es un hábito que Revueltas practicó con frecuencia en composiciones y arreglos escritos entre 1918 y 1928 pero que abandonó por completo en su obra de madurez. Señales como éstas facilitan la labor del catalogador.



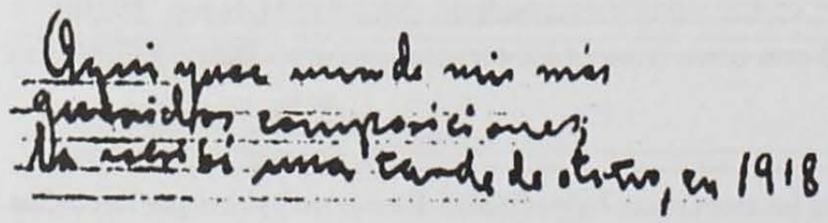
Arreglo para violín y piano de una melodía popular mexicana recogida por Manuel M. Ponce (Chicago, *ca.* 1923).



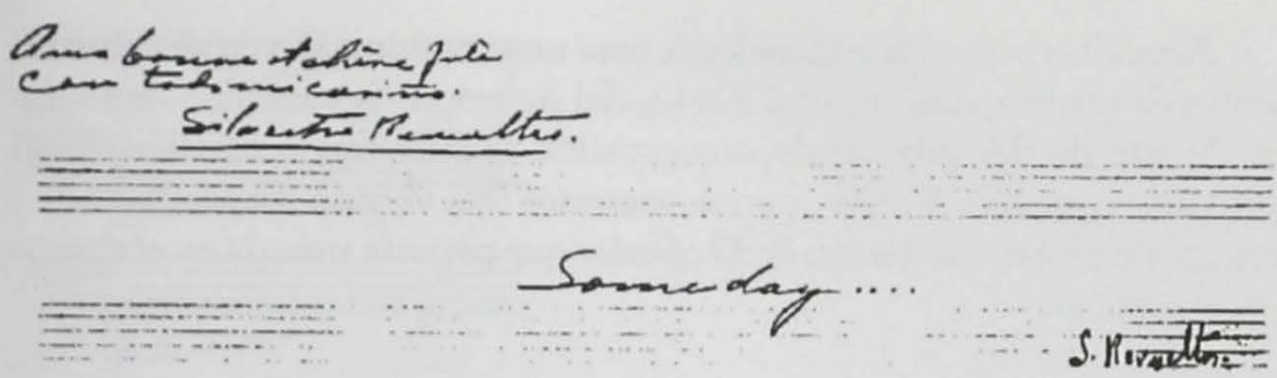
"Y la noche al bajar, dice a la tierra: Vamos, ya está... ya duérmete... no llores..." Poema de Manuel Gutiérrez Nájera, 1859-1895. Epígrafe de un *Andantino* (Chicago, 1918).

La densidad del romanticismo juvenil revueltiano es aligerada por un sentido del humor que no lo abandonará ni en los momentos más duros de su vida.

III
El afilador: pautas que retienen espacios y tiempos



"Aquí yace una de mis más queridas composiciones; la escribí una tarde de otoño, en 1918."



"A ma bonne et chère Julès con todo mi cariño. Silvestre Revueltas."

La observación comparativa de los materiales de escritura, de la variación en los trazos de letra o música, y del empleo de ciertas estilizaciones en la presentación gráfica de las partituras de Revueltas en distintos momentos de su producción, han permitido la estimación de las fechas y sitios de composición de algunas obras tanto de su primera obra temprana (1924-1929) como de su madurez (1930-1940), cuando estos datos no aparecen en el manuscrito.[3]

En la ciudad de Guadalajara en el año 1924, Revueltas escribe una pieza para violín y piano: *El afilador*. El músico utiliza aquí una pluma estilográfica de punto ancho que produce cabezas de nota cuadradas en el trazo horizontal y delgadas en el vertical.



Título y primera pauta de la versión para violín y piano de *El afilador* (Guadalajara, 1924).

[3] Aquí me permito una pequeña disgregación de la norma. Se habla mucho —pero con conceptos distintos— de la "obra temprana" y de la de "madurez" en Revueltas. Parte de la confusión y de las diferencias de interpretación al respecto derivan de la tardía catalogación de la obra

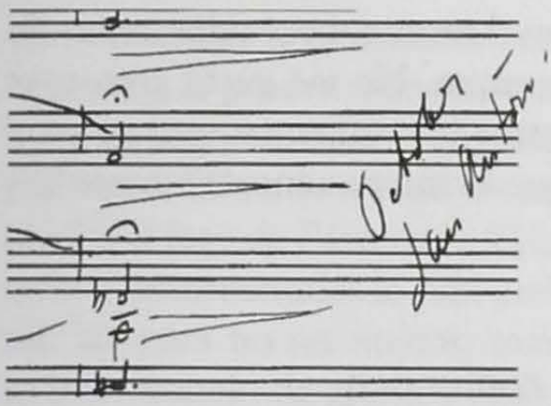
Revueltas orquesta esta melodía para una combinación de siete instrumentos de aliento, muy inusual a la luz del repertorio revueltiano de madurez. Aparte de dos esbozos de orquestación —uno muy tentativo a lápiz y otro más completo a tinta— no se encontró una versión limpia, fechada y firmada, de esta orquestación de *El afilador* que permita situarla en el tiempo y en el espacio.



Fragmento de una versión "en limpio", pero inconclusa, de la orquestación de *El afilador*.

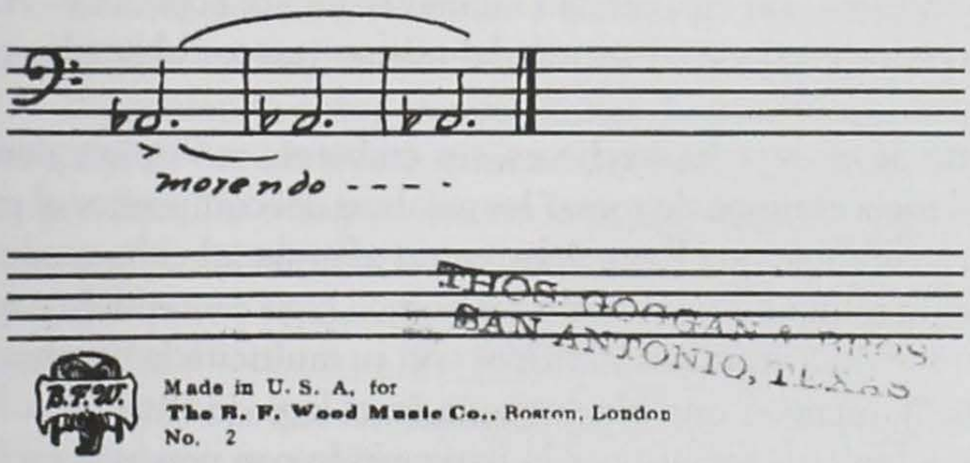
Se reconoce el uso de la misma pluma empleada para la versión original, de modo que con toda probabilidad no pasó mucho tiempo entre la composición de aquélla y su orquestación. Se observa, sin embargo, una anotación (en inglés) al final del bosquejo que sitúa la orquestación en otra ciudad: "October, San Antonio".

revueltiana, que impidió a la mayor parte de los investigadores conocer la obra de juventud y particularmente el periodo pobremente documentado que va de 1924 a 1929. A partir de 1930, cuando Revueltas escribe su primer cuarteto, inicia con toda claridad el trabajo de un músico que se afirma compositor antes que violinista y director de orquesta, y que asienta a partir de ese momento las bases de su credo estético modernista introduciendo los procedimientos composicionales que mantendrá como la base de su identidad estilística hasta su muerte. Propongo, pues, tres periodos creativos relevantes para el estudio de Revueltas: la obra de juventud (1915-1923), la obra temprana (1924-1929), que delata una búsqueda de identidad musical en el coqueteo con estilos diversos como los de Satie y Debussy, y la década de madurez (1930-1940), caracterizada por soluciones estilísticas claramente definidas y técnicas que recurren de manera sistemática en los distintos géneros que aborda su obra.



Nota al final del bosquejo de orquestación: "Octubre, San Antonio".

Sabemos, gracias a la cronología compilada por Eduardo Contreras Soto, que Revueltas se asentó en dicha ciudad en el año 1926. Junto a los manuscritos mencionados se encontró un juego de partes instrumentales dibujadas por un copista profesional en San Antonio, Thos. Goggan & Bros., que permitió la reconstrucción y posterior grabación de esta obra como septeto de alientos.[4]



Sello de los hermanos Goggan, San Antonio.

Los datos grafológicos que aportan estos documentos permiten suponer que Revueltas retomó su pieza original y la orquestó dos o tres años después para ejecutarla con alguna de las dos orquestas de teatro con las que colaboró durante su estadía en Texas. Esta hipótesis se ve reforzada por una carta que Revueltas escribe a Chávez desde Mobile: "Empecé antes de venir aquí una porquería que allí está sin terminar y llevaba trazas de estar mejor que el pin-

[4] *Sensemayá: The Unknown Revueltas*, Camerata de las Américas, Enrique A. Diemecke, dirección musical, Dorian Recordings DOR-90244, 1996. Notas de Susana González Aktories y Roberto Kolb.

che Batik, que es lo único que tengo. En San Antonio, pocos días antes de venirme, hice a los muchachos que me la tocaran. No me gustó gran cosa porque sentí que debía estar escrito para otros instrumentos que no para cuarteto de cuerda; por distracción puede que lo instrumente diferente".[5]

IV
Janitzio: palabras que confunden

Más de uno ha advertido acerca del riesgo de interpretar la música de un compositor a partir de sus escritos teóricos, autobiográficos, declaraciones de principios, etcétera. Las palabras de Silvestre Revueltas no son la excepción: pueden iluminar sus propósitos estéticos pero con la misma facilidad distraer de ellos. La ironía y ambigüedad intencional presente en muchos de sus comentarios más citados agranda la responsabilidad de quien apoya en éstos sus interpretaciones.

Las palabras de tono "informal", suelto, antisolemne e improvisado de los textos sobre su música son en realidad cuidadosamente sopesadas. Así parecen atestiguarlo dos versiones distintas del mismo texto, publicadas en momentos diferentes.

La lectura que de ellos se ha hecho es, sin embargo, múltiple y pone claramente en evidencia el riesgo de tomar las palabras del compositor al pie de la letra. No es impensable que Revueltas, en un afán de rebeldía modernista y poseedor de un refinadísimo sentido del humor, haya pretendido confundir con toda intención a cronistas y críticos con su multicitada paráfrasis literaria de *Janitzio*: "Janitzio es una isla pequeña en el lago de Pátzcuaro. El lago es mugroso. Los viajeros románticos lo han vestido con versos al estilo de las postales y música. Para que no me lo ganen, he añadido mi grano de sal. Seguramente la posteridad me premiará por esta contribución a la industria turística".

Probablemente ésta, por menos depurada y más corta, sea la primera versión del texto. La propone José Antonio Alcaraz interpretándola como una muestra de sarcasmo autodestructivo.[6]

Carol Hess[7] propone dos interpretaciones adicionales, basándose en

[5] Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 83.

[6] Carol A. Hess, "Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance", en *Latin American Music Review*, vol. 18, núm. 2, otoño-invierno, 1997, p. 285.

[7] *Idem.*

esta versión de la cita: como denuncia del "consumismo burgués" y como un "ataque a la producción artística [supeditada] al sistema capitalista".

La segunda versión de esta cita, más rica en significaciones, tal vez no hubiera conducido a estas lecturas: [Janitzio] es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también contribuyo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos proturismo".[8]

Ricardo Pérez Montfort[9] especula sobre una posible intención política de la composición, dada su coincidencia con el inminente arribo al poder de Lázaro Cárdenas. La partitura se enmarca en el contexto de una pugna política entre dos regionalismos: el michoacano de Cárdenas y el norteño del sonorense Plutarco Elías Calles, presidente saliente.

Adicionalmente Pérez Montfort afirma que con esta introducción a *Janitzio*, Revueltas minimiza el éxito de su estreno, tiende a "autoeliminarse" pero "al mismo tiempo [a] romper esquemas".

Susana González Aktories y quien suscribe pretendieron encontrar en esta cita una crítica a un nacionalismo académico, romántico o patriotero.[10]

Especulando sobre la posibilidad de que *Janitzio* estuviera ligada a la filmación de uno de tres documentales turísticos sobre Michoacán producidos por aquellos años, yo mismo consideré este comentario "vanguardista" como un "posible deseo de deslindar esta partitura del corpus artísticamente relevante de su producción y relegarla al terreno de una insignificante música utilitaria".[11]

Lo cierto es que los distintos ángulos de enfoque que surgen a partir de estas opiniones invitan a una nueva audición de la obra,[12] desprejuiciada en

[8] Silvestre Revueltas y Rosaura Revueltas (comps.), *Revueltas por él mismo*, México, ERA, 1989, p. 213.

[9] Ricardo Pérez Montfort, ponencia presentada en el Segundo Coloquio Internacional Silvestre Revueltas, México, ENM-UNAM, 1998.

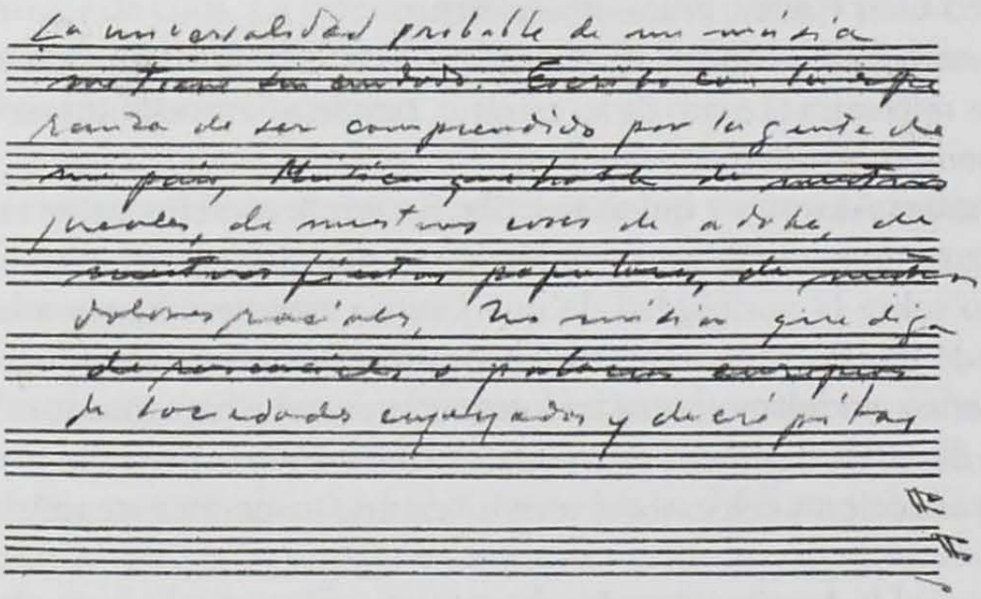
[10] Susana G. Aktories y Roberto Kolb, "Silvestre Revueltas: The Path Towards Stylistic Uniqueness", ponencia presentada en el Simposium Internacional Music and Signs, Berlín, Alemania, 1998.

[11] Roberto Kolb, "Revueltas y el cine: secuencias, acercamientos y cortes" (inédito).

[12] También los hábitos de consumo de la música de Revueltas pueden deformar seriamente su percepción. *Janitzio* es seguramente de la obra más programada de Revueltas y, a la vez, la más manipulada por los medios. Cierto fragmento, aquel que "cita" una banda pueblerina, ha sido convertido en la bandera de cientos de mensajes radiales o televisivos de significado patriótico, llegando hasta su institucionalización al ser utilizada por muchos años como leitmotiv de "La hora nacional". Lo grave del asunto reside en el hecho de que dicha referencia musical de índole programática de ninguna manera resulta representativa del sentido musical de la

la medida de lo posible. Las "desconcertantes declaraciones [de Revueltas] en torno al contenido y programa extramusical de sus obras nada prueban. Sus obras no señalan ni apuntan hacia nada más que a sí mismas". Ya nos lo advertía Yolanda Moreno Rivas.[13]

Tal como esta acotación literaria sobre *Janitzio*, Revueltas escribe otras similares para muchas de sus obras. Su estilo (como el de su música) es rico en metáforas; su sintaxis (como la de su música) es libre, audaz y sucinta. Las palabras escogidas apelan más a la imaginación del lector que a su pensamiento lógico. Se rebelan contra el positivismo vasconceliano y afirman sólo la razón de la sinrazón. Es precisamente esta prosa desconcertante e incongruente la que nos puede acercar más a su música. En cambio, un texto como el que se observa abajo logrará precisamente lo contrario:



"La universalidad probable de mi música me tiene sin cuidado. Escribo con la esperanza de ser comprendido por la gente de mi país, música que habla de nuestros jacales, de nuestras casas de adobe, de nuestras fiestas populares, de nuestros dolores raciales, no música que diga de rascacielos y palacios europeos de sociedades enjoyadas y decrépitas."

Este pensamiento inédito aparece en uno de los cuadernillos de apuntes del compositor. A través de él transpira el simplismo maniqueo de la jerigonza del realismo socialista en boga antes de la segunda guerra mundial. Nos mues-

obra. De hecho, su descontextualización lo desvirtúa por completo: basta escuchar el marco modernista de tonalidades acremente disonantes que encuadran este fragmento para constatar que aquí la parte ha sido confundida con el todo, la caricatura musical de una bandita con una obra compleja y no necesariamente cómica.

[13] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, ENM-UNAM, 1989-1995, p. 189.

tra una cara muy distinta del habla revueltiana. Éste es un discurso prestado, aunque no del todo falto de sinceridad. Como es sabido, la aplicación de los dogmas zdanovianos generó un arte esquemático de mínimo valor, mismo que se empolva hoy en las bóvedas subterráneas de los museos de la ex Unión Soviética y sus países satélites. La música de Revueltas sobrevive, en cambio, porque su originalidad, profundidad, complejidad y calidad artísticas rebasan la simpleza conceptual del esquema estético del estalinismo.

V
Homenaje a Federico García Lorca: pautas que engañan

Por mucho tiempo algunos detractores de Silvestre Revueltas acusaron al compositor de carecer de una preparación adecuada y de un técnica depurada. En reacción contra tales aseveraciones toma fuerza una tendencia igualmente categórica que califica al compositor en términos absolutamente superlativos, sin permitir espacio para la crítica. Esta corriente respalda su juicio en criterios válidos (aunque no suficientes) como por ejemplo la notable capacidad del compositor para visualizar en forma íntegra una partitura orquestal, plasmándola directamente en el papel —prácticamente sin la ayuda de apuntes— en pocos días. Se alude al mismo tiempo a la pulcritud gráfica que presentan dichas partituras. Son incuestionablemente el producto de una mente organizada, concentrada y con propósitos claros.

Ciertas actitudes composicionales vanguardistas causaron estupor en su momento y subyacen tal vez a las denuncias de los detractores. Hoy son mejor entendidas. Ya nadie se sorprende, por ejemplo, ante las melodías en disonantes intervalos de segunda menor. Frecuentes en la música de Revueltas, no son más que un recurso de color que refiere a la representación de una estridencia cultural y no a errores de transposición, como llegaron a pensar algunos copistas. Es probale que esta y otras estrategias vanguardistas mal decodificadas hayan servido para sustentar los argumentos de los críticos de Revueltas.

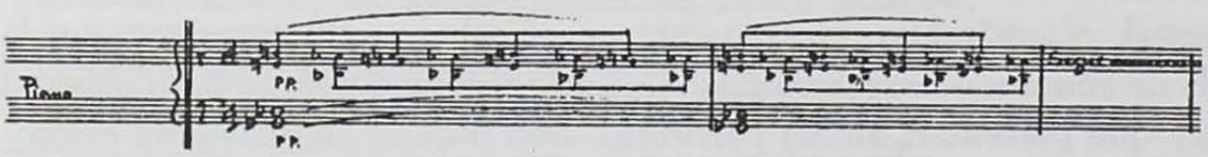
Sin embargo, junto a las propuestas osadas y abigarradas de Revueltas, encontramos también descuidos frecuentes. Contiguos a la precisión casi compulsiva de fraseo, articulación, dinámica y tonalidad, es fácil detectar también inconsistencias y equivocaciones. Es muy importante entender estilo y concepto de la música de Revueltas para poder diferenciar entre un error armónico y una provocación sonora intencionada; entre el olvido de una indicación de fraseo y un contraste de articulación perseguido de manera consciente; entre una variación intencional o un simple error de copiado.

Veamos, para ejemplo, el caso del ostinato del "Duelo" en el *Homenaje a Federico García Lorca*. En el borrador, su diseño e intención musical no dejan lugar a dudas.



Borrador fechado del 1° de noviembre de 1936. El diseño del ostinato en el piano está contenido en un solo compás que se va repitiendo: tanto el signo de repetición como la indicación *segue* lo confirman.

Pero al preparar el manuscrito final, el compositor se distrae y equivoca el dibujo del segundo compás. Por fortuna la versión preliminar y el propio contexto musical permiten reconocer la distracción tan cuidadosamente plasmada por Revueltas.



Manuscrito final, también fechado el 1° de noviembre de 1936. En lugar de alternar con la disonancia Sol-La (duplicada en el xilófono), el intervalo Mi-Si se repite y se perpetua en los próximos compases por medio de la indicación *segue*.

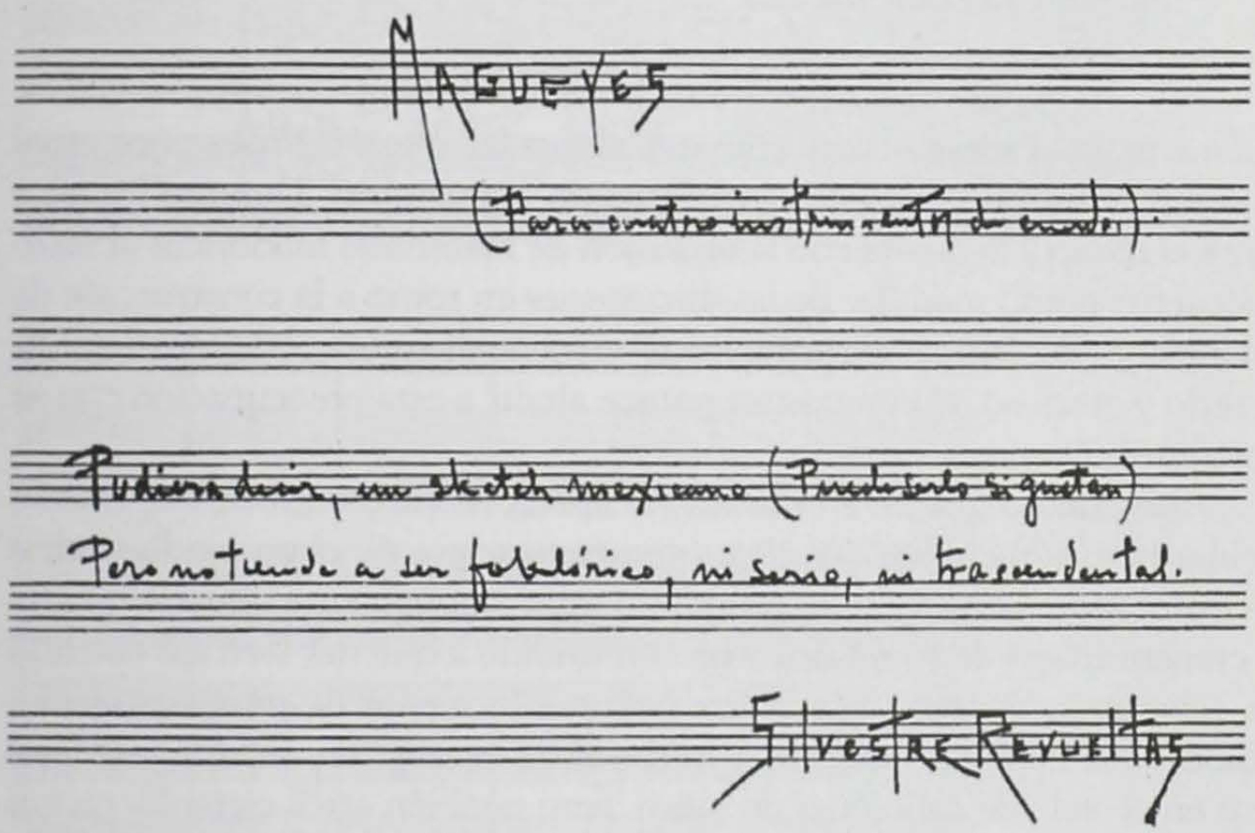
Existe una publicación del *Homenaje*, que, aunque carece de fecha y casa editora, parece haberse dibujado en México, a juzgar por el teléfono y el nombre del copista (Aurelio Gómez C., Tel. 33490). Dicha edición se apega a dicho manuscrito final, reproduciendo en consecuencia al pie de la letra sus errores.



Transcripción de Aurelio Gómez C.

Como se constata aquí, una fe ciega en los manuscritos del compositor puede conducir a interpretaciones potencialmente desastrosas.

VI
Magueyes: pautas en gestación



"Magueyes, para cuatro instrumentos de cuerda. Pudiera decir, un sketch mexicano (puede serlo si gustan). Pero no tiende a ser folklórico, ni serio, ni trascendental."

El pequeño texto que introduce el segundo cuarteto, *Magueyes*, firmado con caligrafía art déco el 14 de marzo de 1931, invita varias lecturas. En primera instancia llama la atención la renuencia de Revueltas a recurrir a las denominaciones tradicionales de género, como en este caso al "cuarteto de cuerdas". Sin embargo, el catálogo de sus obras contiene suficientes ejemplos del mismo fenómeno que permiten entender esta actitud como una búsqueda de una concepción alterna (modernista) de género e instrumentación:

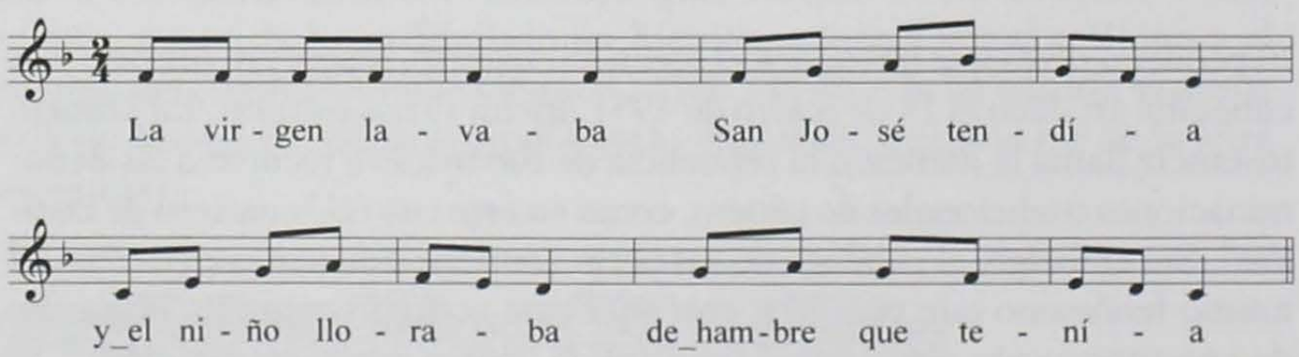
Planos, para nueve unidades
Janitzio, música para plazas
Danza geométrica, pieza para orquesta

Música para charlar, escenas para un film
Pieza para orquesta
Esquinas, piezas de música para orquesta
8 x radio
El renacuajo paseador, ballet pantomima para marionetas (títeres)
Sensemayá, canto para matar a una culebra
Son, para diez instrumentos

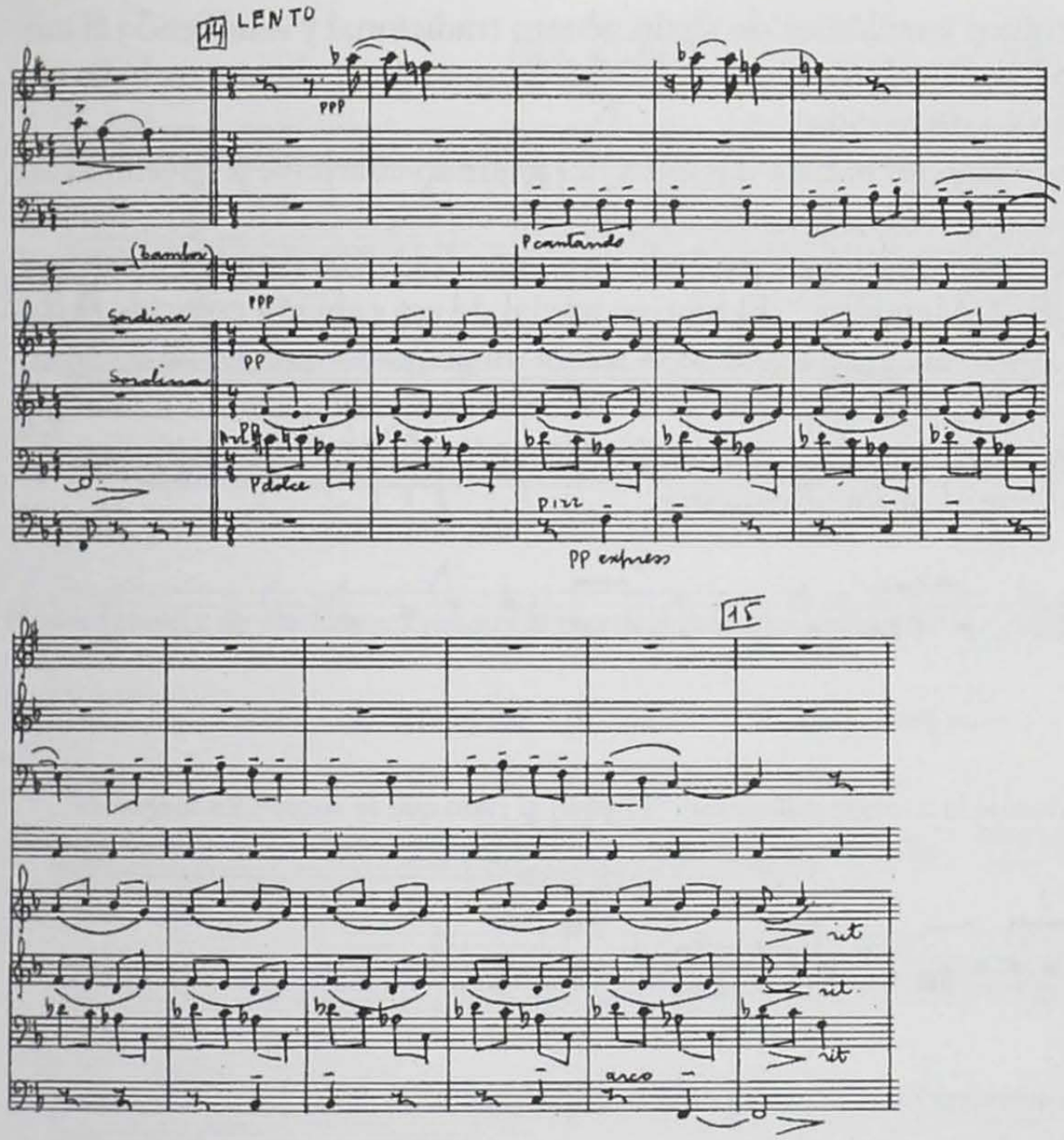
Una meditación sobre el concepto que abriga la composición es poco usual en una partitura de Revueltas y merece un comentario. Durante los años veinte el modo y la medida de la inclusión de materiales folklóricos al texto musical fue punto modular de las discusiones en torno a la construcción de un lenguaje "auténticamente nacional" en el medio musical de México. Entre serio y gracioso, el compositor parece aludir a esta preocupación con su comentario.

Aseverando que en su música no aparecen citas textuales de música popular pero sí melodías populares compuestas por él, el propio Revueltas ha contribuido a crear lo que resulta un mito ampliamente difundido entre los comentaristas de su música y ha confundido a quienes leen sus palabras con reverencia excesiva o acrítica. Viene a la mente de inmediato la inclusión de la canción infantil "A la rueda de la mar" en *Troka* o las *Cinco horas* en el ciclo de canciones de niños, pero también otros ejemplos menos conocidos.

Eugenia Revueltas, hija del compositor, identificó dentro de *8 x radio* la melodía de un villancico que recuerda haber cantado durante su infancia en Veracruz.



Llama la atención la literalidad con la cual Revueltas transcribe esta melodía. La única diferencia —y es mínima en este caso— reside en cierta libertad métrica que parece crear distancia crítica ante el referente popular.

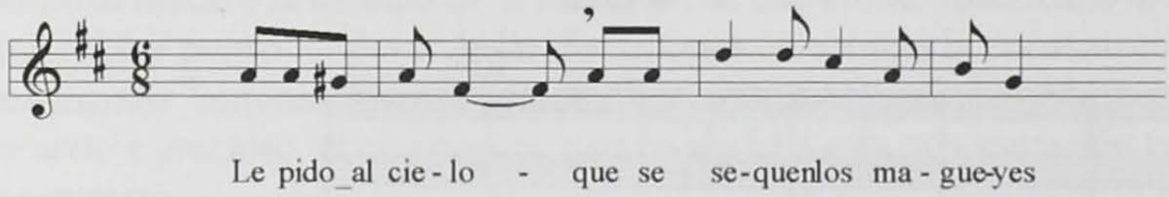


Véase la tercera pauta, que reproduce la misma melodía popular en la parte del fagot. Este facsímil corresponde a una versión dibujada por un copista desconocido y fue encontrada por Olga Picún Fuentes en el legado de J. Kostakowski. Más allá de un bosquejo bastante tentativo de mano del compositor, nunca se ha encontrado una versión que se pueda considerar final y terminada de esta partitura.

Sin embargo, hay que constatar que el manejo o inclusión de citas literales no dejan de ser la excepción a la regla en Revueltas. Su interés manifiesto por minimizar la literalidad de las incorporaciones de música popular o su música podría explicarse como una crítica a aquellos que "componen" recopilando y orquestando melodías del pueblo, como sucedía característicamente en la cultura del *fin du siècle* europeo y por ende también en el mexicano. Así entendida, se explica que la fidelidad a las fuentes populares le tenga sin cuidado ("Pudiera decir un sketch mexicano; puede serlo si gustan"). Por lo común, Revueltas tiende a inventar su "melodía popular", ciñéndose al

modelo rítmico y melódico de algún género tradicional y asumiendo él mismo el papel de "pueblo". O puede también tomar prestada una melodía ajena y variarla a discreción.

Éste parece ser el caso del tema del segundo cuarteto, si hacemos caso de una vieja canción jalisciense recolectada en Lagos de Moreno y llamada precisamente *Los magueyes*, incluida en su antología "La canción mexicana" por Vicente T. Mendoza.[14] El motivo inicial de esa canción coincide sin lugar a dudas con el del cuarteto, si se tolera un pequeño margen de divergencia, permisible por las diferencias de interpretación de cada informante, la inevitable subjetividad en el trabajo de recolección y la variación musical que le impone el propio Revueltas.



Primer motivo de la canción jalisciense: "Le pido al cielo que se sequen los magueyes".



El motivo equivalente en el cuarteto de Revueltas.

Mucho más importante que una discusión academicista en torno a la autenticidad de las fuentes es el señalamiento del texto totalmente modernista, aquí cómico y grotesco, que superpone Revueltas a la melodía y que socava su "folkloridad". Éste es el procedimiento al que somete en su obra a todo motivo popular, ya sea de invención propia o no. Revela una manera de incorporar el elemento folklórico y urbano —muy significativo para el compositor— a una propuesta estética rebelde y propositiva, muy distante de toda recuperación nostálgica o mitificadora de "lo popular".

Obsérvense en los tres ejemplos que siguen las transformaciones que experimentan la melodía y la base rítmico-armónica del contexto instrumental.

[14] Mendoza y Revueltas estaban en contacto y la labor de cada cual era bien conocida por el otro. No es remoto pensar que el compositor hubiera conocido la melodía de *Los magueyes* por conducto de este importante etnomusicólogo. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana: Ensayo de clasificación y antología*, México, FCE, 1961/1982.



Primer borrador de *Magueyes*. Presenta la mayor semejanza con el motivo popular.



Segundo borrador de *Magueyes*. Obsérvese la modificación en el ritmo del violonchelo y en la melodía principal.



Versión final de *Magueyes*. Obsérvese el grado notorio de estilización en el título, la firma y la barra de sistema que une las cuatro pautas.

Cuando Revueltas renuncia a lo "folklórico", "serio" y "trascendental", alude tal vez al esquematismo estético con el que otros pretendieron integrar la sustancia popular al discurso musical nacional.

En cualquier caso, la definición de lo que Revueltas no quiere es una premisa necesaria para el compositor que busca una identidad musical propia. En este cuarteto, Revueltas explora y circunscribe tentativamente los límites del ingrediente nacional en su música.

En tanto melodía popular, *Los magueyes* no se distingue de manera significativa de cualquier otra canción de su género. Acaso es el contenido del texto el que pudiera haber suscitado el interés de Revueltas. Dejo en manos del lector esta especulación.

Le pido al cielo que se sequen los magueyes,
porqu'esos magueyes son causa de mi desgracia;
soy muy borracho, y nada me *cai* en gracia
porque no me ama la mujer que tanto amé.

Pido una copa, la tomo con apetito,
luego pido otra, me gusta mucho, y repito,
salgo a la esquina y luego les echo un grito ¡ay!
porque no me ama la mujer que tanto amé.

VII
Éste era un rey: pautas especulativas

Diversas situaciones del azar han propiciado el olvido de ciertas partituras revueltianas o la confusión de algunas por otras. En el primer caso están aquellas que Revueltas no tituló o que quedaron inconclusas. Uno de los ejemplos musicalmente más relevantes parece referirse a la música incidental del guión de Luis Córdova: *Éste era un rey.*[15]

En 1939 un grupo de artistas, la mayoría de los cuales había pertenecido a la entonces ya disuelta Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que había presidido Silvestre Revueltas en 1936, volvió a reunirse en torno a un nuevo proyecto: la creación de un taller teatral denominado Teatro de las Artes. Entre sus integrantes cabe destacar, junto a Revueltas, al escultor y titiritero Germán Cueto, al director de escena japonés Seki Sano, a la bailarina y coreógrafa norteamericana Waldeen, al compositor español exiliado en México Rodolfo Halffter, y a los pintores Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero y Miguel Covarrubias.

Las actividades de este grupo se inician en mayo de 1940, a juzgar por la fecha de su primer boletín informativo, del 22 de mayo, que anuncia el ideario del colectivo y sus proyectos de trabajo iniciales.

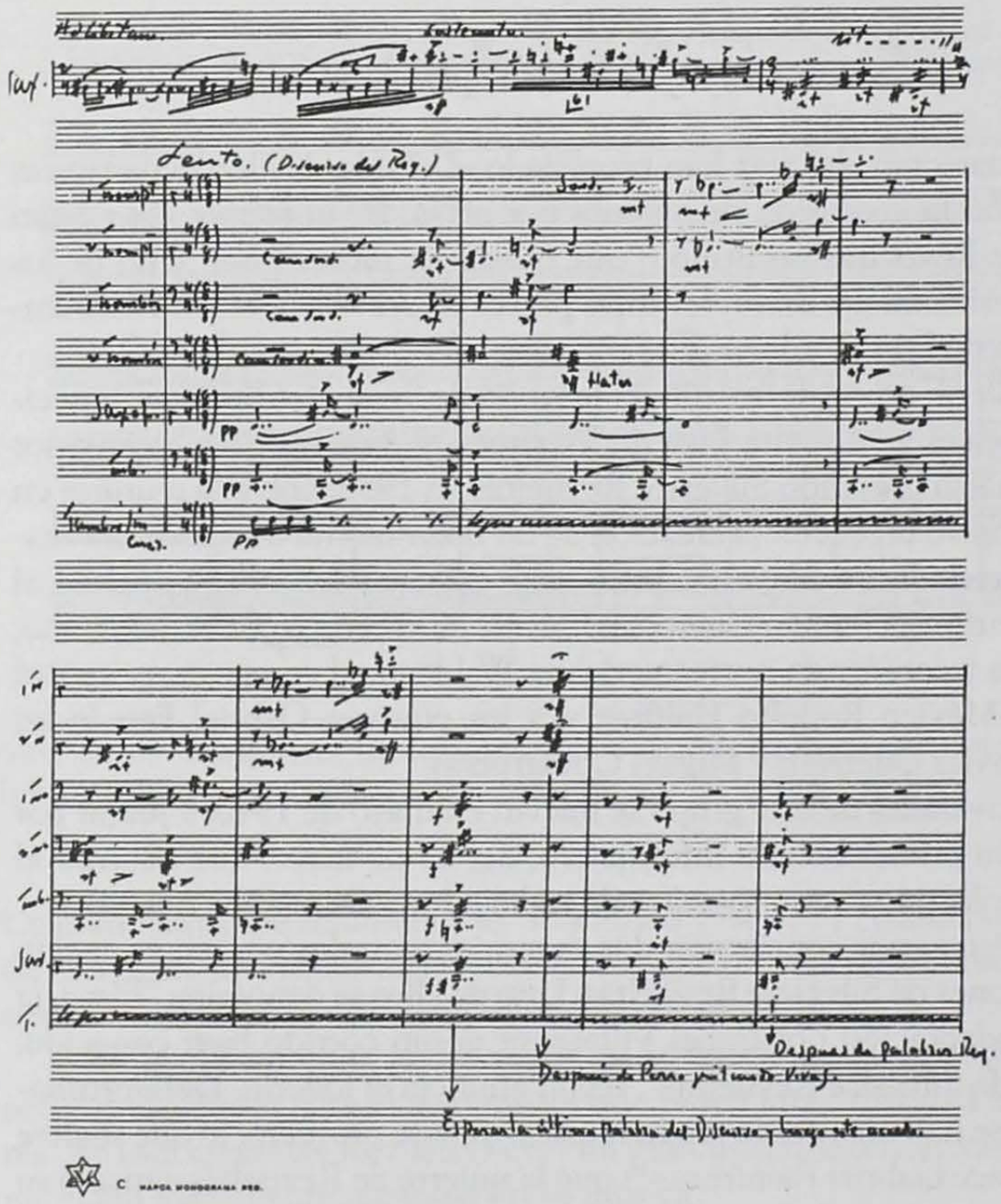
Entre éstos, nos conciernen dos montajes teatrales porque anuncian musicalizaciones de Silvestre Revueltas. Uno de ellos se denomina "*Elena, la traicionera*, adaptación por Isabel Villaseñor de un corrido bien conocido, con música de Silvestre Revueltas", según anuncia el folletín. Desafortunadamente no se ha encontrado rastro musical de este proyecto, lo que sugiere —como lo hace Gabriel Ramírez—[16] que la muerte de Revueltas canceló su realización.

El otro proyecto se refiere a la puesta en escena de un guión del periodista, historiador y escritor Luis Córdova, denominado *Éste era un rey*, descrito en el folleto como una "sátira cortante del fascismo".

Si bien no se ha podido localizar el guión teatral correspondiente, las anotaciones de un manuscrito musical inconcluso y sin título encontrado en el legado de Revueltas refieren a personajes como el "rey", el "ministro", el "Caudillo" y "Benito", que invitan a vincular dicha música al tema del guión, sobre todo si se piensa en Franco y Mussolini como los posibles aludidos en los últimos dos casos.

[15] Agradezco a Alejandro Ortiz Bülle-Goiry, investigador de la UNAM, la valiosa información sobre el Teatro de las Artes que se describe en el texto.

[16] Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros: directores norteamericanos en México*, México, UNAM, 1992.



Escena del "Discurso del rey" de la partitura de *Éste era un rey*.

El carácter incidental y satírico de las siete escenas musicales por un lado y el lenguaje modernista, libre de referencias localistas, por el otro, responden a los principios del Teatro de las Artes, que se declara "nacional en su espíritu y de hecho, pero internacional en su alcance". Más adelante, en la declaración de principios, se lee: "El Teatro de las Artes nace libre de todos los vicios del teatro formalista, libre de naturalismo o realismo trivial, libre de esa cursilería en que ha degenerado el viejo teatro español, exento de esa absurda mezcla de 'folklor' y pochismo que se observa en ciertas manifestaciones del arte teatral mexicano contemporáneo". Conviene proyectar la intención de estas observaciones contra la partitura de Revueltas para revelar de inmediato una correspondencia de propósitos estéticos.

Cabe mencionar que el ballet *La Coronela* (1940) incluyó a la gran mayoría de artistas que conformaban el Teatro de las Artes, dato que refuerza aún más el vínculo entre esta partitura y el guión citado.

De comprobarse la correspondencia, podría afirmarse con relativa certeza que Revueltas trabajaba en esta partitura cuando le sorprendió la muerte. Se trataría, pues, de uno de sus últimos trabajos, compuesto entre mayo y octubre de 1940, y explicaría la evidente madurez composicional del material.

VIII
Sensemayá: pautas confundidas

Los hábitos de notación, escritura y presentación gráfica de una partitura revelan mucho acerca del proceso creativo que conduce a una partitura revueltiana desde su concepción hasta la maduración de una versión final. A partir de 1929, el compositor es cuidadoso con el fechado de sus partituras. Más adelante, a partir de 1930, anota no sólo el año de composición, sino el lugar y fecha exactos de su terminación.[17]

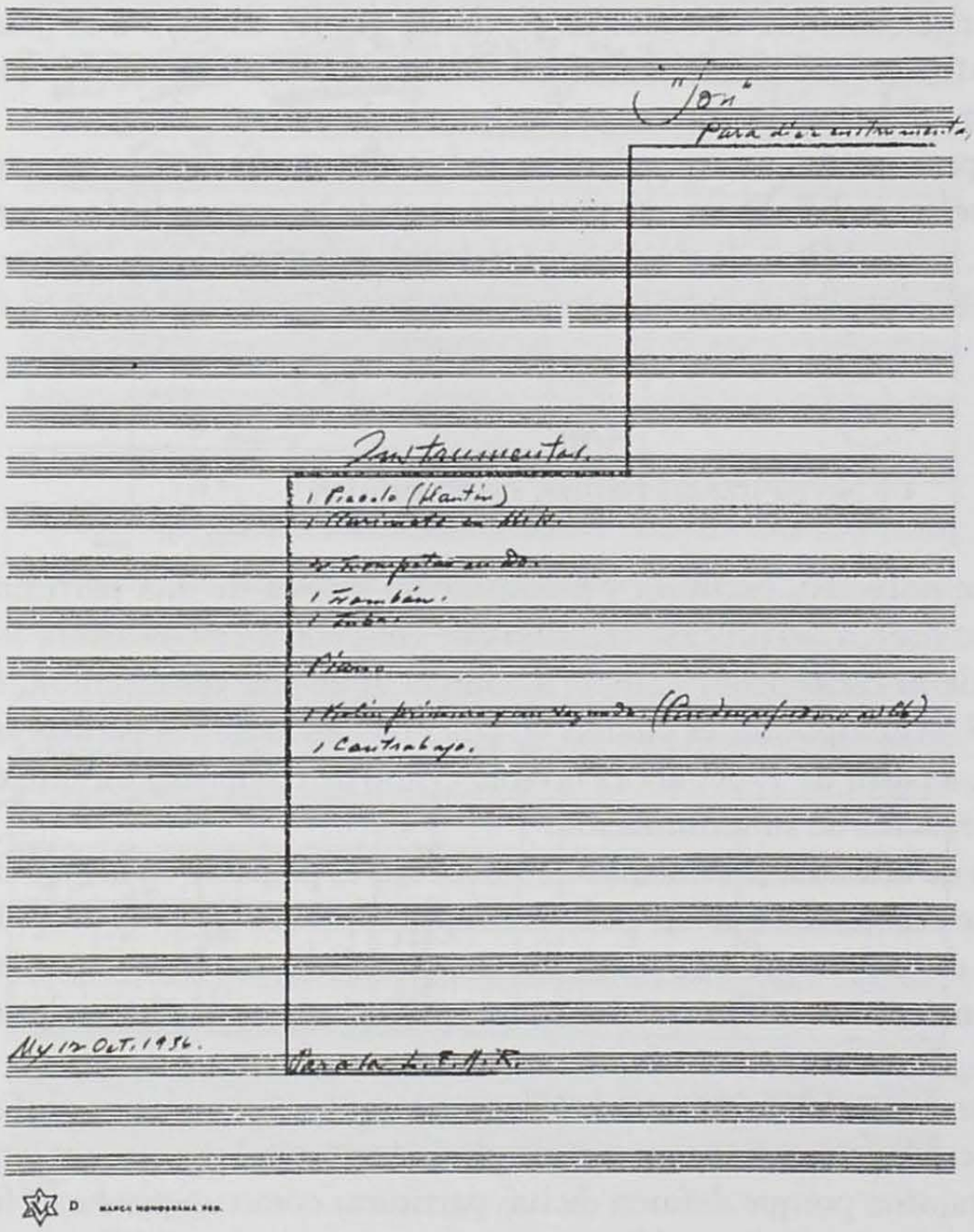
El arribo de la madurez estilística de Revueltas es palpable en la música misma, pero se reconoce también en la concepción particular de la presentación gráfica de sus portadas de partitura, muchas de las cuales comparten un diseño geométrico, modernista, uniforme y recurrente en la última década de su vida.

Para el investigador, la presencia de estas portadas, diseñadas ex profeso y con todo cuidado, son valiosas no sólo porque aportan información clara sobre la obra, sino porque definen dichas partituras como un producto final, como una partitura indiscutiblemente terminada. Ayudan a diferenciar una composición concluida de una partitura en proceso, de un bosquejo o un borrador. En cierto modo estas carátulas sustituyen la función decimonónica del opus, pues aportan con toda exactitud la información que requiere el catalogador.

Aunado al cuidado puesto en la presentación de la cubierta, encontramos otras señas de terminación cuidadosamente respetadas por Revueltas: su firma, el lugar y fecha exacta de composición y la(s) dedicatoria(s).[18]

[17] En muchos casos —la propia versión original de *Sensemayá* (1937) es un ejemplo— Revueltas consigna incluso la fecha de inicio de la composición, revelando la sorprendente celeridad que caracteriza su trabajo creativo.

[18] En el caso particular de *Sensemayá* (versión de cámara), se encontró además un juego de partes instrumentales que el propio autor elaboró para su ejecución.



Portada del "Son", tercer movimiento del *Homenaje a Federico García Lorca*. "Son, para diez instrumentos; instrumentos: 1 piccolo (flautín), 1 clarinete en Si b[emol], 2 trompetas en Do, 1 trombón, 1 tuba, piano, 1 violín primero y un segundo (pueden reforzarse *ad lib*), 1 contrabajo; para la LEAR; Méx. 12 oct. 1936."

Puede mencionarse un tercer elemento gráfico de relevancia para la catalogación de la obra. En una partitura concluida, Revueltas hace uso de una regla para trazar las barras de compás y en general la notación es cuidadosa y gráficamente limpia. Revueltas (y también otros directores) utilizaron, debido a la inexistencia de publicaciones formales, las propias partituras manuscritas para dirigir conciertos y grabaciones, lo cual explica también el cuidado con que fueron dibujadas y encuadernadas.

Con todo, las características que señalan una partitura revueltiana como concluida, no fueron siempre reconocidas. El caso de más trascenden-

cia nos refiere a la partitura original de *Sensemayá*, compuesta para una muy típica instrumentación revueltiana: un piccolo (sin flauta), clarinetes en las tres tesituras, un fagot, las consabidas dos trompetas con trombón, el piano —presente prácticamente en toda su obra de cámara—, la mariachesca combinación de los dos violines con un contrabajo-tololoche, un poco de percusión y la significativa ausencia de instrumentos como el oboe, las violas, los violonchelos y el arpa.[19]

El proceso de trabajo que conduce a esta partitura no podría ser más representativo: A partir de un mínimo de apuntes,[20] Revueltas escribe un primer bosquejo en el lapso de unos cuantos días. Lo concluye el 2 de junio de 1937 y de inmediato emprende la versión definitiva, más elaborada y cuidadosamente dibujada. Le toma sólo cinco días y el 15 del mismo mes la firma, incluyendo una doble dedicatoria a sus amigos Juan Marinello y Nicolás Guillén. Las diferencias entre el borrador y la versión final no son sólo de sustancia musical. El primero, si bien de escritura transparente y clara, es menos cuidado que el de la versión final. Cuenta con su firma, pero no con dedicatorias. A diferencia de la partitura definitiva, no tiene una carátula formal.



Fragmento del bosquejo de *Sensemayá* para grupo de cámara. "México 11 de mayo 1937; Silvestre Revueltas."

[19] La frecuente ausencia de ciertos instrumentos en las orquestaciones de Revueltas puede explorarse por dos vertientes. Por un lado, la búsqueda de una sonoridad estridente, expresión revueltiana de modernidad (de ahí el gusto por instrumentos de tesituras extremas y la eliminación de tesituras intermedias). Por el otro, el rechazo de colores o instrumentos que se vinculan con el romanticismo ampuloso contra el que se rebela su lenguaje modernista (de ahí la escasez de partituras que incluyan el arpa o el corno inglés. Tampoco se encuentran entre sus partituras conciertos para instrumento, género que subraya el virtuosismo, valor romántico por excelencia, como virtud principal).

[20] Estos apuntes fueron localizados e identificados por Luis Jaime Cortez.



Fragmento de la versión final de *Sensemayá* para grupo de cámara. "México 10-15 de mayo de 1937: A Juan Marinello; A Nicolás Guillén; Silvestre Revueltas."

Nueve meses después, Revueltas emprende una orquestación claramente influida por la de la *Consagración de la primavera* de Stravinski. La idea de orquestar la versión de cámara por supuesto no resta validez a esta primera versión.[21] La orquestación de *Sensemayá* (1937) simple y sencillamente exporta la pequeña partitura de cámara a otro ámbito de ejecución y consumo: el de la orquesta sinfónica y su público. Lo mismo había hecho con *Planos* en 1934, y nadie ha menospreciado la validez de esta partitura respecto de su versión sinfónica. La única diferencia entre ambas partituras parece residir en el hecho de que los méritos propios de *Planos, para nueve unidades* fueron reconocidos por la Southern Music Publishing Company (hoy Peer Music), que procedió a publicarla, mientras que G. Schirmer, propietaria de los derechos de *Sensemayá* en sus dos versiones, optó por publicar sólo la sinfónica, debido a que su potencial comercial es indiscutiblemente mayor que el de la versión de cámara. Mal haríamos al adoptar automáticamente como nuestras las valoraciones que de la obra de Revueltas se hicieron en Nueva York hace ya varias décadas.

[21] No debemos olvidar que *Sensemayá* sigue a muchas otras partituras revueltianas de orquestación compacta y transparente que evitan de manera consciente el empleo de recursos retóricos de coloración, la duplicación instrumental y la ornamentación melismática o armónica superflua. Entre estas obras contamos, además de *Planos*, partituras como *Colorines*, *Batik*, el *Homenaje a Federico García Lorca*, *8 x radio* y un total de doce canciones para voz y conjunto instrumental mixto.

IX
Cuauhnáhuac: pautas olvidadas

A la muerte de Revueltas su hermana Rosaura se hizo cargo del legado musical del compositor. Deben hacerse constar, antes que nada, los esfuerzos considerables que realizó para lograr el reconocimiento y la publicación de la obra de Revueltas: sus iniciativas en este sentido están profusamente documentadas en su correspondencia y los resultados plasmados en contratos con diversas empresas norteamericanas.[22] Pero los conocimientos musicales de Rosaura eran escasos y esto acarreó consecuencias negativas en algunos casos. Cuidaba con celo (excesivo, según algunos; insuficiente, según otros) los manuscritos de su hermano. Decidía qué materiales mostraría a quién, siguiendo criterios muy subjetivos. Así por ejemplo, no parece haber mostrado la versión para cuerdas de *Cuauhnáhuac* a los editores, pensando que se trataba meramente de una reducción de la versión orquestal.[23] A lápiz antepuso con su puño y letra la palabra "Reducción" al subtítulo "Para orquesta de cuerda" y ello bastó para que quedara relegada una de las obras de cámara más importantes del compositor.

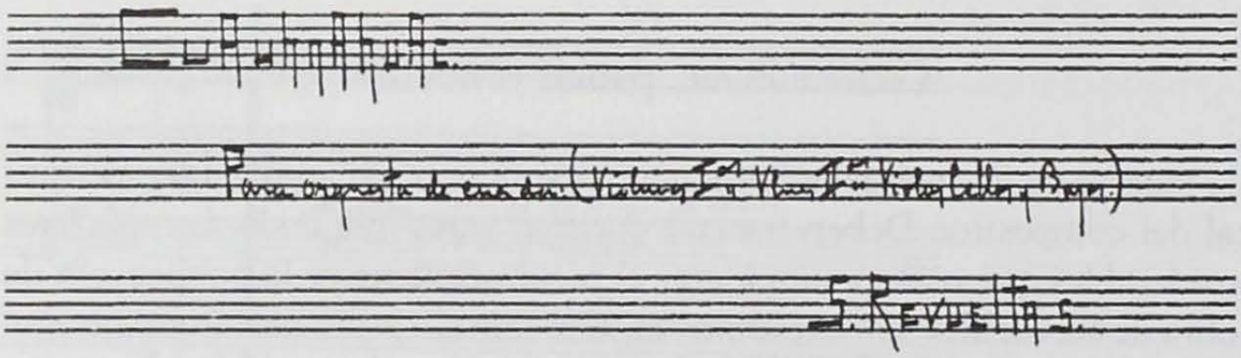


Portada de *Cuauhnáhuac* con acotación escrita por Rosaura Revueltas.

Eliminando electrónicamente la escritura de Rosaura es posible restituirle a la portada su apariencia original.

[22] Hasta donde tengo noticia, no existía en esos momentos una editorial musical mexicana digna de mención. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana: Ensayo de clasificación y antología*, México, FCE, 1961/1982.

[23] También se puede hacer la conjetura de que Rosaura tampoco mostró a Erich Kleiber la primera versión para gran orquesta de *Redes* (1934), debido a su presentación precaria: dos juegos de pautados de tamaño distinto y no encuadernados. La versión final, firmada en 1935, aunque instrumentada para una orquesta muy reducida, está pulcramente dibujada y encuadernada. Ésta es la que Kleiber tuvo en sus manos.



Apariencia original de la portada.

El hecho reviste particular importancia dado que esta partitura fue concluida formalmente el día 7 de junio de 1931, es decir, dos semanas antes de que Revueltas pusiera punto final a la primera versión de la partitura orquestal homónima.[24]

El caso de *Cuauhnáhuac, para orquesta de cuerdas*, es especial y único en el catálogo revueltiano, dado que (a diferencia de *Planos* y *Sensemayá*) no podemos hablar aquí simplemente de una reorquestación a partir de la versión de cámara. Se trata de una partitura cuidadosamente trabajada (también en sentido gráfico), con una identidad propia y notoriamente distinta a la de las versiones orquestales. En esta música Revueltas establece con toda claridad los procedimientos composicionales que definirán su estilo.

Las divergencias notorias entre ambas versiones revelan un proceso creativo sumamente inusual: el de un compositor que trabaja de manera simultánea en dos versiones muy distintas de la misma obra. La peculiar orquestación convierte la versión sinfónica en una suerte de mural de sonoridades mexicanas, y es este aspecto el que domina su recepción. En cambio, la versión de cámara suele ser percibida como una composición más abstracta, estructuralmente experimental, y no en primera instancia como una obra de timbre nacionalista. No obstante, una comparación de ambos manuscritos permite reconocer que los materiales melódicos y armónicos utilizados, tanto como las técnicas de superposición sincréticas aplicadas, existen en ambas versiones.

[24] Más adelante, en 1932, Revueltas retoma la partitura de *Cuauhnáhuac* y hace una revisión de ella. Esta segunda partitura constituyó la base para la publicación en la editorial de G. Schirmer en 1946.



Primera página de *Cuauhnáhuac, para orquesta de cuerda*, 1931.

Coda

Parecía que las notas y letras verticales o ladeadas, apresuradas o cuidadosamente dibujadas, ornamentadas o rectilíneas, estilizadas o espontáneas, no denotaban más que una afición lúdica por lo gráfico. Resultaron ser las huellas confusas de todo trabajo creativo: señales impregnadas de significado.

El impacto de la música de Revueltas es portentoso. Su luz deslumbra. A veces es preciso eclipsarla por algunos instantes y mirar por sus tangentes para adivinar, en las turbulencias que ahí se revelan, visos de un Revueltas íntimo y falible, ambiguo y lleno de dudas, del creador al desnudo.

Aspectos genéricos, estilísticos y estructurales

Revueltas: elogio de la brevedad

Eduardo Contreras Soto

A Joel Almazán Orihuela

Eso es música mexicana elegante.
Enrique Miranda Montero (5 años),
al oír *8 x radio*.

Quiero centrar mi exposición en la conciencia de Silvestre Revueltas para poner en juego un concepto estético como parte fundamental de su discurso, de su lenguaje personal: la brevedad. Esa brevedad relacionada con la rapidez y concisión para exponer y resolver, como la rapidez que Italo Calvino pedía como una de las propuestas para la creación del próximo milenio, y que seguramente habría gustado de ver realizada en la obra del autor de *8 x radio*, si no la escuchó en realidad.

Podría decirse que Revueltas no dejó escritos en los que revelara y definiera aquellas concepciones estéticas que sustentaran su obra, como otros compositores han hecho. Si lo que buscamos son tratados o ensayos muy formales y hasta académicos, claro que no nos dará eso el durangueño, amante de no tomarse muy en serio por escrito ni por sonoro. Sin embargo, y a pesar de que sí existen breves referencias que el compositor hizo en serio de su trabajo —como las declaraciones a la revista *Frente a Frente*, de la LEAR, o algunos de sus artículos de 1938 publicados en *El Nacional*—, son sus composiciones las que pueden manifestarnos con claridad varios principios estéti-

cos constantes y conscientes, si las leemos con ayuda de ciertas referencias de su tiempo.

Al fin y al cabo, Revueltas compuso pensando en el estreno, con frecuencia inmediato, de tal manera que no podía ser indiferente a las condiciones de producción musical de su tiempo y esperar a que se dieran otras distintas. Nuestro músico vivió una época en la cual los conciertos y recitales se organizaban de un modo parecido al de nuestro tiempo, aunque con algunas diferencias. Entre lo común con el presente, ya teníamos en México hacia 1930 una programación sistematizada en la que se tomaba en cuenta la atención y la respuesta del público para determinar cuáles obras se habrían de presentar y en qué orden. El nuevo motor de esta vida musical era el director de orquesta, cuya presencia se volvió en el transcurso del siglo la más fuerte y dominante, a veces hasta grados autoritarios y con evidente poder de decisión sobre lo que podía o no programarse y, por ende, difundirse. En esta vida concertística se fueron reservando espacios casi fijos a la participación de solistas para las obras concertantes, así como a los estrenos del nuevo repertorio; basta ojear los programas de las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México en aquellos años, como ejemplo de estas afirmaciones.

Por otra parte, la herencia musical que podía programarse en una sala de conciertos de aquel tiempo estaba dominada por el repertorio del romanticismo, con sus obras de dotación abundante como las sinfonías, los conciertos o los poemas sinfónicos. Este repertorio, representado sobre todo por la tradición germánica pero también con destacados representantes franceses, centroeuropeos y rusos —y que halló sus primeros seguidores mexicanos en Castro, Carrillo y Ponce—, generó obras cuya concepción definía un formato de desarrollo lineal deudor de lo establecido por Beethoven, que en general daban como resultado obras de duración extensa, muy extensa a veces, como las sinfonías de Bruckner o Mahler, los poemas de R. Strauss o Rimski-Korsakov o los conciertos de Brahms y Dvořák. Contra esta tendencia vinieron varias corrientes en las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX, en las cuales la introducción de otros principios constructivos —como los de Debussy, Schoenberg o Bartók— contribuyó a producir obras de duración más breve, en promedio.

A grandes rasgos, la creación musical de Revueltas se dio en este ambiente de producción musical. Las ocho piezas instrumentales que estrenó entre 1931 y 1935 con la Orquesta Sinfónica de México o con la Orquesta del Conservatorio —*Esquinas*, *Ventanas*, *Colorines*, *Cuauhnáhuac*, *8 x radio*, *Janitzio*, *Caminos* y *Planos*—, siempre bajo su batuta, formaron parte de programas regulares de las temporadas respectivas de estas agrupaciones. Si, ya

desde entonces, se cuidaba que la obra que cerraba el concierto fuera por lo general llamativa y brillante, así como de éxito comprobado, también desde entonces se protegía la atención del público y su interés por los conciertos colocando los estrenos a medio programa, sobre todo los estrenos que pudieran considerarse difíciles para el público. En el caso de Revueltas, él podría haberle pedido a Carlos Chávez que le permitiera cerrar un programa con una obra suya; sin embargo, nunca una obra revueltiana abrió ni cerró un programa en las temporadas regulares, ni en su estreno ni en audiciones posteriores. Podría pensarse que hubiera sido decisión de Chávez la colocación de los estrenos revueltianos en la mitad de los programas; pero los estrenos ya controlados por Revueltas fuera de la órbita de Chávez, como *Redes* con la Sinfónica Nacional en 1936 o *Música para charlar* y *Sensemayá* en 1938 con una orquesta de ocasión, tampoco cerraron sus respectivos programas. Revueltas tal vez pensaba que sus obras no cubrirían el espacio concebido para obras más afamadas o de duración más extensa, aunque este último programa de estreno de *Sensemayá* sí concluyó, como la excepción significativa, con dos obras suyas que, por lo demás, no eran estrenos: *Caminos* y *Janitzio*.

Aquí comienza a hacerse significativa la constante de la duración de las composiciones revueltianas. Si se ha vuelto un requisito convencional para cerrar un programa de orquesta que la obra sea de larga duración, digamos los treinta o hasta cincuenta minutos o más de una sinfonía romántica, entonces las obras de Revueltas, como las de otros contemporáneos suyos, están condenadas a no ocupar nunca esa posición en el programa. Es verdad que la colocación de obras en un programa depende de diversos factores, como las necesidades concretas de atrilistas disponibles, o la fama de la obra o de su autor; pero incluso en los tiempos presentes, en los que no se discute la calidad de la música de Revueltas, las únicas obras suyas que cierran programas en México —y, más recientemente, en otros países— son *La noche de los mayas* y *La Coronela*, ambas con una duración de treinta a cuarenta minutos en sus versiones disponibles. *Sensemayá* está bien, a criterio de nuestros directores, para abrir, muy rara vez para cerrar.

Las composiciones de Revueltas más largas que él hubiera destinado a la sala de conciertos son *Cuauhnáhuac*, que dura de nueve a doce minutos en su versión de gran orquesta y de trece a catorce en su versión de cuerdas, y el *Homenaje a Federico García Lorca*, que dura de diez a trece minutos; lo que duran, por ejemplo, el Concierto para clavecín de Falla, ciertas piezas orquestales de Milhaud, varios títulos de cámara de Stravinski, Martinů y Villa-Lobos y la mayoría de las obras tardías de Ponce; también las dos primeras sinfonías de Chávez, por cierto. Hay dos composiciones revueltianas quizá de mayor duración que las mencionadas: *Redes* y *Música para charlar*;

sin embargo, si bien estas obras tuvieron sendos estrenos de concierto, son suites que provenían de la música para cine, una finalidad diversa a la de la temporada sinfónica; además, desconocemos con exactitud hasta la fecha cómo armó el compositor estas suites para su estreno de concierto, ya que él no dejó indicaciones al respecto y los testimonios documentales son insuficientes sobre el particular: hay que recordar que las versiones de estas obras que se escuchan y graban en la actualidad no las preparó el compositor. Entre las hipótesis de reconstrucción de estos dos títulos, las que dieran un resultado más extendido cubrirían aproximadamente unos dieciséis minutos para cualquiera de las dos suites. En suma, no hay composición revueltiana originalmente preparada para la sala de conciertos que dure más de veinte minutos. La aplastante mayoría de las sinfonías y conciertos famosos del siglo XX sigue dando obras que duran más tiempo que ése.

El interés por ver cuánto dura una obra revueltiana no es trivial ni de ociosa erudición estadística: nos lleva a observar una de las consecuencias de un modo consciente de componer, es decir, de concebir, construir y resolver. Uno de los puntos centrales de la crítica tradicional en la música de México —y en la de otros países, sobre todo en el siglo XX— consiste en el debate acerca del manejo de las formas de composición y los resultados que tal manejo arroja en términos de complejidad y personalidad musicales. La exposición canónica del problema fue planteada por Otto Mayer-Serra en 1941, tanto en su legendario artículo "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico" como en su libro *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*. Recordemos las palabras de Mayer-Serra, tales como las dejó en el artículo citado:

> La forma de las diferentes piezas orquestales [de Revueltas], es, en su gran mayoría, la sencilla del *lied*. El material melódico se halla más bien "expuesto" que "elaborado", es decir, la música mexicana —tanto en las obras indigenistas de Chávez como en Revueltas— se encuentra de momento aún en una fase que no va más allá de la simple exposición de la sustancia melódica, rítmica e instrumental, bebida en las fuentes de la inspiración popular y expresada en los términos de un lenguaje musical moderno. Aún le falta encontrar un principio constructivo propio, tal como lo han desarrollado, para su respectivo folclorismo, Manuel de Falla en el *Concierto para clavicémbalo* o Béla Bartók en sus últimas creaciones.[1]

[1] Otto Mayer-Serra, "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", en *The Musical Quarterly*, Nueva York, vol. XXVII, núm. 2, abril de 1941, pp. 123-145. Reproducido en español en *Imagen de Silvestre Revueltas*, México, Presencia Latinoamericana, 1983.

De acuerdo con este criterio jerárquico y evolutivo, Revueltas no había superado cierto nivel en su trabajo de composición porque no había abordado estos principios constructivos no meramente expositivos en sus obras, excepto en *Sensemayá*, donde el musicólogo catalán reconocía un paso adelante dentro de la evolución supuesta. Mayer-Serra, por cierto, ya había señalado la capacidad de síntesis del compositor en sus piezas instrumentales; sin embargo, lo más significativo de sus presentes afirmaciones consiste en cómo le está pidiendo a los compositores que tracen una línea evolutiva que los lleve a construir siguiendo el modelo de las formas de desarrollo a la germánica; esto es, como si la única cima posible de la complejidad musical se diera en obras como las sonatas y sinfonías, o los poemas sinfónicos. Esta visión de Mayer-Serra ha tenido seguidores y contrarios entre nosotros a lo largo de los años, cada vez más del último bando que del primero, pero el hecho es que influyó sobre muchos pensadores de nuestra música y contribuyó a juzgar la obra de Revueltas desde determinados puntos de vista. Más aún, determinó toda una personalidad del lenguaje musical revueltiano hasta el grado del arquetipo, gracias a que sus conclusiones fueron tomadas al pie de la letra sin discusión por estudiosos posteriores y devinieron lugares comunes.[2]

Al llegar a este punto uno se pregunta por qué otras observaciones igualmente interesantes que Mayer-Serra hiciera en su momento sobre la música de Revueltas no fueron tan tomadas en cuenta como las hoy míticas. Por ejemplo, los comentarios sobre el modo como Revueltas obtenía una superposición de voces simultáneas de modo funcional y eficaz, lo cual constituía un estilo muy personal de algo que podríamos llamar contrapunto, en un sentido amplio del término. Si se hubieran atendido aspectos como éste, en vez de repetir la tarea escolástica, podría haberse propuesto un modo muy personal de desarrollo elaborado por Revueltas que no tendría que ver con el germánico romántico impuesto como el modelo por seguir: la densidad del material sonoro, expuesto en el abigarramiento simultáneo y no en la sucesión lineal; la acumulación inmediata antes que gradual, o gradual si se quiere pero en una gradación aceleradísima. Modos de construir que de nuevo nos hacen pensar en autores como Stravinski o Bartók, y que se ven

[2] Pueden consultarse, como ejemplo de algunos de estos lugares comunes, Guillermo Contreras, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954; Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, traducción de Juan José Utrilla, México, FCE (Breviarios, 263), 1977; Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989. José Antonio Alcaraz ha contado varias veces la anécdota de haber escuchado al mismo José Pablo Moncayo decir que el problema de Revueltas como compositor fue que "se encontró con un sistema y nunca se salió de él".

reflejados no en una obra o dos sino en buena parte del discurso revueltiano, incluso en composiciones que no tienen un esquema constructivo común entre sí. Porque esto último es otro de los mitos sobre las supuestas limitaciones de Revueltas.

Dicta el mito que las obras de Revueltas son casi todas de esquema tripartito, con una primera parte expositiva, una segunda parte de ánimo contrastante y una tercera parte que es en realidad la primera con leves variaciones que no constituyen un desarrollo en el sentido canónico. Por ejemplo: *Janitzio*, *Caminos*, *8 x radio*, la *Toccata (sin fuga)*, *Colorines*. O bien, que se componen de tres movimientos con ánimos contrastantes en la clásica disposición alegre-lento-alegre; por ejemplo, *Alcancías*, el *Homenaje a García Lorca*, las *Tres piezas* para violín y piano. Hasta aquí, todo parece embonar. Pero, entonces, ¿cómo explicar una gran parte del corpus revueltiano que no fue compuesto con apego a tales esquemas de organización? *Esquinas*, *Cuauhnáhuac*, *Ventanas*, *Planos* y la propia *Sensemayá* no caben en la explicación tripartita. Empero, lo que sí tienen en común las obras construidas bajo uno u otro esquema es esta disposición contrapuntística abigarrada, que obliga a prestar una atención muy concentrada a las obras revueltianas si se quiere uno percatar de todo lo que está pasando en ellas en un comprimido instante, pero que no por ello nos impide percibir con claridad una exposición general, gracias a manejos de balances y distribuciones rítmicos y tímbricos. No importa tanto el modo de construir, de estructurar; las obras siempre dicen lo que tienen que decir, con cabal precisión, y se acaban sin más relleno ni añadiduras: todas duran lo que tienen que durar, dado el esquema y su particular desarrollo, y esa duración es invariablemente breve.

Si Revueltas hubiera querido prolongar su material, lo habría hecho a placer; le sobraba musicalidad. Concentraba a conciencia. Cuando era necesario crear mucho material, lo creaba sin mayores problemas. ¿Dónde llegó a pensar en términos de extensión larga? En la música escénica y fílmica. Las partituras originales de Revueltas para el cine llegan a sumar, en tiempo bruto, una cantidad de música que va de los 34'04" empleados en *Redes* a los 45'22" de *La noche de los mayas*; es decir, lo que no duran las de concierto. Sin embargo, esta música tenía una función y una serie de usos y necesidades concretos, bajo los cuales se concibió y se realizó, y desde luego no por requerir tales duraciones el compositor se dio a la tarea de aplicar formas de desarrollo a la germánica. Cuando Revueltas extrajo sus partituras de las películas para la sala de conciertos, no utilizó todo su material; siempre lo adaptó a un formato diferente. Sucedió en dos casos cuando menos, como ya se advirtió. Con el total de *Redes* podría haber armado una partitura completa de media hora, con material de muy alta calidad y muy pocas repeti-

ciones; sin embargo, estrenó una suite de cuando mucho la mitad de duración, de tal manera que seleccionó y cortó, con toda la conciencia de no usar para su versión de concierto más que lo necesario de acuerdo con sus criterios. *El renacuajo paseador*, concebida originalmente para una pantomima de títeres pero nunca estrenada con ella, fue incorporada por el autor a su repertorio de concierto un par de años después de compuesta. Aunque la revisó y reorquestó para tal nuevo uso, las modificaciones no alteraron la ya bastante breve duración que tenía. En su viaje a España, Revueltas presentó varias composiciones orquestales, que incluían *Redes* y *El renacuajo*, de tal manera que para él ya formaban parte de su catálogo de concierto; cumplían con los criterios estéticos para tal fin, y sin duda uno de ellos era el de la brevedad. Con *Música para charlar* sucedió un caso semejante. Al desconocer el documental para el cual se concibió esta música, no puede ponderarse cuánto duraba la totalidad del material para usos fílmicos y qué parte de éste se empleó para hacer la suite estrenada en 1938 por el autor. Sin embargo, como ya se ha señalado, incluso en el caso más extremo de la versión más larga que parece provenir del propio Revueltas, estamos hablando de una suite de unos dieciséis minutos. Cuando el compositor retomó materiales de esta música para otra película, *¡Que viene mi marido!*, obtuvo en ella fondos musicales que suman 17'10" de duración; es su partitura para cine más breve, hasta donde sabemos, pero aún así es de extensión levemente mayor que nuestras hipotéticas suites fílmicas creadas por el compositor. En suma, a Revueltas no le faltaba con qué hacer obras largas de calidad. Sus ideas sobre la composición determinaron que sus piezas fueran tan breves como son, comparadas con el promedio de duración de las obras de su tiempo.

En contraste con este hecho demostrado por las composiciones mismas, en los años posteriores a la muerte de Revueltas se ha ido generando una imagen del compositor que dependía del gusto y las ideas imperantes en sus promotores y defensores, y por lo mismo ha variado de generación en generación. Por ejemplo, para una época en la cual una cita textual de la música popular era síntoma de mal nacionalismo, era imperdonable que Revueltas mismo lo hubiera hecho, y por ende fue preferible olvidar sus obras donde tales citas fueran evidentes. Por eso *Troka* cayó en un injustificado olvido hasta su reciente rescate; por eso podía despertar polémica el modo como Revueltas partió de una canción militante escuchada en los frentes republicanos de España para reelaborarla en su *Canto de guerra de los Frentes Leales*, y llegar por medio de esta reelaboración a esa bellísima pieza que es *Itinerarios*. Por estos vaivenes del gusto y la ideología musicales, pues, los directores de orquesta educados en las obras de larga duración deploraban que a Revueltas no se le hubiera pegado la gana de escribir de modo más prolijo

en cada obra. Este último camino, que va de Erich Kleiber y Paul Hindemith a José Ives Limantour, dio como resultado que buena parte del interés del público general por Revueltas, sobre todo en tiempos recientes, se centrara en obras que el propio durangueño no dejó listas para la sala de conciertos: *La noche de los mayas* y *La Coronela*.

Cuando Kleiber presentó, entre 1943 y 1944, su propia versión de la suite de *Redes* y *Música para charlar* —esta última rebautizada como *Paisajes*—, el público escuchó sendas obras de unos dieciséis minutos de duración, lo cual no se alejaba de los criterios del propio compositor; además, por lo menos en *Redes* Kleiber siguió el orden dispuesto por el propio autor para armar la suite, que en líneas generales era el de la misma sucesión musical de la película. El esquema de construcción descriptivo-narrativo no es extraño en Revueltas: así está compuesto *El renacuajo paseador*. La suite de *La noche de los mayas* preparada por Hindemith dura unos quince minutos, también un tiempo revueltiano. Sin embargo, los criterios de Limantour eran otros.

Me permito conjeturar cuánto influyó en el director mexicano la opinión de su muy cercano amigo Otto Mayer-Serra para sentir la necesidad de que existiera una obra revueltiana de larga duración, con un esquema si no como el de una sinfonía, por lo menos lo más parecido posible; una obra, pues, con la que se pudiera cerrar un programa orquestal de acuerdo con las convenciones en uso y que contribuyera a prestigiar una determinada imagen de Revueltas de acuerdo con los cánones de prestigio de la época. Esta conjetura surge cuando se revisa el esquema general que gobierna la construcción realizada por Limantour de su propia suite de *La noche de los mayas*, la que todos conocemos, y que no sigue de modo muy exacto la secuencia narrativa de la película, sino otra organización de materiales: un gran primer movimiento expositivo como de obertura —*Noche de los mayas*—; un *scherzo*: *Noche de jaranas*; un movimiento lento y lírico, *Noche de Yucatán*, con gran protagonismo de las cuerdas y la cita textual de un tema tradicional maya, *Los Xtoles* —el cual, con toda seguridad, no fue trabajado por Revueltas, sino por Cornelio Cárdenas Samada, quien se encargó de armonizar las varias melodías mayas que se usaron en la película—; por último, *Noche de encantamiento*, un tema con variaciones, con un gran final de recapitulación del tema inicial de toda la suite. El resultado refleja una cierta estructura análoga a la de una sinfonía, lo cual no guarda mucha afinidad con los procedimientos revueltianos habituales: si este graduado en composición por Chicago hubiera querido componer una sinfonía, como compuso cuatro cuartetos de cuerdas, lo habría hecho sin mayores problemas de oficio ni cultura musical. El hecho es que no quiso, y que sus suites cinematográficas no parecen haberse acercado siquiera a una estructura de composición sinfónica ni

a los treinta minutos que dura la suite maya de Limantour. Sin embargo, este trabajo ha terminado por adquirir carta de naturalización en el catálogo revueltiano, y para muchas personas constituye la principal y hasta única referencia del lenguaje musical del compositor: una suite que él no preparó, y que nunca sabremos cómo habría preparado si hubiera deseado hacerlo, puesto que no se dio a la tarea de hacer suites de todos sus trabajos fílmicos de modo sistemático.

El caso de *La Coronela* es similar. Como es sabido, el compositor murió sin concluir el cuarto y último episodio de la música para la célebre coreografía de Waldeen. El material que alcanzó a dejar Revueltas dura unos veintidós minutos, y si supusiéramos una cierta simetría de duraciones en el manejo de las partes de la coreografía y en la distribución de episodios en Revueltas —que sí se manifiesta a lo largo de toda su obra—, la cuarta parte nunca realizada podría haber durado unos ocho minutos, lo cual habría cerrado el tiempo total de *La Coronela* en unos treinta minutos de música. Incluso las tres primeras partes que sí escribió el compositor exceden sus tiempos comunes que aquí se han delimitado, pero ahora no debe perderse de vista el hecho de que Revueltas no estaba escribiendo para la sala de conciertos, sino para la escena, con sus respectivas necesidades. Nunca sabremos si el durangueño habría tomado la música completa de su coreografía para presentarla así en una versión de concierto, o si habría elaborado una suite de la mitad de duración del tiempo, como era su costumbre. El caso es que Limantour, de nuevo, optó por convertir a *La Coronela* en una obra de concierto con la totalidad del material escrito por Revueltas, añadiéndole diez minutos de música revueltiana para la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* como cuarto episodio y encomendando la orquestación de las tres primeras partes a Eduardo Hernández Moncada. En suma, una nueva obra revueltiana cuyo formato de concierto no fue definido por el autor mismo, de cuatro episodios —¿cuatro movimientos, podría decirse?— que dan unos treinta y cinco minutos de música con los cuales, por supuesto, sí se puede cerrar un programa orquestal como los convencionales.

En conclusión, tenemos acceso cotidiano en nuestras salas de concierto y en nuestras grabaciones a un Revueltas que escribe por igual breve y denso o largo y más lineal que complejo. El primero es el reflejado por sus obras firmadas, revisadas hasta el cansancio y estrenadas bajo su control; el segundo no. En aras de tener "más Revueltas" del que él mismo nos dejó, hemos buscado lo disponible y le hemos dado la forma, la construcción y en consecuencia el sentido que nosotros quisimos darle, sin detenernos a pensar si podíamos hacer todo esto con tanta displicencia y sin prevenir a nuestros oyentes al respecto. Pocas grabaciones de *La noche de los mayas* en la

suite de Limantour especifican en qué consiste esta suite y cuál es su historia; de tal manera que una persona interesada en Revueltas puede llegar a conclusiones riesgosas sobre las ideas de composición del autor si lo cree responsable del manejo total de este material sonoro. Tras el propósito consciente de brevedad en Revueltas, se hallan en juego sus nociones básicas de exposición, desarrollo y densidad de la materia por trabajar; una noción específica de contrapunto para este siglo se vería representada en estos manejos revueltianos que hacen decir tanto en poco. Sin embargo, y por otra parte, no tiene mucho caso levantar aquí lamentaciones porque la imagen imperante del compositor se vea desvirtuada por muchos minutos de más; tanto se ha modificado su presencia en escasos cincuenta años, que bien podemos imaginar nuevas perspectivas para verlo en el futuro. Entre ellas, de cualquier manera, yo sí propondría que no fuera la menos atendible la conciencia manifiesta del autor por aprovechar al máximo cada instante del muy breve tiempo que se daba para decir lo mucho que dijo en cada una de sus composiciones.

Algunos aspectos de las melodías de Revueltas*

Hoag

Para la elaboración de este ensayo he examinado melodías provenientes de nueve trabajos orquestales de Revueltas, a saber: *Colorines*, *Alcancías*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *Caminos*, *Janitzio*, *8 x radio*, *Cuauhnáhuac*, *Redes* y *Sensemayá*. Las melodías de estos trabajos pueden ser clasificadas genéricamente como pentáfonas, diatónicas, octáfonas o cromáticas. Sin embargo, es claro que clasificar melodías, tanto como cualquier otro aspecto relacionado con la música de Revueltas, constituye una propuesta no carente de peligro. Sin duda, Revueltas mismo habría gozado al contemplar este tipo de esfuerzos.

Dicho lo anterior, puede emprenderse en primera instancia un panorama general de las melodías en cuestión para posteriormente proponer algunas observaciones en particular. Es raro encontrar una melodía pentáfona pura en estos trabajos. El único pasaje de cierta extensión se encuentra en la sección media del Andante de *Cuauhnáhuac* (n.e.** 24 a 29). Sin embargo, la mayoría de las melodías de estos trabajos son diatónicas. El Allegro de *Colorines* y el primer movimiento del *Homenaje* muestran que a menudo Revueltas pasa de un tipo de estas escalas al otro cuando tiene lugar un cambio notable de tempo entre un movimiento y el siguiente. En el *Homenaje a García Lorca*, por ejemplo, Revueltas continúa un primer movimiento en gran medida diatónico con un segundo tiempo cromático. *Alcancías*, *Caminos*, *Janitzio*, y *8 x radio*, son preponderantemente diatónicos. De hecho, sólo en

* Traducción del inglés de Ricardo Miranda.
** Número de ensayo.

uno de los trabajos referidos existe una importante componente octáfona a la que se hará referencia más adelante.

Las melodías cromáticas en estos trabajos son difíciles de discernir. Parecen seguir su propia línea como ocurre con aquellas de compositores norteamericanos como Ives y Ruggles, aunque siempre dentro de la idiosincrasia revueltiana. Claramente la música de Revueltas no es un lugar donde la ortodoxia tenga cabida y su autor no era afecto a ninguna ideología musical fija. En este sentido, el principio de *Cuauhnáhuac*, por ejemplo, puede ser un amenazante terreno para el analista musical. Aquí no intentaré un análisis de ese estupendo trabajo sino simplemente especularé acerca de las colecciones de escalas en otro trabajo de marcada tendencia cromática: *Redes*.

Conforme se pasa de lo general a lo específico, detengámonos en un motivo que se encuentra al inicio de varias de las piezas señaladas. Su componente de tonos suele ser conocido como 0,2,5. Cuando estos tonos se encuentran tan cerca uno del otro como es posible, el cero indica el tono fundamental, el dos señala un sonido dos semitonos arriba o abajo, según la dirección deseada, y el cinco indica una cuarta justa. En cualquier dirección, hacia arriba o hacia abajo, se le catalogaría como 0,2,5. Esto quiere decir que la inversión del mismo juego de tonos resulta en el mismo juego. De hecho, este juego de tres tonos se encuentra a menudo en buena parte de la música folklórica del mundo y, como puede verse en el ejemplo siguiente, 0,2,5 puede encontrarse en series pentáfonas, diatónicas, octáfonas o cromáticas.

Más aún, a dicho juego puede encontrársele en cuatro transposiciones dentro de la escala pentáfona, en ocho como parte de la diatónica, y en ocho más en la serie octáfona. Éste es el componente de tonos que podríamos llamar el "Saludo de Revueltas". Su bagaje rítmico es simplemente un motivo "corto-largo" acentuado en su parte más alta:

Examinemos los diferentes ejemplos de este "Saludo". Nótese que provienen del principio de los respectivos trabajos y que, como se recordará, la trompeta parece ser el instrumento más idóneo para su aparición. Obsérvese además que el 0 de la serie 0,2,5, se encuentra habitualmente en la parte más alta del patrón. Asimismo estos "saludos" al comienzo de las obras surgen como parte de la sección diatónica de la música, excepción hecha de *Sensemayá* cuyo inicio es octafónico. Apenas es necesario recordar que todos estos trabajos exhiben características folklóricas mexicanas y que tienden a ser tumultuosos y humorísticos, tanto como su autor mismo. Al final de estos ejemplos se encontrará un fragmento de la Segunda Sinfonía [*India*, 1935-1936] de Chávez, simplemente porque el contenido es exclusivamente 0,2,5, y porque la melodía aparece en la trompeta al principio y al final de la sinfonía.

0,2,5

Escala Pentáfona



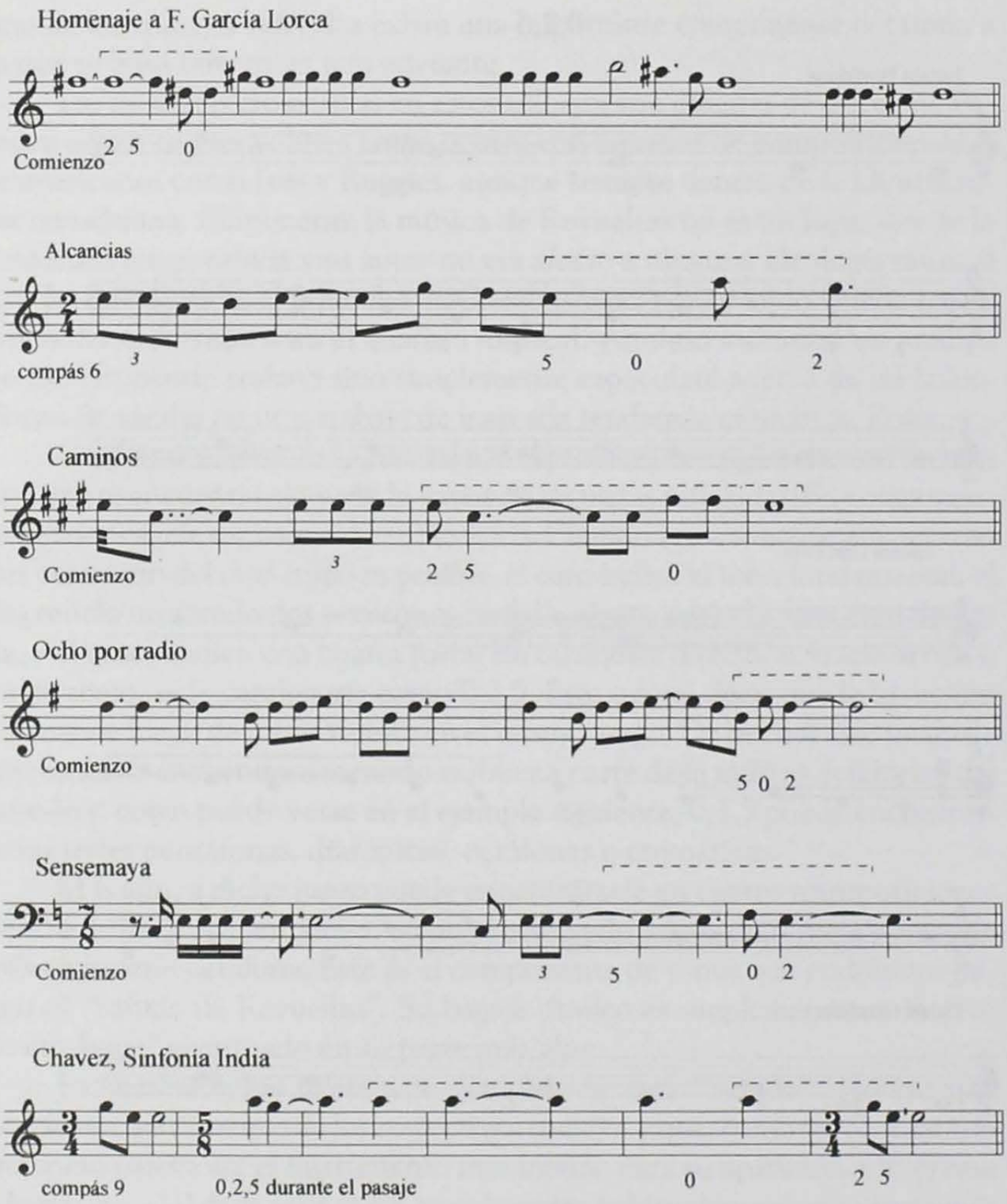
Escala Diatónica



Escala Octáfona



Ejemplo 1:
Serie 0,2,5, en las escalas pentáfona, diatónica y octáfona.



Ejemplo 2: *Saludos*.

Veamos ahora brevemente 8 *x radio*. La obra es un ejemplo clásico del bienestar tumultuoso del compositor mezclado con algo de ironía. 8 *x radio* es una pieza con secciones diatónicas en Sol mayor y Si bemol mayor con algunas bulliciosas colisiones entre ambas tonalidades. Pero hay mucho más. Al inicio de la sección en Sol mayor, parecería que el violonchelista de esta or-

questa radiofónica prefiere Sol mayor con Do sostenido y no con el tradicional Do natural que se encuentra en otras voces. Estos Do sostenido provocan ciertos sobresaltos. Pero curiosamente existen algunas grabaciones en las que esta anomalía apenas se escucha, lo cual me lleva a pensar que algunos ingenieros de sonido hubieran preferido su Sol mayor sin la irónica infiltración de las "notas equivocadas" de Revueltas. En otras partes de la obra, el compositor emplea la misma técnica, siempre haciendo del violonchelista el "villano de la película".

Hay muy pocas secciones octáfonas puras en la música de Revueltas, pero desde tiempo atrás me ha fascinado la naturaleza octáfona de *Sensemayá*.[1] La melodía inicial de la tuba, con su carácter de encantamiento y cuyo inicio se incluye en los ejemplos anteriores, contiene siete de las ocho notas de una colección octáfona. El bajo ostinato, como se recordará, es en 7/8. Las primeras seis notas del ostinato devienen cinco tonos de una diferente transposición de la colección octáfona empleada en la melodía de la tuba. La última nota del ostinato, el Sol natural acentuado, proviene de la colección octáfona original de la melodía referida. En el siguiente ejemplo se verá cómo Revueltas cambia la transposición de la colección octáfona en el último tiempo del ostinato en 7/8, como una forma más de acentuar esa misma nota. Este compás se repite doce veces comenzando en el n.e. 8.

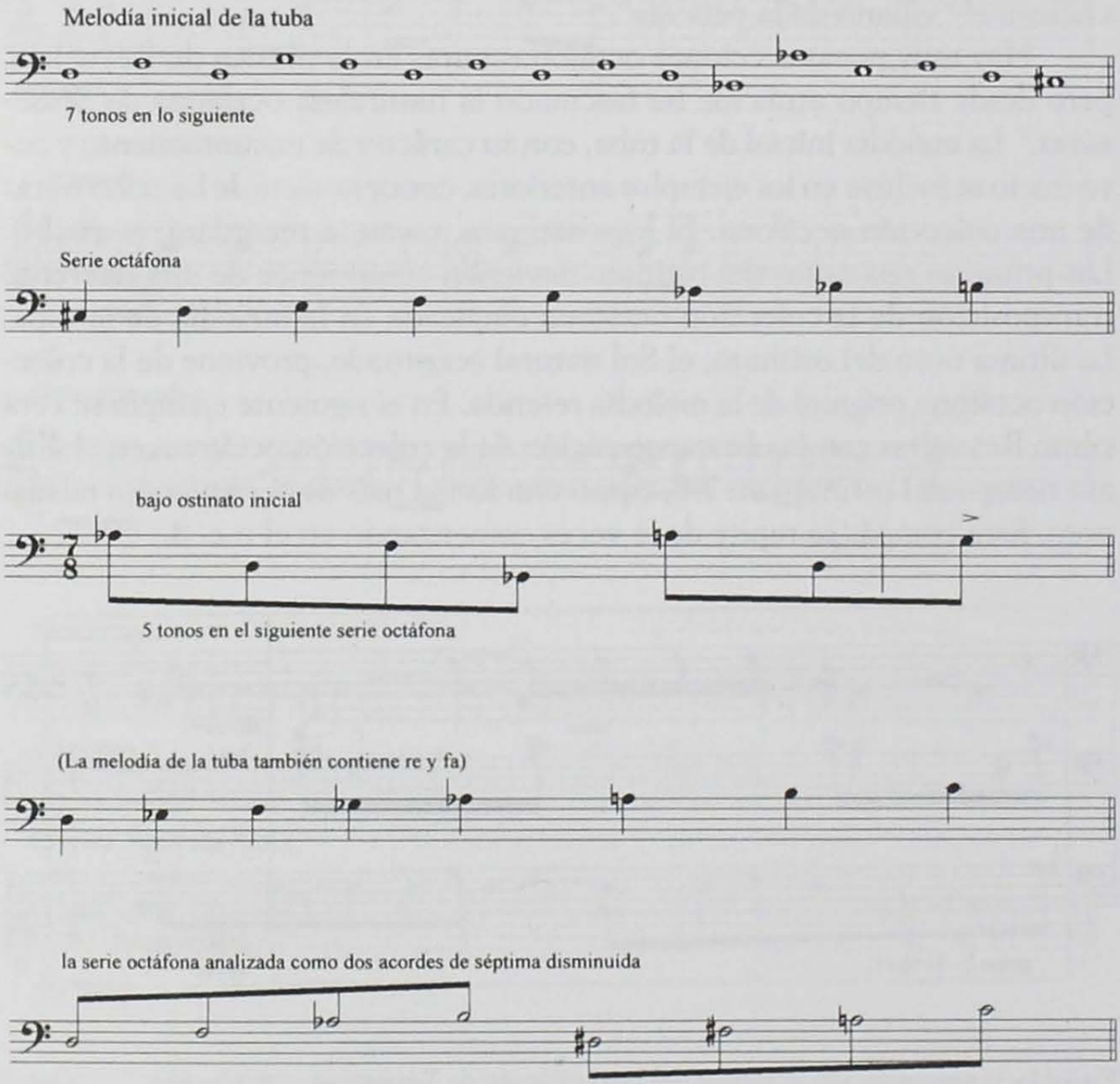


Ejemplo 3: armonización octáfona del bajo ostinato de *Sensemayá*, compás 34.

El compositor ha tomado ventaja del hecho de que ambas transposiciones de la colección aquí empleada contienen el acorde de séptima disminuida

[1] A propósito de este tema puede consultarse mi artículo "*Sensemayá*: a Chant for Killing a Snake", en *Latin American Music Review*, vol. 8, núm. 2, otoño-invierno de 1987.

Re-Fa-La bemol-Si. Sólo hay tres transposiciones de la colección octáfona. Puesto que dicha agrupación se compone de dos acordes de séptima disminuida, ya sea medio tono o un tono aparte, y dado que hay sólo tres posibles transposiciones del acorde de séptima disminuida en términos sonoros, resulta razonable que cualquier par de transposiciones de la escala octáfona tenga un acorde de séptima disminuida en común.



Ejemplo 4: *Sensemayá*: melodías octáfonas.

En este caso, las notas comunes entre las dos transposiciones empleadas en este pasaje contienen Re y Fa, mismos que son los sonidos más prominentes de la melodía de la tuba. Como puede verse en el ejemplo anterior, aun las armonías entre melodía y bajo se rigen por las cambiantes transposiciones octáfonas en el patrón del bajo.

Sensemayá también contiene melodías cromáticas. Una de ellas suena en el corno con sordina como contracanto a la melodía de la tuba y puede escucharse por vez primera después del n.e. 4.



Ejemplo 5: *Sensemayá*: melodías cromáticas.

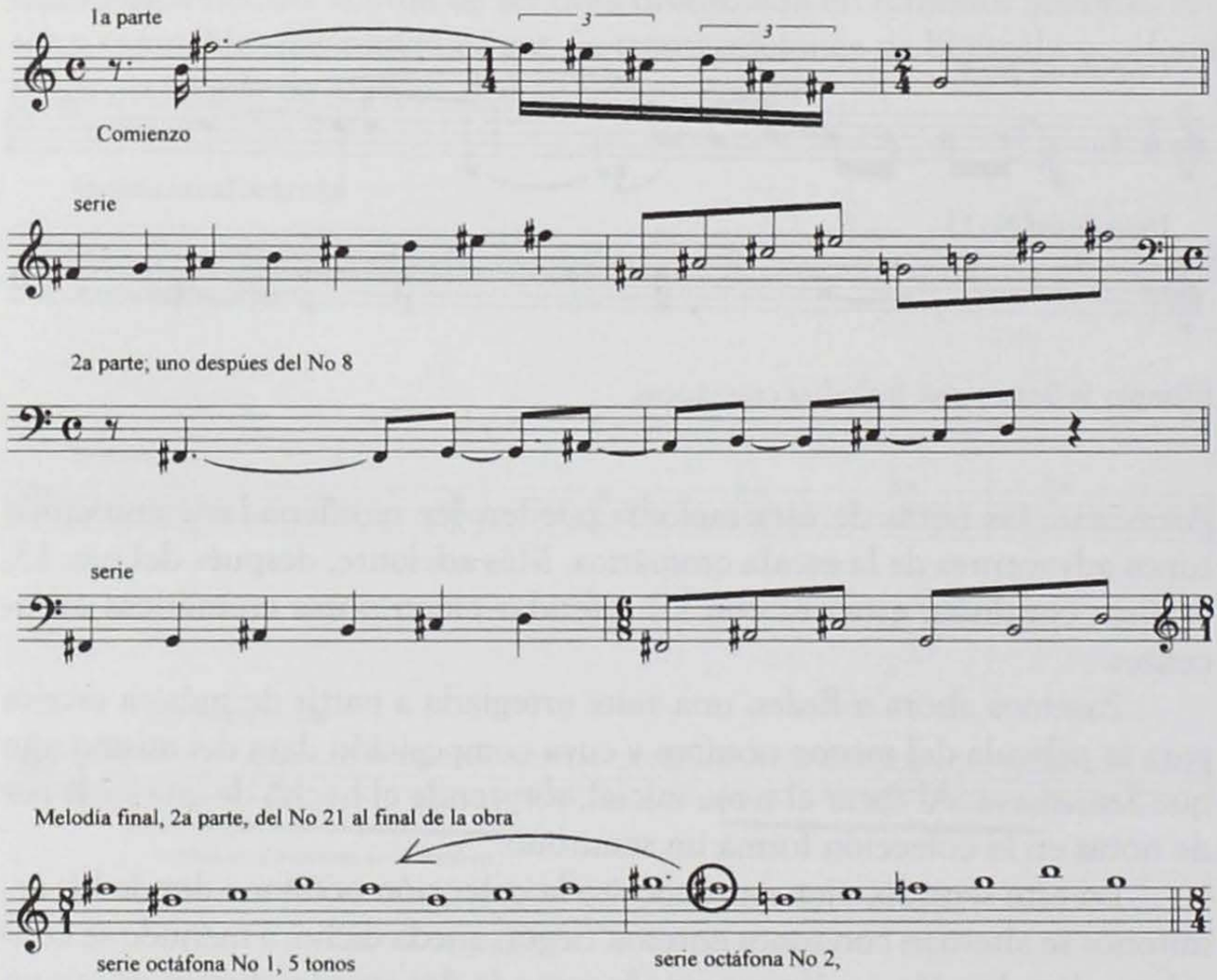
Asimismo, las notas de esta melodía pueden ser reordenadas como cinco tonos adyacentes de la escala cromática. Más adelante, después del n.e. 13, la línea continúa, esta vez con las referidas cinco notas cromáticas adyacentes.

Pasemos ahora a *Redes*, una suite arreglada a partir de música escrita para la película del mismo nombre y cuya composición data del mismo año que *Sensemayá*. Al tocar el tema inicial, sorprende el hecho de que cada par de notas en la colección forma un semitono.

En este sentido, viene a propósito la colección octáfona donde los semitonos se alternan con tonos enteros. Según queda dicho, a menudo se considera a la colección octáfona como la suma de dos acordes disminuidos a un semitono de distancia. Pero esta otra escala utilizada en *Redes* también puede partirse en una forma semejante, haciendo de ella dos acordes menores con séptima también separados por un semitono. Se trata de una colección importante para la música en cuestión, ya que el motivo inicial recurre en el transcurso de toda la obra, aunque debe decirse que a menudo se escucha sin la nota final del motivo. En la segunda parte de *Redes*, también se encuentra otra colección similar formada por dos tríadas mayores situadas un semitono aparte.

¡Qué simple sería si cada una de las escalas de *Redes* pudiera partirse en dos acordes de la misma clase situados a medio tono de distancia! Pero no es el caso. Revueltas no era una persona dispuesta a dejarse atar por ningún tipo de ortodoxia, incluyendo la propia. Puede ser que al trabajar con la colección octáfona de *Sensemayá*, su mente concibiera una colección similar con medios tonos alternados. Todo lo que aquí se sugiere es que quizá la escala inicial de *Redes* resulta de extender la idea de alternar los medios tonos.

Pero lo que es importante es la libertad para emplear estos materiales, cuyo trabajo es puramente intuitivo.



Melodía cromática repartida en dos secciones octáfonas



Ejemplo 6: *Redes*.

En las páginas finales de *Redes*, a partir del n.e. 21 y hasta el final, la orquesta entera acompaña a las trompetas. La melodía parece entonces octáfona y cromática a la vez. De hecho, la mitad de la melodía es octáfona en una transposición y la segunda mitad lo es en la otra. El resultado es una colección cromática completa desde Re hasta La más Si natural. Es una melodía

cromática partida en dos secciones octáfonas puesta al servicio de música por demás pujante y sólida.

Para finalizar considérese brevemente la melodía de la trompeta en el *Homenaje a Federico García Lorca*: he aquí otra melodía que puede partirse de acuerdo con su rango de tonos y en la que el primer segmento contiene seis tonos de la colección octáfona mientras el segundo contiene dos fragmentos de los tonos cromáticos adyacentes:



Ejemplo 7: *Homenaje a Federico García Lorca*, segundo movimiento, melodía de la trompeta.

Carlos Chávez: una panoplia de estilos

Robert Parker

Estoy usando "panoplia" en la definición de "una gama magnífica o impresionante" para caracterizar la extraordinaria variedad de influencias estilísticas en la música de Carlos Chávez. Las influencias que examino son 1) mexicanas, 2) indígenas, 3) tradiciones europeas, y 4) experimentales. Abordaré también las obras de origen griego antiguo y las transcripciones de la música de otros compositores.

Carlos Chávez alcanzó mayoría de edad en México al terminar la revolución de 1910 con una explosión de nacionalismo de las artes.[1] A mediados de los años veinte, era un personaje dinámico en la escena musical *avant-garde* de Nueva York. Ambas experiencias se convirtieron en importantes crisoles en su crecimiento musical. En 1928 empezó a gozar de éxito en México en gran escala, que pronto adquirió proporciones internacionales. A pesar de esta notoriedad, Chávez se conoce generalmente por sólo un puñado de composiciones. Su producción total consta de unas doscientas obras, un número significativo en vista del tiempo que dedicó a dirigir, escribir, enseñar, y en labores administrativas.[2] Su música abarca la mayoría de los

[1] Dos estudios comprehensivos sobre la vida y obra de Chávez son: Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, México, FCE, 1960 y mi propio libro *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983. [Traducción al español *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, trad. Yael Bitrán Goren, México, Conaculta-DGP, 2002.]

[2] El catálogo de composición autorizado es *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, preparado por Rodolfo Halffter en colaboración con Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñiz Hernández, México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, con su respectiva adenda de 1981.

géneros composicionales de su tiempo, más unos cuantos de su propia creación. Este texto se centra en las muchas influencias estilísticas en la música de Chávez en seis décadas que van desde el año 15 hasta el 75 del siglo XX.

Chávez viajó a Europa por primera vez en 1922, acompañado por su nueva esposa Otilia Ortiz. Pero esto era más que una luna de miel. El artista llegó armado con cartas de introducción a las editoriales de música y composiciones que esperaba poder publicar. Para entonces, a la edad de veintitrés, ya había producido casi cuarenta composiciones que incluiría eventualmente en su catálogo oficial. Éstas eran principalmente para piano o piano y voz —canciones mexicanas arregladas para el piano y puestas en música de poemas de autores como Victor Hugo y Heinrich Heine.

En París le pidió consejos al compositor Paul Dukas, quien le sugirió seguir el ejemplo de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, con la música de México.[3] Chávez vio esta recomendación con buenos ojos, pues ya había estado incorporando canciones tradicionales y populares mexicanas en su música temprana para piano. Un ejemplo de esto es su arreglo para piano de dos cantos de la revolución, escrito en 1915. El primer canto es *Adelita*, y el segundo es *La cucaracha*.[4] Este arreglo sencillo en estilo de salón se redondea con un retorno a *Adelita*, una melodía que aprovechó de nuevo en 1938 para su suite orquesta *Chapultepec*.

Chávez pasó cuatro meses en Nueva York en la temporada de 1923-1924, cuando se unió con otros artistas y músicos que lo pusieron en contacto con compositores del *avant-garde* como Henry Cowell y Edgard Varèse. Pero fue durante su segunda estancia en Nueva York, de 1926 a 1928, cuando se cimentó su presencia artística. Había traído consigo la partitura de un nuevo ballet —*Caballos de vapor*— producto de una colaboración entre él y Diego Rivera, que contrastó el norte industrial con los trópicos lánguidos y exóticos. Su cuarto tiempo, "Danza de los hombres y las máquinas," fue tocado en 1926 en la sala Aeolian para la Liga Internacional de Compositores, bajo la dirección de Eugene Goussens.

El nacionalismo apasionado del final de la revolución, que influyó en los murales de Rivera y Orozco, atrajo atención mundial que lo consideró exoticismo puro. Esto era evidente en la música popular mexicana que se escuchaba en los espectáculos de Broadway en Nueva York y en las visitas de turistas a México, como una en 1931 de Nueva York, entre cuyos prestigio-

[3] Carlos Chávez, *Falla en México*, conferencia presentada el 23 de julio de 1970, México, El Colegio Nacional, 1970, p. 13.

[4] *Adelita* y *La cucaracha* fueron publicadas en 1920 por Wagner y Levien Sucesores, México. Grabación: Max Lifchitz, "Mexico: 100 Years of Piano Music", N/S R 1010.

sos asistentes se encontraban miembros de la familia bancaria de Winthrop Aldrich, Nelson Rockefeller, y el director de la Orquesta de Filadelfia, Leopold Stokowski.[5] Chávez, para entonces director de la OSM fundada por él mismo tres años antes, le mostró a Stokowski su ballet *Caballos de vapor*. Este intercambio llevó al estreno de la obra en Filadelfia en 1932, un evento cultural de tanto brillo que atrajo un tren lleno de aficionados de Nueva York.

Este interés creciente en la cultura mexicana culminó en Nueva York en 1940, cuando Nelson Rockefeller organizó la exhibición Veinte Siglos de Arte Mexicaño en el Museo de Arte Moderno. Además invitó a Chávez a dar conciertos para complementar la exposición.[6] Una de las piezas que el compositor presentó en esa ocasión fue la canción tradicional *La paloma azul* para coro y orquesta pequeña. La armonía sencilla en terceras paralelas está estilizada con acompañamiento de acordes ostinatos y un toque de acerba disonancia.

El espíritu nacionalista nutrido por la revolución tuvo un impacto profundo en otra faceta de su música: su preocupación por la historia y las leyendas de la época precolonial y las huellas que ese periodo histórico dejó en la vida indígena hoy en día en México. En 1925 compuso el ballet *Los cuatro soles*,[7] basado en una fábula del *Codex vaticanus* que describe épocas mitológicas sucesivas, destruidas luego por inundaciones, vientos glaciales, fuego, seguido por la era actual, que habría de acabar con terremotos. Su música consiste en un recitativo instrumental, un diálogo contrapuntístico, un coro sin texto, y percusión indígena como teponaztle, huéhuetl, güiro y jícara de agua. Su único préstamo musical es una danza de pastor india en la cuarta época, que se adecua de tal modo al resto de la escritura melódica que podría pasar por una invención del propio compositor. Parte de la música de esta época se tocó en los conciertos del Museo de Arte Moderno ya referidos.

Los cuatro soles se ejecutó en conciertos solamente en 1951, cuando fue presentado como ballet cuando Chávez era director del nuevo Instituto Nacional de Bellas Artes. El coreógrafo y bailarín principal fue José Limón, y el escenógrafo, Miguel Covarrubias.[8]

[5] Una relación del encuentro de estos dos músicos en México puede verse en mi monólogo "Leopold Stokowski y Carlos Chávez: contacto en Taos", en *Heterofonía*, vol. XX, núm. 98-99, enero-diciembre de 1988, pp. 4 y ss.

[6] Véase Parker, "Chávez and the Ballet", en *Dance Chronicle*, 8-3 y 4, 1985, pp. 196 y ss.

[7] No publicado. Grabación: "Carlos Chávez: The Four Suns", Sinfónica de Londres, Carlos Chávez, dir. Col. M 32685.

[8] Parker, "Chávez and the Ballet", *op. cit.*, pp. 196 y ss.

Pero nada que Chávez hiciera podía superar la atracción y el éxito instantáneos de la obra sinfónica que dirigió en su estreno en la Radio CBS el 23 de enero de 1936. En esta ocasión no era un ballet sino una sinfonía —*Sinfonía India*— que incorporó como principal material temático melodías indígenas de regiones lejanas, melodías de los indios cora, yaqui, sonora y seri.[9] Una tonada espasmódica cora se convierte en el tema principal de la forma de sonata modificada de la obra.

La idea de componer la *Sinfonía India*, sin embargo, no nació de la propia iniciativa de Chávez. William Paley, presidente de CBS, le pidió presentar un programa de música mexicana en Nueva York, para lo cual escribió esta sinfonía. Y en 1977, durante una entrevista con el crítico James Roos de Miami, la explicó no como obra nacionalista, sino sencillamente como una "piece d'occasion".

Por lo general, Chávez se rehusó a componer música con claras conexiones nacionales después de 1940, aunque los elementos indígenas, como la melodía pentatónica, los ostinatos melorrítmicos, la armonía de cuartas y quintas, la hemiola, y los polirritmos, ya habían empezado a alejar a sus obras de un sonido nacionalista. Con su Concierto para piano con orquesta de 1940,[10] una integración sólida de estos componentes logró un estilo universal. Como Otto Mayer-Serra escribió, este universalismo se realiza cuando la "música de origen europeo o de folklor se elabora en países con tradiciones musicales antiguas y se convierte en material original".[11] Este concierto de tres tiempos es a la vez repetitivo y cíclico.

Mediante sus estudios de piano con Manuel M. Ponce y Pedro Luis Ogazón, discípulo de Josef Hofmann, Chávez se vio expuesto a la corriente principal de estilos de los siglos XIX y XX en Europa, es decir, Chopin, Schumann y Debussy. No es sorprendente que sus primeras composiciones —valses, nocturnos, preludios y estudios— reflejen una asimilación de estos estilos. Sus vínculos con la tradición europea tuvieron un fuerte impacto en su producción total, que incluye, entre los géneros clásicos, seis sonatas, seis sinfonías, cuatro conciertos y tres cuartetos de arcos. La mayoría de estas composiciones obedecen a centros de tonalidad, estructuras de repetición, y disonancia moderada.

[9] Publicado por G. Schirmer, 1950. Grabación: "Chávez Conducts Chávez", Stadium Orchestra, Philips 422 305-2.

[10] Publicado por G. Schirmer, 1942. Grabación: "Carlos Chávez: 6 obras maestras", María Teresa Rodríguez, piano, Eduardo Mata, dir. RCA 74321-24090-2.

[11] Otto Mayer-Serra, *El estado presente de la música de México*, Washington, D.C., Organización de Estados Americanos, 1960, p. 18.

Por regla general surgió algún elemento osado y aventurado de su ingenio creativo en las obras con etiquetas tradicionales como sonata, cuarteto de arcos, etcétera. Chávez le dijo a Vivien Perlis, en una entrevista en 1977, que en la época en que empezó a escribir música, a los nueve años, también comenzó a improvisar meditaciones imaginarias libres para su propio deleite.[12] Esta experimentación activa expandió sin duda las fronteras de su pensamiento creativo. El scherzo de su primer cuarteto,[13] escrito a los veinte años de edad, con sus tonalidades inestables, da expresión a un estilo sumamente personalizado, y pronostica una predilección duradera por las texturas contrapuntísticas.

En 1929 Chávez escribió la Sonata para cuatro cornos,[14] poco después de regresar de Nueva York para asumir el cargo de director de la OSM. Su propia orquesta le facilitó acceso a recursos instrumentales de los que había dispuesto anteriormente. El finale de esta difícil obra es un rondó con una de sus secciones interiores a ritmo de "ragtime" jazz. Chávez admitió haber frecuentado los clubes de jazz de Harlem durante las dos temporadas anteriores en Nueva York de 1926 hasta 1928.

En 1937 el compositor transformó la pieza en un concierto para cuatro cornos, al reasignar parte del material solista a la orquesta. Esto redujo las exigencias a los solistas, aunque no al extremo en que lo hizo la segunda orquestación de 1966, que transfiere más material todavía de los solistas de la orquesta.

Las primeras dos sinfonías de Chávez, ambas obras de un solo movimiento, revelan su parentesco con la forma sonata en su organización tonal y la reaparición de material. La segunda, *Sinfonía India*, hace uso de melodías indígenas de México. La primera, *Sinfonía de Antígona*,[15] tiene un tema más universal. Chávez amplió la música incidental que había escrito para una versión de Jean Cocteau de la tragedia de Sófocles. Evoca imágenes griegas con melodías plañideras que polarizan un centro tonal en Mi que oscila entre escalas griegas de dorio e hipodorio. La orquestación oscura complementa el ambiente sombrío del drama sin ninguna referencia programática específica.

[12] Yale School of Music, Oral History Project, Pan American Music Series, diciembre de 1977.

[13] Publicado por Carlanita Music Co., 1988 (agente exclusivo para su venta, G. Schirmer). Grabación: "Música mexicana", serie Siglo XX, vol. IX, Cuarteto Latinoamericano, México, Cenidim-UNAM, 1993.

[14] Publicado por Mills Music, 1967. Grabación: "New York Legends", Sección de cornos de la Filarmónica de Nueva York, Artiste CACD 0513.

[15] Publicado por G. Schirmer, 1948. Grabación: "Chávez Conducts Chávez", Stadium Orchestra, Philips 422 305-2.

El carácter modal de esta sinfonía de 1933 pudo haber influido la consumada escritura modal en los Diez preludios para piano de 1937. La *Sinfonía de Antígona* fue la primera de varias obras suyas con orientación griega. En 1943 escribió la partita para doble cuarteto para un ballet de Martha Graham sobre la leyenda de Medea intitulado *La hija de Cólquide*, y en 1956, la cantata *Prometeo encadenado* para soprano, coro y orquesta. *Upingos*, para oboe solo, adornó una producción en 1957 de *Hipólito* de Eurípides.

El periodo de mediados de los años veinte marcó el inicio de las primeras obras maduras de naturaleza más experimental, incluyendo las Siete piezas para piano y las tres sonatinas. Sus audaces características se han descrito como "gracia dura," "con disonancia pedernalina," y aun "fuerza rítmica sádica". Cuando Varèse le pidió a Chávez escribir "quelque chose" en 1925, su respuesta fue *Energía* para nueve instrumentos.[16] Nicolás Slonimsky, director de su estreno en París, describió la pieza como "brusca, angular y sin transacciones", aunque admitió que no hubo protestas visibles del público. A pesar de ser tan pequeño el conjunto, el efecto es casi de una orquesta completa.

La primera de cuatro composiciones "experimentales" con el título *Soli* introdujo el concepto de que cada instrumento se delinea como solista pero raramente abandona su independencia en una textura esencialmente contrapuntística. *Soli I* de 1933, para oboe, clarinete, trompeta y fagot, fue seguido en 1961 por *Soli II* para quinteto de vientos, su única pieza dodecafónica; *Soli III*, para cuatro instrumentos solos y orquesta, es de género "concertante," y *Soli IV*, trío de metales, se distingue por su disonancia astringente y tejido puntillístico.

Otra agrupación genérica de obras progresivas consta de las tres *Invenciones*. La primera *Invención*, para piano, muestra el proceso no repetitivo que codificó en 1958: cada idea musical genera una idea consecuente, que de paso se convierte en antecedente en un proceso continuo de renovación.[17] Repitió este método en muchas obras a partir de 1958, a medida que su música se inclinaba más a lo abstracto y cerebral. *Invención II*, para trío de arcos, apareció en 1965, y la tercera, para arpa, en 1967.[18] Esta *Invención*, la

[16] Publicado por Mills Music, 1968. Grabación: "Carlos Chávez Chamber Works", La Camerata, Eduardo Mata, dir. Dorian DOR-90215.

[17] La cuarta conferencia, "Repetition in Music", sobre la idea de no repetición de Chávez. Las conferencias fueron publicadas en conjunto como *Musical Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961.

[18] *Invención III* fue publicada en 1969 por Mills Music. Grabación: "Colección hispano-mexicana de música contemporánea", Lidia Tamayo, arpa, EMI LME-291.

última, que conmemoró el septuagésimo cumpleaños de Nadia Boulanger, tipifica la abstracción no repetitiva de este grupo.

La escritura orquestal de Chávez después de su Sexta sinfonía en 1961 era básicamente de la misma índole de las *Invenciones*, es decir, abstracta, no repetitiva, y menos accesible a la mayoría de los oyentes que su primera música para orquesta. Esto incluye su última obra completa, el Concierto para trombón,[19] el que encargó Per Brevig, trombonista principal de la orquesta de la Ópera Metropolitana en Nueva York, y lo estrenó con Chávez en su última presentación como director. Por el carácter sombrío de la pieza, y consciente del estado grave de salud de Chávez, Brevig consideraba que el compositor la había planificado como su propio réquiem. Pero mucho más parecida a un réquiem es su transcripción orquestal de la *Chacona en Mi menor de Buxtehude*, de 1937,[20] que se ha usado reiteradamente en homenajes póstumos.

Caracterizar la música de Chávez como lo he hecho aquí tiende a ocultar la síntesis estilística que ocurrió en su amalgamación creativa de elementos indígenas e innovadores. Su obra devino más personal gracias a esta sinergia, y su claro sello en cuanto a contrapunto, orquestación imaginativa, y un sentido agudo de drama, persistieron como ingredientes vitales en un caldero hirviente de invención. Fue por medio de esta panoplia de estilos que Carlos Chávez nos legó un rico tesoro de expresión musical profunda y elocuente que resiste el paso del tiempo.

[19] Versión para trombón y piano publicada por G. Schirmer, 1982. Schirmer también tiene los materiales orquestales para alquiler. Grabación: "American Trombone Concertos II", Christian Lindberg, trombón, BBC National Orchestra of Wales, Grant Llewellyn, dir. BIS CD-788.

[20] Publicado por Mills Music, 1962. Grabación: Orquesta Sinfónica Nacional de México, Carlos Chávez, dir. CBS 32 11 0064.

Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica

Leonora Saavedra

La música de Carlos Chávez se ha descrito una y otra vez como la destilación de la esencia de la música indígena mexicana. En su música, se afirma también, Chávez supo expresar la verdadera identidad del mexicano del siglo XX, consciente y orgulloso de su herencia cultural. Sin embargo, esta imagen tradicional —construida por investigadores y críticos y sostenida por la política cultural oficial— está llena de contradicciones. Sus obras nacionalistas datan del mismo periodo que sus obras abstractas y abiertamente no nacionalistas; éstas están construidas a partir de los mismos recursos composicionales que las primeras; las obras nacionalistas suenan como mexicanas aun cuando no se hace referencia en ellas a materiales musicales de nuestro país y, de hecho, la ausencia o presencia de referencias a las músicas populares y folklóricas no hacen gran diferencia. Pocos mexicanos hoy en día negarían que la relación entre la música de Chávez y la música indígena es más imaginaria que real. Y sin embargo, la interpretación indigenista del estilo composicional de Chávez ha sido poco revisada en la literatura crítica sobre este compositor y es hasta ahora la base incuestionable de todo acercamiento analítico *a toda* su música, de cualquier periodo.[1]

En esta ponencia me propongo emprender una crítica de la narrativa tradicional que se ha construido en relación con la música de Chávez, mostrando cómo el elemento indigenista en ella es el resultado de una elección consciente por parte del compositor, y no la expresión inevitable de una

[1] Véase, por ejemplo, Elliott Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1992, pp. 221-227.

esencia racial o de una influencia de la infancia. Más aún, sostendré que la elección y la construcción de un estilo indigenista forman parte de una decisión política relacionada con la necesidad de situar a la música mexicana dentro de la estructura hegemónica de la cultura occidental, decisión en la que la recepción de la música temprana de Chávez en los Estados Unidos desempeña un papel determinante.

I

A la edad de diecisiete años Chávez se desempeñó como editor musical de la revista literaria *Gladios*.[2] En sus escritos "Artículo prólogo" e "Importancia actual del florecimiento de la música nacional", Chávez imaginó un camino a seguir sorprendentemente claro y audaz para la música mexicana, al cual volvería tenazmente durante toda su vida. Chávez veía al modernismo como un periodo de anarquía en lo que concebía como el desarrollo progresivo y uniforme de la música occidental. Atribuía esta crisis a un agotamiento de recursos expresivos a manos de los compositores románticos y al rechazo de los compositores modernistas a la melodía romántica y a los procedimientos decimonónicos de desarrollo de las ideas musicales. Pensaba entonces que una escuela mexicana de composición que utilizara materiales melódicos derivados de canciones populares podría satisfacer la necesidad modernista de novedad temática. La gran ventaja de las melodías mexicanas, pensaba Chávez, consistía en que éstas son producto de las clases bajas mestizas de México, clases que por no haber participado en las diferentes fases evolutivas de la civilización poseen una imaginación creativa, fresca y diferente.[3]

Los modelos de Chávez en esta empresa eran el "grupo de los cinco" en Rusia —quienes habían creado una escuela propia de composición gracias a la fuerza decreciente del romanticismo europeo— y su propio maestro, Manuel M. Ponce. Hay varios aspectos del pensamiento de Chávez que vale la pena resaltar. Primero, como gran parte de los pensadores del siglo XIX y de principios del XX, Chávez creía en la existencia de una vía única de desarro-

[2] Ambos escritos se encuentran reproducidos en Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez: Obras Completas*, México, El Colegio Nacional, 1997, vol. I, pp. 1-6, 7-10.

[3] "En efecto, la inspiración de nuestro pueblo... es bella y original, siendo esto último lo que constituye la virtud que la hará ser de grande mérito en los actuales momentos [...] Porque nuestro pueblo, precisamente por su falta de cultura, no ha estado en todas las fases de la evolución del pensamiento por las que ha pasado la civilización humana, la civilización que impulsa la vieja Europa, y por lo mismo... su imaginación creadora se halla en un estado distinto." Chávez, "Importancia actual", *ibid.*, p. 8.

llo para la humanidad, vía de la cual algunos grupos sociales podían apartarse, o bien quedarse atrás. Segundo, tenía clara conciencia de que fue una crisis en los estilos musicales hegemónicos, como el romántico centroeuropeo, la que permitió el éxito de una escuela periférica de composición, como la rusa. Tercero, Chávez, como los compositores románticos, otorgaba a la melodía un lugar preeminente como material composicional. Finalmente, Chávez, siguiendo a la mayor parte de los compositores mexicanos de ese momento, pensaba en la música mestiza y no en la indígena como posible fuente de materiales musicales.

Las primeras composiciones de Chávez reflejan el amplio espectro de estilos musicales de los siglos XIX y XX a los que había estado expuesto por medio de sus estudios pianísticos.[4] Sus obras hasta 1921 comprenden grandes formas románticas, canciones, música de salón y piezas mexicanistas al estilo de Ponce.[5] A estas obras hay que añadir el ballet de estilo impresionista *El fuego nuevo*, obra, como es bien sabido, escrita por encargo de Vasconcelos y que no fue estrenada hasta 1928.[6] Chávez incluyó muchas de estas obras juveniles en su primera presentación como compositor ante el público mexicano, el 25 de mayo de 1921, en un concierto cuyas notas al programa incluían un largo texto explicativo sobre la forma sonata.[7] La recepción de

[4] Se puede obtener una idea del repertorio pianístico de Chávez a partir de los programas de mano de los recitales que ofreció el 19 de marzo de 1915 en el Teatro Principal de Veracruz, y los días 29 de noviembre y 1° de diciembre de 1920 en el Salón del Congreso, Ciudad de México, Archivo General de la Nación (citado a partir de aquí como AGN), Fondo Carlos Chávez (citado a partir de aquí como Fondo CCh), Sección Orquesta Sinfónica de México (citada a partir de aquí como OSM), Caja 1, Programas México, vol. I, expedientes 1 y 2.

[5] *Deuxième Sonate* (1919), *Sexteto de Arcos y Piano* (1919) y *Cuarteto de Arcos* (1921); *Carnaval: veinte piezas sobre ASCH* (1918); *Estudios* I-IV (1919-1921); *Prelude* (1920); *Vals íntimo II* (1919), *Bendición* (1920) y *Vals Elegía* (1921); *Adelita/La cucaracha* (1915), *Anda buscando de rosa en rosa* (1918), *Adiós, adiós* (1919) y *À l'Aube: image mexicaine* [Las Mañanitas] (1921), entre otros.

[6] La versión original de *El fuego nuevo*, para pequeña orquesta, coro de silbatos y coro de mujeres, no ha sido estrenada. Agustín Lazo diseñó el vestuario y la escenografía, pero Julián Carrillo, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, se rehusó a llevar a cabo incluso una lectura de la obra con la orquesta. Chávez tampoco tuvo éxito en hacer estrenar su obra en los Estados Unidos en 1927. El estreno se llevó a cabo en concierto con una nueva orquestación masiva cuando Chávez se convirtió en director de la OSM en 1928. La nueva versión se ejecutó de nuevo en las dos temporadas siguientes de la OSM, y desde entonces no se ha vuelto a tocar. Véase Robert Parker, *Carlos Chávez: A Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983, pp. 4 y 106, y "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", *Choreography and Dance*, 3-4, 1994, pp. 81-88.

[7] AGN, Fondo CCh, Sección OSM, Caja 1, Programas México, vol. I, exp. 3. El análisis del Sexteto está firmado O. O., posiblemente Otilia Ortiz, compañera de estudios y futura esposa de Chávez. En todo caso, podemos asumir que el programa entero y su contenido fueron supervisados y autorizados por Chávez.

este concierto entre los críticos y los compositores mexicanos como Rafael J. Tello y el propio Ponce deja ver claramente que Chávez era percibido, ante todo, como un compositor de tendencias modernistas, influido por Debussy y Ravel.[8] Después de su primer viaje de estudio a Europa, la filiación modernista de Chávez se trasladó de los impresionistas a los modernistas de la era posterior a la primera guerra mundial. Obras como sus *Tres exágonos* y *Polígonos* son testimonio de este drástico cambio estilístico.

Su primer viaje a los Estados Unidos, de diciembre de 1923 a marzo de 1924, fue aún más decisivo en cuanto a su incorporación al movimiento modernista. En este viaje se hizo miembro de la International Composers' Guild y conoció a su organizador, Edgar Varèse.[9] La primera ejecución de una obra de Chávez en los Estados Unidos, sus *Otros tres exágonos*, tuvo lugar en uno de los conciertos de la Guild el 8 de febrero de 1925.[10] Chávez, quien ya se encontraba de regreso en México, había enviado a solicitud de Varèse[11] una nota biográfica para el programa de mano en la que se presentaba como el líder del movimiento modernista en su país: "Carlos Chávez es el líder de un energético movimiento de música moderna en México. Tanto por sus artículos como por los conciertos de música nueva que organiza, está presentando obras de compositores vivos por primera vez en la Ciudad de México". Mientras tanto Chávez publicaba en *El Universal* una serie de artículos periodísticos en los que también se presentaba ante el público mexicano como "modernísimo", atacando la enseñanza tradicional de la música, a los compositores porfirianos, y hasta nociones estéticas como la belleza.[12]

[8] Rafael J. Tello, "Las composiciones de Carlos Chávez Ramírez", en *Excélsior*, 1° de junio de 1921, y Manuel M. Ponce, "Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor", en *Arte y Labor: Órgano de la Unión Filarmónica de México*, vol. 2, núm. 16, 1921, p. 7.

[9] Sobre la International Composers' Guild, véase Deane L. Root, "The Performance Guilds of Edgar Varèse", tesis de maestría, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1971.

[10] El estreno de esta obra constituyó un éxito de público y crítica. Véase carta de Octavio Barreda a Chávez del 8 de febrero de 1925, en Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, pp. 53-55, y el telegrama de Varèse y Salzedo a Chávez del 11 de febrero de 1925: "EXAGONOS ENTHUSIASTICALLY RECEIVED FINELY SUNG BY OMOORE [*sic*] CONGRATULATIONS", AGN, Fondo CCh, Caja Correspondencia 12, exp. 105.

[11] AGN, Fondo CCh, Caja Correspondencia 12, expediente 105. La carta, fechada el 15 de diciembre de 1924, fue reproducida en *Epistolario, op. cit.*, p. 51, pero la siguiente oración fue omitida por la editora: "En atiendan envoyez-moi immédiatement par retour de courier —notices biographiques— liste de vos oeuvres principales —traduites— pour nos notes de programmes —qui devront être redigées et données à l'imprimeur le mois prochain".

[12] La mayor parte de estos artículos aparecieron como editoriales de música en *El Universal*. Véase "Los Ladrones de gallinas", 10 de agosto de 1924; "La Hora", 7 de septiembre de 1924; "Música y Bellas Artes", 21 de septiembre de 1924; "Querer es Poder", 28 de septiembre de 1924; "De los editoriales de música: los rieles", 2 de noviembre de 1924; "Armonía y melodía", 21 de diciembre de 1924; y "Editorial de música [Ser original]", 4 de enero de 1925. Véase

En obras como *Energía*, *36*, *Foxtrot*, *Blues*, *Solo* y la tercera sonata para piano, Chávez se concentró en desarrollar un lenguaje musical inconfundiblemente moderno, utilizando una unidad rítmica mecanicista, melodías angulares, métrica irregular, texturas lineales, contrapunto disonante, ostinatos, polirritmos, y una armonía basada en la superposición de quintas, cuartas, novenas y séptimas mayores. La mayor parte de los elementos de este lenguaje musical se convirtieron en la base del estilo musical de toda su obra creativa subsecuente.

Además de las obras mencionadas, Chávez compuso en 1925 un segundo ballet sobre un tema azteca, *Los cuatro soles*, en el que además de muchos de los elementos modernistas previamente mencionados, utilizó motivos pentatónicos e instrumentos de percusión indígenas.[13] Finalmente, elaboró también una primera versión de otro ballet, *HP*, en el cual se representaba la oposición entre el mundo natural y el industrializado. Regresaré un poco más adelante a estos ballets.

A sus actividades como editorialista y compositor, Chávez sumó la de organizador de conciertos. En una primera serie, en 1924, incluyó una ecléctica mezcla de obras de Schumann, Brahms y Schubert, con canciones de Tata Nacho, melodías tradicionales sudamericanas, obras modernistas europeas y sus propias obras. En la segunda serie, anunciada específicamente como de música nueva, presentó su cuarteto de cuerdas en el contexto de obras de compositores modernistas como Stravinski, Schoenberg, Honegger, Bartók, Varèse y Satie, entre otros. El programa de mano del concierto del 18 de diciembre de 1925 es de nuevo muy revelador de las preocupaciones de Chávez en esos momentos.[14] Las notas comenzaban con un ensayo de Chávez sobre la forma, en el que atacaba violentamente las formas musicales preestablecidas, en particular la forma sonata. Además de una nota casi hagiográfica de Chávez sobre Varèse, el programa incluía, entre otras cosas, una nota de José Frías en la que se comentaba el extraordinario dinamismo de la música esencialmente rítmica de Chávez, cuyas composiciones lo "sa-

también "Música. Prefacio", en *Excélsior*, 8 de octubre de 1924; "Interior y Exterior", en *La Antorcha*, 6 de diciembre de 1924; y "Un congreso sin rigor" y "México y la música", ambos publicados en *El Globo*, 25 de febrero de 1925. "Editorial de música [Ser original]", en el que Chávez escribió acerca de Schoenberg y Varèse, fue enviado a este último, quien arregló su publicación en inglés como "Antecedents and Consequences", en *Eolus*, vol. 6, núm. 1, 1926, pp. 12-15. Véase la carta de Varèse a Chávez del 13 de mayo de 1925, *Epistolario*, *op. cit.*, p. 56.

[13] Este ballet también existe en dos versiones. Orquestado originalmente para orquesta pequeña, soprano y coro de mujeres, fue reorquestado más tarde para gran orquesta. Dicha versión fue estrenada en 1930. Véase Parker, *Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 107.

[14] AGN, Fondo CCh, Sección OSM, Caja Programas México, vol. I, exp. 5.

cuden a uno con la desencadenada energía de un tren rápido. Su ritmo salta como un auto de carreras en una pista con obstáculos".

En conclusión, desde sus inicios como compositor hasta su segundo viaje a Nueva York en septiembre de 1926, Chávez se concebía y se presentaba a sí mismo ante el público extranjero y mexicano como un compositor modernista, y era percibido como tal por los críticos y compositores mexicanos, quienes eran capaces de detectar en su música máquinas modernas como autos o trenes, pero evidentemente nada mexicano, y mucho menos indígena.

Chávez permaneció en Nueva York hasta junio de 1928. Durante esta segunda estancia no sólo se relacionó con los más destacados intérpretes y jóvenes compositores de los Estados Unidos sino que comenzó a convertirse en una figura importante ante la crítica y el público seguidores del movimiento modernista.[15] La recepción de las obras de Chávez en la unión americana marca un punto importante en la carrera del compositor, ya que, por primera vez, los críticos creyeron observar la presencia de elementos mexicanos en ella. Por ejemplo, después de calificar de brutales a las tres sonatinas y a la tercera sonata para piano de Chávez, Olin Downes del *New York Times* afirmó que este compositor había aportado lo picante del concierto ya que había usado temas indígenas con primitiva y despiadada alegría, y que si bien no había llegado a arrancarle la cabellera al piano, sí había atacado al teclado a golpes de *tomahawk*.[16] Copland, en un artículo en *The New Republic*, afirmó que aunque Chávez no citaba melodías indígenas, había aprendido a escribir música que capturaba el espíritu ingenuo y lleno del sol del alma latina de los mexicanos.[17] Pero los comentarios más extensos fueron los

[15] Sobre la relación de Chávez con el movimiento vanguardista de los Estados Unidos, véase Root, "The Performing Guilds", y "Pan-American Association of Composers" (1928-1934), en *Yearbook of Inter-American Music Research*, núm. 8, 1972, pp. 49-70; Carol Oja, "The Copland-Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press", en *Musical Quarterly*, núm. 65, 1979, pp. 213-229; y Rita Mead, "Latin American Accents in New Music", en *Latin American Music Review*, núm. 3, 1982, pp. 207-228. Véase también Aaron Copland y Vivian Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, Nueva York, St. Martin's/Marek, 1984; Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999; y Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992.

[16] Olin Downes, "Music: Presenting American Composers", en *The New York Times*, 23 de abril de 1928.

[17] Aaron Copland, "Carlos Chávez-Mexican Composer", en *The New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323. Este artículo revela el grado de familiaridad que tenía Copland con mucha de la música de Chávez, probablemente a partir de manuscritos facilitados por Chávez mismo, ya que el autor hace comentarios sobre varias obras que no habían sido publicadas o incluso estrenadas aún.

de Paul Rosenfeld, crítico especialmente influyente entre los círculos intelectuales y artísticos de Nueva York, quien alcanzó a ver temas parecidos a tatuajes en la misma pieza en la que Frías había creído percibir máquinas, detectó una rigidez amerindia en la sonatina para piano, y describió la tercera sonata como una planta perdida en la arena, huesuda y seca como los desiertos mexicanos, y picante como el chile. Finalmente concluyó que, al escuchar la música de Chávez, llegamos al corazón del cosmos mexicano-americano, al rocoso y desnudo Nuevo Mundo.[18]

Rígida, austera, seca, desnuda, poco sensual —éstos son los términos usados con frecuencia en la crítica neoyorquina para describir la música de Chávez y asociarla a imágenes de desiertos, ramas secas, pueblos polvorientos y pieles rojas remotos y fieros—. Pero ¿cuál es el México que describen estos términos? En mi opinión, estas imágenes, que yo llamaría tex-mex, corresponden a ideas preconcebidas sobre el norte de México y el suroeste de los Estados Unidos. Copland y Rosenfeld conocían los manuscritos de los ballets de Chávez sobre temas aztecas y es probable que la asociación de los argumentos de estas obras con el estilo modernista de Chávez los haya llevado a concluir que toda la música de este compositor es, en esencia e inevitablemente, la encarnación de la mexicanidad india, y a relacionar las características angulares y duras de su estilo con nociones preconcebidas de lo mexicano. Sin embargo, yo quisiera establecer una diferencia clara en este periodo de la producción de Chávez, entre las obras que yo llamaría personales, como la música de cámara y para piano, y la música de representación, como los ballets. De hecho, quisiera sugerir que coexisten en toda la producción de Chávez obras privadas, de introspección y experimentación, con obras públicas, concebidas con claros fines políticos.

Compuestos en un periodo de la vida de Chávez en el que tanto sus escritos como la música misma nos dejan ver como sus preocupaciones centrales el desarrollo de un lenguaje modernista personal y la adopción de una posición respecto a las formas europeas tradicionales, ya sea para dominarlas o rechazarlas, *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles* resultan excepciones, ejercicios en la representación de lo azteca, pero no intentos de expresión de una identidad —mucho menos de una esencia— personal o nacional. Es cierto que fueron escritos con el mismo espíritu celebratorio con el que muchos mexicanos, bajo la guía de Vasconcelos, estaban descubriendo un pasado cultural del cual podían estar orgullosos. Sin embargo, una identidad no es

[18] Paul Rosenfeld, "The Americanism of Carlos Chávez", recopilado en su *By Way of Art*, Nueva York, Coward-McCann, 1928, reimpreso en Freeport, N. Y., Books for Libraries Press, 1967, pp. 273-283.

una esencia única y estática, sino un proceso relacional en el que un *en sí* se construye en oposición a lo *otro*, a una alteridad. La identidad mexicana moderna no es una identidad latente descubierta al fin por los artistas de la generación de Chávez, sino la construcción política de una identidad mestiza en oposición a lo indio y, sobre todo, a lo español, moderna en oposición a porfiriana, unificada culturalmente en oposición a diversificada, etcétera.

Si bien para los mexicanos de hoy en día las creencias religiosas y cosmológicas de los aztecas son parte de una herencia cultural que aprendemos en la escuela primaria, para Chávez escribir estos ballets implicó estudiar para llegar a conocer algo que no formaba parte aún de su patrimonio cultural. El intento que hizo en sus ballets fue entonces no el de expresar lo mexicano, sino el de representar lo azteca, como una alteridad proveniente del pasado. El uso de motivos pentatónicos en estos ballets —un lenguaje tonal que no se encuentra prácticamente en ninguna de las obras no escénicas de este periodo— puede entenderse como un medio para codificar dicha alteridad.[19]

II

Cuando la recepción mexicano-indigenista del estilo de composición de Chávez surgió alrededor de 1928, éste no se opuso a dicha interpretación; al contrario, parece haberla estimulado, ofreciendo como explicación una posible influencia de la música indígena recibida inconscientemente durante sus vacaciones en Tlaxcala. Antes de analizar la posición adoptada por Chávez quisiera discutir otra de sus obras de esta época, el ballet HP o *Caballos de vapor*.

Chávez inició la composición de HP en 1926. En muchos de sus aspectos primordiales, el ballet, como lo dejan ver las notas al programa del estreno del último movimiento en Nueva York, es parte de una serie de obras en las que el interés de Chávez consistía en representar la energía, en particular la energía mecánica. El ballet completo fue estrenado en México en versión de concierto en 1931, y como ballet en Filadelfia en 1932. La versión final de *HP*, resultado de una colaboración entre Chávez y Diego Rivera, representa la oposición entre el Norte —industrial, frío y mecanizado— y el Sur —sen-

[19] Chávez usó colecciones pentatónicas en sus *Tres piezas para guitarra* (comenzadas en 1923), escritas por sugerencia de Andrés Segovia y de Pedro Henríquez Ureña. Aparentemente las piezas no causaron gran impresión en Segovia y permanecieron inconclusas hasta 1954. Véase Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1961, p. 28.

sual, lánguido y propenso a bailar—. Es, pues, una obra pública y expresa una toma de posición política. Sin embargo, la estrategia de representación que utilizó Chávez no puede ser calificada más que como paradójica, ya que eligió representar el Sur —supuestamente emblemático de su parte en el conflicto y por tanto de sí mismo— no con música original sino con un tango, una sandunga y un huapango. En cambio, utilizó su propio estilo modernista personal para representar al Norte: el frío, industrializado Otro.

El compositor Marc Blitzstein reparó inmediatamente en esta contradicción al comentar: "Dado que la música de Chávez es dura, no suave, literal, y sin perfume, nos enfrentamos con la paradoja de un compositor proveniente del Sur que es mucho mejor escribiendo música del Norte".[20] Por su parte, el público mexicano se identificó plenamente con las danzas mestizas de *HP* y rechazó con violencia las partes típicamente chavistas, al punto de que en los dos años que siguieron al estreno, Chávez programó *HP* en varios conciertos de la Orquesta Sinfónica de México, incluyendo únicamente el Huapango y la Sandunga y dejando fuera toda la música cien por ciento original.

HP y su argumento político deben ser interpretados en un contexto general que incluye la conflictiva relación entre Rivera y sus mecenas en los Estados Unidos. Pero debe ser leído también de manera más particular como el signo de una necesidad cada vez mayor de Chávez de dar a su música una posición dentro de la firme relación de poder que ya se había establecido entre las culturas de los Estados Unidos y México, entre una cultura que se encontraba aún en la periferia de la cultura occidental, y otra que estaba todavía más lejos del centro.

La relación entre una cultura y un extranjero que desea tener éxito en ella es siempre una relación de poder; cuando las culturas involucradas, la anfitriona y la del extranjero, se encuentran de por sí en una relación hegemónica, el desbalance de poder se vuelve aún más fuerte. Para poder negociar un balance, el extranjero pasa a menudo por un proceso mediante el cual se acentúan deliberadamente en su obra, y quizá en su persona, no sólo aquellos elementos culturales que parecen tener un valor *per se*, sino también aquellos que son percibidos como extraordinarios y valiosos por miembros de la cultura anfitriona. Las diferencias culturales adquieren así un valor de cambio y se convierten en bienes simbólicos negociables que permiten el establecimiento, aunque sea temporal, de un balance en la relación de poder. A Chávez este proceso, cuyo resultado fue la conversión de su persona

[20] Marc Blitzstein, "Forecast and Review: Music and the Theatre–1932", en *Modern Music*, núm. 9, 1932, p. 166.

pública en una esencia, lo condujo a buscar conscientemente la representación de lo indígena en su música, e incluso a aceptar de todo corazón una lectura indigenista retrospectiva de su obra modernista de los años veinte.

Chávez estudió un gran número de temas para posibles ballets en esta década. Una lectura de la correspondencia de Chávez con sus colaboradores revela cuán conscientes estaban del potencial, en cuanto a éxito en el extranjero, que encerraba el exotismo de un ballet sobre temas mexicanos, escrito por un compositor mexicano.[21] A pesar de que no existe documentación al respecto, es posible que Chávez haya destacado el carácter indígena de sus ballets y el elemento mestizo de su persona durante 1927, cuando, como lo ha demostrado Robert Parker, sus intentos por hacer estrenar sus ballets aztecas en los Estados Unidos lo llevaron casi a la ruina financiera.[22] Pero una vez que la música de Chávez comenzó a ser programada y bien recibida por la crítica, su carrera como compositor y director huésped se abrió paso con una larga serie de encargos, grabaciones y estrenos de obras mayores, todos admirablemente bien cubiertos por la prensa. Su éxito fue alimentado en parte por una multiplicidad de imágenes y teorías respecto a la mexicanidad de su música y a su propio origen mestizo, que circularon en periódicos, revistas, libros y notas al programa.[23]

Sin embargo, interpretar el indigenismo de Chávez únicamente como un medio para triunfar personalmente en el extranjero, como se ha insinuado en ocasiones, sería una lectura un tanto miope de este proceso. Quisiera entonces hacer cuatro observaciones al respecto.

1. Desde temprana edad, como se ha visto, Chávez comparte con otros compositores mexicanos el deseo de crear una escuela mexicana de composición. A pesar de las intenciones que revela en *Gladios*, la imposibilidad de conciliar la canción mexicana con un estilo modernista disonante, atonal y

[21] Véase, por ejemplo, las cartas a Chávez de Agustín Lazo, fechadas por Carmona "Florencia, 1925", *Epistolario, op. cit.*, pp. 60-61; y de José Gorostiza, 11 de octubre de 1926; *ibid.*, p. 70.

[22] Parker, "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", en *Dance Chronicle*, 8-3 y 4 (1985), pp. 179-210.

[23] Véase, por ejemplo, Aaron Copland, "American Composers VII", en *Modern Music*, núm. 9, 1932, pp. 67-73; *ibid.*, "Carlos Chávez: Mexican Composer", en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music*, Stanford, Stanford University Press, 1933, pp. 102-106; Herbert Weinstock, "Carlos Chávez", en *Musical Quarterly*, núm. 22, 1936, pp. 435-445; Carlos Chávez, "The Music of Mexico", en *American Composers on American Music*, pp. 167-172; Helen Kaufman, "Carlos Chávez: Decidedly no 'Mañana' Mexican", en *Musical America*, septiembre de 1936, pp. 11 y 26; y los cientos de recortes periodísticos de la prensa de los Estados Unidos reproducidos en *Carlos Chávez: North American Press 1936-1950*, México y Nueva York, Ediciones Mexicanas de Música/Herbert Barrett, 1951.

melódicamente angular aparta a Chávez de la vía señalada por Ponce y lo hace elegir la modernidad por encima de la mexicanidad. La interpretación indigenista del estilo de Chávez al final de la década le otorga al compositor la clave para utilizar conscientemente algunos de los elementos de su estilo modernista como herramientas para una codificación musical de lo indígena imaginario en la década siguiente, cuando en su calidad de jefe del Departamento de Bellas Artes y de director del Conservatorio, aglutinara a su alrededor a una serie de compositores e investigadores ocupados en explorar la posible apropiación de lo indígena para la música mexicana de concierto.

2. El indigenismo de Chávez aparece en un momento en la cultura occidental en el que grandes segmentos de ésta están construyendo lo moderno como primitivo y lo primitivo como moderno. La alteridad deliberada de Chávez respecto a la cultura occidental es pues una estrategia para insertarse, de una manera más poderosa aún, en el modernismo musical de Occidente.

3. El potencial polisémico de la música de Chávez, es decir, su capacidad de significar al mismo tiempo lo primitivo-indígena y lo moderno, no escapó a los críticos de su música en los Estados Unidos. En su recepción, lo indígena-primitivo fue construido a su vez como lo clásico, lo originalmente americano, y la supuesta frialdad indígena como un rasgo antirromántico, objetivo y moderno. La música de Chávez fue introducida a los Estados Unidos en un momento en que los compositores estadounidenses comenzaban a oponerse ellos también a lo que percibían como el predominio cultural de la música centroeuropea. Junto con la interpretación indigenista, la música de Chávez fue identificada como la nueva música americana, en el sentido panamericano del término. Así, de la misma manera en que Chávez usó su alteridad para empujar los márgenes de su propia posición periférica respecto a los Estados Unidos, los compositores y críticos de ese país sumaron la alteridad de Chávez a la suya propia respecto a la cultura europea, y se creó así una alianza política que hizo eco a los deseos de liderazgo expresados por Chávez en *Gladios*.

4. Finalmente, la alteridad de Chávez es en la misma medida una herramienta de asimilación a la música moderna de Occidente que una herramienta de resistencia y transformación. Esta afirmación puede hacerse también de la obra de Revueltas y, en general, de los modernistas nacionalistas mexicanos. Quisiera ofrecer como ejemplo la *Sinfonía India*, escrita y estrenada en Nueva York en el invierno de 1935-1936. La *Sinfonía India* fue la primera obra de Chávez en ser recibida con los brazos abiertos por el público y la crítica mexicanos, y se ha convertido en una especie de emblema de la escuela mexicana de composición. He escrito ya en otra ocasión sobre cómo

el tratamiento de lo indígena en esta pieza revela una actitud ambivalente de Chávez respecto al mismo primitivismo indigenista que plantea. En esta ocasión me limitaré a usarla como ejemplo de la relación conflictiva que sostuvo Chávez con la tradición musical centroeuropea.

La *Sinfonía India* puede entenderse como un movimiento de forma sonata —la misma forma que Chávez sucesivamente ensalzó y atacó en la década anterior— en la que el segundo tema está en la tonalidad de la subdominante y el Finale no cierra en la tónica sino en la dominante. La sección de desarrollo no utiliza los temas de la exposición sino que contiene su propio tema; además, es una especie de segundo movimiento, contrastante por su tempo lento, interrumpiendo el curso de la forma sonata. Cada tema de la *Sinfonía* es presentado y desarrollado inmediatamente, pero no a través de los procesos tradicionales de desarrollo temático —fragmentación, modulación, etcétera— sino por medio de múltiples e insistentes repeticiones del tema con una cambiante orquestación.

De esta manera, Chávez subvierte en el nivel armónico y estructural la orientación teleológica característica de la forma sonata, y opone al enorme valor otorgado en la música europea a los parámetros sintácticos de la melodía y la armonía, el predominio de parámetros estadísticos como el color instrumental, la textura y la densidad. Finalmente, añade a éstos la polirritmia y la repetición hipnótica de una melodía, que caracterizan a mucha de la música tradicional no europea. Las peculiaridades estructurales de la India pueden, entonces, ser entendidas como la exploración por parte de Chávez de un posible camino para insertar a la música mexicana dentro de la tradición sinfónica occidental. Son, a la vez, un intento de guiar esa tradición hacia una modernidad característica del Nuevo Mundo. Así, con la *Sinfonía India*, Chávez vuelve finalmente a los deseos expresados en la revista *Gladios*, y les otorga un nuevo sentido.

En el espacio y el tiempo: amistades, pertenencias e influencias

Mexican Gaities.
Carlos Chávez en la Babilonia de hierro

Antonio Saborit

A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE LOS VEINTE, POR LA CABEZA DE JOSÉ JUAN TABLADA pasó la idea de formar un libro titulado *Mexicanos en Nueva York*, "sobre quienes han demostrado la buena ley de su ingenio, sometiéndose a la prueba decisiva y ardua del agua regia; aventurándose en el extranjero, teniendo el bien templado carácter que requieren los primeros pasos; venciendo obstáculos que al novicio le parecen montañas".[1] La ciudad de Nueva York ya era un cabal centro de comunicación: no sólo un teatro, sino una producción, una presentación en multimedia cuyo público era nada menos que el mundo entero, como escribió Marshall Berman.[2] Y ese escenario fue el idóneo para el desarrollo de la imaginación y la memoria cultural de un puñado de artistas e intelectuales mexicanos.

Mexicanos en Nueva York sin duda dedicaría un capítulo a Carlos Chávez y su música. Un mundo de proyectos buenos y explotables esperaba a Chávez en esa ciudad, en donde vivió entre 1925 y 1928, además del gusto de sumarse a la "plana del Estado Mayor" mexicano integrada por Luis Enrique Erro, José Gorostiza, Adolfo Best Maugard, Miguel Covarrubias y Octavio G. Barreda, a quien se debe la denominación.

Aparte de *Mexicanos en Nueva York*, Tablada diseñó en Nueva York el perfil de un libro de poesía, *Los ojos de la máscara*. En ningún caso el asunto pasó de las buenas intenciones, es decir, si uno no creyera que la riqueza de

[1] José Juan Tablada, "Nueva York de día y de noche", en *El Universal*, 31 de mayo de 1925.

[2] Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2a. ed., 1989, p. 302.

una cultura la hacen las obras publicadas como las inéditas y hasta las que por uno u otro motivo nunca cruzaron el umbral de la imaginación de sus autores —de sus supuestos autores—. Tablada se exilió en Manhattan hacia el final de 1914, y conforme se asentaron las aguas de la política la urbe le fue revelando sus misterios. Más aún, tanto vivió a sus anchas en esa ciudad que durante años mantuvo su columna dominical en la página editorial de *El Universal*, "Nueva York de día y de noche", un espacio en el que lo mismo cabían la nota roja que la reseña teatral, la crónica de las multitudes neoyorquinas que las noticias de los artistas e intelectuales mexicanos en la Babilonia de hierro. Y la primera vez que Tablada mencionó a Chávez en esa columna fue a principios de 1921, al comentar la exposición en el Whitney Club de diez pinturas y dibujos de José Clemente Orozco, algunas caricaturas abstractas de Marius de Zayas, otras mucho menos abstractas de Covarrubias y otras realizadas en cera por Luis Hidalgo.[3] En mayo de 1925, al poco tiempo de bailarse en el Theatre Guild el segundo ballet de Ignacio Fernández Esperón, *Garrick Gaities*, con escenografía de Covarrubias, Tablada comentaría que la "obra ultra moderna" de Chávez acababa de pasar el *acid test* y que había sido "aplaudida nada menos que en el Guild de Compositores Internacionales, junto a Erick Satie y Schoenberg, Casella y Varèse", refiriéndose al concierto del 8 de febrero anterior en el Aeolian Hall donde se estrenó *Tres Exágonos*.[4] Barreda haría su propia crónica, en una carta que escribió a Chávez la noche misma de este acontecimiento:

> Me conoces muy bien para no pensar que lo que te voy a decir es coba: tus *Exágonos* fueron lo mejor. Más bien lo único. No tienes idea cómo se aplaudió, y la impresión que dejaron. Se habían tocado puras tonterías: [Acario] Cotapos, Wenner, etc. y la gente estaba cansadísima. De pronto, voz de tenor (muy buena) y una gran sonoridad. Resucitamos. Además, el reclame del programa, y lo exótico del autor, *mexicano*, contribuyeron mucho.
>
> Los versos fueron muy bien dichos, y aquí le tocó en parte la ovación a [Carlos] Pellicer. Te aseguro, hermano, que el mismo Varèse no se esperaba el éxito. Vas a ver cómo va a cambiar contigo para cuando vuelvas.[5]

Se diría que Chávez se instaló en la ciudad de Nueva York en el mejor momento y que allá se integró a la pequeña comunidad de artistas e intelectua-

[3] José Juan Tablada, "Nueva York de día y de noche", en *El Universal*, 30 de marzo de 1924.
[4] *Ibid.*, 31 de mayo de 1925.
[5] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada en Nueva York el 8 de febrero de 1925, Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 54.

les mexicanos. "Ahora la Meca de la música ha dejado de ser París, Milán o Berlín", escribió Tablada a finales de 1926; "el centro está aquí, con cuatro espléndidas salas de concierto y con dos o tres teatros de ópera, sin contar muchas salas de segundo orden y hoteles en donde también se oye música selecta."

> De todo esto lo que debe saberse preferentemente en México es el triunfo total, resonante, de un compositor mexicano, tan conocido en los grandes círculos musicales de Europa y los Estados Unidos, como incomprendido y falto de aliento en nuestro propio país, en donde sólo un reducidísimo grupo de selectos lo cultiva, admira y estimula: Carlos Chávez. Este muchacho, de veintiséis años, hace ya cuatro que pertenece al *International Composers' Guild* y son con ésta dos ocasiones en que su música es recibida con general aprobación. Ha hecho un viaje a Europa y casas alemanas de primer orden se disputaron sus producciones para editarlas. Trabaja incansablemente y sólo piensa en su arte. Quiere mucho a su patria y no le arredra ni le molesta la indiferencia que allá lo rodea. Ahora acaba de llegar con tres nuevas obras: su suite *HP*, su ballet *The White Prince*, que Adolfo Blom va a escenificar, y un baile mexicano, al cual está dando los últimos toques. Varèse escogió el *HP* de Carlos Chávez para el primer concierto de esta temporada, y a fe mía que lo que yo he oído decir de esta obra en el Carnegie Hall me ha llenado de orgullo como mexicano y me ha incitado a dar este toque de atención a mis compatriotas, para que inmediatamente otorguen su estímulo y su atención a este gran artista que hace pocos días ha tenido que venir descorazonado de ganarse duramente su vida con un sueldo de ocho pesos diarios en el cine Olimpia.
>
> Y he aquí, pues, que tras de la *Pastoral* y *Rondino*, de Colin McPhee, el canadiense; de los tres himnos paganos del londinense Goosens; del *Darker America* del americano William Still, y de un *Lieder* del vienés Anton Webern, el público se prepara, lleno de buenos augurios, a oír el modernísimo *HP* del mexicano Carlos Chávez, la mejor música mexicana, en el puro sentido de la palabra, que Nueva York ha escuchado hasta ahora. Arquitectura, volúmenes de sonido, hermoso colorido. El chamaco de Aguascalientes, acompañado del propio Goosens, tuvo que salir hasta cuatro veces al escenario, para agradecer aquella tempestad de aplausos, de comentarios aprobatorios que tan celestialmente sonaban a mis oídos después de que tanto han tenido que sufrir con lo ríspido de otras notas tan gratas al *Washington Post*. ¡Un triunfo cabal! El Aeolian Hall, lleno hasta reventar con el más refinado auditorio neoyorkino, los que hacen la opinión, artistas y críticos del último barco.[6]

José Juan Tablada, "Nueva York...", 19 de diciembre de 1926.

Varias veces Tablada habló de una "explosión latina en Nueva York" para referirse a la presencia de creadores mexicanos en Manhattan, como el dibujante Emilio Amero, el coreógrafo Pedro Rubín y el dibujante Matías Santoyo, reunidos en el espectáculo de *Río Rita*; Adolfo Best Maugard, el pintor F. Segura, Rufino Tamayo, los caricaturistas Ben-Hur Baz, Luis Hidalgo, Jorge Palomino, Armando, y el grabador Carlos Tejeda. Más Miguel Covarrubias y Carlos Chávez.[7] Pero rara vez Tablada tocó un tema que todos ellos conocían bien: su más íntimo desasosiego, expresado con nitidez por Agustín Lazo a Chávez en una carta fechada en París en 1925, donde le decía: "París no me ha decepcionado en lo más mínimo, me parece mucho mejor que Nueva York, en cambio de mí sí estoy disgustado, creía que México era el mal y el mal va a todas partes conmigo y ahora me convenzo de que mi yo interior es un cadáver".[8]

Es fácil imaginar que el origen de tal desasosiego estuviera relacionado con la marcada diferencia entre los proyectos y las realizaciones de los jóvenes intelectuales y artistas atrapados en la edad de piedra revolucionaria. Chávez no fue en este sentido una excepción. A mediados de la década de los veinte Chávez pensó hacer un ballet con ayuda de Salvador Novo, pero el asunto "se quedó en proyecto porque las posibilidades de realización eran nulas".[9] Algo semejante le ocurrió con Barreda, quien bocetó el argumento de varios ballets para que Chávez los desarrollara más adelante, dos de los cuales cabe mencionar por su condición de obras inconclusas. *Suave patria*, el primero, en el que habría "15 de septiembre, fuegos artificiales, desfile, discursos patrióticos, etc."; y uno más, sin título, "en una fábrica, con grandes chirridos de maquinaria, yunques, serrotes, sublevación de obreros y linchamiento final del dueño, a quien prensan y convierten en cualquier cosa útil, ya sean mancuernillas, chorizos o condones; cualquier cosa que se reparten todos con gran júbilo, repiques y martillazos".[10] De hecho, este Barreda representaba una cara de la moneda de lo que fue Nueva York para Chávez. "Acuérdate que somos desilusionados", le decía en una ocasión, "y que en realidad ya nos importa muy poco aquello sofisticado que se llama por ahora

[7] *Ibid.*, 27 de marzo de 1927.

[8] Carta de Agustín Lazo a Carlos Chávez, fechada en París en 1925, *Epistolario*, *op. cit.*, p. 62.

[9] Carlos Chávez, *Mis amigos poetas. López Velarde, Pellicer, Novo*, México, El Colegio Nacional, 1977, p. 37. Novo, en el plan de su obra inconclusa por excelencia, escribió el nombre de Carlos Chávez junto al de 1924; véase Salvador Novo, *La estatua de sal*, pról. de Carlos Monsiváis, México, Conaculta, 1998 (Memorias Mexicanas).

[10] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada el 8 de febrero de 1925, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 54.

arte".[11] Barreda era una manera de estar cerca del ámbito del vaudeville, del jazz, del cine, a las que tenía por las verdaderas artes de la hora. Lo mismo pasó con Covarrubias, con quien Chávez trató de armar *El milagro de Nuestra Señora*, hacia 1927, para el cual bocetaría los títeres que más adelante realizaría Remo Bufano; al Chamaco le pidió que viera la posibilidad de poner *Los cuatro soles* en París.

> Chamaco: He hablado con [John] Dos Passos y tiene gran interés en los *4 Soles*. Tiene dinero suficiente para su teatro en la próxima temporada; Otto Kahn le ha dado cumplimiento. Para que resuelvan definitivamente acerca de los *4 Soles* se necesita que mandes *inmediatamente*, si no todos, aunque sea parte de los dibujos y sketches que tengas. Creo que no tenemos por qué desaprovechar una oportunidad así; dime lo que piensas y si crees estar aquí para el próximo invierno. He oído decir que te vas a Rusia; si es así, tú te podrías encargar de que se pusiera allá y yo me encargaría de que se pusiera aquí; en ese caso ya vería yo lo que hacía para sacar copias de las partituras.
>
> Miss Lewissohn se fue para California y antes de irse me dijo que probablemente iría a México a fines de Julio o en Agosto. Le pregunté cuándo se abriría su teatro y me dijo que no podía todavía saber, ni ella misma; que creía que sería *late in the season*. De manera que no tenemos ninguna obligación de esperarla si en el New Playwrights nos hacen buenas proposiciones. Este teatro está bien; van a tener un local mejor que el de la Calle 52 que tenían el invierno pasado y solamente se producirán obras modernas y de tendencias nuevas.
>
> No dejes de decirme lo que piensas acerca del Ballet de títeres. Yo me pondré de lleno a hacerlo tan luego como tú le mandes los sketches a [Remo] Bufano y éste se ponga a hacer los muñecos. Ya tengo parte de la música y muchos apuntes, pero no quiero ponerme a trabajar en grande para luego tirarme una plancha si tú y Bufano no jalan. Bufano tiene un interés enorme; la víspera de irse (a fines del mes pasado) cené con él y me dijo que creía que tú estabas loco; pero a pesar de su interés no puede jalar mientras tú no mandes los diseños.
>
> Tienes que mandarme una resolución acerca de los *4 Soles* y tus dibujos, pues de lo contrario se va a perder la oportunidad; es este el momento en que se está planeando y haciendo la programa y si no arreglamos el asunto *precisamente en estos momentos* nos vamos a quedar otra vez.[12]

[11] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada en Nueva York en agosto de 1924, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 48.

[12] Carta de Carlos Chávez a Miguel Covarrubias, fechada en Nueva York el 9 de julio de 1927, Fondo Miguel Covarrubias, Correspondencia, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla.

"Me parece absolutamente inútil intentar nada aquí", le contestó Covarrubias a Chávez desde Francia a mediados de 1927, sin su habitual sesgo humorístico, más bien serio.[13] Pero antes de seguir adelante, tras dejar dicho que en vista del pobre éxito obtenido el Chamaco saldría de Francia rumbo al continente africano, hay que destacar el privilegio que significó para Chávez y los suyos vivir directamente el revuelto, entusiasta, creativo e impredecible espacio representacional de Jelly Roll Morton, George Gershwin & Co., admirado a la distancia, *alas*, por muchos de los contemporáneos de Chávez como Paul Hindemith, Ernest Krenek, Kurt Weill y Bertold Brecht.[14]

"Querido Chamaco", escribió Chávez:

> Debes haber recibido ya mi carta en la que contestaba a la tuya de julio. Ya le di a [Remo] Bufano los sketches y dice que en enero próximo podrá tener terminada la obra; tiene mucho trabajo y no podría ser antes. Durante el verano estuvo afuera de la ciudad y ahora va a dirigir una obra en el Provincetown; él y Florence te saludan.
>
> De *Los cuatro soles* no he sabido nada por el lado de Miss Lewisshon; el otro día me puso una carta de entrega inmediata, la dirigió al Consulado y el compañero [Octavio G.] Barreda tuvo la bondad de entregármela una semana después; quería que nos viéramos durante unos pocos días que estuvo en la ciudad, pero cuando yo recibí la carta ya había salido. He oído decir que es seguro que el Neighborhood [Playhouse] se reabre pero es sólo un decir de la gente.
>
> Tal vez te hayas asustado de saber que voy a hacer el otro Ballet azteca con Roxy, pero es sobre la base de que ellos darán *carta blanca*; se trata de aprovechar todos los elementos teatrales que ellos tienen para hacer una producción tan nueva o tan original como sea posible; si trataran de imponer sus rutinas yo retiraría mi obra inmediatamente, agotados los recursos pacíficos. Si como ellos dicen, las cosas van a mi gusto y se logra una buena producción, creo que será una cosa bastante significativa.
>
> En vista de que tú no das señales de vida y no dices cuándo regresarás, casi estoy en el caso de mandarte un ultimátum con puntos de sanción. Tengo escrita ya una gran parte de la música de *El milagro* [*de Nuestra Señora*], pero como tú comprendes no quiero escribirla para guardarla. ¿Cuáles son las ideas que tienes para la producción? Si tú no regresas y no jalamos parejo en el asunto, se va a pasar el tiempo otra vez. Además, si el asunto de Roxy mar-

[13] Carta de Miguel Covarrubias a Carlos Chávez, fechada en París el 20 de julio de 1927, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 79.

[14] Véase al respecto Donald Spoto, *Lenya. A Life*, Nueva York, Ballantine Books, 1989, pp. 73-74.

chara bien como esperamos, creo que habría que aprovechar el interés que pudiera despertar enseguida.

Entonces he pensado que *Los cuatro soles*, *El milagro* y HP harían un programa completo y variado. Sería interesante que se reunieran en un mismo tiempo la obra tuya y la de Diego [Rivera]; éste me dijo antes de salir yo de México que en caso de hacerse el Ballet vendría. A Remo le interesó mucho la idea y dice que a él le gustaría mucho supervisar la hechura de los trajes y *settings* para *Los cuatro soles* y el HP. Esto aseguraría la realización fiel de los sketches. Le hablé a Mrs. Paine del asunto y quedamos en que hablaría con Mr. Biment y Mr. [Frank] Crowninshield; la cosa podría ser en un teatro ya establecido, o podría ser una cosa nuestra, autónoma, si se consigue dinero suficiente. Ya sabes que yo tengo además otras cositas chiquitas y medianas con las que podría llenarse tal vez otra función y que se harían de acuerdo contigo y con Diego [Rivera].

No creo que haya necesidad de otra sanción para que me contestes pronto y para que digas si has de regresar o no, es decir si te vas a quedar a vivir en Túnez.

No creo que tenga ningún objeto estarse entendiendo por carta. Para que algún día hagamos teatro necesitamos estar unidos. Mientras tú estabas aquí yo estaba en México y ahora que yo estoy aquí tú estás en Túnez. Dime si hay algunas posibilidades de hacer algo allá en Túnez y si no ¿qué te parece que nos fuéramos todos al carajo a ver qué se puede hacer allá?

Lo que me mandaste de *Los cuatro soles* da idea de la obra pero sin embargo no es una cosa completa y que no da una idea clara de la obra. *El milagro* sin duda tiene Remo un gran interés en hacerlo pero no creo que dedique su tiempo ahora tan ocupado si no ve claro. Esos dos Ballets que tú tienes y el HP (excepto el del *Fuego Nuevo* que hizo Lazo hace mucho) son los únicos grandes. ¿Pero *what of it* si tú estás en París y Diego en México?

Ya le entregué a Harry parte de mi libro de escritos sobre música y en estos días me ha de decir lo que piense.[15]

Gorostiza era la otra cara de la moneda de la estancia neoyorquina de Chávez —quien sin saber obligaba a Chávez a los restringidos espacios musicales de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton von Webern—. Lejos de Barreda, y mucho más cerca del Aaron Copland que le comentaba con entusiasmo a Roger Sessions que "un signo de la verdadera excelencia" de la música de Chávez estaba en la manera en la que la crítica se le fue encima

[15] Carta de Carlos Chávez a Miguel Covarrubias, enviada desde Nueva York, sin fecha, Fondo Miguel Covarrubias, Correspondencia, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla.

tras el primer concierto Copland-Sessions, el 22 de abril de 1928.[16] En fin, Gorostiza le escribió a Chávez:

> Has olvidado *nuestro* programa. Nuestro de todos los que por honradez artística estamos obligados a hacer un arte impopular. Es necesario que abandones la idea de gustar a muchos con lo que te gusta a ti. Por algo tú entiendes lo que haces y ellos no. La cuestión es otra: subsistir. ¿No se puede inventar aquello de que tanto hemos hablado, el danzón, el fox, los cuadros de revista, todo lo que da dinero en fin? Después ya podremos *pagarnos* con nuestros propios recursos el lujo de realizar los propósitos más queridos.[17]

Gorostiza trató de convencer a Chávez en cuanto a prolongar su estancia en Nueva York: "Te digo que no es tiempo todavía de hacer nada en México", le comentó. "Alguna vez lo será, y creo que entonces nuestra obligación inmediata consistirá en permanecer indefinidamente en México."[18] Algo semejante pensaba Agustín Lazo, quien por esas mismas fechas confió a Chávez la esperanza de realizar este otro proyecto:

> Hace pocos días, precisamente, escribía yo a Xavier [Villaurrutia] mi deseo de que todos los que me son queridos y que coincide precisamente con las gentes que espiritualmente estimo y que andan ahora desperdigados por el mundo, permaneciéramos siempre en contacto para que pasados estos años de experiencias y estudios extranjeros, volvamos con un espíritu universal a hacer de México algo interesante artísticamente, fuera de toda política, ya sea social o de la otra, para ocupar en el mundo un lugar que nos corresponde...[19]

En toda esta historia influyó notablemente la atmósfera de la ciudad de Nueva York, esto es, la experiencia de vivir ahí. Unas veces con las botas llenas de lodo, cegados por ráfagas de nieve en polvo, cohibidos en sus movimientos por el abrigo, los guantes, la bufanda. Otras en mangas de camisa. Pero siempre como una especie de parias, como decía sentirse Tablada, o como gam-

[16] Carta de Aaron Copland a Barbara y Roger Sessions, fechada el 23 de abril de 1928, en Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992, p. 107.

[17] Carta de José Gorostiza a Carlos Chávez, fechada el 4 de julio de 1927, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 77.

[18] Carta de José Gorostiza a Carlos Chávez, fechada en Londres el 20 de septiembre de 1927, *ibid.*, p. 81.

[19] Carta de Agustín Lazo a Carlos Chávez, fechada en París el 11 de agosto de 1927, *ibid.*, p. 80.

businos, o bien como fantasmas en aquel "infierno de civilización ridícula, inútil, abominable".[20]

Volvamos a Tablada. Manhattan y sus alrededores lo transformaron en entusiasta cautivo de sus inagotables misterios y sorpresas, como lo intuyó su amigo Rafael López en el poema que le dedicó, "La selva de los pinceles".[21] De hecho, los mismos habitantes de la ciudad de Nueva York no sólo estaban encarcelados "dentro de ferreros imperativos categóricos, ajenos a nuestro albedrío", como escribió alguna vez Tablada, "sino obligados a sufrir aquello que Dostoievski reputó como el peor tormento del presidio siberiano, la constante presencia de otros seres que nos despojan de la más grande y preciosa de las libertades, la de la vida interior". Pero había más. "En tal sentido, la libérrima Nueva York se asemeja paradójicamente a la Casa de los Muertos del eslavo genial. Quizás cuando Dostoievski padecía tan pertinaz tormento en medio de las desoladas estepas, Edgar Poe, su antípoda y hermano, sufría en estas rúas populosas la incipiente fobia de las multitudes."[22]

En la "ciudad rauda y espiritualmente sombría", el poeta construyó para sí un espacio en cierto modo excepcional. Lenta y progresivamente le pobló con sus personajes predilectos —como Edgar Varèse, admirador de Carlos Pellicer de: "Desde el avión / Vi hacer piruetas a Río de Janeiro"; como Tamara Karasavina, "la modelo de Leon Baskt... la estrella del imparcial ballet Diaguileff"; como el príncipe Dimitri, "sobrino del último zar metodista"; como Anna Ivanova Kustodioff, "una de las mejores intérpretes de la *Salomé* de Wilde"; como Jack Johnson, pugilista negro y campeón mundial que estuvo en México, casi huésped de honor de fifíes y militares carrancistas. O bien el poeta se allegó espacios, como el zoológico del Bronx, la "gigantesca, policroma y ensordecedora kermesse" de Coney Island, el estadio de beisbol de los Yankees. De otro modo no había manera de vivir la ciudad. Hace mucho tiempo que murió la aventura, diagnosticó Tablada:

> Nueva York como la Persia de *Las mil y una noches*, como la Bizancio de los griegos, como el Moscú de los zares, la Venecia de los Dux y la Lutecia de *Los misterios de París* es un núcleo de romanzas y un emporio de aventuras, sólo que no son sus móviles el amor o la bravura, la religión o los fastos cortesanos, la aristocracia y el poderío. Un móvil único, un fin singular, un objetivo uná-

[20] José Juan Tablada, "Nueva York...", 28 de febrero de 1926.
[21] Rafael López, *Obra poética*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 3a.), 1990, p. 54.
[22] José Juan Tablada, "Nueva York...", 9 de diciembre de 1928.

nime mueve los espíritus, intensifica las virtudes y lanza a los seres a intrigas, conquistas, batallas y aventuras: el oro.[23]

En ese núcleo, los artistas e intelectuales mexicanos que se las arreglaron para hacer de esa ciudad su refugio y su coartada, imaginaron más proyectos de los que fueron capaces de realizar en el instante mágico de su primera juventud, antes de cruzar la línea de sombra que estaba para ellos. Pero a lo largo del resto de sus vidas, esto es, cuando más apartados quedaron unos de otros por el trabajo y el amor, me parece que todo el tiempo los reunió esta tarea en buena medida inconclusa y que es la herencia de las siguientes generaciones: la creación de públicos para las formas y expresiones del temperamento moderno.

[23] José Juan Tablada, "Nueva York...", 10 y 21 de septiembre, 5 y 19 de octubre de 1924, 14 de marzo, 6 de junio y 25 de julio de 1926.

Más que buenos vecinos: la amistad de Aaron Copland con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*

Howard Pollack

Aaron Copland y Carlos Chávez se hicieron buenos amigos rápidamente, luego de conocerse en Nueva York en 1926. Copland tenía veinticinco años entonces, Chávez un año más. Ambos habían alcanzado alguna notoriedad entre los seguidores de la nueva música y habían ganado unos cuantos amigos comunes, entre ellos el crítico musical estadounidense Paul Rosenfeld. Sin embargo, la música de ambos no había causado gran impresión en el público general, y la impresión que habría causado era decididamente mixta.[1]

Dos años después, en 1928, Chávez se convirtió en director tanto de la Orquesta Sinfónica de México como del Conservatorio Nacional de Música, una doble designación que le aportó un poder y una visibilidad notorios, tantos que dejaron a Copland —cuyo gran éxito aún se hallaba bastante lejos entonces— un poco asombrado. Pero ambos hombres enfrentaban luchas considerables, y no es exagerado decir que su amistad, que se desarrolló en gran parte a larga distancia, fue una de las cosas que los consolaron y los motivaron a seguir sus carreras.

Cada uno, ciertamente, promovió la música del otro. Chávez dirigió con frecuencia la música de Copland en México y en el mundo, incluyendo el primer concierto orquestal dedicado por completo a la obra de éste, en 1932. Durante sus años con la Sinfónica de México, programó alguna obra

* Traducción del inglés de Eduardo Contreras Soto.

1 Robert L. Parker, "Copland and Chávez: Brothers-In-Arms", en *American Music*, 5.4, 1987, pp. 433-444; Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999.

de Copland en casi todas las temporadas, incluyendo sendos estrenos mundiales de la *Sinfonía breve* en 1934 —que Copland le dedicó— y de *El Salón México* en 1937. Chávez continuó dirigiendo las obras antiguas y nuevas de Copland durante décadas; además, ayudó a organizarle algo así como vacaciones de trabajo en México, una de ellas cuando puso su casa de Acapulco a disposición de Copland en el verano de 1959.

Por su parte, Copland, quien codirigió con Roger Sessions las hoy legendarias series de conciertos de música nueva en Nueva York de 1928 a 1931, programó la música de Chávez en no menos de cuatro de aquellos Conciertos Copland-Sessions. Esto incluyó las tres Sonatinas (1924) y la Tercera sonata para piano (1928) de Chávez, esta última obra dedicada a Copland. Éste interpretó frecuentemente la Sonatina para piano, no sólo en un concierto Copland-Sessions, sino en varias conferencias-conciertos. Cuando Copland continuó su breve carrera de empresario al asumir la dirección del Yaddo Music Festival, en los veranos de 1932 y 1933, programó de nuevo a Chávez, esta vez con sus obras 36 (1925) y *Unidad* (1930). Copland persuadió también a Cos Cob Press para que publicara la Sonatina de piano de Chávez. En años posteriores, ayudó a Chávez a obtener un contrato con Boosey and Hawkes, y además de eso le facilitó varias comisiones, presentaciones e invitaciones como catedrático, entre éstas las de Tanglewood (1953) y la Universidad de Buffalo (1958).

La copiosa correspondencia de Copland con Chávez y las ocasionales críticas publicadas por aquél, incluyendo el artículo de 1928, "Carlos Chávez-Mexican Composer", revisado posteriormente para *Our New Music* (1941) y de nuevo para *The New Music* (1968), revelan aún más la alta estima en la que Copland tenía la música de su colega mexicano.[2] Quizá lo que impresionaba sobre todo a Copland eran las cualidades de esta música como moderna y del Nuevo Mundo, rasgos apenas distinguibles en su opinión. "Su música no es un sustituto del vivir sino una manifestación de la vida", escribió en su famoso artículo de 1928. "Es ejemplo del derrumbe completo de los ideales germánicos decimonónicos, que tiranizaron la música por más de cien años. No plantea problemas, ni metafísica." Copland consideraba los experimentos de Chávez para hacer de materiales populares elegantes una

[2] Copland-Chávez Correspondence, Copland Collection, Library of Congress; Aaron Copland, "Carlos Chávez - Mexican Composer", en *New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323, reimpreso en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music: A Symposium*, Nueva York, F. Ungar, 1962, pp. 102-106, 202-211; Aaron Copland, *Our New Music*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941, pp. 145-150; Aaron Copland, *The New Music*, Nueva York, W.W. Norton, 1968, pp. 145-150. En español, se recomienda consultar: Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

"forma de arte" tan exitosos como, al menos, los logros comparables de Falla y Bartók; y si bien admitía que una obra como la Tercera sonata presentaba "tremendas dificultades aun para el escucha bien dispuesto", al familiarizarse con la música, ésta se revelaba como "cargada de significado".

En su revisión de este artículo de 1928 para *Our New Music* (1941), Copland insistía de nuevo en lo que interpretó como el carácter indio de la música de Chávez, cambiando la frase "marcado sabor mexicano" por la de "marcada obstinación indoamericana", y sustituyendo "alma latina inocente, llena de sol" por "mundo mestizo inocente, impasible". En una vena similar, ahora describía la Sonata para cuatro cornos de Chávez como "india-mexicana; estoica, dura y sombría como un dibujo de Orozco". Para entonces, Copland ya había pasado un tiempo considerable en México, así que esta nueva sensibilidad a las cualidades indias de la música de Chávez puede interpretarse como reflejo de su familiaridad creciente con la cultura y la música mexicanas. Por añadidura, las propias obras de Chávez de aquel periodo, como la *Sinfonía India* (1936) y los Diez preludios para piano (1937), por no hablar de *Xochipilli* (1940), bien pudieron hacer más explícita la relación de su música con la cultura india.

En sus Conferencias Charles Elliot Norton de la Universidad de Harvard, en 1952, Copland destacó una vez más el "sello de la personalidad india" en la obra de Chávez. A los adjetivos de 1941 tales como "obstinado", "impasible", "estoico" y "duro", añadió ahora "deliberado", "sobrio", "lítico" y "telúrico". "No hay adornos, nada extraño", explicaba Copland a su público de Harvard,

> es como el muro desnudo de una cabaña de adobe, el cual puede ser tan expresivo en virtud de su inexpresividad [...] Para mí, posee una cualidad india que es en espíritu, al mismo tiempo, curiosamente contemporánea. A veces me golpea como la música más verdaderamente contemporánea que conozco, no en el sentido superficial, sino en el de que se acerca más a expresar la realidad fundamental del hombre moderno tras habérsele despojado de las acumulaciones de siglos de experiencias estéticas.[3]

En años posteriores, Copland parecía guardar más aprecio por algunas de las primeras partituras de Chávez, como *HP* (1926), la Tercera sonata, la *Sinfonía de Antígona* (1933) y la *Sinfonía India* (1935); dirigió esta última muchas veces en los años sesenta y setenta. En contraste, rechazaba cada vez más la

[3] Aaron Copland, *Music and Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, p. 91.

música del último periodo de Chávez, comentando de manera un tanto desencantada acerca de la estridencia de tal o cual partitura, o peor aun, sobre "una creciente tendencia didáctica", como en las últimas sinfonías. Sin embargo, permaneció firme en su convicción de que Chávez representaba "uno de los primeros signos auténticos de un Nuevo Mundo con su propia música nueva".[4]

Por su parte, Chávez tenía, a su vez, en una profunda estimación la música de Copland. En el ya mencionado concierto dedicado por completo a Copland en 1932, hizo referencia de éste a su público de la Sinfónica de México básicamente en los mismos términos en los que Copland había hablado de él, es decir, como un compositor de su tiempo que había absorbido su cultura característica. Trazando analogías con Mozart y Bach, elogió las *Variaciones para piano* de Copland como una obra de "suprema inteligencia, sensibilidad superior y cultura suprema". Manifestó una estima especial por la *Sinfonía breve* de Copland: en 1946 comparaba su importancia con la de *La consagración de la primavera* de Stravinski, y diez años después la describió como "una de las obras más bellas y originales escritas en este siglo".[5]

El fuerte lazo de afecto entre Copland y Chávez entrañaba una cierta resistencia y solidaridad panamericanas frente a la dominación cultural europea. "Los músicos europeos son de lo peor", escribió Chávez a Copland en 1931: "Directores, pianistas, violinistas, cantantes y demás son gente con mentalidad de '*prima donna*'; se creen mucho. Debemos cambiar la situación, Aaron. No debemos aceptar estar en las manos de directores e intérpretes extranjeros cuya mente y cuyo corazón (si alguno tienen) están muy lejos del espíritu y la cultura de este nuevo mundo". Copland respondió: "Todo lo que escribiste sobre la música en América despertó un eco de respuesta en mi corazón. Estoy harto de Europa, Carlos, y creo, como tú, que nuestra salvación debe venir de nosotros mismos y que debemos combatir el elemento extranjero en la música americana".[6]

Copland y Chávez hallaban, naturalmente, una fuente de mutua gratificación en las diferencias entre su música y la de los compositores europeos. Al analizar una obra de Chávez en 1933, Copland escribió: "La diferencia entre nuestras obras y las de los europeos era notable. Las suyas eran tan suaves y refinadas —muy dentro de una tradición particular—, y las nuestras eran muy ásperas y angulares". Al año siguiente, Chávez escribió de modo similar, al recibir por correo la *Sinfonía breve*: "Bueno, aquí está lo ge-

[4] Pollack, *op. cit.*, p. 221; Copland, *The New Music*, *op. cit.*, p. 150.
[5] Pollack, *op. cit.*, pp. 221-222.
[6] *Ibid.*, p. 222.

nuino, aquí está nuestra música, mi música, la música de nuestro tiempo, de mi gusto, de mi cultura; hela aquí como un hecho simple y natural de mí mismo, así como todo lo que pertenece a uno mismo es simple y natural".[7] En resumen, Copland y Chávez se identificaron fuertemente uno con otro —quizá más profundamente que con cualesquiera otros contemporáneos musicales, un fenómeno destacado si consideramos sus diferencias de antecedentes y temperamentos.

Entre tanto, el interés de Copland en Silvestre Revueltas se originó en 1932, cuando, probablemente por sugerencia de Chávez, programó el Cuarteto de cuerdas número 2 de Revueltas en el Yaddo Music Festival. Pocos meses después, en su primer viaje a México, Copland y su compañero Victor Kraft se hicieron amigos de Revueltas. A Kraft —un joven músico en vísperas de convertirse en fotógrafo, con fuertes simpatías comunistas— pareció haberle atraído especialmente Revueltas y su música.[8] Pero Copland también estaba impresionado. En el otoño de 1932 recomendó partituras de Chávez y de Revueltas a Roger Sessions para su posible inclusión en un concierto de la ISCM en Europa.[9] Y en 1937, cuando la película fotografiada por Paul Strand con la música de Revueltas, *Redes*, se estrenó en Nueva York, Copland aprovechó la oportunidad para escribir en *The New York Times* una de las primeras reseñas de Revueltas publicadas en inglés.

Al hacer notar que los asistentes a conciertos en Nueva York ya estaban familiarizados de alguna manera con Chávez, gracias a sus trabajos como director con la Filarmónica de Nueva York, este artículo de 1937 opinaba que Revueltas merecía "igualmente ser bien conocido, porque ya ha producido música que lo hace figurar destacadamente en el esquema general del movimiento musical moderno. En ciertos aspectos", continuaba el artículo, "Revueltas es, indiscutiblemente —en el de música—, más artista mexicano que Chávez; aquél compone su música utilizando los motivos que caracterizan a la música popular indígena de tal modo, que sus melodías casi no se distinguen de las genuinamente populares". Copland notaba la propensión de Revueltas por escribir poemas sinfónicos coloridos, y consideraba natural que el gobierno mexicano le hubiera encargado musicalizar lo que llamaba "la inolvidable película mexicana de Paul Strand", preguntándose si acaso el "verdadero futuro" del compositor se fincaba, como posiblemente el de Shostakovich, en el campo de la música fílmica.[10]

[7] *Idem.*

[8] *Ibid.*, p. 227.

[9] Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992, p. 190.

[10] Aaron Copland, "Mexican Composer", en *The New York Times*, 9 de mayo de 1937. Hay tra-

El texto de Copland para *The New York Times* también se dirigía al tema controvertido —en México, por lo menos— de Revueltas *versus* Chávez, de una manera característicamente imparcial. "Hablando abiertamente, diré que la música de Revueltas ha sido apreciada con más rapidez en México que la de Chávez", escribió.

> Esto podrá deberse al hecho de que su contenido es menos intelectual y, por lo tanto, más accesible. La música de Chávez, fuerte y franca, carece de colorido exterior; la música de Revueltas, por comparación, se deriva del aspecto más común de la vida cotidiana de México. A menudo está bien condimentada tal y como pasa con los platillos mexicanos; abunda en caprichos y en repentinos exabruptos y deja en uno la sensación de abundancia y de vitalidad.

Fiel a las formas, Copland tenía fotografías de Chávez y de Revueltas en la pared de su estudio de Manhattan durante aquellos años.[11]

En *Our New Music*, publicado en 1941 —un año después de la muerte de Revueltas—, Copland comparó de nuevo a los dos compositores mexicanos y, aunque reiteraba su aprecio por la obra de ambos, ahora adoptaba un cierto tono defensivo en beneficio de Chávez, escribiendo:

> Es paradójico, aunque cierto, que en su propio país a Chávez se le reprocha por no ser suficientemente mexicano. Se suele decir esto como contraste con la música de Silvestre Revueltas, cuya muerte prematura arrebató un compositor muy talentoso a la música mexicana. Fue Chávez quien indujo a su colega Revueltas a escribir sus primeras obras orquestales y a estrenarlas con su orquesta. Revueltas era el tipo de compositor espontáneamente inspirado, cuya música era colorida, pintoresca y alegre. Desafortunadamente, nunca fue capaz de escapar de cierto *diletantismo* que hace a su mejor obra sufrir de una confección superficial. Ciertos círculos en México ansían probar que, en comparación con la espontaneidad natural de Revueltas, la música de Chávez es esencialmente fría y cerebral. Pero aquí yo no veo absolutamente necesidad de elegir. No es una cuestión de o Chávez o Revueltas, como alguna vez se pensó en una cuestión de o Wagner o Brahms. Podemos tenerlos a ambos y a su música por lo que cada uno vale exactamente para nosotros. En mi propia opinión, no hay duda alguna de que Chávez es el músico más maduro en todos los sentidos.[12]

ducción española: "Compositor mexicano", en *Cultura Musical*, México, vol. I, núm. 8, junio de 1937, pp. 13-15. Reedición facsimilar, México, INBA-Cenidim, 1993.

[11] Pollack, *op. cit.*, p. 94.

[12] Aaron Copland, *Our New Music*, *op. cit.*, pp. 209-210.

Unos cuantos años más tarde, en 1944, Copland escuchó a Chávez dirigir *Ventanas* de Revueltas, y escribió a su amigo, el compositor Arthur Berger, que encontraba la obra "entretenida", pero no muy sólida en lo estructural. "Él [Revueltas] era como un pintor moderno que arroja maravillosas manchas de color sobre el lienzo, las cuales te deslumbran, pero no aportan más sentido. Una lástima, porque era un tipo talentoso."[13]

Sin embargo, en sus conferencias Norton de 1952, Copland se fijó exclusivamente en las virtudes de Revueltas y evitó cuidadosamente tomar partido en toda la controversia Chávez-Revueltas, al escribir: "Es ilustrativo contrastar la obra de Chávez con la de su paisano, el fallecido Silvestre Revueltas, cuyas partituras, brillantes y fuertes, expresan un aspecto más colorido, quizá más mestizo, del carácter mexicano. Revueltas era un hombre del pueblo, con un oído maravillosamente agudo para los sonidos de la música popular [...] Las piezas que nos dejó rebosan de abundancia y vitalidad —una abundancia y una vitalidad mexicanas—, que hacen un placer escucharlas".[14]

Después de 1952 se pierde la pista de cualquier compromiso con Revueltas por parte de Copland. Aunque en sus últimos años dirigió la música de numerosos compositores, incluyendo Chávez y Moncayo, parece que nunca interpretó música alguna de Revueltas. Ni siquiera comentó su amistad con él en su autobiografía de dos volúmenes (1984, 1987). Sin embargo, al comentar el estreno de *El Salón México*, Copland recordaba estar complacido por el hecho de que los oyentes mexicanos consideraran la pieza "'tan mexicana como la música de Revueltas', lo cual era como decir en aquel tiempo: 'tan estadounidense como la música de Gershwin'".[15] Este comentario nos recuerda que la valoración de Revueltas por Copland —el compositor vibrante y accesible que capturó los sonidos populares y la imaginación de su país, pero cuya obra estaba estropeada por ciertas fallas técnicas— se parece a su evaluación de Gershwin.[16] Pero en otros sentidos, incluso desde la perspectiva de Copland, la analogía se queda corta; por ejemplo, Copland probablemente no habría descrito en Gershwin, como sí en Revueltas, a un "compositor que está perfectamente al tanto del movimiento moderno en la música", y además, uno que era "un alma progresiva, en el total sentido de la palabra".[17]

[13] Pollack, *op. cit.*, p. 227.
[14] Aaron Copland, *Music and Imagination*, *op. cit.*, p. 92.
[15] Aaron Copland y Vivien Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, Boston, Faber and Faber, 1984, p. 247.
[16] Pollack, *op. cit.*, pp. 163-164.
[17] Aaron Copland, "Mexican Composer", *op. cit.*

La cuestión de la posible influencia —recíproca o de otra índole— entre Copland y sus dos estimados contemporáneos mexicanos sigue siendo, con mucho, un asunto de conjeturas. Los tres compositores ya habían alcanzado, en lo sustancial, sus personalidades musicales altamente individuales para la época en que se conocieron. Sin embargo, especialmente en el caso de Copland y Chávez, donde se halla no sólo una participación recíproca en sus obras a lo largo de sus vidas, sino una considerable similitud de desarrollo (que podría resumirse de manera simple como evolucionando de las modernidades jazzistas de los años veinte a los estilos más folklóricos de los treinta y cuarenta, y hasta las aventuras dodecafónicas o, al menos, cromáticas de los años sesenta), uno imagina, por lo menos, una especie de alimentación y estímulo mutuos.

Aún esperan su investigación, empero, cuestiones más específicas. ¿Las austeridades de la Sonatina (1924) y la Tercera sonata (1928) de Chávez dejaron su huella en las famosamente austeras *Variaciones para piano* (1930) de Copland? ¿O la *Sinfonía breve* (1932) de Copland, tan admirada por Chávez, tuvo algún impacto en la *Sinfonía India* del último (1935)? ¿Los poemas sinfónicos de Revueltas influyeron en *El Salón México* (1936) de Copland? ¿O bien su trabajo como compositor para cine inspiró a Copland a hacer lo mismo? ¿Es una mera coincidencia que el arreglo de Chávez a *La paloma azul* (1939) use la melodía que Copland había empleado en *El Salón México*, como ha observado Robert Parker?[18] ¿O que el *Canticle of Freedom* (1955) de Copland use el mismo texto de John Barbour que se halla en *A! Freedome* (1942) de Chávez? O bien que, como Joshua Rifkin ha señalado al autor del presente texto, el final del Cuarteto número 3 de Chávez (1943) anticipa el final de la Tercera sinfonía (1944-1946) de Copland. ¿Y qué hay de la emergencia de un diatonicismo radical en partituras de los años treinta, tales como los Diez preludios (1937) de Chávez y *From Sorcery to Science* (1939) de Copland? ¿O la composición de *Appalachian Spring* de Copland y *La hija de Cólquide* de Chávez, ambas escritas en 1943-1944 para Martha Graham y ambas llenas de notables correspondencias? Evidentemente, se necesita hacer estudios comparativos en esta área.

Cuando menos en un aspecto, Copland se mostró apartado de los ejemplos de Chávez y Revueltas: con todo el respeto que tenía por las cualidades indias de la obra de ambos compositores —o, en el mismo tenor, por la obra del chileno Carlos Isamitt—, Copland nunca se involucró en la cultura aborigen de su propio país. En una fecha tan temprana como 1929, afirmó re-

[18] Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 117. Hay traducción al español. *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, México, Conaculta-DGP, 2002.

sueltamente: "Tenemos canciones indias. ¿Pero qué significan las canciones de los indios para mí?".[19] Cuando el personaje de una muchacha india, inspirado en Pocahontas, apareció en uno de los guiones de Martha Graham para *Appalachian Spring*, Copland manifestó en voz alta su desaprobación.[20] Por añadidura, criticó el movimiento indigenista estadounidense de principios del siglo XX, representado por Arthur Farwell y otros. "Es comprensible que los primeros estadounidenses motivaran una atracción sentimental de parte de nuestros compositores, especialmente en una época en que el propio compositor estadounidense buscaba alguna expresión musical indígena. Pero nuestros compositores fueron incapaces, obviamente, de identificarse lo suficiente con tan primitivos materiales originarios como para hacerlos convincentes cuando se les escuchaba fuera de contexto."[21]

Por otra parte, Copland señaló que la "influencia [india] en la música seria ha sido más fuerte en aquellos países donde la cultura indígena se hallaba más desarrollada y había sido mejor conservada, como en México y en Perú".[22] En resumen, creía que el uso de materiales indígenas tenía más sentido en México que en los Estados Unidos porque los compositores mexicanos tenían acceso a esta cultura india más desarrollada y, más aún, podían identificarse más plenamente con esta cultura.

Algunos estudiosos han sugerido recientemente que, de hecho, Copland y otros de su generación tienen una deuda con el movimiento indigenista estadounidense; pero tales afirmaciones parecen bastante dudosas, por lo menos en el caso de Copland.[23] Si éste absorbió algo del movimiento indigenista de su país, bien pudo ser indirectamente, a través de Roy Harris, un estimado colega suyo que había estudiado con Arthur Farwell. De hecho, es más probable que las cualidades indigenistas en Copland, cualesquiera que sean, se derivaran de Chávez, Revueltas y los músicos indios que escuchó en México y en Perú, que tanto le impresionaron. En su texto de apreciación musical de 1939, *Cómo escuchar la música*, Copland incluso citó una melodía "mexicana-india", proveniente de la *Sinfonía India* de Chávez, observando que dicha melodía "usa notas repetidas e intervalos no convencionales, con un efecto enteramente refrescante".[24]

[19] Pollack, *op. cit.*, p. 109.

[20] Pollack, *op. cit.*, p. 394; Michael V. Pisani, " 'I'm an Indian Too': Creating Native American Identities in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music", Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1998, p. 256.

[21] Aaron Copland, *Music and Imagination*, *op. cit.*, p. 91.

[22] *Ibid.*, p. 90.

[23] Pisani, *op. cit.*, pp. 256-257.

[24] Aaron Copland, *What to Listen for in Music*, edición revisada, Nueva York, McGraw, 1939,

Más relevante resulta el hecho de que Chávez y Revueltas puedan haber familiarizado a Copland con la idea de adaptar las tradiciones populares y de adoptar un lenguaje musical que fuera más accesible de alguna manera. Es verdad que un interés creciente en el folklor y la música popular caracterizó a muchos compositores estadounidenses en los años treinta. Pero el primer viaje de Copland a México en 1932 demostró ser claramente decisivo en este aspecto. Se detecta esta nueva accesibilidad no sólo en *El Salón México* (comenzado en 1932, aunque no completado hasta 1936), sino en la *Sinfonía breve* (1932), especialmente en su último movimiento, el cual compuso Copland en México y, como le escribió a sus amigos mientras trabajaba en él, "comienza a sonarme bastante mexicano".[25] Más aún, la incorporación de elementos mexicanos brindó a Copland, quien ya había comenzado a dedicarse a las varias regiones de su propio país, un perfil más plenamente estadounidense, de lo cual sacó partido en *Billy the Kid* (1938) y en *Rodeo* (1942), ambas ubicadas en el suroeste estadounidense. Sin embargo, en un sentido más general, los mexicanismos de Chávez y Revueltas muy bien pudieron haberle servido a Copland como modelo para su propio *estadounidismo*.

El interés de Copland en México le llevó, a su vez, a un aprecio más profundo de toda América Latina, especialmente en los años cuarenta, cuando viajó a todo lo largo del hemisferio occidental y empezó a incorporar la música de Brasil, de Cuba y, sin duda, de otros países. Este desarrollo le dio sustento a sus propias convicciones, haciéndose eco de las de su buen amigo, el escritor Waldo Frank, de que norteamericanos y latinoamericanos tenían mucho que ganar unos de otros. Y, de hecho, Copland no sólo aconsejó a jóvenes estadounidenses que viajaran a América Latina, sino que él mismo desempeñó un papel fundamental para llevar a muchos latinoamericanos a los Estados Unidos, incluyendo a los mexicanos Blas Galindo y José Pablo Moncayo, al panameño Roque Cordero, al venezolano Antonio Esteves, al argentino Alberto Ginastera, al cubano Julián Orbón y al chileno Juan Orrego-Salas. Para Copland, Chávez y Revueltas fueron más que buenos vecinos al sur de la frontera. Ellos también le abrieron una puerta a su propio crecimiento personal y artístico.

1975, p. 44. Hay traducción al español: *Cómo escuchar la música*, 2a. ed., traducción de Jesús Bal y Gay, México, FCE (Breviarios, 101), 1998.

[25] Pollack, *op. cit.*, p. 289.

Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar

Consuelo Carredano

El 25 de abril de 1939, en el Ateneo Musical Mexicano, Alfonso Reyes, quien desde su fundación presidía La Casa de España, daba la bienvenida a un huésped distinguido, un español recién llegado a México en cuyo honor la institución celebraba una velada extraordinaria. Ese personaje era el musicólogo, historiador, crítico y compositor Adolfo Salazar. Las referencias a la erudición y a los conocimientos de alcances universales del español no sorprenden a la concurrencia, como señala Alfonso Reyes: "Salazar no es un extraño entre nosotros, puesto que, a través de sus obras nos era ya de sobra conocido su nombre".

En efecto, muchos años antes de que el conflicto político de su país lo arrojara a tierras americanas, llegaron a México los primeros ecos del pensamiento crítico de Salazar. El amplio espectro de intereses intelectuales y artísticos lo llevó a escribir un ensayo acerca de ciertos aspectos de la música en América y de la influencia de la europea en este continente. Intitulado "Guía musical de América o indigenismo y europeización", el artículo, publicado originalmente en 1920 en la revista madrileña *La Pluma*, editada por Manuel Azaña, fue reproducido un año después, en México, en las páginas de *El Maestro*, revista que dirigía Agustín Loera y Chávez. El texto proponía algo similar a lo que él mismo había querido para la España musical. La dicotomía casticismo o europeización se planteaba en nuestro continente en términos de indigenismo o europeización. En ambos casos, la primera opción implicaba para la música la búsqueda de sus propias raíces nacionales. A este respecto decía Salazar: "Si nosotros [los europeos] hemos ido a buscaros, haced el favor de no venir a nuestro encuentro. Americanizaos bien vosotros

mismos, evitad las inoculaciones europeas [...]. Entre la decrépita Euterpe de nuestras longitudes y la virgen musa cobriza inca, azteca o araucana, la elección no parece dudosa".

Estas líneas constituyen una legítima apuesta de Salazar en favor de América y de México en particular, en cuyo territorio, sin sospecharlo siquiera entonces, habría de completar la segunda mitad de su vida. El texto tuvo resonancia en el joven Carlos Chávez, próximo a cumplir veintidós años, quien, poco después, debido a la pertinencia del tema tratado por Salazar en el México posrevolucionario —el de los años veinte— recomendaría ampliamente su lectura desde las páginas de un periódico.[1] Ya desde entonces, las ideas de Salazar parecían identificarse con las del compositor mexicano, diez años menor que el español quien, al correr del tiempo, se sumaría desde su mexicana tribuna periodística a la enorme cruzada musical de Carlos Chávez.

Sin duda, no pocos lectores mexicanos se habrán preguntado quién era el autor del documentado artículo y por qué se mostraba tan buen conocedor de nuestra vida musical. Ahora, medio siglo después, es fácil responder, ya que, al investigar la vida de Salazar, lo encontramos alternando en el Madrid de antes de la guerra con algunos ilustres mexicanos. El primer contacto fue epistolar, y su corresponsal nada menos que Eduardo Gariel, aquel joven músico originario de Saltillo que había protagonizado con su maestro, el compositor de óperas Melesio Morales —para quien Chopin era una figura menor—, una de las más enconadas polémicas que registra nuestro anecdotario musical. En 1916 Gariel se encuentra recorriendo escuelas y conservatorios europeos, y, sabedor del prestigio del que ya gozaba Adolfo Salazar en los centros musicales de Europa, le escribe desde París pidiéndole su opinión acerca de un método de armonía elaborado y recientemente publicado por él. La respuesta, si bien enviada con prontitud, fue poco elogiosa, por no decir demoledora, para nuestro teórico mexicano. No obstante su crítica al tratado de Gariel, Salazar reconocía que en México se hacían bien las cosas. Sabía que la vida musical era bastante activa y conocía los nombres de muchos compositores y críticos. Decía admirar los artículos que escriben los mexicanos, destinados a demostrar que allí no son ajenos a nada de lo que acontece en Europa. "Conozco —añadía— sus libritos sobre Beethoven y Chopin, y sobre Mussorgski, inclusive. Pero el día que la señorita Alba He-

[1] Carlos Chávez, "La importación en México", en *La Antorcha*, 11 de octubre de 1924. El artículo de Salazar, "Guía musical de América o indigenismo europeizante", fue publicado en *La Pluma*, vol. I, núm. 3, Madrid, agosto de 1920. En México apareció bajo el título "Indigenismo y europeización", en *El Maestro*, Revista de Cultura Nacional, núm. 4, México, julio de 1921.

rrera y Ogazón pueda añadir a su interesante historia del arte musical mejicano un capítulo dedicado a los músicos autóctonos, nos alegraremos vivamente."[2]

Salazar, además, contaba entre sus amistades a varios mexicanos. Seguramente en no pocas ocasiones debió charlar en el Ateneo de Madrid con el poeta Luis G. Urbina, quien gustaba frecuentar los círculos musicales y era amigo de muchos músicos de su país como Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy o Manuel M. Ponce. Acaso fue Urbina quien le habló a Salazar de Ponce y le hizo conocer sus trabajos. Pudo ser así: el musicólogo español decía haberse enterado de la extraordinaria riqueza musical indígena a través de los escritos de Ponce.

Años después, en 1928, los dos músicos se encontrarían en París, donde Ponce residía y publicaba con enormes esfuerzos su *Gaceta Musical*, para la que, por cierto, Salazar aportó dos artículos sobre la nueva música española. A partir de entonces, Salazar guardaría siempre algo más que una mera admiración profesional por Ponce, por eso no es de extrañar que a su regreso a España en agosto de 1928 lamentase en las páginas de *El Sol* el incendio ocurrido en la Sala Pleyel y los posibles daños en la pequeña oficina ubicada precisamente en los altos de esta casa y donde Ponce editaba su revista.[3] Tampoco, en un futuro entonces lejano, pasaría desapercibida para el crítico español la obra de Ponce, a la que consideraría una de las más sólidas entre las realizadas en nuestro país; tampoco lo dejaría insensible la muerte del compositor mexicano, en abril de 1948, como se aprecia en el entrañable artículo escrito pocos días después[4] cuando Salazar, completamente integrado a la vida cultural de México, había quizás comenzado a perder, como muchos compatriotas suyos, toda esperanza de retornar a su patria.

Otro mexicano a quien trató Salazar en Madrid fue Alfonso Reyes; esto durante la estancia del escritor en aquella ciudad, entre 1914 y 1924. Algunas colaboraciones literarias de Reyes en revistas madrileñas como *España*, *Revista de Occidente*, o bien en el periódico *El Sol*, del que Salazar fue colaborador permanente entre 1918 y 1936, se publicaban a la par de los

[2] Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, México, Dirección General de Bellas Artes, 1917. Reimpresión facsimilar, México, INBA/Cenidim, 1992.

[3] Adolfo Salazar, "El incendio de la Sala Pleyel. Un nuevo piano: el piano Moor", en *El Sol*, "La vida musical", Madrid, 1° de agosto de 1928.

[4] Adolfo Salazar, "Adiós al maestro Ponce. Una vida armoniosa", en *Novedades*, 26 de abril de 1948. Salazar escribe sobre Ponce en distintas ocasiones: para reseñar las ejecuciones y los estrenos de sus obras, y los homenajes ofrecidos al compositor en los últimos años de su vida. Véase artículos en *Excélsior*, 7 y 13 de agosto de 1940; *Hoy*, 15 de septiembre de 1942; *Novedades*, 13 de octubre, 2 de noviembre de 1946 y 6 de julio de 1947.

punzantes artículos del crítico español quien cada vez ganaba más presencia en los medios culturales. Existen cartas que confirman la relación cercana entre Reyes, Manuela, su mujer y Salazar antes y durante el exilio de este último en México, e incluso podríamos añadir que fue el de Reyes uno de los lazos más sólidos que tejió Salazar.

Más allá de los intereses intelectuales y las amistades al otro lado del mar, hay un hecho que lo vincula significativamente a México. Me refiero a la publicación, en 1921, de su primer libro, *Andrómeda*, publicado no como habría sido lo más natural, en España, su tierra, sino en el que a la postre devendría su país de adopción. Nadie como Salvador Moreno ha expresado mejor, en ocasión de la muerte de Salazar, la importancia sentimental de este hecho:

> El primer libro de Adolfo Salazar fue impreso en México hace ya muchos años y es en México donde Adolfo Salazar ha dejado su último aliento. Tratándose de un escritor como él en quien el escribir y el hablar, el pensar y el vivir, se confunden, un primer libro es, equivale a un nacimiento, por lo que podríamos decir que Adolfo Salazar nació y murió en México, y que nos perdone Madrid, que es su tierra verdadera.[5]

No creo que Madrid nos perdonara que le negásemos la paternidad de una de las personalidades imprescindibles de su historia cultural. Y es que Adolfo Salazar fue una figura clave en ese excepcional momento que comprende las décadas de los años veinte y treinta. Se ha dicho con frecuencia que, en aquellos años, el país entero parecía incendiado en un ansia de renovación total que abarcaba todos los campos de la cultura, el arte y la sociedad. Para muchos, esta plena efervescencia sólo se compara con la que se vivió durante la Edad de Oro española durante el siglo XVI. Por esta razón, en los últimos tiempos, algunos historiadores han llamado a esta etapa la Edad de Plata de la cultura española. Recordemos que es el periodo en el que están vivas y actuantes las llamadas generaciones del 98 y del 27.

La situación protagónica de Salazar en este momento español se manifiesta en distintas vertientes, las cuales han sido ampliamente documentadas en España por el musicólogo Emilio Casares.[6] Imposible profundizar

[5] Salvador Moreno, "Adolfo Salazar", en *Carnet Musical*, año XIII, vol. XIV, núm. 165, México, noviembre de 1958, pp. 506-507. Reproducido en Ricardo Miranda (ed., sel., e intr.), *Detener el tiempo. Escritos musicales. Salvador Moreno*, México, Cenidim, 1996, pp. 90-91.

[6] Se recomiendan especialmente sus trabajos "Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación de la República", en *Cuadernos de Música*, núm. 1, Madrid, 1969; "Introducción a la obra histórica de Adolfo Salazar", prólogo a *La música en la Sociedad Europea*, vol. I, Madrid, Alianza, 1982;

ahora en ellas, acaso sólo mencionar su labor como el gran impulsor, al lado de Manuel de Falla, de la renovación musical del país. En 1959 el también transterrado Jesús Bal y Gay escribía en un texto publicado en Madrid que Salazar había comenzado a escribir por auténtica vocación literaria.[7] Esto es cierto, aunque habría que agregar un ingrediente fundamental que definía la personalidad de Salazar; me refiero a su decidida voluntad por ejercer una suerte de apostolado musical: "Crítico soy y apasionado —decía— pero escribo de música".[8]

Y así lo hacía, Salazar escribía con pasión para educar, advertir, instruir, señalar las carencias y trazar nuevas rutas para la música y sus públicos en España, pero sobre todo, se proponía que las "clases pensantes", como él las llamaba, valoraran la música en su verdadera dimensión, esto es, como un fenómeno artístico y también intelectual, en contraste con lo que hasta entonces parecía ser el hábito común: la música relegada al nivel de un pasatiempo, un divertimento sin mayor trascendencia. Las consecuencias inmediatas del empeño de Salazar fueron muchas y diversas. La crítica de la época, aunque no siempre coincidente con sus juicios, reconocía abiertamente que detrás de la joven producción musical española de aquellos días, por fuerza estaban presentes los criterios preconizados por Salazar, quien veía prioritariamente en la lección de un Debussy, un Ravel, un Stravinski y un Manuel de Falla el camino de "salvación" para la música española. Salazar "obligó" —si se me permite la expresión— a la España musical a ponerse al día modernizando repertorios y fomentando la ejecución de música de cámara, y a él se debió la temprana valoración de la música de De Falla en España.

Quizás lo más sobresaliente haya sido su capacidad para elevar el quehacer musical en su país a la categoría de asunto de Estado. Pocas veces un gobierno español había otorgado a la música el lugar de preeminencia en el que la situó la segunda República española. No en balde Salazar ocupó durante dos décadas puestos y funciones de gran responsabilidad. Fue secretario de la Sociedad Nacional de Música de Madrid; secretario y presidente de la sección de música del Ateneo de esa misma ciudad; miembro del comité

"La Generación de la República o la Edad de Plata de la música española", Madrid: Fundación Juan March, Ciclo Música Española de la Generación de la República, 1983; "Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española", en *Cuadernos de Música*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1992; "Adolfo Salazar, la conciencia crítica del 27", en *Scherzo*, año XIII, núm. 122, Madrid, marzo de 1997.

7 Jesús Bal y Gay, "Adolfo Salazar", en *Papeles de Son Armadans*, t. XII, año IV, núm. XXXVI, Madrid, marzo de 1959.

8 Adolfo Salazar, "Preámbulo", en *El Universal*, México, 25 de junio de 1939.

directivo y posterior secretario de la Sociedad Internacional de Musicología de La Haya; miembro fundador de la Sociedad Francesa de Musicología; miembro del jurado internacional para el concurso homenaje a Franz Schubert en Viena; delegado de España en el Congreso de Música Oriental en El Cairo; delegado en congresos internacionales de musicología celebrados en Salzburgo, Viena, Praga, Lieja, Oxford y Florencia; secretario de la Junta Nacional de Música y Teatros; delegado del gobierno español en el Teatro de la Ópera y teatros del Estado. Y por último, delegado de los Archivos Españoles de París y agregado cultural de la embajada de la República española en Washington. Estos dos últimos nombramientos los habría de desempeñar Salazar ya en su calidad de exiliado.

Hasta hace poco se pensaba que Salazar había abandonado de manera intempestiva el territorio español poco después de iniciada la guerra. Recientes hallazgos documentales me han permitido establecer con seguridad la fecha de su salida hacia París, como delegado de los Archivos Españoles, en marzo de 1937. Sabemos ahora que desde allí viajó a Suecia, Dinamarca y Holanda para dictar conferencias y que en septiembre del mismo año se embarcó rumbo a Cuba para trasladarse unos meses después a Washington, no sin antes hacer una breve escala de trabajo en Puerto Rico.[9] Durante todo este tiempo Salazar manifestó reiteradamente su deseo de obtener un permiso oficial que le permitiese instalarse durante un tiempo en México. Consultó vía epistolar tanto a Alfonso Reyes como a Carlos Chávez, a quien aún no conocía personalmente, y después de no pocos trámites y nuevas peticiones consiguió una invitación *formal* del presidente de México Lázaro Cárdenas para sumarse al grupo de refugiados españoles que desde dos años atrás desempeñaban en México labores docentes y de investigación en La Casa de España, dirigida —como señalé antes— por su viejo amigo Alfonso Reyes.

Salazar acepta de inmediato y dispone lo necesario para instalarse en la ciudad de México. El bagaje que trae a cuestas refleja el enorme peso de su gestión en España y explica su requerida presencia en el campo de la musicología internacional. Todo ello: varios miles de artículos en su haber, más de una docena de libros publicados y el deseo de ser útil a la nueva tierra

[9] Estos nuevos datos y otros que por las características y los límites de este trabajo no he incluido en mi texto, los obtuve gracias a don Manuel Halffter, custodio del amplio y bien organizado archivo de su padre el compositor Ernesto Halffter (1905-1989), quien fuera una de las personalidades musicales españolas más relevantes de su tiempo y amigo cercanísimo de Salazar. Las circunstancias que rodearon el exilio de don Adolfo, las reseña él mismo en una carta enviada a Ernesto y Alicia Halffter el 1° de abril de 1939, muy poco después de haberse instalado en la ciudad de México.

que lo acoge, acompañan a Salazar a su llegada a México en marzo de 1939, cuando está por cumplir los cincuenta años.

Las ideas de Salazar eran a todas luces coincidentes con los postulados y las acciones que llevaba a cabo en México el compositor Carlos Chávez, una de las personalidades a quien más admiraba Salazar ya desde antes de llegar a México. Al igual que él en España, Chávez, también combativo, preconizaba la idea de la música como una necesidad nacional y pugnaba por desechar el arraigado prejuicio del arte al servicio del ocio. Durante cerca de veinte años había desplegado una competente actividad musical y promocional para conseguir tales propósitos. De ahí su labor como organizador y director de la serie de conciertos de Música Nueva, en 1923, en los que da a conocer obras de compositores insólitos en México como Varèse, Stravinski, Schoenberg, Bartók, Milhaud y Falla. Sus frecuentes viajes a los Estados Unidos que le permiten observar de cerca estrategias de promoción y educación musical, para después ponerlos en práctica en México. A la llegada de Salazar, Chávez dirigía desde hacía más de diez años la Orquesta Sinfónica de México que él mismo reorganizó en 1928 a partir de la Orquesta Sinfónica Mexicana; ya había sido director del Conservatorio Nacional de Música y jefe del Departamento de Bellas Artes; incentivaba eficazmente la composición y el estreno de obras y, como compositor, una buena parte de su música se interpretaba en México y en los Estados Unidos. Contaba, además, con prestigio como director: por primera vez un mexicano era llamado a dirigir las principales orquestas norteamericanas. Chávez había hecho todo esto antes de cumplir los cuarenta años.

Pero ¿cuándo se encontraron por primera vez ambos músicos? Ni ellos mismos parecen ponerse de acuerdo en el lugar y la fecha. En una entrevista publicada en la revista *El Momento* (agosto de 1945), Salazar decía haber consultado con Chávez su venida a México. En efecto, entre la correspondencia de Chávez en el Archivo General de la Nación se encuentra una carta escrita por Salazar en La Habana el 15 de enero de 1938. En ella le pregunta si considera factible "que pudiera encontrar ahí alguna situación de cierta fijeza" que le permitiera radicar en México por una temporada cuya "duración dependiese de la marcha de los acontecimientos en España".[10] Chávez (en 1956) recordaba los pormenores de su primer encuentro en esta forma: "Un buen día del año 1939, Daniel Cosío Villegas trajo a mi casa a Adolfo Salazar. Salazar, sin que lo hubiera yo visto antes jamás, sin que hu-

[10] Fondo Carlos Chávez, Orquesta Sinfónica de México, Correspondencia, vol. V, caja 2, exp. 128, AGN.

biéramos tenido correspondencia alguna, era un amigo de siempre, y ha sido un amigo para siempre".[11]

Desde la época en que apareció en México *Andrómeda*, aquel librito de críticas musicales al que antes me referí, Chávez reconocía ya la deuda con Salazar y su formidable labor. Al rememorar la vida musical de los años veinte, Chávez escribió.

> Es difícil describir en pocas palabras el retraso de nuestra música y de nuestros músicos —de los maestros guías en aquellos años— en México; y precisamente entonces, el gran crítico, músico y pensador español, decía, en nuestro idioma, bien dicho, bien pensado, bien informado, precisamente todo lo que aquí hacía falta saber. El libro iba sin embargo mucho más allá de la posibilidad de una comprensión general de nuestro público (entre otras razones porque en aquellos días sin orquestas, sin conciertos, sin discos gramofónicos, apenas se conocía la nueva música) pero algunos —yo por lo menos— encontramos en *Andrómeda* un aliento y una confirmación.[12]

Salazar, por su parte, tenía desde antes de llegar a México una bien formada opinión de Carlos Chávez. En 1931 presenció en París el estreno en la Salle Gaveau de *Energía*, la obra del compositor mexicano, y es seguro que, al frecuentar las cúpulas musicales europeas estuviese al tanto de la situación privilegiada de Chávez en el concierto internacional de compositores, donde para entonces comenzaba a ocupar su sitio entre los grandes del momento. Salazar mantendría siempre una misma actitud hacia él, mezcla por igual de admiración, gratitud y fidelidad, de la que dejará constancia en sus cartas al compositor, en sus escritos y en sus declaraciones a viva voz.

A tres meses de su llegada a México, Salazar retoma su oficio de periodista al escribir para *El Universal*. La crítica lo recibe colmándolo de elogios: "Paladín de la música, dentro y fuera de España", "escritor de conocimientos enciclopédicos", "gloria de la crítica española", "pluma de consumado artista", dirán, entre otros, los críticos José Barros Sierra y Salomón Kahn. Pero al poco tiempo comienzan los ataques. Ya en octubre de 1939 se asombraba tanto de la desproporción de los plácemes a su llegada como de las censuras semanas después. Las agresiones sistemáticas en la página editorial de *El Universal* se producen al mismo tiempo que publican sus artículos. Salazar exige el derecho a defenderse: se le niega la oportunidad y renuncia a la re-

[11] Carlos Chávez, "Homenaje a Adolfo Salazar", en suplemento dominical de *Novedades*, núm. 381, México, 8 de julio de 1956.

[12] *Idem*.

dacción de su columna. Al preguntársele cinco años después la causa de esos ataques, confiesa desconocerla. "Los que me han dirigido después —apunta— sí tienen una causa que todo el mundo conoce. Se me ataca simplemente porque defiendo y elogio a ciertos músicos mexicanos y a ciertas instituciones mexicanas como la sinfónica. Sólo se me ocurre preguntar esto ¿qué habría pasado si yo hubiera hecho lo contrario?"[13]

Es claro que muchos de los ataques proferidos a Salazar eran, más que otra cosa, dardos dirigidos a un blanco llamado Carlos Chávez. Ese precio tuvieron que pagar los que reconocían en el músico mexicano un guía y apoyaban, por ello, su trabajo y acciones. Varios músicos, lo mismo mexicanos que españoles, rompieron lanzas en la guerra de las letras con el único propósito de contribuir a su defensa. Uno de los casos más sobresalientes es el del compositor Rodolfo Halffter, figura destacadísima del exilio musical, quien llegó incluso a confesar que se había decidido a escribir de nueva cuenta en México sólo para hacer frente a la campaña de ataques a la que por largos años fue sometido Chávez.

Salazar estaba acostumbrado a ejercer su oficio de crítico sin trabas de ninguna especie. Fue una suerte para él que el recordado director de *El Sol* de Madrid, don Nicolás Urgoiti, haya sido un espíritu libre incapaz de menguar en lo más mínimo la libertad de pensamiento de sus colaboradores. Así, pues, Salazar escribía cuanto quería decir y lo hizo siempre (un rasgo, éste, común con Carlos Chávez), lo cual, le acarreó problemas tanto en su tierra como en la ajena. Y si a lo anterior añadimos su estilo enfático, rotundo y su recio decir de español (que tanto nos desconcierta a veces a los mexicanos) la cosa pareciera agravarse aún más. En contraste, los que lo conocieron personalmente lo recuerdan alegre, jovial y con un enorme sentido del humor. Jesús Bal y Gay describe su estilo como "estimulante, a veces violento, siempre operante y no como esos que blasonando de objetividad, no nos ofrecen nada a que agarrarnos, fuese ello el clavo ardiendo de la pasión".[14]

Aun cuando privilegiaba en sus reseñas los conciertos de Chávez, Salazar no permaneció indiferente al trabajo de otros compositores y de otras instituciones. En uno de sus primeros artículos mexicanos escribió lo siguiente:

> Me conviene aclarar, en primer lugar, que, con faltas de latín o sin ellas sólo escribo sobre aquello que me gusta. Segundo; que escribo solamente cuando

[13] Entrevista de Carlos Fernández Valdemoro a Adolfo Salazar en la revista *Momento*, México, 8 de agosto de 1945.

[14] Jesús Bal y Gay, *op. cit.*

me es posible ser útil o favorable al país que me ha sentado a su mesa, aún cuando haya mirones que escupan en el plato. ¿Estómago agradecido? Simplemente, buena educación. Y tercero, que no escribiré sobre cosas o personas, mexicanas o españolas, para las que mi juicio sea adverso. Esto último no quiere decir que opine mal sobre cosas y personas acerca de las cuales no he escrito todavía. Escribo al compás de cómo se presentan.[15]

Así, Salazar dejaba clara su postura en relación con el país que lo arropaba, enfatizando que después de las de España las cosas de México le interesaban por encima de las de cualquier otra nación. Al reseñar en *Excélsior* un Congreso de Musicología celebrado en Nueva York, a fines de 1939, se extraña de que ningún mexicano haya sido invitado a participar, ya que, en su opinión, si hay musicólogos importantes en la América hispana es precisamente en México. Para él estudiosos como los mexicanos Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda y Augusto Novaro (por no mencionar —dice— sino a los sobresalientes) no existen en el continente austral.

Y sin embargo, al publicarse en 1944 su libro *La música moderna*, el cual tuvo una enorme resonancia en América Latina y en los Estados Unidos, la crítica ironizó sobre lo que llamaba la "pereza" de Salazar para ocuparse de otros músicos mexicanos. Se le reprobaba más que nada considerar la música de Chávez como la mejor que se escribía en México, su escaso aprecio por la música de Revueltas y la negación de los compositores anteriores a ellos. En este sentido, a sus críticos no les faltaba razón. Salazar volvía a incurrir en las mismas prácticas exclusivistas que tantos dolores de cabeza le habían ocasionado desde su época de redactor de *El Sol*. En su libro *La música contemporánea en España*, publicado en Madrid en 1930, Salazar intenta resumir la actividad musical española de las dos primeras décadas del siglo. Pero ignora prácticamente a todos los compositores excepto a dos: Manuel de Falla y Ernesto Halffter. La parcialidad de sus juicios quedaba en evidencia y nunca los músicos de la generación del 27, y algunos más, dejarían de reprochárselo.

En opinión de Salazar, Chávez era para la música de México lo que Falla para la española. Colocaba en un mismo nivel de excelencia el Concierto para piano y orquesta del mexicano y el Concierto para clavecín del español. A su juicio, ambas obras cerraban un capítulo en la historia de la música en sus respectivos países. En una entrevista, Salazar señala incluso

[15] Adolfo Salazar, "Aclaración", en *Excélsior*, México, 2 de octubre de 1939.

que no dudaría en poner a cualquier artista mundialmente reconocido como "gigante" en segundo lugar después de Carlos Chávez. Desde su llegada a México, reseñó en sus artículos prácticamente todas las obras de Carlos Chávez que tocó la Orquesta Sinfónica de México, así como sus actuaciones como director al frente de ella, aunque, por otro lado, en un diagnóstico temprano no deja de hacer notar la escasa actividad de música de cámara y la falta de sistematización en las temporadas sinfónicas, por lo que aconseja, "a quien quiera escucharlo", cubrir ciertas lagunas en el repertorio.[16] Tampoco fue del todo ajeno a la ejecución de otras obras mexicanas contemporáneas ni a las actuaciones de los intérpretes nacionales. Con sus breves textos (aquí la brevedad iguala la calidad) Salazar contribuyó al enriquecimiento de la hemerografía musical mexicana. Por esa razón, se impone el rescate y la compilación de esos textos que mucho tendrán que aportar al mejor entendimiento de esa etapa de nuestra historia musical.

En cuanto a la relación de Salazar con Silvestre Revueltas y con su música, quisiera citar a ustedes —casi en su totalidad— un texto revelador y poco conocido publicado por Salazar en 1942. En él declara no ser un admirador incondicional de la obra de Revueltas ni estar de acuerdo con la defensa que en su nombre hacen los revueltianos:

> Desde que llegué a México entendí que un determinado grupo marcadamente político tenía empeño especial en supercotizarlo. Esto acarrea fatalmente una inflación, que me pareció indudable al examinar alguna de sus partituras y escuchar otras. Después, un trato, aunque superficial y escaso, con la persona, me produjo enseguida el mejor efecto de su idiosincrasia de músico por naturaleza y de su inteligencia viva, aguda, junto a esa sensibilidad a flor de piel que suelen tener los hombres tan voluminosos como Revueltas en quienes la tosquedad de lo exterior no hace sino resguardar en una intimidad profunda el sanctasantorum de sus emociones más delicadas. Pero aquél "handicap" fisiológico trae como consecuencia cierta dosis de pereza que pugna con la vivacidad de la imaginación. Este antogonismo es grave en un artista, porque ocasiona a veces que sus obras salgan a la luz prematuramente, con un trabajo precipitado, sin la serenidad ni meditación suficiente y sin que una técnica reposada haya encontrado el camino que "únicamente" conduce a la realización exacta de un pensamiento.
>
> Esa realización, esa técnica madura, esa serenidad en la mente a la cual sirve la seguridad en la mano es lo que encuentro ahora en *Planos* y lo que me

[16] *Idem.*

induce a considerar esa obra como lo mejor de lo que, hasta ahora, conozco de Revueltas.[17]

Deberemos convenir en la lectura poco acertada, por decir lo menos, que hace Salazar de la música de Revueltas. Acaso él mismo se dejó arrastar también por esa politización de la que habla, la cual, a la muerte de Revueltas, cobraría renovados bríos. Es seguro que Salazar no tuvo oportunidad de conocer y estudiar sus espléndidos cuatro cuartetos de cuerdas y demás obras de cámara donde más evidente se vuelve el depurado trabajo del compositor. Tal vez la escasa programación y difusión de las obras de Revueltas después de su muerte contribuyeron a tal ignorancia. Sea cual fuere la causa, sólo el conocimiento superficial y parcial de la obra de Revueltas justificaría una opinión tan apresurada tratándose, como en este caso, de un musicólogo riguroso y de probada capacidad de análisis como lo fue Salazar.

Pero volviendo a la relación Chávez-Salazar, sería interesante destacar cuatro rasgos comunes a los dos músicos. 1. El haberse formado de manera prácticamente autodidacta, aun cuando Salazar hiciera durante algún tiempo estudios de historia en Madrid y recibiera en París algunas lecciones de Maurice Ravel. 2. Cada uno en su tierra vive los años de su juventud en un clima particularmente vigoroso y atractivo desde el punto de vista cultural y artístico. A su llegada a México, Salazar diría haber encontrado "las mismas resonancias que en la España de su juventud". 3. Los dos se iniciaron en la escritura a una edad muy temprana y con una pluma firme y combativa. Chávez, como apunta Gloria Carmona, "escribía desde los diecisiete años con la convicción y empeño del autodidacta y el comprensible desgarbo del adolescente",[18] y sin embargo, añade, es curioso encontrar formuladas ya las preocupaciones de índole estética y didáctica que desarrollará más tarde". Salazar comenzaría poco después de cumplir los veinte. El Salazar maduro dirá que su extremada juventud "era el dato mismo que excusaba [...] los arrebatos, entusiasmos o enconos que justamente le habían reprochado pero de los que —según él— no podía arrepentirse". Y 4. La pasión con la que Salazar defendía sus postulados haría que, en su momento, se dividiera con igual ardor la clase musical madrileña en salazarianos y antisalazarianos, algo que hoy difícilmente volvería a repetirse. Salazar sería testigo de una situación análoga a la suya ahora encarnada en un mexicano: la crítica y los músicos divididos en chavistas y antichavistas.

[17] Adolfo Salazar, "Al grito de guerra.- Silvestre Revueltas.- El plano de *Planos*.- ¿Por qué planos?...", en *Hoy*, México, 11 de julio de 1942.

[18] Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez, Escritos periodísticos*, México, El Colegio Nacional, 1997, p. X.

Con el exilio español muchos otros músicos de todas las especialidades llegaron a México. Durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, Chávez se hizo rodear de un pequeño núcleo de ellos. Los más cercanos a él, además de Salazar, fueron Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay. Chávez supo aprovechar, en beneficio de su proyecto global, las cualidades profesionales de estos refugiados:[19] la sabiduría y la erudición de Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay, y la capacidad de organización y la experiencia académica de Rodolfo Halffter. No fueron pocos los proyectos en común. A Salazar le pide tres ciclos de conferencias que más tarde saldrán impresas bajo el sello de la Orquesta Sinfónica de México. El primer ciclo, titulado "La rosa de los vientos en la música europea", fue ofrecido por Salazar en 1940; el segundo, al año siguiente, llevó por título "Los grandes periodos de la historia de la música", y el tercero, en 1942, "Introducción a la música actual". Bal y Gay, además de ejercer la crítica en las páginas de *El Universal,* redactaba las notas de las obras que serían leídas durante las transmisiones radiofónicas de los conciertos. En 1947, cuando Chávez era director del Instituto Nacional de Bellas Artes, lo nombró jefe de la Sección de Investigaciones Musicales. La asociación de estos españoles reunidos en torno a Chávez, a la que se sumaron tres espléndidos músicos mexicanos de probada trayectoria y fidelidad al propio Chávez, como eran Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Luis Sandi, daría por resultado la integración del célebre grupo Nuestra Música, cuyo impulso esencial recayó en el establecimiento de una casa editora de música (Ediciones Mexicanas de Música, hasta hoy activa), la publicación de una revista que adoptó el nombre del grupo, y la organización de los llamados Conciertos de los Lunes.

El cambio de país y de continente no hizo que disminuyera el ritmo de trabajo al que Salazar estaba habituado. Desde México continuaría inmerso en sus colaboraciones para la *Cyclopaedia* de Gilbert Chase, seguiría enviando sus artículos a Gustave Reese para su publicación en *The Musical Quarterly* y relacionándose con los altos exponentes de la musicología en los Estados Unidos. No pocos refugiados a causa de los horrores de la Alemania nazi, con quienes Salazar compartía el dolor y la indignación, desarrollaban su labor en las universidades norteamericanas (Alfred Einstein y Curt Sachs, entre otros). Salazar mantuvo con ellos una continua relación epistolar y solía visitarlos con alguna frecuencia cuando viajaba desde México

[19] Esta palabra ha sido, hasta ahora, empleada en México para referirse únicamente a los exiliados españoles. Huelga decir que no conlleva ninguna connotación peyorativa; por el contrario, es una manera honrosa de nombrar a los españoles republicanos que llegaron a México, y a quienes el filósofo José Gaos llamó transterrados.

para realizar investigaciones en ese país. En 1949, en su calidad de director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Carlos Chávez propuso a Salazar la realización de lo que pudo ser —si su desgastada salud no lo hubiera impedido— el más ambicioso proyecto musicológico de su vida: la elaboración de una historia universal de la música que, según el programa sugerido por el propio Chávez al musicólogo, "recorriera [la historia] de nuevo, pero con un criterio nuevo también". De esa *Teoría y práctica de la música a través de la historia* Salazar sólo alcanzó a ver publicado el primer volumen: *La música en la cultura griega*.[20] A su muerte, en 1958, El Colegio de México publicaría algunos capítulos sueltos del segundo volumen intitulado *La era monódica en Oriente y Occidente*. Chávez costeó a Salazar frecuentes viajes de estudio a los Estados Unidos para hacer acopio de materiales y se mantuvo interesado en el desarrollo del proyecto mientras Salazar pudo trabajar en ello. En agosto de 1949 el musicólogo escribe a Chávez desde Boston: "Metido en mi celda conventual de la Widener Library ya tengo una idea más clara de la distribución de la materia, el trabajo y el tiempo. Dentro de algunas semanas más tendré reunido todo el *rough material* que he de trabajar en México; después serán necesarias nuevas visitas a estas bibliotecas, y así sucesivamente hasta quién sabe cuándo".[21] Un programa de trabajo así no podía realizarse sino a muy largo plazo, y éste se extendió mucho más de lo que habría querido su autor. Salazar dirá en el prólogo de su mencionado libro:

> Cuando el maestro Chávez me propuso escribir la obra, creí yo, confiadamente, poder llevarla a cabo en un plazo de tiempo prudencial y en una extensión que podría considerarse como normal. Conforme fui trabajando en ella para ver claras sus partes y el plan a seguir en mi trabajo comencé a darme cuenta de sus dificultades y de mis limitaciones para resolverlas. En noches de insomnio hubiera querido renunciar a este empeño. Si no lo he hecho, y si, temerariamente, me he lanzado, mediocre nadador, en medio de una mar de inciertas orillas, es con la esperanza de no desfallecer antes de alcanzarlas.

Es evidente que aunque Salazar retomó en México su labor de crítico en periódicos y revistas, dedicó más tiempo a la investigación musicológica. Su trabajo en este sentido superó con mucho lo realizado en España: la mayor parte de sus cerca de treinta libros los escribió en México. Tal parece que

[20] Publicado por El Colegio de México en 1957.

[21] Carta de Salazar a Carlos Chávez el 18 de agosto de 1949, recogida en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989, pp. 479-480.

esos climas benignos le fueron propicios para completar su monumental acervo bibliográfico, cual corresponde a un humanista de su talla, y el cual constituye, a no dudar, uno de los mayores —si no es que el mayor— legados musicológicos de habla hispana. No obstante, escribió alrededor de mil quinientos artículos sobre los más variados temas para tres distintos periódicos y más de una veintena de revistas de música, artes plásticas, cine, teatro, literatura, sin faltar las reflexiones estéticas, filosóficas y políticas. (Si bien éstos representan menos de la mitad de los que había publicado en España.) En 1954, en plena efervescencia creadora se presentan en Salazar los primeros síntomas de una parálisis progresiva que cuatro años más tarde cobrará su vida. A escasos dos años, cuando la enfermedad había minado gran parte de sus capacidades físicas, el suplemento del periódico *Novedades, México en la Cultura*, dirigido por Fernando Benítez, encabeza un homenaje a quien había sido su colaborador durante más de diez años. Alfonso Reyes, Jesús Bal y Gay y Carlos Chávez, sus amigos de siempre, escriben textos en reconocimiento a su obra. Para concluir este artículo cito unas palabras de Chávez, el músico de hierro, como solía llamarle Silvestre Revueltas, tal vez el texto más cálido y personal.

> Amigo y compañero en una obra de difusión de música y de ideas que nos tocó hacer, paralelamente, en México, desde su llegada a estas tierras. Ha sido su vida entera un incansable estudioso, un trabajador auténtico [...] Salazar es el escritor de música más leído en nuestro idioma [...] pero, sin embargo, nos falta perspectiva para apreciar bien los rasgos fuertes de su obra, su aplomo en el juicio, su seguridad en lo esencial, su perspicacia en la observación, y su certeza en la relación de hechos e ideas [...] su obra está allí, fuerte, amplia, útil; y estará para siempre.[22]

[22] Carlos Chávez, "Homenaje a Adolfo Salazar", *op. cit.*

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas

Eugenia Revueltas

La década de los treinta se caracteriza por una gran complejidad y aun confusión ideológica, todas las posiciones desde el centro hasta la extrema izquierda o del centro a la extrema derecha, con sus múltiples variantes, se enfrentan y confrontan en polémicas que marcan dicha época. Tal vez las polémicas más importantes desde el punto de vista de la historia cultural mexicana son las de estridentistas *versus* contemporáneos; Antonio Caso *versus* Lombardo Toledano y Cardoza y Aragón contra el bloque de artistas plásticos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Aunque estas polémicas tienen un marcado carácter político, muchas veces éste es rebasado por propuestas profundamente rigurosas frente a problemas filosóficos y propuestas estéticas que transforman en su momento a escritores, pintores y filósofos en duros adversarios, que a veces traspasan el carácter intelectual de estas polémicas para enfrascarse en el insulto personal y en la satanización de los contrarios.

Además de estos problemas y posiblemente para enrarecerlos, encontramos un manejo muy libre, poco preciso y a veces confuso de lo que podríamos llamar la retórica socialista de la época. Es interesante señalar cómo en las propuestas extremas de diversos grupos políticos o de presión política se manejan, indistintamente, términos como socialismo, educación socialista, pueblo y compromiso; de modo que el discurso se hace verdaderamente muy peligroso, ya que las facciones del gobierno, los grupos fascistoides como "Camisas pardas o doradas" o grupos propiamente de izquierda manejan con sentido totalmente distinto los mismos esquemas verbales; esto no es extraño puesto que sabemos que en Europa los partidos falangista, fascista y

nazi habían tenido en sus orígenes propuestas de carácter socialista, y con ellas convencieron a gran parte de sus pueblos. Estos esquemas ambiguos de comunicación se repiten tal vez con mayores vicios en América Latina, y, para nuestros intentos, en México concretamente; tal vez por ello grupos como LIP (Lucha Intelectual Proletaria) y la LEAR tienen mucho cuidado en precisar sus posiciones ideológicas, aunque esto los lleva a una actitud frecuentemente sectaria y dogmática.

Frente a Frente fue el órgano de difusión, análisis y aglutinamiento de los intelectuales explícitamente ligados al Partido Comunista o con una decidida actitud antifascista y antiimperialista. Por estar ligados ambos grupos al Partido Comunista y a la III Internacional, la revista es expresión de una compleja red de lealtades y compromisos ideológicos, que para fines del siglo XX nos pueden resultar ingenuos, pero, en su momento, representaban una verdadera toma de posición indeclinable y comprometida con las causas populares.

Por otro lado, es importante señalar cómo la LEAR con su órgano de difusión *Frente a Frente* nacen muy ligados a los grupos comunistas norteamericanos, en primera instancia; al John Reed Clouse, así como a la Casa de la Cultura Francesa y a los grupos similares del Partido Comunista en Francia. Este hecho se puede constatar por la preocupación que tiene Luis Arenal de informar a Josep Freeman, secretario del John Reed Clouse de Nueva York, como acuciosamente lo señala Francisco Reyes Palma, que hace el prólogo a la edición facsimilar de *Frente a Frente*[1] y que muestra dos cartas prefechadas: una del 13 de enero de 1934 y la otra del 22 de enero de 1935, en las que José Baños, secretario del Comité Pro Aniversario del Asesinato de Julio Antonio Mella, solicita que le envíen un delegado para la creación de la Liga. Lo que sí sabemos con toda certeza es que en abril de 1934 la LEAR ya tiene un contingente de treinta integrantes que están agrupados por secciones: pintores, músicos, teatristas, educadores y más tarde científicos, arquitectos y cineastas. El primer número de *Frente a Frente*, de noviembre de este mismo año resulta paradigmático para el *Frente Proletario*. Leopoldo Méndez hace la portada retomando la tradición de las calaveras posadinas: en primer término dibuja, desinhibidamente, dos calaveras que representan a Diego Rivera como un rollizo esqueleto trotskista y a Carlos Riva Palacio, atildado y horrible bigotón; en segundo lugar, en el podio a Carlos Chávez con un bigotillo hitleriano, agradeciendo el aplauso del público a su *Sinfonía Proletaria*; hacia el fondo, en un tercer plano, una abigarrada y esquelética orques-

[1] *Frente a Frente*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, p. 5.

ta. Toda la portada es una danza macabra en donde el público que sale por los palcos son unas calaveras que aplauden rabiosamente, mientras en el extremo inferior de la portada se ven dos calaveras del pueblo que, a diferencia de todas las otras, están vestidas humildemente y dan la espalda al concierto, pues son expulsadas de la sala por un gendarme. En contraparte, irónico con los títulos "socialistas" del concierto, se muestra un programa que dice a la letra: "Hoy 'El Sol', corrido proletario, boleto 25 pesos". Si, como sabemos, el sueldo mínimo de un trabajador en esos años iba de 50 centavos a un peso diario, es lógico suponer que, aunque la propaganda dijera que Bellas Artes y los espectáculos que allí se exhibían estaban "dedicados a las masas populares", éstas no podían asistir, y de allí la ácida crítica de la portada de Leopoldo Méndez. El contenido de este número muestra las preocupaciones de los editores; se señalan cuidadosamente dos acontecimientos: uno en México y otro en Europa. La noticia más importante es la reseña del desfile de organizaciones obreras reformistas, donde se pone en evidencia el carácter manipulador de esta manifestación en favor de la escuela socialista que tantas dudas generaba en artistas e intelectuales de la LEAR; en ella se indica cómo los "apóstoles del socialismo a la mexicana son meros comparsas del gobierno", más adelante señalan cómo es inútil pensar en una educación socialista en un país dominado por las fuerzas regresivas del "fascistizante PNR"; en contraposición, se enumeran las propuestas del proletariado revolucionario, algunas nos recuerdan situaciones contemporáneas: libros y útiles gratis para los educandos, liberación absoluta de toda cuota por inscripciones y demás, exención completa de pagos por derechos de exámenes, apertura de nuevas escuelas primarias, aumento del profesorado y no reajuste de personal...[2]

La LEAR tenía, en sus principios declarativos, el "decidido propósito de impulsar la lucha de clases por medio de la más rigurosa y amplia campaña intelectual en favor de las grandes masas obreras y campesinas",[3] y ello era requisito indispensable para ser miembro activo de la LEAR; en su artículo 5 dice: "Mediante la literatura, la pintura, la música, el teatro y demás expresiones de la labor intelectual, hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de clase...".

También en este primer número se habla del levantamiento de Asturias en España y de la influencia comunista que hizo surgir a los soviets como órgano de poder. Páginas más adelante se critica el Plan Sexenal Cardenista como propuesta de la campaña, la paradoja de llamar socialista a un país

[2] "Al ras de la manifestación", en *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p. 2.
[3] *Ibid.*, p. 3.

semicolonial como México, el discurso de Gorki en el Congreso de escritores; se invita al pueblo, a los proletarios y trabajadores de las artes plásticas a participar en una exposición, etcétera. El artículo sobre la inauguración de Bellas Artes, irónico y humorístico, es "El plastodonte blanco o el Palacio de Bellas Artes", de Arturo Zepeda:

> Arquitectónicamente, su fachada es una plasta. Nos transporta a los tiempos de la dictadura porfiriana, en que se fomentaba la penetración imperialista europea. Por dentro, el decorado y la disposición de los salones y galerías recuerdan el interior del Banco de México o de cualquier moderna institución bancaria de los Estados Unidos, desde donde el imperialismo yanqui ejerce su tutela sobre sus feudos en América Latina[...]
>
> Como en tiempos de don Porfirio, al pueblo trabajador se le prohibió asistir, pues ¿de dónde sacar el precio de las localidades cuyo máximo fue de $65.00 y el más bajo de $8.00, para las populares "galerías", con perdón de S.E. el Teatro? Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical *Llamadas Proletarias* —en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes.

Esta primera etapa de *Frente Proletario* tiene tres números en los cuales la sección mexicana va señalando los peligros de la guerra, la necesidad de crear una literatura revolucionaria contra el fascismo; en las viñetas, una crítica violenta contra la prensa burguesa, contra Diego Rivera como pintor de cámara del gobierno y la incitación para hacer una literatura militante en lucha contra el fascismo.

Si nosotros recordamos que el nombre *Frente a Frente* corresponde a la propuesta de clase contra clase, entenderemos el carácter fuertemente comprometido y muy centrado en su lealtad con las propuestas soviéticas de esta primera etapa.

La guerra civil española va a ser la gran cohesionadora de los intelectuales y artistas que integran la LEAR. Frente a este acontecimiento verdaderamente trágico del mundo contemporáneo, en el cual España será el campo de experimentación bélica de las fuerzas poderosas y agresivas de fascismo, no sólo los miembros de la LEAR borran algunas pugnas internas y se cohesionan para dar todo su apoyo a la República sino que, atendiendo a la propuesta de frente popular o frente amplio, aceptan a otros grupos de artistas e intelectuales más ligados al gobierno que a la inicial propuesta de la LEAR, y borran momentáneamente diferencias ideológicas y políticas importantes. Surgen así los números que van de marzo de 1936 a julio de 1937. En mayo de 1936 se renueva el comité ejecutivo de la LEAR y es nombrado presidente

de ésta Silvestre Revueltas, quien dura en el cargo hasta enero-febrero de 1937. Es emocionante leer en los números correspondientes a estos años el compromiso de los mexicanos con España, su apertura hacia otros grupos de revolucionarios y aun de enemigos tradicionales como Vicente Lombardo Toledano o los futuristas italianos. En la edición de marzo de 1936 encontramos artículos en torno a ellos, así como un reportaje absolutamente crítico e irónico contra Mussolini; un reportaje gráfico de Álvarez Bravo y Gutmann sobre Calles y su gobierno; textos sobre la música proletaria, que no quiere decir ni la música mala ni la ramplona comercial; teatro en Rusia, teatro obrero en México, una panorámica de la educación en México y un artículo muy interesante sobre la experiencia cubana en su lucha contra las fuerzas reaccionarias, hecha por Alberto Ruz. A partir de este número la presencia de España y la necesidad de la lucha antifascista son realmente fundamentales para la elaboración de *Frente a Frente*, sin descuidar el acercamiento a la escultura, a la pintura y al cine.

Uno de los problemas más arduos que tuvieron los artistas e intelectuales de la LEAR fue tratar de conciliar su compromiso artístico; frecuentemente se debatían entre una disciplina militante que les obligaba a una aceptación casi acrítica de los modelos del realismo socialista, el optimismo revolucionario, el héroe positivo y, por otro lado, la defensa de la libertad creadora más allá de las consignas. Hubo dos momentos en los que estas paradojas entre militancia y compromiso estético afectaron a los miembros de la LEAR: la polémica "estridentistas *versus* contemporáneos" y la otra, la de Luis Cardoza y Aragón, que criticó con justicia, aunque acerbamente, la exposición que la LEAR organizó en 1936. En esta ocasión sólo trataremos de esta última.

En realidad, la polémica no se dirimió en las páginas de *Frente a Frente* sino en las de *El Machete*. Luis Cardoza y Aragón criticó la exposición de pintura realizada por la LEAR y señaló "la mediocridad fatal de la exposición", de la cual rescataba unas cuantas obras, entre ellas una de Julio Castellanos, lo que molestó profundamente a los miembros de la LEAR. Tanto Cardoza y Aragón como Julio Castellanos y Silvestre Revueltas permanecieron, a pesar de su militancia, muy cercanos al grupo de contemporáneos, y ¿cómo no hacerlo así, si posiblemente es una de las generaciones de poetas más extraordinarios de la historia de la literatura mexicana?, además de que los unían a ellos lazos de amistad: Revueltas con Pellicer y Villaurrutia, Cardoza y Aragón con Gorostiza, etcétera. La actitud de Cardoza y Aragón fue clara y evidente: él advertía que no era posible hacer arte por consigna, y que una obra hecha así podía ser todo lo ortodoxa y militante que se quisiera, pero eso no la salvaba de ser mala; cuando un creador se afiliaba acríticamente a la propuesta de producir arte por consigna, eso sólo lo llevaría a una postura

contrarrevolucionaria, de tal manera que si la LEAR continuaba en su propuesta de exigencia de rigor militante antes que en las propuestas de la libertad creadora, inevitablemente llegaría a un callejón sin salida y podía transformarse, con ella, en la única organización creada en México en contra del arte.

Podemos imaginar el escándalo que una propuesta así causó entre los miembros más ortodoxos de la LEAR, y la exigencia de unir fuerzas contra el apóstata que hacía tales aseveraciones. A la crítica generalizada contra Cardoza y Aragón no se unió Revueltas; por el contrario, permaneció fiel a la amistad que lo ligaba a él con la familia Kostakowski. Kostakowski era padre de la futura esposa de Cardoza y Aragón, Lya, y además colega y revolucionario muy estimado por Revueltas. Las agresiones contra el crítico guatemalteco fueron violentas; como en el caso de los contemporáneos, se ironizaba sobre él y se señalaba su carácter ajeno o distanciado del pueblo por "su exquisito gusto", su falta de compromiso, su tendencia a escribir con "figuras deliciosas", todo lo cual tenía en ese momento implicaciones descalificadoras y satanizadoras de amaneramiento homosexual y oculto reaccionarismo. En realidad, lo que Cardoza y Aragón proponía era lo que todo gran creador frente a las consignas políticas: luchar en favor de postulados estilísticos o formales que realmente representasen un cambio renovador, revolucionario de las propuestas estéticas; para él, "la efectividad revolucionaria del arte, al margen de toda coerción de ideologías o grupos, residía en el principio sustentador de la modernidad vanguardista: la calidad". Finalmente, y concluyendo su alegato, decía: "No hay frente único posible con la tontería".

La urgencia de apoyar más decididamente a la República española se discute en el Congreso de Guadalajara de 1937; en ese congreso va a surgir la gran amistad entre Revueltas y Marinello, Nicolás Guillén, José Chávez Morado, Octavio Paz, María Luisa Vera, Elena Garro y José Mancisidor. Ellos son los que forman parte de la delegación mexicana que iría a España; los recuerdos de aquellas reuniones en Guadalajara han quedado plasmados en el libro de Juan Marinello, *Semblanza de Silvestre Revueltas*, como uno de los momentos más lúcidos y plenos que vivieron ambos compartiendo su fe en la República y su rechazo al fascismo. La amistad con Mancisidor fue profunda y sin fracturas. Revueltas mismo recuerda cómo fue él quien le prestó la máquina para escribir lo que se conoce con el nombre de *Diario de España*. En la casa de los Kostakowski solían hacerse reuniones a las que asistían todos ellos y donde surgieron varias obras importantes del músico; en una de esas ocasiones Nicolás Guillén leyó su texto de *Sensemayá*. Cuenta el mismo Nicolás Guillén cómo Revueltas no perdía una palabra y estaba atento a su lectura. Poco tiempo después haría Revueltas su *Sensemayá*.

El número de *Frente a Frente* de marzo de 1937, cuya portada es la de una niña muerta por la aviación nazi, fue un número especial en el que se publicó un artículo de Juan Marinello; en él propone transformar el dolor en la libertad, es un canto en el que el autor dice: "Todos los hombres generosos de la tierra están con España, con el pueblo español. Mañana, cuando nos llegue nuestro gran día estarán con nosotros".[4] Las revoluciones ya no eran sólo patrimonio de un pueblo o de unos hombres, sino que eran obligaciones compartidas. España no era para los miembros de la LEAR la madre patria, sino la compañera de la lucha revolucionaria y antifascista, y a ella había que defenderla. En el Congreso de Guadalajara, Silvestre Revueltas presenta su *Homenaje a García Lorca* y Marinello repite su homenaje a España; el día 8 Marinello diserta sobre la poesía negra afrocubana y ese mismo día se hace un gran homenaje al pueblo español; en esa velada Guerrero Galván presenta una de sus más importantes pinturas de caballete, un cuadro que representa una trinchera española en la que se lee "no pasarán". La jornada tapatía fue realmente importante, conmovió a la sociedad y la hizo participar y comprender mejor la lucha del pueblo español contra los fascistas.

A partir del Congreso de Guadalajara se integra la delegación mexicana de la LEAR que asistirá al Congreso de Valencia, como una muestra más de la solidaridad del pueblo mexicano con España y su lucha.

Los delegados llegan a Valencia y a Madrid: da conciertos Revueltas; conferencias, Mancisidor; audiciones de poesía, Paz; exposiciones, Gamboa; es decir, llevan la palabra de los artistas y escritores mexicanos a España, se comprometen con su lucha y finalmente abandonan España al final del Congreso de Artistas y Escritores Revolucionarios de Valencia. Es curioso constatar cómo, precisamente en esos momentos en que pareciera que la Liga alcanza su punto más importante, cuando los artistas que participan en ella tienen una imagen pública poderosa, como lo demuestran todos los documentos gráficos de la época en España, a su regreso, en 1938, la LEAR y su órgano de difusión desaparecen. Francisco Reyes Palma dice en su trabajo, que tal vez la disolución de la Liga se pudiera deber a que sus elementos con mayor fuerza organizativa se encontraban en España: "El cuentista Juan de la Cabada (director de la Liga en diversos periodos, el más prolongado de enero a mayo de 1936); el músico Silvestre Revueltas (director del Comité Ejecutivo, de mayo a diciembre del 36 y de enero a febrero de 1937); y José Mancisidor (Director del Comité, de febrero a junio del 37)...". Esto podría haber sido una de las causas, pero yo me inclino a pensar que el hecho de

[4] "Transformar el dolor en libertad", en *Frente a Frente*, núm. 8, marzo de 1937, p. 1.

que las fuerzas gubernamentales, por medio de sus grupos culturales, hayan penetrado la LEAR rompió con la mística revolucionaria de la Liga. Esto no sucedía por accidente, dado que la guerra se avecinaba; las propuestas que venían de Rusia insistían en la necesidad de aliarse con un gobierno democrático e impedir a toda costa los enfrentamientos partidistas. Llaman la atención los tres últimos números de *Frente a Frente*: hay un verdadero eclipse de las figuras dominantes en el pasado, a grado tal, que en una marginalia que hace Luis Jaime Cortez sobre las actividades de la delegación mexicana en España se pregunta: "¿Y Revueltas, dónde está?", porque sólo se le nombra, y tal vez porque no queda otro remedio, en los programas de conciertos que dio en España con gran éxito. Su compromiso con el pueblo español queda reseñado en los trabajos de Elena Garro en *Memorias de España*; de Elena Poniatowska en *Tinísima*, y en otros textos como el mismo que escribe Rafael Alberti, pero ya para esos momentos el destino de la Liga estaba sellado, y el último número de la revista, y la Liga misma, acaban en enero de 1938 con el número 13 de la revista.

Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural

Ricardo Pérez Montfort

Del mismo modo que el arte y la pintura,
nuestra música debe ser también justa.
Justa por su sentido humano general,
por su proporción de forma y contenido...

Carlos Chávez, 1932[1]

I

En una definición ya clásica, Eric Wolf y Edward Hansen establecían que el caudillo era aquel que asumía el poder de manera violenta en una sociedad carente de vías institucionales en materia de competencia política. El caudillo concentraba la riqueza y el mando de una manera un tanto inestable, dada su intolerancia hacia la oposición.[2] Se trataba, sobre todo, de un personaje eminentemente ligado al poder y al uso dictatorial del mismo, que sería tanto como decir: la acción. Aun cuando esta definición se remite fundamentalmente al quehacer de la política y de la guerra, en México se ha utilizado dicho sustantivo también para designar a ciertos protagonistas de las élites intelectuales y artísticas.

[1] Citado en Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, p. 137.

[2] Eric R. Wolf y Edward C. Hansen, "Caudillo Politics: A Structural Analysis", en *Comparative Studies in Society and History*, núm. IX, 1966-1967, pp. 168-179.

El llamado "caudillo cultural" difícilmente se haría del poder en forma violenta; sin embargo sí lo ejercería de manera firme, tal como lo plantea Enrique Krauze al hablar de aquellos famosos "siete sabios" de los años veinte mexicanos. "Todos ellos fueron hombres con grados universitarios, ideas, libros y conferencias en su hoja de servicios: hombres que quisieron *embridar* culturalmente a la Revolución: Caudillos Culturales..."[3] El verbo resulta justo si se piensa en el dominio que implica el ejercicio del poder.

Y la cercanía con el poder político, ése sí, asumido de forma violenta en el México posrevolucionario, tuvo para estos caudillos culturales un rasgo definitorio. Octavio Paz los supo caracterizar de la siguiente manera:

> El intelectual se convirtió en consejero secreto o público del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder [...] Los poetas estudiaron economía, los juristas sociología, los novelistas derecho internacional, pedagogía o agronomía [...] Con excepción de los pintores —a los que se protegió de la mejor manera posible: entregándoles los muros públicos— el resto de la "inteligencia" fue utilizada para fines concretos e inmediatos: proyectos de leyes, planes de gobierno, misiones confidenciales, tareas educativas, fundación de escuelas y bancos de refacción agraria, etc...

Pero más que seguir un destino inexorable, estos hombres cumplieron con una tarea en la que sus decisiones y ambiciones, además de satisfacer su propio afán de poder, afectarían a una buena cantidad de instituciones e individuos. En el recuento de la actividad y la transformación de estas personalidades, nuevamente Octavio Paz remataba su caracterización así: "...Preocupados por no ceder sus posiciones —desde las materiales hasta las ideológicas— han hecho del compromiso un arte y una forma de vida. Su obra ha sido, en muchos aspectos, admirable, al mismo tiempo que han perdido independencia y su crítica resulta diluida, a fuerza de prudencia o maquiavelismo..."[4]

Integrada al estado posrevolucionario, esta "inteligencia" se diversificó y la "tensión moral" existente entre poder y conocimiento, o si se quiere entre poder y creación artística, adquirió diversos matices. En algunos casos el tono del poder se fortaleció y trató de afectar a muchas otras áreas de la actividad humana, y en otros derivó a un sector un tanto más limitado. Mientras a los primeros les quedaría mejor el nombre de caudillos, a los últimos podríaseles adjudicar el sustantivo de caciques. Aun así, la diferencia entre unos y otros no queda del todo clara.

[3] Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, p. 16.

[4] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2a. ed., 1959, p. 141.

Desde el punto de vista del historiador, el caudillo estaría más cerca del proceso revolucionario y su obra abarcaría más de un área de la política, la técnica y el conocimiento, mientras que el cacique se concentraría particularmente en una actividad científica o artística y, aun cuando usara el poder de manera atrabiliaria, sus métodos se quedarían en ámbitos más institucionales o, si se quiere, reducidos.

En un artículo reciente sobre el universo de los escritores mexicanos del siglo XIX y del presente, José Luis Martínez iniciaba su prosa diciendo: "...Así como en el mundo político, en el de la cultura existen también caciques: el personaje más fuerte que guía a los demás, que dicta las reglas, protege a su grey y, excepcionalmente castiga a los rebeldes. Suele llamársele maestro..."[5]

A esta definición habría que añadirle, sin embargo, que mucha de la fortaleza de este cacique no sólo proviene de su propio talento y del consenso que logre en su llamada "grey". Su influencia también logra sustentarse gracias a la relación que mantiene con otras instancias del poder y particularmente con los altos mandos del país, a los cuales difícilmente cuestiona de manera directa. El cacique o el caudillo cultural, de esa forma, está íntimamente ligado a las entretelas del poder, y por lo general se atiene a su implícita jerarquía.

Una última característica de este personaje, más bien de índole psicológica, es su egolatría. Tal parece que un profundo amor a su imagen y a sí mismo, a su inteligencia y a su capacidad, marcan al cacique de manera indeleble, particularmente a aquel que tiene que ver con las artes y el conocimiento.

Así, tal como ha sucedido en la historia reciente de la política y la economía mexicanas, en la literatura, en la ciencia y en las artes, cada espacio ha producido sus propios líderes, llámeseles caudillos o caciques, según las características que guardaron sus posiciones hacia adentro y hacia afuera de sus gremios particulares.

La figura y la actividad de Carlos Chávez en las décadas de los años veinte y treinta, pero sobre todo a lo largo de los cuarenta demostraron que el mundo de la música mexicana no era una excepción.

Desde mediados de los años veinte la vanguardia musical que Chávez encabezó estuvo íntimamente ligada a la filosofía y al pragmatismo político del momento. Los nacionalismos de signo y filiación polivalente, tan en boga durante esos años posrevolucionarios, lo llevaron a vincularse cada vez

[5] José Luis Martínez, "Los caciques culturales", en *Letras libres*, año I, núm. 7, México, julio de 1999, p. 28.

más con el discurso gubernamental y con sus altos mandos. Su estilo no resultó tan ajeno al de los conspicuos integrantes de la élite política del momento.

Alfredo Carrasco recordaba que desde la segunda mitad de los años veinte hasta los primeros años treinta, Chávez, "...siendo director del Conservatorio Nacional se había constituido en dictador de todo cuanto a música concernía y sus actos y deseos —aun los más arbitrarios— eran sostenidos, sancionados, y tramitados por el ministro de Hacienda y Crédito Público, [Ignacio] Montes de Oca, que según se murmuraba tenía grande ascendiente con el presidente [Plutarco Elías Calles]..."[6]

Pero la afición al poder de Chávez no sólo estuvo sustentada en su disposición a los afanes dictatoriales. Se identificaba con los lineamientos generales del discurso proeducación masiva y la reivindicación, con cierto tono demagógico, de los valores y las expresiones del arte popular. Con motivo de su nombramiento como director del Conservatorio, Agustín Lazo, desde París, le escribió en 1930 una carta en la que parecía más irónico que encantado. Lo mostraba de la siguiente manera:

> ...Con entusiasmo y sin ninguna sorpresa he seguido gracias a Lupe (Lazo) tu labor en México ¡por fin llegó tu momento! y ahora eres responsable junto con Diego (Rivera) de la mentalidad de las futuras generaciones de artistas patrios; ojalá y los dos consigan borrar el europeísmo de las nuevas producciones y encajar en esas cabecitas que no hay más tabla de salvación que nuestro maravilloso arte popular. Allá todo es posible puesto que un conservatorio y una academia ex-San Carlos están en las manos que están y no en las de [Carlos J.] Meneses y Carlos Lazo. ¡Viva México!...[7]

Siguiendo, más de forma que de fondo, cierto compromiso marxista, esa reivindicación de lo popular en el arte mexicano lo llevó a participar en la construcción de los estereotipos nacionales —particularmente de los seudovalores indígenas— tan profusamente explotados por la élite en el poder.[8] Haciendo alianzas con otros caciques culturales, como Diego Rivera, siguió los lineamientos de exaltación de una noción mitológica del "pueblo", mucho más cercana a una idealización que a un conocimiento profundo. Algunas obras al estilo "maya" o "azteca", otras basadas en corridos o piezas po-

[6] Alfredo Carrasco, *Mis recuerdos*, edición, introducción, notas críticas y catálogos de Lucero Enríquez, México, UNAM, 1996, p. 398.

[7] Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 113.

[8] Véase Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 1994.

pulares de estos primeros años treinta demostraban su adhesión a los postulados de los constructores de estereotipos mexicanos. Sin embargo, a la par de sus composiciones, la trayectoria de Chávez siguió evolucionando en favor de su ascenso en la dinámica misma del poder. Como bien dice Yolanda Moreno Rivas: "...Pronto esta faceta del arte de Carlos Chávez —principalmente desde que la sinfonía proletaria *Llamadas* (1934) inaugurara el Palacio de las Bellas Artes— fue considerada como la posición oficial del arte. Una actitud pública y publicitaria siempre relacionada con el poder político que le otorgaba su filiación de fondo y forma con el régimen cardenista, le valieron el distanciamiento y la incomprensión de artistas independientes..."[9]

Desde entonces Chávez creyó en la necesidad de que el gobierno promoviera el quehacer artístico según postulados muy particulares de lo nacional. Y desde luego vivió conforme con ello hasta bien entrados los años cincuenta.

II

A diferencia de muchos de los seguidores del general Lázaro Cárdenas, una vez concluido su sexenio, la estrella política de Carlos Chávez continuó ascendiendo. Como parte de una muy intensa labor de capacitación y difusión, más que insistir en el nacionalismo como dimensión central de su propuesta y su asociación con el discurso oficial, cierto pragmatismo pareció invadir tanto la obra como las actividades del compositor, ahora convertido en importante promotor cultural al mando de la Orquesta Sinfónica de México. En materia de composición, la misma Yolanda Moreno planteaba lo que bien podría atribuírsele como una paráfrasis de su actividad política: "A principios de los años cuarenta Chávez había dejado atrás el periodo de invención y formación de un lenguaje musical nacionalista; se limitaba a explorar nuevas posibilidades que paulatinamente lo alejaban de su preocupación principal. Su producción era más segura, más organizada y menos ingenua en su intención..."[10]

Lo mismo podría decirse de su ambición política. Con la Orquesta Sinfónica de México como su principal plataforma, Chávez logró consolidarse no sólo como centro de la actividad musical del país, sino como una de las figuras más influyentes en materia cultural. En el recuento final del quehacer cultural vivido durante el sexenio del general Manuel Ávila Camacho,

[9] Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta, 1994, p. 27.
[10] Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo*, *op. cit.*, p. 173.

publicado en 1946, la figura y la actividad de Carlos Chávez se concebían como paradigma oficial en materia de compromiso con el arte y con el país. Jorge González Durán, autor de dicho recuento, escribía lo siguiente, como dando unos cuantos pasos en sentido inverso al del cardenismo histórico recién vivido:

> La filosofía deja de ser labor de solitarios, de extravagantes; el filósofo deja de ser un genio incomprendido, transformándose en un miembro activo de la cultura de su país... afirma [Leopoldo] Zea. Asimismo en la música se encuentran corrientes de idéntico signo en que la sensibilidad aborigen (como en la *Sinfonía India* de Chávez) y los temas de la música popular enriquecen las expresiones rigurosamente occidentales [...] En ella reaparece el fondo humano que hemos advertido en nuestras letras. Logra, sin olvidar el espíritu universal, la expresión universal de nuestro suelo...[11]

Pero ya para mediados de 1945 Carlos Chávez cosecharía, en materia política, mucho de lo sembrado hasta ese momento. El mismísimo candidato a la presidencia de la República, el licenciado Miguel Alemán, le ofreció un homenaje en el Club France "por su destacada labor al frente de la Orquesta Sinfónica de México" el 19 de julio de aquel año.[12] Y muy poco tiempo después de asumir la primera magistratura, el primer magistrado de la República lo nombraría director general del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes. La amplia labor de Chávez al mando de la que sería la primera instancia de promoción cultural del país ha sido reconocida en innumerables ocasiones. Aquí no se volverá a hacer el recuento.[13]

Tan sólo habría que insistir en que el gran apoyo que Chávez recibió del llamado presidente-empresario se vio traducido en un fuerte estímulo para quienes, como el mismo Chávez, habían labrado su notoriedad a la sombra de aquel nacionalismo cultural que ahora el régimen asumía como si fuera su propia voz. Fernando Gamboa valoraría aquella gestión de manera por demás amable al reseñarla como una "verdadera hazaña cultural", ya que, según él, "a partir de la creación del Instituto, el Estado, que hasta entonces había prestado una limitada ayuda al arte y los artistas en México, no sujeta

[11] Jorge González Durán, "La superación cultural", en *Seis años de actividad nacional*, México, Secretaría de Gobernación, 1946, p. 161.

[12] *Carlos Chávez. Iconografía 1899-1979*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, Conaculta-INBA, 1994, p. 100.

[13] Para un acercamiento a los logros positivos de Carlos Chávez véase Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960.

a una política firmemente trazada, asumió un papel de activo promotor y orientador en todos los campos que abarca el término de bellas artes".

Pero el mismo Gamboa daría la clave para entender una de las características centrales de la gestión de Chávez, y que llevaría a una precisión en materia de ejercicio del cacicazgo o caudillaje cultural: la concentración y el control particular del poder en el área de su competencia. El cacique o caudillo cultural se convertía en juez y parte del acontecimiento cultural en el momento mismo del ejercicio del poder. Esto despertaba toda clase de manifestaciones de admiración, sobre todo de quienes dependían política y económicamente de sus designios. Gamboa, quien por cierto se desempeñaba en ese tiempo como subdirector del INBA, continuaba:

> Con su insobornable espíritu y energía poco común, Carlos Chávez estableció la calidad de la obra como único criterio para ayudar, promover, estimular moral y materialmente a los artistas y para acrecentar y conservar el patrimonio. Detestaba la mediocridad. Cuando con su privilegiada inteligencia y una especie de sexto sentido reconocía o intuía en alguien una chispa de creatividad, de talento, aún en los jóvenes todavía inmaduros, intervenía en su favor con todo el peso de su personalidad. Y nunca se equivocó...[14]

Esto último todavía estaría por verse. Lo que sí sucedió y que no deja de producir resquemores es el uso y la concentración del poder chavista tanto en el medio artístico como en el político. En este último la cosa no resulta difícil de constatar, puesto que, como bien decía Jaime García Terrés, "...Toda la gente —de las oficinas de la presidencia para abajo— se siente autorizada para mandar en Bellas Artes...",[15] lo cual no parece tan ajeno a nuestros días.

Pero en los ambientes artísticos, aquellos "...inéditos y vociferantes genios de café [que] no perdonan al hombre de realidades que tenga las manos llenas de cosecha...", al decir de Mauricio Magdaleno,[16] esos ambientes mostraron de muchas maneras su inconformidad con la autocracia de Chávez. Por ello el hombre no dudó en mostrar otra de las características de los caciques culturales: la de regañar y castigar a los rebeldes.

Ya en su "Iniciación a la dirección de orquesta", publicado en *Nuestra Música* a fines de 1947 y principios de 1948, Chávez mostraba su convencimiento y respeto al orden y las jerarquías, con un método que no por fuerza

[14] Citado en *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 112.
[15] *Epistolario selecto*, *op. cit.*, p. 489.
[16] Citado en García Morillo, *op. cit.*, p. 141.

cumpliría tan cabalmente. Al establecer la relación entre músico y director afirmaba:

> El músico, piensa, tal vez sin saberlo, aunque muchas veces sabiéndolo bien: *¿quién es este señor que va a venir a dirigirme, a mandarme, a disponer de mí?*
>
> Éste es, en pocas palabras, el cuadro de la actitud mental del músico, que, en términos generales, prevalece normalmente en la orquesta, y que constituye un conjunto de arduos problemas psicológicos que el director tiene que afrontar, y de cuya buena solución depende totalmente el éxito musical.
>
> Para lograrla sólo hace falta una cosa: que el director establezca su indiscutible autoridad ante sus músicos; que la establezca por sí, por sus propias y personales capacidades.
>
> Efectivamente, sólo hay un modo de que el director establezca su autoridad: que convenza desde luego a sus músicos de que sabe lo que hace, que produzca una corriente de simpatía y que cree un ambiente de trabajo. Es un grave error de muchos directores adoptar una actitud dictatorial...[17]

La noción de producir estas "corrientes de simpatía" y así facilitar la relación de trabajo entre director y músicos parecía romper con la idea de un principio autárquico que dominara dicha relación. El apelar al convencimiento también apuntaba en dicha dirección, sobre todo si se suponía la existencia de grandes diferencias culturales y sociales entre músicos y el director. Y tal vez esto estaba claro en materia musical, pero dadas las condiciones de sus responsabilidades políticas, sus alianzas y sus condiciones caciquiles, Chávez difícilmente podía dejar de actuar de manera autárquica. Y esto se resintió no pocas veces.

Tal vez uno de los acontecimientos críticos que más calaron en el ánimo del mismo Chávez y del mundo artístico oficial, justo al fin de su gestión como director del INBA, fue aquel que protagonizó el Bloque Nacional de Artistas en noviembre de 1951. Al presentarse frente al candidato a la presidencia de la República, Adolfo Ruiz Cortines, dicho bloque, capitaneado por Luis Sandi, insistió en la necesidad de reorganizar las actividades artísticas oficiales para que "...puedan tener una vida autónoma, aunque relacionada, que permita su libre desarrollo...", y "...que se acabe con el centralismo artístico y se lleve el arte de manera sistemática y constante a todo el país..."[18] El planteamiento del bloque tenía como blanco la manera perso-

[17] Carlos Chávez, "Iniciación a la dirección de orquesta", en *Nuestra música*, año III, núm. 9, enero de 1948, pp. 6-7.

[18] *Excélsior*, 25 de noviembre de 1951.

nalizada y concentrada en que la administración de Chávez en el INBA había actuado a lo largo del sexenio alemanista.

La crítica al personalismo de Chávez continuó y consiguió enlodarse entre chismes, aclaraciones, dimes y diretes que más parecían provenir de las desavenencias entre Fernando Gamboa, entonces subdirector del INBA y algunos ex colaboradores de Chávez entre los que destacaba Luis Sandi.[19] Los distanciamientos provocados entre el INBA, y algunos artistas, principalmente aquellos que se movían dentro de las filas del bloque, produjo una serie de acusaciones y aclaraciones públicas, muy típicas de las sucesiones presidenciales, pero que dejaron en el ánimo de los lectores de periódicos de la ciudad de México un sabor antichavista. Como suele suceder al final de una gestión con relativo éxito caciquil, no tardaron en aparecer quienes querían disfrutar de la presa que iba de salida.

Otro asunto que también podría entrar en la caracterización del actuar del cacique cultural, y que sucedió en los primeros meses de 1952, fue el distanciamiento que se suscitó entre el INBA y Diego Rivera. Como buen defensor de los intereses del poder que representaba, Carlos Chávez tuvo que rechazar la exhibición de un mural de Rivera, expresamente solicitado para la Exposición de Arte Mexicano Antiguo y Moderno que el gobierno alemanista se encontraba organizando en París. El argumento era que "...el tema en él tratado contiene graves cargos de naturaleza política en contra de varias naciones extranjeras con cuyos gobiernos el nuestro cultiva relaciones amistosas..."[20] No era la primera vez que se censuraba a Diego, aunque quizá la defensa de los intereses del gobierno causó un mal ánimo en la supuesta amistad entre los dos caciques culturales. Pero lo que definitivamente los distanció fue el robo de un cuadro de Frida Kahlo que Diego parece haber perpetrado en la colección de Chávez en 1952 y que al parecer nunca devolvió.[21]

Para entonces el músico ya se encontraba al final del ejercicio del poder que le había correspondido animosamente, y parecía tan sólo ansiar su salida para dedicarse por entero a la composición. La sombra del cacicazgo o el caudillaje que había ejercido, sin embargo, lo perseguiría durante mucho tiempo.

En 1950, en su ensayo sobre "50 años de música en México", publicó sus ideas sobre la valoración de la obra de un artista. Ahí mencionaba:

[19] Véase *Epistolario, op. cit., passim.*
[20] *Ibid.*, p. 642.
[21] *Ibid.*, p. 1062.

> Si se tratara de cuestiones personales, o de temas anecdóticos, el terreno sería muy deleznable; pero cuando es el caso de la obra misma del artista, el error de juicio no puede ser cosa importante, ya no digamos grave; nadie puede dar a la obra del artista valores que no tiene. El tiempo no permite calumnias ni favores. A su luz cada cual encuentra su verdadero lugar. Pensando en esto, el peligro inevitable de un error, necesariamente involuntario, no me ha hecho retroceder. En cambio, siempre he pensado que entender nuestra historia musical como un obligado coro de elogios a todos nuestros artistas, es un grave error...[22]

Pero también sería un error pensar en poseer las verdades absolutas y ejercer de manera autocrática la crítica, respondiendo a envidias con envidias a los chismes con más chismes, costumbre de la que no parecía alejarse el ambiente musical y artístico de México hasta muy avanzados los años setenta. Julio Bracho, por ejemplo, se quejaba de dicho ambiente y sus resonancias en la figura de Chávez en una carta que le envió en febrero de 1973. Decía: "...Mi deseo de incluirte en mi película sobre Orozco —*En busca de un muro*— es un pequeño homenaje a quien admiro a través de toda su lucha 'mexicana', lucha que todos experimentamos en carne propia, de un modo u otro, cuando en nuestro intento de hacer una obra nos topamos fatalmente con la envidia, la intriga, la zancadilla, y el tan mexicano 'ninguneo', arma de todos los mediocres..."[23]

"La espléndida generosidad de Chávez era extrañamente pareja a su egocentrismo...", dice Luis Ignacio Helguera en un artículo reciente sobre Silvestre Revueltas y Carlos Chávez.[24] El caudillo cultural o el cacique musical no tiene por qué no ser generoso; lo que al parecer no puede dejar de ser es egocéntrico. Los juicios positivos y grandilocuentes sobre su obra abundaron mientras tuvo la fortuna de exponerla en vida. Y su beneplácito ante el elogio no fue secreto. Pero más aún, el convertirlo en un imprescindible del arte mexicano del siglo XX no sólo fue obra de sí mismo sino de la combinación de muchos círculos egocéntricos que tanto abundaron en el medio artístico nacional de dicho siglo. Baste un botón de muestra de su congénere Octavio Paz:

> He hablado del artista Carlos Chávez, pero el otro Chávez, el educador, el gran animador del arte, es una figura no menos impresionante. Acción y

[22] Citado en García Morillo, *op. cit.*, p. 151.

[23] Véase *Epistolario...*, p. 1030.

[24] Luis Ignacio Helguera, "Fábula del dictador y el bohemio", en *Letras libres*, año I, núm. 7, México, julio de 1999, p. 33.

> creación: el artista también fue un organizador y personaje privado que se desdobló en público [...] La acción de Chávez continuó una tradición mexicana viva desde fines del siglo pasado, la renovada tentativa de los artistas y escritores mexicanos por poner nuestro país al día. De Gutiérrez Nájera a Tablada, de Reyes a los poetas *Contemporáneos* y de éstos a mi generación, los artistas mexicanos han tratado siempre de abrir ventanas para que penetre en nuestro cerrado país un poco de aire de otras tierras y un poco de luz de otros mundos...[25]

Considerarse, pues, imprescindible, implicaba en este sentido el ser un civilizador, un principio de superioridad, y ello desde luego apelaba al egocentrismo. Cierto es que puso su talento al servicio del arte mexicano, como bien lo anota Paz, pero también lo hizo en favor de sí mismo y de un sistema que no siempre se desenvolvió bajo el manto de los valores más altos de la humanidad. Al igual que muchos creadores de mitos en el mundo cultural mexicano del siglo XX, la dimensión caciquil, autárquica y egocéntrica fue un signo que Carlos Chávez cargó a lo largo de toda su vida y que aún hoy sigue colgándole sambenitos de la más variada índole.

[25] Citado en *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 146.

Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones

Aurelio Tello

Cuando se nos cuentan las vidas de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, del primero como discípulo y en cierto modo continuador de Manuel M. Ponce y gran innovador de la música de México, y del segundo como un *rara avis* que hizo su irrupción en la vida musical mexicana sin deberla ni temerla, puesto que su formación se había dado al margen del centralismo cultural,[1] de la escuela dejada por el Grupo de los Seis[2] y aun de la que inició Ponce en los años aurorales del nacionalismo,[3] nos queda la idea de que ambos forjaron la modernidad musical de México, y aun la corriente nacionalista, tan decisiva en la configuración del perfil de la música mexicana del siglo XX, en un territorio carente de vínculos con el resto del continente.

Los propios compositores, pero sobre todo Chávez, pusieron énfasis en señalar la importancia de la difusión en México de la obra de los compositores modernos, de Debussy para adelante. Se entiende que estos compositores "modernos" eran todos europeos. Así, en los conciertos de Música Nueva de 1925 como en los años iniciales de la OMS, la ejecución de obras de Ravel, Honegger, Poulenc, Milhaud, Satie, Bartók, Falla, Stravinski, Hinde-

1 La estancia de Revueltas en el Conservatorio Nacional de Música fue muy breve. Entre 1916 y 1917 tomó algunas lecciones con Rafael J. Tello. En 1918 ya estaba en los Estados Unidos.

2 Este grupo fundado por Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Carlos J. Meneses e Ignacio Quesadas, activo desde 1886 o 1887, cuando se fundó el Instituto Musical "Campa-Hernández Acevedo" alentó en México la difusión del romanticismo francés y mantuvo estrecho contacto con Massenet y Saint-Saens. Véase Aurelio Tello, "Gustavo E. Campa: 50 años de olvido", en *Plural*, núm. 153, junio de 1984, pp. 47-53.

3 Más que fundar una escuela nacionalista propiamente dicha, Ponce trazó las bases sobre las cuales se desarrolló el nacionalismo mexicano posterior a la revolución de 1910.

mith y aun Schoenberg fue parte de las innovaciones que conllevaba la empresa de Chávez al iniciar su cruzada renovadora como al fundar el poderoso órgano de difusión que fue la Sinfónica de México.[4] No hay ningún indicio, por lo menos no hasta ahora, de que compositores de países no europeos, los Estados Unidos, por ejemplo, dejaran su huella en la obra de Chávez o Revueltas, máxime si se tiene en cuenta que Chávez estuvo ligado a músicos como Aaron Copland, Henry Cowell, Roy Harris y Virgil Thomson desde su temprana estancia en Nueva York.[5] Y en los documentos que conocemos hasta la fecha, la presencia en México de música de compositores latinoamericanos es nula.[6]

En la década de los veinte, por las circunstancias históricas que todos conocemos, se planteaban en este país dos tareas a los compositores: la inserción en la modernidad y la creación de un arte musical nacional. Y creo que ya no nos queda ninguna duda de que el primero que resolvió la cuestión fue Carlos Chávez, sobre todo a partir de 1926, cuando compuso el ballet *Los cuatro soles* y HP. El autor diría de ésta que era una obra "francamente nacionalista".[7] Carlos Monsiváis afirma que el nacionalismo fue una estrategia para insertarse en lo universal.[8] Lo cual también significaba insertarse en la modernidad.

Refiriéndose a Chávez, Yolanda Moreno Rivas se pregunta: "¿Cuál era la trascendencia, el significado y la envergadura de su música nacionalista? ¿Cuáles eran los elementos modernizadores en su obra? ¿En qué consistían los elementos 'mexicanistas' que sus obras enarbolaban casi como una provocación?" Y apunta rauda la respuesta: 'De una manera muy amplia y muy general se podría afirmar que la obra de los compositores nacionalistas mexicanos, y la de Carlos Chávez en particular, gravitó dentro del universo técnico y estilístico de algunos compositores europeos y americanos más significativos del momento —Stravinski, Copland, Prokofiev, Honegger y Hindemith—

4 Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960, p. 39.

5 Lo que Chávez asimiló de los Estados Unidos fue, en lo musical, el jazz, y en lo estético, el dinamismo de la sociedad industrial. No hay ningún estudio que haga evidente la influencia que Edgar Varèse y Aaron Copland pudieron ejercer en el Chávez de la década de los veinte. Ni en las cartas o escritos de Revueltas se alude a vínculo alguno con compositores norteamericanos.

6 La relación más temprana sería con el cubano Amadeo Roldán, cuya obra *La rebambaramba* fue estrenada en México por la OSM en 1929.

7 García Morillo, *op. cit.*, p. 50.

8 Cito de memoria una frase del escritor mexicano dicha en su ponencia dentro del Coloquio Chávez-Revueltas, en el Aula Magna del CNA.

ya que, según se puede apreciar, fueron esas las influencias más activas y presentes en el ambiente musical mexicano de los años veinte y treinta' ".[9]

No pienso que nada de esto sea inexacto, pero aquí parecieran estar implícitos dos aspectos:

a) el de la dependencia cultural, que nos obliga a buscar referentes en los modelos creados en los centros hegemónicos con los cuales comparar nuestras manifestaciones artísticas, y

b) el del aislamiento cultural, y no sólo musical, respecto a lo que sucedía en el resto del continente.

Ni la búsqueda de la modernidad, ni la idea de crear un arte nacional fueron asunto exclusivo de algún país latinoamericano. El nacionalismo, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de modernidad en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo[10] en un orden que no es sólo alfabético, sino también cronológico) sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor o en las reminiscencias y reinvenciones de éstos fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa.[11]

¿Cuánto parentesco tuvieron nuestros músicos con la labor de otros compositores latinoamericanos contemporáneos a ellos y que tenían las mismas inquietudes por la creación de un arte nacionalista? ¿Cuál fue el grado de contemporaneidad que los ubica en el panorama general de la música latinoamericana?

Cuando Chávez y Revueltas irrumpieron en la vida musical de México, el nacionalismo pionero de Manuel M. Ponce (1882-1948) se había desarrolla-

[9] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, pp. 142-143.

[10] Luis Heitor Correa de Azevedo, "La música de América Latina", en Isabel Aretz (comp.), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1980, 2a. ed., p. 53.

[11] La musicóloga argentina Ana María Locatelli de Pérgamo hizo un importante resumen de los elementos que conforman la música de América Latina provenientes de las tradiciones autóctona americana, europea y africana con señalamientos muy precisos sobre cómo los compositores incorporan estos elementos en sus obras. Véase Ana María Locatelli de Pérgamo, "Raíces musicales", en *América Latina en su música*, *op. cit.*, pp. 35-52.

do de manera simultánea al de los argentinos Alberto Williams (1862-1952) y Julián Aguirre (1868-1924), del boliviano Simeón Roncal (1870-1953), del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), del peruano Luis Duncker Lavalle (1874-1922), del colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), del costarricense Julio Fonseca (1885-1950), del chileno Pedro Humberto Allende (1885-1959), del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), del nicaragüense Luis A. Delgadillo (1887-1962), del uruguayo Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) aunque, aparentemente, no hubiera vínculos entre ellos.[12]

Dejando a un lado sus primeros trabajos de composición, la carrera de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas cobró vuelo a partir de las décadas de los veinte y treinta: Chávez encontró su sello personal con *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* y HP ya mencionados, y Revueltas con *Cuauhnáhuac*, *Esquinas* y *Ventanas* (1931). Todas estas obras plantearon un distanciamiento radical de la estética ponciana que había dado curso a una música romántica de contenido mexicanista. La carrera de Revueltas se truncó en 1940, en tanto que la de Chávez continuó por casi cuatro décadas más.

¿La creación de nuestros músicos fue sólo producto de una preocupación personal? ¿O, como se ha repetido una y otra vez, fruto de la Revolución mexicana? ¿No fue el arte de Chávez y Revueltas parte del eco derivado del espíritu de identidad que recorría América desde el siglo XIX? Si a México habían llegado los aires de la revolución socialista de 1917, del nuevo orden cultural de la posguerra del 18, de los movimientos artísticos renovadores de los años veinte, si había recibido el impacto de los postulados socialistas que desde fines del siglo XIX recorrían el mundo propugnando no sólo la creación de una sociedad nueva, sino también de nuevas relaciones entre los hombres y de un arte nuevo que expresara nuevos contenidos, ¿no llegaron las noticias del quehacer de numerosos compositores empeñados en lo mismo que Chávez primero, y Revueltas luego, impulsaron en México? Algunos elementos determinantes para la definición de lo americano, como el reconocimiento de "lo criollo" en la obra de Ricardo Rojas,[13] la postura antiimperialista e indoamericana de Haya de la Torre (entre otras cosas reafirmada en

[12] Nótese que todos son compositores relativamente coetáneos, nacidos entre 1862 (Alberto Williams) y 1889 (Cluzeau Mortet). Uribe Holguín, Fonseca y Allende son los más cercanos a Ponce, no sólo en edad sino también estéticamente. Ocho años mayor, también Duncker Lavalle guarda similitudes con la estética ponciana. Villa-Lobos, apenas cinco años más joven que Ponce, cultivó un lenguaje muy alejado del nacionalismo romántico del compositor aguascalitense.

[13] El escritor argentino Ricardo Rojas (1882-1957) identificó la esencia de lo americano en *lo criollo* como síntesis del mestizaje cultural.

México en sus años como secretario personal de Vasconcelos) y José Carlos Mariátegui,[14] la revaloración de la cultura popular en la obra de Mario de Andrade,[15] la aparición de la corriente indigenista que se manifestó lo mismo en la literatura, en la plástica, en la música,[16] ¿no tuvieron acaso resonancia en México?

Yo veo la obra de Chávez y Revueltas como parte de un movimiento que recorrió América desde principios del siglo XX y que guardó la natural contemporaneidad con sus contrapartes centro y sudamericanas. Ese movimiento se llamó, en un momento específico (de los años veinte al treinta), el nacionalismo, con toda su pluralidad de alcances, lenguajes y resultados. Pero una cosa es ser contemporáneo y otra tener conciencia de esa contemporaneidad. No sé si Chávez y Revueltas tuvieron, respecto a Latinoamérica, conciencia de contemporaneidad, pero su obra pertenece a una circunstancia en la que sólo era posible encarar la creación desde la doble perspectiva

[14] Julio Cotler afirma que "Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui sentaron las bases de un pensamiento y acción definidamente antioligárquicos y antiimperialistas, orientados a la participación política de las capas populares y sectores medios urbanos [...] Las nuevas perspectivas políticas que abrieron Haya y Mariátegui tuvieron como antecedentes inmediatos a Manuel González Prada, uno de los primeros intelectuales que evidenciaron y denunciaron en forma tajante el carácter clasista de la dominación oligárquica. También preparó el terreno del movimiento indigenista, que se venía desarrollando en todo el país y que a través de sus variadas actividades procuraba reevaluar el pasado y el presente indígena...". Julio Cotler, *Clases, estado, nación en el Perú*, México, UNAM, 1982, p. 164.

[15] La influencia del escritor paulista Mario de Andrade (1893-1945) en la orientación estética de Villa-Lobos se hizo patente a partir de la Semana de Arte Moderno realizada en tres sesiones en el teatro Municipal de São Paulo del 13 al 15 de febrero de 1922. Villa-Lobos coincidió con los postulados de los organizadores de dicho encuentro cultural —el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional— en tanto su obra se tildaba de "modernista" por su armonía avanzada, recogía elementos de la tradición popular brasileña y rompía los "clichés" del arte europeo. Véase Vasco Mariz, *Historia de la música en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileiros, 1985, pp. 105-106. La influencia de Andrade se dejó sentir también en la obra del nacionalista Camargo Guarneri, quien consideraba que "de cualquier forma y por todas las formas tenemos que trabajar una música de carácter nacional". Citado en Correa de Azevedo, *op. cit.*, p. 54.

[16] Ejemplos clásicos del pensamiento indigenista son la novela *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas; *Los cuentos andinos* (1920), del peruano Enrique López Albújar; *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza; la obra plástica de los peruanos José Sabogal y Julia Codesido así como la etapa inicial del muralismo mexicano de Rivera, Orozco y Siqueiros, y los trabajos de recopilación de música folklórica *La musique des Incas et ses survivances* (1925), de Raúl y Margarita D'Harcourt; *La música en el Ecuador* (1930), de Segundo Luis Moreno; "La musique des Araucans" (1925), de Carlos Lavin, publicado en la *Révue Musicale* de París. En forma paralela a esta corriente, se desarrolló una intensa recopilación y estudio de las músicas indígenas por parte de estudiosos europeos desde 1905, entre otros, por los integrantes del Instituto de Musicología Comparada de Berlín. Para este último punto véase Isabel Aretz, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

de ser, a la vez, moderno y nacional. Sólo ajustándonos al periodo en el que Chávez escribió *El fuego nuevo* (1921) y Revueltas dejó de existir (1940), que es el momento de más intenso nacionalismo en México, observamos que en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con diversos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas que no dependieron tanto de los propios compositores cuanto de las posibilidades y circunstancias políticas, económicas y sociales de cada país. Un apretado recuento de personajes, obras y fechas en esos años (de 1921 a 1940) nos indica lo siguiente:

1922. El compositor boliviano Simeón Roncal (1870-1953) compone sus *Veinte cuecas* para piano utilizando ritmos folklóricos de su país.
—. Pedro Humberto Allende (1885-1959) da a conocer sus *Tonadas de carácter popular chileno* para piano, algunas de las cuales fueron estrenadas en la década de los veinte por Ricardo Viñes en París.
—. El compositor brasileño Francisco Mignone (1897-1986) estrena su obra *Congada* para orquesta, basada en ritmos populares brasileños.
—. Carlos López Buchardo (1881-1948) estrena su poema sinfónico *Escenas argentinas*.
1923. Se funda en La Habana el grupo Minorista, donde se congregaban poetas, artistas plásticos y músicos, y cuya acción derivó en la investigación de las raíces de la música afrocubana. El afrocubanismo llegó a ser la más apropiada fuente de expresión nacional para los representantes del nacionalismo cubano: Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro García Caturla (1906-1940).
—. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) viaja a Europa, inmediatamente después de escribir su *Nonetto* con el subtítulo de *Impressão rápida de todo o Brasil*. La instrumentación exige percusiones típicas brasileñas.
—. En Brasil, Francisco Mignone inicia la composición de sus *Lendas sertanejas* para piano.
1924. Pedro San Juan funda la Orquesta Filarmónica de La Habana.
—. Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) estrena su segunda sinfonía, *Del terruño*, basada en temas del folklor colombiano.
—. Eduardo Fabini, uruguayo (1893-1950), escribe su *Isla de los ceibos*.
1925. Amadeo Roldán estrena su *Obertura sobre temas cubanos*.
—. Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948) estrena su *Suite sinfónica sobre tres temas brasileiros*.
—. Estreno de *Maxixe* para orquesta de Francisco Mignone.

1926. Amadeo Roldán estrena sus *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón y Fiesta negra)* que muestran la asimilación de elementos de la música folklórica cubana.

—. El compositor venezolano Juan Bautista Plaza (1898-1965) estrena su poema sinfónico *El picacho abrupto.*

—. Juan José Castro (1895-1968) funda la orquesta Renacimiento en Buenos Aires.

—. Monseñor Pablo Chávez Aguilar, peruano (1898-1950), compone sus *Ocho variaciones sobre un tema incaico* para piano.

—. Heitor Villa-Lobos dedica a Arturo Rubinstein su *Rudepoema*, una de las más significativas obras de este compositor elaborada sobre motivos que recuerdan aires populares o folklóricos de Brasil.

1927. Ocurre el estreno de las *Tres danzas cubanas* de Alejandro García Caturla.

—. Se estrenan las *Tres danzas (Joropo, Pasillo y Bambuco)* del colombiano Guillermo Uribe Holguín.

—. De este año son las *Tres estampas de Arequipa*, de Roberto Carpio (1900-1990); los *Cinco preludios incaicos*, de Pablo Chávez Aguilar; y la *Canción india*, de Andrés Sas (1900-1967); los tres, compositores peruanos.

1928. Carlos Chávez dicta una conferencia en la Universidad de México elogiando las virtudes de la música indígena que expresaba "lo más profundo del alma mexicana". Ese mismo año funda la Orquesta Sinfónica de México.

—. Amadeo Roldán estrena *La rebambaramba*, ballet basado en la música ritual de los lucumí y abakuá.

—. El compositor peruano Carlos Sánchez Málaga (1904-1986) compone *Caima* y *Yanahuara*, ambas para piano.

—. El compositor y etnomusicólogo chileno Carlos Lavín (1883-1962) da a conocer sus *Lamentaciones huilliches* para contralto y orquesta basado en cantos de los indios mapuches.

—. Camargo Guarnieri (1907-1985) estrena su *Danza brasileira* para piano (más tarde orquestada).

—. Luis Gianneo (1897-1968) compone su poema sinfónico *Turay turay* basado en la música folklórica de Tucumán, Argentina.

—. Andrés Sas compone sus *Cantos del Perú* para violín y piano.

1929. Se funda en Buenos Aires el grupo Renovación por obra de Juan Carlos Paz y los hermanos Juan José y José María Castro.

—. Antonio María Valencia (1902-1952) compone su *Chirimía y bambuco sotareño* para piano, que estrena al año siguiente en Popayán. Fue orquestada en 1942.

—. Óscar Lorenzo Fernández compone su ópera *Malazarte*, representada en

1941, en la cual cada uno de los personajes principales tiende a ser asociado con un género folklórico o popular dado: amerindio, afrobrasileño, lusobrasileño y urbano popular.

—. Luciano Gallet (1893-1931) compone su *Suite sobre temas negro-brasileiros* para flauta, oboe, clarinete, fagot y piano.

—. Felipe Boero (1884-1958) estrena en el Teatro Colón de Buenos Aires su ópera *El matrero*, basada en el folklor de las pampas.

1930. Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Ascanio Negrete y Vicente Martucci fundan la Orquesta Sinfónica Venezuela.

—. José Rozo Contreras (1894-1976) estrena su suite orquestal *Tierra colombiana.*

—. Theodoro Valcárcel (1902-1940) estrena sus *Cuatro canciones incaicas* para voz y piano.

—. Heitor Villa-Lobos inicia la composición de la serie de *Bachianas brasileiras* para diversos medios instrumentales y vocales que adaptan ciertos procedimientos contrapuntísticos barrocos a la música de raíz brasileña, sobre todo de la *modinha.*

—. Agustín Barrios, Mangoré (1885-1944), escribe su *Danza paraguaya* para guitarra.

—. Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) compone su *Tríptico criollo* para voz y piano y *La siesta* para orquesta.

1931. Silvestre Revueltas compone su pieza para orquesta *Cuauhnáhuac.*

—. Andrés Sas estrena su *Suite peruana* para piano.

—. Carlos Isamitt (1887-1974) estrena su *Friso Araucano* para voces y orquesta.

—. Radamés Gnatalli (1906-1988) estrena su *Rapsodia brasileira.*

—. El uruguayo Eduardo Fabini estrena su *Melga sinfónica*

—. Juan Bautista Plaza, venezolano, estrena su *Fuga criolla, para orquesta de cuerdas,* basada en los ritmos tradicionales del joropo.

1932. Theodoro Valcárcel compone su obra *Estampas de la cordillera* para piano.

—. Eduardo Fabini escribe su poema sinfónico *Mburucuyá* (originalmente un ballet).

—. Juan Bautista Plaza compone sus *Siete canciones venezolanas* para soprano y piano.

1933. Se estrena la *Rumba* de García Caturla.

—. Luis H. Salgado (1903-?), compositor ecuatoriano, estrena su suite sinfónica *Atahualpa* o *El ocaso de un imperio*

—. Francisco Mignone estrena su ballet *Maracatu de Choco Rei,* basado en danzas folklóricas y populares estilizadas.

1934. Se estrenan los *Motivos de son* de Amadeo Roldán, ocho canciones para voz y pequeño conjunto instrumental, sobre textos de Nicolás Guillén.
—. Gilardo Gilardi (1889-1963) compone su pieza sinfónica *El gaucho con botas nuevas* utilizando aires como la chacarera y el malambo.
—. Juan José Castro estrena su *Sinfonía Argentina* en cuyo primer movimiento explora elementos del tango.
—. El compositor costarricense Julio Fonseca (1885-1950) escribe su *Suite tropical* para piano.
1935. Chávez compone la *Sinfonía India*.
—. Carlos Isamitt concluye su obra *Mitos araucanos* para orquesta.
1936. Andrés Sas estrena sus *Tres estampas del Perú (Himno y Danza, Triste, Tondero)*.
—. Luis Gianneo (1897-1968) compone su *Cuarteto criollo núm. 1* para cuerdas.
—. Eduardo Caba (1890-1953) compone su *Leyenda quechua* para piano.
—. Luis Cluzeau-Mortet compone su *Soledad campestre* para orquesta.
1937. Alberto Ginastera (1916-1983) compone su ballet *Panambí*, para orquesta, y sus *Tres danzas argentinas* para piano.
—. Camargo Guarnieri estrena su obra *Flor de tremembé* para quince instrumentos solistas y percusión típica brasileña.
—. Julio Fonseca, de Costa Rica, compone su *Gran fantasía sinfónica sobre motivos folklóricos* para piano.
—. Eduardo Fabini termina su obra *Mañana de Reyes*, basada en el cancionero infantil rioplatense.
1938. Estreno de *Sensemayá* de Revueltas.
—. Estreno de los *Tres preludios en conga* del compositor cubano Hilario González (1920-1997).
—. Estreno de *Emociones caucanas*, para violín, violonchelo y piano de Antonio María Valencia, acaso la obra más significativa del estilo nacionalista de este compositor colombiano.
—. José María Velasco Maidana (1900-?), el principal compositor nacionalista boliviano, estrena en Berlín su ballet *Amerindia*.
1939. Rosa Mercedes Ayarza de Morales da a conocer sus *Antiguos pregones de Lima* para canto y piano.
—. Luis Gianneo compone sus *Tres danzas argentinas* para piano.
—. Theodoro Valcárcel publica sus *Estampas del ballet Suray Surita*, basadas en cantos folklóricos peruanos.
—. El compositor panameño Roque Cordero escribe su *Capricho interiorano* para orquesta usando ritmos tradicionales de su país.
—. José María Velasco Maidana compone su obra orquestal *Estampas de mi tierra*.

1940. Carlos Chávez escribe su *Xochipilli-Macuilxóchitl*, para una "orquesta mexicana". En ella, los ritmos y melodías "son más que cualquier otra cosa, el resultado de mis prolongadas reflexiones sobre tópicos de la antigüedad mexicana", según sus propias palabras.

—. Luis H. Salgado estrena su ópera *Cumandá*, basada la novela de Juan León Mera. La acción tiene lugar en las provincias del oriente del Ecuador (Amazonas).

—. Francisco Mignone estrena su *Festa das Igrejas*, unas "impresiones sinfónicas" con la orquesta de la NBC bajo la dirección de Arturo Toscanini.

—. Moisés Moleiro (1904-1979), de Venezuela, compone su *Joropo* para piano.

1941. Alberto Ginastera compone el ballet *Estancia* "sobre escenas de la vida rural de Argentina".

—. Juan José Castro estrena sus *Tangos* para piano.[17]

He incurrido hasta aquí en dos omisiones: una, la referida a las fechas de composición o de estreno de otros compositores mexicanos, nacionalistas o no;[18] la segunda, que no he aludido a compositores como Juan Carlos Paz (argentino), Domingo Santa Cruz y Alfonso Leng (chilenos), Alfonso de Silva (peruano) o Hans Joachim Koellreuter (brasileño), que buscaban una modernidad ajena al nacionalismo.

La actividad creadora de Chávez y Revueltas se halla, pues, inserta en un amplio movimiento que abarcó a la América Latina de punta a punta.

[17] Mucha de esta información puede ser consultada en los siguientes trabajos: *América Latina en su música*, *op. cit.*; Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971; *Compositores venezolanos*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, s/f; Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2a. ed., 1992; Ricardo Lorenz, Luis R. Hernández y Gerardo Dirié (comps. y eds.), *Scores and Recordings at the Indiana University Latin American Music Center*, Bloomington, Indiana University Press, 1995; Mariano Pérez, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, ISTMO, 1985; Vasco Mariz, *Historia de la música en el Brasil*, *op. cit.*; David P. Appleby, *La música de Brasil*, México, FCE, 1985; Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989; Gerard Béhague, *La música en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1983; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 3a. ed. cubana, 1988; *La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985; Dieter Lehnhoff, "Tendencias en la creación musical centroamericana durante el siglo XX", en *Cultura de Guatemala*, año XV, vol. III, septiembre-diciembre de 1994, pp. 31-52; Graciela Paraskevaidis, *Eduardo Fabini*, Montevideo, TRILCE, 1992; José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música*, Caracas, Monte Ávila, 1985; José Maria Neves, *Música contemporánea brasileira*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1977. La bibliografía sobre la música en América Latina es muy amplia, y la que aquí señalo es la que me ha servido básicamente para la elaboración de esta ponencia.

[18] La razón es obvia: establecer la relación de Chávez y Revueltas con América Latina.

Sólo que no nos hemos detenido en la identificación de los elementos que permitan establecer las ligas de México con los movimientos culturales de América Latina. La "interignorancia musical", de la que alguna vez habló el musicólogo Walter Guido,[19] tendría aquí plena justificación si no nos hiciéramos la pregunta acerca de cómo se dieron los vínculos de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas con sus colegas y con la vida musical del continente.

Como ésta es una historia no escrita y, acaso, ni siquiera lo suficientemente documentada, sólo quiero hacer algunas anotaciones:

1. En cuanto texto he leído de o sobre Revueltas, no hallo más que una referencia anecdótica que lo vincula al mundo latinoamericano: él solía usar la frase "esto está de la rebambaramba", para calificar, y aquí uso las palabras de José Revueltas, "una situación que le parecía abstrusa, desazonante, y que condenaba aprobándola contra su voluntad".[20] *La rebambaramba* es el título de un ballet afrocubano, sobre libreto de Alejo Carpentier, del compositor cubano Amadeo Roldán, que Revueltas había estrenado en 1929 con la Orquesta Sinfónica de México.[21] No conozco si hubo cruce de correspondencia en torno a la ejecución de la obra entre Revueltas y Roldán, pero sí entre éste y Carlos Chávez.[22] Ésta fue la primera obra latinoamericana que la OSM interpretó desde su fundación en 1928. Chávez la repitió en 1931, asumiendo la conducción de la obra.[23]

2. En un informe relativo a la presencia de la delegación mexicana en el conflicto que ensangrentó a España a partir de 1936, Revueltas alude, muy de pasada, al director español Pedro San Juan. "No quiero olvidar —dice— a Pedro San Juan, siempre infatigable, siempre al lado de la República y trabajando con el Comité de la Música, del que es vicepresidente..."[24] Es posible que Revueltas lo tratara cuando éste vino a México en 1929. A la sazón, San Juan ocupaba el cargo de director de la Orquesta Filarmónica de La Ha-

[19] Walter Guido, "Interignorancia musical en América Latina", en *América Latina en su música*, *op. cit.*, pp. 286-314.

[20] José Revueltas, "Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas", en *Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas*, México, SEP/80-FCE, 1982, p. 16.

[21] Revueltas dirigió sólo esta obra en el concierto. Programa de mano de la temporada 1929-1930 de la Orquesta Sinfónica de México del 8 de noviembre de 1929 efectuado en el Teatro Arbeu. El concierto se repitió el 10 de noviembre en el mismo teatro.

[22] En el *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989, se encuentra un intercambio de cartas entre Roldán y Chávez desde 1929 hasta 1937.

[23] Nota a la carta de Amadeo Roldán a Carlos Chávez del 19 de diciembre de 1931, en *ibid.*, p. 130.

[24] Silvestre Revueltas, "Informe sobre España", en *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, México, ERA, 1989, p. 123.

bana, y en su visita a México por lo menos conoció a Chávez y ese mismo año figuró como director invitado de la OSM.[25] San Juan fue el guía, musical y espiritual, de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, los más conspicuos representantes del nacionalismo musical cubano. Vivió en La Habana desde 1924 hasta 1932, en que volvió a España. Estaba allí durante la guerra civil cuando Revueltas viajó con la delegación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y abandonó la península ibérica con el triunfo del franquismo.[26] Lamentablemente, no conozco ninguna otra referencia documental que haga explícitas las relaciones entre Revueltas y el mundo musical cubano ni qué relación se produjo entre San Juan y Revueltas en México.

3. Tampoco entre los escritos de Revueltas y la correspondencia que de él se ha publicado, sustancialmente familiar, hay alusión alguna a la música del resto del continente. Hacia 1934 Revueltas estaba en su periodo de apogeo como creador cuando el doctor Francisco Curt Lange, director del SODRE, publicó en Montevideo un folleto titulado *Americanismo Musical*,[27] que hacía explícitos los principios de un movimiento tendiente a integrar los esfuerzos y actividades aislados de músicos, compositores e investigadores del continente que coadyuvara a la investigación de la música indígena, folklórica y popular, a la publicación, el análisis y la divulgación de la creación musical y a la aplicación de los modernos métodos de la pedagogía musical contemporánea. Una de las vías para hacer realidad estos propósitos fue la creación de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores destinada a publicar partituras de creadores musicales de las tres Américas. ¿Cuál fue la postura mexicana al respecto? ¿Qué opinaban Chávez y Revueltas de esta propuesta que encontró amplio eco en diversos países del hemisferio y que llevó a la creación, desde Bogotá, del Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo y al respaldo continental a este proyecto refrendado en la VIII Conferencia Internacional Americana de Lima de 1938? ¿Cómo fue que, finalmente, la publicación número 50, de 1946, de la serie de partituras de la ECIC correspondiera a *Dos canciones* de Revueltas (*Amiga que te vas* y *Caminando*), cuando ya el músico durangueño había muerto?[28]

[25] Pedro San Juan (1887-1976), compositor y director de origen vasco, dirigió el Concierto Extraordinario de la Orquesta Sinfónica de México, el 20 de septiembre de 1929 en el Teatro Arbeu, por invitación de Carlos Chávez. El programa incluyó *Ma Mere L'oye*, de Ravel; la *Sinfonía Sevillana*, de Joaquín Turina; y *Castilla* y *Babaluayé*, del propio San Juan. Véase Programa de mano de la OSM del 20 de mayo de 1929.

[26] Helio Orovio, *op. cit.*, p. 442.

[27] Francisco Curt Lange, *Americanismo Musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, 1934.

[28] *Amiga que te vas*, para mezzosoprano y piano, y *Caminando*, para barítono y piano, con el título de *Dos canciones*, Montevideo, ECIC, Instituto Interamericano de Musicología, núm. 50, 1946.

4. Chávez tuvo noticias de Francisco Curt Lange a través de su amigo Moisés Sáenz, entonces embajador de México en Perú.[29] Éste le contó, en unas cartas de 1936, del musicólogo alemán afincado en Uruguay y de su *Boletín Latinoamericano de Música* que ese año ya iba en el segundo volumen, y lo instó a ponerse en contacto con el organizador del Americanismo Musical.[30] Pero Chávez, me imagino que entusiasmado con los conciertos que ofrecía en los Estados Unidos con la Liga de Compositores de Varèse, Copland y Cowell y el apoyo de la Fundación de Elizabeth Sprague Coolidge, no tuvo mayor interés en una organización de similares propósitos.[31] No he hallado ninguna evidencia de que Chávez se comunicara con el artífice de la musicología sudamericana y Lange no guardaba, me lo confesó en una larga tarde de té y galletas en Caracas, un buen recuerdo de su encuentro con el autor de la *Sinfonía India* en México en 1938,[32] pero, en cambio, evocaba con cariño a Ponce y Bernal Jiménez. En el *Boletín Latinoamericano de Música*, de 1938 (volumen IV), Lange se lamentaba de que las relaciones con México no fueran, hasta ese momento, lo suficientemente sólidas.[33]

5. Chávez nunca publicó en la serie de la ECIC. Los compositores mexicanos incluidos fueron Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez, Daniel Ayala y Vicente T. Mendoza. Tampoco colaboró con el *Boletín Latinoamericano de Música*, y en los tomos III, IV y V, este último dedicado en parte a México, los articulistas fueron Manuel M. Ponce, José

[29] Moisés Sáenz había ocupado la presidencia del Consejo Directivo de la Orquesta Sinfónica de México cuando ésta se fundó en 1928.

[30] Carta de Moisés Sáenz del 31 de octubre de 1936. Aunque no se indica así, la carta debe haber sido escrita en Lima, donde Sáenz era embajador de México. *Epistolario, op. cit.*, p. 243.

[31] Cuando Chávez recibió noticias de Francisco Curt Lange, en 1936, era un compositor reconocido en los medios musicales estadounidenses. La intensa correspondencia de Chávez con Claire R. Reis de La Liga de Compositores de Nueva York, con la señora Elizabeth Sprague Coolidge, con el compositor Henry Cowell, fundador de la revista *New Music Quarterly* y directivo de la Pan American Association of Composers revela la consideración que se tenía por la obra de Chávez. Además, éste había organizado en 1937, en México, el Festival Panamericano de Música con el patrocinio de la Fundación Coolidge.

[32] Quien hizo la presentación de Lange a Chávez fue el compositor argentino Juan Carlos Paz, en una carta enviada desde Buenos Aires el 6 de diciembre de 1938. Paz trató de interesar a Chávez en la presentación de obras mexicanas en Argentina y delegó en Lange —"en viaje a México", le decía— la gestión de establecer contacto con Chávez. *Epistolario, op. cit.*, p. 280.

[33] Lange escribió en el prefacio del mencionado boletín: "Digamos que la ausencia de colaboradores del hemisferio norte y del continente europeo es dolorosa..." Y refiriéndose a México precisaba: "México queda muy distante del Uruguay y las relaciones no han sido, hasta el presente, lo suficientemente sólidas como para que el Americanismo Musical pudiera ocuparse con conocimiento de causa de la vida musical y de la producción de los amigos mexicanos". Véase *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, Instituto de Estudios Superiores, sección de Investigaciones Musicales, Montevideo, 1938, p. 18.

Rolón, Julián Carrillo, Juan León Mariscal (¿el bando contrario en pleno?), Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos, Armando Solórzano, Rafael G. Guerrero y Otto Mayer-Serra, que publicó su valioso ensayo sobre Revueltas, lo que contribuyó a llamar la atención sobre la música del de Papasquiaro más allá de las fronteras de México. En el folleto del Instituto Interamericano de Musicología que resume la labor de este centro de 1941 a 1947 se menciona a Silvestre Revueltas como miembro correspondiente del Instituto junto a Daniel Ayala, Gerónimo Baqueiro Foster, Miguel Bernal Jiménez, Rubén M. Campos, Daniel Castañeda, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Blas Galindo, Raúl G. Guerrero, Rodolfo Halffter, Vicente T. Mendoza, Estanislao Mejía, Pedro Michaca, Manuel M. Ponce y Adolfo Salazar. ¿Fue la participación de Chávez y de la gente cercana a él (Galindo, Halffter, Salazar) sólo declarativa?[34]

6. El boletín V, de 1941-1942, incluyó una pequeña nota necrológica en sus páginas iniciales: "El americanismo musical perdió inesperadamente a siete de sus más queridos componentes: Joaquín Barroso, Alejandro García Caturla, Silvestre Revueltas, Moisés Sáenz [el amigo embajador de Chávez], Antonio Spinetti, Alwin Percy Martin y Theodoro Valcárcel".[35] Me queda la duda, porque no hay nada que yo conozca al respecto, de si Revueltas estrechó lazos con Lange, o apoyó los esfuerzos del uruguayo, o si se involucró en el movimiento del americanismo musical, más allá de ser miembro correspondiente en México. La voluminosa correspondencia de Curt Lange, depositada en la Universidad de Bahía, en Brasil, quizá dé cuenta de esta etapa de gestación de un movimiento, el Americanismo Musical, que respecto a México presenta serias lagunas de información.

7. Las relaciones de Carlos Chávez con la música y los músicos de América Latina se nos hacen más explícitas por la nutrida, aunque no completa, información documental que conocemos hasta el presente.

Por una parte, la inclusión de obras latinoamericanas en las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México fue un hecho frecuente desde los años iniciales de la orquesta, y la mano de Chávez no fue ajena a esta decisión, más aún si se tiene en cuenta que el propio maestro dirigió muchas de ellas. Por ejemplo, en 1929 se incluyó *La rebambaramba* del cubano Amadeo Roldán, dirigida por Revueltas.[36] Para un año tan temprano como 1931, Chá-

[34] *El Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo. Su labor de 1941 a 1947*, Montevideo, Ministerios de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública y Previsión Social de Uruguay, 1948, p. s/n.

[35] *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. V, Montevideo, Instituto Interamericano de Musicología, 1941, p. 7.

[36] Véase la nota núm. 20.

vez ya sabía que en nuestro continente existían algunos creadores valiosos y no vaciló en recomendarlos a la Liga de Compositores de Nueva York. En una carta dirigida a Claire R. Reis le mencionó a Villa-Lobos y Oswaldo Guerra de Brasil, al chileno Pedro Humberto Allende y a los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.[37] Pero ¿cuáles serán sus fuentes de información?

8. Al correr del tiempo, Chávez amplió su interés en la obra de los creadores de las Américas. Para ello, inició una encuesta en 1936 que envió a través de las representaciones diplomáticas de México en los países hispanoamericanos para informarse de obras y compositores que incluir en la programación de la OSM,[38] así como en el Festival Panamericano de 1937 por realizarse en la ciudad de México. En este festival, Chávez conoció música de los chilenos Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, Carlos Isamitt, Héctor Gallac, Jorge Urrutia Blondel, Samuel Negrete y Armando Carvajal; de Heitor Villa-Lobos; de los argentinos Juan José Castro y Luis Gianneo y del peruano Andrés Sas.[39]

9. Por esa misma época, Chávez recibió una carta de Juan Carlos Paz dándole noticias de los "Conciertos de la Nueva Música" en Buenos Aires y avisándole de la venida de Curt Lange a México.[40] De este contacto, fructificó la ejecución de las *Siete piezas para piano* de Chávez en los conciertos de Buenos Aires en 1940, pero no conocemos indicios de que la relación entre Chávez y Paz continuara.

10. Carlos Chávez también procuró ampliar su información de la vida musical en el resto del continente. El *Boletín de la* OSM de 1940 acogió la *Carta de Buenos Aires,* del crítico Jorge D'Urbano; la *Carta de Río de Janeiro*, de Renato Almeida; y la *Carta de Lima* del compositor belga radicado en Lima, Andrés Sas, los cuales exponían una somera descripción sobre la vida musical en Argentina, Brasil y Perú, países que Chávez visitaría a partir de 1941.[41]

[37] Carta de Carlos Chávez a Claire R. Reis del 7 de enero de 1931. *Epistolario, op. cit.*, p. 119.

[38] En la carta del 25 de noviembre de 1936 que el embajador de México en Lima, Moisés Sáenz, le envió a Chávez, alude a que "El cuestionario que nos envió Relaciones [Exteriores] sobre asuntos musicales de Latinoamérica, me lo imagino inspirado por ti..." *Epistolario, op. cit.*, p. 245. La respuesta de Chávez a Sáenz del 8 de diciembre de ese año confirmó que "Efectivamente, el cuestionario lo mandó Relaciones a petición mía". *Op. cit.*, p. 250.

[39] Nota núm. 1 a la carta de Carlos Chávez a Elizabeth Sprague Coolidge del 30 de julio de 1937, *op. cit.*, p. 268. Es posible que algunas de las obras programadas en el Festival Panamericano de Música hayan llegado a México como resultado de la encuesta impulsada por Chávez en 1936.

[40] Véase la nota núm. 32.

[41] Los boletines de la OSM se publicaron entre 1940 y 1943. Las cartas de Lima, Buenos Aires y Río de Janeiro aparecieron publicadas en 1940. Véase Jorge D'Urbano, "Carta de Buenos

11. Chávez comenzó a incorporar obras latinoamericanas de manera asidua en las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México. Así, en 1939 incluyó *Batuque*, de Óscar Lorenzo Fernández,[42] en 1940 los *Choros número 8*, de Heitor Villa-Lobos;[43] en 1941 la *Sinfonía Argentina*, de Juan José Castro;[44] en 1942 las *5 piezas breves*, de Domingo Santa Cruz,[45] el Carlos Chávez chileno; y en 1944, las *Bachianas Brasileiras número 2*, de Villa-Lobos.[46] En 1948, Chávez invitó a Juan José Castro como huésped de la OSM y éste hizo el estreno en México de la *Suite sinfónica Usher* de Roberto García Morillo, el que sería años más tarde el biógrafo de Chávez.[47]

12. El vínculo de Chávez con Latinoamérica se vio reforzado con su presencia en diversos países como director huésped de orquestas sinfónicas locales. El primer país que Chávez visitó fue Perú,[48] concretando en 1941 un viaje gestado desde dos años antes a través de los buenos oficios del embajador de México en Lima, Moisés Sáenz, quien le consiguió una invitación del gobierno peruano para dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional que había fundado Theo Buchwald en 1938;[49] la prensa peruana dio cumplida cuenta del triunfo de la *Chacona*, de Buxtehude-Chávez; del *Huapango*, de José Pablo Moncayo; y de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, entre las obras dirigidas por Chávez en Lima.[50] En 1948, después de haber visitado varias veces La Habana, pudo por fin dirigir la Orquesta Sinfónica de esa

Aires", en *Boletín de la* OSM, núm. 1, abril de 1940, pp. 13-16; Renato Almeida, "Carta de Río de Janeiro", en *Boletín de la* OSM, núm. 3, mayo de 1940, pp. 52-55; Andrés Sas, "Carta de Lima. El Perú musical contemporáneo", en *Boletín de la* OSM, núm. 5, noviembre 1940, pp. 83-86. El trabajo de D'Urbano llegó a manos de Chávez gracias a los buenos oficios del crítico y polígrafo dominicano Pedro Henríquez Ureña, de larga y fecunda residencia en México, y más tarde catedrático del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Véase la carta de éste a Chávez, del 5 de junio de 1940. *Epistolario*, *op. cit.*, p. 297.

42 OSM, Programa de mano del concierto del 25 y 27 de agosto de 1939.

43 OSM, Programa de mano del concierto del 19 de julio de 1940.

44 OSM, Programa de mano del concierto del 4 y 6 de julio de 1941.

45 OSM, Programa de mano del concierto del 19 y 21 de junio de 1942.

46 OSM, Programa de mano del concierto del 16 y 18 de junio de 1944.

47 OSM, Programa de mano del concierto del 9 y 11 de abril de 1948.

48 Chávez alentaba la posibilidad de un viaje a Perú desde 1939. En una carta a su amigo Moisés Sáenz fechada el 14 de diciembre de 1939, le decía: "Se pasó el año y no pudo realizarse mi tan deseado viaje al Perú". Párrafos adelante, agregaba: "No abandono el proyecto del viaje al Perú, aunque sea tan vago e indefinido". *Epistolario*, *op. cit.*, p. 291.

49 Respecto a este viaje, que fue el primero que Chávez efectuó a Sudamérica, es interesante revisar la correspondencia cruzada entre el músico y Moisés Sáenz, gestor de que el gobierno peruano invitara a Chávez. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 314-322, 327-328. También la carta de Chávez a Lincoln Kirstein del 18 de septiembre de 1941, *op. cit.*, p. 331. Cuando Chávez pisó Lima, Moisés Sáenz acababa de fallecer.

50 El *Boletín de la* OSM reprodujo las críticas periodísticas en torno a la actuación de Chávez en Lima. Véase *Boletín de la* OSM, vol. II, núm. 4, diciembre de 1941, pp. 107-108.

ciudad y en 1950 estuvo en Buenos Aires para dirigir la Orquesta Sinfónica del Estado;[51] en 1954 condujo la Orquesta Sinfónica de Venezuela en el marco del Primer Concurso y Festival Latinoamericano de Música, donde además obtuvo el *Premio Caro de Boesi* con su Tercera sinfonía;[52] en 1956 subió al escenario del Teatro Colón de Buenos Aires para dirigir a la Orquesta Sinfónica Nacional incluyendo el *Movimiento sinfónico,* de Roberto García Morillo,[53] y su Tercera sinfonía que luego premió la crítica como "la obra más importante de un compositor no argentino";[54] en 1957 regresó a Caracas para el Segundo Concurso y Festival Latinoamericano de Música, con el auspicio de la Institución José Ángel Lamas,[55] donde formó parte del jurado y condujo tres conciertos con obras de Blas Galindo, del cubano Julián Orbón, del brasileño Camargo Guarnieri, del peruano Enrique Iturriaga y la *Segunda sinfonía en un movimiento* del panameño Roque Cordero, que abrió nuevas perspectivas al uso de la dodecafonía en la música de nuestro continente.[56] Ese mismo año realizó una gira por Sudamérica[57] dirigiendo en Lima, Montevideo (dentro del II Festival de Música Latinoamericana del SODRE, en el cual incluyó las *Tres versiones sinfónicas* de Julián Orbón), Buenos Aires, donde su Sinfonía número 4 recibió el premio a la "obra más importante de compositor americano viviente (no argentino), estrenada en Buenos Aires",[58] y Bogotá.

Tras un intervalo de cinco años volvió a Sudamérica, esta vez a Brasil y a Colombia; en 1963 fue invitado al Festival Internacional de Música y Danza de Río de Janeiro; en 1966 dirigió en el Festival Interamericano de Música de Puerto Rico y la Filarmónica del Teatro Colón de Buenos Aires; en 1970 dirigió un ciclo Beethoven con la Orquesta de Santo Domingo; en 1973 fue a El Salvador a dirigir en el III Festival Internacional de Música; en 1974 retornó a Argentina para conducir las Sinfónicas de San Juan y la Nacional de Buenos Aires, y fue invitado a dirigir la reorganizada Sinfónica

[51] García Morillo, *op. cit.*, p. 147.

[52] *Ibid.*, p. 153. Véase también la carta de Chávez a Aaron Copland del 11 de octubre de 1954, en la cual le menciona este hecho.

[53] *Ibid.*, p. 173. Véase también la carta de Roberto García Morillo a Chávez del 18 de junio de 1956. *Epistolario, op. cit.*, p. 768; así como la nota a la carta de Chávez a García Morillo del 29 de junio de 1956, en *ibid.*, p. 769.

[54] Carta de Carlos Chávez a Alberto Emilio Giménez, director de la revista *Polifonía* de Buenos Aires, del 13 de agosto de 1957.

[55] García Morillo, *op. cit.*, p. 173.

[56] Roque Cordero, "Vigencia del músico culto", en *América Latina en su música*, p. 164.

[57] García Morillo, *op. cit.*, pp. 173-174.

[58] Carta de Alberto Emilio Giménez a Carlos Chávez, del 3 de octubre de 1959. *Epistolario, op. cit.*, pp. 848-849.

de Costa Rica,[59] que por entonces estaba en manos del italochileno Marco Dusi.[60] Por último, dio su apoyo al programa de las orquestas juveniles de Venezuela, impulsado por el compositor y director venezolano José Antonio Abreu, al dirigir la Orquesta Juvenil de ese país en 1975, 1976 y 1977.[61]

13. La larga experiencia de Chávez en los medios internacionales de la música y su extendido vínculo con el continente americano lo llevó a desarrollar una conciencia del valor de algunos de los compositores del continente. Así, en 1959, sugirió a Lincoln Kirstein y George Balanchine, para el estreno de una coreografía llamada *Ballet panamericano*, obras de latinoamericanos agregando una lista muy selecta de nombres.[62] En una carta a Alberto Ginastera para ese propósito, precisaba que

> Ya se comprende que la presencia de compositores latinoamericanos no implica homogeneidad de estilo, pues apenas podría pensarse en un mínimo común denominador debido al hecho de ser todos latinoamericanos. En realidad de lo que se trata es de conseguir un grupo de las más importantes o mejores composiciones de músicos latinoamericanos, privando la idea de calidad sobre cualquier otra consideración de orientación estética. Es decir, si la música es buena no importa que tenga una orientación ya sea folklórica o abstracta. En nuestras conversaciones sugerí a Orbón, Ginastera, Orrego Salas, Tosar, Villa-Lobos, Revueltas, Chávez y tal vez uno o dos más.[63]

En un certero trazo, escogió a algunos de los más notables creadores de música de nuestro continente aunque, como es obvio, dejó fuera a otros igualmente importantes.

14. Chávez no perdió ocasión de dirigir obras latinoamericanas en los festivales panamericanos realizados en México. En el que se efectuó en julio de 1960 en el Palacio de Bellas Artes, presentó el *Concierto para piano* del chileno Orrego Salas con la peruana Teresa Quesada como solista, la *Tripartita* de Rodolfo Halffter y el *Concerto grosso* de Julián Orbón.[64]

[59] *Carlos Chávez 1899-1978. Iconografía*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, INBA, 1994, p. 14.

[60] Marco Dusi, director italiano de coros radicado en Chile, de donde salió luego del golpe militar de 1973. Vivió unos meses en Perú y se dirigió luego a Costa Rica para hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica de ese país.

[61] *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 14.

[62] Véanse las cartas de 1959 a Alberto Ginastera, Julián Orbón y a Leonard Kirstein. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 842-856.

[63] Carta de Chávez a Alberto Ginastera del 22 de agosto de 1959. *Ibid.*, p. 842.

[64] *Palacio de Bellas Artes. 50 años de música*, México, INBA, 1985, p. 373. Véase también la nota a la carta de Chávez a Julián Orbón del 13 de febrero de 1960. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 853-854.

15. Con algunos de ellos Chávez mantuvo correspondencia, a veces protocolaria, como con Amadeo Roldán, el cual nunca le ocultó su creciente admiración,[65] o Domingo Santa Cruz; a veces manifiestamente amistosa como con Julián Orbón y Alberto Ginastera, con quien se carteó desde finales de los años cuarenta y a quien le siguió la pista tanto como compositor como cuando fundó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella,[66] donde desarrolló una labor cercana al Taller de Composición de Chávez, sólo que con compositores de todo el continente.

16. Su obligada presencia en diversos festivales le permitió acercarse a algunos de ellos con más familiaridad: a Orrego Salas,[67] que dirigió el *Latin American Music Center* de Bloomington; a Roque Cordero, el solitario compositor de Panamá, cuya *Segunda sinfonía en un movimiento* le movió el piso a toda una generación de creadores jóvenes de Latinoamérica;[68] a Orbón, a quien brindó especial estímulo y tuvo como asistente cuando dirigió el Taller de Composición en México a mediados de la década de los sesenta.[69]

Pero la presencia de Chávez en Latinoamérica deja ver aún algunas lagunas:

a) No conocemos bien a bien cómo fue la relación entre Chávez y Villa-Lobos, aunque una cosa es cierta: ambos sabían muy bien quién era quién. Los agudos, y a veces sarcásticos, comentarios en las breves cartas de Armando Echavarría a Chávez, o los comentarios que le destilaban a Chávez sus amigos (Copland entre ellos), dejan entrever que dicha relación no era muy cordial.[70]

65 Véase la nota 22.

66 Véase especialmente la carta de Ginastera a Chávez del 25 de octubre de 1962 y la respuesta de éste al argentino, del 14 de noviembre del mismo año. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 896-898.

67 En la biografía de Chávez por García Morillo está inserta una célebre foto en la que Chávez aparece repartiendo partituras a algunos de los más notables compositores del continente en el Segundo Festival Latinoamericano de Caracas. García Morillo, *op. cit.*, foto núm. 14.

68 La *Segunda sinfonía en un movimiento* ganó el Premio Caro de Boesi en el Segundo Festival Latinoamericano en el que Chávez fue jurado. La obra, escrita en la técnica dodecafónica, despertó una aguda polémica e incitó a otros compositores latinoamericanos a incursionar en lenguajes más contemporáneos, lo que se hizo evidente en el Primer Festival Interamericano de Música de Washington de 1958. Véase Roque Cordero, *op. cit.*, pp. 164-166.

69 *Epistolario*, *op. cit.*, p. 24.

70 En la carta que Copland le escribió a Chávez el 17 de julio de 1948, le decía: "En Río, donde pasé ocho semanas, aparentemente molesté a Villa-Lobos considerablemente, en una región de la Academia Brasileira de Música, al hablar muy extensamente acerca de ¡los logros de un tal Carlos Chávez!". Véase *Epistolario*, *op. cit.*, p. 451. Véase, igualmente, las cartas de Echavarría a Chávez del 18 de enero y del 7 de febrero de 1959 a propósito del Festival Casals celebrado en México. *Ibid.*, pp. 832 y 835.

b) La asistencia de Chávez a los festivales de Caracas en 1954 y 1957 lo puso en contacto con una nueva generación de compositores (el cubano Aurelio de la Vega, el ya aludido Roque Cordero, el peruano Enrique Iturriaga, el colombiano Luis Antonio Escobar, el propio Orbón) y le abrió los ojos a nuevas inquietudes. ¿Fue por esto que se animó a preguntar a Ginastera en 1962, año en que Manuel Enríquez escribía su *Cuarteto II*, por compositores de vanguardia?[71]

c) Tampoco sabemos qué impacto causó en Chávez la aparición de un nuevo estilo de música en los festivales realizados en Washington por el CIDEM entre 1958 y 1971 y en los cuales la presencia de los alumnos de Ginastera y los compositores afiliados a las corrientes de la vanguardia de la posguerra tuvo un peso considerable.[72]

d) No estaría completa la información si no se redondeara con lo relativo al acercamiento de Chávez a las orquestas juveniles de Caracas.

Me parece, pues, que aquí hay algunas premisas para investigaciones de mayor alcance:

1. ubicar el nacionalismo de Chávez y Revueltas más allá de un estrecho localismo, de tal modo que podamos apreciar su dimensión histórica y musical a nivel continental;

2. ampliar el conocimiento que tenemos de Revueltas y ver si su posición de intelectual de izquierda, de solidario internacionalista (puesto a prueba cuando la guerra civil española) y de creador revolucionario alcanzaron, aparte de España, a trascender los límites de su propio país;

3. analizar la divergencia o coincidencia entre el americanismo musical de Curt Lange, que provenía del extremo de Sudamérica (de Uruguay) y alcanzaba a los Estados Unidos, y el panamericanismo de Chávez y sus amigos compositores y patrocinadores de Nueva York, que extendieron su campo de acción hacia la obra de los compositores del sur; y qué papel jugaron los enemigos de Chávez (Carrillo, León Mariscal) en el hecho de que el autor de la *Sinfonía India*, con todo el prestigio que alcanzó en su larga carrera, dejara en el aire la mano tendida de Francisco Curt Lange;

4. evaluar el peso de la obra de Chávez en los encuentros de música latinoamericana y en qué medida él mismo vio cuestionadas sus orientaciones cuando a partir de los años cuarenta nacionalismos como el suyo eran tildados de "música de tarjeta postal" por músicos más jóvenes, como los que

[71] Carta de Chávez a Ginastera del 19 de diciembre de 1962. *Ibid.*, p. 901.

[72] Roque Cordero, *op. cit.*, pp. 169-173.

suscribieron el Manifiesto del Grupo Música Viva en 1946 o el del grupo Música Nova en 1963, ambos de Brasil;[73]

5. estudiar la posible influencia de la obra de Chávez y Revueltas, ya sea en cuanto orientación estética, ya en lo relativo a la técnica y procedimientos composicionales, ya en el lenguaje, en generaciones más jóvenes de compositores latinoamericanos.

[73] Luis Heitor Correa de Azevedo, *op. cit.*, p. 68.

Bibliografía selecta de Carlos Chávez

Yael Bitrán

Agea, Francisco (ed.), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México: 1928-1948*, México, Nuevo Mundo, 1948.

Alcaraz, José Antonio, *Carlos Chávez: un constante renacer*, México, INBA-Cenidim, 1996.

———, "Chávez", en *Hablar de música: conversaciones con compositores del continente americano*, México, UAM, 1982, pp. 11-26.

Antokoletz, Elliott, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1992, pp. 221-227.

Bal y Gay, Jesús, "La hija de Cólquide de Carlos Chávez", en *Nuestra música*, vol. 5, núm. 19, 3er. trimestre de 1950, pp. 207-216.

———, "La *Sinfonía de Antígona* de Carlos Chávez", en *Nuestra música*, vol. 5, núm. 7, 1er. trimestre de 1950, pp. 5-17.

Béhague, Gerard, *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1979. Trad. al español, Caracas, Monte Ávila, 1983.

Carmona, Gloria, *Carlos Chávez: Obras II. Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio Nacional, 2000.

———, *Carlos Chávez: Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997.

———, *Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, Conaculta-INBA, 1994.

———, "Carlos Chávez y la música del futuro", en *Pauta*, vol. XII, núm. 45, enero-marzo de 1993, pp. 5-18.

——— (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

———, "Carlos Chávez obra integral para piano", en *Escenario*, parte I, abril de 1986, pp. 44-45; parte II, mayo de 1986, pp. 38-41; parte III, junio de 1986, pp. 38-41. Publicado como notas a los discos del mismo nombre interpretado por María Teresa Rodríguez en tres LP. Cultura SEP RCA MRSA 8-10.

———, "Carlos Chávez (1899-1978)", en *Pauta*, vol. V, núm. 17, enero-febrero de 1986, pp. 40-45.

———, "Carlos Chávez y la música en México", en *México en la música*, noviembre de 1976, pp. 6-8.

———, "Carlos Chávez", en *Dictionary of Contemporary Music*, Nueva York, E.P. Dutton, 1974, pp. 135-137.

Contreras Soto, Eduardo, *Eduardo Hernández Moncada: ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*, México, Cenidim, 1993.

Copland, Aaron, "Carlos Chávez: Mexican Composer", en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1933, pp. 102-106. Reimpreso en Nueva York, F. Ungar, 1962.

———, "Carlos Chávez-Mexican Composer", en *New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323.

———, *The New Music*, Nueva York, W.W. Norton, 1968. Revisión de *Our New Music*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941.

Copland, Aaron y Vivian Perlis, *Compland: 1900 Through 1942*, Nueva York, St. Martin's-Marek, 1984.

Cowell, Henry, "Chávez", en David Ewen (ed.), *The Book of Modern Composers*, Nueva York, Alfred Knopf, 1950, pp. 443-446.

———, "Carlos Chávez", en *Pro Música*, vol. 6, núm. 4, junio de 1928, pp. 9-23.

———, "Chávez", en David Ewen (ed.), *The Book of Modern Coposers*, Nueva York, Alfred Knopf, 1942, pp. 441-446. Reimpreso en Nueva York, Alfred Knopf, 1950.

Chase, Gilbert, "Carlos Chávez", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Macmillan, 6a. ed., 1980, vol. IV, pp. 185-188.

Chávez, Carlos, *Carlos Chávez: North American Press, 1936-1950*, Nueva York, H. Barret, 1951.

———, *Comentarios de la crítica americana sobre la actuación de Carlos Chávez como director huésped de la Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva York*, México, Boletines de la OSM, 1937.

———, "Falla en México", en *Pauta*, vol. VII, núm. 26; vol. XXVIII, núm.

28, abril-diciembre de 1998, pp. 61-68. Conferencia leída el 23 de julio de 1970 en El Colegio Nacional.
———, "Fórmulas e ideas", trad. de Gloria Carmona, en *Pauta*, vol. I, núm. 3, julio-septiembre de 1982, pp. 82-91.
———, "The Function of the Concert", en *Modern Music*, vol. 15, núm. 2, enero-febrero de 1938, pp. 71-75.
———, "Iniciación a la Dirección de Orquesta", en *Nuestra Música*, vol. 1, núm. 4, septiembre de 1946, pp. 213-227; vol. 2, núm. 5, enero de 1947, pp. 5-18; vol. 2, núm. 6, abril de 1947, pp. 53-71; vol. 3, núm. 9, enero de 1948, pp. 5-10.
———, "Mexican Music", en Hubert Herring y Hebert Weinstock, *Renascent Mexico*, Nueva York, Covici-Friede, 1935, pp. 199-218.
———, "Mis amigos poetas: Ramón López Velarde", en *La gaceta*, nueva época 307, vol. 3, núm. 9, julio de 1996. Reimpresión, México, El Colegio Nacional, 1973.
———, "Music for Radio", en *Modern Music*, vol. 17, núm. 2, enero-febrero de 1941, pp. 87-92.
———, The Music of Mexico", en Henry Cowell, *American Composers on American Music*, Nueva York, F. Ungar, 1962, pp. 167-172. Reedición, Stanford University Press, 1933, pp. 102-106.
———, *La música mexicana*, México, INBA, 1949.
———, *Musical Thought*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1961. Seis conferencias de Harvard en 1958-1959. Reimpreso en español: *El pensamiento musical*, México, FCE, 1964.
———, *Oro... no vale; lira de Orfeo*, lecturas presentadas en octubre y noviembre de 1972, respectivamente, por El Colegio Nacional, México, El Colegio Nacional, 1973.
———, "Revolt in Mexico", en *Modern Music*, vol. 13, núm. 3, marzo-abril de 1936, pp. 35-40.
———, "La Sinfónica Nacional", en *Nuestra Música*, vol. 5, núm. 18, segundo trimestre de 1950, pp. 111-137.
———, *Toward a New Music*, trad. de Herbert Weinstock, ilustraciones de Antonio Ruiz, Nueva York, W.W. Norton, 1937.
———, *Tres discursos de Carlos Chávez con ocasión de la entrega de los Premios Nacionales de Artes y Ciencias...*, México, Secretaría de la Presidencia, 1952.
———, "The Two Persons", en *Musical Quarterly*, vol. 15, núm. 2, abril de 1929, pp. 153-159.
Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, vol. I, *Historia, 4. Periodo nacionalista (1910-1958)*, México, UNAM, 1984.

——— (ed.), *La música de México*, vol. I, *Historia, 5. Periodo contemporáneo (1958-1980)*, México, UNAM, 1984.
García Bonilla, Roberto y Xochiquetzal Ruiz, "Entrevista con Blas Galindo", en *Pauta*, vol. XI, núm. 41, enero-marzo de 1992, pp. 51-68.
García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez: vida y obra*, México-Buenos Aires, FCE, 1961, reimpreso en 1978.
Halffter, Rodolfo, en colaboración con Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñiz, *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, México, Sociedad de Autores y Compositores, 1971.
Homenaje a Carlos Chávez, México, INBA, 1978.
Kaufman, Helen, "Carlos Chávez: Decidedly no 'Mañana' Mexican", en *Musical America*, septiembre de 1936, pp. 11 y 26.
Lavista, Mario y Leonora Saavedra, "Una entrevista a Eduardo Mata", en *Pauta*, vol. II, núm. 6, abril-junio de 1983, pp. 64-76.
Malström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo* XX, trad. de Juan José Utrilla, México, FCE (Breviarios, 263), 1977.
Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941. Reimpresión INBA-Cenidim, 1996.
———, *The Present State of Music in Mexico. El Estado presente de la música en México*, Washington, D.C., Organización de Estados Americanos, 1946.
Mead, Rita, "Latin American Accents in New Music", en *Latin American Music Review*, vol. 3, 1982, pp. 207-228.
Meierovich, Clara, "Génesis y evolución de la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 1, enero-marzo de 1983, pp. 4-24.
Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*, vol. I, México, Cenidim, 1993.
Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo* XX, México, Conaculta, 1994.
———, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.
Oja, Carol, "The Copland-Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press", en *Musical Quarterly*, vol. 65, 1979, pp. 213-229.
Olmstead, Andrea, *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992.
Orbón, Julián, "Las sinfonías de Carlos Chávez", en *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-marzo de 1987, pp. 63-73; vol. 6, núm. 22, abril-junio de 1987, pp. 81-91; vol. 6, núm. 23, julio-septiembre de 1987, pp. 67-80.

Palacio de Bellas Artes: 50 años de música, México, INBA-SEP, 1986.
Parker, Robert L., "A Falla Champion in Mexico: Carlos Chávez", en *Revista de musicología*, vol. 19, núms. 1-2, 1996, pp. 227-237.
———, "De música incidental a sinfonía: la Antígona de Chávez", trad. de Leonora Saavedra, en *Heterofonía*, vols. XXIX y XXX, núm. 113, julio-diciembre de 1995, pp. 4-12.
———, "Carlos Chávez's Aztec Ballets", en *Choreography and Dance*, vol. 3, núm. 4, 1994, pp. 81-88.
———, "Carlos Chávez's Orchestral Tribute to the Discovery of San Francisco Bay", en *Latin American Music Review*, vol. 15, núm. 2, otoño-invierno de 1994, pp. 177-188.
———, "Carlos Chávez's Phantom Harp Concerto", en *American Music*, vol. 10, núm. 2, verano de 1992, pp. 203-216. Trad. de Francisco G. Noriega, en *Pauta*, vol. XXVI, núm. 108, enero-junio de 1993, pp. 19-27.
———, "Chávez's *Opus Ultimum*, the Unfinished Cello Concerto", en *American Music*, vol. II, núm. 4, invierno de 1993, pp. 473-487.
———, "Copland y Chávez: compañeros de lucha", trad. de Sofía González de León, en *Pauta*, vol. VIII, núm. 31, julio-septiembre de 1989, pp. 5-22.
———, "Leopold Stokowski y Carlos Chávez: Contacto en Taos", trad. de Juan José Escorza, en *Heterofonía*, vol. XX, núm. 98-99, enero-diciembre de 1988, pp. 4-11.
———, "Diego Rivera, Frida Kahlo y Carlos Chávez: colaboración, desilusión y retribución", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIX, núm. 1, enero-marzo de 1987, pp. 6-29.
———, "Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIX, núm. 3, julio-septiembre de 1986, pp. 5-32.
———, "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", en *Dance Chronicle*, vol. 8, núms. 3 y 4, 1985, pp. 179-210.
———, "Carlos Chávez y la música para el cine", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XVII, núm. 1, enero-marzo de 1984, pp. 13-27.
———, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983. [Traducción al español *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, Conaculta-DGP, (Ríos y Raíces), 2002.]
———, "El concierto para trombón y orquesta de Chávez", trad. de Leonora Saavedra, en *Pauta*, vol. I, núm. 3, julio-septiembre de 1982, pp. 15-27.
Pollack, Howard, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999.
Ponce, Manuel M., "Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor", en *Arte*

y *Labor, Órgano de la Unión Filarmónica de México*, vol. 2, núm. 6, 1921, p. 7.

Rosenfeld, Paul, "American Composers VIII-Carlos Chávez", en *Modern Music*, vol. 9, núm. 3, marzo-abril de 1932, pp. 153-159.

———, "The Americanism of Carlos Chávez", recopilado en su *By Way of Art*, Nueva York, Coward-McCann, 1928. Reimp. en Freeport, Nueva York, Books for Libraries Press, 1967, pp. 273-283.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo: antología de textos y catálogo*, México, Cenidim, 1994.

———, *Rodolfo Halffter*, México, Cenidim, 1990.

Saavedra, Leonora, "Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México", en *Inter-American Music Review*, vol. 10, 1989, pp. 77-91.

———, "Música y vida musical en los escritos periodísticos de Carlos Chávez", en *Signos: el arte de investigación*, México, INBA, 1988, pp. 193-207. (Véase también Mario Lavista.)

Sandi, Luis, "Cincuenta años de música en México", en *Nuestra Música*, vol. 6, núm. 23, 1951, pp. 248-259.

Slonimsky, Nicolas, "Carlos Chávez", en David Ewem (ed.), *The Book of Modern Composers*, 3a. ed., Nueva York, Alfred Knopf, 1961.

Stevenson, Robert, "Carlos Chávez: visto por la prensa de los E.U.", trad. de Esperanza Pulido y Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIV, núm. 73, 1981, pp. 3-11 (reimp.). Original publicado en *Inter-American Music Review*, vol. 3, núm. 2, 1981.

Tello, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*, México, Cenidim, 1987.

Tello, Rafael, J., "Las composiciones de Carlos Chávez Ramírez", en *Excélsior*, 1° de junio de 1921.

Bibliografía selecta de Silvestre Revueltas

Eduardo Contreras Soto

Aharonián, Coriún, "Dos o tres apuntes acerca de Silvestre Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 36-40.

Alcaraz, José Antonio, *En la más honda música de selva*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 4a. serie), 1998.

Baqueiro Fóster, Gerónimo, "Silvestre Revueltas", en *Revista Musical Mexicana*, 5 de octubre de 1949.

Bergamín, José, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Por encima de la música", en *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 88, enero-marzo de 1985, pp. 53-54.

Bowles, Paul, "Sylvestre [*sic*] Revueltas", en *Modern Music*, Nueva York, vol. 18, núm. 1, noviembre-diciembre de 1940, pp. 12-14. Reproducido en traducción al español, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm. 307, julio de 1996, p. 15.

Brennan, Juan Arturo, "Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas", en folleto adjunto a Revueltas, Silvestre, *Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas*, Cuarteto Latinoamericano, México, UNAM, MN-22, 1984. (Voz Viva de México, Serie Música Nueva.) 1 disco: 33 1/3 RPM.

Cardell, Eufemio, "Vueltas y Revueltas de Silvestre", en *Frente a Frente* [2a. época], núm. 8, marzo de 1937, p. 26.

Cardoza y Aragón, Luis, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; El Huracán", en *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 89, abril-junio de 1984, p. 82.

Carmona, Gloria (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

Carpentier, Alejo, "Silvestre Revueltas", en *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1952. Reproducido en *Ese músico que llevo dentro* (t. 1), México, Siglo XXI, 1987.

Cheiner, Sophie, "Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, vol. X, núm. 55, julio-agosto de 1977, pp. 8-13.

Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954.

Contreras Soto, Eduardo, "De los griegos al turismo; teatro y música en el México de los treintas", en *Escénica*, núm. 12, julio-agosto de 1992, pp. 16-21.

———, "El tesón artesanal sobre el ritmo: Silvestre Revueltas", en *IPN Ciencia, Arte: Cultura*, nueva época, año I, núm. 5, enero-febrero de 1996, pp. 63-64.

———, "*El signo de la muerte*, Novo y Revueltas", en *Un recorrido por archivos y bibliotecas privados*, coord. ed. de Norma Mereles de Ogarrio, México, Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados, 1996, pp. 163-167.

———, "La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena", en *Heterofonía*, vols. XXVIII-XXIX, núms. 111-112, julio de 1994-junio de 1995, pp. 5-14.

———, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, Conaculta (Ríos y Raíces: Teoría y Práctica del Arte), 2000.

Copland, Aaron, "Compositor Mexicano", en *Cultura Musical*, vol. I, núm. 8, junio de 1937, pp. 13-15. Reproducción de *The New York Times*, 9 de mayo de 1937, p. X.5.

Cortez, Luis Jaime, *Favor de no disparar sobre el pianista. Una vida de Silvestre Revueltas*, México, Conaculta (Ríos y Raíces: Teoría y Práctica del Arte), 2000.

———, "Silvestre Revueltas: 1. Preámbulo", en *Pauta*, vol. VII, núm. 25, enero-marzo de 1988, pp. 42-46.

———, "Silvestre Revueltas: 2. El comienzo", en *Pauta*, vol. VII, núm. 26-28, abril-diciembre de 1988, pp. 10-25.

———, "Silvestre Revueltas: 3. La primera orfandad", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 29, enero-marzo de 1989, pp. 17-22.

———, "Silvestre Revueltas: 4. Una inocente sed", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 31, julio-septiembre de 1989, pp. 23-32.

———, "Silvestre Revueltas: 5. The Bear", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 32, octubre-diciembre de 1989, pp. 22-27.

Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, t. I, *Historia; 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*, México, UNAM, 1984.

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.

Hernández Moncada, Eduardo, "Silvestre Revueltas", en *La Música en México*, *El Día*, México, 1° de octubre de 1985, pp. 5-9.

Huízar, Candelario, "Apuntes sobre *La Coronela* de Silvestre Revueltas", en *Pauta*, vol. IX, núm. 35, julio-septiembre de 1990, pp. 44-45.

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-Conaculta, 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. Reimp. facsimilar, México, INBA-Cenidim, 1996.

———, "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", en *The Musical Quarterly*, vol. XXVII, núm. 2, abril de 1941, pp. 123-145.

Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo* XX, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 4a. serie), 1994.

———, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.

Neri Chaires, Eduardo, "A (casi) 60 años de Redes", en *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, México, núm. 62, 19 de febrero de 1995, pp. 1-2.

Palacio, Julio, "La idea de distorsión en la obra de Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 42-43.

Paraskevaídis, Graciela, "Muy Silvestre, gran Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 44-50.

Paz, Octavio, "Silvestre Revueltas", en *Taller*, núm. XII, enero-febrero de 1941; *La forma de las horas*, pp. 61-63. Reproducido en *Pauta*, núm. 9, enero de 1984, pp. 39-41.

Pla y Beltrán, Pascual, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; La soledad", en *Heterofonía*, vol. XVII, núm. 84, enero-marzo de 1984, pp. 51-52.

Pulido, Esperanza, "Algunas obras de Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 82, julio-septiembre de 1983, pp. 72-74.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Avatares de *La Coronela*", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 83, octubre-diciembre de 1983, pp. 40-45.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Semblanza", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, pp. 39-43.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Silvestre Revueltas músico, genio y mexicano... naturalmente desconocido", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 82, julio-septiembre de 1983, pp. 70-72.

Razetti, Ricardo, *"La Coronela"; ballet del Teatro de las artes. 35 fotografías originales del taller "Álvarez Bravo"*, edición reducida a 50 ejemplares numerados organizada por Ricardo Razetti. [México, 1940.]

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.

Reyes Meave, Manuel, "Psicobiografía de Silvestre Revueltas", en *Nuestra Música*, 1952, pp. 173-187.

Río, Alfonso del, *Cantar de Silvestre Revueltas*, ilustraciones de Aurora Reyes, México, Revista Musical Mexicana, 1952.

Silvestre Revueltas, México, FCE (Testimonios del Fondo, 32), 1975.

Strand, Paul y Ned Scott, *"Redes": 32 fotocuprigrafías*, estudio de Agustín Velázquez Chávez, textos de Manuel González Casanova, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Álvarez Bravo, México, Filmoteca UNAM-Ars, 1982.

Velazco, Jorge, "Silvestre Revueltas; Genio-Hombre-Leyenda", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, pp. 44-48.

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 2002,
en Talleres Gráficos de México,
Av. Canal del Norte núm. 80,
CP 06280, México, D.F.,
con un tiraje de 1 000 ejemplares

Tipografía y formación: Grupo Editorial Siquisirí
Fuente: GoudyOldStyle

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

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán / Ricardo Miranda (Editores)

LA ÉPOCA ACTUAL NOS OFRECE EL RARO PRIVILEGIO DE CONTEMplar cómo transcurrió la música en el siglo que nos vio nacer. Sin duda, en el amplio panorama de la música del siglo XX se proyectaron diversas corrientes y estéticas cuya fuerza sonora trajo consigo cambios profundos en la concepción de la música.

Es a tal entorno al que pertenecen las figuras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Sus voces destacaron en forma particular en una época en la que la estética y la teoría musical tomaron rápidos y novedosos giros, transformando así los alcances y contenidos de la música. En tal sentido, Revueltas y Chávez son, sin duda, dos de las más notables voces con las que América participó en tal concierto. Estrictos contemporáneos, artistas divergentes en formas y contenido, la música de ambos artistas marcó también, de manera indeleble, la cultura mexicana de su época mientras que su producción ocupa un lugar canónico dentro de nuestra tradición musical.

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

9 789701 884096

INBA

CONACULTA
HACIA UN PAÍS DE LECTORES

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán
Ricardo Miranda
(Editores)



ríos y raíces

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

CENIDIM
DIFUSION

INBA

CONACULTA
HACIA UN PAÍS DE LECTORES



DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán
Ricardo Miranda
(Editores)

CENIDIM
DIFUSION

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

Este libro es resultado del Coloquio Internacional llevado a cabo en septiembre de 1999 en el Palacio de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes, organizado por el Cenidim y la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA-Conaculta. Los artículos que a continuación se presentan son el resultado de una selección que, entre las ponencias del Coloquio, efectuó un comité *ad hoc*.

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte 2002

Fotografía de portada de izquierda a derecha: Armando Echavarría, Carlos Chávez, Victor Kraft, Aaron Copland y Silvestre Revueltas. Foto tomada del programa *Música Clásica I. Nacionalismo y Modernidad 1900-1960*. Cortesía de Editorial Clío, Libros y Videos, S.A. de C.V.

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Dirección General de Publicaciones
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Música
Coordinación Nacional de la Música

D.R. © 2002, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Primer Piso Módulo "A" del edificio anexo al costado
Sur oriente del Auditorio Nacional, Paseo de la Reforma
y Campo Marte, Colonia Polanco Chapultepec, C.P. 11560
México, D.F.

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 los coeditores.

ISBN 970-18-8409-4

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación, *Yael Bitrán* y *Ricardo Miranda* 9

Partituras en la mira

Especulaciones analíticas en torno a *Sensemayá*, *Luis Jaime Cortez* 15
Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas, *Luisa Vilar-Payá* 31
Los cuartetos de cuerdas de 1932: estudio comparativo del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez y de *Música de feria* de Silvestre Revueltas, *Talía Jiménez Ramírez* 47
Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas, *Roberto Kolb Neuhaus* 68

Aspectos genéricos, estilísticos y estructurales

Revueltas: elogio de la brevedad, *Eduardo Contreras Soto* 99
Algunos aspectos de las melodías de Revueltas, *Charles Hoag* 109
Carlos Chávez: una panoplia de estilos, *Robert Parker* 118
Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica, *Leonora Saavedra* 125

En el espacio y el tiempo: amistades, pertenencias e influencias

Mexican Gaities. Carlos Chávez en la Babilonia de hierro, *Antonio Saborit* 139
Más que buenos vecinos: la amistad de Aaron Copland con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, *Howard Pollack* 149

Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar, *Consuelo Carredano* 159
La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas, *Eugenia Revueltas* 174
Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural, *Ricardo Pérez Montfort* 182
Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones, *Aurelio Tello* . . . 193

Bibliografía selecta de Carlos Chávez, *Yael Bitrán* 215
Bibliografía selecta de Silvestre Revueltas, *Eduardo Contreras Soto* 221

Presentación

Y si Bach hablara con Beethoven (recordando a Debussy) tal vez le dijera: "Mi pequeño Luis, ¿qué hubiéramos hecho nosotros sin los congresos...?"

C. Chávez, "Un congreso sin rigor" (México, 1925)

Desde el punto de vista técnico musical no puedo decir nada, porque no me interesa. Algunas personas de buen humor dicen que tengo técnica; otras, de mal humor, que no. Deben saberlo mejor.

S. Revueltas, a propósito de *Esquinas*

En el otoño de 1999 musicólogos e historiadores encontraron la ocasión propicia para reunirse a hablar de dos figuras clave de la música mexicana: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. En un Coloquio, organizado con motivo del centenario del natalicio de ambos: "Carlos Chávez-Silvestre Revueltas. Diálogo de resplandores", quedó claro que las diferencias personales que en su momento los separaron, hoy resultan secundarias de cara a su importancia y calidad creativa. De tal suerte, mientras estos autores manifiestan su condición de *indispensables* en la evaluación del panorama musical mexicano del siglo xx, en el encuentro resulta evidente lo mucho que aún hay de ignorancia y especulación. Ignorancia, sí, pues existe música de am-

bos compositores que permanece inédita o si acaso es del conocimiento de los especialistas. Con excepción de las obras consabidas —*Sinfonía India* y algunas más—, el amplio catálogo de Chávez es relativamente desconocido. De manera similar, la especulación se asoma a la trayectoria de estos artistas, pues todavía la imagen de un Revueltas bohemio se impone sobre las inescrutables complejidades de su discurso, mientras que algunas de las obras más conocidas son producto del *mal humor* de arreglistas y directores: véase, por ejemplo, las innumerables *versiones* de obras como *Redes* o *La noche de los mayas* y la relativa ignorancia de otras composiciones, enteramente concebidas por Revueltas, que ni siquiera se escuchan en nuestras temporadas sinfónicas.

En cierta medida, el espíritu de este congreso y el resultado de los trabajos seleccionados para este libro, contradicen la visión provocativa y beligerante de ambos autores respecto a la reflexión y el análisis de la música. Es innegable, de hecho, que luego del encuentro de ideas que generó este volumen podemos decir que la imagen de ambos se nutre y enriquece, mientras los consabidos estereotipos en que suele acomodarse a cada compositor —aspecto medular del quehacer de ambos músicos— comienzan a resquebrajarse. En las páginas de este libro Chávez muestra interesantes facetas personales que superan su archiconocido papel de *funcionario tiránico*, mientras Revueltas deja de ser el perpetuo creador intuitivo y descuidado que se ha arraigado en el imaginario colectivo. Una conclusión inevitable de los artículos que aquí se exponen es que no hay que tomar partido por uno o por otro, pues cada uno construyó un *corpus* de composiciones y escritos que hablan de su tiempo y de su particular genio; la suma de sus trayectorias personales, aun sin proponérselo, dialoga y argumenta entre sí con un resplandor imposible de imaginar. A Revueltas y a Chávez no puede juzgárseles como músicos aislados; la vocación social del primero, la vinculación institucional del segundo, obligan a mirarlos como fuerzas determinantes de la fisonomía cultural del México moderno. Si sólo se elige escuchar una de sus voces, la imagen se distorsiona de inmediato.

En la magnitud de las figuras que nos ocupan encontramos sin duda la razón de la pluralidad de temas y enfoques que conforman este libro. Si el microscopio se usa para disectar la brevedad del estilo revueltiano en Eduardo Contreras Soto se emplea también por Luis Jaime Cortez para discernir asuntos técnicos en *Sensemayá*. Charles Hoag intenta una clasificación de melodías en distintas obras de Revueltas, mientras Roberto Kolb, por su parte, nos enseña a *leer* con ojo experto la caligrafía de Revueltas, que en sucesivas versiones de obras nos descubre interesantes procesos composicionales.

Talía Jiménez Ramírez señala las decisiones musicales que Chávez y Revueltas tomaron durante el proceso de composición de sendos cuartetos de cuerdas, mientras Luisa Vilar-Payá descubre en Revueltas patrones estructurales que dejan atrás la imagen de un compositor de pinceladas geniales pero desestructurado que prevalece tanto en medios académicos como legos, y que nos acercan a un creador perfectamente consciente de lo que hacía.

En el ámbito de las influencias recíprocas y la conformación de un lenguaje musical propio, Robert Parker ve en Chávez a un músico multifacético en cuyas obras se distinguen influencias mexicanas, indígenas, las tradiciones europeas y experimentales. Por su parte, Leonora Saavedra lo señala como el compositor que construye con toda conciencia la imagen de la nación insertada en un contexto político y social más amplio. A su vez, Aurelio Tello se preocupa por situar a los compositores en la invención de un arte nacional y en la música latinoamericana mientras se pregunta: ¿cuál fue el parentesco que tuvieron Chávez y Revueltas con la labor de otros compositores latinoamericanos contemporáneos y que tenían las mismas inquietudes por la creación de un arte nacionalista? ¿Cuál fue el grado de contemporaneidad que los ubica en el panorama general de la música latinoamericana?

Antonio Saborit nos trae la huella de Chávez a su paso por Nueva York, la meca cultural de los años veinte y un imán de cultura y efervescencia estética del que varios artistas mexicanos se nutren. Por su parte, los artículos de Consuelo Carredano y Howard Pollack nos muestran cómo el compositor construyó sólidas relaciones de colaboración y amistad con Adolfo Salazar y Aaron Copland, respectivamente. Asimismo se plantean aquí, de forma renovada y crítica, temas que sin duda se vinculan al perfil conocido de Chávez y Revueltas, el primero como cacique cultural, en el artículo de Ricardo Pérez Montfort, y el segundo como simpatizante de la resistencia española y participante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), en el artículo de Eugenia Revueltas.

El destierro de mitos es el primer paso en la construcción de una verdad histórica renovada. A la vuelta del milenio, la verdad de los contemporáneos y herederos de las diatribas de la época no puede bastarnos. La obra que dejaron ambos es de tal magnitud que merece una revaloración, misma que comienza a darse con energía y nuevos bríos. Es claro que ni el congreso ni las ponencias aquí reunidas agotan sus temas, y es probable que estos atisbos generen en el lector más dudas que respuestas. Además, quedan en el aire diversos asuntos: la controvertida visión de ambos músicos respecto a su pasado musical, la explicación del curioso cauce seguido por buena parte

de su música, o el ubicarlos dentro del panorama musical de su época, entre tantos otros. Y sin embargo, la imagen de ambos artistas a partir de la reunión de estos trabajos es fresca y renovada. La discusión es amplia y las aportaciones múltiples, lo que nos hace creer que la obra y vida de ambos habrá de nutrir varios congresos por venir.

Yael Bitrán,
Ricardo Miranda

Partituras en la mira

Especulaciones analíticas en torno a Sensemayá

Luis Jaime Cortez

Al concentrarme en los primeros 44 compases de *Sensemayá*, busco fundamentar ciertas ideas acerca de las leyes de gravitación que hacen funcionar la música de Revueltas, y particularmente esta obra.

Empezaré por la versión definitiva, por llamarle así. Confío en que al terminar encontrarán razonable esta decisión. (Ejemplo 1.)*

Los primeros ocho compases constituyen una frase de introducción A, que se divide en dos semifrases de cuatro compases cada una, *a1* y *a2*.

"A", en su conjunto, es la presentación de algunas de las más importantes materias germinales. Se trata de un pasaje que desde las primeras notas logra introducirnos en el ambiente de la obra. Funciona con la magia de esas frases iniciales de las grandes novelas: *En un lugar de la Mancha...*, o *Digamos que me llamo Ismael*, o *Mucho tiempo he estado acostándome temprano.*

En *a1* aparecen simultáneamente los dos primeros planos de la obra: un ostinato en dieciseisavos del clarinete bajo *P1*,[1] y un ritmo basado en los valores de octavos de las percusiones. Se trata de dos tom-toms y de un bombo. El gong que se ataca en el primer tiempo agrega un elemento de color, pero es algo independiente, no es parte estructural ni de *P1* ni de *P2*.

Hasta aquí nos ha sido presentado un solo intervalo: una segunda menor.

El gong otorga profundidad al sonido, le agrega una tercera dimensión, abre un espacio.

* El lector encontrará este ejemplo al final del artículo.

[1] *P* es igual a "plano", o, si el lector lo prefiere, a "personaje".

En *a2*, justo en el compás 5, irrumpe una figura constante en octavos, en la voz del fagot *P3*.

La frase *B* va del compás 9 al compás 20.

Pero no sólo al tema se le van agregando instrumentos. *P3*, que inicia con el color del fagot, se fortalece en el compás 13, con la incorporación de los contrabajos, y en el compás 33 se le agrega el segundo fagot.

Con *P2* ocurren cosas más dramáticas. Como vimos, se inicia en el bombo y los tom-toms, y esa relación se mantiene inmutable más allá del compás 44. Pero en el compás 33 ese plano es reforzado, o, quizá diría mejor, raptado por los tres trombones, con lo cual ocurre algo importantísimo, no sólo porque se agregan estos instrumentos, o porque *P2* adquiere mayor importancia estructural, sino sobre todo porque un elemento que era puramente rítmico adquiere de pronto una dimensión armónica, y con ello la armonía global de la obra se transforma. *P2*, desde este momento, amenaza con convertirse en una presencia protagónica (lamentablemente no disponemos de tiempo para indagar su destino).

P1 no está exento de un proceso similar de metamorfosis. Se inicia con el clarinete bajo, en el compás 21 se le agrega el clarinete I, en el 25 el clarinete II, y en el 33 la flauta.

Observen también que las claves, aunque son percusiones, forman parte del plano del fagot.

P2 cambia de color en el compás 33: desaparece el bombo y toma su lugar un raspador.

Lo que quiero decir es que, una vez que se completa la primera frase de la obra, todo lo que ocurre es, en el nivel de las alturas, una repetición de los mismos elementos, incluso de los mismos ritmos, con la excepción de los trombones que, como dije, raptan el ritmo de *P2*.

Todo sucede, hasta el compás 44, en el nivel de la textura y el color, procedimiento típicamente varesiano, pues las alturas, las notas de las frases correspondientes se mantienen básicamente iguales.

Trabajar de esta manera requiere una maestría indiscutible.

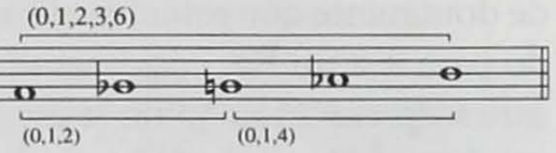
La gran diferencia con Varèse es que a Revueltas sí le interesa la estructura interválica y pone gran esmero en su planeación. Veamos.

1. Dejemos de lado provisionalmente la línea del clarinete bajo. Vamos directamente a la aparición del fagot (ejemplo 2). La figura se repite idéntica en cada compás. Contiene siete octavos, pero sólo cinco notas, si descontamos las que se repiten (La bemol y Si). Si las ordenamos en forma índice (ejemplo 3) nos da el pentacorde (0,1,2,3,6,) del cual podemos obtener, si lo dividimos simétricamente, dos tricordes: el (0,1,2) y el (0,1,4).

Ejemplo 2



Ejemplo 3



Entre las notas 1 y 3 (Fa, Sol) encontramos una segunda mayor. Y entre la 2 y 4 (Sol bemol y La bemol), otra segunda mayor. Esto además de las segundas menores, por supuesto. Llama la atención la tercera menor que provoca el Si.

El tricorde (0,1,4), como todo conjunto de tres sonidos, puede contener solamente tres intervalos: una segunda menor, una tercera menor y una tercera mayor.

Al observar el ostinato del fagot podremos percatarnos de que contiene, si seguimos la línea, los siguientes intervalos:

1. Notas 1-2: tercera menor; 3-4: segunda menor; 5-6: tercera menor; y 8-7: tercera mayor. Todos estos intervalos pertenecen al tricorde mencionado (0,1,4).

2. Además, entre las notas 2 y 3 hay un intervalo de cuarta aumentada, que también se asimila al intervalo de tercera menor, pues es su división simétrica.

3. El único intervalo que no puede asimilarse al tricorde (0,1,4) es el de segunda mayor. Ése es, por el momento, nuestro enigma.

Habría muchas más cosas que decir, por supuesto, pero he decidido recorrer una sola línea de argumentación.

Pasemos al primer tema (ejemplo 4). Surge de un Re, para establecerse en un Fa. Luego, por medio de un tresillo, la melodía va al Re nuevamente como punto de llegada. Después escuchamos un Sol-Fa que genera un intervalo de cuarta y uno de segunda. Luego se repite el primer argumento, y entonces viene la sorpresa: un Si bemol, un La bemol y un Mi, todas ellas

Ejemplo 4



notas nuevas en el plano del tema. El Mi es un punto de tensión, una especie de dominante que resuelve al Fa, que a su vez es inmediatamente abandonado para ir a un Re, continuando el juego del tema. Pero aquí encontramos otra sorpresa: el Re ya no se escucha como punto de llegada, sino que quiere resolver al Do sostenido (este hecho, además de que es claramente perceptible al oído, se enfatiza con la duración específica de la nota: 19 octavos más un dieciseisavo).

Así encontramos que hay un espejo entre el Mi-Fa y el Re-Do sostenido. Es como si a la tercera inicial se hubieran agregado dos segundas menores.

Y si llevamos adelante esta idea, y hacemos formar parte al Si bemol y al La bemol del mismo conjunto interválico, encontraremos que se forman dos tricordes (0,1,4), uno como la inversión del otro, relacionados por intervalo de segunda mayor (Re-Mi).

Esta relación desenreda la incógnita, la segunda mayor se integra en un orden estructural.

Si volvemos atrás para reflexionar un poco más sobre la aparición del Si bemol y del La bemol, descubriremos lo siguiente: del Re al Si bemol hay una tercera mayor, del Si bemol al La bemol hay una séptima menor, que es la inversión de la segunda mayor (nuestro intervalo estratégico), y del La bemol al Mi hay también una tercera mayor. Es decir, encontramos otra vez un espejo, en este caso de dos terceras mayores, que tiene su eje en las mismas notas Re-Mi (ejemplo 5).

Es un argumento más para justificar mi propuesta de que la célula interválica generadora de *Sensemayá* es el tricorde (0,1,4), es decir, un conjunto de tres intervalos germinales. Tres intervalos le bastan a Revueltas para generar *Sensemayá*.

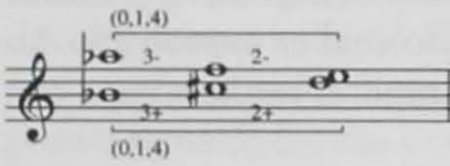
Y pensando que ustedes todavía no están convencidos, busqué alguna prueba más. Y la encontré con facilidad, y felicidad: se trata del segundo tema de la obra (ejemplo 6). Está formado, escuetamente, sobre nuestro tricorde amigo, el (0,1,4) (ejemplo 7).

En otras palabras, Revueltas construye el segundo tema con los mismos intervalos del primero. Es un ejemplo de sagacidad y economía. Es una pequeña muestra de la profundidad de su pensamiento musical. Es una lección de música. Es una clase de composición.

Mencionaré otros hallazgos. Si agregamos las notas del ostinato del fagot a las notas de las dos frases del primer tema, descubriremos que son once de las doce notas de la escala cromática (ejemplo 8).

No debemos olvidar que por las repeticiones, que son parte orgánica de la obra, estas notas se están escuchando todo el tiempo, pero como vistas en un caleidoscopio.

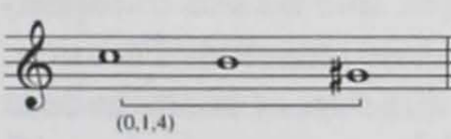
Ejemplo 5



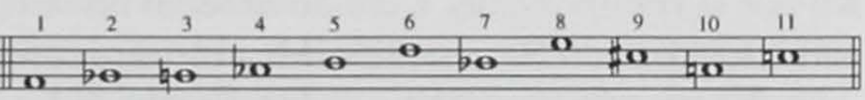
Ejemplo 6



Ejemplo 7



Ejemplo 8



Esta colección de once notas habla de la voluntad de Revueltas por tener circulando permanentemente las doce notas. No digo, y quiero enfatizarlo con toda claridad, que haya una serie o algo parecido. Pero es indudable que existe una voluntad por desplegar el total cromático en el lapso de una frase, pues es a partir del Do que se repite la frase, como mencionamos al principio.

Eso aleja por completo a Revueltas del ámbito tonal, o, para decir mejor, de la tonalidad funcional, y lo hace partícipe de las búsquedas más audaces de su tiempo.

Y justo aquí comencé a percatarme de que hacía rato que me torturaba una tentación obsesiva. Si tomamos en cuenta que en nuestra contabilidad de las notas nos faltó una, me pareció muy interesante que precisamente fuese el Re sostenido o el Mi bemol. Me pareció que era una idea deliciosa que justo la nota que establecería el eje de simetría perfecto estuviera ausente. El centro del mundo, por decir así, de la obra, no existe.

Pero ahí estaba el clarinete bajo del principio para acabar con mi ilusión, pues sus notas son, o al menos parecen ser, un Re sostenido-Mi.

Y entonces me dije: qué bonito sería que ese Re sostenido-Mi fuesen un Do sostenido-Re, porque así todas las relaciones interválicas se ordenarían prodigiosamente.

Caí en la herejía. Un análisis me llevó a desear que las notas de la obra fueran otras. Pero algo empezó a abrirse paso desde el fondo de mi conciencia.

Vuelvo a la partitura y me percato, después de muchas decenas de veces de haberla leído, de que el clarinete bajo está mal escrito (hay que recordar que hasta aquí me he basado en la edición Schirmer), pues es sabido que es una convención el hecho de que transporta una octava más una segunda mayor hacia abajo. Esto es imposible en la edición Schirmer, pues las notas

escritas están en el registro real (no transpuesto) más grave del instrumento. Entonces surgen varias preguntas: ¿está transpuesto? Es imposible, a menos de que solamente transponga una segunda mayor, lo cual es improbable. Lo más evidente es que se trata de las notas reales, aunque el hecho rompa con todas las convenciones.

Por buscar algún argumento adicional, voy adonde aparece el doblaje que el clarinete hace del clarinete bajo, y mi confusión aumenta, pues encuentro un Mi sostenido y un Fa sostenido. Es decir, sonará un Re sostenido-Mi por la transposición. Cuando observo las flautas, que no son transpositoras, tocando un Re sostenido-Mi, el asunto parece no tener más discusión.

Y comprendo cuál ha sido la reflexión de los directores y analistas de la obra al corregir el error: deducen que el clarinete bajo no está transportado, y que en eso consistió el error. Lo transportan y asunto arreglado.

Pero a estas alturas ya no me contentaba fácilmente cualquier explicación.

Era obvio que había una errata en la edición de la partitura. Pero ¿cuál fue ese error exactamente? Comprendí que la solución señalada era sólo una posibilidad, y entonces decidí revisar el primer borrador de la obra, o versión de cámara, como le han llamado, no sin discusión.

Bastó la primera línea para fortalecer mis tribulaciones. Si observamos el clarinete bajo veremos que el error se repite. Pero una vez más no pude quitarme de la cabeza el Do sostenido-Re.

Y aprovecho aquí para mencionar algunas reflexiones que resultan de comparar los dos textos de *Sensemayá*:

1. En la primera redacción de la obra sólo se usan los tom-toms en la sección de percusiones, y las claves acentúan lo que sería el séptimo y el primer tiempo del compás. En la versión final, el gong, el bombo y dos tom-toms se convierten en factores fundamentales para la definición de la textura de la obra. Por supuesto, las claves ponen de relieve el séptimo octavo del compás.

2. Y digo "lo que sería el séptimo y el primer tiempo del compás", porque en la primera redacción Revueltas todavía no acierta a encontrar el compás que mejor refleja su pensamiento musical. La primera redacción está escrita en: 4/16+4/16+4/16+2/16. Se requieren cuatro compases para escribir lo que en la última versión cabe en uno: 7/8.

3. El paso de una a otra versión hace ver que la primera es un mero punto de tránsito hacia la definitiva. La claridad minuciosa de la obra requirió una versión de prueba, a partir de la cual se hicieron todos los ajustes necesarios.

4. La orquestación, no sólo en lo que se refiere a las percusiones, varía

de manera dramática de una a otra. En la primera, la orquesta no registra la tuba, ¡que es el personaje principal de la segunda! El primer tema, en la redacción, como le llamé, de prueba, es confiado a la trompeta.

5. En la redacción final, los cornos responden a la presentación del primer tema de la tuba (compases 18 al 21). Esa respuesta es un gesto que da una vitalidad enorme a la obra, que hace más claro su planteamiento interválico global, y que en su diseño mismo tiene consecuencias para el planteamiento estructural de la obra en su conjunto. Pues bien, esa respuesta simplemente no existe en la primera redacción.

En la primera redacción de la obra el clarinete bajo dice, de puño y letra de Revueltas, que está en Si bemol, esto es, que no ha sido transpuesto. Por tanto, las notas resultantes son Do sostenido-Re. Pero ¡está en la octava equivocada!, lo cual, si lo pensamos bien, es menos importante que el decidir cuáles son las notas.

Emocionado, voy a la frase en la que el clarinete empieza a doblar al clarinete bajo, y ¡oh sorpresa!, está escrito Mi sostenido-Fa sostenido, como en la edición Schirmer, es decir, suena Re sostenido-Mi. Esto representa, a mi juicio, una prueba de que hay una errata en el manuscrito mismo de Revueltas, pues si atendemos sin más al contenido del texto, el ostinato inicial de la obra estaría formado por las notas Do sostenido-Re del clarinete bajo a las que se sobreponen el Re sostenido-Mi del primer clarinete. Tendríamos un ostinato en el que las segundas mayores estarían chocando permanentemente. Eso ensuciaría torpemente la textura de la obra. Por tanto, tenemos que tomar una decisión. O es Do sostenido-Re, o es Re sostenido-Mi. No hay otra opción.

Deseando quedar tablas con el asunto, pensé: Revueltas escribió bien el clarinete bajo, pensando en Do sostenido-Re, pero se equivocó al doblarlo con el clarinete. Es un error que es fácil cometer a la menor distracción. Cuando escribió el clarinete en Si bemol pensó en el Re sostenido-Mi, puesto que estaban ahí a la vista en la línea de arriba, como notas reales, y repitió la transposición sobre la transposición.

Concluí que, al menos, esta conclusión era tan válida como la primera. Pero eso no era suficiente.

Abandoné la investigación durante varias semanas, hasta que un día ocurrió un hecho prodigioso: el azar puso en mis manos el cuaderno de apuntes de *Sensemayá*, que contiene los primeros trazos de la obra. No narraré aquí cómo ocurrió. Sólo diré que para mí fue una especie de aviso, alguien me decía con esto que debía seguir adelante. Y, en efecto, así lo hice.

En este cuadernillo, no mucho más grande que la palma de la mano (Revueltas lo usaba para cargarlo cómodamente en las inmensas bolsas de sus

pantalones), están apuntadas las primeras ideas, los trazos más generales, las anotaciones iniciales. Gracias a ellos podemos construir la historia de la obra, y entender el proceso de composición, laborioso y complejo, de nuestro autor. La idea de que componía a golpes de genialidad no puede ya sostenerse con estas evidencias. A menos de que digamos, y la idea me gusta, que eran golpecitos de genialidad que se iban sumando por la acción bienhechora del trabajo.

Pero veamos lo referente al ostinato inicial (ejemplo 9).

Ejemplo 9



Ahí está la respuesta, me parece. Revueltas está escribiendo sin saber aún qué instrumento va a tocar el ostinato. Entonces, como pensé, ¡las notas correctas son Do sostenido-Re! Ese Do sostenido era la demostración, por inversión del procedimiento lógico, de que mi teoría era correcta. O al menos eso parece.

Pero no quiero cegarme con esto que les he mostrado, ni quiero dejar de explorar todas las posibilidades que pueden derivarse de ello. Me gusta ser amigo de la prudencia. No quiero decir, a pesar de las evidencias, que tengo razón. Por ello, en un intento por enfrentarme al problema en la más limpia lógica, he pensado en las siguientes conclusiones:

1. Es claro que Revueltas sigue un largo proceso en la composición de sus obras. Deja, antes de llegar a la obra terminada, una serie de borradores. Revueltas va puliendo largamente sus formas. La idea de que escribe con

descuido, sin meditar con rigor cada detalle, no tiene fundamento. Por todo ello me parece inadmisible hablar de dos versiones de *Sensemayá*, en lugar de hacer referencia a borradores sucesivos a simples (o complejos, pues) apuntes.

Fueron publicados los borradores de *El llano en llamas*. Son de gran interés porque muestran la astucia de Rulfo para llegar a la versión definitiva. Nos enriquece el texto. Pero sería cuestionable intelectual y moralmente que quisieran vendernos esos borradores como la primera versión del libro.

2. Hace falta una edición *filológica* de la obra de Revueltas. Nos encontramos todavía en la etapa del establecimiento del texto, y sospecho que pasarán muchos años antes de que esa etapa pueda completarse profesionalmente.

3. El análisis riguroso, con las herramientas apropiadas, de la obra de Revueltas, puede mostrarnos que si no hizo sinfonías fue porque no quiso. Más aún, hay obras que, a la luz de su elaboración y desarrollo, cumplen puntualmente con los requisitos de procedimiento de una sinfonía. Muchos admirarían más a Revueltas si, en lugar de que su obra tuviera por nombre *Cuauhnáhuac*, a secas, se llamara *Sinfonía Cuauhnáhuac*.

4. Volviendo al Do sostenido-Re, puede ser que el cuadernillo me haya dado esa especie de petulancia de los que creen que lo saben todo de Revueltas. Puedo estar simplemente equivocado, y eso tendría sus ventajas, pues quienes han estudiado *Sensemayá* no tendrían que cambiar sus conclusiones, ni los editores modificar sus publicaciones.

Pero también es posible que el ostinato sea Do sostenido-Re, y que los intérpretes hayan estado tocando *Sensemayá*, durante cincuenta años, con una errata feroz.

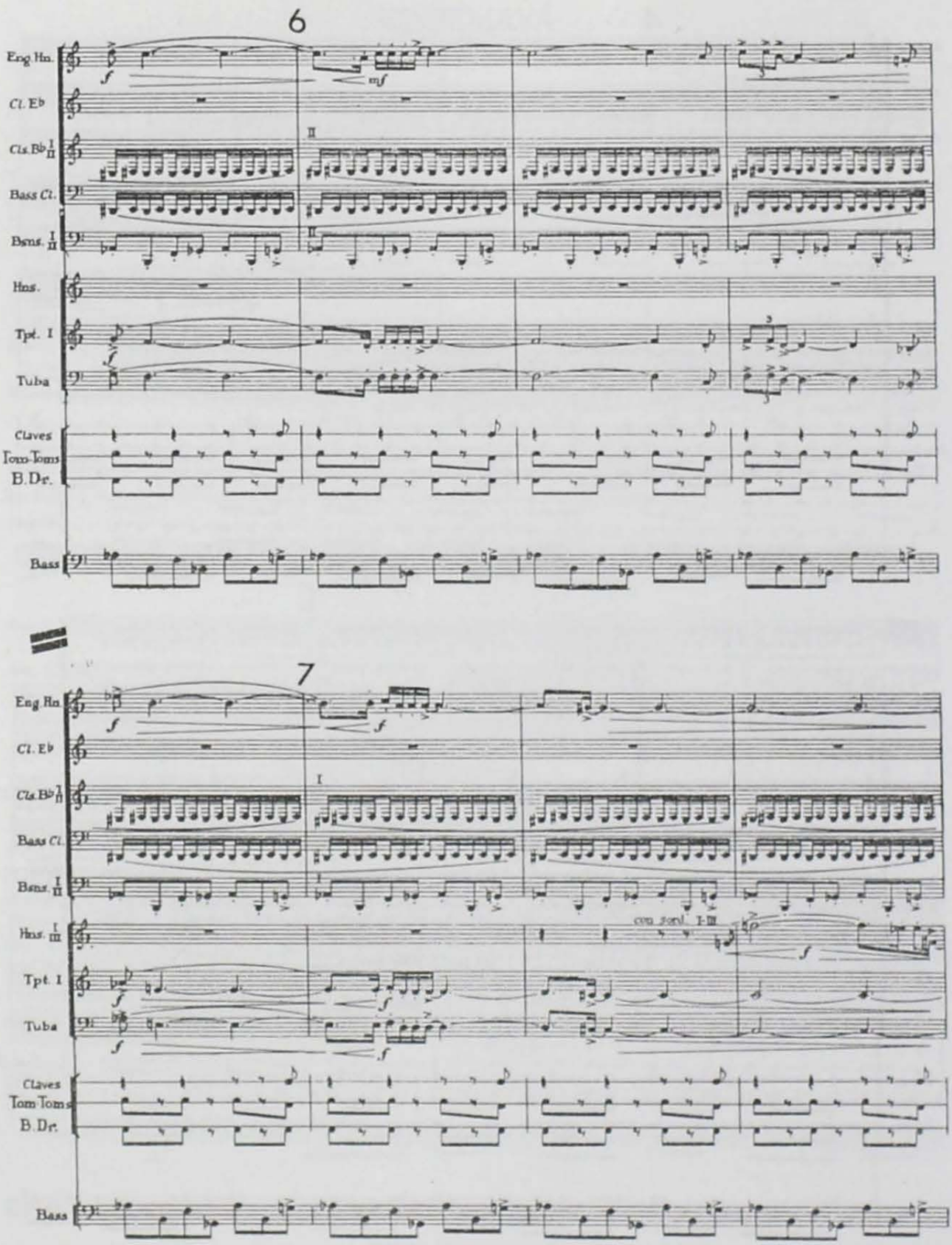
SENSEMAYÁ

Silvestre Revueltas



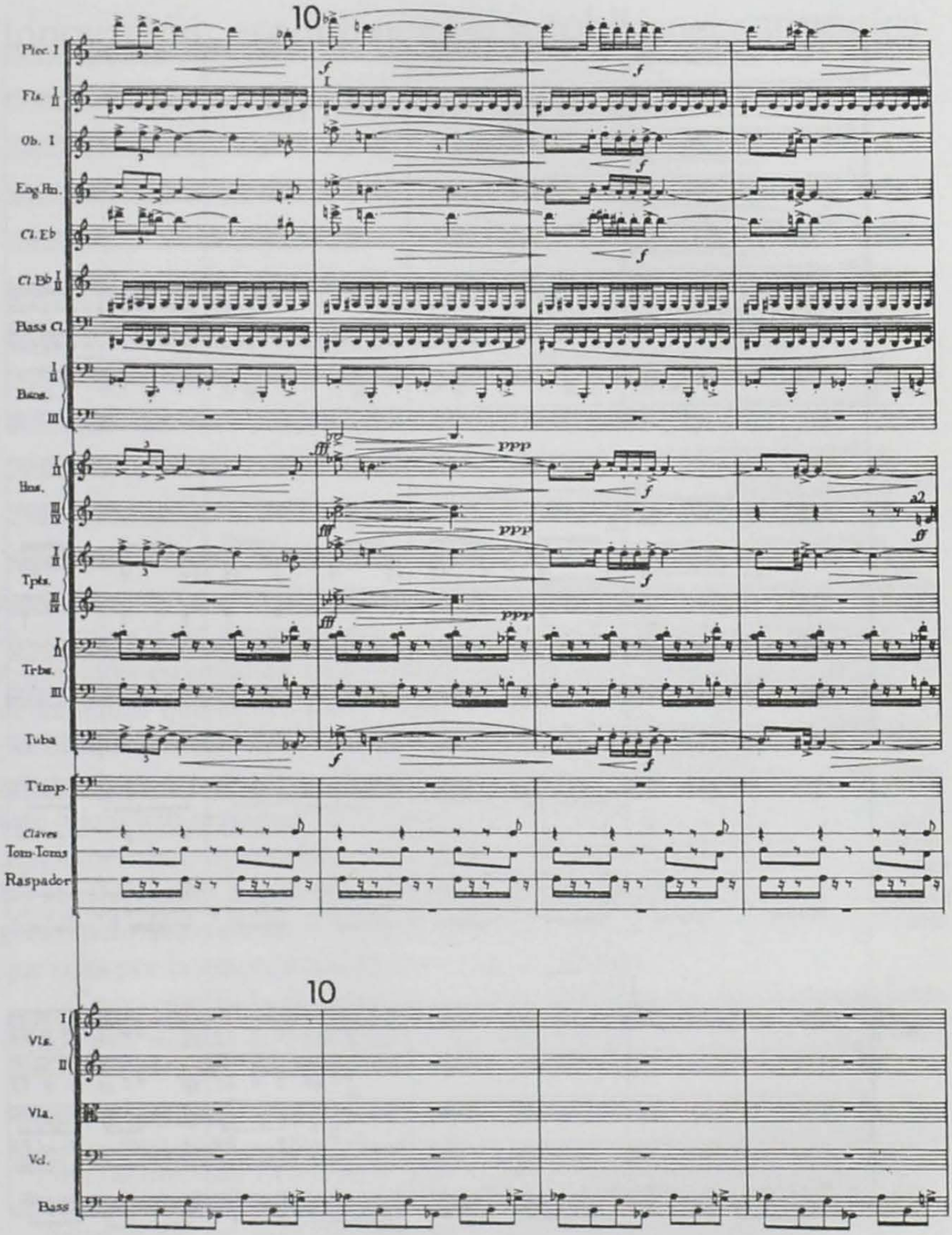
Copyright, 1949, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A.


4
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb
Bass Cl.
Bsns. I II
Hn. I
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom Toms
B.Dr.
Bass
Con Sordina I
mf
f
5
mf espr. e misterioso
pp
ppp
Con. Sord. I


6
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II
Hns.
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Toms
B. Dr.
Bass
7
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II
Hns. I III
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Toms
B. Dr.
Bass
con sord. I-III


8
Picc. I
Fl. 1
Ob. I
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. B♭ I II
Bass Cl.
Bsns. I II III
Hns. I III II IV
Tpts I II III IV
Trbs. I II III
Con Sord.
Con Sord.
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
B. Dr.
8
I II
Vls.
Vla.
Vcl.
Bass


9
Picc. I
Fls. I II
Ob. I
Eng.Hn.
Cl. Eb
Cls.Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I III
Hns. I II III IV
Tpts. I II III IV
Trbs. I II III
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
9
Vls. I II
Vla.
Vcl.
Bass


10
Picc. I
Fls. I II
Ob. I
Eng.Hn.
Cl. Eb
Cl Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II III
Hns. I II III IV
Tpts. I II III IV
Trbs. I II III
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
10
Vls. I II
Vla.
Vcl.
Bass


11
Picc. I
Fl. I
Ob. I
Eng.Hn.
Cl.Eb
Cls.Bb
Bass Cl.
Bsns.
Hns.
Tpts.
Trbs.
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
S.Indian Dr.
Raspador
with hard sticks
11
Vls.
Vla.
Vcl.
Bass

Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas

Luisa Vilar-Payá

En 1941, pocos meses después de la muerte de Revueltas, Aaron Copland lo describía de la siguiente manera: "Revueltas fue el tipo de compositor de inspiración espontánea cuya música era colorida, pintoresca y festiva. Es de lamentar que nunca fuera capaz de romper con un cierto diletantismo por el cual lo mejor de su trabajo sufre de hechuras fragmentarias".[1] Por desgracia, durante más de medio siglo muchos de los elementos que integran este juicio han permeado la literatura sobre Revueltas. Tanto amigos como detractores han manipulado estas mismas nociones tratando de acomodarlas al estereotipo que desean promover: un compositor ingenuo y a la vez genial pero que no llega al nivel de Chávez, o un Revueltas tan sobresaliente que opta por la espontaneidad y rechaza la academia.

Como resultado de esta polarización, actualmente pocos especialistas estudian la música de Revueltas desde una perspectiva teórica que aborde

[1] Aaron Copland, *Our New Music, Leading Composers in Europe and America*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941, p. 209. Copland revisó varias veces este libro, el cual es más conocido como *The New Music 1900-1960*; el capítulo donde se encuentra esta referencia creció notablemente, sin embargo, el pasaje aquí citado no cambió, como lo muestra la edición de 1968: "Revueltas was the spontaneously inspired type of composer, whose music is colorful, picturesque, and gay. Unfortunately, he never was able to break away from a certain dilettantism that makes even his best compositions suffer from sketchy workmanship. Certain circles in Mexico are anxious to prove that in comparison with the music of Revueltas, with its natural spontaneity, that of Chávez is essentially cold and cerebral. But I see absolutely no need to choose here. It is not a question of Chávez *or* Revueltas, as at one time it was thought to be a question of Wagner or Brahms. We can have both men and their music for exactly what each is worth to us. In my own mind there is no doubt whatever that Chávez is the more mature musician in every way", p. 149.

con profundidad los aspectos formales y armónicos de su obra. Para algunos musicólogos el análisis musical no tiene nada que demostrar en la música de Revueltas. Otros piensan que este tipo de aproximación asesina la idea de espontaneidad y disminuye el valor de la música estudiada y la exilia al mundo de lo académico.

Desde luego, no falta quien ha querido disentir con el punto de vista expresado aquí en palabras de Copland. En 1978 Jorge Velazco intenta una denuncia cuando, refiriéndose a Revueltas, expresa:

> Se dice que el nacionalismo musical llega a topar con el problema de la forma en cierto momento de su evolución. Claro que este criterio se basa en la aceptación de las formas supuestamente implantadas por Beethoven y en la gradación axiológica de formas grandes y pequeñas [...] Se dice que en sus obras orquestales el material melódico se halla [...] simplemente expuesto, sin que haya elaboración o desarrollo. Esto sólo se mantiene a la ley de una rígida y austera concepción formal de la música. El desarrollo en el sentido de la escuela sinfonista alemana, sólo es un concepto válido dentro de las premisas formalistas que afirman la existencia de valores y principios permanentemente vivos. Revueltas compuso en la forma que él mismo descubrió y que le era natural. En ese sentido, su forma es perfecta y acabada y nada podría justificar una censura al músico que descubre sus propias leyes y que le otorga a sus obras el ciclo que la lógica intrínseca de su material reclama.[2]

Por desgracia, el tema de la forma musical en Revueltas normalmente se aborda dentro de contextos que parten de la inserción del compositor dentro del marco del nacionalismo mexicano de la década de los treinta, un área donde con frecuencia resulta difícil superar lugares comunes, así como los estereotipos ya mencionados. En el mismo artículo citado, Velazco afirma:

> Revueltas logró sintetizar ese núcleo emocional que se halla escondido debajo de los aspectos pintorescos de lo popular y al igual que Chávez y tal vez en mayor grado pudo hallar los intervalos, el ritmo, la armonía y las formas adecuadas para componer música inconfundiblemente mexicana sin acudir a temas folklóricos ni canciones populares, sino escribir siempre música propia y original, que cataliza las inquietudes nacionales y que es mexicana sin ser mexicanista.

[2] Jorge Velazco, "Silvestre Revueltas genio-hombre-leyenda", en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 1978. Posteriormente publicado en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, p. 46.

Y, siguiendo la comparación obligada, Velazco prosigue: "el introspectivo y culto concepto musical de Chávez no se adecuaba al temperamento musical espontáneo pintoresco del pueblo mexicano, el jolgorio de mercados, calles y carpas se acerca más a la posición de Revueltas".[3]

En su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, Yolanda Moreno Rivas procura anteponer a los lugares comunes aquí señalados la individualidad de las obras y de las técnicas que analiza. La descripción de Rivas se mantiene cerca de la partitura, en ocasiones enriqueciendo su lectura con documentos de carácter histórico o crítico que apoyan sus puntos de vista. De esta manera, el autor estadounidense que Rivas cita es Virgil Thomson, quien se concentra en los elementos europeos de Revueltas:

> Escribió música mexicana que suena como el México español, pero la escribió dentro de la mejor sintaxis parisina[...] La música de Revueltas jamás podría ser confundida con música francesa: no obstante, está hecha con técnica francesa postimpresionista, amplificada y adaptada a su propio clima. Armónicamente es estática, pero fluye generosamente en la melodía, su instrumentación es precisa y picante, su ritmo es atrevido. Prefiere el acompañamiento ostinato y lo utiliza abierta, prolongadamente y sin timidez. Orquesta a la Satie, sin duplicar, no teme a los contrastes rítmicos inesperados ni a los giros melódicos familiares. Su música tiene gracia, grandeza, delicadeza, encanto y enorme distinción.[4]

La cita sirve de punto de partida a Rivas para describir a un Revueltas que responde de manera independiente y nada servil al entorno nacionalista que le rodea.

> Durante demasiado tiempo, la idealización de la figura dionisiaca y mítica de Silvestre Revueltas (1899-1940) no favoreció el análisis y la evaluación seria de su música. Así, la obra brillante y profundamente reflexiva de sus cortos pero intensos años de producción (1930-1940) fue explicada como la emanación natural de un iluminado genial; de un músico instintivo y vital del que surgía partitura tras partitura inevitablemente mexicanista. Ese Revueltas elemental, arrastrado por un espíritu por el que fatalmente habló la raza...[sin embargo]. Las convincentes interpretaciones étnicas y las inspiradas metáfo-

[3] Velazco, *op. cit.*, pp. 44-45.

[4] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, ENM-UNAM, 1995, p. 184.

ras raciales o terrestres no lograron ocultar por completo la compleja y totalmente consciente trama del arte revueltiano.[5]

En lo que respecta a observaciones musicales, Rivas procede a señalar diversos pasajes que ilustran las técnicas ya mencionadas por Thomson: instrumentación precisa, transformación temática, frecuente recurso al ostinato y un manejo inteligente y novedoso del ritmo. Pero hay dos áreas problemáticas que la autora no aborda, en parte debido al carácter un tanto introductorio de su libro. Primero, nunca cuestiona la frase de Thomson donde describe la música de Revueltas como "armónicamente estática", al contrario, por la manera como introduce a Thomson, Rivas parece adoptar este punto de vista.[6] Segundo, nunca aborda ninguna pieza desde el punto de vista formal, a pesar de que comienza criticando a aquellos que, como Nicolas Slonimsky y Otto Mayer-Serra, pensaron que Revueltas "no resolvió el problema de la forma", o que se limitaba a la invención de un material que terminaba apareciendo "primitivamente expuesto" y sin "elaborar".[7] Más bien, la autora se limita a enseñar varias instancias locales donde un motivo se transforma con fines formales.

Con el fin de profundizar un poco más en estos dos temas que además están íntimamente relacionados —el dinamismo armónico y la forma musical—, quisiera referirme a algunas decisiones que Revueltas toma al componer la canción *Dúo para pato y canario*, basada en un poema de Carlos Barrera. Es más, el carácter del poema invita una realización musical muy acorde a la imagen de un Revueltas básicamente intuitivo, marcado principalmente por la naturalidad de su talento.

Lamentablemente, con frecuencia se olvida que en el quehacer artístico es más fácil lograr una obra que connote balance a una rebosante de espontaneidad (unificada por fuerzas de atracción más sutiles). Por lo regular este segundo tipo de trabajo necesita mucha más destreza técnica por parte del compositor, y el *Dúo para pato y canario* no es la excepción; la obra expone una serie de decisiones musicales características de un autor que calcula cuidadosamente el efecto de las técnicas que emplea.

[5] *Ibid.*, p. 183.

[6] "En una lúcida semblanza publicada en 1941, Virgil Thomson, el compositor y crítico norteamericano, resumía en pocos párrafos la singularidad, pero también la paradoja de una música que incorporaba una buena dosis de elementos étnicos dentro de un estilo ampliamente informado y altamente individualizado." Moreno Rivas, p. 184.

[7] Citados por Moreno Rivas, p. 185.

Igual que el poema, la música de Revueltas es de corte vanguardista, evitando en todo momento tanto las cadencias tonales como los lugares comunes de una declamación directa o al menos en apariencia sencilla.[8] La música no exhibe repeticiones extensas y tampoco es tonal. Esto no quiere decir que se eviten a toda costa formas ancestrales de composición. Las dos técnicas más antiguas empleadas por Revueltas en el *Dúo* son el énfasis en ciertas rimas o asonancias y el dibujo musical del significado de algunas palabras, aquello que pusieron de moda los madrigales de fines del siglo XVI y principios del XVII y que los musicólogos de habla inglesa denominan *word painting*.[9]

El ejemplo 1 abarca una serie de líneas melódicas donde se ilustran las dos técnicas arriba mencionadas: por medio de repeticiones de notas o motivos, los compases 9 al 12 enfatizan la rima interna entre "toca para" y "la foca", mientras que en los compases 18 al 21 se ve cómo la letra "o" de la palabra "oca" frecuentemente aparece vinculada con la nota Sol. Posteriormente, los compases 32 al 35 muestran la concordancia entre el Re sostenido y la rima entre "ajedrez" y "otra vez", y lo mismo sucede en el compás 49, donde la segunda menor descendente La bemol/Sol se coordina con la rima entre "danza" y "esperanza". Igual que los compases 18 al 21, los compases 53 y 54 muestran la conexión entre una sola nota y una vocal, en este caso entre la nota Fa y la vocal "a", y lo mismo sucede en los compases 60 al 66 donde el adverbio "más" está siempre conectado con una nota Mi. En estos cuatro últimos ejemplos la conexión entre texto y notas musicales está también subrayada por un paralelismo rítmico y métrico. Por ejemplo, el Mi de los compases 60 al 66 aparece siempre como un cuarto situado en el primer tiempo del compás. Tres de estas veces al Mi del tiempo fuerte le sigue un Mi en forma de octavo.

Los compases 70 al 72 exhiben otro tipo de énfasis, donde la nota Do en la que termina la palabra "Phytolaca" se mantiene una octava abajo durante la siguiente frase, que termina en la vocal "a" de "homeopatía". En los compases 81 al 82, un tipo de paralelismo ya visto en los compases 32 al 35 marca ahora la rima entre "jinete" y "mata siete".

[8] Para mayor información sobre el autor del poema véase Sandra Barrera Ocampo, "Carlos Barrera Treviño: Aspectos de su vida y obra", tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1977. Para un análisis complementario del poema véase Talía Jiménez Ramírez, "Entre el juego y la ironía en la música de Revueltas: el *Dúo para pato y canario*", en *Pauta*, abril-junio de 1999, pp. 32-41.

[9] Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2a. ed., 1972, pp. 928-929.

Ejemplo 1


Cuan - do to - ca pa - ra que bai - le la fo - ca,
o - ca, o - ca en la o - ca o - ca o - ca o - ca - ri - na.
de ca - ba - llo de_a - je - drez, pa - ra_em - pe - zar o - tra vez.
Cuan - do dan - za la_es - pe - ran - za
en la lon - ta, lon - ta, lon - ta, en la lon - ta, lon - ta - nan - za.
Porque_el bu - rro sa - be más, mu - cho más, a - de - más, por - que sa - be mu - cho más que tú.
Pa - ra la don - ce - lla fla - ca, phy - to - la - ca re - ce - ta de_ho - meo pa - ti - a
que se_a le - ja, mal ji - ne - te. so - bre_el ro - cín ma - ta - sie - te

El ejemplo 2 muestra los compases 38 al 48, los cuales contienen una de las claves para entender la pieza desde el punto de vista de centricidad melódico-armónica.[10] Los compases en cuestión coinciden con un momento donde el poeta cita elementos musicales: "remidoremifa solasi si bemol, domisol, tornasol bajo la chispa del sol". Al igual que en los ejemplos antes mencionados, Revueltas dibuja con la parte vocal el significado de las palabras. Pero, más allá de que la sílaba "re" coincide con la nota Re, la sílaba "mi" con la nota Mi, y así sucesivamente, en la palabra "tornasol" la línea melódica digamos que se "tuerce" y regresa de la nota La a la nota Sol. No es accidental que "retorne" en esta dirección, ya que esto ayuda a enfatizar el dibujo de la siguiente frase, "Bajo la chispa del sol", la cual se mantiene "abajo" de la nota Sol y "asciende" a esta nota solamente durante las palabras "chispa" y "sol".

Revueltas otorga una gran importancia a la nota Sol, tanto en la línea vocal de los compases 42 al 45 como en la contestación que le sigue. En la versión para ensamble de cámara, el oboe toca solo la melodía que va del Re sostenido al Sol en los compases 46 al 48. Conviene aquí señalar dos factores importantes: primero, el hecho de que la nota La de la palabra "torna" también aparece como la más aguda en el acorde que se repite durante el compás 42 al 43. En la versión para ensamble de cámara, este La se escucha en la flauta y en el piano. Segundo, la melodía de los compases 46 al 48 está constituida por cinco tonos de una colección de tonos completos Do sostenido, Re sostenido, Fa, La y Sol y, en términos de contorno y ritmo, tiene una construcción más bien simétrica alrededor del La.[11]

Los elementos que acaban de ser descritos funcionan como una anticipación del final, el cual aparece en su versión de cámara en el ejemplo 3. La voz termina la canción con la palabra "nada" y en la nota La. El acompañamiento termina en un prominente Sol de la trompeta, el cual está precedido por un Re sostenido. La importancia de las notas Re sostenido, La y Sol al concluir la canción (compases 84-87) es totalmente congruente con la línea melódica de la parte central (compases 46 al 48), tanto en términos de direccionalidad melódica como de énfasis rítmico.

Por otra parte, ambos puntos cadenciales están también relacionados con la organización melódico-armónica de la sección que empieza la can-

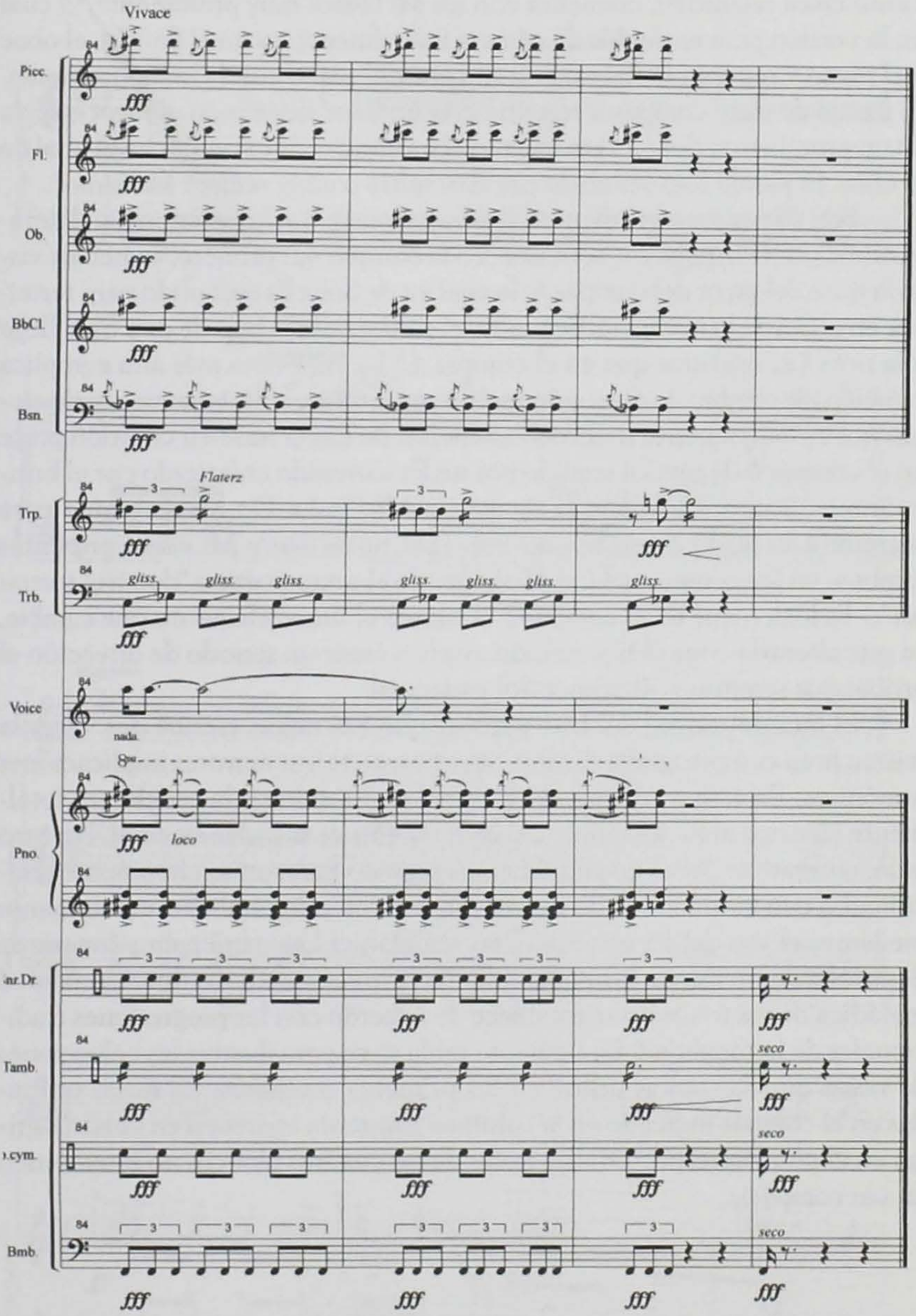
[10] Silvestre Revueltas, *Dúo para pato y canario*, Nueva York, Southern Music Publishing Company, Inc.

[11] Partitura orquestal publicada en *Pauta*, abril-junio de 1999, p. 48.

Ejemplo 2


re- mi - do- re- mi - fa
sol - la - si
si - be - mol,
sff
42
Sostenuto
poco rit.
f
do - mi - sol,
tor - na - sol
ba - jo la chis- pa del
sol.
ff
Meno mosso
ff
dim.
8va bassa...

Ejemplo 3


Vivace
Picc.
Fl.
Ob.
BbCl.
Bsn.
Flaterz
Trp.
Trb.
gliss.
Voice
nada.
loco
Pno.
Tamb.
seco
Bmb.

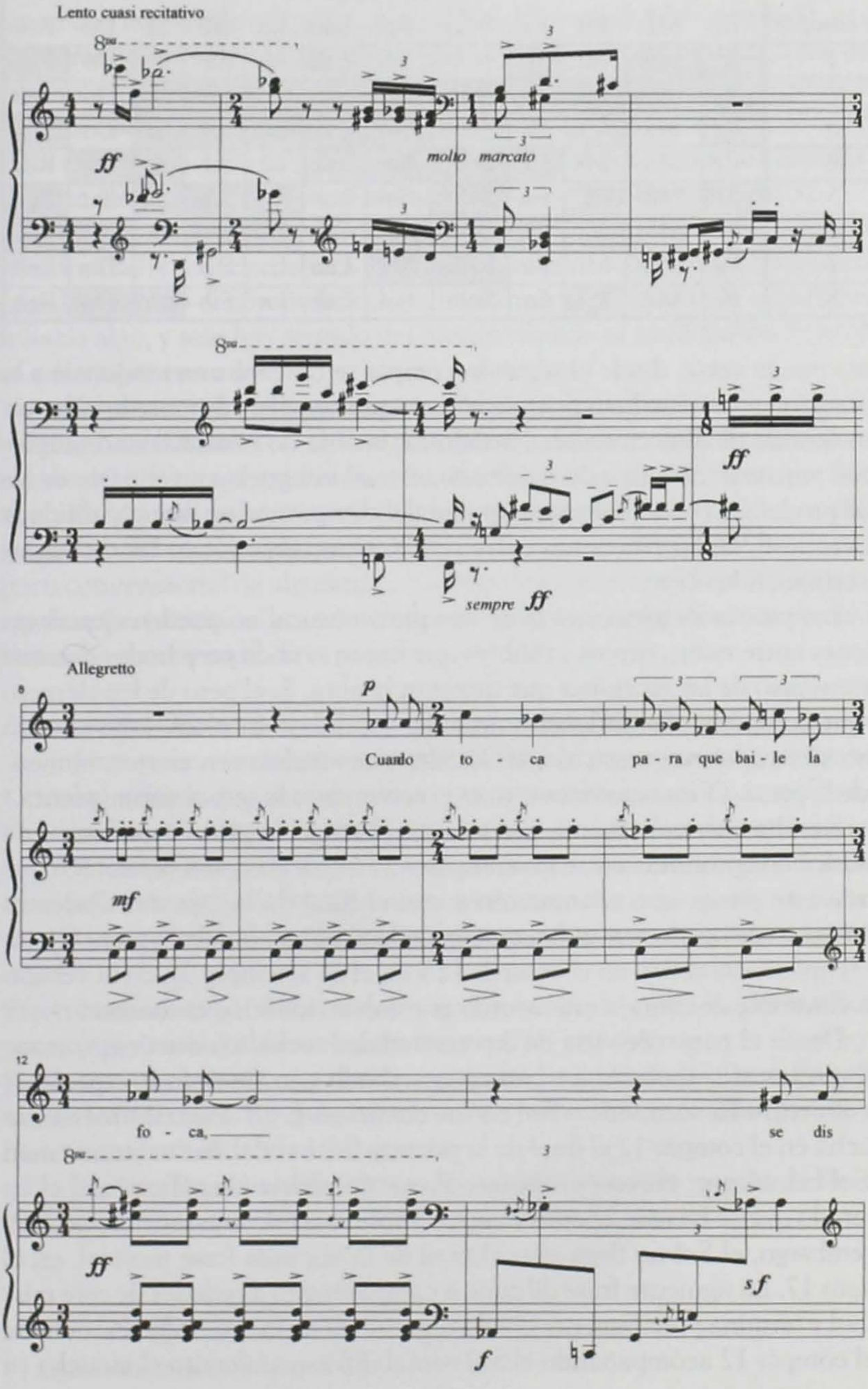
ción (ejemplo 4).[12] Esta sección, marcada en la partitura de piano y voz como Lento cuasi recitativo, comienza con un Mi bemol muy prominente, el cual en la versión para ensamble de cámara inicialmente tocan el flautín, el oboe y el piano y reiteran la flauta, la trompeta y el piano con la mano izquierda. El pasaje de siete compases termina con un Fa sostenido en el fagot que va de un prominente Sol en la trompeta, el mismo Sol que se escucha al final de la obra. El pasaje está señalado por Revueltas como "sempre fortísimo".

Son varios los ingredientes de los compases 6 y 7 que anuncian la musicalización de la palabra "tornasol" en el compás 42: primero, ya hemos visto la frase del fagot del compás 6, la cual va de Sol a Fa sostenido para terminar en el Sol de la trompeta. Segundo, el contorno más bajo de esta frase llega a la nota La, mientras que en el compás 43 La es la nota más alta e implica también un cambio de dirección melódica. Tercero, el ordenamiento de elementos es básicamente simétrico alrededor de La: la frase en cuestión parte en el compás 6 de un Sol seguido por un Fa sostenido enfatizado por el brinco interválico, a esto sigue la secuencia Mi-Do-La-Do-Mi sostenido para regresar a la díada Fa sostenido-Sol. (Las notas Do y Mi están presentes también en los compases 42 al 45 siguiendo el texto poético "domisol tornasol".) Es lógico que en el compás 7 el Mi sea el único elemento que cambie, ya que alterarlo como Mi sostenido ayuda a crear un sentido de dirección al arribar por semitonos al primer Sol cadencial.

El mundo sonoro del *Dúo* permite que Revueltas escriba dos veces la misma nota con ortografía distinta sin que esto tenga mayores implicaciones armónicas. En este contexto, el Mi bemol que comienza la canción es totalmente idéntico al Re sostenido del compás 46 y de la cadencia final. Por otro lado, aunque las notas que aquí hemos seguido parecerían claramente relacionadas con la tonalidad de Do mayor, connotando también su dominante mediante el uso del Fa sostenido, en realidad el *Dúo para pato y canario* se desarrolla en un mundo armónico donde la funcionalidad o direccionalidad melódica de los tonos no se establece de acuerdo con las progresiones tradicionales de la tonalidad. La siguiente tabla sirve para ilustrar las colecciones de notas que Revueltas utiliza en los primeros compases: las notas utilizadas en el compás indicado en la columna izquierda aparecen en cuadros grises en el renglón respectivo (las notas de los cuadros blancos no intervienen en ese compás).

[12] Las frases "direccionalidad melódica" y "direccionalidad melódico-armónica" se usan a lo largo de este análisis como equivalentes a la expresión "voice-leading", comúnmente empleada en la teoría y la musicología de habla inglesa.

Ejemplo 4


Lento cuasi recitativo
ff
molto marcato
ff
sempre ff
Allegretto
p
Cuando to - ca pa - ra que bai - le la
mf
fo - ca, se dis
ff
f
sf

Número de compás	NOTAS											
	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
1	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
2	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
3	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
4	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
5	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
6	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
7	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
8	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb

Como puede verse, desde el segundo compás se observa una tendencia a la saturación cromática. Esto no quiere decir que no exista durante la pieza un claro sentido de direccionalidad armónica, la obra no es atonal sino simplemente postonal. Este tipo de repertorio, el cual integra la mayor parte de las obras producidas en el siglo XX, requiere del compositor un manejo sólido, y a la vez sutil, de las relaciones entre tonos, especialmente en las cadencias que articulan la obra.

Los puntos de articulación de una pieza musical no pueden ejercer relaciones entre notas, ritmos y timbres que hayan no sido preparados durante el transcurso de las secciones que integran la obra. Si el peso de los elementos que componen las cadencias no emana del flujo musical, éstas suenan como interrupciones musicales artificialmente añadidas en ciertos momentos de la pieza. (Y en ocasiones esto es precisamente lo que el autor intenta.)

Resulta particularmente interesante observar la estructura formal de la música comprendida entre los compases 12 al 23, así como la relación que guarda este pasaje con el comienzo y con el final de la canción. Podemos percatarnos de que la sonoridad que precede al último Sol de la pieza (ejemplo 3) aparece también en el compás 12 y en el 21 (ejemplo 5), en la versión para ensamble de cámara este acorde es también idéntico en timbre.

Desde el punto de vista de direccionalidad melódico-armónica, cuando llegamos al compás 12 ya hemos escuchado con un énfasis especial el vínculo entre Fa sostenido y Sol en los compases 6 y 7. Posteriormente, se escucha en el compás 12 el final de la primera frase vocal, la cual termina en un Sol bemol que, en este contexto, el oyente podría identificar con el Fa sostenido que se ha oído apenas unos compases antes como sensible del Sol. Sin embargo, el Sol no llega sino al final de la segunda frase musical, en el compás 17. La siguiente frase de cuatro compases gira alrededor de este mismo Sol y termina precisamente con la reiteración de la sonoridad escuchada en el compás 12 acompañando el Sol bemol. En ese momento el escucha ya

no tendrá problemas para identificar al Sol bemol de la voz en el compás 12 como una especie de sensible que va al Sol del compás 17 (ejemplo 5), es decir, como idéntico al Fa sostenido del final del compás 6 y principios del 7 (ejemplo 4). La ortografía del acompañamiento reitera esta interpretación. Resulta también interesante observar la simetría formal y no sólo local. Faltaría añadir que la verticalidad que acompaña al Sol bemol del compás 12 aparece integrada dentro de la sonoridad final de la pieza (ejemplo 3).

El tipo de relaciones básicas estudiadas en los ejemplos 2 al 5 dan a la obra unidad y sentido de movimiento. En música solamente hay sensación impulso cuando el compositor logra implantar en el oyente la impresión de ir hacia algo, y sólo hay sentido del humor cuando se traza alguna línea lógica para jugar con ella.

En un artículo recientemente publicado, Talía Jiménez Ramírez aborda el tema del humor en el *Dúo para pato y canario* y especula sobre los aspectos del poema que pudieron atraerle a Revueltas: "la forma en que Barrera combina cualidades musicales con la espontaneidad de las ideas y el lenguaje humorístico, [...] la musicalidad de las rimas y en especial la repetición poco convencional de algunas, [...] el tono francamente infantil". Pero principalmente enfatiza el encadenamiento de ideas e imágenes conectadas solamente por el sonido de la palabra:

> La combinación de todas estas manipulaciones del lenguaje da como resultado un poema de carácter explosivo, absurdo, un poco exagerado, y sobre todo, espontáneo: el poema no transmite una idea redondeada en la que la información de cualquier sección sea necesaria para el entendimiento del resto. Más bien, Barrera hilvana el poema en forma lineal: las palabras o frases dan lugar a la siguiente por alguna asociación inmediata, que puede ser el sonido de una palabra, la rima misma o la idea que a su vez surgió de una rima.[13]

Efectivamente estos factores están presentes en la canción por medio del poema, pero resulta interesante observar, tal como se mostró en el ejemplo 1, que justamente en relación con estos momentos del texto Revueltas utiliza los métodos de composición más tradicionales, lo cual parece más bien trastocar la finalidad del poema.

Jiménez Ramírez enfatiza aquellos puntos donde la música de Revueltas empata con el carácter rectilíneo del texto:

[13] Jiménez Ramírez, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

Ejemplo 5


12
fo - ca,
se dis - lo - ca
15
con la bo - ca en la o - ca,
ff
f
mf
18
o - ca, o - ca en la o - - - ca, o - ca o - ca
f
molto staccato
mf
21
o - ca - ri - na,

> Revueltas también replica el desarrollo lineal del poema, pues lo que le interesa es el efecto de espontaneidad. Para lograrlo utiliza varios recursos. En primer lugar, la soprano jamás repite la misma melodía. Además, Revueltas divide la obra en secciones de longitud y carácter impredecibles, sorprendiendo al oyente al utilizar recursos musicales que sugieren una contradanza con el texto de Barrera, como si la música compitiera con las palabras o se apropiara de recursos originalmente textuales, tal como el texto de Barrera se apropia de recursos musicales [...] sin embargo, hay que notar cómo de pronto texto y música se vuelven uno: "remidoremifa, solasi, si-bemol, domisol" (cc. 38-41), y en esta perfecta unión el pato, o la orquesta, calla y escucha pero no soporta más y se le une al canario en un brillante clímax (cc. 42-45).[14]

Sin embargo, esta íntima conexión entre el poema y la música no basta para provocar la sonrisa del escucha, al menos desde el punto de vista musical, y Jiménez Ramírez evoca a uno de los tantos intelectuales que ha tratado de explicarse esta forma tan humana de reaccionar ante lo imprevisto: "Según Arthur Koestler, el *efecto cómico* es producido precisamente por una *dualidad*: el choque repentino de dos códigos que se excluyen mutuamente. El oyente tras esperar cierto resultado, de pronto percibe la situación en un marco de referencia diferente del esperado".[15]

Koestler conduce el argumento de Jiménez Ramírez al mundo de la crítica social y a un Revueltas que se burla de la tradición representada por la música de concierto. "Entonces, es a los seguidores de esta tradición, al establecimiento musical del momento, a quienes Revueltas critica."[16] La inserción de Koestler como base teórica, no obstante, necesitaría una mayor justificación, puesto que el humor es uno de los aspectos menos compartidos entre culturas. Este señalamiento no implica el rechazo de una metodología que incorpora elementos meta-musicales (filosofías extranjeras, entre ellos). No obstante, aunque el contexto de la vida de Revueltas permite una amplia gama de aproximaciones a su obra, y aunque legítimamente estas interpretaciones pueden traer consigo valoraciones distintas de cada uno de los ingredientes sociales y musicales que integran la obra y su contexto, el sentido del humor en el *Dúo para pato y canario* puede, y debe, ser explicado en un nivel más simple pero poco frecuentado por la musicología mexicana.

En la mayoría de los casos el argumento que invoca aspectos metamusicales será mejor sustentado si se fundamenta en una interpretación que

[14] *Ibid.*, pp. 37 y 38.

[15] *Ibid.*, pp. 39 y 40. La obra a la que se refiere es: Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Nueva York, Macmillan, 1964, reimpreso en 1976, pp. 32-38.

[16] Jiménez Ramírez, *op. cit.*, p. 41.

proponga una manera específica de escuchar la obra. En el caso de la música postonal, uno de los principales problemas que el compositor enfrenta es cómo lograr un balance formal y cómo crear el sentido de direccionalidad armónica (lo que en inglés se denomina *voice-leading*). Dada esta situación, resulta problemático —como se ha hecho tradicionalmente en la literatura sobre Revueltas— abandonar lo armónico al mundo del "color". Tampoco puede asumirse que el ritmo lubrica todos los engranajes de la pieza. Por supuesto que la música no tonal nos obliga a poner especial atención al ritmo, pero el ritmo siempre ha sido fundamental para el establecimiento de la direccionalidad melódico-armónica. Tanto en la tonalidad como en la postonalidad o atonalidad las relaciones funcionales entre tonos y acordes están íntimamente ligados con patrones de duración y acentuación. Esta realidad obliga al musicólogo a estudiar qué elementos están siendo subrayados en el devenir musical, y a tratar de descubrir la lógica que los une.

Cuando el musicólogo expone el andamiaje estructural utilizado por Revueltas, la obra no pierde espontaneidad y la capacidad creadora del autor no desmerece, al contrario, se eleva. A pesar de ello, cabe señalar que el análisis puede carecer de sentido cuando, en nombre de un sistema, intenta decirle al compositor qué debió haber hecho. Esto se llama academicismo, y lo practican tanto los musicólogos como los compositores que siguen solamente los libros. Un análisis bien practicado cumple sus funciones cuando nos permite explicar cómo algunos ingredientes de la obra sustentan tanto la connotación de balance como la connotación de sorpresa, ya sea humorística o trágica.

En su aparente espontaneidad, el *Dúo para pato y canario* es uno de los tantos ejemplos que se encuentran en la literatura musical del siglo XX donde un autor economiza al máximo el uso de la direccionalidad armónica y recurre a ella solamente en momentos estratégicos con el fin de amarrar el hilo lógico que une la obra. La existencia de ese sustento unificador estratégicamente repartido a lo largo de la obra permite transmitir el deseado efecto de "impredecibilidad" del resto de los elementos que la integran. Por la sutileza que este tipo de realización conlleva no parece justo, ni siquiera posible, relegar la obra revueltiana al simple talento de un músico superdotado. Revueltas no compuso por casualidad, compuso porque sabía lo que hacía.

Los cuartetos de cuerdas de 1932: estudio comparativo del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez y de Música de feria de Silvestre Revueltas

Talía Jiménez Ramírez

Un día de 1932, Candelario Huízar, Vicente Mendoza y Silvestre Revueltas, entre otros, se encontraban en un aula del Conservatorio Nacional de Música en la "Clase de creación musical", apenas abierta el año anterior por Carlos Chávez, discutiendo sobre cómo crear nuevos tipos de melodías con un enfoque ya no vocal, sino instrumental.[1] El intercambio era intenso pero sistemático. En un momento de inspiración, Revueltas y Chávez se propusieron escribir un cuarteto de cuerdas con el fin de poner en práctica lo tratado en clase. Es posible que así hayan sido concebidos *Música de feria* de Revueltas y los dos primeros movimientos del Cuarteto número 2 de Chávez. Sin embargo, los dos abandonaron la premisa de "ejercicio" a su manera: Revueltas se dejó llevar por la intuición hasta llegar a la última nota de su obra, en un solo movimiento. Chávez ejercitó sus principios estricta y metódicamente hasta finalizar el segundo movimiento y no volvió a dedicarse a su cuarteto hasta 1963.[2]

Estas obras documentan un momento clave en la vida de ambos compositores: habiendo nacido en 1899, en 1932 los dos viven su trigésimo tercer año. Que uno y otro hayan entonces decidido componer un cuarteto de cuerdas, brinda al musicólogo una oportunidad única para el estudio comparativo de sus estilos, pues muestra cómo, a pesar de estar inmersos en un

[1] Clara Meierovich, "Especulación y verdad: novedad histórica en la biografía más temprana de Carlos Chávez", en *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 1, primavera-verano de 1992, p. 114.

[2] Manuscrito a lápiz en el acervo de la Biblioteca Pública de Nueva York, *Performing Arts Library*, cols. esp., Música, núm. de catálogo JOB 84-11, núm. 100.

mismo momento histórico y tener el mismo objetivo en mente, conciertan soluciones muy distintas.

Así, este estudio pone en evidencia aspectos básicos de la manera en la que Revueltas y Chávez toman decisiones musicales una vez inmersos en el proceso de la composición. El tipo de opciones que cada individuo sigue mientras concibe y escribe su obra ayuda a explicar la identidad estilística del resultado final.[3] Las decisiones musicales están indudablemente determinadas no sólo por el talento (innato), sino por las fuerzas sociales del entorno. En las palabras del socioantropólogo-musicólogo John Shepherd:

> ...la gente reproduce las cualidades básicas de su proceso de pensamiento en las cualidades básicas de su música. Si aceptamos que los procesos de pensamiento de la gente están mediados socialmente, entonces se puede decir que las cualidades básicas de diferentes tipos de música están mediados socialmente también y son por lo tanto significativos socialmente [...] Si los tipos de música tienen una significación social inherente, entonces debe ser posible demostrar que así es por medio de un análisis musical que esté de acuerdo con la realidad social que dio lugar al tipo de música particular, el que a su vez articula esta realidad.[4]

El antropólogo de la música Steven Feld ofrece un enfoque similar. Según él, "...las estructuras de sonido están socialmente estructuradas, las organizaciones de sonido están socialmente organizadas, [y] los significados de los sonidos son socialmente significativos".[5]

Las decisiones musicales de un compositor están determinadas por el tipo de material musical que está a su alcance, ya sea en su memoria, consciente o inconsciente, o en el medio social. Además, también dependen de la fuerza dual de atracción y repulsión hacia el medio, sus estructuras, sus materiales y las direcciones históricas en las que se mueve. La dualidad atracción-repulsión es la fuerza negociadora dentro de un sistema de presiones internas y externas. Las presiones internas se derivan de la psique del compositor; las presiones externas, provenientes del medio social, le

[3] Además, si la composición representa un microcosmos de la manera en que cada individuo toma decisiones, podemos insinuar que un análisis en esta escala nos permitiría, aun con sus obvias limitaciones, comprender un poco mejor la forma en que cada persona decide en el contexto general de su vida.

[4] *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 12, traducción de la autora.

[5] Steven Feld, "Symposium on Comparative Sociomusicology: Sound Structure as Social Structure", en *Ethnomusicology*, septiembre de 1984, p. 386, traducción de la autora.

ofrecen rumbos a seguir, y le obligan a decidir constantemente si aceptarlos o rechazarlos de acuerdo con sus presiones internas. Así, el compositor busca un equilibrio que resulta no sólo en su adaptación al medio, sino también en la modificación de éste: el medio alimenta al compositor, quien lo cuestiona, por una parte lo acepta y por otra lo rechaza, y contribuye con cada una de sus decisiones a mantenerlo o cambiarlo; la retroalimentación es inevitable.[6]

Una forma clara de la regulación de este sistema de presiones en el proceso de la composición musical es la de la aceptación o rechazo del medio social-musical representado por la tradición. El compositor aprueba y se adapta a las reglas existentes y/o decide tomar otros caminos modificándolas o rompiéndolas, quizá creando nuevos principios, ya sea intuitiva o premeditadamente. La comparación analítica de *Música de feria* de Revueltas y del Cuarteto número 2 de Chávez nos permite ser testigos de esta lucha con y contra la tradición, mostrándonos que la diferencia de sus estilos musicales, por lo menos dentro de estas piezas, se debe a sus diferentes estilos generales para negociar el equilibrio entre sí mismos y los recursos musicales de su entorno.

El fenómeno presenta una complejidad adicional, no siempre obvia: la tradición existe desde dos puntos de vista al mismo tiempo, el europeo y el autóctono. Ambos compositores se identifican, por un lado, con una Europa idealizada (por cada uno a su manera), y por otro, con su experiencia de lo que es y/o de lo que debería ser lo mexicano. Aunque Chávez y Revueltas utilicen su voz europea tradicional para darle presencia a su identidad autóctona en foros europeos o europeizados, también utilizan su voz autóctona para hacerse lugar en estos círculos, por ser ésta novedosa dentro de ellos. Así, ambos se esfuerzan por pertenecer, pero a la vez por diferenciarse; de esta manera se manifiesta su lucha por aceptar y a la vez rechazar la fuerza de atracción europea al mismo tiempo que la autóctona. Por si fuera poco, cada una de estas fuerzas implica un conflicto propio entre la aceptación y el rechazo de su propia tradición.

El sistema de fuerzas ya descrito puede ilustrarse por la manera en la que Chávez y Revueltas componen los cuartetos de cuerda de 1932, comparados desde el punto de vista de la instrumentación, la melodía, las relaciones interválicas verticales, el ritmo y la forma.

Los dos primeros movimientos del Cuarteto número 2 de Chávez, Alle-

[6] Es importante aclarar que el "medio" está compuesto por los sistemas de aceptación y rechazo que cada individuo representa; así, el compositor es también parte del medio ajeno.

gro moderato y Scherzo, fueron terminados en 1932, mientras que los últimos dos movimientos, Largo, liberamente y Moderato no fueron finalizados hasta el último día de 1963, por encargo de la UNAM.[7] La comparación de estas dos mitades promete ser de gran interés para el estudio de los cambios estilísticos de Chávez tras un periodo de treinta y un años; sin embargo, este tema merece su propio análisis. El presente estudio se concentra solamente en el primer movimiento del cuarteto para facilitar la comparación con *Música de feria*, que consta de un solo movimiento.

En primer lugar, es obvio que ambos compositores se identifican con la música de concierto de origen europeo, al optar por la forma establecida del cuarteto de cuerdas. Revueltas decide utilizar la instrumentación tradicional: dos violines, viola y violonchelo. Sin embargo, Chávez se resiste, en contra de lo esperado, al modificar la instrumentación del cuarteto, pues utiliza violín, viola, violonchelo y contrabajo.

En su tratamiento de la melodía en el Allegro moderato, Chávez explota las posibilidades idiomáticas, netamente instrumentales, de las cuerdas: son melodías sin fraseo obvio, con grandes saltos, articuladas con precisión en conjuntos cortos de notas. Véanse, por ejemplo, las dos melodías iniciales en las partes de la viola y el contrabajo, que contienen los motivos que Chávez utilizará durante el resto de la obra, así como la melodía del contrabajo en incesantes dieciseisavos (compases 1-8).* De esta manera, Chávez se aleja de la tradición al exagerar la *instrumentalidad* del cuarteto de cuerdas. No le interesa la función tradicionalmente lírica de la melodía en este género, sino que la utiliza de una manera mecánica y angular, explorando diversos modos, polimodalidades, contrapuntos en espejo y tratamientos palindrómicos. Desde los primeros compases, el compositor combina una melodía en Do jonio y una en Re dorio.** El uso de contrapuntos en espejo está planeado desde el compás 3, y el tratamiento palindrómico de la melodía es obvio cuando comparamos el compás 2 (contrabajo) con el compás 4 (viola y contrabajo). Para Chávez, cumplir con el movimiento en espejo y los palíndromos es más importante que crear melodías cantabile. Es interesante cómo, al experimentar con la melodía, un elemento tradicional tan

[7] Rodolfo Halffter, *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, p. 41.

* Ver los ejemplos musicales al final del artículo.

** Alejandro Madrid me ha hecho notar acertadamente que la forma en que combino las nomenclaturas de la tonalidad y la modalidad es problemática. Sin embargo, creo que la existencia de ambas, sobre todo en *Música de feria*, no puede pasarse por alto. Mi dificultad por reconciliarlas analíticamente abre el campo a propuestas que documenten esta "combinación" de manera más sistemática.

básico, Chávez llega a ofrecer nuevas posibilidades por medio de su búsqueda exagerada.

Por el contrario, en *Música de feria*, Revueltas se apega al tratamiento tradicional de la melodía en el cuarteto de cuerdas. Nótense, por ejemplo, las melodías líricas, claramente delineadas y bien diferenciadas en los compases 2-3 (viola), 29-31 y 94-96 (primer violín). Para Revueltas, es precisamente la melodía la que aporta gran parte de la identidad de cada sección del cuarteto, proveyendo a veces los motivos rítmicos utilizados en el acompañamiento, así como elementos determinantes de los centros tonales.

En el campo de la armonía, Chávez utiliza lo que Henry Cowell definió en 1928 como "politonalidad armónica", o la combinación contrapuntística de tonalidades cercanas, de tal manera que se coordinen con el fin de mezclarse.[8] Sin embargo, lo que Chávez utiliza no son tonalidades sino modos. Es así como Chávez combina las melodías desde un principio, comenzando el Allegro moderato con una superposición de Do jonio y Re dorio con inflexiones cromáticas que apuntan a Re jonio (nótese que son precisamente Do y Re las notas que constituyen el acorde final de la pieza). Chávez también se acerca a lo que Cowell llamó "politonalidad contrapuntal", en la que tonalidades lejanas (modos, en el caso del Allegro moderato) se superponen de tal manera que la diferencia destaque.[9] Por ejemplo, en el compás 24, el violín toca en Mi dorio mientras que el contrabajo y la viola tocan una escala ascendente de Do jonio en sextas (compases 22-25). En general, sin embargo, las relaciones interválicas verticales de este movimiento son el resultado casi incidental del desarrollo de cada línea, como lo comprobaremos en cuanto nos ocupe el análisis de la forma. Al permitir que el desarrollo melódico de la pieza sea el que controle las relaciones interválicas verticales, Chávez se aleja del pensamiento armónico en sí, deslindándose de la tradición al volver irrelevantes los significados armónicos tradicionales de la tríada.

Por el contrario, Revueltas se apega a los significados tradicionales diatónicos al establecer centros tonales que delimitan las diferentes secciones de *Música de feria* junto con la melodía y la identidad rítmica local. Sin embargo, también se rebela en contra del tratamiento tradicional al crear otros colores y significados armónicos por medio de la multiplicidad simultánea

[8] "New Terms for New Music", en *Modern Music*, vol. 5, núm. 4, enero-febrero de 1928, p. 23. Utilizo terminología coetánea para facilitar un acercamiento contextual a la intención del compositor.

[9] Cowell utiliza un ejemplo de *Energía* de Chávez de 1925 para ilustrar su idea.

de centros tonales, el uso de modos y la disonancia. Por ejemplo, Revueltas establece centros tonales por medio de la repetición constante: el Sol sostenido destaca en el violonchelo desde el primer compás, para establecer, en conjunto con la melodía del compás 2, Sol sostenido frigio. El compositor también hace resaltar centros tonales por medio de ostinatos disonantes, como el que aparece en séptimas en la viola y el violonchelo y sobre el que destaca una melodía en Si mixolidio en los compases 24-26.

Es interesante sobre todo cómo Revueltas, aunque acepta la convención del gran acorde cadencial, fortissimo, para marcar el final de las secciones principales de la pieza, utiliza un acorde de significado polivalente; es el mismo acorde cada vez, aunque al final, en vez de ser el último acorde de la pieza, como sería de esperarse, se convierte en el penúltimo (compases 292-297). Tal acorde aparece en los compases 28, 221-222 y 292-293, y está formado por el equivalente a cuatro segundas mayores y una segunda menor, y puede leerse como un poliacorde de Re aumentado con Do menor, aunque en realidad esta terminología no es necesariamente productiva ya que la forma en la que el acorde enlaza las secciones es diferente cada vez. Aún así, me referiré a él como "el poliacorde" de ahora en adelante. En su primera aparición, el poliacorde une la sección de la melodía en Si mixolidio sobre el ostinato en séptimas, mediante un acorde de novena de La menor, con la melodía en Do sostenido menor que comienza en el compás 29. Podemos interpretar esta resolución de la siguiente manera: el acorde de Do menor asciende cromáticamente a Do sostenido menor; el acorde de Re aumentado desciende de manera similar al mismo. En su segunda aparición, el acorde es precedido inmediatamente por el ostinato Do-Sol en el violonchelo, notas que permanecen en el poliacorde y que continúan al principio de la sección en la que el material inicial regresa. También el Fa sostenido del violín permanece como la nota más aguda del poliacorde. Finalmente, el poliacorde reaparece como el penúltimo de la pieza, modificando de manera cromática las notas inmediatas anteriores: el Si al Do, el Re al Mi bemol, el Re bemol al Re natural, mientras que el Fa sostenido permanece. Entonces se transforma en el verdadero final al ascender la mayoría de sus notas en terceras y cuartas a un poliacorde también formado por el equivalente a cuatro segundas mayores y una menor, que podemos interpretar como un acorde de Mi mayor combinado con uno de Fa sostenido menor. Esto va de acuerdo con la lógica armónica de *Música de feria*, ya que el tercer grado de cada uno de estos acordes concuerda con los centros tonales principales de Sol sostenido, como en el principio que se reexpone, y La, como en la parte intermedia, Lento. De esta manera, Revueltas se vale de un "señuelo armónico" plantado en los lugares en los que normalmente debería haber acordes

que identificaran claramente la tonalidad de cada sección. La tonalidad o la modalidad sólo se aclara *dentro* de cada sección con la ayuda de la melodía y los ostinatos que la hacen resaltar o que modifican su sentido interválico vertical. Esto sucede también al principio de la pieza: la quinta Do-Sol, característica del poliacorde en cuestión, es precisamente con la que comienza el cuarteto en la parte del violonchelo. Revueltas verifica la importancia de la quinta cuando el motivo se repite en el compás 4, ahora con ambas notas *sostenidas*. Evidentemente, el compositor se apega a la tradición pero a la vez se aleja de ella por medio de este acorde, pues usa de manera novedosa viejas estructuras, logrando así que sus innovaciones contrasten simultáneamente con las fórmulas tradicionales. Revueltas mantiene así un equilibrio entre la atracción hacia la tradición y la atracción hacia ser diferente.

En cuanto al ritmo, Chávez se limita a utilizar dieciseisavos en sucesión o en combinación con octavos, cuartos y blancas. Su objetivo primordial es explotar al máximo las posibilidades rítmicas del dieciseisavo en el compás de 2/4; esto es obvio desde los primeros compases. Así, Chávez se identifica con la tradición al explorar elementos primordiales de ésta, como en el caso de la melodía; sin embargo, la forma exagerada en que lo hace es al mismo tiempo novedosa. Los cambios de compás a 3/4 son esporádicos y de muy breve duración. Sin embargo, el compositor agrupa las notas inesperadamente, como en la parte del violín en los compases 24-30, en la que es prominente la acentuación de los 8 dieciseisavos de un compás en grupos de 3, 3 y 2.

En *Música de feria*, Revueltas pone mucho más en juego rítmico. El compás cambia más de 100 veces dentro de los 296 compases de que la pieza consta. Estos cambios incluyen aquellos en los que la intención es crear acentos cruzados, como en los compases 18-27, en donde la viola y el violonchelo alternan compases de 2/4 y 3/4 mientras que los violines alternan 6/8 y 9/8. En el compás 24 los papeles se intercambian y las voces inferiores marcan 6/8 y las superiores 2/4. Además, los ritmos cruzados son complejos desde el inicio mismo del cuarteto, en el que los tresillos de la parte del violonchelo contrastan con los quintillos simultáneos de las voces superiores. La complejidad rítmica, así como el Tempo, son elementos básicos en la estructuración formal de la pieza, pues determinan el contraste entre sus tres secciones temáticas. La primera y la última se caracterizan por el Tempo allegro y la alta complejidad rítmica, mientras que la parte media se desarrolla en Tempo lento, sin ritmos ni acentos cruzados, con unidades rítmicas simples, en su mayoría octavos y ocasionalmente sus múltiplos (compases 98-101).

Estructuralmente, el Allegro moderato y *Música de feria* se apegan a la

forma típica del primer movimiento de un cuarteto de cuerdas: la forma sonata. El apego de ambos, sin embargo, es simbólico, pues conservan de ella lo mínimo, esto es, la forma tripartita en la que el principio y el final utilizan el mismo material de manera similar. Ambos sustituyen las tonalidades tradicionales de la forma sonata por su propia forma de marcar secciones, y ambos sustituyen lo que tradicionalmente sería el desarrollo por su propio manejo.

Por un lado, *Música de feria* exhibe tres partes, *ABA'*. La primera parte (compases 1-97) comprende el equivalente a la exposición (compases 1-28), cuyo final está marcado por el poliacorde cadencial fortissimo ya discutido. El resto de esta sección, Vivo (compases 29-97), puede interpretarse como una transición a la parte *B*, *Lento* (compases 98-133), que regresa a la sección *A*, ahora modificada (es decir *A'*), por medio de una sección tipo *cadenza* en los compases 134-222, cuyo final también es marcado por el dicho poliacorde. La sección *A'* pierde la parte media que la *A* contenía, equivalente a los compases 16-39, haciendo así un resumen de la sección *A* y la transición hacia la *B*, y terminando con el poliacorde que sintetiza los centros tonales del cuarteto, Sol sostenido y La, como ya hemos visto.

El Allegro moderato de Chávez, por su parte, tiene una forma similar pero forjada por métodos diferentes: la exposición del material principal, *a*, es muy corta (compases 1-5), tras la cual la sección *B* (compases 5-55) se caracteriza por la textura a dos voces principalmente, el uso generalizado de los dieciseisavos continuos y el uso de polimodalidad armónica y luego contrapuntal. La siguiente sección, C (compases 56-112), exhibe el uso simultáneo de las cuatro voces, así como la manipulación de diferentes combinaciones de dieciseisavo con octavo con punto. Esta sección pasa del uso de politonalidad al de cromatismo, para desembocar por medio de una escala de Do mixolidio en la pequeña sección *a'* (compases 113-119), que constituye la unión entre las secciones *B-C* y *D-E* o, lo que es lo mismo, *C invertida-B invertida*, ya que las secciones *D-E* son un palíndromo exacto de *B-C* (comparar, por ejemplo, los compases 124-126, con los compases 110-112). Este palíndromo termina en el compás 234, tras el cual regresa el material inicial, ahora *a"* (compases 235-238), que concluye con la palindromización en valores rítmicos más largos, que anuncian el final de los dos motivos melódicos presentados en el primer compás de la pieza. No es de sorprenderse que el acorde final de la pieza sea Do-Re, pues representa los modos de estos dos motivos, Do jonio y Re dorio.

La forma sonata apenas se conserva por medio de las secciones *a* al principio y al final. Su forma también puede considerarse de manera análoga a la de *Música de feria*, pues la sección *B* del Allegro moderato puede

interpretarse como una transición hacia *Ca'C-invertida* (sección que equivaldría a la parte *B* del cuarteto de Revueltas), y *B-invertida* puede interpretarse como una sección tipo cadenza (como la que aparece en *Música de feria*). La técnica palindrómica de Chávez justifica la importancia que le da a la melodía, pues el compositor unifica el cuarteto por medio de movimientos en espejo, fragmentos melódicos palindromizados y la manipulación del dieciseisavo y sus múltiplos de principio a fin. Esta técnica también justifica que Chávez se aleje del pensamiento armónico tradicional, ya que la forma en la que el compositor palindromiza las partes *B* y *C* impide el uso de la armonía funcional con objetivos tonales determinados. No obstante, es importante notar que el uso del palíndromo le permite a Chávez partir de una misma área modal general, desviarse de ella y finalmente regresar, como en la forma sonata tradicional.

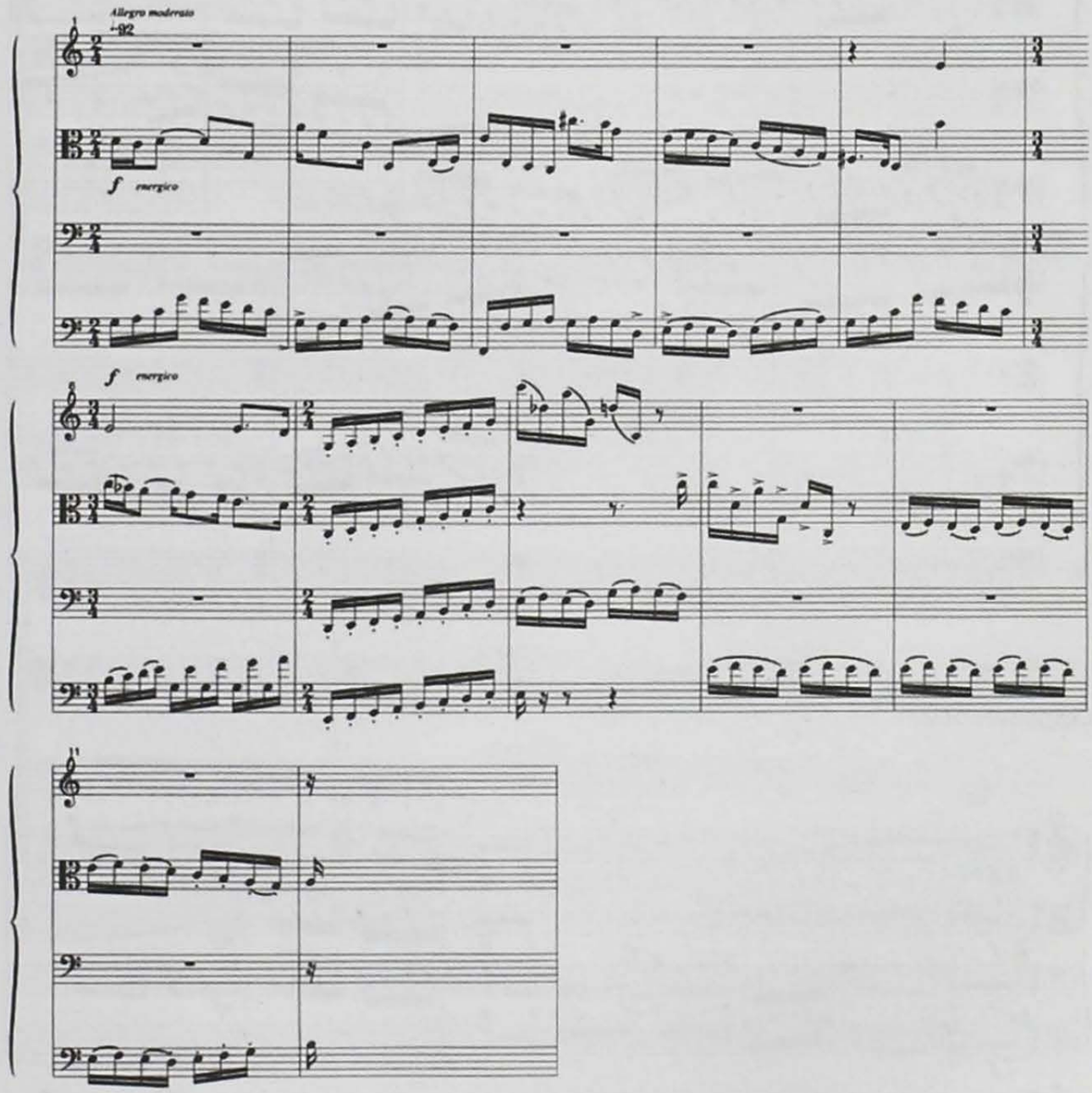
Consideremos la totalidad del Allegro moderato y *Música de feria*. Chávez utiliza elementos básicos tradicionales, como la melodía, el compás de 2/4, el dieciseisavo y la estructura general de la forma sonata. Al manipular estos elementos exageradamente Chávez logra alejarse de sus usos tradicionales. Revueltas utiliza su material de manera típica, como en el lirismo de sus melodías y su armonía triádica, expandiendo, sin embargo, los límites tradicionales por medio de la complejidad métrica y rítmica, la novedad armónica y modal, y su reinterpretación de la forma sonata. Revueltas va aún más lejos: al comparar el Allegro (compases 1-28) con el Lento (compases 98-133) de *Música de feria*, se escucha cómo las técnicas europeas se vuelven propias en el primero, y cómo el sonido autóctono ocupa un medio europeo en el segundo. Así, aunque el Lento sea extremadamente tradicional melódica, armónica y rítmicamente, le permite a Revueltas equilibrar las fuerzas de atracción y rechazo entre lo europeo y lo autóctono. Este aspecto de la búsqueda de equilibrio en el sistema de fuerzas que influyen en la composición no está presente en Allegro moderato de Chávez.

La comparación del Allegro moderato del Cuarteto de cuerdas número 2 de Carlos Chávez y de *Música de feria* de Silvestre Revueltas, ambos del año 1932, demuestra la influencia de las fuerzas de aceptación y rechazo que determinan la identidad; estas fuerzas contrarias exigen ser reconciliadas y equilibradas en diferentes planos de la vida del compositor, haciéndose evidentes especialmente en su música. La diferencia primordial entre la identidad musical histórica de Chávez y Revueltas está en el aire pero es difícil de atrapar. Revueltas es capaz de negociar desde las dos partes de su identidad, la atracción-rechazo hacia lo propio y lo ajeno, a sabiendas de que ambas partes son propias y ambas son ajenas y las dos existen al mismo tiempo; las alas de la mariposa se acercan y se alejan, se acercan y se alejan, pero siguen

pegadas al mismo cuerpo. Por otro lado, el palíndromo musical de Chávez muestra cómo el compositor sigue sistemáticamente las reglas que ha creado por medio de la exageración del uso de elementos tradicionales. Quizá es por esto que, aunque imite metódicamente la simetría de las alas de la mariposa en su Allegro moderato, ésta no deje de ser de papel.

Ejemplos citados del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez

Compases 1-12.



Compases 22-30.



Compases 56-63.



Compases 110-112.



Compases 124-127.

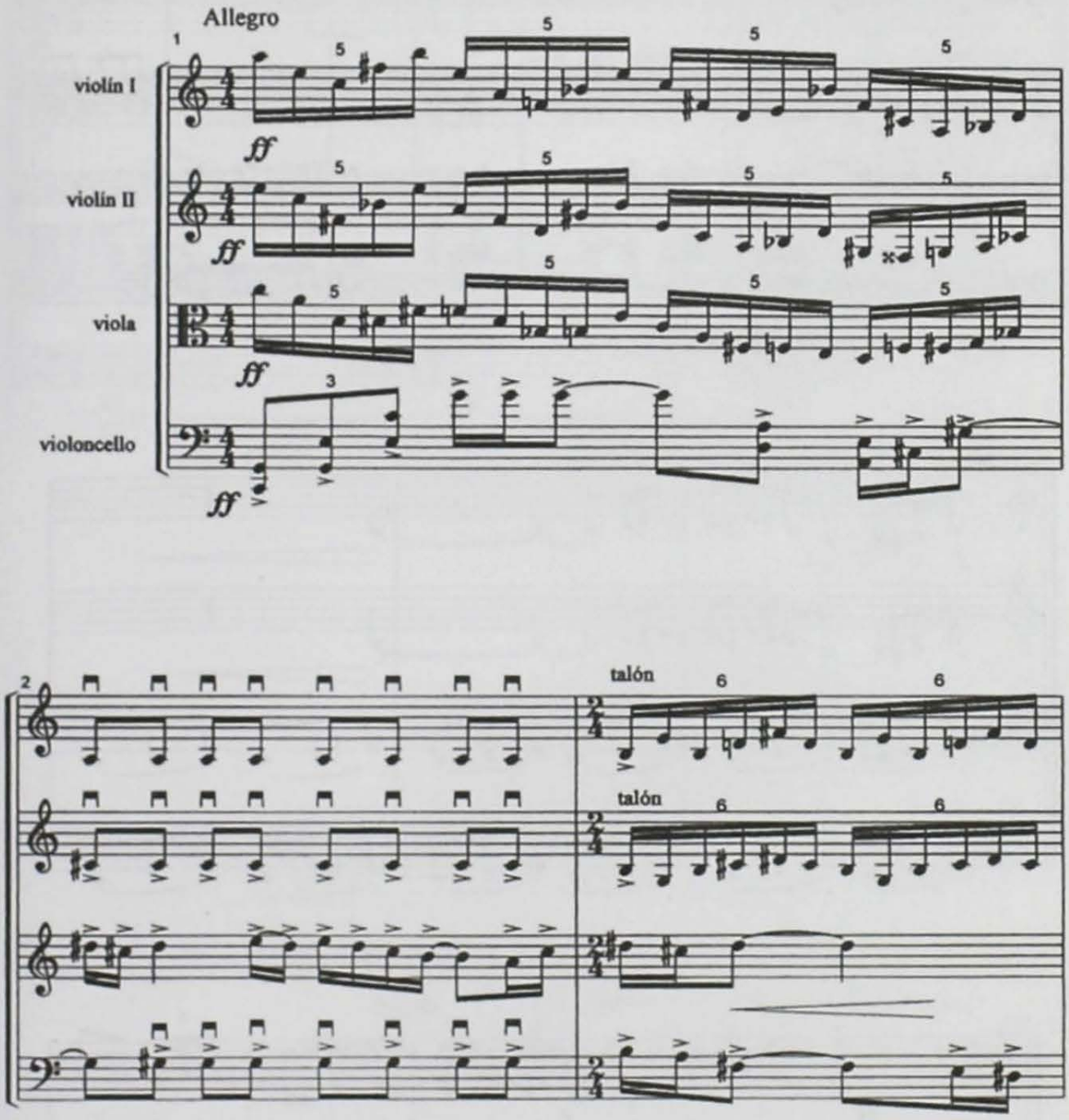


Compases 235-247.

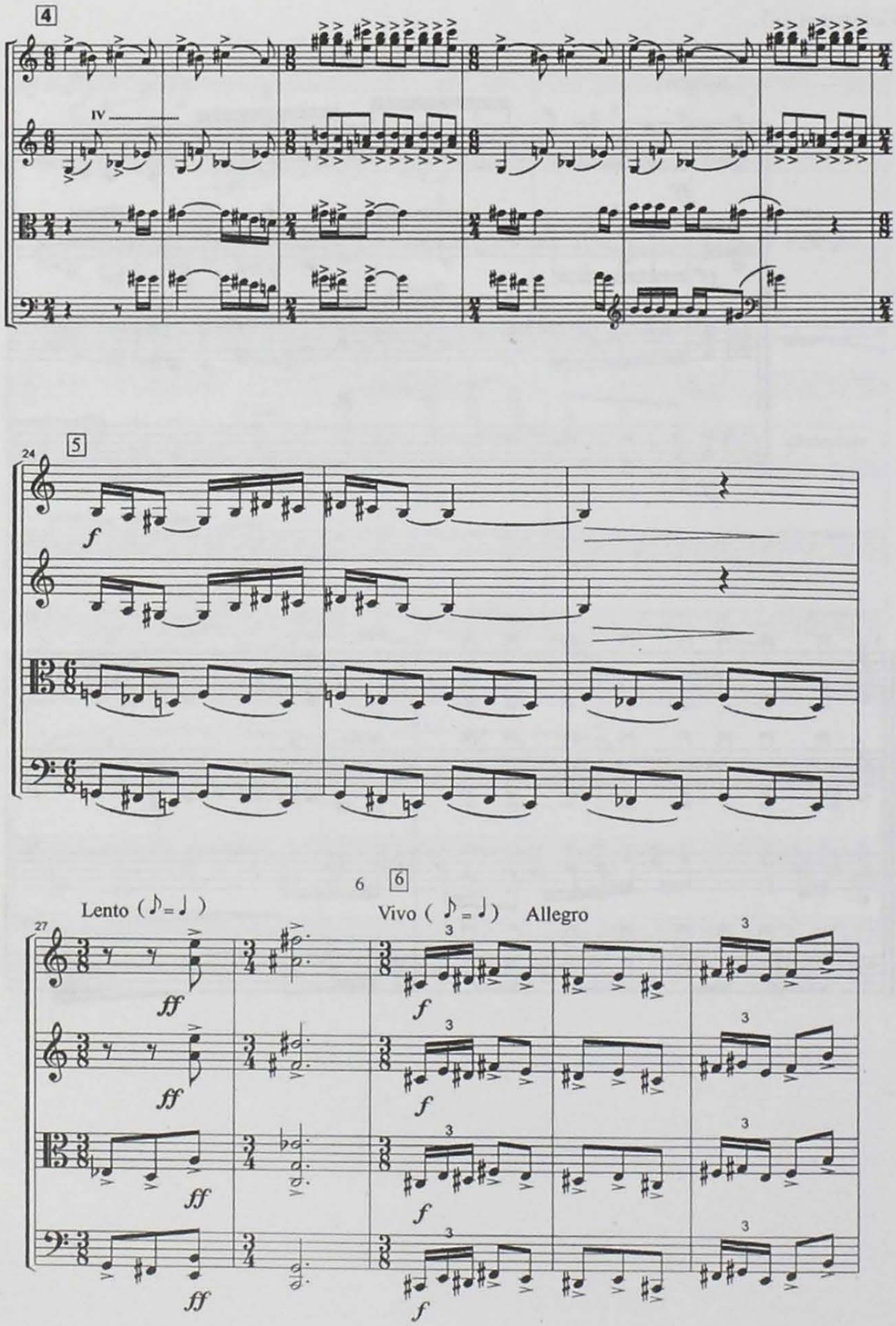


Ejemplos citados de *Música de feria* de Silvestre Revueltas

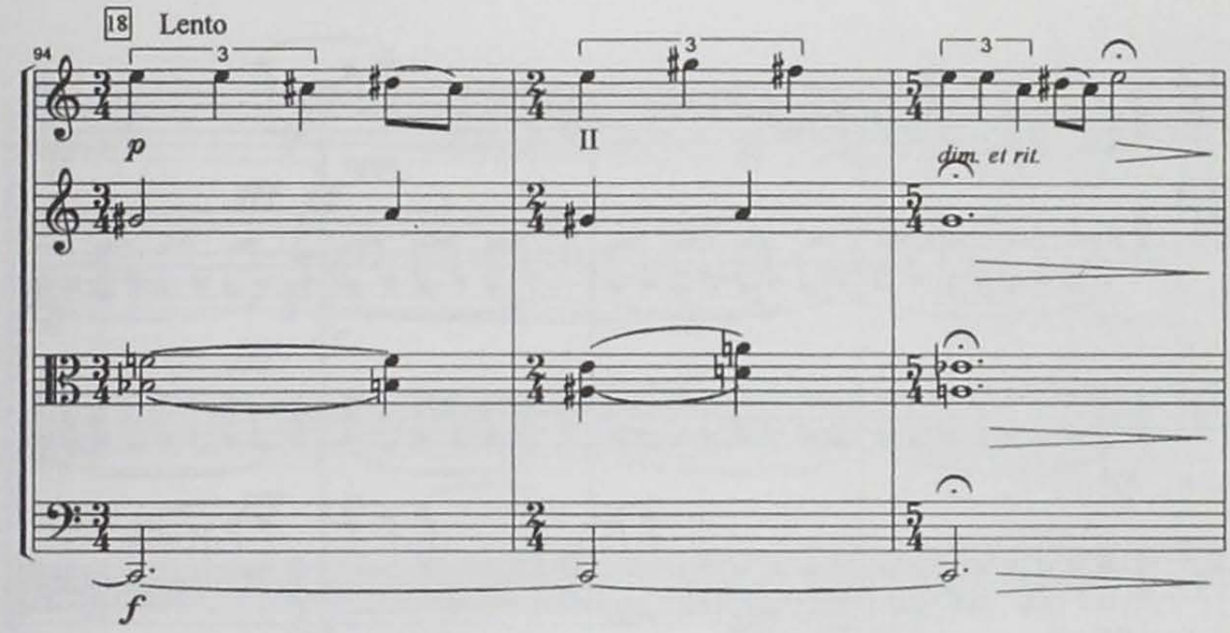
Compases 1-3.



Compases 18-31.



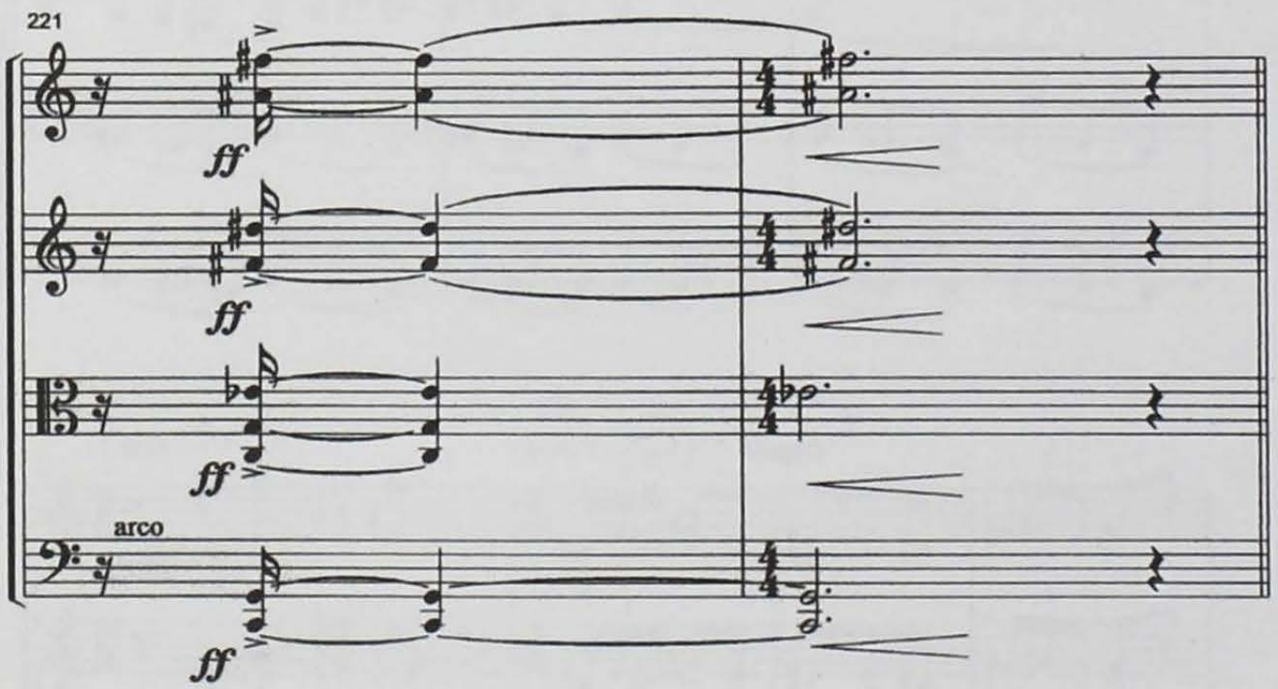
Compases 94-96.



Compases 98-101.



Compases 221-222.



Compases 292-293.



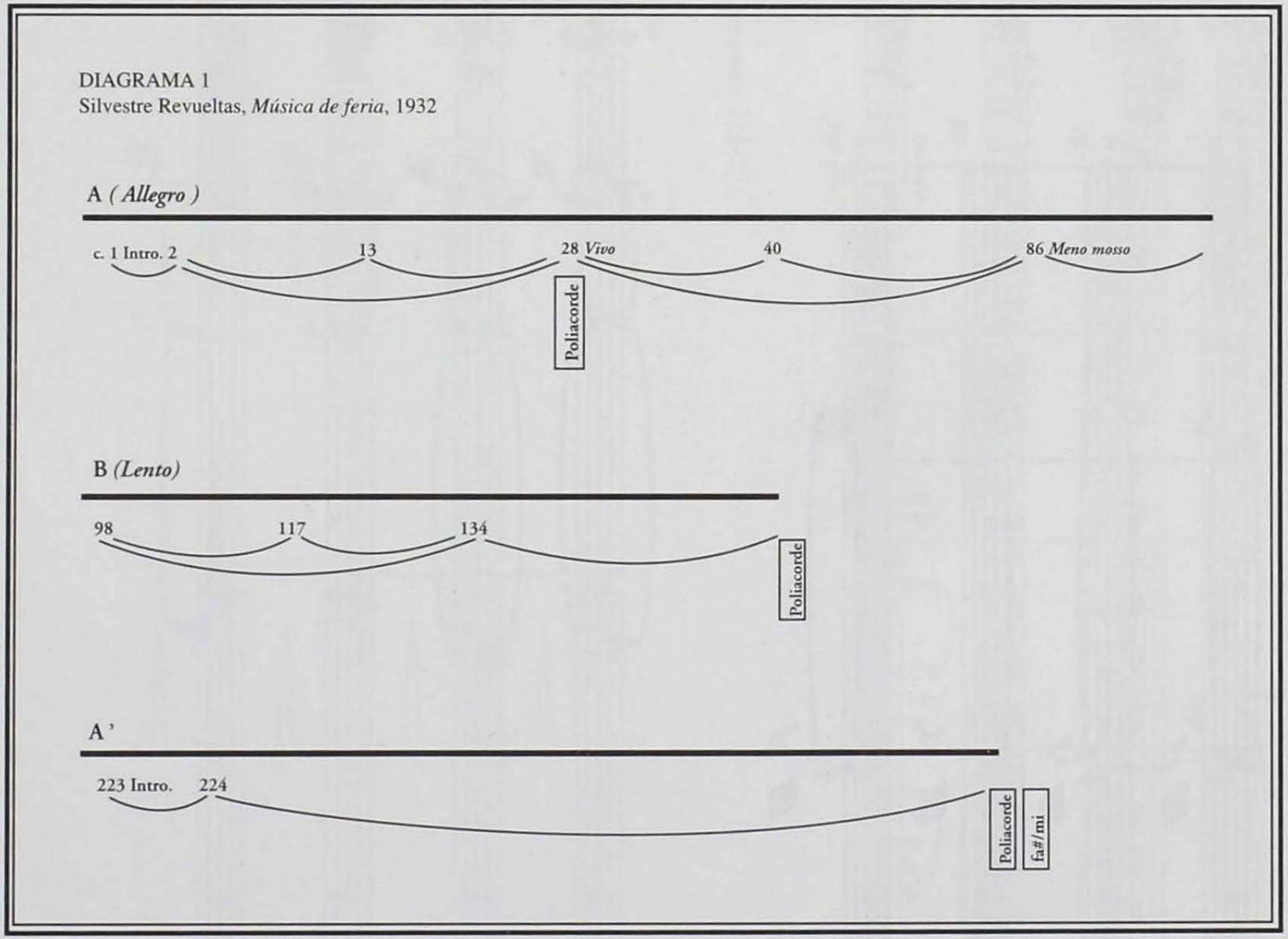

DIAGRAMA 1
Silvestre Revueltas, *Música de feria*, 1932
A *(Allegro)*
c. 1 Intro. 2
13
28 *Vivo*
40
86 *Meno mosso*
Poliacorde
B *(Lento)*
98
117
134
Poliacorde
A ’
223 Intro.
224
Poliacorde
fa#/mi

Diagrama 1

DIAGRAMA 2
C. Chávez, Cuarteto de Cuerdas No. 2, *Allegro moderato*, 1932

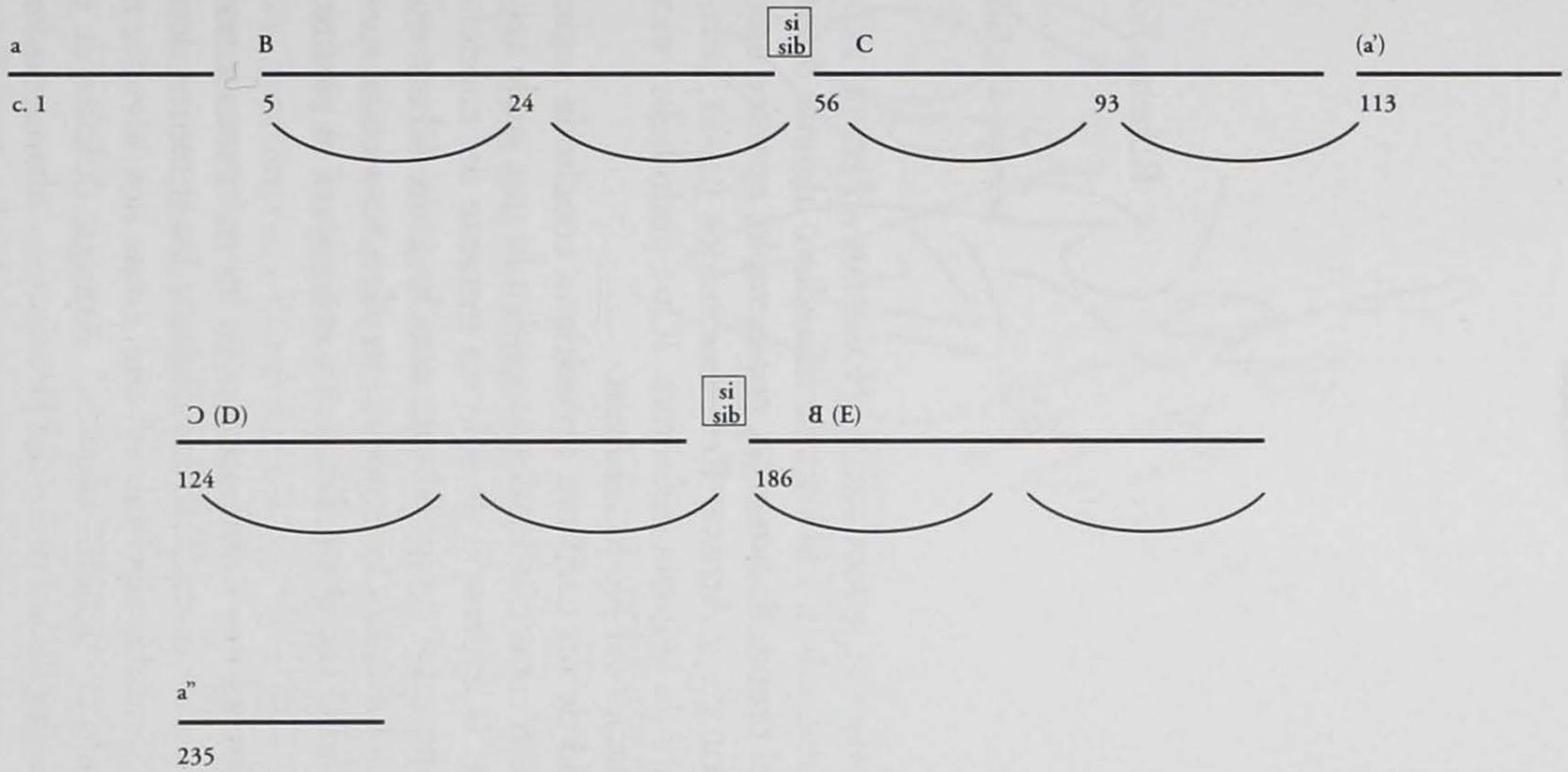


Diagrama 2

Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas

Roberto Kolb Neuhaus

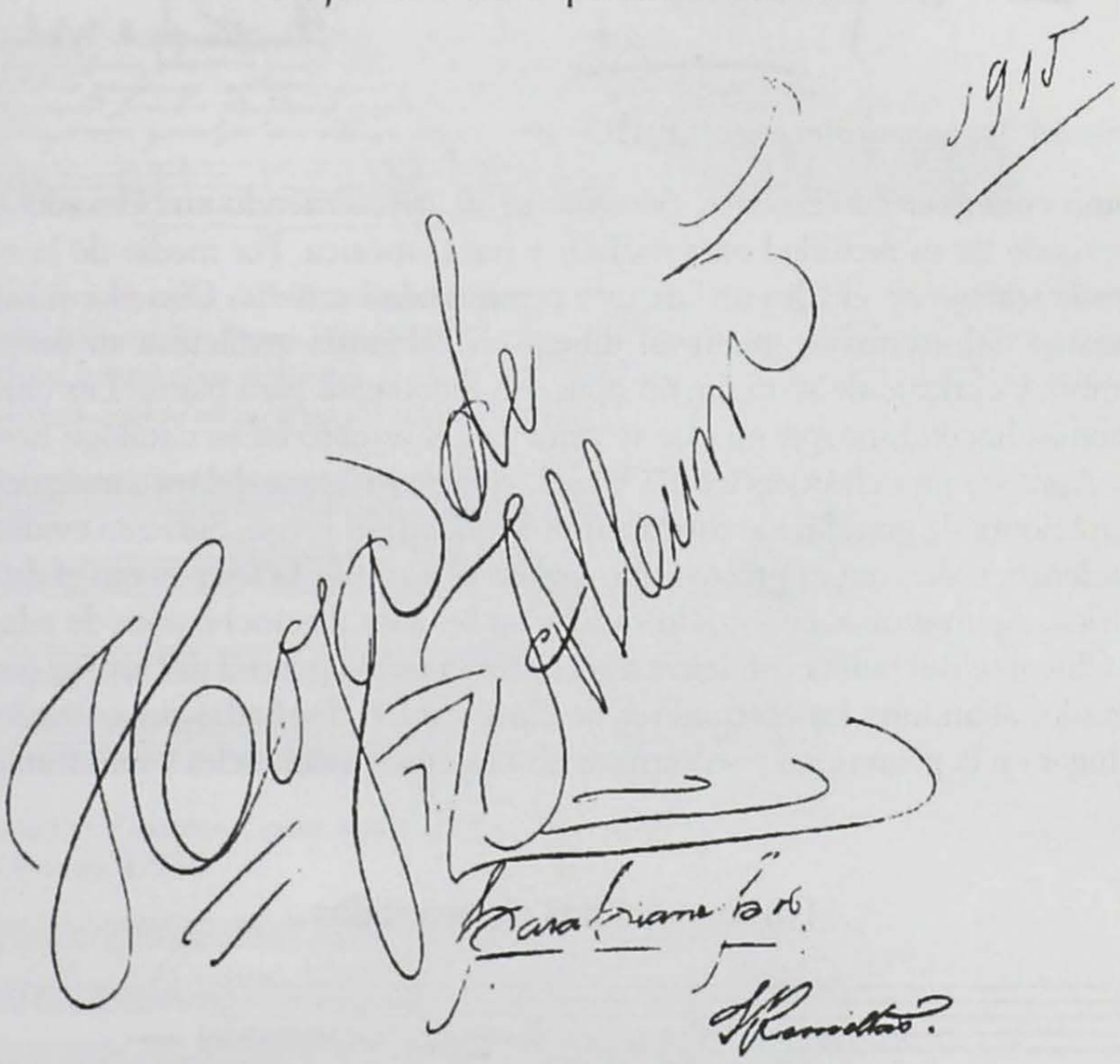
In memoriam Rafael Candanedo

Cuando comparamos el borrador del *Homenaje a Federico García Lorca* con su versión final, saltan a la vista de inmediato algunas disparidades sorprendentes. En el primer documento, por ejemplo, aparece una dedicatoria a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), pero desaparece inexplicablemente de la copia definitiva. ¿Qué pudo haber motivado estas (y otras) modificaciones? No lo sabemos.

La pulcritud de un partitura revueltiana concluida sugiere certeza y carácter final. Pero estas cualidades esconden lo que suele ser en realidad una obra de arte: la expresión de sólo un instante del caprichoso proceso creativo, el compromiso temporal que concluye un debate que se lleva a cabo al interior del músico, la negociación silenciosa entre sus intenciones estéticas y la realidad social y política que enfrentará su partitura en la sala de conciertos.

Apuntes, borradores y anotaciones en los márgenes y reversos de los manuscritos ponen de manifiesto las dudas y los intentos desechados del compositor: las "fórmulas algebraicas" que, como nos advierte el autor de 8 *x radio*, en el fondo no tienen "solución". Aunque difíciles de explicar con certidumbre, aquellas dedicatorias del *Homenaje* —abandonadas o sacrificadas en el camino— nos acercan a la subjetividad del músico. En otras instancias, sin embargo, el estudio de marginalia puede sugerir valiosos cauces de interpretación o resolver, incluso, lo que hasta ayer eran dudas o incógnitas.

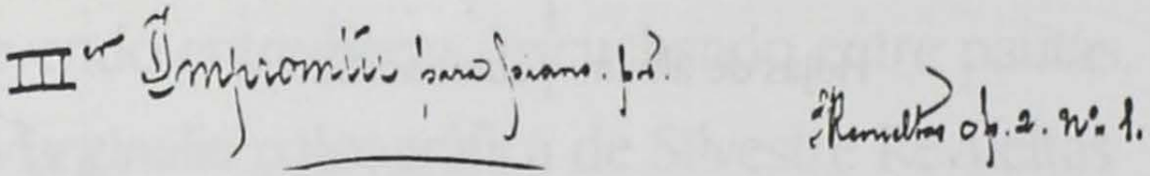
I
Hojas de álbum: pautas soñadoras



Portada del primer álbum de composiciones para piano, escrito en 1915.

A los quince años de edad, el joven violinista Revueltas escribe su primer álbum de composiciones. La selección del instrumento —el piano—,[1] aunque todavía más la de los géneros de sus "hojas de álbum" —Mazurkas, Valses y Valsettes, Impromptus y Piezas de Salón— son reveladores: la infancia del músico transcurre entre reverberaciones locales del romanticismo chopiniano y hace eco con naturalidad en el joven corazón de Silvestre.

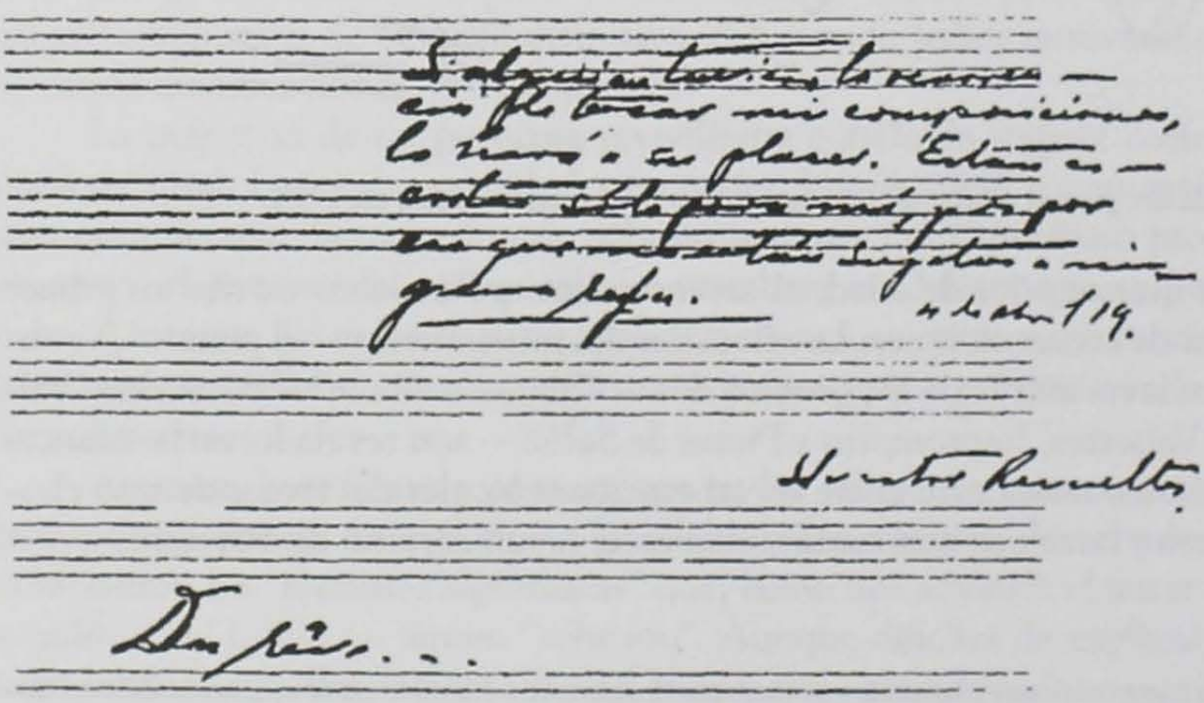
[1] Las composiciones permiten adivinar una destreza considerable en la ejecución de este instrumento, lo cual llama la atención, puesto que no se tienen datos sobre posibles estudios de piano en la infancia de Revueltas (la documentación sólo atestigua sus estudios de violín). Sin embargo, dado el evidente talento del niño, es factible pensar que fuera autodidacta en lo que al piano se refiere.



Título del "Impromptu para piano" (1915).

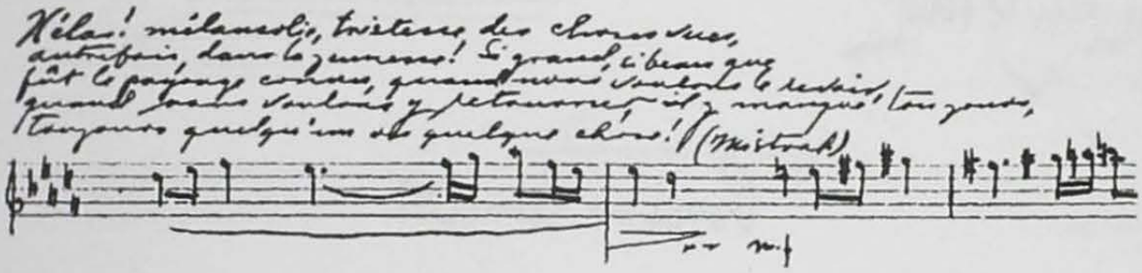
Como cualquier adolescente, Silvestre se va descubriendo embelesado: se sorprende de su facilidad para escribir y hacer música. Por medio de la caligrafía trabaja en el "diseño" de una personalidad soñada. Con el cuidado obsesivo del escribano medieval dibuja en caligrafía artificiosa su propio nombre y el título de su pequeño opus, un *Impromptu* para piano. Las cifras romanas hacen hincapié en que se trata ya del tercero en su catálogo juvenil. Aparece una clasificación, "Opus 2, número 1", que delata románticas aspiraciones de grandeza artística e inmortalidad del joven. Salvo su evidente talento, todo aquí es prestado: lo mismo el estilo de la letra como el de la música. Apenas unos cuantos años más tarde, a los dieciocho años de edad, en Chicago, Revueltas comienza a rechazar la visión juvenil del artista consagrado, abandona las costumbres de clasificación diseñadas para asegurar su lugar en la posteridad y se permite una escritura más suelta y más franca.

II
Du rève: pautas afrancesadas

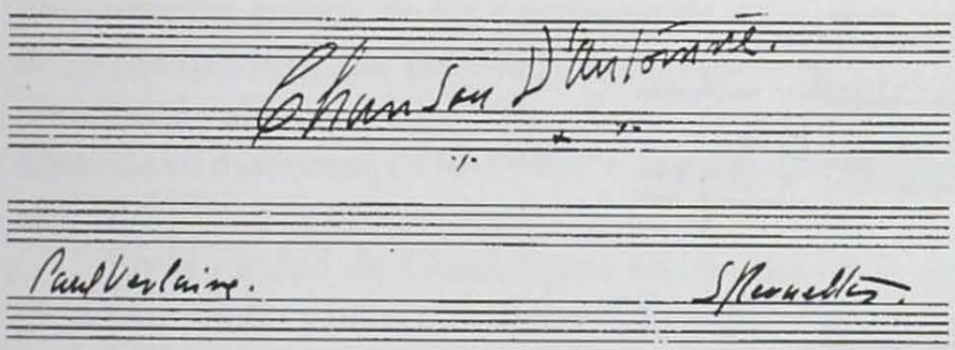


Portada de un álbum para piano, fechado en 1919. "Si alguien tuviera la ocurrencia de tocar mis composiciones, lo hará a su placer. Están escritas sólo para mí, y es por eso que no están sujetas a ninguna regla. 4 de abril, 1919."

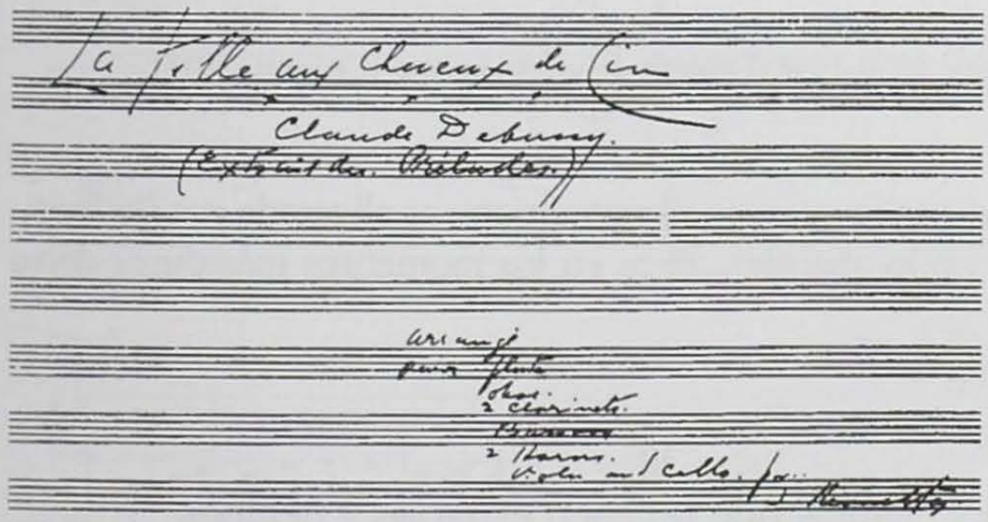
Su mundo ahora se contagia de la cultura parisina. Mistral, Verlaine y Debussy poblarán sus emociones y pensamientos.[2]



Cita de un poema de Mistral que encabeza una pieza para piano de 1919. "Hélas! mélancolie, tristesse des choses vues autrefois dans la jeunesse! Si grand, si beau que fût le paysage connu, quand nous voulons le revoir, quand nous voulons y retourner il y manque toujours, toujours quelqu'un ou quelque chose! ([Frederic] Mistral)".

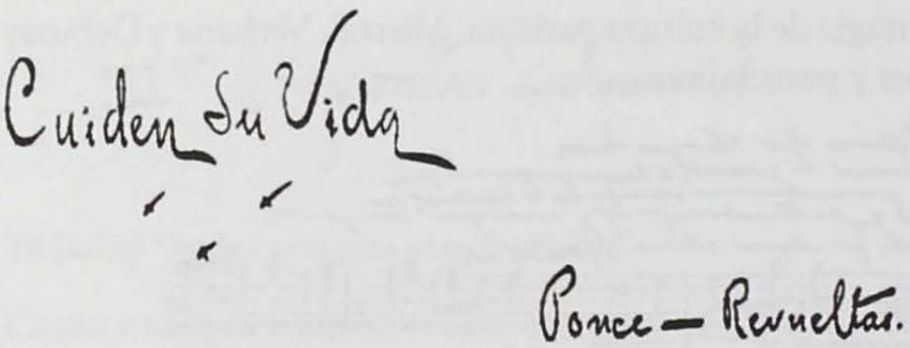


Chanson d'automne, para voz y piano, sobre un poema de Paul Verlaine, 1844-1896. (Chicago, 1923.)

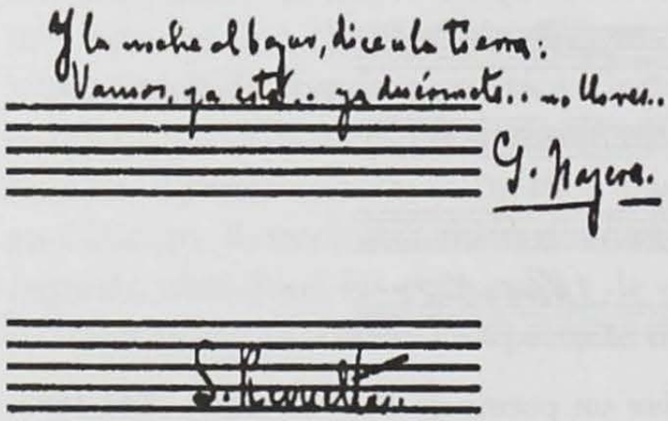


La fille aux cheveux du lin, de Claude Debussy. Orquestación de Silvestre Revueltas para flauta, oboe, clarinetes, fagot, cornos, violín, viola y violonchelo (Mobile, Alabama, 1928).
No sorprende por eso su afinidad con otros francófilos mexicanos como Ponce y Gutiérrez Nájera.

[2] Obsérvense en estos manuscritos las tres cruces bajo el título. Éste es un hábito que Revueltas practicó con frecuencia en composiciones y arreglos escritos entre 1918 y 1928 pero que abandonó por completo en su obra de madurez. Señales como éstas facilitan la labor del catalogador.



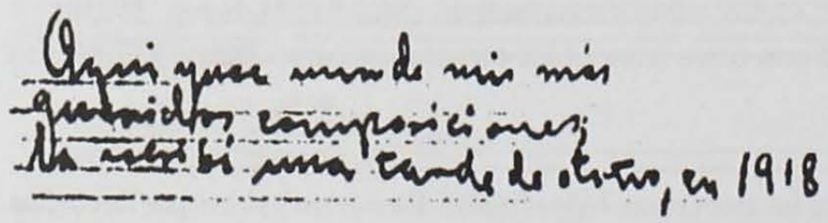
Arreglo para violín y piano de una melodía popular mexicana recogida por Manuel M. Ponce (Chicago, *ca.* 1923).



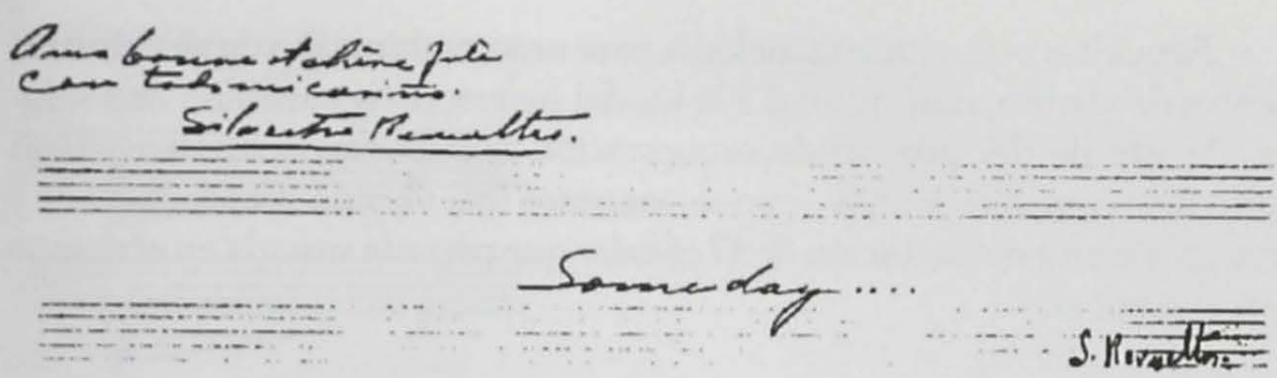
"Y la noche al bajar, dice a la tierra: Vamos, ya está... ya duérmete... no llores..." Poema de Manuel Gutiérrez Nájera, 1859-1895. Epígrafe de un *Andantino* (Chicago, 1918).

La densidad del romanticismo juvenil revueltiano es aligerada por un sentido del humor que no lo abandonará ni en los momentos más duros de su vida.

III
El afilador: pautas que retienen espacios y tiempos



"Aquí yace una de mis más queridas composiciones; la escribí una tarde de otoño, en 1918."



"A ma bonne et chère Julès con todo mi cariño. Silvestre Revueltas."

La observación comparativa de los materiales de escritura, de la variación en los trazos de letra o música, y del empleo de ciertas estilizaciones en la presentación gráfica de las partituras de Revueltas en distintos momentos de su producción, han permitido la estimación de las fechas y sitios de composición de algunas obras tanto de su primera obra temprana (1924-1929) como de su madurez (1930-1940), cuando estos datos no aparecen en el manuscrito.[3]

En la ciudad de Guadalajara en el año 1924, Revueltas escribe una pieza para violín y piano: *El afilador*. El músico utiliza aquí una pluma estilográfica de punto ancho que produce cabezas de nota cuadradas en el trazo horizontal y delgadas en el vertical.



Título y primera pauta de la versión para violín y piano de *El afilador* (Guadalajara, 1924).

[3] Aquí me permito una pequeña disgregación de la norma. Se habla mucho —pero con conceptos distintos— de la "obra temprana" y de la de "madurez" en Revueltas. Parte de la confusión y de las diferencias de interpretación al respecto derivan de la tardía catalogación de la obra

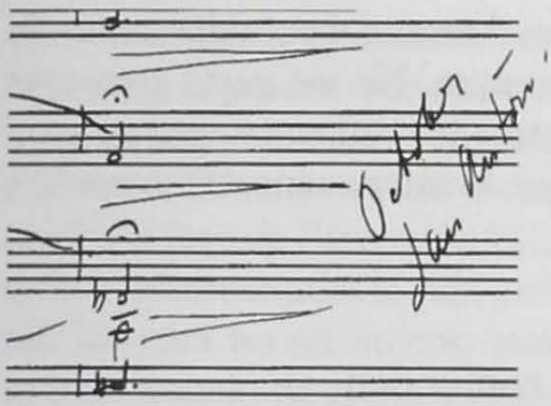
Revueltas orquesta esta melodía para una combinación de siete instrumentos de aliento, muy inusual a la luz del repertorio revueltiano de madurez. Aparte de dos esbozos de orquestación —uno muy tentativo a lápiz y otro más completo a tinta— no se encontró una versión limpia, fechada y firmada, de esta orquestación de *El afilador* que permita situarla en el tiempo y en el espacio.



Fragmento de una versión "en limpio", pero inconclusa, de la orquestación de *El afilador*.

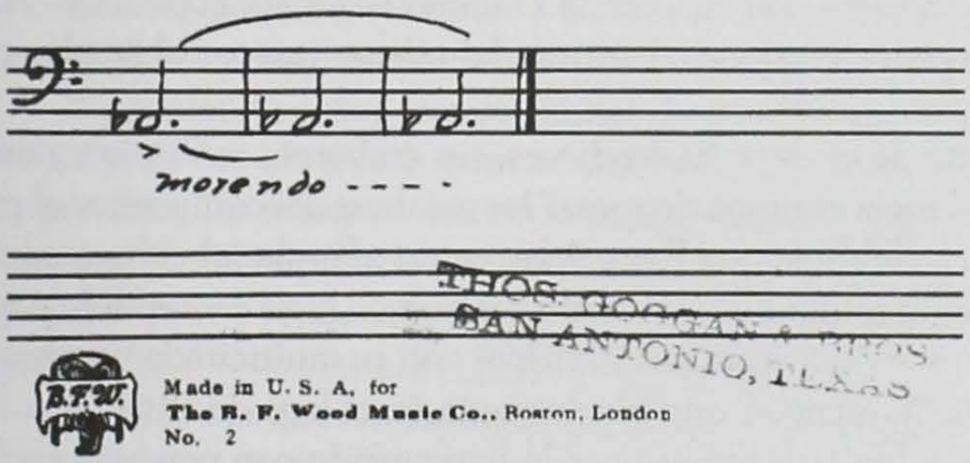
Se reconoce el uso de la misma pluma empleada para la versión original, de modo que con toda probabilidad no pasó mucho tiempo entre la composición de aquélla y su orquestación. Se observa, sin embargo, una anotación (en inglés) al final del bosquejo que sitúa la orquestación en otra ciudad: "October, San Antonio".

revueltiana, que impidió a la mayor parte de los investigadores conocer la obra de juventud y particularmente el periodo pobremente documentado que va de 1924 a 1929. A partir de 1930, cuando Revueltas escribe su primer cuarteto, inicia con toda claridad el trabajo de un músico que se afirma compositor antes que violinista y director de orquesta, y que asienta a partir de ese momento las bases de su credo estético modernista introduciendo los procedimientos composicionales que mantendrá como la base de su identidad estilística hasta su muerte. Propongo, pues, tres periodos creativos relevantes para el estudio de Revueltas: la obra de juventud (1915-1923), la obra temprana (1924-1929), que delata una búsqueda de identidad musical en el coqueteo con estilos diversos como los de Satie y Debussy, y la década de madurez (1930-1940), caracterizada por soluciones estilísticas claramente definidas y técnicas que recurren de manera sistemática en los distintos géneros que aborda su obra.



Nota al final del bosquejo de orquestación: "Octubre, San Antonio".

Sabemos, gracias a la cronología compilada por Eduardo Contreras Soto, que Revueltas se asentó en dicha ciudad en el año 1926. Junto a los manuscritos mencionados se encontró un juego de partes instrumentales dibujadas por un copista profesional en San Antonio, Thos. Goggan & Bros., que permitió la reconstrucción y posterior grabación de esta obra como septeto de alientos.[4]



Sello de los hermanos Goggan, San Antonio.

Los datos grafológicos que aportan estos documentos permiten suponer que Revueltas retomó su pieza original y la orquestó dos o tres años después para ejecutarla con alguna de las dos orquestas de teatro con las que colaboró durante su estadía en Texas. Esta hipótesis se ve reforzada por una carta que Revueltas escribe a Chávez desde Mobile: "Empecé antes de venir aquí una porquería que allí está sin terminar y llevaba trazas de estar mejor que el pin-

[4] *Sensemayá: The Unknown Revueltas*, Camerata de las Américas, Enrique A. Diemecke, dirección musical, Dorian Recordings DOR-90244, 1996. Notas de Susana González Aktories y Roberto Kolb.

che Batik, que es lo único que tengo. En San Antonio, pocos días antes de venirme, hice a los muchachos que me la tocaran. No me gustó gran cosa porque sentí que debía estar escrito para otros instrumentos que no para cuarteto de cuerda; por distracción puede que lo instrumente diferente".[5]

IV
Janitzio: palabras que confunden

Más de uno ha advertido acerca del riesgo de interpretar la música de un compositor a partir de sus escritos teóricos, autobiográficos, declaraciones de principios, etcétera. Las palabras de Silvestre Revueltas no son la excepción: pueden iluminar sus propósitos estéticos pero con la misma facilidad distraer de ellos. La ironía y ambigüedad intencional presente en muchos de sus comentarios más citados agranda la responsabilidad de quien apoya en éstos sus interpretaciones.

Las palabras de tono "informal", suelto, antisolemne e improvisado de los textos sobre su música son en realidad cuidadosamente sopesadas. Así parecen atestiguarlo dos versiones distintas del mismo texto, publicadas en momentos diferentes.

La lectura que de ellos se ha hecho es, sin embargo, múltiple y pone claramente en evidencia el riesgo de tomar las palabras del compositor al pie de la letra. No es impensable que Revueltas, en un afán de rebeldía modernista y poseedor de un refinadísimo sentido del humor, haya pretendido confundir con toda intención a cronistas y críticos con su multicitada paráfrasis literaria de *Janitzio*: "Janitzio es una isla pequeña en el lago de Pátzcuaro. El lago es mugroso. Los viajeros románticos lo han vestido con versos al estilo de las postales y música. Para que no me lo ganen, he añadido mi grano de sal. Seguramente la posteridad me premiará por esta contribución a la industria turística".

Probablemente ésta, por menos depurada y más corta, sea la primera versión del texto. La propone José Antonio Alcaraz interpretándola como una muestra de sarcasmo autodestructivo.[6]

Carol Hess[7] propone dos interpretaciones adicionales, basándose en

[5] Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 83.

[6] Carol A. Hess, "Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance", en *Latin American Music Review*, vol. 18, núm. 2, otoño-invierno, 1997, p. 285.

[7] *Idem.*

esta versión de la cita: como denuncia del "consumismo burgués" y como un "ataque a la producción artística [supeditada] al sistema capitalista".

La segunda versión de esta cita, más rica en significaciones, tal vez no hubiera conducido a estas lecturas: [Janitzio] es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también contribuyo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos proturismo".[8]

Ricardo Pérez Montfort[9] especula sobre una posible intención política de la composición, dada su coincidencia con el inminente arribo al poder de Lázaro Cárdenas. La partitura se enmarca en el contexto de una pugna política entre dos regionalismos: el michoacano de Cárdenas y el norteño del sonorense Plutarco Elías Calles, presidente saliente.

Adicionalmente Pérez Montfort afirma que con esta introducción a *Janitzio*, Revueltas minimiza el éxito de su estreno, tiende a "autoeliminarse" pero "al mismo tiempo [a] romper esquemas".

Susana González Aktories y quien suscribe pretendieron encontrar en esta cita una crítica a un nacionalismo académico, romántico o patriotero.[10]

Especulando sobre la posibilidad de que *Janitzio* estuviera ligada a la filmación de uno de tres documentales turísticos sobre Michoacán producidos por aquellos años, yo mismo consideré este comentario "vanguardista" como un "posible deseo de deslindar esta partitura del corpus artísticamente relevante de su producción y relegarla al terreno de una insignificante música utilitaria".[11]

Lo cierto es que los distintos ángulos de enfoque que surgen a partir de estas opiniones invitan a una nueva audición de la obra,[12] desprejuiciada en

[8] Silvestre Revueltas y Rosaura Revueltas (comps.), *Revueltas por él mismo*, México, ERA, 1989, p. 213.

[9] Ricardo Pérez Montfort, ponencia presentada en el Segundo Coloquio Internacional Silvestre Revueltas, México, ENM-UNAM, 1998.

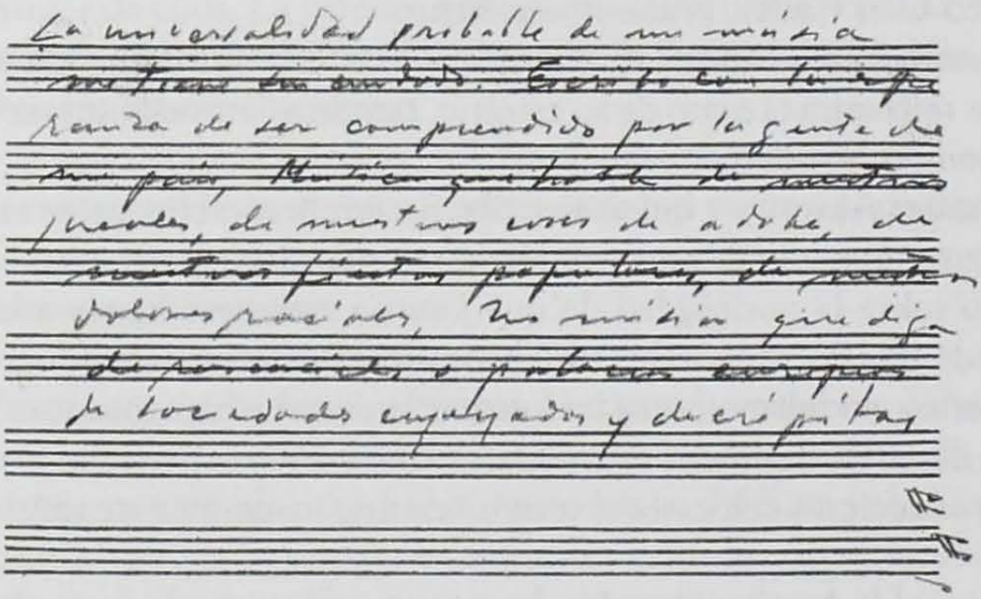
[10] Susana G. Aktories y Roberto Kolb, "Silvestre Revueltas: The Path Towards Stylistic Uniqueness", ponencia presentada en el Simposium Internacional Music and Signs, Berlín, Alemania, 1998.

[11] Roberto Kolb, "Revueltas y el cine: secuencias, acercamientos y cortes" (inédito).

[12] También los hábitos de consumo de la música de Revueltas pueden deformar seriamente su percepción. *Janitzio* es seguramente de la obra más programada de Revueltas y, a la vez, la más manipulada por los medios. Cierto fragmento, aquel que "cita" una banda pueblerina, ha sido convertido en la bandera de cientos de mensajes radiales o televisivos de significado patriótico, llegando hasta su institucionalización al ser utilizada por muchos años como leitmotiv de "La hora nacional". Lo grave del asunto reside en el hecho de que dicha referencia musical de índole programática de ninguna manera resulta representativa del sentido musical de la

la medida de lo posible. Las "desconcertantes declaraciones [de Revueltas] en torno al contenido y programa extramusical de sus obras nada prueban. Sus obras no señalan ni apuntan hacia nada más que a sí mismas". Ya nos lo advertía Yolanda Moreno Rivas.[13]

Tal como esta acotación literaria sobre *Janitzio*, Revueltas escribe otras similares para muchas de sus obras. Su estilo (como el de su música) es rico en metáforas; su sintaxis (como la de su música) es libre, audaz y sucinta. Las palabras escogidas apelan más a la imaginación del lector que a su pensamiento lógico. Se rebelan contra el positivismo vasconceliano y afirman sólo la razón de la sinrazón. Es precisamente esta prosa desconcertante e incongruente la que nos puede acercar más a su música. En cambio, un texto como el que se observa abajo logrará precisamente lo contrario:



"La universalidad probable de mi música me tiene sin cuidado. Escribo con la esperanza de ser comprendido por la gente de mi país, música que habla de nuestros jacales, de nuestras casas de adobe, de nuestras fiestas populares, de nuestros dolores raciales, no música que diga de rascacielos y palacios europeos de sociedades enjoyadas y decrépitas."

Este pensamiento inédito aparece en uno de los cuadernillos de apuntes del compositor. A través de él transpira el simplismo maniqueo de la jerigonza del realismo socialista en boga antes de la segunda guerra mundial. Nos mues-

obra. De hecho, su descontextualización lo desvirtúa por completo: basta escuchar el marco modernista de tonalidades acremente disonantes que encuadran este fragmento para constatar que aquí la parte ha sido confundida con el todo, la caricatura musical de una bandita con una obra compleja y no necesariamente cómica.

[13] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, ENM-UNAM, 1989-1995, p. 189.

tra una cara muy distinta del habla revueltiana. Éste es un discurso prestado, aunque no del todo falto de sinceridad. Como es sabido, la aplicación de los dogmas zdanovianos generó un arte esquemático de mínimo valor, mismo que se empolva hoy en las bóvedas subterráneas de los museos de la ex Unión Soviética y sus países satélites. La música de Revueltas sobrevive, en cambio, porque su originalidad, profundidad, complejidad y calidad artísticas rebasan la simpleza conceptual del esquema estético del estalinismo.

V
Homenaje a Federico García Lorca: pautas que engañan

Por mucho tiempo algunos detractores de Silvestre Revueltas acusaron al compositor de carecer de una preparación adecuada y de un técnica depurada. En reacción contra tales aseveraciones toma fuerza una tendencia igualmente categórica que califica al compositor en términos absolutamente superlativos, sin permitir espacio para la crítica. Esta corriente respalda su juicio en criterios válidos (aunque no suficientes) como por ejemplo la notable capacidad del compositor para visualizar en forma íntegra una partitura orquestal, plasmándola directamente en el papel —prácticamente sin la ayuda de apuntes— en pocos días. Se alude al mismo tiempo a la pulcritud gráfica que presentan dichas partituras. Son incuestionablemente el producto de una mente organizada, concentrada y con propósitos claros.

Ciertas actitudes composicionales vanguardistas causaron estupor en su momento y subyacen tal vez a las denuncias de los detractores. Hoy son mejor entendidas. Ya nadie se sorprende, por ejemplo, ante las melodías en disonantes intervalos de segunda menor. Frecuentes en la música de Revueltas, no son más que un recurso de color que refiere a la representación de una estridencia cultural y no a errores de transposición, como llegaron a pensar algunos copistas. Es probale que esta y otras estrategias vanguardistas mal decodificadas hayan servido para sustentar los argumentos de los críticos de Revueltas.

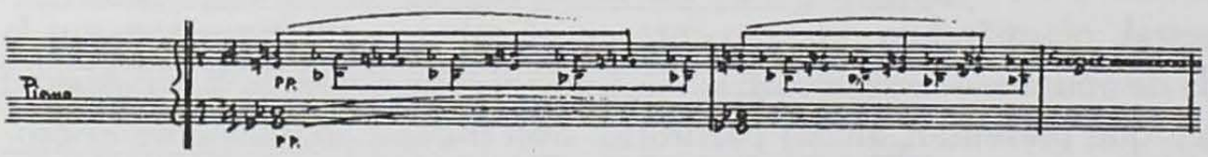
Sin embargo, junto a las propuestas osadas y abigarradas de Revueltas, encontramos también descuidos frecuentes. Contiguos a la precisión casi compulsiva de fraseo, articulación, dinámica y tonalidad, es fácil detectar también inconsistencias y equivocaciones. Es muy importante entender estilo y concepto de la música de Revueltas para poder diferenciar entre un error armónico y una provocación sonora intencionada; entre el olvido de una indicación de fraseo y un contraste de articulación perseguido de manera consciente; entre una variación intencional o un simple error de copiado.

Veamos, para ejemplo, el caso del ostinato del "Duelo" en el *Homenaje a Federico García Lorca*. En el borrador, su diseño e intención musical no dejan lugar a dudas.



Borrador fechado del 1° de noviembre de 1936. El diseño del ostinato en el piano está contenido en un solo compás que se va repitiendo: tanto el signo de repetición como la indicación *segue* lo confirman.

Pero al preparar el manuscrito final, el compositor se distrae y equivoca el dibujo del segundo compás. Por fortuna la versión preliminar y el propio contexto musical permiten reconocer la distracción tan cuidadosamente plasmada por Revueltas.



Manuscrito final, también fechado el 1° de noviembre de 1936. En lugar de alternar con la disonancia Sol-La (duplicada en el xilófono), el intervalo Mi-Si se repite y se perpetua en los próximos compases por medio de la indicación *segue*.

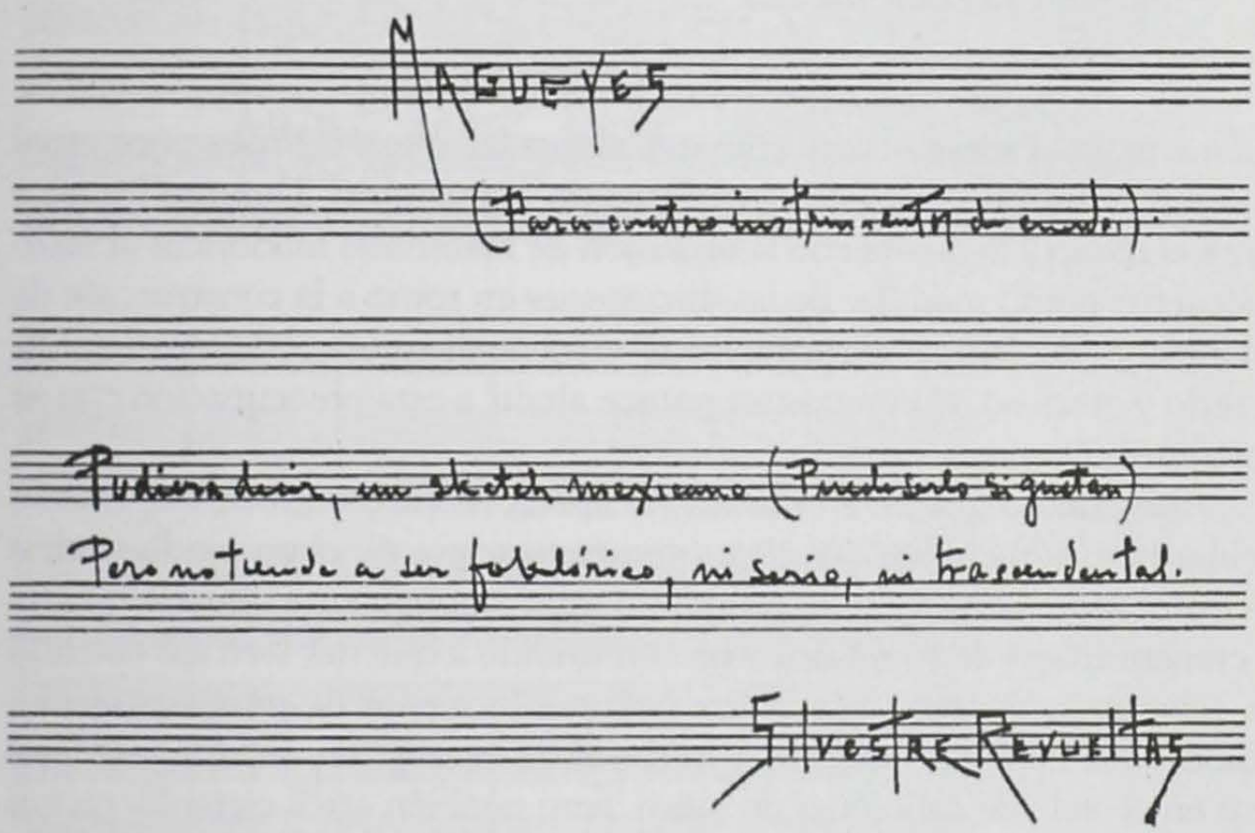
Existe una publicación del *Homenaje*, que, aunque carece de fecha y casa editora, parece haberse dibujado en México, a juzgar por el teléfono y el nombre del copista (Aurelio Gómez C., Tel. 33490). Dicha edición se apega a dicho manuscrito final, reproduciendo en consecuencia al pie de la letra sus errores.



Transcripción de Aurelio Gómez C.

Como se constata aquí, una fe ciega en los manuscritos del compositor puede conducir a interpretaciones potencialmente desastrosas.

VI
Magueyes: pautas en gestación



"Magueyes, para cuatro instrumentos de cuerda. Pudiera decir, un sketch mexicano (puede serlo si gustan). Pero no tiende a ser folklórico, ni serio, ni trascendental."

El pequeño texto que introduce el segundo cuarteto, *Magueyes*, firmado con caligrafía art déco el 14 de marzo de 1931, invita varias lecturas. En primera instancia llama la atención la renuencia de Revueltas a recurrir a las denominaciones tradicionales de género, como en este caso al "cuarteto de cuerdas". Sin embargo, el catálogo de sus obras contiene suficientes ejemplos del mismo fenómeno que permiten entender esta actitud como una búsqueda de una concepción alterna (modernista) de género e instrumentación:

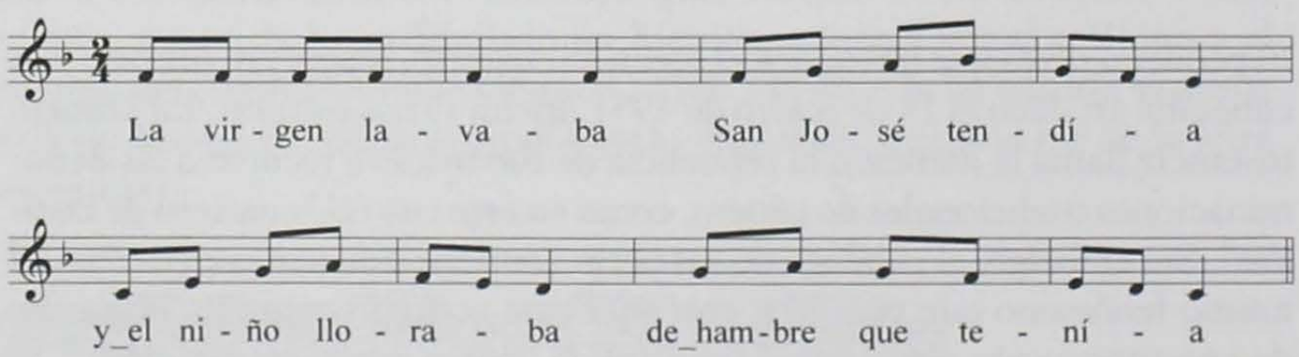
Planos, para nueve unidades
Janitzio, música para plazas
Danza geométrica, pieza para orquesta

Música para charlar, escenas para un film
Pieza para orquesta
Esquinas, piezas de música para orquesta
8 x radio
El renacuajo paseador, ballet pantomima para marionetas (títeres)
Sensemayá, canto para matar a una culebra
Son, para diez instrumentos

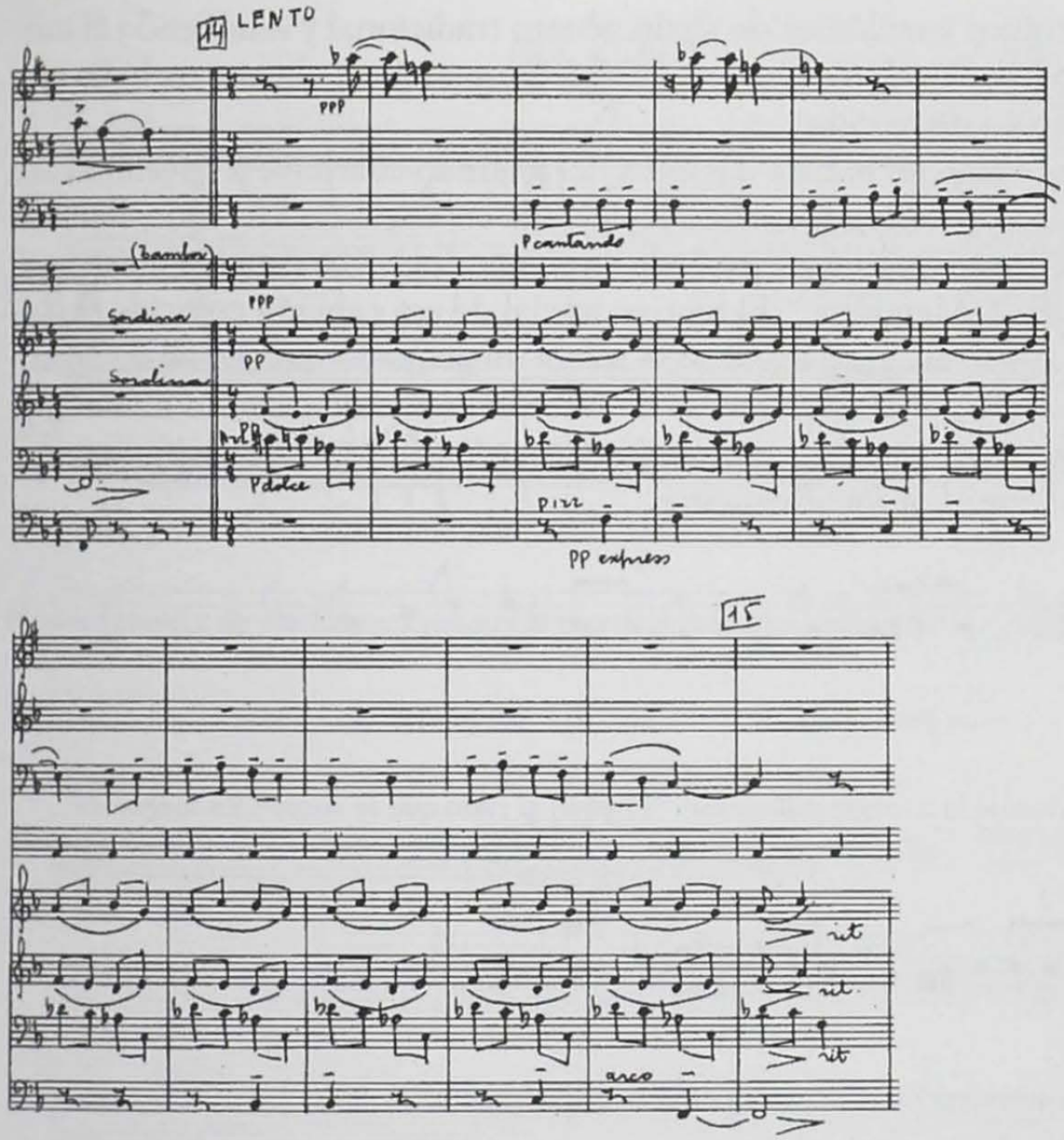
Una meditación sobre el concepto que abriga la composición es poco usual en una partitura de Revueltas y merece un comentario. Durante los años veinte el modo y la medida de la inclusión de materiales folklóricos al texto musical fue punto modular de las discusiones en torno a la construcción de un lenguaje "auténticamente nacional" en el medio musical de México. Entre serio y gracioso, el compositor parece aludir a esta preocupación con su comentario.

Aseverando que en su música no aparecen citas textuales de música popular pero sí melodías populares compuestas por él, el propio Revueltas ha contribuido a crear lo que resulta un mito ampliamente difundido entre los comentaristas de su música y ha confundido a quienes leen sus palabras con reverencia excesiva o acrítica. Viene a la mente de inmediato la inclusión de la canción infantil "A la rueda de la mar" en *Troka* o las *Cinco horas* en el ciclo de canciones de niños, pero también otros ejemplos menos conocidos.

Eugenia Revueltas, hija del compositor, identificó dentro de *8 x radio* la melodía de un villancico que recuerda haber cantado durante su infancia en Veracruz.



Llama la atención la literalidad con la cual Revueltas transcribe esta melodía. La única diferencia —y es mínima en este caso— reside en cierta libertad métrica que parece crear distancia crítica ante el referente popular.

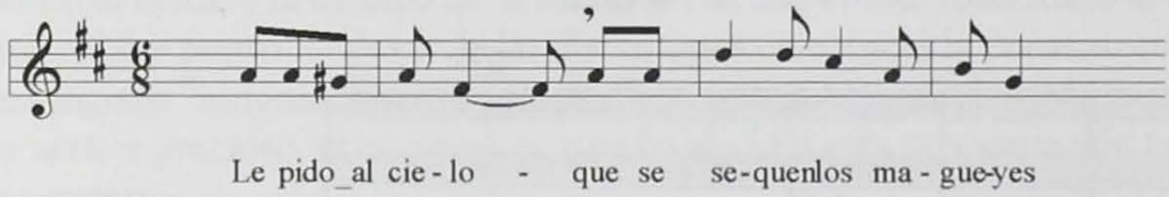


Véase la tercera pauta, que reproduce la misma melodía popular en la parte del fagot. Este facsímil corresponde a una versión dibujada por un copista desconocido y fue encontrada por Olga Picún Fuentes en el legado de J. Kostakowski. Más allá de un bosquejo bastante tentativo de mano del compositor, nunca se ha encontrado una versión que se pueda considerar final y terminada de esta partitura.

Sin embargo, hay que constatar que el manejo o inclusión de citas literales no dejan de ser la excepción a la regla en Revueltas. Su interés manifiesto por minimizar la literalidad de las incorporaciones de música popular o su música podría explicarse como una crítica a aquellos que "componen" recopilando y orquestando melodías del pueblo, como sucedía característicamente en la cultura del *fin du siècle* europeo y por ende también en el mexicano. Así entendida, se explica que la fidelidad a las fuentes populares le tenga sin cuidado ("Pudiera decir un sketch mexicano; puede serlo si gustan"). Por lo común, Revueltas tiende a inventar su "melodía popular", ciñéndose al

modelo rítmico y melódico de algún género tradicional y asumiendo él mismo el papel de "pueblo". O puede también tomar prestada una melodía ajena y variarla a discreción.

Éste parece ser el caso del tema del segundo cuarteto, si hacemos caso de una vieja canción jalisciense recolectada en Lagos de Moreno y llamada precisamente *Los magueyes*, incluida en su antología "La canción mexicana" por Vicente T. Mendoza.[14] El motivo inicial de esa canción coincide sin lugar a dudas con el del cuarteto, si se tolera un pequeño margen de divergencia, permisible por las diferencias de interpretación de cada informante, la inevitable subjetividad en el trabajo de recolección y la variación musical que le impone el propio Revueltas.



Primer motivo de la canción jalisciense: "Le pido al cielo que se sequen los magueyes".



El motivo equivalente en el cuarteto de Revueltas.

Mucho más importante que una discusión academicista en torno a la autenticidad de las fuentes es el señalamiento del texto totalmente modernista, aquí cómico y grotesco, que superpone Revueltas a la melodía y que socava su "folkloridad". Éste es el procedimiento al que somete en su obra a todo motivo popular, ya sea de invención propia o no. Revela una manera de incorporar el elemento folklórico y urbano —muy significativo para el compositor— a una propuesta estética rebelde y propositiva, muy distante de toda recuperación nostálgica o mitificadora de "lo popular".

Obsérvense en los tres ejemplos que siguen las transformaciones que experimentan la melodía y la base rítmico-armónica del contexto instrumental.

[14] Mendoza y Revueltas estaban en contacto y la labor de cada cual era bien conocida por el otro. No es remoto pensar que el compositor hubiera conocido la melodía de *Los magueyes* por conducto de este importante etnomusicólogo. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana: Ensayo de clasificación y antología*, México, FCE, 1961/1982.



Primer borrador de *Magueyes*. Presenta la mayor semejanza con el motivo popular.



Segundo borrador de *Magueyes*. Obsérvese la modificación en el ritmo del violonchelo y en la melodía principal.



Versión final de *Magueyes*. Obsérvese el grado notorio de estilización en el título, la firma y la barra de sistema que une las cuatro pautas.

Cuando Revueltas renuncia a lo "folklórico", "serio" y "trascendental", alude tal vez al esquematismo estético con el que otros pretendieron integrar la sustancia popular al discurso musical nacional.

En cualquier caso, la definición de lo que Revueltas no quiere es una premisa necesaria para el compositor que busca una identidad musical propia. En este cuarteto, Revueltas explora y circunscribe tentativamente los límites del ingrediente nacional en su música.

En tanto melodía popular, *Los magueyes* no se distingue de manera significativa de cualquier otra canción de su género. Acaso es el contenido del texto el que pudiera haber suscitado el interés de Revueltas. Dejo en manos del lector esta especulación.

Le pido al cielo que se sequen los magueyes,
porqu'esos magueyes son causa de mi desgracia;
soy muy borracho, y nada me *cai* en gracia
porque no me ama la mujer que tanto amé.

Pido una copa, la tomo con apetito,
luego pido otra, me gusta mucho, y repito,
salgo a la esquina y luego les echo un grito ¡ay!
porque no me ama la mujer que tanto amé.

VII
Éste era un rey: pautas especulativas

Diversas situaciones del azar han propiciado el olvido de ciertas partituras revueltianas o la confusión de algunas por otras. En el primer caso están aquellas que Revueltas no tituló o que quedaron inconclusas. Uno de los ejemplos musicalmente más relevantes parece referirse a la música incidental del guión de Luis Córdova: *Éste era un rey.*[15]

En 1939 un grupo de artistas, la mayoría de los cuales había pertenecido a la entonces ya disuelta Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que había presidido Silvestre Revueltas en 1936, volvió a reunirse en torno a un nuevo proyecto: la creación de un taller teatral denominado Teatro de las Artes. Entre sus integrantes cabe destacar, junto a Revueltas, al escultor y titiritero Germán Cueto, al director de escena japonés Seki Sano, a la bailarina y coreógrafa norteamericana Waldeen, al compositor español exiliado en México Rodolfo Halffter, y a los pintores Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero y Miguel Covarrubias.

Las actividades de este grupo se inician en mayo de 1940, a juzgar por la fecha de su primer boletín informativo, del 22 de mayo, que anuncia el ideario del colectivo y sus proyectos de trabajo iniciales.

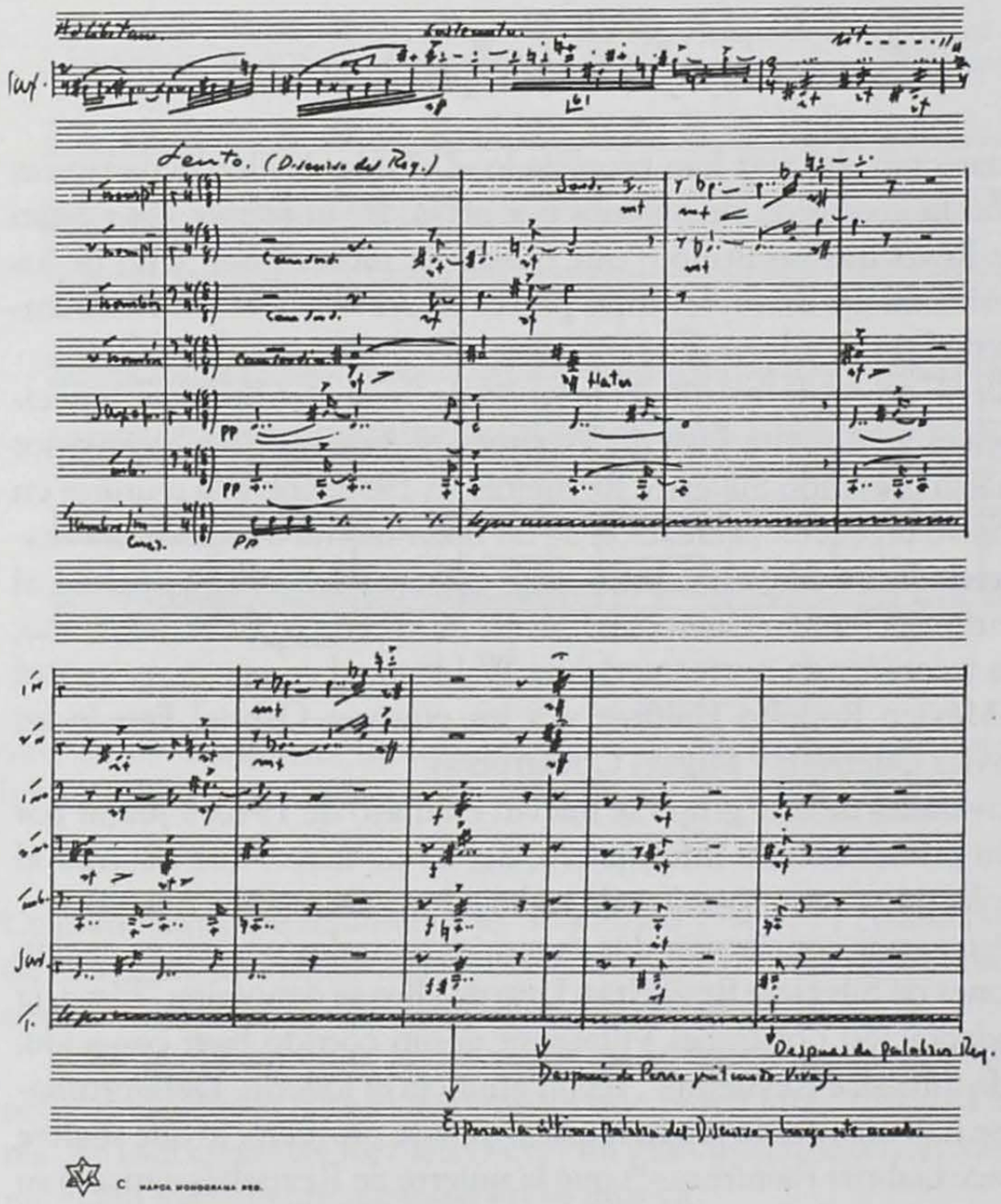
Entre éstos, nos conciernen dos montajes teatrales porque anuncian musicalizaciones de Silvestre Revueltas. Uno de ellos se denomina "*Elena, la traicionera*, adaptación por Isabel Villaseñor de un corrido bien conocido, con música de Silvestre Revueltas", según anuncia el folletín. Desafortunadamente no se ha encontrado rastro musical de este proyecto, lo que sugiere —como lo hace Gabriel Ramírez—[16] que la muerte de Revueltas canceló su realización.

El otro proyecto se refiere a la puesta en escena de un guión del periodista, historiador y escritor Luis Córdova, denominado *Éste era un rey*, descrito en el folleto como una "sátira cortante del fascismo".

Si bien no se ha podido localizar el guión teatral correspondiente, las anotaciones de un manuscrito musical inconcluso y sin título encontrado en el legado de Revueltas refieren a personajes como el "rey", el "ministro", el "Caudillo" y "Benito", que invitan a vincular dicha música al tema del guión, sobre todo si se piensa en Franco y Mussolini como los posibles aludidos en los últimos dos casos.

[15] Agradezco a Alejandro Ortiz Bülle-Goiry, investigador de la UNAM, la valiosa información sobre el Teatro de las Artes que se describe en el texto.

[16] Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros: directores norteamericanos en México*, México, UNAM, 1992.



Escena del "Discurso del rey" de la partitura de *Éste era un rey*.

El carácter incidental y satírico de las siete escenas musicales por un lado y el lenguaje modernista, libre de referencias localistas, por el otro, responden a los principios del Teatro de las Artes, que se declara "nacional en su espíritu y de hecho, pero internacional en su alcance". Más adelante, en la declaración de principios, se lee: "El Teatro de las Artes nace libre de todos los vicios del teatro formalista, libre de naturalismo o realismo trivial, libre de esa cursilería en que ha degenerado el viejo teatro español, exento de esa absurda mezcla de 'folklor' y pochismo que se observa en ciertas manifestaciones del arte teatral mexicano contemporáneo". Conviene proyectar la intención de estas observaciones contra la partitura de Revueltas para revelar de inmediato una correspondencia de propósitos estéticos.

Cabe mencionar que el ballet *La Coronela* (1940) incluyó a la gran mayoría de artistas que conformaban el Teatro de las Artes, dato que refuerza aún más el vínculo entre esta partitura y el guión citado.

De comprobarse la correspondencia, podría afirmarse con relativa certeza que Revueltas trabajaba en esta partitura cuando le sorprendió la muerte. Se trataría, pues, de uno de sus últimos trabajos, compuesto entre mayo y octubre de 1940, y explicaría la evidente madurez composicional del material.

VIII
Sensemayá: pautas confundidas

Los hábitos de notación, escritura y presentación gráfica de una partitura revelan mucho acerca del proceso creativo que conduce a una partitura revueltiana desde su concepción hasta la maduración de una versión final. A partir de 1929, el compositor es cuidadoso con el fechado de sus partituras. Más adelante, a partir de 1930, anota no sólo el año de composición, sino el lugar y fecha exactos de su terminación.[17]

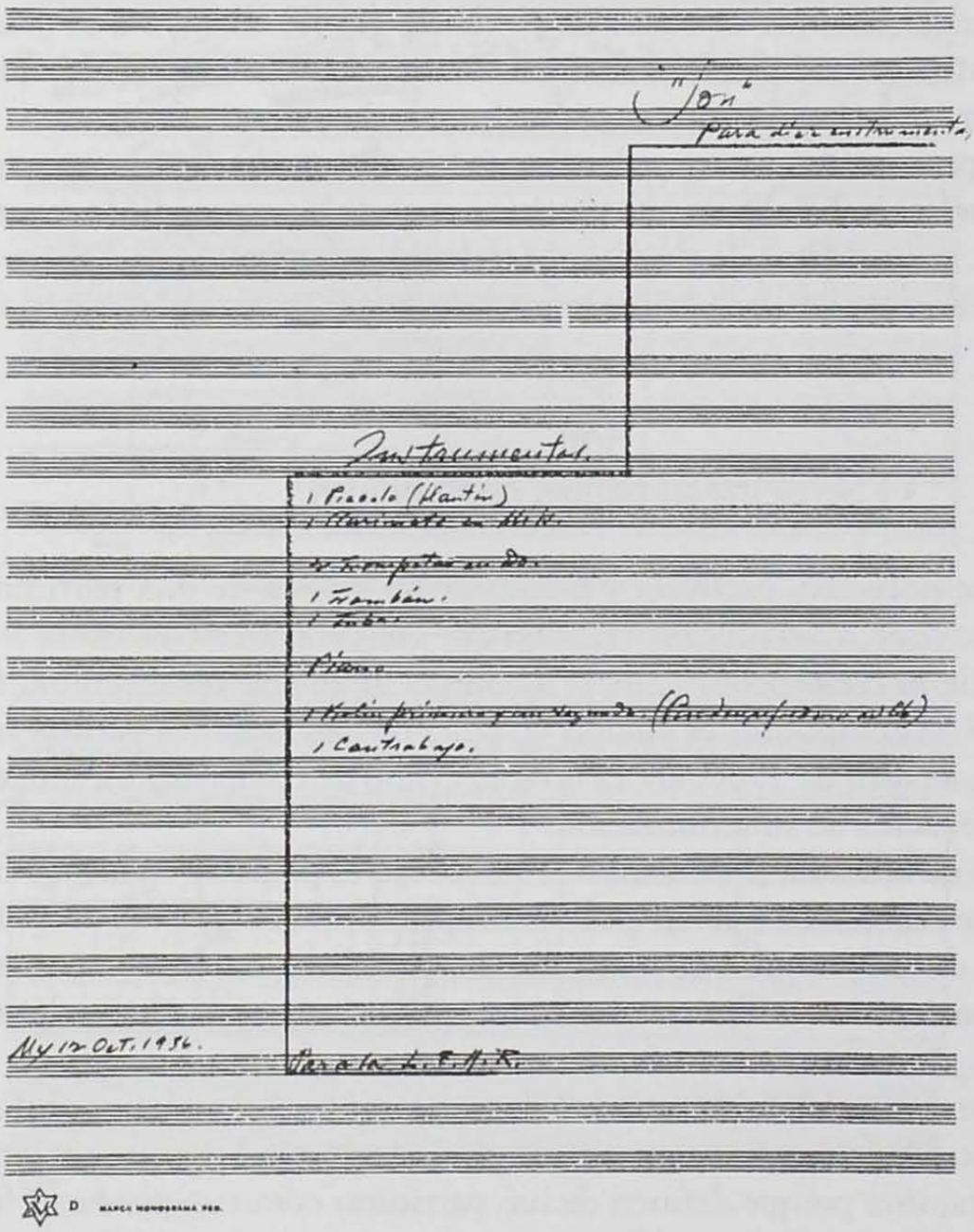
El arribo de la madurez estilística de Revueltas es palpable en la música misma, pero se reconoce también en la concepción particular de la presentación gráfica de sus portadas de partitura, muchas de las cuales comparten un diseño geométrico, modernista, uniforme y recurrente en la última década de su vida.

Para el investigador, la presencia de estas portadas, diseñadas ex profeso y con todo cuidado, son valiosas no sólo porque aportan información clara sobre la obra, sino porque definen dichas partituras como un producto final, como una partitura indiscutiblemente terminada. Ayudan a diferenciar una composición concluida de una partitura en proceso, de un bosquejo o un borrador. En cierto modo estas carátulas sustituyen la función decimonónica del opus, pues aportan con toda exactitud la información que requiere el catalogador.

Aunado al cuidado puesto en la presentación de la cubierta, encontramos otras señas de terminación cuidadosamente respetadas por Revueltas: su firma, el lugar y fecha exacta de composición y la(s) dedicatoria(s).[18]

[17] En muchos casos —la propia versión original de *Sensemayá* (1937) es un ejemplo— Revueltas consigna incluso la fecha de inicio de la composición, revelando la sorprendente celeridad que caracteriza su trabajo creativo.

[18] En el caso particular de *Sensemayá* (versión de cámara), se encontró además un juego de partes instrumentales que el propio autor elaboró para su ejecución.



Portada del "Son", tercer movimiento del *Homenaje a Federico García Lorca*. "Son, para diez instrumentos; instrumentos: 1 piccolo (flautín), 1 clarinete en Si b[emol], 2 trompetas en Do, 1 trombón, 1 tuba, piano, 1 violín primero y un segundo (pueden reforzarse *ad lib*), 1 contrabajo; para la LEAR; Méx. 12 oct. 1936."

Puede mencionarse un tercer elemento gráfico de relevancia para la catalogación de la obra. En una partitura concluida, Revueltas hace uso de una regla para trazar las barras de compás y en general la notación es cuidadosa y gráficamente limpia. Revueltas (y también otros directores) utilizaron, debido a la inexistencia de publicaciones formales, las propias partituras manuscritas para dirigir conciertos y grabaciones, lo cual explica también el cuidado con que fueron dibujadas y encuadernadas.

Con todo, las características que señalan una partitura revueltiana como concluida, no fueron siempre reconocidas. El caso de más trascenden-

cia nos refiere a la partitura original de *Sensemayá*, compuesta para una muy típica instrumentación revueltiana: un piccolo (sin flauta), clarinetes en las tres tesituras, un fagot, las consabidas dos trompetas con trombón, el piano —presente prácticamente en toda su obra de cámara—, la mariachesca combinación de los dos violines con un contrabajo-tololoche, un poco de percusión y la significativa ausencia de instrumentos como el oboe, las violas, los violonchelos y el arpa.[19]

El proceso de trabajo que conduce a esta partitura no podría ser más representativo: A partir de un mínimo de apuntes,[20] Revueltas escribe un primer bosquejo en el lapso de unos cuantos días. Lo concluye el 2 de junio de 1937 y de inmediato emprende la versión definitiva, más elaborada y cuidadosamente dibujada. Le toma sólo cinco días y el 15 del mismo mes la firma, incluyendo una doble dedicatoria a sus amigos Juan Marinello y Nicolás Guillén. Las diferencias entre el borrador y la versión final no son sólo de sustancia musical. El primero, si bien de escritura transparente y clara, es menos cuidado que el de la versión final. Cuenta con su firma, pero no con dedicatorias. A diferencia de la partitura definitiva, no tiene una carátula formal.



Fragmento del bosquejo de *Sensemayá* para grupo de cámara. "México 11 de mayo 1937; Silvestre Revueltas."

[19] La frecuente ausencia de ciertos instrumentos en las orquestaciones de Revueltas puede explorarse por dos vertientes. Por un lado, la búsqueda de una sonoridad estridente, expresión revueltiana de modernidad (de ahí el gusto por instrumentos de tesituras extremas y la eliminación de tesituras intermedias). Por el otro, el rechazo de colores o instrumentos que se vinculan con el romanticismo ampuloso contra el que se rebela su lenguaje modernista (de ahí la escasez de partituras que incluyan el arpa o el corno inglés. Tampoco se encuentran entre sus partituras conciertos para instrumento, género que subraya el virtuosismo, valor romántico por excelencia, como virtud principal).

[20] Estos apuntes fueron localizados e identificados por Luis Jaime Cortez.



Fragmento de la versión final de *Sensemayá* para grupo de cámara. "México 10-15 de mayo de 1937: A Juan Marinello; A Nicolás Guillén; Silvestre Revueltas."

Nueve meses después, Revueltas emprende una orquestación claramente influida por la de la *Consagración de la primavera* de Stravinski. La idea de orquestar la versión de cámara por supuesto no resta validez a esta primera versión.[21] La orquestación de *Sensemayá* (1937) simple y sencillamente exporta la pequeña partitura de cámara a otro ámbito de ejecución y consumo: el de la orquesta sinfónica y su público. Lo mismo había hecho con *Planos* en 1934, y nadie ha menospreciado la validez de esta partitura respecto de su versión sinfónica. La única diferencia entre ambas partituras parece residir en el hecho de que los méritos propios de *Planos, para nueve unidades* fueron reconocidos por la Southern Music Publishing Company (hoy Peer Music), que procedió a publicarla, mientras que G. Schirmer, propietaria de los derechos de *Sensemayá* en sus dos versiones, optó por publicar sólo la sinfónica, debido a que su potencial comercial es indiscutiblemente mayor que el de la versión de cámara. Mal haríamos al adoptar automáticamente como nuestras las valoraciones que de la obra de Revueltas se hicieron en Nueva York hace ya varias décadas.

[21] No debemos olvidar que *Sensemayá* sigue a muchas otras partituras revueltianas de orquestación compacta y transparente que evitan de manera consciente el empleo de recursos retóricos de coloración, la duplicación instrumental y la ornamentación melismática o armónica superflua. Entre estas obras contamos, además de *Planos*, partituras como *Colorines*, *Batik*, el *Homenaje a Federico García Lorca*, *8 x radio* y un total de doce canciones para voz y conjunto instrumental mixto.

IX
Cuauhnáhuac: pautas olvidadas

A la muerte de Revueltas su hermana Rosaura se hizo cargo del legado musical del compositor. Deben hacerse constar, antes que nada, los esfuerzos considerables que realizó para lograr el reconocimiento y la publicación de la obra de Revueltas: sus iniciativas en este sentido están profusamente documentadas en su correspondencia y los resultados plasmados en contratos con diversas empresas norteamericanas.[22] Pero los conocimientos musicales de Rosaura eran escasos y esto acarreó consecuencias negativas en algunos casos. Cuidaba con celo (excesivo, según algunos; insuficiente, según otros) los manuscritos de su hermano. Decidía qué materiales mostraría a quién, siguiendo criterios muy subjetivos. Así por ejemplo, no parece haber mostrado la versión para cuerdas de *Cuauhnáhuac* a los editores, pensando que se trataba meramente de una reducción de la versión orquestal.[23] A lápiz antepuso con su puño y letra la palabra "Reducción" al subtítulo "Para orquesta de cuerda" y ello bastó para que quedara relegada una de las obras de cámara más importantes del compositor.

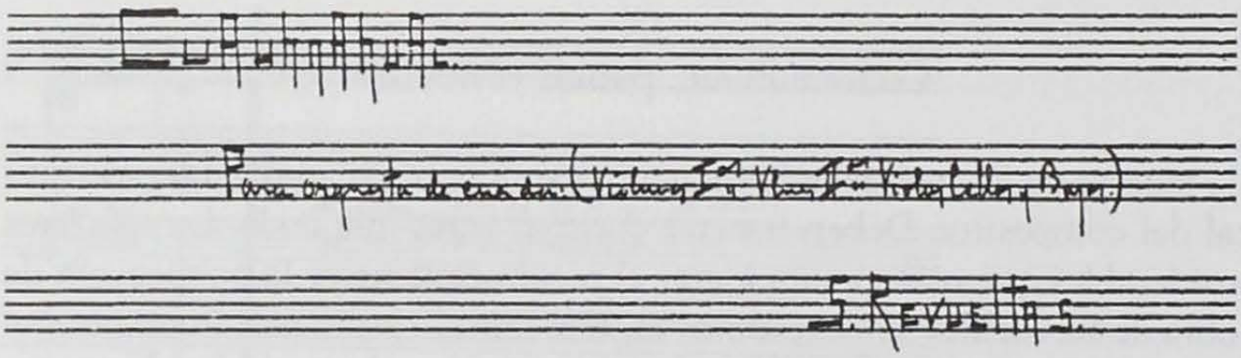


Portada de *Cuauhnáhuac* con acotación escrita por Rosaura Revueltas.

Eliminando electrónicamente la escritura de Rosaura es posible restituirle a la portada su apariencia original.

[22] Hasta donde tengo noticia, no existía en esos momentos una editorial musical mexicana digna de mención. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana: Ensayo de clasificación y antología*, México, FCE, 1961/1982.

[23] También se puede hacer la conjetura de que Rosaura tampoco mostró a Erich Kleiber la primera versión para gran orquesta de *Redes* (1934), debido a su presentación precaria: dos juegos de pautados de tamaño distinto y no encuadernados. La versión final, firmada en 1935, aunque instrumentada para una orquesta muy reducida, está pulcramente dibujada y encuadernada. Ésta es la que Kleiber tuvo en sus manos.



Apariencia original de la portada.

El hecho reviste particular importancia dado que esta partitura fue concluida formalmente el día 7 de junio de 1931, es decir, dos semanas antes de que Revueltas pusiera punto final a la primera versión de la partitura orquestal homónima.[24]

El caso de *Cuauhnáhuac, para orquesta de cuerdas*, es especial y único en el catálogo revueltiano, dado que (a diferencia de *Planos* y *Sensemayá*) no podemos hablar aquí simplemente de una reorquestación a partir de la versión de cámara. Se trata de una partitura cuidadosamente trabajada (también en sentido gráfico), con una identidad propia y notoriamente distinta a la de las versiones orquestales. En esta música Revueltas establece con toda claridad los procedimientos composicionales que definirán su estilo.

Las divergencias notorias entre ambas versiones revelan un proceso creativo sumamente inusual: el de un compositor que trabaja de manera simultánea en dos versiones muy distintas de la misma obra. La peculiar orquestación convierte la versión sinfónica en una suerte de mural de sonoridades mexicanas, y es este aspecto el que domina su recepción. En cambio, la versión de cámara suele ser percibida como una composición más abstracta, estructuralmente experimental, y no en primera instancia como una obra de timbre nacionalista. No obstante, una comparación de ambos manuscritos permite reconocer que los materiales melódicos y armónicos utilizados, tanto como las técnicas de superposición sincréticas aplicadas, existen en ambas versiones.

[24] Más adelante, en 1932, Revueltas retoma la partitura de *Cuauhnáhuac* y hace una revisión de ella. Esta segunda partitura constituyó la base para la publicación en la editorial de G. Schirmer en 1946.



Primera página de *Cuauhnáhuac, para orquesta de cuerda*, 1931.

Coda

Parecía que las notas y letras verticales o ladeadas, apresuradas o cuidadosamente dibujadas, ornamentadas o rectilíneas, estilizadas o espontáneas, no denotaban más que una afición lúdica por lo gráfico. Resultaron ser las huellas confusas de todo trabajo creativo: señales impregnadas de significado.

El impacto de la música de Revueltas es portentoso. Su luz deslumbra. A veces es preciso eclipsarla por algunos instantes y mirar por sus tangentes para adivinar, en las turbulencias que ahí se revelan, visos de un Revueltas íntimo y falible, ambiguo y lleno de dudas, del creador al desnudo.

Aspectos genéricos, estilísticos y estructurales

Revueltas: elogio de la brevedad

Eduardo Contreras Soto

A Joel Almazán Orihuela

Eso es música mexicana elegante.
Enrique Miranda Montero (5 años),
al oír *8 x radio*.

Quiero centrar mi exposición en la conciencia de Silvestre Revueltas para poner en juego un concepto estético como parte fundamental de su discurso, de su lenguaje personal: la brevedad. Esa brevedad relacionada con la rapidez y concisión para exponer y resolver, como la rapidez que Italo Calvino pedía como una de las propuestas para la creación del próximo milenio, y que seguramente habría gustado de ver realizada en la obra del autor de *8 x radio*, si no la escuchó en realidad.

Podría decirse que Revueltas no dejó escritos en los que revelara y definiera aquellas concepciones estéticas que sustentaran su obra, como otros compositores han hecho. Si lo que buscamos son tratados o ensayos muy formales y hasta académicos, claro que no nos dará eso el durangueño, amante de no tomarse muy en serio por escrito ni por sonoro. Sin embargo, y a pesar de que sí existen breves referencias que el compositor hizo en serio de su trabajo —como las declaraciones a la revista *Frente a Frente*, de la LEAR, o algunos de sus artículos de 1938 publicados en *El Nacional*—, son sus composiciones las que pueden manifestarnos con claridad varios principios estéti-

cos constantes y conscientes, si las leemos con ayuda de ciertas referencias de su tiempo.

Al fin y al cabo, Revueltas compuso pensando en el estreno, con frecuencia inmediato, de tal manera que no podía ser indiferente a las condiciones de producción musical de su tiempo y esperar a que se dieran otras distintas. Nuestro músico vivió una época en la cual los conciertos y recitales se organizaban de un modo parecido al de nuestro tiempo, aunque con algunas diferencias. Entre lo común con el presente, ya teníamos en México hacia 1930 una programación sistematizada en la que se tomaba en cuenta la atención y la respuesta del público para determinar cuáles obras se habrían de presentar y en qué orden. El nuevo motor de esta vida musical era el director de orquesta, cuya presencia se volvió en el transcurso del siglo la más fuerte y dominante, a veces hasta grados autoritarios y con evidente poder de decisión sobre lo que podía o no programarse y, por ende, difundirse. En esta vida concertística se fueron reservando espacios casi fijos a la participación de solistas para las obras concertantes, así como a los estrenos del nuevo repertorio; basta ojear los programas de las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México en aquellos años, como ejemplo de estas afirmaciones.

Por otra parte, la herencia musical que podía programarse en una sala de conciertos de aquel tiempo estaba dominada por el repertorio del romanticismo, con sus obras de dotación abundante como las sinfonías, los conciertos o los poemas sinfónicos. Este repertorio, representado sobre todo por la tradición germánica pero también con destacados representantes franceses, centroeuropeos y rusos —y que halló sus primeros seguidores mexicanos en Castro, Carrillo y Ponce—, generó obras cuya concepción definía un formato de desarrollo lineal deudor de lo establecido por Beethoven, que en general daban como resultado obras de duración extensa, muy extensa a veces, como las sinfonías de Bruckner o Mahler, los poemas de R. Strauss o Rimski-Korsakov o los conciertos de Brahms y Dvořák. Contra esta tendencia vinieron varias corrientes en las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX, en las cuales la introducción de otros principios constructivos —como los de Debussy, Schoenberg o Bartók— contribuyó a producir obras de duración más breve, en promedio.

A grandes rasgos, la creación musical de Revueltas se dio en este ambiente de producción musical. Las ocho piezas instrumentales que estrenó entre 1931 y 1935 con la Orquesta Sinfónica de México o con la Orquesta del Conservatorio —*Esquinas*, *Ventanas*, *Colorines*, *Cuauhnáhuac*, *8 x radio*, *Janitzio*, *Caminos* y *Planos*—, siempre bajo su batuta, formaron parte de programas regulares de las temporadas respectivas de estas agrupaciones. Si, ya

desde entonces, se cuidaba que la obra que cerraba el concierto fuera por lo general llamativa y brillante, así como de éxito comprobado, también desde entonces se protegía la atención del público y su interés por los conciertos colocando los estrenos a medio programa, sobre todo los estrenos que pudieran considerarse difíciles para el público. En el caso de Revueltas, él podría haberle pedido a Carlos Chávez que le permitiera cerrar un programa con una obra suya; sin embargo, nunca una obra revueltiana abrió ni cerró un programa en las temporadas regulares, ni en su estreno ni en audiciones posteriores. Podría pensarse que hubiera sido decisión de Chávez la colocación de los estrenos revueltianos en la mitad de los programas; pero los estrenos ya controlados por Revueltas fuera de la órbita de Chávez, como *Redes* con la Sinfónica Nacional en 1936 o *Música para charlar* y *Sensemayá* en 1938 con una orquesta de ocasión, tampoco cerraron sus respectivos programas. Revueltas tal vez pensaba que sus obras no cubrirían el espacio concebido para obras más afamadas o de duración más extensa, aunque este último programa de estreno de *Sensemayá* sí concluyó, como la excepción significativa, con dos obras suyas que, por lo demás, no eran estrenos: *Caminos* y *Janitzio*.

Aquí comienza a hacerse significativa la constante de la duración de las composiciones revueltianas. Si se ha vuelto un requisito convencional para cerrar un programa de orquesta que la obra sea de larga duración, digamos los treinta o hasta cincuenta minutos o más de una sinfonía romántica, entonces las obras de Revueltas, como las de otros contemporáneos suyos, están condenadas a no ocupar nunca esa posición en el programa. Es verdad que la colocación de obras en un programa depende de diversos factores, como las necesidades concretas de atrilistas disponibles, o la fama de la obra o de su autor; pero incluso en los tiempos presentes, en los que no se discute la calidad de la música de Revueltas, las únicas obras suyas que cierran programas en México —y, más recientemente, en otros países— son *La noche de los mayas* y *La Coronela*, ambas con una duración de treinta a cuarenta minutos en sus versiones disponibles. *Sensemayá* está bien, a criterio de nuestros directores, para abrir, muy rara vez para cerrar.

Las composiciones de Revueltas más largas que él hubiera destinado a la sala de conciertos son *Cuauhnáhuac*, que dura de nueve a doce minutos en su versión de gran orquesta y de trece a catorce en su versión de cuerdas, y el *Homenaje a Federico García Lorca*, que dura de diez a trece minutos; lo que duran, por ejemplo, el Concierto para clavecín de Falla, ciertas piezas orquestales de Milhaud, varios títulos de cámara de Stravinski, Martinů y Villa-Lobos y la mayoría de las obras tardías de Ponce; también las dos primeras sinfonías de Chávez, por cierto. Hay dos composiciones revueltianas quizá de mayor duración que las mencionadas: *Redes* y *Música para charlar*;

sin embargo, si bien estas obras tuvieron sendos estrenos de concierto, son suites que provenían de la música para cine, una finalidad diversa a la de la temporada sinfónica; además, desconocemos con exactitud hasta la fecha cómo armó el compositor estas suites para su estreno de concierto, ya que él no dejó indicaciones al respecto y los testimonios documentales son insuficientes sobre el particular: hay que recordar que las versiones de estas obras que se escuchan y graban en la actualidad no las preparó el compositor. Entre las hipótesis de reconstrucción de estos dos títulos, las que dieran un resultado más extendido cubrirían aproximadamente unos dieciséis minutos para cualquiera de las dos suites. En suma, no hay composición revueltiana originalmente preparada para la sala de conciertos que dure más de veinte minutos. La aplastante mayoría de las sinfonías y conciertos famosos del siglo XX sigue dando obras que duran más tiempo que ése.

El interés por ver cuánto dura una obra revueltiana no es trivial ni de ociosa erudición estadística: nos lleva a observar una de las consecuencias de un modo consciente de componer, es decir, de concebir, construir y resolver. Uno de los puntos centrales de la crítica tradicional en la música de México —y en la de otros países, sobre todo en el siglo XX— consiste en el debate acerca del manejo de las formas de composición y los resultados que tal manejo arroja en términos de complejidad y personalidad musicales. La exposición canónica del problema fue planteada por Otto Mayer-Serra en 1941, tanto en su legendario artículo "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico" como en su libro *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*. Recordemos las palabras de Mayer-Serra, tales como las dejó en el artículo citado:

> La forma de las diferentes piezas orquestales [de Revueltas], es, en su gran mayoría, la sencilla del *lied*. El material melódico se halla más bien "expuesto" que "elaborado", es decir, la música mexicana —tanto en las obras indigenistas de Chávez como en Revueltas— se encuentra de momento aún en una fase que no va más allá de la simple exposición de la sustancia melódica, rítmica e instrumental, bebida en las fuentes de la inspiración popular y expresada en los términos de un lenguaje musical moderno. Aún le falta encontrar un principio constructivo propio, tal como lo han desarrollado, para su respectivo folclorismo, Manuel de Falla en el *Concierto para clavicémbalo* o Béla Bartók en sus últimas creaciones.[1]

[1] Otto Mayer-Serra, "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", en *The Musical Quarterly*, Nueva York, vol. XXVII, núm. 2, abril de 1941, pp. 123-145. Reproducido en español en *Imagen de Silvestre Revueltas*, México, Presencia Latinoamericana, 1983.

De acuerdo con este criterio jerárquico y evolutivo, Revueltas no había superado cierto nivel en su trabajo de composición porque no había abordado estos principios constructivos no meramente expositivos en sus obras, excepto en *Sensemayá*, donde el musicólogo catalán reconocía un paso adelante dentro de la evolución supuesta. Mayer-Serra, por cierto, ya había señalado la capacidad de síntesis del compositor en sus piezas instrumentales; sin embargo, lo más significativo de sus presentes afirmaciones consiste en cómo le está pidiendo a los compositores que tracen una línea evolutiva que los lleve a construir siguiendo el modelo de las formas de desarrollo a la germánica; esto es, como si la única cima posible de la complejidad musical se diera en obras como las sonatas y sinfonías, o los poemas sinfónicos. Esta visión de Mayer-Serra ha tenido seguidores y contrarios entre nosotros a lo largo de los años, cada vez más del último bando que del primero, pero el hecho es que influyó sobre muchos pensadores de nuestra música y contribuyó a juzgar la obra de Revueltas desde determinados puntos de vista. Más aún, determinó toda una personalidad del lenguaje musical revueltiano hasta el grado del arquetipo, gracias a que sus conclusiones fueron tomadas al pie de la letra sin discusión por estudiosos posteriores y devinieron lugares comunes.[2]

Al llegar a este punto uno se pregunta por qué otras observaciones igualmente interesantes que Mayer-Serra hiciera en su momento sobre la música de Revueltas no fueron tan tomadas en cuenta como las hoy míticas. Por ejemplo, los comentarios sobre el modo como Revueltas obtenía una superposición de voces simultáneas de modo funcional y eficaz, lo cual constituía un estilo muy personal de algo que podríamos llamar contrapunto, en un sentido amplio del término. Si se hubieran atendido aspectos como éste, en vez de repetir la tarea escolástica, podría haberse propuesto un modo muy personal de desarrollo elaborado por Revueltas que no tendría que ver con el germánico romántico impuesto como el modelo por seguir: la densidad del material sonoro, expuesto en el abigarramiento simultáneo y no en la sucesión lineal; la acumulación inmediata antes que gradual, o gradual si se quiere pero en una gradación aceleradísima. Modos de construir que de nuevo nos hacen pensar en autores como Stravinski o Bartók, y que se ven

[2] Pueden consultarse, como ejemplo de algunos de estos lugares comunes, Guillermo Contreras, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954; Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, traducción de Juan José Utrilla, México, FCE (Breviarios, 263), 1977; Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989. José Antonio Alcaraz ha contado varias veces la anécdota de haber escuchado al mismo José Pablo Moncayo decir que el problema de Revueltas como compositor fue que "se encontró con un sistema y nunca se salió de él".

reflejados no en una obra o dos sino en buena parte del discurso revueltiano, incluso en composiciones que no tienen un esquema constructivo común entre sí. Porque esto último es otro de los mitos sobre las supuestas limitaciones de Revueltas.

Dicta el mito que las obras de Revueltas son casi todas de esquema tripartito, con una primera parte expositiva, una segunda parte de ánimo contrastante y una tercera parte que es en realidad la primera con leves variaciones que no constituyen un desarrollo en el sentido canónico. Por ejemplo: *Janitzio*, *Caminos*, *8 x radio*, la *Toccata (sin fuga)*, *Colorines*. O bien, que se componen de tres movimientos con ánimos contrastantes en la clásica disposición alegre-lento-alegre; por ejemplo, *Alcancías*, el *Homenaje a García Lorca*, las *Tres piezas* para violín y piano. Hasta aquí, todo parece embonar. Pero, entonces, ¿cómo explicar una gran parte del corpus revueltiano que no fue compuesto con apego a tales esquemas de organización? *Esquinas*, *Cuauhnáhuac*, *Ventanas*, *Planos* y la propia *Sensemayá* no caben en la explicación tripartita. Empero, lo que sí tienen en común las obras construidas bajo uno u otro esquema es esta disposición contrapuntística abigarrada, que obliga a prestar una atención muy concentrada a las obras revueltianas si se quiere uno percatar de todo lo que está pasando en ellas en un comprimido instante, pero que no por ello nos impide percibir con claridad una exposición general, gracias a manejos de balances y distribuciones rítmicos y tímbricos. No importa tanto el modo de construir, de estructurar; las obras siempre dicen lo que tienen que decir, con cabal precisión, y se acaban sin más relleno ni añadiduras: todas duran lo que tienen que durar, dado el esquema y su particular desarrollo, y esa duración es invariablemente breve.

Si Revueltas hubiera querido prolongar su material, lo habría hecho a placer; le sobraba musicalidad. Concentraba a conciencia. Cuando era necesario crear mucho material, lo creaba sin mayores problemas. ¿Dónde llegó a pensar en términos de extensión larga? En la música escénica y fílmica. Las partituras originales de Revueltas para el cine llegan a sumar, en tiempo bruto, una cantidad de música que va de los 34'04" empleados en *Redes* a los 45'22" de *La noche de los mayas*; es decir, lo que no duran las de concierto. Sin embargo, esta música tenía una función y una serie de usos y necesidades concretos, bajo los cuales se concibió y se realizó, y desde luego no por requerir tales duraciones el compositor se dio a la tarea de aplicar formas de desarrollo a la germánica. Cuando Revueltas extrajo sus partituras de las películas para la sala de conciertos, no utilizó todo su material; siempre lo adaptó a un formato diferente. Sucedió en dos casos cuando menos, como ya se advirtió. Con el total de *Redes* podría haber armado una partitura completa de media hora, con material de muy alta calidad y muy pocas repeti-

ciones; sin embargo, estrenó una suite de cuando mucho la mitad de duración, de tal manera que seleccionó y cortó, con toda la conciencia de no usar para su versión de concierto más que lo necesario de acuerdo con sus criterios. *El renacuajo paseador*, concebida originalmente para una pantomima de títeres pero nunca estrenada con ella, fue incorporada por el autor a su repertorio de concierto un par de años después de compuesta. Aunque la revisó y reorquestó para tal nuevo uso, las modificaciones no alteraron la ya bastante breve duración que tenía. En su viaje a España, Revueltas presentó varias composiciones orquestales, que incluían *Redes* y *El renacuajo*, de tal manera que para él ya formaban parte de su catálogo de concierto; cumplían con los criterios estéticos para tal fin, y sin duda uno de ellos era el de la brevedad. Con *Música para charlar* sucedió un caso semejante. Al desconocer el documental para el cual se concibió esta música, no puede ponderarse cuánto duraba la totalidad del material para usos fílmicos y qué parte de éste se empleó para hacer la suite estrenada en 1938 por el autor. Sin embargo, como ya se ha señalado, incluso en el caso más extremo de la versión más larga que parece provenir del propio Revueltas, estamos hablando de una suite de unos dieciséis minutos. Cuando el compositor retomó materiales de esta música para otra película, *¡Que viene mi marido!*, obtuvo en ella fondos musicales que suman 17'10" de duración; es su partitura para cine más breve, hasta donde sabemos, pero aún así es de extensión levemente mayor que nuestras hipotéticas suites fílmicas creadas por el compositor. En suma, a Revueltas no le faltaba con qué hacer obras largas de calidad. Sus ideas sobre la composición determinaron que sus piezas fueran tan breves como son, comparadas con el promedio de duración de las obras de su tiempo.

En contraste con este hecho demostrado por las composiciones mismas, en los años posteriores a la muerte de Revueltas se ha ido generando una imagen del compositor que dependía del gusto y las ideas imperantes en sus promotores y defensores, y por lo mismo ha variado de generación en generación. Por ejemplo, para una época en la cual una cita textual de la música popular era síntoma de mal nacionalismo, era imperdonable que Revueltas mismo lo hubiera hecho, y por ende fue preferible olvidar sus obras donde tales citas fueran evidentes. Por eso *Troka* cayó en un injustificado olvido hasta su reciente rescate; por eso podía despertar polémica el modo como Revueltas partió de una canción militante escuchada en los frentes republicanos de España para reelaborarla en su *Canto de guerra de los Frentes Leales*, y llegar por medio de esta reelaboración a esa bellísima pieza que es *Itinerarios*. Por estos vaivenes del gusto y la ideología musicales, pues, los directores de orquesta educados en las obras de larga duración deploraban que a Revueltas no se le hubiera pegado la gana de escribir de modo más prolijo

en cada obra. Este último camino, que va de Erich Kleiber y Paul Hindemith a José Ives Limantour, dio como resultado que buena parte del interés del público general por Revueltas, sobre todo en tiempos recientes, se centrara en obras que el propio durangueño no dejó listas para la sala de conciertos: *La noche de los mayas* y *La Coronela*.

Cuando Kleiber presentó, entre 1943 y 1944, su propia versión de la suite de *Redes* y *Música para charlar* —esta última rebautizada como *Paisajes*—, el público escuchó sendas obras de unos dieciséis minutos de duración, lo cual no se alejaba de los criterios del propio compositor; además, por lo menos en *Redes* Kleiber siguió el orden dispuesto por el propio autor para armar la suite, que en líneas generales era el de la misma sucesión musical de la película. El esquema de construcción descriptivo-narrativo no es extraño en Revueltas: así está compuesto *El renacuajo paseador*. La suite de *La noche de los mayas* preparada por Hindemith dura unos quince minutos, también un tiempo revueltiano. Sin embargo, los criterios de Limantour eran otros.

Me permito conjeturar cuánto influyó en el director mexicano la opinión de su muy cercano amigo Otto Mayer-Serra para sentir la necesidad de que existiera una obra revueltiana de larga duración, con un esquema si no como el de una sinfonía, por lo menos lo más parecido posible; una obra, pues, con la que se pudiera cerrar un programa orquestal de acuerdo con las convenciones en uso y que contribuyera a prestigiar una determinada imagen de Revueltas de acuerdo con los cánones de prestigio de la época. Esta conjetura surge cuando se revisa el esquema general que gobierna la construcción realizada por Limantour de su propia suite de *La noche de los mayas*, la que todos conocemos, y que no sigue de modo muy exacto la secuencia narrativa de la película, sino otra organización de materiales: un gran primer movimiento expositivo como de obertura —*Noche de los mayas*—; un *scherzo*: *Noche de jaranas*; un movimiento lento y lírico, *Noche de Yucatán*, con gran protagonismo de las cuerdas y la cita textual de un tema tradicional maya, *Los Xtoles* —el cual, con toda seguridad, no fue trabajado por Revueltas, sino por Cornelio Cárdenas Samada, quien se encargó de armonizar las varias melodías mayas que se usaron en la película—; por último, *Noche de encantamiento*, un tema con variaciones, con un gran final de recapitulación del tema inicial de toda la suite. El resultado refleja una cierta estructura análoga a la de una sinfonía, lo cual no guarda mucha afinidad con los procedimientos revueltianos habituales: si este graduado en composición por Chicago hubiera querido componer una sinfonía, como compuso cuatro cuartetos de cuerdas, lo habría hecho sin mayores problemas de oficio ni cultura musical. El hecho es que no quiso, y que sus suites cinematográficas no parecen haberse acercado siquiera a una estructura de composición sinfónica ni

a los treinta minutos que dura la suite maya de Limantour. Sin embargo, este trabajo ha terminado por adquirir carta de naturalización en el catálogo revueltiano, y para muchas personas constituye la principal y hasta única referencia del lenguaje musical del compositor: una suite que él no preparó, y que nunca sabremos cómo habría preparado si hubiera deseado hacerlo, puesto que no se dio a la tarea de hacer suites de todos sus trabajos fílmicos de modo sistemático.

El caso de *La Coronela* es similar. Como es sabido, el compositor murió sin concluir el cuarto y último episodio de la música para la célebre coreografía de Waldeen. El material que alcanzó a dejar Revueltas dura unos veintidós minutos, y si supusiéramos una cierta simetría de duraciones en el manejo de las partes de la coreografía y en la distribución de episodios en Revueltas —que sí se manifiesta a lo largo de toda su obra—, la cuarta parte nunca realizada podría haber durado unos ocho minutos, lo cual habría cerrado el tiempo total de *La Coronela* en unos treinta minutos de música. Incluso las tres primeras partes que sí escribió el compositor exceden sus tiempos comunes que aquí se han delimitado, pero ahora no debe perderse de vista el hecho de que Revueltas no estaba escribiendo para la sala de conciertos, sino para la escena, con sus respectivas necesidades. Nunca sabremos si el durangueño habría tomado la música completa de su coreografía para presentarla así en una versión de concierto, o si habría elaborado una suite de la mitad de duración del tiempo, como era su costumbre. El caso es que Limantour, de nuevo, optó por convertir a *La Coronela* en una obra de concierto con la totalidad del material escrito por Revueltas, añadiéndole diez minutos de música revueltiana para la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* como cuarto episodio y encomendando la orquestación de las tres primeras partes a Eduardo Hernández Moncada. En suma, una nueva obra revueltiana cuyo formato de concierto no fue definido por el autor mismo, de cuatro episodios —¿cuatro movimientos, podría decirse?— que dan unos treinta y cinco minutos de música con los cuales, por supuesto, sí se puede cerrar un programa orquestal como los convencionales.

En conclusión, tenemos acceso cotidiano en nuestras salas de concierto y en nuestras grabaciones a un Revueltas que escribe por igual breve y denso o largo y más lineal que complejo. El primero es el reflejado por sus obras firmadas, revisadas hasta el cansancio y estrenadas bajo su control; el segundo no. En aras de tener "más Revueltas" del que él mismo nos dejó, hemos buscado lo disponible y le hemos dado la forma, la construcción y en consecuencia el sentido que nosotros quisimos darle, sin detenernos a pensar si podíamos hacer todo esto con tanta displicencia y sin prevenir a nuestros oyentes al respecto. Pocas grabaciones de *La noche de los mayas* en la

suite de Limantour especifican en qué consiste esta suite y cuál es su historia; de tal manera que una persona interesada en Revueltas puede llegar a conclusiones riesgosas sobre las ideas de composición del autor si lo cree responsable del manejo total de este material sonoro. Tras el propósito consciente de brevedad en Revueltas, se hallan en juego sus nociones básicas de exposición, desarrollo y densidad de la materia por trabajar; una noción específica de contrapunto para este siglo se vería representada en estos manejos revueltianos que hacen decir tanto en poco. Sin embargo, y por otra parte, no tiene mucho caso levantar aquí lamentaciones porque la imagen imperante del compositor se vea desvirtuada por muchos minutos de más; tanto se ha modificado su presencia en escasos cincuenta años, que bien podemos imaginar nuevas perspectivas para verlo en el futuro. Entre ellas, de cualquier manera, yo sí propondría que no fuera la menos atendible la conciencia manifiesta del autor por aprovechar al máximo cada instante del muy breve tiempo que se daba para decir lo mucho que dijo en cada una de sus composiciones.

Algunos aspectos de las melodías de Revueltas*

Hoag

Para la elaboración de este ensayo he examinado melodías provenientes de nueve trabajos orquestales de Revueltas, a saber: *Colorines*, *Alcancías*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *Caminos*, *Janitzio*, *8 x radio*, *Cuauhnáhuac*, *Redes* y *Sensemayá*. Las melodías de estos trabajos pueden ser clasificadas genéricamente como pentáfonas, diatónicas, octáfonas o cromáticas. Sin embargo, es claro que clasificar melodías, tanto como cualquier otro aspecto relacionado con la música de Revueltas, constituye una propuesta no carente de peligro. Sin duda, Revueltas mismo habría gozado al contemplar este tipo de esfuerzos.

Dicho lo anterior, puede emprenderse en primera instancia un panorama general de las melodías en cuestión para posteriormente proponer algunas observaciones en particular. Es raro encontrar una melodía pentáfona pura en estos trabajos. El único pasaje de cierta extensión se encuentra en la sección media del Andante de *Cuauhnáhuac* (n.e.** 24 a 29). Sin embargo, la mayoría de las melodías de estos trabajos son diatónicas. El Allegro de *Colorines* y el primer movimiento del *Homenaje* muestran que a menudo Revueltas pasa de un tipo de estas escalas al otro cuando tiene lugar un cambio notable de tempo entre un movimiento y el siguiente. En el *Homenaje a García Lorca*, por ejemplo, Revueltas continúa un primer movimiento en gran medida diatónico con un segundo tiempo cromático. *Alcancías*, *Caminos*, *Janitzio*, y *8 x radio*, son preponderantemente diatónicos. De hecho, sólo en

* Traducción del inglés de Ricardo Miranda.
** Número de ensayo.

uno de los trabajos referidos existe una importante componente octáfona a la que se hará referencia más adelante.

Las melodías cromáticas en estos trabajos son difíciles de discernir. Parecen seguir su propia línea como ocurre con aquellas de compositores norteamericanos como Ives y Ruggles, aunque siempre dentro de la idiosincrasia revueltiana. Claramente la música de Revueltas no es un lugar donde la ortodoxia tenga cabida y su autor no era afecto a ninguna ideología musical fija. En este sentido, el principio de *Cuauhnáhuac*, por ejemplo, puede ser un amenazante terreno para el analista musical. Aquí no intentaré un análisis de ese estupendo trabajo sino simplemente especularé acerca de las colecciones de escalas en otro trabajo de marcada tendencia cromática: *Redes*.

Conforme se pasa de lo general a lo específico, detengámonos en un motivo que se encuentra al inicio de varias de las piezas señaladas. Su componente de tonos suele ser conocido como 0,2,5. Cuando estos tonos se encuentran tan cerca uno del otro como es posible, el cero indica el tono fundamental, el dos señala un sonido dos semitonos arriba o abajo, según la dirección deseada, y el cinco indica una cuarta justa. En cualquier dirección, hacia arriba o hacia abajo, se le catalogaría como 0,2,5. Esto quiere decir que la inversión del mismo juego de tonos resulta en el mismo juego. De hecho, este juego de tres tonos se encuentra a menudo en buena parte de la música folklórica del mundo y, como puede verse en el ejemplo siguiente, 0,2,5 puede encontrarse en series pentáfonas, diatónicas, octáfonas o cromáticas.

Más aún, a dicho juego puede encontrársele en cuatro transposiciones dentro de la escala pentáfona, en ocho como parte de la diatónica, y en ocho más en la serie octáfona. Éste es el componente de tonos que podríamos llamar el "Saludo de Revueltas". Su bagaje rítmico es simplemente un motivo "corto-largo" acentuado en su parte más alta:

Examinemos los diferentes ejemplos de este "Saludo". Nótese que provienen del principio de los respectivos trabajos y que, como se recordará, la trompeta parece ser el instrumento más idóneo para su aparición. Obsérvese además que el 0 de la serie 0,2,5, se encuentra habitualmente en la parte más alta del patrón. Asimismo estos "saludos" al comienzo de las obras surgen como parte de la sección diatónica de la música, excepción hecha de *Sensemayá* cuyo inicio es octafónico. Apenas es necesario recordar que todos estos trabajos exhiben características folklóricas mexicanas y que tienden a ser tumultuosos y humorísticos, tanto como su autor mismo. Al final de estos ejemplos se encontrará un fragmento de la Segunda Sinfonía [*India*, 1935-1936] de Chávez, simplemente porque el contenido es exclusivamente 0,2,5, y porque la melodía aparece en la trompeta al principio y al final de la sinfonía.

0,2,5

Escala Pentáfona



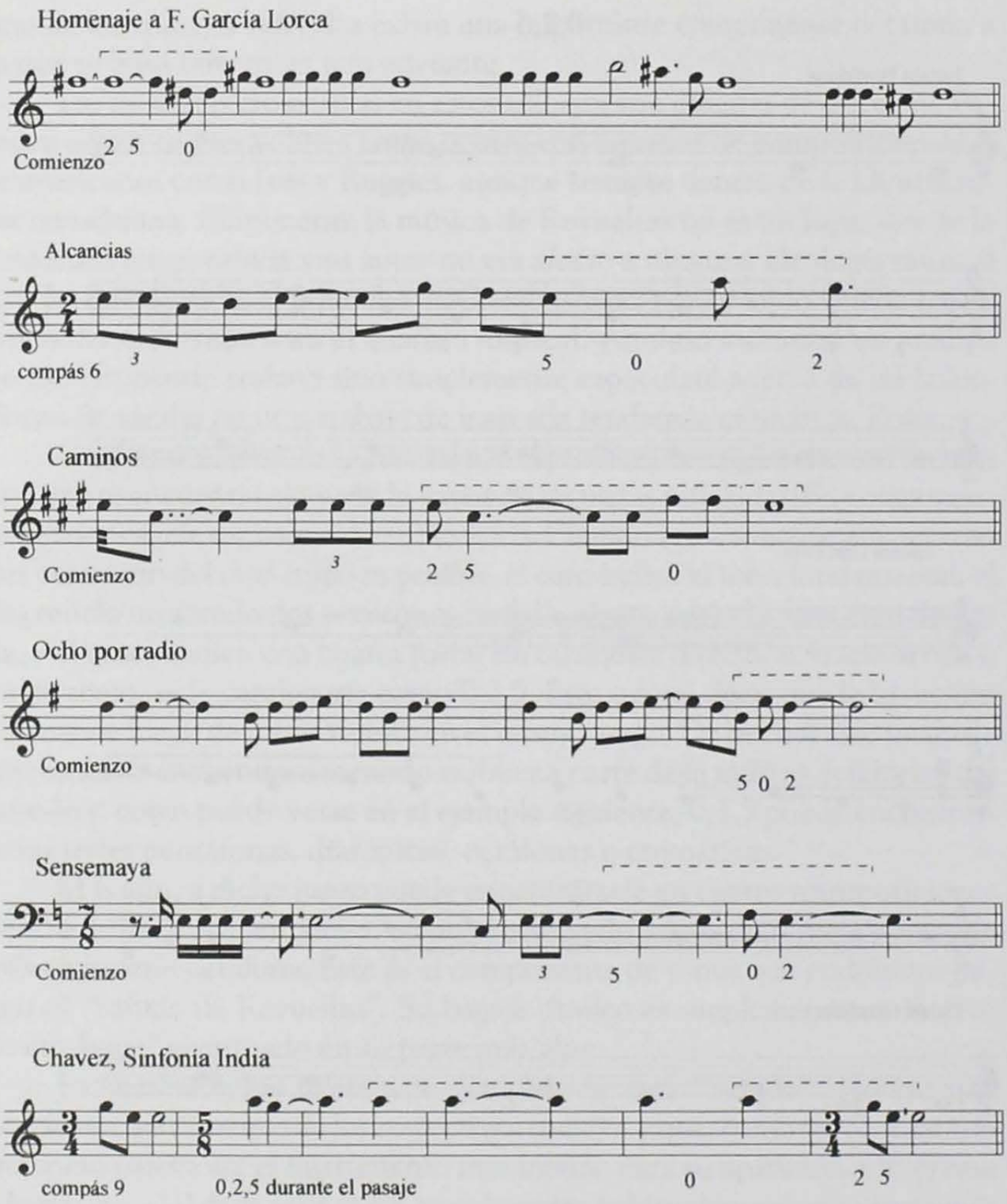
Escala Diatónica



Escala Octáfona



Ejemplo 1:
Serie 0,2,5, en las escalas pentáfona, diatónica y octáfona.



Ejemplo 2: *Saludos*.

Veamos ahora brevemente 8 *x radio*. La obra es un ejemplo clásico del bienestar tumultuoso del compositor mezclado con algo de ironía. 8 *x radio* es una pieza con secciones diatónicas en Sol mayor y Si bemol mayor con algunas bulliciosas colisiones entre ambas tonalidades. Pero hay mucho más. Al inicio de la sección en Sol mayor, parecería que el violonchelista de esta or-

questa radiofónica prefiere Sol mayor con Do sostenido y no con el tradicional Do natural que se encuentra en otras voces. Estos Do sostenido provocan ciertos sobresaltos. Pero curiosamente existen algunas grabaciones en las que esta anomalía apenas se escucha, lo cual me lleva a pensar que algunos ingenieros de sonido hubieran preferido su Sol mayor sin la irónica infiltración de las "notas equivocadas" de Revueltas. En otras partes de la obra, el compositor emplea la misma técnica, siempre haciendo del violonchelista el "villano de la película".

Hay muy pocas secciones octáfonas puras en la música de Revueltas, pero desde tiempo atrás me ha fascinado la naturaleza octáfona de *Sensemayá*.[1] La melodía inicial de la tuba, con su carácter de encantamiento y cuyo inicio se incluye en los ejemplos anteriores, contiene siete de las ocho notas de una colección octáfona. El bajo ostinato, como se recordará, es en 7/8. Las primeras seis notas del ostinato devienen cinco tonos de una diferente transposición de la colección octáfona empleada en la melodía de la tuba. La última nota del ostinato, el Sol natural acentuado, proviene de la colección octáfona original de la melodía referida. En el siguiente ejemplo se verá cómo Revueltas cambia la transposición de la colección octáfona en el último tiempo del ostinato en 7/8, como una forma más de acentuar esa misma nota. Este compás se repite doce veces comenzando en el n.e. 8.

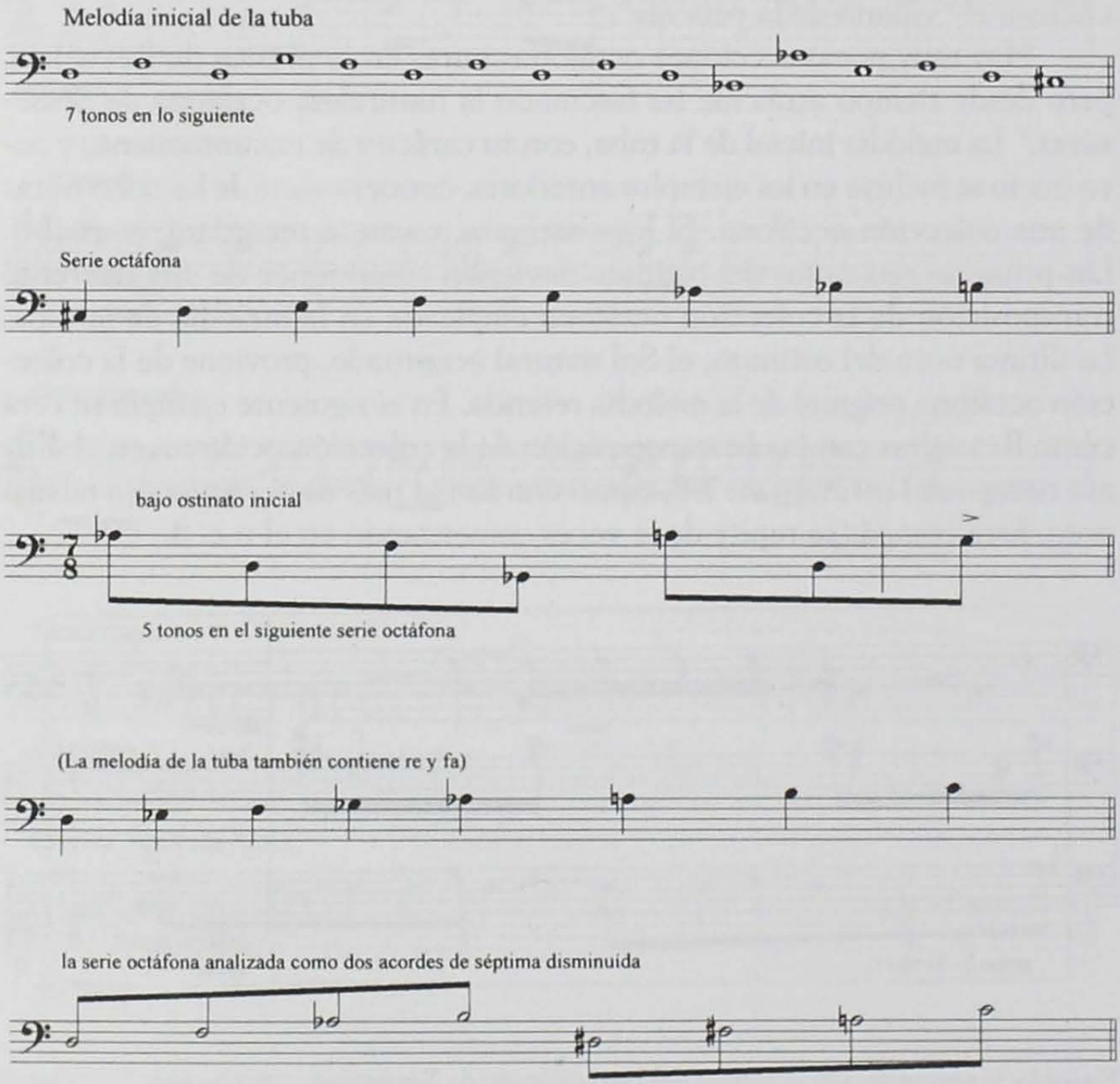


Ejemplo 3: armonización octáfona del bajo ostinato de *Sensemayá*, compás 34.

El compositor ha tomado ventaja del hecho de que ambas transposiciones de la colección aquí empleada contienen el acorde de séptima disminuida

[1] A propósito de este tema puede consultarse mi artículo "*Sensemayá*: a Chant for Killing a Snake", en *Latin American Music Review*, vol. 8, núm. 2, otoño-invierno de 1987.

Re-Fa-La bemol-Si. Sólo hay tres transposiciones de la colección octáfona. Puesto que dicha agrupación se compone de dos acordes de séptima disminuida, ya sea medio tono o un tono aparte, y dado que hay sólo tres posibles transposiciones del acorde de séptima disminuida en términos sonoros, resulta razonable que cualquier par de transposiciones de la escala octáfona tenga un acorde de séptima disminuida en común.



Ejemplo 4: *Sensemayá*: melodías octáfonas.

En este caso, las notas comunes entre las dos transposiciones empleadas en este pasaje contienen Re y Fa, mismos que son los sonidos más prominentes de la melodía de la tuba. Como puede verse en el ejemplo anterior, aun las armonías entre melodía y bajo se rigen por las cambiantes transposiciones octáfonas en el patrón del bajo.

Sensemayá también contiene melodías cromáticas. Una de ellas suena en el corno con sordina como contracanto a la melodía de la tuba y puede escucharse por vez primera después del n.e. 4.



Ejemplo 5: *Sensemayá*: melodías cromáticas.

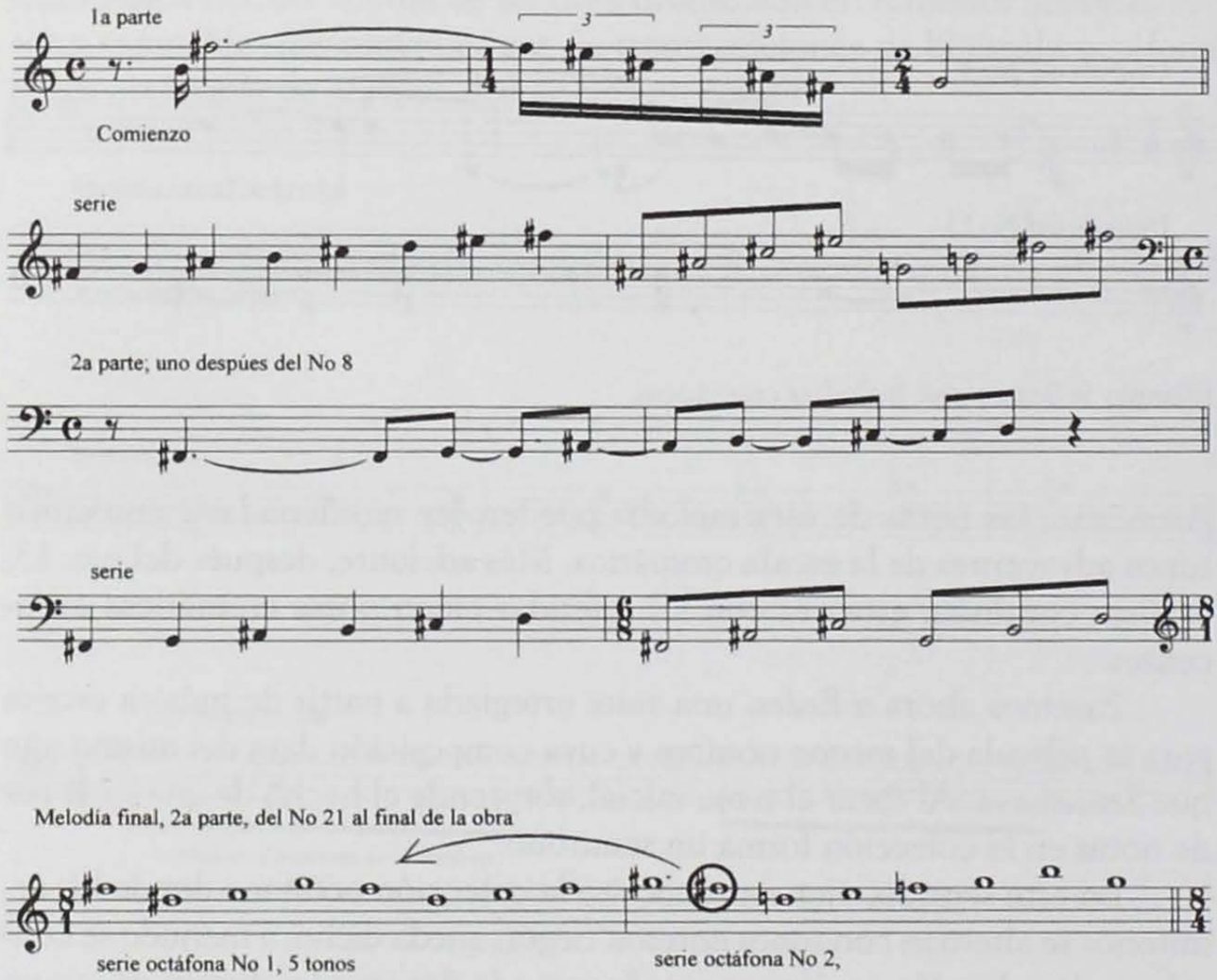
Asimismo, las notas de esta melodía pueden ser reordenadas como cinco tonos adyacentes de la escala cromática. Más adelante, después del n.e. 13, la línea continúa, esta vez con las referidas cinco notas cromáticas adyacentes.

Pasemos ahora a *Redes*, una suite arreglada a partir de música escrita para la película del mismo nombre y cuya composición data del mismo año que *Sensemayá*. Al tocar el tema inicial, sorprende el hecho de que cada par de notas en la colección forma un semitono.

En este sentido, viene a propósito la colección octáfona donde los semitonos se alternan con tonos enteros. Según queda dicho, a menudo se considera a la colección octáfona como la suma de dos acordes disminuidos a un semitono de distancia. Pero esta otra escala utilizada en *Redes* también puede partirse en una forma semejante, haciendo de ella dos acordes menores con séptima también separados por un semitono. Se trata de una colección importante para la música en cuestión, ya que el motivo inicial recurre en el transcurso de toda la obra, aunque debe decirse que a menudo se escucha sin la nota final del motivo. En la segunda parte de *Redes*, también se encuentra otra colección similar formada por dos tríadas mayores situadas un semitono aparte.

¡Qué simple sería si cada una de las escalas de *Redes* pudiera partirse en dos acordes de la misma clase situados a medio tono de distancia! Pero no es el caso. Revueltas no era una persona dispuesta a dejarse atar por ningún tipo de ortodoxia, incluyendo la propia. Puede ser que al trabajar con la colección octáfona de *Sensemayá*, su mente concibiera una colección similar con medios tonos alternados. Todo lo que aquí se sugiere es que quizá la escala inicial de *Redes* resulta de extender la idea de alternar los medios tonos.

Pero lo que es importante es la libertad para emplear estos materiales, cuyo trabajo es puramente intuitivo.



Melodía cromática repartida en dos secciones octáfonas



Ejemplo 6: *Redes*.

En las páginas finales de *Redes*, a partir del n.e. 21 y hasta el final, la orquesta entera acompaña a las trompetas. La melodía parece entonces octáfona y cromática a la vez. De hecho, la mitad de la melodía es octáfona en una transposición y la segunda mitad lo es en la otra. El resultado es una colección cromática completa desde Re hasta La más Si natural. Es una melodía

cromática partida en dos secciones octáfonas puesta al servicio de música por demás pujante y sólida.

Para finalizar considérese brevemente la melodía de la trompeta en el *Homenaje a Federico García Lorca*: he aquí otra melodía que puede partirse de acuerdo con su rango de tonos y en la que el primer segmento contiene seis tonos de la colección octáfona mientras el segundo contiene dos fragmentos de los tonos cromáticos adyacentes:



Ejemplo 7: *Homenaje a Federico García Lorca*, segundo movimiento, melodía de la trompeta.

Carlos Chávez: una panoplia de estilos

Robert Parker

Estoy usando "panoplia" en la definición de "una gama magnífica o impresionante" para caracterizar la extraordinaria variedad de influencias estilísticas en la música de Carlos Chávez. Las influencias que examino son 1) mexicanas, 2) indígenas, 3) tradiciones europeas, y 4) experimentales. Abordaré también las obras de origen griego antiguo y las transcripciones de la música de otros compositores.

Carlos Chávez alcanzó mayoría de edad en México al terminar la revolución de 1910 con una explosión de nacionalismo de las artes.[1] A mediados de los años veinte, era un personaje dinámico en la escena musical *avant-garde* de Nueva York. Ambas experiencias se convirtieron en importantes crisoles en su crecimiento musical. En 1928 empezó a gozar de éxito en México en gran escala, que pronto adquirió proporciones internacionales. A pesar de esta notoriedad, Chávez se conoce generalmente por sólo un puñado de composiciones. Su producción total consta de unas doscientas obras, un número significativo en vista del tiempo que dedicó a dirigir, escribir, enseñar, y en labores administrativas.[2] Su música abarca la mayoría de los

[1] Dos estudios comprehensivos sobre la vida y obra de Chávez son: Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, México, FCE, 1960 y mi propio libro *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983. [Traducción al español *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, trad. Yael Bitrán Goren, México, Conaculta-DGP, 2002.]

[2] El catálogo de composición autorizado es *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, preparado por Rodolfo Halffter en colaboración con Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñiz Hernández, México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, con su respectiva adenda de 1981.

géneros composicionales de su tiempo, más unos cuantos de su propia creación. Este texto se centra en las muchas influencias estilísticas en la música de Chávez en seis décadas que van desde el año 15 hasta el 75 del siglo XX.

Chávez viajó a Europa por primera vez en 1922, acompañado por su nueva esposa Otilia Ortiz. Pero esto era más que una luna de miel. El artista llegó armado con cartas de introducción a las editoriales de música y composiciones que esperaba poder publicar. Para entonces, a la edad de veintitrés, ya había producido casi cuarenta composiciones que incluiría eventualmente en su catálogo oficial. Éstas eran principalmente para piano o piano y voz —canciones mexicanas arregladas para el piano y puestas en música de poemas de autores como Victor Hugo y Heinrich Heine.

En París le pidió consejos al compositor Paul Dukas, quien le sugirió seguir el ejemplo de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, con la música de México.[3] Chávez vio esta recomendación con buenos ojos, pues ya había estado incorporando canciones tradicionales y populares mexicanas en su música temprana para piano. Un ejemplo de esto es su arreglo para piano de dos cantos de la revolución, escrito en 1915. El primer canto es *Adelita*, y el segundo es *La cucaracha*.[4] Este arreglo sencillo en estilo de salón se redondea con un retorno a *Adelita*, una melodía que aprovechó de nuevo en 1938 para su suite orquesta *Chapultepec*.

Chávez pasó cuatro meses en Nueva York en la temporada de 1923-1924, cuando se unió con otros artistas y músicos que lo pusieron en contacto con compositores del *avant-garde* como Henry Cowell y Edgard Varèse. Pero fue durante su segunda estancia en Nueva York, de 1926 a 1928, cuando se cimentó su presencia artística. Había traído consigo la partitura de un nuevo ballet —*Caballos de vapor*— producto de una colaboración entre él y Diego Rivera, que contrastó el norte industrial con los trópicos lánguidos y exóticos. Su cuarto tiempo, "Danza de los hombres y las máquinas," fue tocado en 1926 en la sala Aeolian para la Liga Internacional de Compositores, bajo la dirección de Eugene Goussens.

El nacionalismo apasionado del final de la revolución, que influyó en los murales de Rivera y Orozco, atrajo atención mundial que lo consideró exoticismo puro. Esto era evidente en la música popular mexicana que se escuchaba en los espectáculos de Broadway en Nueva York y en las visitas de turistas a México, como una en 1931 de Nueva York, entre cuyos prestigio-

[3] Carlos Chávez, *Falla en México*, conferencia presentada el 23 de julio de 1970, México, El Colegio Nacional, 1970, p. 13.

[4] *Adelita* y *La cucaracha* fueron publicadas en 1920 por Wagner y Levien Sucesores, México. Grabación: Max Lifchitz, "Mexico: 100 Years of Piano Music", N/S R 1010.

sos asistentes se encontraban miembros de la familia bancaria de Winthrop Aldrich, Nelson Rockefeller, y el director de la Orquesta de Filadelfia, Leopold Stokowski.[5] Chávez, para entonces director de la OSM fundada por él mismo tres años antes, le mostró a Stokowski su ballet *Caballos de vapor*. Este intercambio llevó al estreno de la obra en Filadelfia en 1932, un evento cultural de tanto brillo que atrajo un tren lleno de aficionados de Nueva York.

Este interés creciente en la cultura mexicana culminó en Nueva York en 1940, cuando Nelson Rockefeller organizó la exhibición Veinte Siglos de Arte Mexicaño en el Museo de Arte Moderno. Además invitó a Chávez a dar conciertos para complementar la exposición.[6] Una de las piezas que el compositor presentó en esa ocasión fue la canción tradicional *La paloma azul* para coro y orquesta pequeña. La armonía sencilla en terceras paralelas está estilizada con acompañamiento de acordes ostinatos y un toque de acerba disonancia.

El espíritu nacionalista nutrido por la revolución tuvo un impacto profundo en otra faceta de su música: su preocupación por la historia y las leyendas de la época precolonial y las huellas que ese periodo histórico dejó en la vida indígena hoy en día en México. En 1925 compuso el ballet *Los cuatro soles*,[7] basado en una fábula del *Codex vaticanus* que describe épocas mitológicas sucesivas, destruidas luego por inundaciones, vientos glaciales, fuego, seguido por la era actual, que habría de acabar con terremotos. Su música consiste en un recitativo instrumental, un diálogo contrapuntístico, un coro sin texto, y percusión indígena como teponaztle, huéhuetl, güiro y jícara de agua. Su único préstamo musical es una danza de pastor india en la cuarta época, que se adecua de tal modo al resto de la escritura melódica que podría pasar por una invención del propio compositor. Parte de la música de esta época se tocó en los conciertos del Museo de Arte Moderno ya referidos.

Los cuatro soles se ejecutó en conciertos solamente en 1951, cuando fue presentado como ballet cuando Chávez era director del nuevo Instituto Nacional de Bellas Artes. El coreógrafo y bailarín principal fue José Limón, y el escenógrafo, Miguel Covarrubias.[8]

[5] Una relación del encuentro de estos dos músicos en México puede verse en mi monólogo "Leopold Stokowski y Carlos Chávez: contacto en Taos", en *Heterofonía*, vol. XX, núm. 98-99, enero-diciembre de 1988, pp. 4 y ss.

[6] Véase Parker, "Chávez and the Ballet", en *Dance Chronicle*, 8-3 y 4, 1985, pp. 196 y ss.

[7] No publicado. Grabación: "Carlos Chávez: The Four Suns", Sinfónica de Londres, Carlos Chávez, dir. Col. M 32685.

[8] Parker, "Chávez and the Ballet", *op. cit.*, pp. 196 y ss.

Pero nada que Chávez hiciera podía superar la atracción y el éxito instantáneos de la obra sinfónica que dirigió en su estreno en la Radio CBS el 23 de enero de 1936. En esta ocasión no era un ballet sino una sinfonía —*Sinfonía India*— que incorporó como principal material temático melodías indígenas de regiones lejanas, melodías de los indios cora, yaqui, sonora y seri.[9] Una tonada espasmódica cora se convierte en el tema principal de la forma de sonata modificada de la obra.

La idea de componer la *Sinfonía India*, sin embargo, no nació de la propia iniciativa de Chávez. William Paley, presidente de CBS, le pidió presentar un programa de música mexicana en Nueva York, para lo cual escribió esta sinfonía. Y en 1977, durante una entrevista con el crítico James Roos de Miami, la explicó no como obra nacionalista, sino sencillamente como una "piece d'occasion".

Por lo general, Chávez se rehusó a componer música con claras conexiones nacionales después de 1940, aunque los elementos indígenas, como la melodía pentatónica, los ostinatos melorrítmicos, la armonía de cuartas y quintas, la hemiola, y los polirritmos, ya habían empezado a alejar a sus obras de un sonido nacionalista. Con su Concierto para piano con orquesta de 1940,[10] una integración sólida de estos componentes logró un estilo universal. Como Otto Mayer-Serra escribió, este universalismo se realiza cuando la "música de origen europeo o de folklor se elabora en países con tradiciones musicales antiguas y se convierte en material original".[11] Este concierto de tres tiempos es a la vez repetitivo y cíclico.

Mediante sus estudios de piano con Manuel M. Ponce y Pedro Luis Ogazón, discípulo de Josef Hofmann, Chávez se vio expuesto a la corriente principal de estilos de los siglos XIX y XX en Europa, es decir, Chopin, Schumann y Debussy. No es sorprendente que sus primeras composiciones —valses, nocturnos, preludios y estudios— reflejen una asimilación de estos estilos. Sus vínculos con la tradición europea tuvieron un fuerte impacto en su producción total, que incluye, entre los géneros clásicos, seis sonatas, seis sinfonías, cuatro conciertos y tres cuartetos de arcos. La mayoría de estas composiciones obedecen a centros de tonalidad, estructuras de repetición, y disonancia moderada.

[9] Publicado por G. Schirmer, 1950. Grabación: "Chávez Conducts Chávez", Stadium Orchestra, Philips 422 305-2.

[10] Publicado por G. Schirmer, 1942. Grabación: "Carlos Chávez: 6 obras maestras", María Teresa Rodríguez, piano, Eduardo Mata, dir. RCA 74321-24090-2.

[11] Otto Mayer-Serra, *El estado presente de la música de México*, Washington, D.C., Organización de Estados Americanos, 1960, p. 18.

Por regla general surgió algún elemento osado y aventurado de su ingenio creativo en las obras con etiquetas tradicionales como sonata, cuarteto de arcos, etcétera. Chávez le dijo a Vivien Perlis, en una entrevista en 1977, que en la época en que empezó a escribir música, a los nueve años, también comenzó a improvisar meditaciones imaginarias libres para su propio deleite.[12] Esta experimentación activa expandió sin duda las fronteras de su pensamiento creativo. El scherzo de su primer cuarteto,[13] escrito a los veinte años de edad, con sus tonalidades inestables, da expresión a un estilo sumamente personalizado, y pronostica una predilección duradera por las texturas contrapuntísticas.

En 1929 Chávez escribió la Sonata para cuatro cornos,[14] poco después de regresar de Nueva York para asumir el cargo de director de la OSM. Su propia orquesta le facilitó acceso a recursos instrumentales de los que había dispuesto anteriormente. El finale de esta difícil obra es un rondó con una de sus secciones interiores a ritmo de "ragtime" jazz. Chávez admitió haber frecuentado los clubes de jazz de Harlem durante las dos temporadas anteriores en Nueva York de 1926 hasta 1928.

En 1937 el compositor transformó la pieza en un concierto para cuatro cornos, al reasignar parte del material solista a la orquesta. Esto redujo las exigencias a los solistas, aunque no al extremo en que lo hizo la segunda orquestación de 1966, que transfiere más material todavía de los solistas de la orquesta.

Las primeras dos sinfonías de Chávez, ambas obras de un solo movimiento, revelan su parentesco con la forma sonata en su organización tonal y la reaparición de material. La segunda, *Sinfonía India*, hace uso de melodías indígenas de México. La primera, *Sinfonía de Antígona*,[15] tiene un tema más universal. Chávez amplió la música incidental que había escrito para una versión de Jean Cocteau de la tragedia de Sófocles. Evoca imágenes griegas con melodías plañideras que polarizan un centro tonal en Mi que oscila entre escalas griegas de dorio e hipodorio. La orquestación oscura complementa el ambiente sombrío del drama sin ninguna referencia programática específica.

[12] Yale School of Music, Oral History Project, Pan American Music Series, diciembre de 1977.

[13] Publicado por Carlanita Music Co., 1988 (agente exclusivo para su venta, G. Schirmer). Grabación: "Música mexicana", serie Siglo XX, vol. IX, Cuarteto Latinoamericano, México, Cenidim-UNAM, 1993.

[14] Publicado por Mills Music, 1967. Grabación: "New York Legends", Sección de cornos de la Filarmónica de Nueva York, Artiste CACD 0513.

[15] Publicado por G. Schirmer, 1948. Grabación: "Chávez Conducts Chávez", Stadium Orchestra, Philips 422 305-2.

El carácter modal de esta sinfonía de 1933 pudo haber influido la consumada escritura modal en los Diez preludios para piano de 1937. La *Sinfonía de Antígona* fue la primera de varias obras suyas con orientación griega. En 1943 escribió la partita para doble cuarteto para un ballet de Martha Graham sobre la leyenda de Medea intitulado *La hija de Cólquide*, y en 1956, la cantata *Prometeo encadenado* para soprano, coro y orquesta. *Upingos*, para oboe solo, adornó una producción en 1957 de *Hipólito* de Eurípides.

El periodo de mediados de los años veinte marcó el inicio de las primeras obras maduras de naturaleza más experimental, incluyendo las Siete piezas para piano y las tres sonatinas. Sus audaces características se han descrito como "gracia dura," "con disonancia pedernalina," y aun "fuerza rítmica sádica". Cuando Varèse le pidió a Chávez escribir "quelque chose" en 1925, su respuesta fue *Energía* para nueve instrumentos.[16] Nicolás Slonimsky, director de su estreno en París, describió la pieza como "brusca, angular y sin transacciones", aunque admitió que no hubo protestas visibles del público. A pesar de ser tan pequeño el conjunto, el efecto es casi de una orquesta completa.

La primera de cuatro composiciones "experimentales" con el título *Soli* introdujo el concepto de que cada instrumento se delinea como solista pero raramente abandona su independencia en una textura esencialmente contrapuntística. *Soli I* de 1933, para oboe, clarinete, trompeta y fagot, fue seguido en 1961 por *Soli II* para quinteto de vientos, su única pieza dodecafónica; *Soli III*, para cuatro instrumentos solos y orquesta, es de género "concertante," y *Soli IV*, trío de metales, se distingue por su disonancia astringente y tejido puntillístico.

Otra agrupación genérica de obras progresivas consta de las tres *Invenciones*. La primera *Invención*, para piano, muestra el proceso no repetitivo que codificó en 1958: cada idea musical genera una idea consecuente, que de paso se convierte en antecedente en un proceso continuo de renovación.[17] Repitió este método en muchas obras a partir de 1958, a medida que su música se inclinaba más a lo abstracto y cerebral. *Invención II*, para trío de arcos, apareció en 1965, y la tercera, para arpa, en 1967.[18] Esta *Invención*, la

[16] Publicado por Mills Music, 1968. Grabación: "Carlos Chávez Chamber Works", La Camerata, Eduardo Mata, dir. Dorian DOR-90215.

[17] La cuarta conferencia, "Repetition in Music", sobre la idea de no repetición de Chávez. Las conferencias fueron publicadas en conjunto como *Musical Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961.

[18] *Invención III* fue publicada en 1969 por Mills Music. Grabación: "Colección hispano-mexicana de música contemporánea", Lidia Tamayo, arpa, EMI LME-291.

última, que conmemoró el septuagésimo cumpleaños de Nadia Boulanger, tipifica la abstracción no repetitiva de este grupo.

La escritura orquestal de Chávez después de su Sexta sinfonía en 1961 era básicamente de la misma índole de las *Invenciones*, es decir, abstracta, no repetitiva, y menos accesible a la mayoría de los oyentes que su primera música para orquesta. Esto incluye su última obra completa, el Concierto para trombón,[19] el que encargó Per Brevig, trombonista principal de la orquesta de la Ópera Metropolitana en Nueva York, y lo estrenó con Chávez en su última presentación como director. Por el carácter sombrío de la pieza, y consciente del estado grave de salud de Chávez, Brevig consideraba que el compositor la había planificado como su propio réquiem. Pero mucho más parecida a un réquiem es su transcripción orquestal de la *Chacona en Mi menor de Buxtehude*, de 1937,[20] que se ha usado reiteradamente en homenajes póstumos.

Caracterizar la música de Chávez como lo he hecho aquí tiende a ocultar la síntesis estilística que ocurrió en su amalgamación creativa de elementos indígenas e innovadores. Su obra devino más personal gracias a esta sinergia, y su claro sello en cuanto a contrapunto, orquestación imaginativa, y un sentido agudo de drama, persistieron como ingredientes vitales en un caldero hirviente de invención. Fue por medio de esta panoplia de estilos que Carlos Chávez nos legó un rico tesoro de expresión musical profunda y elocuente que resiste el paso del tiempo.

[19] Versión para trombón y piano publicada por G. Schirmer, 1982. Schirmer también tiene los materiales orquestales para alquiler. Grabación: "American Trombone Concertos II", Christian Lindberg, trombón, BBC National Orchestra of Wales, Grant Llewellyn, dir. BIS CD-788.

[20] Publicado por Mills Music, 1962. Grabación: Orquesta Sinfónica Nacional de México, Carlos Chávez, dir. CBS 32 11 0064.

Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica

Leonora Saavedra

La música de Carlos Chávez se ha descrito una y otra vez como la destilación de la esencia de la música indígena mexicana. En su música, se afirma también, Chávez supo expresar la verdadera identidad del mexicano del siglo XX, consciente y orgulloso de su herencia cultural. Sin embargo, esta imagen tradicional —construida por investigadores y críticos y sostenida por la política cultural oficial— está llena de contradicciones. Sus obras nacionalistas datan del mismo periodo que sus obras abstractas y abiertamente no nacionalistas; éstas están construidas a partir de los mismos recursos composicionales que las primeras; las obras nacionalistas suenan como mexicanas aun cuando no se hace referencia en ellas a materiales musicales de nuestro país y, de hecho, la ausencia o presencia de referencias a las músicas populares y folklóricas no hacen gran diferencia. Pocos mexicanos hoy en día negarían que la relación entre la música de Chávez y la música indígena es más imaginaria que real. Y sin embargo, la interpretación indigenista del estilo composicional de Chávez ha sido poco revisada en la literatura crítica sobre este compositor y es hasta ahora la base incuestionable de todo acercamiento analítico *a toda* su música, de cualquier periodo.[1]

En esta ponencia me propongo emprender una crítica de la narrativa tradicional que se ha construido en relación con la música de Chávez, mostrando cómo el elemento indigenista en ella es el resultado de una elección consciente por parte del compositor, y no la expresión inevitable de una

[1] Véase, por ejemplo, Elliott Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1992, pp. 221-227.

esencia racial o de una influencia de la infancia. Más aún, sostendré que la elección y la construcción de un estilo indigenista forman parte de una decisión política relacionada con la necesidad de situar a la música mexicana dentro de la estructura hegemónica de la cultura occidental, decisión en la que la recepción de la música temprana de Chávez en los Estados Unidos desempeña un papel determinante.

I

A la edad de diecisiete años Chávez se desempeñó como editor musical de la revista literaria *Gladios*.[2] En sus escritos "Artículo prólogo" e "Importancia actual del florecimiento de la música nacional", Chávez imaginó un camino a seguir sorprendentemente claro y audaz para la música mexicana, al cual volvería tenazmente durante toda su vida. Chávez veía al modernismo como un periodo de anarquía en lo que concebía como el desarrollo progresivo y uniforme de la música occidental. Atribuía esta crisis a un agotamiento de recursos expresivos a manos de los compositores románticos y al rechazo de los compositores modernistas a la melodía romántica y a los procedimientos decimonónicos de desarrollo de las ideas musicales. Pensaba entonces que una escuela mexicana de composición que utilizara materiales melódicos derivados de canciones populares podría satisfacer la necesidad modernista de novedad temática. La gran ventaja de las melodías mexicanas, pensaba Chávez, consistía en que éstas son producto de las clases bajas mestizas de México, clases que por no haber participado en las diferentes fases evolutivas de la civilización poseen una imaginación creativa, fresca y diferente.[3]

Los modelos de Chávez en esta empresa eran el "grupo de los cinco" en Rusia —quienes habían creado una escuela propia de composición gracias a la fuerza decreciente del romanticismo europeo— y su propio maestro, Manuel M. Ponce. Hay varios aspectos del pensamiento de Chávez que vale la pena resaltar. Primero, como gran parte de los pensadores del siglo XIX y de principios del XX, Chávez creía en la existencia de una vía única de desarro-

[2] Ambos escritos se encuentran reproducidos en Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez: Obras Completas*, México, El Colegio Nacional, 1997, vol. I, pp. 1-6, 7-10.

[3] "En efecto, la inspiración de nuestro pueblo... es bella y original, siendo esto último lo que constituye la virtud que la hará ser de grande mérito en los actuales momentos [...] Porque nuestro pueblo, precisamente por su falta de cultura, no ha estado en todas las fases de la evolución del pensamiento por las que ha pasado la civilización humana, la civilización que impulsa la vieja Europa, y por lo mismo... su imaginación creadora se halla en un estado distinto." Chávez, "Importancia actual", *ibid.*, p. 8.

llo para la humanidad, vía de la cual algunos grupos sociales podían apartarse, o bien quedarse atrás. Segundo, tenía clara conciencia de que fue una crisis en los estilos musicales hegemónicos, como el romántico centroeuropeo, la que permitió el éxito de una escuela periférica de composición, como la rusa. Tercero, Chávez, como los compositores románticos, otorgaba a la melodía un lugar preeminente como material composicional. Finalmente, Chávez, siguiendo a la mayor parte de los compositores mexicanos de ese momento, pensaba en la música mestiza y no en la indígena como posible fuente de materiales musicales.

Las primeras composiciones de Chávez reflejan el amplio espectro de estilos musicales de los siglos XIX y XX a los que había estado expuesto por medio de sus estudios pianísticos.[4] Sus obras hasta 1921 comprenden grandes formas románticas, canciones, música de salón y piezas mexicanistas al estilo de Ponce.[5] A estas obras hay que añadir el ballet de estilo impresionista *El fuego nuevo*, obra, como es bien sabido, escrita por encargo de Vasconcelos y que no fue estrenada hasta 1928.[6] Chávez incluyó muchas de estas obras juveniles en su primera presentación como compositor ante el público mexicano, el 25 de mayo de 1921, en un concierto cuyas notas al programa incluían un largo texto explicativo sobre la forma sonata.[7] La recepción de

[4] Se puede obtener una idea del repertorio pianístico de Chávez a partir de los programas de mano de los recitales que ofreció el 19 de marzo de 1915 en el Teatro Principal de Veracruz, y los días 29 de noviembre y 1° de diciembre de 1920 en el Salón del Congreso, Ciudad de México, Archivo General de la Nación (citado a partir de aquí como AGN), Fondo Carlos Chávez (citado a partir de aquí como Fondo CCh), Sección Orquesta Sinfónica de México (citada a partir de aquí como OSM), Caja 1, Programas México, vol. I, expedientes 1 y 2.

[5] *Deuxième Sonate* (1919), *Sexteto de Arcos y Piano* (1919) y *Cuarteto de Arcos* (1921); *Carnaval: veinte piezas sobre ASCH* (1918); *Estudios* I-IV (1919-1921); *Prelude* (1920); *Vals íntimo II* (1919), *Bendición* (1920) y *Vals Elegía* (1921); *Adelita/La cucaracha* (1915), *Anda buscando de rosa en rosa* (1918), *Adiós, adiós* (1919) y *À l'Aube: image mexicaine* [Las Mañanitas] (1921), entre otros.

[6] La versión original de *El fuego nuevo*, para pequeña orquesta, coro de silbatos y coro de mujeres, no ha sido estrenada. Agustín Lazo diseñó el vestuario y la escenografía, pero Julián Carrillo, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, se rehusó a llevar a cabo incluso una lectura de la obra con la orquesta. Chávez tampoco tuvo éxito en hacer estrenar su obra en los Estados Unidos en 1927. El estreno se llevó a cabo en concierto con una nueva orquestación masiva cuando Chávez se convirtió en director de la OSM en 1928. La nueva versión se ejecutó de nuevo en las dos temporadas siguientes de la OSM, y desde entonces no se ha vuelto a tocar. Véase Robert Parker, *Carlos Chávez: A Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983, pp. 4 y 106, y "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", *Choreography and Dance*, 3-4, 1994, pp. 81-88.

[7] AGN, Fondo CCh, Sección OSM, Caja 1, Programas México, vol. I, exp. 3. El análisis del Sexteto está firmado O. O., posiblemente Otilia Ortiz, compañera de estudios y futura esposa de Chávez. En todo caso, podemos asumir que el programa entero y su contenido fueron supervisados y autorizados por Chávez.

este concierto entre los críticos y los compositores mexicanos como Rafael J. Tello y el propio Ponce deja ver claramente que Chávez era percibido, ante todo, como un compositor de tendencias modernistas, influido por Debussy y Ravel.[8] Después de su primer viaje de estudio a Europa, la filiación modernista de Chávez se trasladó de los impresionistas a los modernistas de la era posterior a la primera guerra mundial. Obras como sus *Tres exágonos* y *Polígonos* son testimonio de este drástico cambio estilístico.

Su primer viaje a los Estados Unidos, de diciembre de 1923 a marzo de 1924, fue aún más decisivo en cuanto a su incorporación al movimiento modernista. En este viaje se hizo miembro de la International Composers' Guild y conoció a su organizador, Edgar Varèse.[9] La primera ejecución de una obra de Chávez en los Estados Unidos, sus *Otros tres exágonos*, tuvo lugar en uno de los conciertos de la Guild el 8 de febrero de 1925.[10] Chávez, quien ya se encontraba de regreso en México, había enviado a solicitud de Varèse[11] una nota biográfica para el programa de mano en la que se presentaba como el líder del movimiento modernista en su país: "Carlos Chávez es el líder de un energético movimiento de música moderna en México. Tanto por sus artículos como por los conciertos de música nueva que organiza, está presentando obras de compositores vivos por primera vez en la Ciudad de México". Mientras tanto Chávez publicaba en *El Universal* una serie de artículos periodísticos en los que también se presentaba ante el público mexicano como "modernísimo", atacando la enseñanza tradicional de la música, a los compositores porfirianos, y hasta nociones estéticas como la belleza.[12]

[8] Rafael J. Tello, "Las composiciones de Carlos Chávez Ramírez", en *Excélsior*, 1° de junio de 1921, y Manuel M. Ponce, "Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor", en *Arte y Labor: Órgano de la Unión Filarmónica de México*, vol. 2, núm. 16, 1921, p. 7.

[9] Sobre la International Composers' Guild, véase Deane L. Root, "The Performance Guilds of Edgar Varèse", tesis de maestría, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1971.

[10] El estreno de esta obra constituyó un éxito de público y crítica. Véase carta de Octavio Barreda a Chávez del 8 de febrero de 1925, en Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, pp. 53-55, y el telegrama de Varèse y Salzedo a Chávez del 11 de febrero de 1925: "EXAGONOS ENTHUSIASTICALLY RECEIVED FINELY SUNG BY OMOORE [*sic*] CONGRATULATIONS", AGN, Fondo CCh, Caja Correspondencia 12, exp. 105.

[11] AGN, Fondo CCh, Caja Correspondencia 12, expediente 105. La carta, fechada el 15 de diciembre de 1924, fue reproducida en *Epistolario, op. cit.*, p. 51, pero la siguiente oración fue omitida por la editora: "En atiendan envoyez-moi immédiatement par retour de courier —notices biographiques— liste de vos oeuvres principales —traduites— pour nos notes de programmes —qui devront être redigées et données à l'imprimeur le mois prochain".

[12] La mayor parte de estos artículos aparecieron como editoriales de música en *El Universal*. Véase "Los Ladrones de gallinas", 10 de agosto de 1924; "La Hora", 7 de septiembre de 1924; "Música y Bellas Artes", 21 de septiembre de 1924; "Querer es Poder", 28 de septiembre de 1924; "De los editoriales de música: los rieles", 2 de noviembre de 1924; "Armonía y melodía", 21 de diciembre de 1924; y "Editorial de música [Ser original]", 4 de enero de 1925. Véase

En obras como *Energía*, *36*, *Foxtrot*, *Blues*, *Solo* y la tercera sonata para piano, Chávez se concentró en desarrollar un lenguaje musical inconfundiblemente moderno, utilizando una unidad rítmica mecanicista, melodías angulares, métrica irregular, texturas lineales, contrapunto disonante, ostinatos, polirritmos, y una armonía basada en la superposición de quintas, cuartas, novenas y séptimas mayores. La mayor parte de los elementos de este lenguaje musical se convirtieron en la base del estilo musical de toda su obra creativa subsecuente.

Además de las obras mencionadas, Chávez compuso en 1925 un segundo ballet sobre un tema azteca, *Los cuatro soles*, en el que además de muchos de los elementos modernistas previamente mencionados, utilizó motivos pentatónicos e instrumentos de percusión indígenas.[13] Finalmente, elaboró también una primera versión de otro ballet, *HP*, en el cual se representaba la oposición entre el mundo natural y el industrializado. Regresaré un poco más adelante a estos ballets.

A sus actividades como editorialista y compositor, Chávez sumó la de organizador de conciertos. En una primera serie, en 1924, incluyó una ecléctica mezcla de obras de Schumann, Brahms y Schubert, con canciones de Tata Nacho, melodías tradicionales sudamericanas, obras modernistas europeas y sus propias obras. En la segunda serie, anunciada específicamente como de música nueva, presentó su cuarteto de cuerdas en el contexto de obras de compositores modernistas como Stravinski, Schoenberg, Honegger, Bartók, Varèse y Satie, entre otros. El programa de mano del concierto del 18 de diciembre de 1925 es de nuevo muy revelador de las preocupaciones de Chávez en esos momentos.[14] Las notas comenzaban con un ensayo de Chávez sobre la forma, en el que atacaba violentamente las formas musicales preestablecidas, en particular la forma sonata. Además de una nota casi hagiográfica de Chávez sobre Varèse, el programa incluía, entre otras cosas, una nota de José Frías en la que se comentaba el extraordinario dinamismo de la música esencialmente rítmica de Chávez, cuyas composiciones lo "sa-

también "Música. Prefacio", en *Excélsior*, 8 de octubre de 1924; "Interior y Exterior", en *La Antorcha*, 6 de diciembre de 1924; y "Un congreso sin rigor" y "México y la música", ambos publicados en *El Globo*, 25 de febrero de 1925. "Editorial de música [Ser original]", en el que Chávez escribió acerca de Schoenberg y Varèse, fue enviado a este último, quien arregló su publicación en inglés como "Antecedents and Consequences", en *Eolus*, vol. 6, núm. 1, 1926, pp. 12-15. Véase la carta de Varèse a Chávez del 13 de mayo de 1925, *Epistolario*, *op. cit.*, p. 56.

[13] Este ballet también existe en dos versiones. Orquestado originalmente para orquesta pequeña, soprano y coro de mujeres, fue reorquestado más tarde para gran orquesta. Dicha versión fue estrenada en 1930. Véase Parker, *Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 107.

[14] AGN, Fondo CCh, Sección OSM, Caja Programas México, vol. I, exp. 5.

cuden a uno con la desencadenada energía de un tren rápido. Su ritmo salta como un auto de carreras en una pista con obstáculos".

En conclusión, desde sus inicios como compositor hasta su segundo viaje a Nueva York en septiembre de 1926, Chávez se concebía y se presentaba a sí mismo ante el público extranjero y mexicano como un compositor modernista, y era percibido como tal por los críticos y compositores mexicanos, quienes eran capaces de detectar en su música máquinas modernas como autos o trenes, pero evidentemente nada mexicano, y mucho menos indígena.

Chávez permaneció en Nueva York hasta junio de 1928. Durante esta segunda estancia no sólo se relacionó con los más destacados intérpretes y jóvenes compositores de los Estados Unidos sino que comenzó a convertirse en una figura importante ante la crítica y el público seguidores del movimiento modernista.[15] La recepción de las obras de Chávez en la unión americana marca un punto importante en la carrera del compositor, ya que, por primera vez, los críticos creyeron observar la presencia de elementos mexicanos en ella. Por ejemplo, después de calificar de brutales a las tres sonatinas y a la tercera sonata para piano de Chávez, Olin Downes del *New York Times* afirmó que este compositor había aportado lo picante del concierto ya que había usado temas indígenas con primitiva y despiadada alegría, y que si bien no había llegado a arrancarle la cabellera al piano, sí había atacado al teclado a golpes de *tomahawk*.[16] Copland, en un artículo en *The New Republic*, afirmó que aunque Chávez no citaba melodías indígenas, había aprendido a escribir música que capturaba el espíritu ingenuo y lleno del sol del alma latina de los mexicanos.[17] Pero los comentarios más extensos fueron los

[15] Sobre la relación de Chávez con el movimiento vanguardista de los Estados Unidos, véase Root, "The Performing Guilds", y "Pan-American Association of Composers" (1928-1934), en *Yearbook of Inter-American Music Research*, núm. 8, 1972, pp. 49-70; Carol Oja, "The Copland-Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press", en *Musical Quarterly*, núm. 65, 1979, pp. 213-229; y Rita Mead, "Latin American Accents in New Music", en *Latin American Music Review*, núm. 3, 1982, pp. 207-228. Véase también Aaron Copland y Vivian Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, Nueva York, St. Martin's/Marek, 1984; Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999; y Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992.

[16] Olin Downes, "Music: Presenting American Composers", en *The New York Times*, 23 de abril de 1928.

[17] Aaron Copland, "Carlos Chávez-Mexican Composer", en *The New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323. Este artículo revela el grado de familiaridad que tenía Copland con mucha de la música de Chávez, probablemente a partir de manuscritos facilitados por Chávez mismo, ya que el autor hace comentarios sobre varias obras que no habían sido publicadas o incluso estrenadas aún.

de Paul Rosenfeld, crítico especialmente influyente entre los círculos intelectuales y artísticos de Nueva York, quien alcanzó a ver temas parecidos a tatuajes en la misma pieza en la que Frías había creído percibir máquinas, detectó una rigidez amerindia en la sonatina para piano, y describió la tercera sonata como una planta perdida en la arena, huesuda y seca como los desiertos mexicanos, y picante como el chile. Finalmente concluyó que, al escuchar la música de Chávez, llegamos al corazón del cosmos mexicano-americano, al rocoso y desnudo Nuevo Mundo.[18]

Rígida, austera, seca, desnuda, poco sensual —éstos son los términos usados con frecuencia en la crítica neoyorquina para describir la música de Chávez y asociarla a imágenes de desiertos, ramas secas, pueblos polvorientos y pieles rojas remotos y fieros—. Pero ¿cuál es el México que describen estos términos? En mi opinión, estas imágenes, que yo llamaría tex-mex, corresponden a ideas preconcebidas sobre el norte de México y el suroeste de los Estados Unidos. Copland y Rosenfeld conocían los manuscritos de los ballets de Chávez sobre temas aztecas y es probable que la asociación de los argumentos de estas obras con el estilo modernista de Chávez los haya llevado a concluir que toda la música de este compositor es, en esencia e inevitablemente, la encarnación de la mexicanidad india, y a relacionar las características angulares y duras de su estilo con nociones preconcebidas de lo mexicano. Sin embargo, yo quisiera establecer una diferencia clara en este periodo de la producción de Chávez, entre las obras que yo llamaría personales, como la música de cámara y para piano, y la música de representación, como los ballets. De hecho, quisiera sugerir que coexisten en toda la producción de Chávez obras privadas, de introspección y experimentación, con obras públicas, concebidas con claros fines políticos.

Compuestos en un periodo de la vida de Chávez en el que tanto sus escritos como la música misma nos dejan ver como sus preocupaciones centrales el desarrollo de un lenguaje modernista personal y la adopción de una posición respecto a las formas europeas tradicionales, ya sea para dominarlas o rechazarlas, *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles* resultan excepciones, ejercicios en la representación de lo azteca, pero no intentos de expresión de una identidad —mucho menos de una esencia— personal o nacional. Es cierto que fueron escritos con el mismo espíritu celebratorio con el que muchos mexicanos, bajo la guía de Vasconcelos, estaban descubriendo un pasado cultural del cual podían estar orgullosos. Sin embargo, una identidad no es

[18] Paul Rosenfeld, "The Americanism of Carlos Chávez", recopilado en su *By Way of Art*, Nueva York, Coward-McCann, 1928, reimpreso en Freeport, N. Y., Books for Libraries Press, 1967, pp. 273-283.

una esencia única y estática, sino un proceso relacional en el que un *en sí* se construye en oposición a lo *otro*, a una alteridad. La identidad mexicana moderna no es una identidad latente descubierta al fin por los artistas de la generación de Chávez, sino la construcción política de una identidad mestiza en oposición a lo indio y, sobre todo, a lo español, moderna en oposición a porfiriana, unificada culturalmente en oposición a diversificada, etcétera.

Si bien para los mexicanos de hoy en día las creencias religiosas y cosmológicas de los aztecas son parte de una herencia cultural que aprendemos en la escuela primaria, para Chávez escribir estos ballets implicó estudiar para llegar a conocer algo que no formaba parte aún de su patrimonio cultural. El intento que hizo en sus ballets fue entonces no el de expresar lo mexicano, sino el de representar lo azteca, como una alteridad proveniente del pasado. El uso de motivos pentatónicos en estos ballets —un lenguaje tonal que no se encuentra prácticamente en ninguna de las obras no escénicas de este periodo— puede entenderse como un medio para codificar dicha alteridad.[19]

II

Cuando la recepción mexicano-indigenista del estilo de composición de Chávez surgió alrededor de 1928, éste no se opuso a dicha interpretación; al contrario, parece haberla estimulado, ofreciendo como explicación una posible influencia de la música indígena recibida inconscientemente durante sus vacaciones en Tlaxcala. Antes de analizar la posición adoptada por Chávez quisiera discutir otra de sus obras de esta época, el ballet HP o *Caballos de vapor*.

Chávez inició la composición de HP en 1926. En muchos de sus aspectos primordiales, el ballet, como lo dejan ver las notas al programa del estreno del último movimiento en Nueva York, es parte de una serie de obras en las que el interés de Chávez consistía en representar la energía, en particular la energía mecánica. El ballet completo fue estrenado en México en versión de concierto en 1931, y como ballet en Filadelfia en 1932. La versión final de *HP*, resultado de una colaboración entre Chávez y Diego Rivera, representa la oposición entre el Norte —industrial, frío y mecanizado— y el Sur —sen-

[19] Chávez usó colecciones pentatónicas en sus *Tres piezas para guitarra* (comenzadas en 1923), escritas por sugerencia de Andrés Segovia y de Pedro Henríquez Ureña. Aparentemente las piezas no causaron gran impresión en Segovia y permanecieron inconclusas hasta 1954. Véase Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1961, p. 28.

sual, lánguido y propenso a bailar—. Es, pues, una obra pública y expresa una toma de posición política. Sin embargo, la estrategia de representación que utilizó Chávez no puede ser calificada más que como paradójica, ya que eligió representar el Sur —supuestamente emblemático de su parte en el conflicto y por tanto de sí mismo— no con música original sino con un tango, una sandunga y un huapango. En cambio, utilizó su propio estilo modernista personal para representar al Norte: el frío, industrializado Otro.

El compositor Marc Blitzstein reparó inmediatamente en esta contradicción al comentar: "Dado que la música de Chávez es dura, no suave, literal, y sin perfume, nos enfrentamos con la paradoja de un compositor proveniente del Sur que es mucho mejor escribiendo música del Norte".[20] Por su parte, el público mexicano se identificó plenamente con las danzas mestizas de *HP* y rechazó con violencia las partes típicamente chavistas, al punto de que en los dos años que siguieron al estreno, Chávez programó *HP* en varios conciertos de la Orquesta Sinfónica de México, incluyendo únicamente el Huapango y la Sandunga y dejando fuera toda la música cien por ciento original.

HP y su argumento político deben ser interpretados en un contexto general que incluye la conflictiva relación entre Rivera y sus mecenas en los Estados Unidos. Pero debe ser leído también de manera más particular como el signo de una necesidad cada vez mayor de Chávez de dar a su música una posición dentro de la firme relación de poder que ya se había establecido entre las culturas de los Estados Unidos y México, entre una cultura que se encontraba aún en la periferia de la cultura occidental, y otra que estaba todavía más lejos del centro.

La relación entre una cultura y un extranjero que desea tener éxito en ella es siempre una relación de poder; cuando las culturas involucradas, la anfitriona y la del extranjero, se encuentran de por sí en una relación hegemónica, el desbalance de poder se vuelve aún más fuerte. Para poder negociar un balance, el extranjero pasa a menudo por un proceso mediante el cual se acentúan deliberadamente en su obra, y quizá en su persona, no sólo aquellos elementos culturales que parecen tener un valor *per se*, sino también aquellos que son percibidos como extraordinarios y valiosos por miembros de la cultura anfitriona. Las diferencias culturales adquieren así un valor de cambio y se convierten en bienes simbólicos negociables que permiten el establecimiento, aunque sea temporal, de un balance en la relación de poder. A Chávez este proceso, cuyo resultado fue la conversión de su persona

[20] Marc Blitzstein, "Forecast and Review: Music and the Theatre–1932", en *Modern Music*, núm. 9, 1932, p. 166.

pública en una esencia, lo condujo a buscar conscientemente la representación de lo indígena en su música, e incluso a aceptar de todo corazón una lectura indigenista retrospectiva de su obra modernista de los años veinte.

Chávez estudió un gran número de temas para posibles ballets en esta década. Una lectura de la correspondencia de Chávez con sus colaboradores revela cuán conscientes estaban del potencial, en cuanto a éxito en el extranjero, que encerraba el exotismo de un ballet sobre temas mexicanos, escrito por un compositor mexicano.[21] A pesar de que no existe documentación al respecto, es posible que Chávez haya destacado el carácter indígena de sus ballets y el elemento mestizo de su persona durante 1927, cuando, como lo ha demostrado Robert Parker, sus intentos por hacer estrenar sus ballets aztecas en los Estados Unidos lo llevaron casi a la ruina financiera.[22] Pero una vez que la música de Chávez comenzó a ser programada y bien recibida por la crítica, su carrera como compositor y director huésped se abrió paso con una larga serie de encargos, grabaciones y estrenos de obras mayores, todos admirablemente bien cubiertos por la prensa. Su éxito fue alimentado en parte por una multiplicidad de imágenes y teorías respecto a la mexicanidad de su música y a su propio origen mestizo, que circularon en periódicos, revistas, libros y notas al programa.[23]

Sin embargo, interpretar el indigenismo de Chávez únicamente como un medio para triunfar personalmente en el extranjero, como se ha insinuado en ocasiones, sería una lectura un tanto miope de este proceso. Quisiera entonces hacer cuatro observaciones al respecto.

1. Desde temprana edad, como se ha visto, Chávez comparte con otros compositores mexicanos el deseo de crear una escuela mexicana de composición. A pesar de las intenciones que revela en *Gladios*, la imposibilidad de conciliar la canción mexicana con un estilo modernista disonante, atonal y

[21] Véase, por ejemplo, las cartas a Chávez de Agustín Lazo, fechadas por Carmona "Florencia, 1925", *Epistolario, op. cit.*, pp. 60-61; y de José Gorostiza, 11 de octubre de 1926; *ibid.*, p. 70.

[22] Parker, "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", en *Dance Chronicle*, 8-3 y 4 (1985), pp. 179-210.

[23] Véase, por ejemplo, Aaron Copland, "American Composers VII", en *Modern Music*, núm. 9, 1932, pp. 67-73; *ibid.*, "Carlos Chávez: Mexican Composer", en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music*, Stanford, Stanford University Press, 1933, pp. 102-106; Herbert Weinstock, "Carlos Chávez", en *Musical Quarterly*, núm. 22, 1936, pp. 435-445; Carlos Chávez, "The Music of Mexico", en *American Composers on American Music*, pp. 167-172; Helen Kaufman, "Carlos Chávez: Decidedly no 'Mañana' Mexican", en *Musical America*, septiembre de 1936, pp. 11 y 26; y los cientos de recortes periodísticos de la prensa de los Estados Unidos reproducidos en *Carlos Chávez: North American Press 1936-1950*, México y Nueva York, Ediciones Mexicanas de Música/Herbert Barrett, 1951.

melódicamente angular aparta a Chávez de la vía señalada por Ponce y lo hace elegir la modernidad por encima de la mexicanidad. La interpretación indigenista del estilo de Chávez al final de la década le otorga al compositor la clave para utilizar conscientemente algunos de los elementos de su estilo modernista como herramientas para una codificación musical de lo indígena imaginario en la década siguiente, cuando en su calidad de jefe del Departamento de Bellas Artes y de director del Conservatorio, aglutinara a su alrededor a una serie de compositores e investigadores ocupados en explorar la posible apropiación de lo indígena para la música mexicana de concierto.

2. El indigenismo de Chávez aparece en un momento en la cultura occidental en el que grandes segmentos de ésta están construyendo lo moderno como primitivo y lo primitivo como moderno. La alteridad deliberada de Chávez respecto a la cultura occidental es pues una estrategia para insertarse, de una manera más poderosa aún, en el modernismo musical de Occidente.

3. El potencial polisémico de la música de Chávez, es decir, su capacidad de significar al mismo tiempo lo primitivo-indígena y lo moderno, no escapó a los críticos de su música en los Estados Unidos. En su recepción, lo indígena-primitivo fue construido a su vez como lo clásico, lo originalmente americano, y la supuesta frialdad indígena como un rasgo antirromántico, objetivo y moderno. La música de Chávez fue introducida a los Estados Unidos en un momento en que los compositores estadounidenses comenzaban a oponerse ellos también a lo que percibían como el predominio cultural de la música centroeuropea. Junto con la interpretación indigenista, la música de Chávez fue identificada como la nueva música americana, en el sentido panamericano del término. Así, de la misma manera en que Chávez usó su alteridad para empujar los márgenes de su propia posición periférica respecto a los Estados Unidos, los compositores y críticos de ese país sumaron la alteridad de Chávez a la suya propia respecto a la cultura europea, y se creó así una alianza política que hizo eco a los deseos de liderazgo expresados por Chávez en *Gladios*.

4. Finalmente, la alteridad de Chávez es en la misma medida una herramienta de asimilación a la música moderna de Occidente que una herramienta de resistencia y transformación. Esta afirmación puede hacerse también de la obra de Revueltas y, en general, de los modernistas nacionalistas mexicanos. Quisiera ofrecer como ejemplo la *Sinfonía India*, escrita y estrenada en Nueva York en el invierno de 1935-1936. La *Sinfonía India* fue la primera obra de Chávez en ser recibida con los brazos abiertos por el público y la crítica mexicanos, y se ha convertido en una especie de emblema de la escuela mexicana de composición. He escrito ya en otra ocasión sobre cómo

el tratamiento de lo indígena en esta pieza revela una actitud ambivalente de Chávez respecto al mismo primitivismo indigenista que plantea. En esta ocasión me limitaré a usarla como ejemplo de la relación conflictiva que sostuvo Chávez con la tradición musical centroeuropea.

La *Sinfonía India* puede entenderse como un movimiento de forma sonata —la misma forma que Chávez sucesivamente ensalzó y atacó en la década anterior— en la que el segundo tema está en la tonalidad de la subdominante y el Finale no cierra en la tónica sino en la dominante. La sección de desarrollo no utiliza los temas de la exposición sino que contiene su propio tema; además, es una especie de segundo movimiento, contrastante por su tempo lento, interrumpiendo el curso de la forma sonata. Cada tema de la *Sinfonía* es presentado y desarrollado inmediatamente, pero no a través de los procesos tradicionales de desarrollo temático —fragmentación, modulación, etcétera— sino por medio de múltiples e insistentes repeticiones del tema con una cambiante orquestación.

De esta manera, Chávez subvierte en el nivel armónico y estructural la orientación teleológica característica de la forma sonata, y opone al enorme valor otorgado en la música europea a los parámetros sintácticos de la melodía y la armonía, el predominio de parámetros estadísticos como el color instrumental, la textura y la densidad. Finalmente, añade a éstos la polirritmia y la repetición hipnótica de una melodía, que caracterizan a mucha de la música tradicional no europea. Las peculiaridades estructurales de la India pueden, entonces, ser entendidas como la exploración por parte de Chávez de un posible camino para insertar a la música mexicana dentro de la tradición sinfónica occidental. Son, a la vez, un intento de guiar esa tradición hacia una modernidad característica del Nuevo Mundo. Así, con la *Sinfonía India*, Chávez vuelve finalmente a los deseos expresados en la revista *Gladios*, y les otorga un nuevo sentido.

En el espacio y el tiempo: amistades, pertenencias e influencias

Mexican Gaities.
Carlos Chávez en la Babilonia de hierro

Antonio Saborit

A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE LOS VEINTE, POR LA CABEZA DE JOSÉ JUAN TABLADA pasó la idea de formar un libro titulado *Mexicanos en Nueva York*, "sobre quienes han demostrado la buena ley de su ingenio, sometiéndose a la prueba decisiva y ardua del agua regia; aventurándose en el extranjero, teniendo el bien templado carácter que requieren los primeros pasos; venciendo obstáculos que al novicio le parecen montañas".[1] La ciudad de Nueva York ya era un cabal centro de comunicación: no sólo un teatro, sino una producción, una presentación en multimedia cuyo público era nada menos que el mundo entero, como escribió Marshall Berman.[2] Y ese escenario fue el idóneo para el desarrollo de la imaginación y la memoria cultural de un puñado de artistas e intelectuales mexicanos.

Mexicanos en Nueva York sin duda dedicaría un capítulo a Carlos Chávez y su música. Un mundo de proyectos buenos y explotables esperaba a Chávez en esa ciudad, en donde vivió entre 1925 y 1928, además del gusto de sumarse a la "plana del Estado Mayor" mexicano integrada por Luis Enrique Erro, José Gorostiza, Adolfo Best Maugard, Miguel Covarrubias y Octavio G. Barreda, a quien se debe la denominación.

Aparte de *Mexicanos en Nueva York*, Tablada diseñó en Nueva York el perfil de un libro de poesía, *Los ojos de la máscara*. En ningún caso el asunto pasó de las buenas intenciones, es decir, si uno no creyera que la riqueza de

[1] José Juan Tablada, "Nueva York de día y de noche", en *El Universal*, 31 de mayo de 1925.

[2] Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2a. ed., 1989, p. 302.

una cultura la hacen las obras publicadas como las inéditas y hasta las que por uno u otro motivo nunca cruzaron el umbral de la imaginación de sus autores —de sus supuestos autores—. Tablada se exilió en Manhattan hacia el final de 1914, y conforme se asentaron las aguas de la política la urbe le fue revelando sus misterios. Más aún, tanto vivió a sus anchas en esa ciudad que durante años mantuvo su columna dominical en la página editorial de *El Universal*, "Nueva York de día y de noche", un espacio en el que lo mismo cabían la nota roja que la reseña teatral, la crónica de las multitudes neoyorquinas que las noticias de los artistas e intelectuales mexicanos en la Babilonia de hierro. Y la primera vez que Tablada mencionó a Chávez en esa columna fue a principios de 1921, al comentar la exposición en el Whitney Club de diez pinturas y dibujos de José Clemente Orozco, algunas caricaturas abstractas de Marius de Zayas, otras mucho menos abstractas de Covarrubias y otras realizadas en cera por Luis Hidalgo.[3] En mayo de 1925, al poco tiempo de bailarse en el Theatre Guild el segundo ballet de Ignacio Fernández Esperón, *Garrick Gaities*, con escenografía de Covarrubias, Tablada comentaría que la "obra ultra moderna" de Chávez acababa de pasar el *acid test* y que había sido "aplaudida nada menos que en el Guild de Compositores Internacionales, junto a Erick Satie y Schoenberg, Casella y Varèse", refiriéndose al concierto del 8 de febrero anterior en el Aeolian Hall donde se estrenó *Tres Exágonos*.[4] Barreda haría su propia crónica, en una carta que escribió a Chávez la noche misma de este acontecimiento:

> Me conoces muy bien para no pensar que lo que te voy a decir es coba: tus *Exágonos* fueron lo mejor. Más bien lo único. No tienes idea cómo se aplaudió, y la impresión que dejaron. Se habían tocado puras tonterías: [Acario] Cotapos, Wenner, etc. y la gente estaba cansadísima. De pronto, voz de tenor (muy buena) y una gran sonoridad. Resucitamos. Además, el reclame del programa, y lo exótico del autor, *mexicano*, contribuyeron mucho.
>
> Los versos fueron muy bien dichos, y aquí le tocó en parte la ovación a [Carlos] Pellicer. Te aseguro, hermano, que el mismo Varèse no se esperaba el éxito. Vas a ver cómo va a cambiar contigo para cuando vuelvas.[5]

Se diría que Chávez se instaló en la ciudad de Nueva York en el mejor momento y que allá se integró a la pequeña comunidad de artistas e intelectua-

[3] José Juan Tablada, "Nueva York de día y de noche", en *El Universal*, 30 de marzo de 1924.
[4] *Ibid.*, 31 de mayo de 1925.
[5] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada en Nueva York el 8 de febrero de 1925, Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 54.

les mexicanos. "Ahora la Meca de la música ha dejado de ser París, Milán o Berlín", escribió Tablada a finales de 1926; "el centro está aquí, con cuatro espléndidas salas de concierto y con dos o tres teatros de ópera, sin contar muchas salas de segundo orden y hoteles en donde también se oye música selecta."

> De todo esto lo que debe saberse preferentemente en México es el triunfo total, resonante, de un compositor mexicano, tan conocido en los grandes círculos musicales de Europa y los Estados Unidos, como incomprendido y falto de aliento en nuestro propio país, en donde sólo un reducidísimo grupo de selectos lo cultiva, admira y estimula: Carlos Chávez. Este muchacho, de veintiséis años, hace ya cuatro que pertenece al *International Composers' Guild* y son con ésta dos ocasiones en que su música es recibida con general aprobación. Ha hecho un viaje a Europa y casas alemanas de primer orden se disputaron sus producciones para editarlas. Trabaja incansablemente y sólo piensa en su arte. Quiere mucho a su patria y no le arredra ni le molesta la indiferencia que allá lo rodea. Ahora acaba de llegar con tres nuevas obras: su suite *HP*, su ballet *The White Prince*, que Adolfo Blom va a escenificar, y un baile mexicano, al cual está dando los últimos toques. Varèse escogió el *HP* de Carlos Chávez para el primer concierto de esta temporada, y a fe mía que lo que yo he oído decir de esta obra en el Carnegie Hall me ha llenado de orgullo como mexicano y me ha incitado a dar este toque de atención a mis compatriotas, para que inmediatamente otorguen su estímulo y su atención a este gran artista que hace pocos días ha tenido que venir descorazonado de ganarse duramente su vida con un sueldo de ocho pesos diarios en el cine Olimpia.
>
> Y he aquí, pues, que tras de la *Pastoral* y *Rondino*, de Colin McPhee, el canadiense; de los tres himnos paganos del londinense Goosens; del *Darker America* del americano William Still, y de un *Lieder* del vienés Anton Webern, el público se prepara, lleno de buenos augurios, a oír el modernísimo *HP* del mexicano Carlos Chávez, la mejor música mexicana, en el puro sentido de la palabra, que Nueva York ha escuchado hasta ahora. Arquitectura, volúmenes de sonido, hermoso colorido. El chamaco de Aguascalientes, acompañado del propio Goosens, tuvo que salir hasta cuatro veces al escenario, para agradecer aquella tempestad de aplausos, de comentarios aprobatorios que tan celestialmente sonaban a mis oídos después de que tanto han tenido que sufrir con lo ríspido de otras notas tan gratas al *Washington Post*. ¡Un triunfo cabal! El Aeolian Hall, lleno hasta reventar con el más refinado auditorio neoyorkino, los que hacen la opinión, artistas y críticos del último barco.[6]

José Juan Tablada, "Nueva York...", 19 de diciembre de 1926.

Varias veces Tablada habló de una "explosión latina en Nueva York" para referirse a la presencia de creadores mexicanos en Manhattan, como el dibujante Emilio Amero, el coreógrafo Pedro Rubín y el dibujante Matías Santoyo, reunidos en el espectáculo de *Río Rita*; Adolfo Best Maugard, el pintor F. Segura, Rufino Tamayo, los caricaturistas Ben-Hur Baz, Luis Hidalgo, Jorge Palomino, Armando, y el grabador Carlos Tejeda. Más Miguel Covarrubias y Carlos Chávez.[7] Pero rara vez Tablada tocó un tema que todos ellos conocían bien: su más íntimo desasosiego, expresado con nitidez por Agustín Lazo a Chávez en una carta fechada en París en 1925, donde le decía: "París no me ha decepcionado en lo más mínimo, me parece mucho mejor que Nueva York, en cambio de mí sí estoy disgustado, creía que México era el mal y el mal va a todas partes conmigo y ahora me convenzo de que mi yo interior es un cadáver".[8]

Es fácil imaginar que el origen de tal desasosiego estuviera relacionado con la marcada diferencia entre los proyectos y las realizaciones de los jóvenes intelectuales y artistas atrapados en la edad de piedra revolucionaria. Chávez no fue en este sentido una excepción. A mediados de la década de los veinte Chávez pensó hacer un ballet con ayuda de Salvador Novo, pero el asunto "se quedó en proyecto porque las posibilidades de realización eran nulas".[9] Algo semejante le ocurrió con Barreda, quien bocetó el argumento de varios ballets para que Chávez los desarrollara más adelante, dos de los cuales cabe mencionar por su condición de obras inconclusas. *Suave patria*, el primero, en el que habría "15 de septiembre, fuegos artificiales, desfile, discursos patrióticos, etc."; y uno más, sin título, "en una fábrica, con grandes chirridos de maquinaria, yunques, serrotes, sublevación de obreros y linchamiento final del dueño, a quien prensan y convierten en cualquier cosa útil, ya sean mancuernillas, chorizos o condones; cualquier cosa que se reparten todos con gran júbilo, repiques y martillazos".[10] De hecho, este Barreda representaba una cara de la moneda de lo que fue Nueva York para Chávez. "Acuérdate que somos desilusionados", le decía en una ocasión, "y que en realidad ya nos importa muy poco aquello sofisticado que se llama por ahora

[7] *Ibid.*, 27 de marzo de 1927.

[8] Carta de Agustín Lazo a Carlos Chávez, fechada en París en 1925, *Epistolario*, *op. cit.*, p. 62.

[9] Carlos Chávez, *Mis amigos poetas. López Velarde, Pellicer, Novo*, México, El Colegio Nacional, 1977, p. 37. Novo, en el plan de su obra inconclusa por excelencia, escribió el nombre de Carlos Chávez junto al de 1924; véase Salvador Novo, *La estatua de sal*, pról. de Carlos Monsiváis, México, Conaculta, 1998 (Memorias Mexicanas).

[10] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada el 8 de febrero de 1925, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 54.

arte".[11] Barreda era una manera de estar cerca del ámbito del vaudeville, del jazz, del cine, a las que tenía por las verdaderas artes de la hora. Lo mismo pasó con Covarrubias, con quien Chávez trató de armar *El milagro de Nuestra Señora*, hacia 1927, para el cual bocetaría los títeres que más adelante realizaría Remo Bufano; al Chamaco le pidió que viera la posibilidad de poner *Los cuatro soles* en París.

> Chamaco: He hablado con [John] Dos Passos y tiene gran interés en los *4 Soles*. Tiene dinero suficiente para su teatro en la próxima temporada; Otto Kahn le ha dado cumplimiento. Para que resuelvan definitivamente acerca de los *4 Soles* se necesita que mandes *inmediatamente*, si no todos, aunque sea parte de los dibujos y sketches que tengas. Creo que no tenemos por qué desaprovechar una oportunidad así; dime lo que piensas y si crees estar aquí para el próximo invierno. He oído decir que te vas a Rusia; si es así, tú te podrías encargar de que se pusiera allá y yo me encargaría de que se pusiera aquí; en ese caso ya vería yo lo que hacía para sacar copias de las partituras.
>
> Miss Lewissohn se fue para California y antes de irse me dijo que probablemente iría a México a fines de Julio o en Agosto. Le pregunté cuándo se abriría su teatro y me dijo que no podía todavía saber, ni ella misma; que creía que sería *late in the season*. De manera que no tenemos ninguna obligación de esperarla si en el New Playwrights nos hacen buenas proposiciones. Este teatro está bien; van a tener un local mejor que el de la Calle 52 que tenían el invierno pasado y solamente se producirán obras modernas y de tendencias nuevas.
>
> No dejes de decirme lo que piensas acerca del Ballet de títeres. Yo me pondré de lleno a hacerlo tan luego como tú le mandes los sketches a [Remo] Bufano y éste se ponga a hacer los muñecos. Ya tengo parte de la música y muchos apuntes, pero no quiero ponerme a trabajar en grande para luego tirarme una plancha si tú y Bufano no jalan. Bufano tiene un interés enorme; la víspera de irse (a fines del mes pasado) cené con él y me dijo que creía que tú estabas loco; pero a pesar de su interés no puede jalar mientras tú no mandes los diseños.
>
> Tienes que mandarme una resolución acerca de los *4 Soles* y tus dibujos, pues de lo contrario se va a perder la oportunidad; es este el momento en que se está planeando y haciendo la programa y si no arreglamos el asunto *precisamente en estos momentos* nos vamos a quedar otra vez.[12]

[11] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada en Nueva York en agosto de 1924, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 48.

[12] Carta de Carlos Chávez a Miguel Covarrubias, fechada en Nueva York el 9 de julio de 1927, Fondo Miguel Covarrubias, Correspondencia, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla.

"Me parece absolutamente inútil intentar nada aquí", le contestó Covarrubias a Chávez desde Francia a mediados de 1927, sin su habitual sesgo humorístico, más bien serio.[13] Pero antes de seguir adelante, tras dejar dicho que en vista del pobre éxito obtenido el Chamaco saldría de Francia rumbo al continente africano, hay que destacar el privilegio que significó para Chávez y los suyos vivir directamente el revuelto, entusiasta, creativo e impredecible espacio representacional de Jelly Roll Morton, George Gershwin & Co., admirado a la distancia, *alas*, por muchos de los contemporáneos de Chávez como Paul Hindemith, Ernest Krenek, Kurt Weill y Bertold Brecht.[14]

"Querido Chamaco", escribió Chávez:

> Debes haber recibido ya mi carta en la que contestaba a la tuya de julio. Ya le di a [Remo] Bufano los sketches y dice que en enero próximo podrá tener terminada la obra; tiene mucho trabajo y no podría ser antes. Durante el verano estuvo afuera de la ciudad y ahora va a dirigir una obra en el Provincetown; él y Florence te saludan.
>
> De *Los cuatro soles* no he sabido nada por el lado de Miss Lewisshon; el otro día me puso una carta de entrega inmediata, la dirigió al Consulado y el compañero [Octavio G.] Barreda tuvo la bondad de entregármela una semana después; quería que nos viéramos durante unos pocos días que estuvo en la ciudad, pero cuando yo recibí la carta ya había salido. He oído decir que es seguro que el Neighborhood [Playhouse] se reabre pero es sólo un decir de la gente.
>
> Tal vez te hayas asustado de saber que voy a hacer el otro Ballet azteca con Roxy, pero es sobre la base de que ellos darán *carta blanca*; se trata de aprovechar todos los elementos teatrales que ellos tienen para hacer una producción tan nueva o tan original como sea posible; si trataran de imponer sus rutinas yo retiraría mi obra inmediatamente, agotados los recursos pacíficos. Si como ellos dicen, las cosas van a mi gusto y se logra una buena producción, creo que será una cosa bastante significativa.
>
> En vista de que tú no das señales de vida y no dices cuándo regresarás, casi estoy en el caso de mandarte un ultimátum con puntos de sanción. Tengo escrita ya una gran parte de la música de *El milagro* [*de Nuestra Señora*], pero como tú comprendes no quiero escribirla para guardarla. ¿Cuáles son las ideas que tienes para la producción? Si tú no regresas y no jalamos parejo en el asunto, se va a pasar el tiempo otra vez. Además, si el asunto de Roxy mar-

[13] Carta de Miguel Covarrubias a Carlos Chávez, fechada en París el 20 de julio de 1927, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 79.

[14] Véase al respecto Donald Spoto, *Lenya. A Life*, Nueva York, Ballantine Books, 1989, pp. 73-74.

chara bien como esperamos, creo que habría que aprovechar el interés que pudiera despertar enseguida.

Entonces he pensado que *Los cuatro soles*, *El milagro* y HP harían un programa completo y variado. Sería interesante que se reunieran en un mismo tiempo la obra tuya y la de Diego [Rivera]; éste me dijo antes de salir yo de México que en caso de hacerse el Ballet vendría. A Remo le interesó mucho la idea y dice que a él le gustaría mucho supervisar la hechura de los trajes y *settings* para *Los cuatro soles* y el HP. Esto aseguraría la realización fiel de los sketches. Le hablé a Mrs. Paine del asunto y quedamos en que hablaría con Mr. Biment y Mr. [Frank] Crowninshield; la cosa podría ser en un teatro ya establecido, o podría ser una cosa nuestra, autónoma, si se consigue dinero suficiente. Ya sabes que yo tengo además otras cositas chiquitas y medianas con las que podría llenarse tal vez otra función y que se harían de acuerdo contigo y con Diego [Rivera].

No creo que haya necesidad de otra sanción para que me contestes pronto y para que digas si has de regresar o no, es decir si te vas a quedar a vivir en Túnez.

No creo que tenga ningún objeto estarse entendiendo por carta. Para que algún día hagamos teatro necesitamos estar unidos. Mientras tú estabas aquí yo estaba en México y ahora que yo estoy aquí tú estás en Túnez. Dime si hay algunas posibilidades de hacer algo allá en Túnez y si no ¿qué te parece que nos fuéramos todos al carajo a ver qué se puede hacer allá?

Lo que me mandaste de *Los cuatro soles* da idea de la obra pero sin embargo no es una cosa completa y que no da una idea clara de la obra. *El milagro* sin duda tiene Remo un gran interés en hacerlo pero no creo que dedique su tiempo ahora tan ocupado si no ve claro. Esos dos Ballets que tú tienes y el HP (excepto el del *Fuego Nuevo* que hizo Lazo hace mucho) son los únicos grandes. ¿Pero *what of it* si tú estás en París y Diego en México?

Ya le entregué a Harry parte de mi libro de escritos sobre música y en estos días me ha de decir lo que piense.[15]

Gorostiza era la otra cara de la moneda de la estancia neoyorquina de Chávez —quien sin saber obligaba a Chávez a los restringidos espacios musicales de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton von Webern—. Lejos de Barreda, y mucho más cerca del Aaron Copland que le comentaba con entusiasmo a Roger Sessions que "un signo de la verdadera excelencia" de la música de Chávez estaba en la manera en la que la crítica se le fue encima

[15] Carta de Carlos Chávez a Miguel Covarrubias, enviada desde Nueva York, sin fecha, Fondo Miguel Covarrubias, Correspondencia, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla.

tras el primer concierto Copland-Sessions, el 22 de abril de 1928.[16] En fin, Gorostiza le escribió a Chávez:

> Has olvidado *nuestro* programa. Nuestro de todos los que por honradez artística estamos obligados a hacer un arte impopular. Es necesario que abandones la idea de gustar a muchos con lo que te gusta a ti. Por algo tú entiendes lo que haces y ellos no. La cuestión es otra: subsistir. ¿No se puede inventar aquello de que tanto hemos hablado, el danzón, el fox, los cuadros de revista, todo lo que da dinero en fin? Después ya podremos *pagarnos* con nuestros propios recursos el lujo de realizar los propósitos más queridos.[17]

Gorostiza trató de convencer a Chávez en cuanto a prolongar su estancia en Nueva York: "Te digo que no es tiempo todavía de hacer nada en México", le comentó. "Alguna vez lo será, y creo que entonces nuestra obligación inmediata consistirá en permanecer indefinidamente en México."[18] Algo semejante pensaba Agustín Lazo, quien por esas mismas fechas confió a Chávez la esperanza de realizar este otro proyecto:

> Hace pocos días, precisamente, escribía yo a Xavier [Villaurrutia] mi deseo de que todos los que me son queridos y que coincide precisamente con las gentes que espiritualmente estimo y que andan ahora desperdigados por el mundo, permaneciéramos siempre en contacto para que pasados estos años de experiencias y estudios extranjeros, volvamos con un espíritu universal a hacer de México algo interesante artísticamente, fuera de toda política, ya sea social o de la otra, para ocupar en el mundo un lugar que nos corresponde...[19]

En toda esta historia influyó notablemente la atmósfera de la ciudad de Nueva York, esto es, la experiencia de vivir ahí. Unas veces con las botas llenas de lodo, cegados por ráfagas de nieve en polvo, cohibidos en sus movimientos por el abrigo, los guantes, la bufanda. Otras en mangas de camisa. Pero siempre como una especie de parias, como decía sentirse Tablada, o como gam-

[16] Carta de Aaron Copland a Barbara y Roger Sessions, fechada el 23 de abril de 1928, en Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992, p. 107.

[17] Carta de José Gorostiza a Carlos Chávez, fechada el 4 de julio de 1927, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 77.

[18] Carta de José Gorostiza a Carlos Chávez, fechada en Londres el 20 de septiembre de 1927, *ibid.*, p. 81.

[19] Carta de Agustín Lazo a Carlos Chávez, fechada en París el 11 de agosto de 1927, *ibid.*, p. 80.

businos, o bien como fantasmas en aquel "infierno de civilización ridícula, inútil, abominable".[20]

Volvamos a Tablada. Manhattan y sus alrededores lo transformaron en entusiasta cautivo de sus inagotables misterios y sorpresas, como lo intuyó su amigo Rafael López en el poema que le dedicó, "La selva de los pinceles".[21] De hecho, los mismos habitantes de la ciudad de Nueva York no sólo estaban encarcelados "dentro de ferreros imperativos categóricos, ajenos a nuestro albedrío", como escribió alguna vez Tablada, "sino obligados a sufrir aquello que Dostoievski reputó como el peor tormento del presidio siberiano, la constante presencia de otros seres que nos despojan de la más grande y preciosa de las libertades, la de la vida interior". Pero había más. "En tal sentido, la libérrima Nueva York se asemeja paradójicamente a la Casa de los Muertos del eslavo genial. Quizás cuando Dostoievski padecía tan pertinaz tormento en medio de las desoladas estepas, Edgar Poe, su antípoda y hermano, sufría en estas rúas populosas la incipiente fobia de las multitudes."[22]

En la "ciudad rauda y espiritualmente sombría", el poeta construyó para sí un espacio en cierto modo excepcional. Lenta y progresivamente le pobló con sus personajes predilectos —como Edgar Varèse, admirador de Carlos Pellicer de: "Desde el avión / Vi hacer piruetas a Río de Janeiro"; como Tamara Karasavina, "la modelo de Leon Baskt... la estrella del imparcial ballet Diaguileff"; como el príncipe Dimitri, "sobrino del último zar metodista"; como Anna Ivanova Kustodioff, "una de las mejores intérpretes de la *Salomé* de Wilde"; como Jack Johnson, pugilista negro y campeón mundial que estuvo en México, casi huésped de honor de fifíes y militares carrancistas. O bien el poeta se allegó espacios, como el zoológico del Bronx, la "gigantesca, policroma y ensordecedora kermesse" de Coney Island, el estadio de beisbol de los Yankees. De otro modo no había manera de vivir la ciudad. Hace mucho tiempo que murió la aventura, diagnosticó Tablada:

> Nueva York como la Persia de *Las mil y una noches*, como la Bizancio de los griegos, como el Moscú de los zares, la Venecia de los Dux y la Lutecia de *Los misterios de París* es un núcleo de romanzas y un emporio de aventuras, sólo que no son sus móviles el amor o la bravura, la religión o los fastos cortesanos, la aristocracia y el poderío. Un móvil único, un fin singular, un objetivo uná-

[20] José Juan Tablada, "Nueva York...", 28 de febrero de 1926.
[21] Rafael López, *Obra poética*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 3a.), 1990, p. 54.
[22] José Juan Tablada, "Nueva York...", 9 de diciembre de 1928.

nime mueve los espíritus, intensifica las virtudes y lanza a los seres a intrigas, conquistas, batallas y aventuras: el oro.[23]

En ese núcleo, los artistas e intelectuales mexicanos que se las arreglaron para hacer de esa ciudad su refugio y su coartada, imaginaron más proyectos de los que fueron capaces de realizar en el instante mágico de su primera juventud, antes de cruzar la línea de sombra que estaba para ellos. Pero a lo largo del resto de sus vidas, esto es, cuando más apartados quedaron unos de otros por el trabajo y el amor, me parece que todo el tiempo los reunió esta tarea en buena medida inconclusa y que es la herencia de las siguientes generaciones: la creación de públicos para las formas y expresiones del temperamento moderno.

[23] José Juan Tablada, "Nueva York...", 10 y 21 de septiembre, 5 y 19 de octubre de 1924, 14 de marzo, 6 de junio y 25 de julio de 1926.

Más que buenos vecinos: la amistad de Aaron Copland con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*

Howard Pollack

Aaron Copland y Carlos Chávez se hicieron buenos amigos rápidamente, luego de conocerse en Nueva York en 1926. Copland tenía veinticinco años entonces, Chávez un año más. Ambos habían alcanzado alguna notoriedad entre los seguidores de la nueva música y habían ganado unos cuantos amigos comunes, entre ellos el crítico musical estadounidense Paul Rosenfeld. Sin embargo, la música de ambos no había causado gran impresión en el público general, y la impresión que habría causado era decididamente mixta.[1]

Dos años después, en 1928, Chávez se convirtió en director tanto de la Orquesta Sinfónica de México como del Conservatorio Nacional de Música, una doble designación que le aportó un poder y una visibilidad notorios, tantos que dejaron a Copland —cuyo gran éxito aún se hallaba bastante lejos entonces— un poco asombrado. Pero ambos hombres enfrentaban luchas considerables, y no es exagerado decir que su amistad, que se desarrolló en gran parte a larga distancia, fue una de las cosas que los consolaron y los motivaron a seguir sus carreras.

Cada uno, ciertamente, promovió la música del otro. Chávez dirigió con frecuencia la música de Copland en México y en el mundo, incluyendo el primer concierto orquestal dedicado por completo a la obra de éste, en 1932. Durante sus años con la Sinfónica de México, programó alguna obra

* Traducción del inglés de Eduardo Contreras Soto.

1 Robert L. Parker, "Copland and Chávez: Brothers-In-Arms", en *American Music*, 5.4, 1987, pp. 433-444; Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999.

de Copland en casi todas las temporadas, incluyendo sendos estrenos mundiales de la *Sinfonía breve* en 1934 —que Copland le dedicó— y de *El Salón México* en 1937. Chávez continuó dirigiendo las obras antiguas y nuevas de Copland durante décadas; además, ayudó a organizarle algo así como vacaciones de trabajo en México, una de ellas cuando puso su casa de Acapulco a disposición de Copland en el verano de 1959.

Por su parte, Copland, quien codirigió con Roger Sessions las hoy legendarias series de conciertos de música nueva en Nueva York de 1928 a 1931, programó la música de Chávez en no menos de cuatro de aquellos Conciertos Copland-Sessions. Esto incluyó las tres Sonatinas (1924) y la Tercera sonata para piano (1928) de Chávez, esta última obra dedicada a Copland. Éste interpretó frecuentemente la Sonatina para piano, no sólo en un concierto Copland-Sessions, sino en varias conferencias-conciertos. Cuando Copland continuó su breve carrera de empresario al asumir la dirección del Yaddo Music Festival, en los veranos de 1932 y 1933, programó de nuevo a Chávez, esta vez con sus obras 36 (1925) y *Unidad* (1930). Copland persuadió también a Cos Cob Press para que publicara la Sonatina de piano de Chávez. En años posteriores, ayudó a Chávez a obtener un contrato con Boosey and Hawkes, y además de eso le facilitó varias comisiones, presentaciones e invitaciones como catedrático, entre éstas las de Tanglewood (1953) y la Universidad de Buffalo (1958).

La copiosa correspondencia de Copland con Chávez y las ocasionales críticas publicadas por aquél, incluyendo el artículo de 1928, "Carlos Chávez-Mexican Composer", revisado posteriormente para *Our New Music* (1941) y de nuevo para *The New Music* (1968), revelan aún más la alta estima en la que Copland tenía la música de su colega mexicano.[2] Quizá lo que impresionaba sobre todo a Copland eran las cualidades de esta música como moderna y del Nuevo Mundo, rasgos apenas distinguibles en su opinión. "Su música no es un sustituto del vivir sino una manifestación de la vida", escribió en su famoso artículo de 1928. "Es ejemplo del derrumbe completo de los ideales germánicos decimonónicos, que tiranizaron la música por más de cien años. No plantea problemas, ni metafísica." Copland consideraba los experimentos de Chávez para hacer de materiales populares elegantes una

[2] Copland-Chávez Correspondence, Copland Collection, Library of Congress; Aaron Copland, "Carlos Chávez - Mexican Composer", en *New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323, reimpreso en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music: A Symposium*, Nueva York, F. Ungar, 1962, pp. 102-106, 202-211; Aaron Copland, *Our New Music*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941, pp. 145-150; Aaron Copland, *The New Music*, Nueva York, W.W. Norton, 1968, pp. 145-150. En español, se recomienda consultar: Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

"forma de arte" tan exitosos como, al menos, los logros comparables de Falla y Bartók; y si bien admitía que una obra como la Tercera sonata presentaba "tremendas dificultades aun para el escucha bien dispuesto", al familiarizarse con la música, ésta se revelaba como "cargada de significado".

En su revisión de este artículo de 1928 para *Our New Music* (1941), Copland insistía de nuevo en lo que interpretó como el carácter indio de la música de Chávez, cambiando la frase "marcado sabor mexicano" por la de "marcada obstinación indoamericana", y sustituyendo "alma latina inocente, llena de sol" por "mundo mestizo inocente, impasible". En una vena similar, ahora describía la Sonata para cuatro cornos de Chávez como "india-mexicana; estoica, dura y sombría como un dibujo de Orozco". Para entonces, Copland ya había pasado un tiempo considerable en México, así que esta nueva sensibilidad a las cualidades indias de la música de Chávez puede interpretarse como reflejo de su familiaridad creciente con la cultura y la música mexicanas. Por añadidura, las propias obras de Chávez de aquel periodo, como la *Sinfonía India* (1936) y los Diez preludios para piano (1937), por no hablar de *Xochipilli* (1940), bien pudieron hacer más explícita la relación de su música con la cultura india.

En sus Conferencias Charles Elliot Norton de la Universidad de Harvard, en 1952, Copland destacó una vez más el "sello de la personalidad india" en la obra de Chávez. A los adjetivos de 1941 tales como "obstinado", "impasible", "estoico" y "duro", añadió ahora "deliberado", "sobrio", "lítico" y "telúrico". "No hay adornos, nada extraño", explicaba Copland a su público de Harvard,

> es como el muro desnudo de una cabaña de adobe, el cual puede ser tan expresivo en virtud de su inexpresividad [...] Para mí, posee una cualidad india que es en espíritu, al mismo tiempo, curiosamente contemporánea. A veces me golpea como la música más verdaderamente contemporánea que conozco, no en el sentido superficial, sino en el de que se acerca más a expresar la realidad fundamental del hombre moderno tras habérsele despojado de las acumulaciones de siglos de experiencias estéticas.[3]

En años posteriores, Copland parecía guardar más aprecio por algunas de las primeras partituras de Chávez, como *HP* (1926), la Tercera sonata, la *Sinfonía de Antígona* (1933) y la *Sinfonía India* (1935); dirigió esta última muchas veces en los años sesenta y setenta. En contraste, rechazaba cada vez más la

[3] Aaron Copland, *Music and Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, p. 91.

música del último periodo de Chávez, comentando de manera un tanto desencantada acerca de la estridencia de tal o cual partitura, o peor aun, sobre "una creciente tendencia didáctica", como en las últimas sinfonías. Sin embargo, permaneció firme en su convicción de que Chávez representaba "uno de los primeros signos auténticos de un Nuevo Mundo con su propia música nueva".[4]

Por su parte, Chávez tenía, a su vez, en una profunda estimación la música de Copland. En el ya mencionado concierto dedicado por completo a Copland en 1932, hizo referencia de éste a su público de la Sinfónica de México básicamente en los mismos términos en los que Copland había hablado de él, es decir, como un compositor de su tiempo que había absorbido su cultura característica. Trazando analogías con Mozart y Bach, elogió las *Variaciones para piano* de Copland como una obra de "suprema inteligencia, sensibilidad superior y cultura suprema". Manifestó una estima especial por la *Sinfonía breve* de Copland: en 1946 comparaba su importancia con la de *La consagración de la primavera* de Stravinski, y diez años después la describió como "una de las obras más bellas y originales escritas en este siglo".[5]

El fuerte lazo de afecto entre Copland y Chávez entrañaba una cierta resistencia y solidaridad panamericanas frente a la dominación cultural europea. "Los músicos europeos son de lo peor", escribió Chávez a Copland en 1931: "Directores, pianistas, violinistas, cantantes y demás son gente con mentalidad de '*prima donna*'; se creen mucho. Debemos cambiar la situación, Aaron. No debemos aceptar estar en las manos de directores e intérpretes extranjeros cuya mente y cuyo corazón (si alguno tienen) están muy lejos del espíritu y la cultura de este nuevo mundo". Copland respondió: "Todo lo que escribiste sobre la música en América despertó un eco de respuesta en mi corazón. Estoy harto de Europa, Carlos, y creo, como tú, que nuestra salvación debe venir de nosotros mismos y que debemos combatir el elemento extranjero en la música americana".[6]

Copland y Chávez hallaban, naturalmente, una fuente de mutua gratificación en las diferencias entre su música y la de los compositores europeos. Al analizar una obra de Chávez en 1933, Copland escribió: "La diferencia entre nuestras obras y las de los europeos era notable. Las suyas eran tan suaves y refinadas —muy dentro de una tradición particular—, y las nuestras eran muy ásperas y angulares". Al año siguiente, Chávez escribió de modo similar, al recibir por correo la *Sinfonía breve*: "Bueno, aquí está lo ge-

[4] Pollack, *op. cit.*, p. 221; Copland, *The New Music*, *op. cit.*, p. 150.
[5] Pollack, *op. cit.*, pp. 221-222.
[6] *Ibid.*, p. 222.

nuino, aquí está nuestra música, mi música, la música de nuestro tiempo, de mi gusto, de mi cultura; hela aquí como un hecho simple y natural de mí mismo, así como todo lo que pertenece a uno mismo es simple y natural".[7] En resumen, Copland y Chávez se identificaron fuertemente uno con otro —quizá más profundamente que con cualesquiera otros contemporáneos musicales, un fenómeno destacado si consideramos sus diferencias de antecedentes y temperamentos.

Entre tanto, el interés de Copland en Silvestre Revueltas se originó en 1932, cuando, probablemente por sugerencia de Chávez, programó el Cuarteto de cuerdas número 2 de Revueltas en el Yaddo Music Festival. Pocos meses después, en su primer viaje a México, Copland y su compañero Victor Kraft se hicieron amigos de Revueltas. A Kraft —un joven músico en vísperas de convertirse en fotógrafo, con fuertes simpatías comunistas— pareció haberle atraído especialmente Revueltas y su música.[8] Pero Copland también estaba impresionado. En el otoño de 1932 recomendó partituras de Chávez y de Revueltas a Roger Sessions para su posible inclusión en un concierto de la ISCM en Europa.[9] Y en 1937, cuando la película fotografiada por Paul Strand con la música de Revueltas, *Redes*, se estrenó en Nueva York, Copland aprovechó la oportunidad para escribir en *The New York Times* una de las primeras reseñas de Revueltas publicadas en inglés.

Al hacer notar que los asistentes a conciertos en Nueva York ya estaban familiarizados de alguna manera con Chávez, gracias a sus trabajos como director con la Filarmónica de Nueva York, este artículo de 1937 opinaba que Revueltas merecía "igualmente ser bien conocido, porque ya ha producido música que lo hace figurar destacadamente en el esquema general del movimiento musical moderno. En ciertos aspectos", continuaba el artículo, "Revueltas es, indiscutiblemente —en el de música—, más artista mexicano que Chávez; aquél compone su música utilizando los motivos que caracterizan a la música popular indígena de tal modo, que sus melodías casi no se distinguen de las genuinamente populares". Copland notaba la propensión de Revueltas por escribir poemas sinfónicos coloridos, y consideraba natural que el gobierno mexicano le hubiera encargado musicalizar lo que llamaba "la inolvidable película mexicana de Paul Strand", preguntándose si acaso el "verdadero futuro" del compositor se fincaba, como posiblemente el de Shostakovich, en el campo de la música fílmica.[10]

[7] *Idem.*

[8] *Ibid.*, p. 227.

[9] Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992, p. 190.

[10] Aaron Copland, "Mexican Composer", en *The New York Times*, 9 de mayo de 1937. Hay tra-

El texto de Copland para *The New York Times* también se dirigía al tema controvertido —en México, por lo menos— de Revueltas *versus* Chávez, de una manera característicamente imparcial. "Hablando abiertamente, diré que la música de Revueltas ha sido apreciada con más rapidez en México que la de Chávez", escribió.

> Esto podrá deberse al hecho de que su contenido es menos intelectual y, por lo tanto, más accesible. La música de Chávez, fuerte y franca, carece de colorido exterior; la música de Revueltas, por comparación, se deriva del aspecto más común de la vida cotidiana de México. A menudo está bien condimentada tal y como pasa con los platillos mexicanos; abunda en caprichos y en repentinos exabruptos y deja en uno la sensación de abundancia y de vitalidad.

Fiel a las formas, Copland tenía fotografías de Chávez y de Revueltas en la pared de su estudio de Manhattan durante aquellos años.[11]

En *Our New Music*, publicado en 1941 —un año después de la muerte de Revueltas—, Copland comparó de nuevo a los dos compositores mexicanos y, aunque reiteraba su aprecio por la obra de ambos, ahora adoptaba un cierto tono defensivo en beneficio de Chávez, escribiendo:

> Es paradójico, aunque cierto, que en su propio país a Chávez se le reprocha por no ser suficientemente mexicano. Se suele decir esto como contraste con la música de Silvestre Revueltas, cuya muerte prematura arrebató un compositor muy talentoso a la música mexicana. Fue Chávez quien indujo a su colega Revueltas a escribir sus primeras obras orquestales y a estrenarlas con su orquesta. Revueltas era el tipo de compositor espontáneamente inspirado, cuya música era colorida, pintoresca y alegre. Desafortunadamente, nunca fue capaz de escapar de cierto *diletantismo* que hace a su mejor obra sufrir de una confección superficial. Ciertos círculos en México ansían probar que, en comparación con la espontaneidad natural de Revueltas, la música de Chávez es esencialmente fría y cerebral. Pero aquí yo no veo absolutamente necesidad de elegir. No es una cuestión de o Chávez o Revueltas, como alguna vez se pensó en una cuestión de o Wagner o Brahms. Podemos tenerlos a ambos y a su música por lo que cada uno vale exactamente para nosotros. En mi propia opinión, no hay duda alguna de que Chávez es el músico más maduro en todos los sentidos.[12]

ducción española: "Compositor mexicano", en *Cultura Musical*, México, vol. I, núm. 8, junio de 1937, pp. 13-15. Reedición facsimilar, México, INBA-Cenidim, 1993.

[11] Pollack, *op. cit.*, p. 94.

[12] Aaron Copland, *Our New Music*, *op. cit.*, pp. 209-210.

Unos cuantos años más tarde, en 1944, Copland escuchó a Chávez dirigir *Ventanas* de Revueltas, y escribió a su amigo, el compositor Arthur Berger, que encontraba la obra "entretenida", pero no muy sólida en lo estructural. "Él [Revueltas] era como un pintor moderno que arroja maravillosas manchas de color sobre el lienzo, las cuales te deslumbran, pero no aportan más sentido. Una lástima, porque era un tipo talentoso."[13]

Sin embargo, en sus conferencias Norton de 1952, Copland se fijó exclusivamente en las virtudes de Revueltas y evitó cuidadosamente tomar partido en toda la controversia Chávez-Revueltas, al escribir: "Es ilustrativo contrastar la obra de Chávez con la de su paisano, el fallecido Silvestre Revueltas, cuyas partituras, brillantes y fuertes, expresan un aspecto más colorido, quizá más mestizo, del carácter mexicano. Revueltas era un hombre del pueblo, con un oído maravillosamente agudo para los sonidos de la música popular [...] Las piezas que nos dejó rebosan de abundancia y vitalidad —una abundancia y una vitalidad mexicanas—, que hacen un placer escucharlas".[14]

Después de 1952 se pierde la pista de cualquier compromiso con Revueltas por parte de Copland. Aunque en sus últimos años dirigió la música de numerosos compositores, incluyendo Chávez y Moncayo, parece que nunca interpretó música alguna de Revueltas. Ni siquiera comentó su amistad con él en su autobiografía de dos volúmenes (1984, 1987). Sin embargo, al comentar el estreno de *El Salón México*, Copland recordaba estar complacido por el hecho de que los oyentes mexicanos consideraran la pieza "'tan mexicana como la música de Revueltas', lo cual era como decir en aquel tiempo: 'tan estadounidense como la música de Gershwin'".[15] Este comentario nos recuerda que la valoración de Revueltas por Copland —el compositor vibrante y accesible que capturó los sonidos populares y la imaginación de su país, pero cuya obra estaba estropeada por ciertas fallas técnicas— se parece a su evaluación de Gershwin.[16] Pero en otros sentidos, incluso desde la perspectiva de Copland, la analogía se queda corta; por ejemplo, Copland probablemente no habría descrito en Gershwin, como sí en Revueltas, a un "compositor que está perfectamente al tanto del movimiento moderno en la música", y además, uno que era "un alma progresiva, en el total sentido de la palabra".[17]

[13] Pollack, *op. cit.*, p. 227.
[14] Aaron Copland, *Music and Imagination*, *op. cit.*, p. 92.
[15] Aaron Copland y Vivien Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, Boston, Faber and Faber, 1984, p. 247.
[16] Pollack, *op. cit.*, pp. 163-164.
[17] Aaron Copland, "Mexican Composer", *op. cit.*

La cuestión de la posible influencia —recíproca o de otra índole— entre Copland y sus dos estimados contemporáneos mexicanos sigue siendo, con mucho, un asunto de conjeturas. Los tres compositores ya habían alcanzado, en lo sustancial, sus personalidades musicales altamente individuales para la época en que se conocieron. Sin embargo, especialmente en el caso de Copland y Chávez, donde se halla no sólo una participación recíproca en sus obras a lo largo de sus vidas, sino una considerable similitud de desarrollo (que podría resumirse de manera simple como evolucionando de las modernidades jazzistas de los años veinte a los estilos más folklóricos de los treinta y cuarenta, y hasta las aventuras dodecafónicas o, al menos, cromáticas de los años sesenta), uno imagina, por lo menos, una especie de alimentación y estímulo mutuos.

Aún esperan su investigación, empero, cuestiones más específicas. ¿Las austeridades de la Sonatina (1924) y la Tercera sonata (1928) de Chávez dejaron su huella en las famosamente austeras *Variaciones para piano* (1930) de Copland? ¿O la *Sinfonía breve* (1932) de Copland, tan admirada por Chávez, tuvo algún impacto en la *Sinfonía India* del último (1935)? ¿Los poemas sinfónicos de Revueltas influyeron en *El Salón México* (1936) de Copland? ¿O bien su trabajo como compositor para cine inspiró a Copland a hacer lo mismo? ¿Es una mera coincidencia que el arreglo de Chávez a *La paloma azul* (1939) use la melodía que Copland había empleado en *El Salón México*, como ha observado Robert Parker?[18] ¿O que el *Canticle of Freedom* (1955) de Copland use el mismo texto de John Barbour que se halla en *A! Freedome* (1942) de Chávez? O bien que, como Joshua Rifkin ha señalado al autor del presente texto, el final del Cuarteto número 3 de Chávez (1943) anticipa el final de la Tercera sinfonía (1944-1946) de Copland. ¿Y qué hay de la emergencia de un diatonicismo radical en partituras de los años treinta, tales como los Diez preludios (1937) de Chávez y *From Sorcery to Science* (1939) de Copland? ¿O la composición de *Appalachian Spring* de Copland y *La hija de Cólquide* de Chávez, ambas escritas en 1943-1944 para Martha Graham y ambas llenas de notables correspondencias? Evidentemente, se necesita hacer estudios comparativos en esta área.

Cuando menos en un aspecto, Copland se mostró apartado de los ejemplos de Chávez y Revueltas: con todo el respeto que tenía por las cualidades indias de la obra de ambos compositores —o, en el mismo tenor, por la obra del chileno Carlos Isamitt—, Copland nunca se involucró en la cultura aborigen de su propio país. En una fecha tan temprana como 1929, afirmó re-

[18] Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 117. Hay traducción al español. *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, México, Conaculta-DGP, 2002.

sueltamente: "Tenemos canciones indias. ¿Pero qué significan las canciones de los indios para mí?".[19] Cuando el personaje de una muchacha india, inspirado en Pocahontas, apareció en uno de los guiones de Martha Graham para *Appalachian Spring*, Copland manifestó en voz alta su desaprobación.[20] Por añadidura, criticó el movimiento indigenista estadounidense de principios del siglo XX, representado por Arthur Farwell y otros. "Es comprensible que los primeros estadounidenses motivaran una atracción sentimental de parte de nuestros compositores, especialmente en una época en que el propio compositor estadounidense buscaba alguna expresión musical indígena. Pero nuestros compositores fueron incapaces, obviamente, de identificarse lo suficiente con tan primitivos materiales originarios como para hacerlos convincentes cuando se les escuchaba fuera de contexto."[21]

Por otra parte, Copland señaló que la "influencia [india] en la música seria ha sido más fuerte en aquellos países donde la cultura indígena se hallaba más desarrollada y había sido mejor conservada, como en México y en Perú".[22] En resumen, creía que el uso de materiales indígenas tenía más sentido en México que en los Estados Unidos porque los compositores mexicanos tenían acceso a esta cultura india más desarrollada y, más aún, podían identificarse más plenamente con esta cultura.

Algunos estudiosos han sugerido recientemente que, de hecho, Copland y otros de su generación tienen una deuda con el movimiento indigenista estadounidense; pero tales afirmaciones parecen bastante dudosas, por lo menos en el caso de Copland.[23] Si éste absorbió algo del movimiento indigenista de su país, bien pudo ser indirectamente, a través de Roy Harris, un estimado colega suyo que había estudiado con Arthur Farwell. De hecho, es más probable que las cualidades indigenistas en Copland, cualesquiera que sean, se derivaran de Chávez, Revueltas y los músicos indios que escuchó en México y en Perú, que tanto le impresionaron. En su texto de apreciación musical de 1939, *Cómo escuchar la música*, Copland incluso citó una melodía "mexicana-india", proveniente de la *Sinfonía India* de Chávez, observando que dicha melodía "usa notas repetidas e intervalos no convencionales, con un efecto enteramente refrescante".[24]

[19] Pollack, *op. cit.*, p. 109.

[20] Pollack, *op. cit.*, p. 394; Michael V. Pisani, " 'I'm an Indian Too': Creating Native American Identities in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music", Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1998, p. 256.

[21] Aaron Copland, *Music and Imagination*, *op. cit.*, p. 91.

[22] *Ibid.*, p. 90.

[23] Pisani, *op. cit.*, pp. 256-257.

[24] Aaron Copland, *What to Listen for in Music*, edición revisada, Nueva York, McGraw, 1939,

Más relevante resulta el hecho de que Chávez y Revueltas puedan haber familiarizado a Copland con la idea de adaptar las tradiciones populares y de adoptar un lenguaje musical que fuera más accesible de alguna manera. Es verdad que un interés creciente en el folklor y la música popular caracterizó a muchos compositores estadounidenses en los años treinta. Pero el primer viaje de Copland a México en 1932 demostró ser claramente decisivo en este aspecto. Se detecta esta nueva accesibilidad no sólo en *El Salón México* (comenzado en 1932, aunque no completado hasta 1936), sino en la *Sinfonía breve* (1932), especialmente en su último movimiento, el cual compuso Copland en México y, como le escribió a sus amigos mientras trabajaba en él, "comienza a sonarme bastante mexicano".[25] Más aún, la incorporación de elementos mexicanos brindó a Copland, quien ya había comenzado a dedicarse a las varias regiones de su propio país, un perfil más plenamente estadounidense, de lo cual sacó partido en *Billy the Kid* (1938) y en *Rodeo* (1942), ambas ubicadas en el suroeste estadounidense. Sin embargo, en un sentido más general, los mexicanismos de Chávez y Revueltas muy bien pudieron haberle servido a Copland como modelo para su propio *estadounidismo*.

El interés de Copland en México le llevó, a su vez, a un aprecio más profundo de toda América Latina, especialmente en los años cuarenta, cuando viajó a todo lo largo del hemisferio occidental y empezó a incorporar la música de Brasil, de Cuba y, sin duda, de otros países. Este desarrollo le dio sustento a sus propias convicciones, haciéndose eco de las de su buen amigo, el escritor Waldo Frank, de que norteamericanos y latinoamericanos tenían mucho que ganar unos de otros. Y, de hecho, Copland no sólo aconsejó a jóvenes estadounidenses que viajaran a América Latina, sino que él mismo desempeñó un papel fundamental para llevar a muchos latinoamericanos a los Estados Unidos, incluyendo a los mexicanos Blas Galindo y José Pablo Moncayo, al panameño Roque Cordero, al venezolano Antonio Esteves, al argentino Alberto Ginastera, al cubano Julián Orbón y al chileno Juan Orrego-Salas. Para Copland, Chávez y Revueltas fueron más que buenos vecinos al sur de la frontera. Ellos también le abrieron una puerta a su propio crecimiento personal y artístico.

1975, p. 44. Hay traducción al español: *Cómo escuchar la música*, 2a. ed., traducción de Jesús Bal y Gay, México, FCE (Breviarios, 101), 1998.

[25] Pollack, *op. cit.*, p. 289.

Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar

Consuelo Carredano

El 25 de abril de 1939, en el Ateneo Musical Mexicano, Alfonso Reyes, quien desde su fundación presidía La Casa de España, daba la bienvenida a un huésped distinguido, un español recién llegado a México en cuyo honor la institución celebraba una velada extraordinaria. Ese personaje era el musicólogo, historiador, crítico y compositor Adolfo Salazar. Las referencias a la erudición y a los conocimientos de alcances universales del español no sorprenden a la concurrencia, como señala Alfonso Reyes: "Salazar no es un extraño entre nosotros, puesto que, a través de sus obras nos era ya de sobra conocido su nombre".

En efecto, muchos años antes de que el conflicto político de su país lo arrojara a tierras americanas, llegaron a México los primeros ecos del pensamiento crítico de Salazar. El amplio espectro de intereses intelectuales y artísticos lo llevó a escribir un ensayo acerca de ciertos aspectos de la música en América y de la influencia de la europea en este continente. Intitulado "Guía musical de América o indigenismo y europeización", el artículo, publicado originalmente en 1920 en la revista madrileña *La Pluma*, editada por Manuel Azaña, fue reproducido un año después, en México, en las páginas de *El Maestro*, revista que dirigía Agustín Loera y Chávez. El texto proponía algo similar a lo que él mismo había querido para la España musical. La dicotomía casticismo o europeización se planteaba en nuestro continente en términos de indigenismo o europeización. En ambos casos, la primera opción implicaba para la música la búsqueda de sus propias raíces nacionales. A este respecto decía Salazar: "Si nosotros [los europeos] hemos ido a buscaros, haced el favor de no venir a nuestro encuentro. Americanizaos bien vosotros

mismos, evitad las inoculaciones europeas [...]. Entre la decrépita Euterpe de nuestras longitudes y la virgen musa cobriza inca, azteca o araucana, la elección no parece dudosa".

Estas líneas constituyen una legítima apuesta de Salazar en favor de América y de México en particular, en cuyo territorio, sin sospecharlo siquiera entonces, habría de completar la segunda mitad de su vida. El texto tuvo resonancia en el joven Carlos Chávez, próximo a cumplir veintidós años, quien, poco después, debido a la pertinencia del tema tratado por Salazar en el México posrevolucionario —el de los años veinte— recomendaría ampliamente su lectura desde las páginas de un periódico.[1] Ya desde entonces, las ideas de Salazar parecían identificarse con las del compositor mexicano, diez años menor que el español quien, al correr del tiempo, se sumaría desde su mexicana tribuna periodística a la enorme cruzada musical de Carlos Chávez.

Sin duda, no pocos lectores mexicanos se habrán preguntado quién era el autor del documentado artículo y por qué se mostraba tan buen conocedor de nuestra vida musical. Ahora, medio siglo después, es fácil responder, ya que, al investigar la vida de Salazar, lo encontramos alternando en el Madrid de antes de la guerra con algunos ilustres mexicanos. El primer contacto fue epistolar, y su corresponsal nada menos que Eduardo Gariel, aquel joven músico originario de Saltillo que había protagonizado con su maestro, el compositor de óperas Melesio Morales —para quien Chopin era una figura menor—, una de las más enconadas polémicas que registra nuestro anecdotario musical. En 1916 Gariel se encuentra recorriendo escuelas y conservatorios europeos, y, sabedor del prestigio del que ya gozaba Adolfo Salazar en los centros musicales de Europa, le escribe desde París pidiéndole su opinión acerca de un método de armonía elaborado y recientemente publicado por él. La respuesta, si bien enviada con prontitud, fue poco elogiosa, por no decir demoledora, para nuestro teórico mexicano. No obstante su crítica al tratado de Gariel, Salazar reconocía que en México se hacían bien las cosas. Sabía que la vida musical era bastante activa y conocía los nombres de muchos compositores y críticos. Decía admirar los artículos que escriben los mexicanos, destinados a demostrar que allí no son ajenos a nada de lo que acontece en Europa. "Conozco —añadía— sus libritos sobre Beethoven y Chopin, y sobre Mussorgski, inclusive. Pero el día que la señorita Alba He-

[1] Carlos Chávez, "La importación en México", en *La Antorcha*, 11 de octubre de 1924. El artículo de Salazar, "Guía musical de América o indigenismo europeizante", fue publicado en *La Pluma*, vol. I, núm. 3, Madrid, agosto de 1920. En México apareció bajo el título "Indigenismo y europeización", en *El Maestro*, Revista de Cultura Nacional, núm. 4, México, julio de 1921.

rrera y Ogazón pueda añadir a su interesante historia del arte musical mejicano un capítulo dedicado a los músicos autóctonos, nos alegraremos vivamente."[2]

Salazar, además, contaba entre sus amistades a varios mexicanos. Seguramente en no pocas ocasiones debió charlar en el Ateneo de Madrid con el poeta Luis G. Urbina, quien gustaba frecuentar los círculos musicales y era amigo de muchos músicos de su país como Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy o Manuel M. Ponce. Acaso fue Urbina quien le habló a Salazar de Ponce y le hizo conocer sus trabajos. Pudo ser así: el musicólogo español decía haberse enterado de la extraordinaria riqueza musical indígena a través de los escritos de Ponce.

Años después, en 1928, los dos músicos se encontrarían en París, donde Ponce residía y publicaba con enormes esfuerzos su *Gaceta Musical*, para la que, por cierto, Salazar aportó dos artículos sobre la nueva música española. A partir de entonces, Salazar guardaría siempre algo más que una mera admiración profesional por Ponce, por eso no es de extrañar que a su regreso a España en agosto de 1928 lamentase en las páginas de *El Sol* el incendio ocurrido en la Sala Pleyel y los posibles daños en la pequeña oficina ubicada precisamente en los altos de esta casa y donde Ponce editaba su revista.[3] Tampoco, en un futuro entonces lejano, pasaría desapercibida para el crítico español la obra de Ponce, a la que consideraría una de las más sólidas entre las realizadas en nuestro país; tampoco lo dejaría insensible la muerte del compositor mexicano, en abril de 1948, como se aprecia en el entrañable artículo escrito pocos días después[4] cuando Salazar, completamente integrado a la vida cultural de México, había quizás comenzado a perder, como muchos compatriotas suyos, toda esperanza de retornar a su patria.

Otro mexicano a quien trató Salazar en Madrid fue Alfonso Reyes; esto durante la estancia del escritor en aquella ciudad, entre 1914 y 1924. Algunas colaboraciones literarias de Reyes en revistas madrileñas como *España*, *Revista de Occidente*, o bien en el periódico *El Sol*, del que Salazar fue colaborador permanente entre 1918 y 1936, se publicaban a la par de los

[2] Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, México, Dirección General de Bellas Artes, 1917. Reimpresión facsimilar, México, INBA/Cenidim, 1992.

[3] Adolfo Salazar, "El incendio de la Sala Pleyel. Un nuevo piano: el piano Moor", en *El Sol*, "La vida musical", Madrid, 1° de agosto de 1928.

[4] Adolfo Salazar, "Adiós al maestro Ponce. Una vida armoniosa", en *Novedades*, 26 de abril de 1948. Salazar escribe sobre Ponce en distintas ocasiones: para reseñar las ejecuciones y los estrenos de sus obras, y los homenajes ofrecidos al compositor en los últimos años de su vida. Véase artículos en *Excélsior*, 7 y 13 de agosto de 1940; *Hoy*, 15 de septiembre de 1942; *Novedades*, 13 de octubre, 2 de noviembre de 1946 y 6 de julio de 1947.

punzantes artículos del crítico español quien cada vez ganaba más presencia en los medios culturales. Existen cartas que confirman la relación cercana entre Reyes, Manuela, su mujer y Salazar antes y durante el exilio de este último en México, e incluso podríamos añadir que fue el de Reyes uno de los lazos más sólidos que tejió Salazar.

Más allá de los intereses intelectuales y las amistades al otro lado del mar, hay un hecho que lo vincula significativamente a México. Me refiero a la publicación, en 1921, de su primer libro, *Andrómeda*, publicado no como habría sido lo más natural, en España, su tierra, sino en el que a la postre devendría su país de adopción. Nadie como Salvador Moreno ha expresado mejor, en ocasión de la muerte de Salazar, la importancia sentimental de este hecho:

> El primer libro de Adolfo Salazar fue impreso en México hace ya muchos años y es en México donde Adolfo Salazar ha dejado su último aliento. Tratándose de un escritor como él en quien el escribir y el hablar, el pensar y el vivir, se confunden, un primer libro es, equivale a un nacimiento, por lo que podríamos decir que Adolfo Salazar nació y murió en México, y que nos perdone Madrid, que es su tierra verdadera.[5]

No creo que Madrid nos perdonara que le negásemos la paternidad de una de las personalidades imprescindibles de su historia cultural. Y es que Adolfo Salazar fue una figura clave en ese excepcional momento que comprende las décadas de los años veinte y treinta. Se ha dicho con frecuencia que, en aquellos años, el país entero parecía incendiado en un ansia de renovación total que abarcaba todos los campos de la cultura, el arte y la sociedad. Para muchos, esta plena efervescencia sólo se compara con la que se vivió durante la Edad de Oro española durante el siglo XVI. Por esta razón, en los últimos tiempos, algunos historiadores han llamado a esta etapa la Edad de Plata de la cultura española. Recordemos que es el periodo en el que están vivas y actuantes las llamadas generaciones del 98 y del 27.

La situación protagónica de Salazar en este momento español se manifiesta en distintas vertientes, las cuales han sido ampliamente documentadas en España por el musicólogo Emilio Casares.[6] Imposible profundizar

[5] Salvador Moreno, "Adolfo Salazar", en *Carnet Musical*, año XIII, vol. XIV, núm. 165, México, noviembre de 1958, pp. 506-507. Reproducido en Ricardo Miranda (ed., sel., e intr.), *Detener el tiempo. Escritos musicales. Salvador Moreno*, México, Cenidim, 1996, pp. 90-91.

[6] Se recomiendan especialmente sus trabajos "Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación de la República", en *Cuadernos de Música*, núm. 1, Madrid, 1969; "Introducción a la obra histórica de Adolfo Salazar", prólogo a *La música en la Sociedad Europea*, vol. I, Madrid, Alianza, 1982;

ahora en ellas, acaso sólo mencionar su labor como el gran impulsor, al lado de Manuel de Falla, de la renovación musical del país. En 1959 el también transterrado Jesús Bal y Gay escribía en un texto publicado en Madrid que Salazar había comenzado a escribir por auténtica vocación literaria.[7] Esto es cierto, aunque habría que agregar un ingrediente fundamental que definía la personalidad de Salazar; me refiero a su decidida voluntad por ejercer una suerte de apostolado musical: "Crítico soy y apasionado —decía— pero escribo de música".[8]

Y así lo hacía, Salazar escribía con pasión para educar, advertir, instruir, señalar las carencias y trazar nuevas rutas para la música y sus públicos en España, pero sobre todo, se proponía que las "clases pensantes", como él las llamaba, valoraran la música en su verdadera dimensión, esto es, como un fenómeno artístico y también intelectual, en contraste con lo que hasta entonces parecía ser el hábito común: la música relegada al nivel de un pasatiempo, un divertimento sin mayor trascendencia. Las consecuencias inmediatas del empeño de Salazar fueron muchas y diversas. La crítica de la época, aunque no siempre coincidente con sus juicios, reconocía abiertamente que detrás de la joven producción musical española de aquellos días, por fuerza estaban presentes los criterios preconizados por Salazar, quien veía prioritariamente en la lección de un Debussy, un Ravel, un Stravinski y un Manuel de Falla el camino de "salvación" para la música española. Salazar "obligó" —si se me permite la expresión— a la España musical a ponerse al día modernizando repertorios y fomentando la ejecución de música de cámara, y a él se debió la temprana valoración de la música de De Falla en España.

Quizás lo más sobresaliente haya sido su capacidad para elevar el quehacer musical en su país a la categoría de asunto de Estado. Pocas veces un gobierno español había otorgado a la música el lugar de preeminencia en el que la situó la segunda República española. No en balde Salazar ocupó durante dos décadas puestos y funciones de gran responsabilidad. Fue secretario de la Sociedad Nacional de Música de Madrid; secretario y presidente de la sección de música del Ateneo de esa misma ciudad; miembro del comité

"La Generación de la República o la Edad de Plata de la música española", Madrid: Fundación Juan March, Ciclo Música Española de la Generación de la República, 1983; "Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española", en *Cuadernos de Música*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1992; "Adolfo Salazar, la conciencia crítica del 27", en *Scherzo*, año XIII, núm. 122, Madrid, marzo de 1997.

7 Jesús Bal y Gay, "Adolfo Salazar", en *Papeles de Son Armadans*, t. XII, año IV, núm. XXXVI, Madrid, marzo de 1959.

8 Adolfo Salazar, "Preámbulo", en *El Universal*, México, 25 de junio de 1939.

directivo y posterior secretario de la Sociedad Internacional de Musicología de La Haya; miembro fundador de la Sociedad Francesa de Musicología; miembro del jurado internacional para el concurso homenaje a Franz Schubert en Viena; delegado de España en el Congreso de Música Oriental en El Cairo; delegado en congresos internacionales de musicología celebrados en Salzburgo, Viena, Praga, Lieja, Oxford y Florencia; secretario de la Junta Nacional de Música y Teatros; delegado del gobierno español en el Teatro de la Ópera y teatros del Estado. Y por último, delegado de los Archivos Españoles de París y agregado cultural de la embajada de la República española en Washington. Estos dos últimos nombramientos los habría de desempeñar Salazar ya en su calidad de exiliado.

Hasta hace poco se pensaba que Salazar había abandonado de manera intempestiva el territorio español poco después de iniciada la guerra. Recientes hallazgos documentales me han permitido establecer con seguridad la fecha de su salida hacia París, como delegado de los Archivos Españoles, en marzo de 1937. Sabemos ahora que desde allí viajó a Suecia, Dinamarca y Holanda para dictar conferencias y que en septiembre del mismo año se embarcó rumbo a Cuba para trasladarse unos meses después a Washington, no sin antes hacer una breve escala de trabajo en Puerto Rico.[9] Durante todo este tiempo Salazar manifestó reiteradamente su deseo de obtener un permiso oficial que le permitiese instalarse durante un tiempo en México. Consultó vía epistolar tanto a Alfonso Reyes como a Carlos Chávez, a quien aún no conocía personalmente, y después de no pocos trámites y nuevas peticiones consiguió una invitación *formal* del presidente de México Lázaro Cárdenas para sumarse al grupo de refugiados españoles que desde dos años atrás desempeñaban en México labores docentes y de investigación en La Casa de España, dirigida —como señalé antes— por su viejo amigo Alfonso Reyes.

Salazar acepta de inmediato y dispone lo necesario para instalarse en la ciudad de México. El bagaje que trae a cuestas refleja el enorme peso de su gestión en España y explica su requerida presencia en el campo de la musicología internacional. Todo ello: varios miles de artículos en su haber, más de una docena de libros publicados y el deseo de ser útil a la nueva tierra

[9] Estos nuevos datos y otros que por las características y los límites de este trabajo no he incluido en mi texto, los obtuve gracias a don Manuel Halffter, custodio del amplio y bien organizado archivo de su padre el compositor Ernesto Halffter (1905-1989), quien fuera una de las personalidades musicales españolas más relevantes de su tiempo y amigo cercanísimo de Salazar. Las circunstancias que rodearon el exilio de don Adolfo, las reseña él mismo en una carta enviada a Ernesto y Alicia Halffter el 1° de abril de 1939, muy poco después de haberse instalado en la ciudad de México.

que lo acoge, acompañan a Salazar a su llegada a México en marzo de 1939, cuando está por cumplir los cincuenta años.

Las ideas de Salazar eran a todas luces coincidentes con los postulados y las acciones que llevaba a cabo en México el compositor Carlos Chávez, una de las personalidades a quien más admiraba Salazar ya desde antes de llegar a México. Al igual que él en España, Chávez, también combativo, preconizaba la idea de la música como una necesidad nacional y pugnaba por desechar el arraigado prejuicio del arte al servicio del ocio. Durante cerca de veinte años había desplegado una competente actividad musical y promocional para conseguir tales propósitos. De ahí su labor como organizador y director de la serie de conciertos de Música Nueva, en 1923, en los que da a conocer obras de compositores insólitos en México como Varèse, Stravinski, Schoenberg, Bartók, Milhaud y Falla. Sus frecuentes viajes a los Estados Unidos que le permiten observar de cerca estrategias de promoción y educación musical, para después ponerlos en práctica en México. A la llegada de Salazar, Chávez dirigía desde hacía más de diez años la Orquesta Sinfónica de México que él mismo reorganizó en 1928 a partir de la Orquesta Sinfónica Mexicana; ya había sido director del Conservatorio Nacional de Música y jefe del Departamento de Bellas Artes; incentivaba eficazmente la composición y el estreno de obras y, como compositor, una buena parte de su música se interpretaba en México y en los Estados Unidos. Contaba, además, con prestigio como director: por primera vez un mexicano era llamado a dirigir las principales orquestas norteamericanas. Chávez había hecho todo esto antes de cumplir los cuarenta años.

Pero ¿cuándo se encontraron por primera vez ambos músicos? Ni ellos mismos parecen ponerse de acuerdo en el lugar y la fecha. En una entrevista publicada en la revista *El Momento* (agosto de 1945), Salazar decía haber consultado con Chávez su venida a México. En efecto, entre la correspondencia de Chávez en el Archivo General de la Nación se encuentra una carta escrita por Salazar en La Habana el 15 de enero de 1938. En ella le pregunta si considera factible "que pudiera encontrar ahí alguna situación de cierta fijeza" que le permitiera radicar en México por una temporada cuya "duración dependiese de la marcha de los acontecimientos en España".[10] Chávez (en 1956) recordaba los pormenores de su primer encuentro en esta forma: "Un buen día del año 1939, Daniel Cosío Villegas trajo a mi casa a Adolfo Salazar. Salazar, sin que lo hubiera yo visto antes jamás, sin que hu-

[10] Fondo Carlos Chávez, Orquesta Sinfónica de México, Correspondencia, vol. V, caja 2, exp. 128, AGN.

biéramos tenido correspondencia alguna, era un amigo de siempre, y ha sido un amigo para siempre".[11]

Desde la época en que apareció en México *Andrómeda*, aquel librito de críticas musicales al que antes me referí, Chávez reconocía ya la deuda con Salazar y su formidable labor. Al rememorar la vida musical de los años veinte, Chávez escribió.

> Es difícil describir en pocas palabras el retraso de nuestra música y de nuestros músicos —de los maestros guías en aquellos años— en México; y precisamente entonces, el gran crítico, músico y pensador español, decía, en nuestro idioma, bien dicho, bien pensado, bien informado, precisamente todo lo que aquí hacía falta saber. El libro iba sin embargo mucho más allá de la posibilidad de una comprensión general de nuestro público (entre otras razones porque en aquellos días sin orquestas, sin conciertos, sin discos gramofónicos, apenas se conocía la nueva música) pero algunos —yo por lo menos— encontramos en *Andrómeda* un aliento y una confirmación.[12]

Salazar, por su parte, tenía desde antes de llegar a México una bien formada opinión de Carlos Chávez. En 1931 presenció en París el estreno en la Salle Gaveau de *Energía*, la obra del compositor mexicano, y es seguro que, al frecuentar las cúpulas musicales europeas estuviese al tanto de la situación privilegiada de Chávez en el concierto internacional de compositores, donde para entonces comenzaba a ocupar su sitio entre los grandes del momento. Salazar mantendría siempre una misma actitud hacia él, mezcla por igual de admiración, gratitud y fidelidad, de la que dejará constancia en sus cartas al compositor, en sus escritos y en sus declaraciones a viva voz.

A tres meses de su llegada a México, Salazar retoma su oficio de periodista al escribir para *El Universal*. La crítica lo recibe colmándolo de elogios: "Paladín de la música, dentro y fuera de España", "escritor de conocimientos enciclopédicos", "gloria de la crítica española", "pluma de consumado artista", dirán, entre otros, los críticos José Barros Sierra y Salomón Kahn. Pero al poco tiempo comienzan los ataques. Ya en octubre de 1939 se asombraba tanto de la desproporción de los plácemes a su llegada como de las censuras semanas después. Las agresiones sistemáticas en la página editorial de *El Universal* se producen al mismo tiempo que publican sus artículos. Salazar exige el derecho a defenderse: se le niega la oportunidad y renuncia a la re-

[11] Carlos Chávez, "Homenaje a Adolfo Salazar", en suplemento dominical de *Novedades*, núm. 381, México, 8 de julio de 1956.

[12] *Idem*.

dacción de su columna. Al preguntársele cinco años después la causa de esos ataques, confiesa desconocerla. "Los que me han dirigido después —apunta— sí tienen una causa que todo el mundo conoce. Se me ataca simplemente porque defiendo y elogio a ciertos músicos mexicanos y a ciertas instituciones mexicanas como la sinfónica. Sólo se me ocurre preguntar esto ¿qué habría pasado si yo hubiera hecho lo contrario?"[13]

Es claro que muchos de los ataques proferidos a Salazar eran, más que otra cosa, dardos dirigidos a un blanco llamado Carlos Chávez. Ese precio tuvieron que pagar los que reconocían en el músico mexicano un guía y apoyaban, por ello, su trabajo y acciones. Varios músicos, lo mismo mexicanos que españoles, rompieron lanzas en la guerra de las letras con el único propósito de contribuir a su defensa. Uno de los casos más sobresalientes es el del compositor Rodolfo Halffter, figura destacadísima del exilio musical, quien llegó incluso a confesar que se había decidido a escribir de nueva cuenta en México sólo para hacer frente a la campaña de ataques a la que por largos años fue sometido Chávez.

Salazar estaba acostumbrado a ejercer su oficio de crítico sin trabas de ninguna especie. Fue una suerte para él que el recordado director de *El Sol* de Madrid, don Nicolás Urgoiti, haya sido un espíritu libre incapaz de menguar en lo más mínimo la libertad de pensamiento de sus colaboradores. Así, pues, Salazar escribía cuanto quería decir y lo hizo siempre (un rasgo, éste, común con Carlos Chávez), lo cual, le acarreó problemas tanto en su tierra como en la ajena. Y si a lo anterior añadimos su estilo enfático, rotundo y su recio decir de español (que tanto nos desconcierta a veces a los mexicanos) la cosa pareciera agravarse aún más. En contraste, los que lo conocieron personalmente lo recuerdan alegre, jovial y con un enorme sentido del humor. Jesús Bal y Gay describe su estilo como "estimulante, a veces violento, siempre operante y no como esos que blasonando de objetividad, no nos ofrecen nada a que agarrarnos, fuese ello el clavo ardiendo de la pasión".[14]

Aun cuando privilegiaba en sus reseñas los conciertos de Chávez, Salazar no permaneció indiferente al trabajo de otros compositores y de otras instituciones. En uno de sus primeros artículos mexicanos escribió lo siguiente:

> Me conviene aclarar, en primer lugar, que, con faltas de latín o sin ellas sólo escribo sobre aquello que me gusta. Segundo; que escribo solamente cuando

[13] Entrevista de Carlos Fernández Valdemoro a Adolfo Salazar en la revista *Momento*, México, 8 de agosto de 1945.

[14] Jesús Bal y Gay, *op. cit.*

me es posible ser útil o favorable al país que me ha sentado a su mesa, aún cuando haya mirones que escupan en el plato. ¿Estómago agradecido? Simplemente, buena educación. Y tercero, que no escribiré sobre cosas o personas, mexicanas o españolas, para las que mi juicio sea adverso. Esto último no quiere decir que opine mal sobre cosas y personas acerca de las cuales no he escrito todavía. Escribo al compás de cómo se presentan.[15]

Así, Salazar dejaba clara su postura en relación con el país que lo arropaba, enfatizando que después de las de España las cosas de México le interesaban por encima de las de cualquier otra nación. Al reseñar en *Excélsior* un Congreso de Musicología celebrado en Nueva York, a fines de 1939, se extraña de que ningún mexicano haya sido invitado a participar, ya que, en su opinión, si hay musicólogos importantes en la América hispana es precisamente en México. Para él estudiosos como los mexicanos Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda y Augusto Novaro (por no mencionar —dice— sino a los sobresalientes) no existen en el continente austral.

Y sin embargo, al publicarse en 1944 su libro *La música moderna*, el cual tuvo una enorme resonancia en América Latina y en los Estados Unidos, la crítica ironizó sobre lo que llamaba la "pereza" de Salazar para ocuparse de otros músicos mexicanos. Se le reprobaba más que nada considerar la música de Chávez como la mejor que se escribía en México, su escaso aprecio por la música de Revueltas y la negación de los compositores anteriores a ellos. En este sentido, a sus críticos no les faltaba razón. Salazar volvía a incurrir en las mismas prácticas exclusivistas que tantos dolores de cabeza le habían ocasionado desde su época de redactor de *El Sol*. En su libro *La música contemporánea en España*, publicado en Madrid en 1930, Salazar intenta resumir la actividad musical española de las dos primeras décadas del siglo. Pero ignora prácticamente a todos los compositores excepto a dos: Manuel de Falla y Ernesto Halffter. La parcialidad de sus juicios quedaba en evidencia y nunca los músicos de la generación del 27, y algunos más, dejarían de reprochárselo.

En opinión de Salazar, Chávez era para la música de México lo que Falla para la española. Colocaba en un mismo nivel de excelencia el Concierto para piano y orquesta del mexicano y el Concierto para clavecín del español. A su juicio, ambas obras cerraban un capítulo en la historia de la música en sus respectivos países. En una entrevista, Salazar señala incluso

[15] Adolfo Salazar, "Aclaración", en *Excélsior*, México, 2 de octubre de 1939.

que no dudaría en poner a cualquier artista mundialmente reconocido como "gigante" en segundo lugar después de Carlos Chávez. Desde su llegada a México, reseñó en sus artículos prácticamente todas las obras de Carlos Chávez que tocó la Orquesta Sinfónica de México, así como sus actuaciones como director al frente de ella, aunque, por otro lado, en un diagnóstico temprano no deja de hacer notar la escasa actividad de música de cámara y la falta de sistematización en las temporadas sinfónicas, por lo que aconseja, "a quien quiera escucharlo", cubrir ciertas lagunas en el repertorio.[16] Tampoco fue del todo ajeno a la ejecución de otras obras mexicanas contemporáneas ni a las actuaciones de los intérpretes nacionales. Con sus breves textos (aquí la brevedad iguala la calidad) Salazar contribuyó al enriquecimiento de la hemerografía musical mexicana. Por esa razón, se impone el rescate y la compilación de esos textos que mucho tendrán que aportar al mejor entendimiento de esa etapa de nuestra historia musical.

En cuanto a la relación de Salazar con Silvestre Revueltas y con su música, quisiera citar a ustedes —casi en su totalidad— un texto revelador y poco conocido publicado por Salazar en 1942. En él declara no ser un admirador incondicional de la obra de Revueltas ni estar de acuerdo con la defensa que en su nombre hacen los revueltianos:

> Desde que llegué a México entendí que un determinado grupo marcadamente político tenía empeño especial en supercotizarlo. Esto acarrea fatalmente una inflación, que me pareció indudable al examinar alguna de sus partituras y escuchar otras. Después, un trato, aunque superficial y escaso, con la persona, me produjo enseguida el mejor efecto de su idiosincrasia de músico por naturaleza y de su inteligencia viva, aguda, junto a esa sensibilidad a flor de piel que suelen tener los hombres tan voluminosos como Revueltas en quienes la tosquedad de lo exterior no hace sino resguardar en una intimidad profunda el sanctasantorum de sus emociones más delicadas. Pero aquél "handicap" fisiológico trae como consecuencia cierta dosis de pereza que pugna con la vivacidad de la imaginación. Este antogonismo es grave en un artista, porque ocasiona a veces que sus obras salgan a la luz prematuramente, con un trabajo precipitado, sin la serenidad ni meditación suficiente y sin que una técnica reposada haya encontrado el camino que "únicamente" conduce a la realización exacta de un pensamiento.
>
> Esa realización, esa técnica madura, esa serenidad en la mente a la cual sirve la seguridad en la mano es lo que encuentro ahora en *Planos* y lo que me

[16] *Idem.*

induce a considerar esa obra como lo mejor de lo que, hasta ahora, conozco de Revueltas.[17]

Deberemos convenir en la lectura poco acertada, por decir lo menos, que hace Salazar de la música de Revueltas. Acaso él mismo se dejó arrastar también por esa politización de la que habla, la cual, a la muerte de Revueltas, cobraría renovados bríos. Es seguro que Salazar no tuvo oportunidad de conocer y estudiar sus espléndidos cuatro cuartetos de cuerdas y demás obras de cámara donde más evidente se vuelve el depurado trabajo del compositor. Tal vez la escasa programación y difusión de las obras de Revueltas después de su muerte contribuyeron a tal ignorancia. Sea cual fuere la causa, sólo el conocimiento superficial y parcial de la obra de Revueltas justificaría una opinión tan apresurada tratándose, como en este caso, de un musicólogo riguroso y de probada capacidad de análisis como lo fue Salazar.

Pero volviendo a la relación Chávez-Salazar, sería interesante destacar cuatro rasgos comunes a los dos músicos. 1. El haberse formado de manera prácticamente autodidacta, aun cuando Salazar hiciera durante algún tiempo estudios de historia en Madrid y recibiera en París algunas lecciones de Maurice Ravel. 2. Cada uno en su tierra vive los años de su juventud en un clima particularmente vigoroso y atractivo desde el punto de vista cultural y artístico. A su llegada a México, Salazar diría haber encontrado "las mismas resonancias que en la España de su juventud". 3. Los dos se iniciaron en la escritura a una edad muy temprana y con una pluma firme y combativa. Chávez, como apunta Gloria Carmona, "escribía desde los diecisiete años con la convicción y empeño del autodidacta y el comprensible desgarbo del adolescente",[18] y sin embargo, añade, es curioso encontrar formuladas ya las preocupaciones de índole estética y didáctica que desarrollará más tarde". Salazar comenzaría poco después de cumplir los veinte. El Salazar maduro dirá que su extremada juventud "era el dato mismo que excusaba [...] los arrebatos, entusiasmos o enconos que justamente le habían reprochado pero de los que —según él— no podía arrepentirse". Y 4. La pasión con la que Salazar defendía sus postulados haría que, en su momento, se dividiera con igual ardor la clase musical madrileña en salazarianos y antisalazarianos, algo que hoy difícilmente volvería a repetirse. Salazar sería testigo de una situación análoga a la suya ahora encarnada en un mexicano: la crítica y los músicos divididos en chavistas y antichavistas.

[17] Adolfo Salazar, "Al grito de guerra.- Silvestre Revueltas.- El plano de *Planos*.- ¿Por qué planos?...", en *Hoy*, México, 11 de julio de 1942.

[18] Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez, Escritos periodísticos*, México, El Colegio Nacional, 1997, p. X.

Con el exilio español muchos otros músicos de todas las especialidades llegaron a México. Durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, Chávez se hizo rodear de un pequeño núcleo de ellos. Los más cercanos a él, además de Salazar, fueron Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay. Chávez supo aprovechar, en beneficio de su proyecto global, las cualidades profesionales de estos refugiados:[19] la sabiduría y la erudición de Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay, y la capacidad de organización y la experiencia académica de Rodolfo Halffter. No fueron pocos los proyectos en común. A Salazar le pide tres ciclos de conferencias que más tarde saldrán impresas bajo el sello de la Orquesta Sinfónica de México. El primer ciclo, titulado "La rosa de los vientos en la música europea", fue ofrecido por Salazar en 1940; el segundo, al año siguiente, llevó por título "Los grandes periodos de la historia de la música", y el tercero, en 1942, "Introducción a la música actual". Bal y Gay, además de ejercer la crítica en las páginas de *El Universal,* redactaba las notas de las obras que serían leídas durante las transmisiones radiofónicas de los conciertos. En 1947, cuando Chávez era director del Instituto Nacional de Bellas Artes, lo nombró jefe de la Sección de Investigaciones Musicales. La asociación de estos españoles reunidos en torno a Chávez, a la que se sumaron tres espléndidos músicos mexicanos de probada trayectoria y fidelidad al propio Chávez, como eran Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Luis Sandi, daría por resultado la integración del célebre grupo Nuestra Música, cuyo impulso esencial recayó en el establecimiento de una casa editora de música (Ediciones Mexicanas de Música, hasta hoy activa), la publicación de una revista que adoptó el nombre del grupo, y la organización de los llamados Conciertos de los Lunes.

El cambio de país y de continente no hizo que disminuyera el ritmo de trabajo al que Salazar estaba habituado. Desde México continuaría inmerso en sus colaboraciones para la *Cyclopaedia* de Gilbert Chase, seguiría enviando sus artículos a Gustave Reese para su publicación en *The Musical Quarterly* y relacionándose con los altos exponentes de la musicología en los Estados Unidos. No pocos refugiados a causa de los horrores de la Alemania nazi, con quienes Salazar compartía el dolor y la indignación, desarrollaban su labor en las universidades norteamericanas (Alfred Einstein y Curt Sachs, entre otros). Salazar mantuvo con ellos una continua relación epistolar y solía visitarlos con alguna frecuencia cuando viajaba desde México

[19] Esta palabra ha sido, hasta ahora, empleada en México para referirse únicamente a los exiliados españoles. Huelga decir que no conlleva ninguna connotación peyorativa; por el contrario, es una manera honrosa de nombrar a los españoles republicanos que llegaron a México, y a quienes el filósofo José Gaos llamó transterrados.

para realizar investigaciones en ese país. En 1949, en su calidad de director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Carlos Chávez propuso a Salazar la realización de lo que pudo ser —si su desgastada salud no lo hubiera impedido— el más ambicioso proyecto musicológico de su vida: la elaboración de una historia universal de la música que, según el programa sugerido por el propio Chávez al musicólogo, "recorriera [la historia] de nuevo, pero con un criterio nuevo también". De esa *Teoría y práctica de la música a través de la historia* Salazar sólo alcanzó a ver publicado el primer volumen: *La música en la cultura griega*.[20] A su muerte, en 1958, El Colegio de México publicaría algunos capítulos sueltos del segundo volumen intitulado *La era monódica en Oriente y Occidente*. Chávez costeó a Salazar frecuentes viajes de estudio a los Estados Unidos para hacer acopio de materiales y se mantuvo interesado en el desarrollo del proyecto mientras Salazar pudo trabajar en ello. En agosto de 1949 el musicólogo escribe a Chávez desde Boston: "Metido en mi celda conventual de la Widener Library ya tengo una idea más clara de la distribución de la materia, el trabajo y el tiempo. Dentro de algunas semanas más tendré reunido todo el *rough material* que he de trabajar en México; después serán necesarias nuevas visitas a estas bibliotecas, y así sucesivamente hasta quién sabe cuándo".[21] Un programa de trabajo así no podía realizarse sino a muy largo plazo, y éste se extendió mucho más de lo que habría querido su autor. Salazar dirá en el prólogo de su mencionado libro:

> Cuando el maestro Chávez me propuso escribir la obra, creí yo, confiadamente, poder llevarla a cabo en un plazo de tiempo prudencial y en una extensión que podría considerarse como normal. Conforme fui trabajando en ella para ver claras sus partes y el plan a seguir en mi trabajo comencé a darme cuenta de sus dificultades y de mis limitaciones para resolverlas. En noches de insomnio hubiera querido renunciar a este empeño. Si no lo he hecho, y si, temerariamente, me he lanzado, mediocre nadador, en medio de una mar de inciertas orillas, es con la esperanza de no desfallecer antes de alcanzarlas.

Es evidente que aunque Salazar retomó en México su labor de crítico en periódicos y revistas, dedicó más tiempo a la investigación musicológica. Su trabajo en este sentido superó con mucho lo realizado en España: la mayor parte de sus cerca de treinta libros los escribió en México. Tal parece que

[20] Publicado por El Colegio de México en 1957.

[21] Carta de Salazar a Carlos Chávez el 18 de agosto de 1949, recogida en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989, pp. 479-480.

esos climas benignos le fueron propicios para completar su monumental acervo bibliográfico, cual corresponde a un humanista de su talla, y el cual constituye, a no dudar, uno de los mayores —si no es que el mayor— legados musicológicos de habla hispana. No obstante, escribió alrededor de mil quinientos artículos sobre los más variados temas para tres distintos periódicos y más de una veintena de revistas de música, artes plásticas, cine, teatro, literatura, sin faltar las reflexiones estéticas, filosóficas y políticas. (Si bien éstos representan menos de la mitad de los que había publicado en España.) En 1954, en plena efervescencia creadora se presentan en Salazar los primeros síntomas de una parálisis progresiva que cuatro años más tarde cobrará su vida. A escasos dos años, cuando la enfermedad había minado gran parte de sus capacidades físicas, el suplemento del periódico *Novedades, México en la Cultura*, dirigido por Fernando Benítez, encabeza un homenaje a quien había sido su colaborador durante más de diez años. Alfonso Reyes, Jesús Bal y Gay y Carlos Chávez, sus amigos de siempre, escriben textos en reconocimiento a su obra. Para concluir este artículo cito unas palabras de Chávez, el músico de hierro, como solía llamarle Silvestre Revueltas, tal vez el texto más cálido y personal.

> Amigo y compañero en una obra de difusión de música y de ideas que nos tocó hacer, paralelamente, en México, desde su llegada a estas tierras. Ha sido su vida entera un incansable estudioso, un trabajador auténtico [...] Salazar es el escritor de música más leído en nuestro idioma [...] pero, sin embargo, nos falta perspectiva para apreciar bien los rasgos fuertes de su obra, su aplomo en el juicio, su seguridad en lo esencial, su perspicacia en la observación, y su certeza en la relación de hechos e ideas [...] su obra está allí, fuerte, amplia, útil; y estará para siempre.[22]

[22] Carlos Chávez, "Homenaje a Adolfo Salazar", *op. cit.*

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas

Eugenia Revueltas

La década de los treinta se caracteriza por una gran complejidad y aun confusión ideológica, todas las posiciones desde el centro hasta la extrema izquierda o del centro a la extrema derecha, con sus múltiples variantes, se enfrentan y confrontan en polémicas que marcan dicha época. Tal vez las polémicas más importantes desde el punto de vista de la historia cultural mexicana son las de estridentistas *versus* contemporáneos; Antonio Caso *versus* Lombardo Toledano y Cardoza y Aragón contra el bloque de artistas plásticos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Aunque estas polémicas tienen un marcado carácter político, muchas veces éste es rebasado por propuestas profundamente rigurosas frente a problemas filosóficos y propuestas estéticas que transforman en su momento a escritores, pintores y filósofos en duros adversarios, que a veces traspasan el carácter intelectual de estas polémicas para enfrascarse en el insulto personal y en la satanización de los contrarios.

Además de estos problemas y posiblemente para enrarecerlos, encontramos un manejo muy libre, poco preciso y a veces confuso de lo que podríamos llamar la retórica socialista de la época. Es interesante señalar cómo en las propuestas extremas de diversos grupos políticos o de presión política se manejan, indistintamente, términos como socialismo, educación socialista, pueblo y compromiso; de modo que el discurso se hace verdaderamente muy peligroso, ya que las facciones del gobierno, los grupos fascistoides como "Camisas pardas o doradas" o grupos propiamente de izquierda manejan con sentido totalmente distinto los mismos esquemas verbales; esto no es extraño puesto que sabemos que en Europa los partidos falangista, fascista y

nazi habían tenido en sus orígenes propuestas de carácter socialista, y con ellas convencieron a gran parte de sus pueblos. Estos esquemas ambiguos de comunicación se repiten tal vez con mayores vicios en América Latina, y, para nuestros intentos, en México concretamente; tal vez por ello grupos como LIP (Lucha Intelectual Proletaria) y la LEAR tienen mucho cuidado en precisar sus posiciones ideológicas, aunque esto los lleva a una actitud frecuentemente sectaria y dogmática.

Frente a Frente fue el órgano de difusión, análisis y aglutinamiento de los intelectuales explícitamente ligados al Partido Comunista o con una decidida actitud antifascista y antiimperialista. Por estar ligados ambos grupos al Partido Comunista y a la III Internacional, la revista es expresión de una compleja red de lealtades y compromisos ideológicos, que para fines del siglo XX nos pueden resultar ingenuos, pero, en su momento, representaban una verdadera toma de posición indeclinable y comprometida con las causas populares.

Por otro lado, es importante señalar cómo la LEAR con su órgano de difusión *Frente a Frente* nacen muy ligados a los grupos comunistas norteamericanos, en primera instancia; al John Reed Clouse, así como a la Casa de la Cultura Francesa y a los grupos similares del Partido Comunista en Francia. Este hecho se puede constatar por la preocupación que tiene Luis Arenal de informar a Josep Freeman, secretario del John Reed Clouse de Nueva York, como acuciosamente lo señala Francisco Reyes Palma, que hace el prólogo a la edición facsimilar de *Frente a Frente*[1] y que muestra dos cartas prefechadas: una del 13 de enero de 1934 y la otra del 22 de enero de 1935, en las que José Baños, secretario del Comité Pro Aniversario del Asesinato de Julio Antonio Mella, solicita que le envíen un delegado para la creación de la Liga. Lo que sí sabemos con toda certeza es que en abril de 1934 la LEAR ya tiene un contingente de treinta integrantes que están agrupados por secciones: pintores, músicos, teatristas, educadores y más tarde científicos, arquitectos y cineastas. El primer número de *Frente a Frente*, de noviembre de este mismo año resulta paradigmático para el *Frente Proletario*. Leopoldo Méndez hace la portada retomando la tradición de las calaveras posadinas: en primer término dibuja, desinhibidamente, dos calaveras que representan a Diego Rivera como un rollizo esqueleto trotskista y a Carlos Riva Palacio, atildado y horrible bigotón; en segundo lugar, en el podio a Carlos Chávez con un bigotillo hitleriano, agradeciendo el aplauso del público a su *Sinfonía Proletaria*; hacia el fondo, en un tercer plano, una abigarrada y esquelética orques-

[1] *Frente a Frente*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, p. 5.

ta. Toda la portada es una danza macabra en donde el público que sale por los palcos son unas calaveras que aplauden rabiosamente, mientras en el extremo inferior de la portada se ven dos calaveras del pueblo que, a diferencia de todas las otras, están vestidas humildemente y dan la espalda al concierto, pues son expulsadas de la sala por un gendarme. En contraparte, irónico con los títulos "socialistas" del concierto, se muestra un programa que dice a la letra: "Hoy 'El Sol', corrido proletario, boleto 25 pesos". Si, como sabemos, el sueldo mínimo de un trabajador en esos años iba de 50 centavos a un peso diario, es lógico suponer que, aunque la propaganda dijera que Bellas Artes y los espectáculos que allí se exhibían estaban "dedicados a las masas populares", éstas no podían asistir, y de allí la ácida crítica de la portada de Leopoldo Méndez. El contenido de este número muestra las preocupaciones de los editores; se señalan cuidadosamente dos acontecimientos: uno en México y otro en Europa. La noticia más importante es la reseña del desfile de organizaciones obreras reformistas, donde se pone en evidencia el carácter manipulador de esta manifestación en favor de la escuela socialista que tantas dudas generaba en artistas e intelectuales de la LEAR; en ella se indica cómo los "apóstoles del socialismo a la mexicana son meros comparsas del gobierno", más adelante señalan cómo es inútil pensar en una educación socialista en un país dominado por las fuerzas regresivas del "fascistizante PNR"; en contraposición, se enumeran las propuestas del proletariado revolucionario, algunas nos recuerdan situaciones contemporáneas: libros y útiles gratis para los educandos, liberación absoluta de toda cuota por inscripciones y demás, exención completa de pagos por derechos de exámenes, apertura de nuevas escuelas primarias, aumento del profesorado y no reajuste de personal...[2]

La LEAR tenía, en sus principios declarativos, el "decidido propósito de impulsar la lucha de clases por medio de la más rigurosa y amplia campaña intelectual en favor de las grandes masas obreras y campesinas",[3] y ello era requisito indispensable para ser miembro activo de la LEAR; en su artículo 5 dice: "Mediante la literatura, la pintura, la música, el teatro y demás expresiones de la labor intelectual, hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de clase...".

También en este primer número se habla del levantamiento de Asturias en España y de la influencia comunista que hizo surgir a los soviets como órgano de poder. Páginas más adelante se critica el Plan Sexenal Cardenista como propuesta de la campaña, la paradoja de llamar socialista a un país

[2] "Al ras de la manifestación", en *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p. 2.
[3] *Ibid.*, p. 3.

semicolonial como México, el discurso de Gorki en el Congreso de escritores; se invita al pueblo, a los proletarios y trabajadores de las artes plásticas a participar en una exposición, etcétera. El artículo sobre la inauguración de Bellas Artes, irónico y humorístico, es "El plastodonte blanco o el Palacio de Bellas Artes", de Arturo Zepeda:

> Arquitectónicamente, su fachada es una plasta. Nos transporta a los tiempos de la dictadura porfiriana, en que se fomentaba la penetración imperialista europea. Por dentro, el decorado y la disposición de los salones y galerías recuerdan el interior del Banco de México o de cualquier moderna institución bancaria de los Estados Unidos, desde donde el imperialismo yanqui ejerce su tutela sobre sus feudos en América Latina[...]
>
> Como en tiempos de don Porfirio, al pueblo trabajador se le prohibió asistir, pues ¿de dónde sacar el precio de las localidades cuyo máximo fue de $65.00 y el más bajo de $8.00, para las populares "galerías", con perdón de S.E. el Teatro? Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical *Llamadas Proletarias* —en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes.

Esta primera etapa de *Frente Proletario* tiene tres números en los cuales la sección mexicana va señalando los peligros de la guerra, la necesidad de crear una literatura revolucionaria contra el fascismo; en las viñetas, una crítica violenta contra la prensa burguesa, contra Diego Rivera como pintor de cámara del gobierno y la incitación para hacer una literatura militante en lucha contra el fascismo.

Si nosotros recordamos que el nombre *Frente a Frente* corresponde a la propuesta de clase contra clase, entenderemos el carácter fuertemente comprometido y muy centrado en su lealtad con las propuestas soviéticas de esta primera etapa.

La guerra civil española va a ser la gran cohesionadora de los intelectuales y artistas que integran la LEAR. Frente a este acontecimiento verdaderamente trágico del mundo contemporáneo, en el cual España será el campo de experimentación bélica de las fuerzas poderosas y agresivas de fascismo, no sólo los miembros de la LEAR borran algunas pugnas internas y se cohesionan para dar todo su apoyo a la República sino que, atendiendo a la propuesta de frente popular o frente amplio, aceptan a otros grupos de artistas e intelectuales más ligados al gobierno que a la inicial propuesta de la LEAR, y borran momentáneamente diferencias ideológicas y políticas importantes. Surgen así los números que van de marzo de 1936 a julio de 1937. En mayo de 1936 se renueva el comité ejecutivo de la LEAR y es nombrado presidente

de ésta Silvestre Revueltas, quien dura en el cargo hasta enero-febrero de 1937. Es emocionante leer en los números correspondientes a estos años el compromiso de los mexicanos con España, su apertura hacia otros grupos de revolucionarios y aun de enemigos tradicionales como Vicente Lombardo Toledano o los futuristas italianos. En la edición de marzo de 1936 encontramos artículos en torno a ellos, así como un reportaje absolutamente crítico e irónico contra Mussolini; un reportaje gráfico de Álvarez Bravo y Gutmann sobre Calles y su gobierno; textos sobre la música proletaria, que no quiere decir ni la música mala ni la ramplona comercial; teatro en Rusia, teatro obrero en México, una panorámica de la educación en México y un artículo muy interesante sobre la experiencia cubana en su lucha contra las fuerzas reaccionarias, hecha por Alberto Ruz. A partir de este número la presencia de España y la necesidad de la lucha antifascista son realmente fundamentales para la elaboración de *Frente a Frente*, sin descuidar el acercamiento a la escultura, a la pintura y al cine.

Uno de los problemas más arduos que tuvieron los artistas e intelectuales de la LEAR fue tratar de conciliar su compromiso artístico; frecuentemente se debatían entre una disciplina militante que les obligaba a una aceptación casi acrítica de los modelos del realismo socialista, el optimismo revolucionario, el héroe positivo y, por otro lado, la defensa de la libertad creadora más allá de las consignas. Hubo dos momentos en los que estas paradojas entre militancia y compromiso estético afectaron a los miembros de la LEAR: la polémica "estridentistas *versus* contemporáneos" y la otra, la de Luis Cardoza y Aragón, que criticó con justicia, aunque acerbamente, la exposición que la LEAR organizó en 1936. En esta ocasión sólo trataremos de esta última.

En realidad, la polémica no se dirimió en las páginas de *Frente a Frente* sino en las de *El Machete*. Luis Cardoza y Aragón criticó la exposición de pintura realizada por la LEAR y señaló "la mediocridad fatal de la exposición", de la cual rescataba unas cuantas obras, entre ellas una de Julio Castellanos, lo que molestó profundamente a los miembros de la LEAR. Tanto Cardoza y Aragón como Julio Castellanos y Silvestre Revueltas permanecieron, a pesar de su militancia, muy cercanos al grupo de contemporáneos, y ¿cómo no hacerlo así, si posiblemente es una de las generaciones de poetas más extraordinarios de la historia de la literatura mexicana?, además de que los unían a ellos lazos de amistad: Revueltas con Pellicer y Villaurrutia, Cardoza y Aragón con Gorostiza, etcétera. La actitud de Cardoza y Aragón fue clara y evidente: él advertía que no era posible hacer arte por consigna, y que una obra hecha así podía ser todo lo ortodoxa y militante que se quisiera, pero eso no la salvaba de ser mala; cuando un creador se afiliaba acríticamente a la propuesta de producir arte por consigna, eso sólo lo llevaría a una postura

contrarrevolucionaria, de tal manera que si la LEAR continuaba en su propuesta de exigencia de rigor militante antes que en las propuestas de la libertad creadora, inevitablemente llegaría a un callejón sin salida y podía transformarse, con ella, en la única organización creada en México en contra del arte.

Podemos imaginar el escándalo que una propuesta así causó entre los miembros más ortodoxos de la LEAR, y la exigencia de unir fuerzas contra el apóstata que hacía tales aseveraciones. A la crítica generalizada contra Cardoza y Aragón no se unió Revueltas; por el contrario, permaneció fiel a la amistad que lo ligaba a él con la familia Kostakowski. Kostakowski era padre de la futura esposa de Cardoza y Aragón, Lya, y además colega y revolucionario muy estimado por Revueltas. Las agresiones contra el crítico guatemalteco fueron violentas; como en el caso de los contemporáneos, se ironizaba sobre él y se señalaba su carácter ajeno o distanciado del pueblo por "su exquisito gusto", su falta de compromiso, su tendencia a escribir con "figuras deliciosas", todo lo cual tenía en ese momento implicaciones descalificadoras y satanizadoras de amaneramiento homosexual y oculto reaccionarismo. En realidad, lo que Cardoza y Aragón proponía era lo que todo gran creador frente a las consignas políticas: luchar en favor de postulados estilísticos o formales que realmente representasen un cambio renovador, revolucionario de las propuestas estéticas; para él, "la efectividad revolucionaria del arte, al margen de toda coerción de ideologías o grupos, residía en el principio sustentador de la modernidad vanguardista: la calidad". Finalmente, y concluyendo su alegato, decía: "No hay frente único posible con la tontería".

La urgencia de apoyar más decididamente a la República española se discute en el Congreso de Guadalajara de 1937; en ese congreso va a surgir la gran amistad entre Revueltas y Marinello, Nicolás Guillén, José Chávez Morado, Octavio Paz, María Luisa Vera, Elena Garro y José Mancisidor. Ellos son los que forman parte de la delegación mexicana que iría a España; los recuerdos de aquellas reuniones en Guadalajara han quedado plasmados en el libro de Juan Marinello, *Semblanza de Silvestre Revueltas*, como uno de los momentos más lúcidos y plenos que vivieron ambos compartiendo su fe en la República y su rechazo al fascismo. La amistad con Mancisidor fue profunda y sin fracturas. Revueltas mismo recuerda cómo fue él quien le prestó la máquina para escribir lo que se conoce con el nombre de *Diario de España*. En la casa de los Kostakowski solían hacerse reuniones a las que asistían todos ellos y donde surgieron varias obras importantes del músico; en una de esas ocasiones Nicolás Guillén leyó su texto de *Sensemayá*. Cuenta el mismo Nicolás Guillén cómo Revueltas no perdía una palabra y estaba atento a su lectura. Poco tiempo después haría Revueltas su *Sensemayá*.

El número de *Frente a Frente* de marzo de 1937, cuya portada es la de una niña muerta por la aviación nazi, fue un número especial en el que se publicó un artículo de Juan Marinello; en él propone transformar el dolor en la libertad, es un canto en el que el autor dice: "Todos los hombres generosos de la tierra están con España, con el pueblo español. Mañana, cuando nos llegue nuestro gran día estarán con nosotros".[4] Las revoluciones ya no eran sólo patrimonio de un pueblo o de unos hombres, sino que eran obligaciones compartidas. España no era para los miembros de la LEAR la madre patria, sino la compañera de la lucha revolucionaria y antifascista, y a ella había que defenderla. En el Congreso de Guadalajara, Silvestre Revueltas presenta su *Homenaje a García Lorca* y Marinello repite su homenaje a España; el día 8 Marinello diserta sobre la poesía negra afrocubana y ese mismo día se hace un gran homenaje al pueblo español; en esa velada Guerrero Galván presenta una de sus más importantes pinturas de caballete, un cuadro que representa una trinchera española en la que se lee "no pasarán". La jornada tapatía fue realmente importante, conmovió a la sociedad y la hizo participar y comprender mejor la lucha del pueblo español contra los fascistas.

A partir del Congreso de Guadalajara se integra la delegación mexicana de la LEAR que asistirá al Congreso de Valencia, como una muestra más de la solidaridad del pueblo mexicano con España y su lucha.

Los delegados llegan a Valencia y a Madrid: da conciertos Revueltas; conferencias, Mancisidor; audiciones de poesía, Paz; exposiciones, Gamboa; es decir, llevan la palabra de los artistas y escritores mexicanos a España, se comprometen con su lucha y finalmente abandonan España al final del Congreso de Artistas y Escritores Revolucionarios de Valencia. Es curioso constatar cómo, precisamente en esos momentos en que pareciera que la Liga alcanza su punto más importante, cuando los artistas que participan en ella tienen una imagen pública poderosa, como lo demuestran todos los documentos gráficos de la época en España, a su regreso, en 1938, la LEAR y su órgano de difusión desaparecen. Francisco Reyes Palma dice en su trabajo, que tal vez la disolución de la Liga se pudiera deber a que sus elementos con mayor fuerza organizativa se encontraban en España: "El cuentista Juan de la Cabada (director de la Liga en diversos periodos, el más prolongado de enero a mayo de 1936); el músico Silvestre Revueltas (director del Comité Ejecutivo, de mayo a diciembre del 36 y de enero a febrero de 1937); y José Mancisidor (Director del Comité, de febrero a junio del 37)...". Esto podría haber sido una de las causas, pero yo me inclino a pensar que el hecho de

[4] "Transformar el dolor en libertad", en *Frente a Frente*, núm. 8, marzo de 1937, p. 1.

que las fuerzas gubernamentales, por medio de sus grupos culturales, hayan penetrado la LEAR rompió con la mística revolucionaria de la Liga. Esto no sucedía por accidente, dado que la guerra se avecinaba; las propuestas que venían de Rusia insistían en la necesidad de aliarse con un gobierno democrático e impedir a toda costa los enfrentamientos partidistas. Llaman la atención los tres últimos números de *Frente a Frente*: hay un verdadero eclipse de las figuras dominantes en el pasado, a grado tal, que en una marginalia que hace Luis Jaime Cortez sobre las actividades de la delegación mexicana en España se pregunta: "¿Y Revueltas, dónde está?", porque sólo se le nombra, y tal vez porque no queda otro remedio, en los programas de conciertos que dio en España con gran éxito. Su compromiso con el pueblo español queda reseñado en los trabajos de Elena Garro en *Memorias de España*; de Elena Poniatowska en *Tinísima*, y en otros textos como el mismo que escribe Rafael Alberti, pero ya para esos momentos el destino de la Liga estaba sellado, y el último número de la revista, y la Liga misma, acaban en enero de 1938 con el número 13 de la revista.

Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural

Ricardo Pérez Montfort

Del mismo modo que el arte y la pintura,
nuestra música debe ser también justa.
Justa por su sentido humano general,
por su proporción de forma y contenido...

Carlos Chávez, 1932[1]

I

En una definición ya clásica, Eric Wolf y Edward Hansen establecían que el caudillo era aquel que asumía el poder de manera violenta en una sociedad carente de vías institucionales en materia de competencia política. El caudillo concentraba la riqueza y el mando de una manera un tanto inestable, dada su intolerancia hacia la oposición.[2] Se trataba, sobre todo, de un personaje eminentemente ligado al poder y al uso dictatorial del mismo, que sería tanto como decir: la acción. Aun cuando esta definición se remite fundamentalmente al quehacer de la política y de la guerra, en México se ha utilizado dicho sustantivo también para designar a ciertos protagonistas de las élites intelectuales y artísticas.

[1] Citado en Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, p. 137.

[2] Eric R. Wolf y Edward C. Hansen, "Caudillo Politics: A Structural Analysis", en *Comparative Studies in Society and History*, núm. IX, 1966-1967, pp. 168-179.

El llamado "caudillo cultural" difícilmente se haría del poder en forma violenta; sin embargo sí lo ejercería de manera firme, tal como lo plantea Enrique Krauze al hablar de aquellos famosos "siete sabios" de los años veinte mexicanos. "Todos ellos fueron hombres con grados universitarios, ideas, libros y conferencias en su hoja de servicios: hombres que quisieron *embridar* culturalmente a la Revolución: Caudillos Culturales..."[3] El verbo resulta justo si se piensa en el dominio que implica el ejercicio del poder.

Y la cercanía con el poder político, ése sí, asumido de forma violenta en el México posrevolucionario, tuvo para estos caudillos culturales un rasgo definitorio. Octavio Paz los supo caracterizar de la siguiente manera:

> El intelectual se convirtió en consejero secreto o público del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder [...] Los poetas estudiaron economía, los juristas sociología, los novelistas derecho internacional, pedagogía o agronomía [...] Con excepción de los pintores —a los que se protegió de la mejor manera posible: entregándoles los muros públicos— el resto de la "inteligencia" fue utilizada para fines concretos e inmediatos: proyectos de leyes, planes de gobierno, misiones confidenciales, tareas educativas, fundación de escuelas y bancos de refacción agraria, etc...

Pero más que seguir un destino inexorable, estos hombres cumplieron con una tarea en la que sus decisiones y ambiciones, además de satisfacer su propio afán de poder, afectarían a una buena cantidad de instituciones e individuos. En el recuento de la actividad y la transformación de estas personalidades, nuevamente Octavio Paz remataba su caracterización así: "...Preocupados por no ceder sus posiciones —desde las materiales hasta las ideológicas— han hecho del compromiso un arte y una forma de vida. Su obra ha sido, en muchos aspectos, admirable, al mismo tiempo que han perdido independencia y su crítica resulta diluida, a fuerza de prudencia o maquiavelismo..."[4]

Integrada al estado posrevolucionario, esta "inteligencia" se diversificó y la "tensión moral" existente entre poder y conocimiento, o si se quiere entre poder y creación artística, adquirió diversos matices. En algunos casos el tono del poder se fortaleció y trató de afectar a muchas otras áreas de la actividad humana, y en otros derivó a un sector un tanto más limitado. Mientras a los primeros les quedaría mejor el nombre de caudillos, a los últimos podríaseles adjudicar el sustantivo de caciques. Aun así, la diferencia entre unos y otros no queda del todo clara.

[3] Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, p. 16.

[4] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2a. ed., 1959, p. 141.

Desde el punto de vista del historiador, el caudillo estaría más cerca del proceso revolucionario y su obra abarcaría más de un área de la política, la técnica y el conocimiento, mientras que el cacique se concentraría particularmente en una actividad científica o artística y, aun cuando usara el poder de manera atrabiliaria, sus métodos se quedarían en ámbitos más institucionales o, si se quiere, reducidos.

En un artículo reciente sobre el universo de los escritores mexicanos del siglo XIX y del presente, José Luis Martínez iniciaba su prosa diciendo: "...Así como en el mundo político, en el de la cultura existen también caciques: el personaje más fuerte que guía a los demás, que dicta las reglas, protege a su grey y, excepcionalmente castiga a los rebeldes. Suele llamársele maestro..."[5]

A esta definición habría que añadirle, sin embargo, que mucha de la fortaleza de este cacique no sólo proviene de su propio talento y del consenso que logre en su llamada "grey". Su influencia también logra sustentarse gracias a la relación que mantiene con otras instancias del poder y particularmente con los altos mandos del país, a los cuales difícilmente cuestiona de manera directa. El cacique o el caudillo cultural, de esa forma, está íntimamente ligado a las entretelas del poder, y por lo general se atiene a su implícita jerarquía.

Una última característica de este personaje, más bien de índole psicológica, es su egolatría. Tal parece que un profundo amor a su imagen y a sí mismo, a su inteligencia y a su capacidad, marcan al cacique de manera indeleble, particularmente a aquel que tiene que ver con las artes y el conocimiento.

Así, tal como ha sucedido en la historia reciente de la política y la economía mexicanas, en la literatura, en la ciencia y en las artes, cada espacio ha producido sus propios líderes, llámeseles caudillos o caciques, según las características que guardaron sus posiciones hacia adentro y hacia afuera de sus gremios particulares.

La figura y la actividad de Carlos Chávez en las décadas de los años veinte y treinta, pero sobre todo a lo largo de los cuarenta demostraron que el mundo de la música mexicana no era una excepción.

Desde mediados de los años veinte la vanguardia musical que Chávez encabezó estuvo íntimamente ligada a la filosofía y al pragmatismo político del momento. Los nacionalismos de signo y filiación polivalente, tan en boga durante esos años posrevolucionarios, lo llevaron a vincularse cada vez

[5] José Luis Martínez, "Los caciques culturales", en *Letras libres*, año I, núm. 7, México, julio de 1999, p. 28.

más con el discurso gubernamental y con sus altos mandos. Su estilo no resultó tan ajeno al de los conspicuos integrantes de la élite política del momento.

Alfredo Carrasco recordaba que desde la segunda mitad de los años veinte hasta los primeros años treinta, Chávez, "...siendo director del Conservatorio Nacional se había constituido en dictador de todo cuanto a música concernía y sus actos y deseos —aun los más arbitrarios— eran sostenidos, sancionados, y tramitados por el ministro de Hacienda y Crédito Público, [Ignacio] Montes de Oca, que según se murmuraba tenía grande ascendiente con el presidente [Plutarco Elías Calles]..."[6]

Pero la afición al poder de Chávez no sólo estuvo sustentada en su disposición a los afanes dictatoriales. Se identificaba con los lineamientos generales del discurso proeducación masiva y la reivindicación, con cierto tono demagógico, de los valores y las expresiones del arte popular. Con motivo de su nombramiento como director del Conservatorio, Agustín Lazo, desde París, le escribió en 1930 una carta en la que parecía más irónico que encantado. Lo mostraba de la siguiente manera:

> ...Con entusiasmo y sin ninguna sorpresa he seguido gracias a Lupe (Lazo) tu labor en México ¡por fin llegó tu momento! y ahora eres responsable junto con Diego (Rivera) de la mentalidad de las futuras generaciones de artistas patrios; ojalá y los dos consigan borrar el europeísmo de las nuevas producciones y encajar en esas cabecitas que no hay más tabla de salvación que nuestro maravilloso arte popular. Allá todo es posible puesto que un conservatorio y una academia ex-San Carlos están en las manos que están y no en las de [Carlos J.] Meneses y Carlos Lazo. ¡Viva México!...[7]

Siguiendo, más de forma que de fondo, cierto compromiso marxista, esa reivindicación de lo popular en el arte mexicano lo llevó a participar en la construcción de los estereotipos nacionales —particularmente de los seudovalores indígenas— tan profusamente explotados por la élite en el poder.[8] Haciendo alianzas con otros caciques culturales, como Diego Rivera, siguió los lineamientos de exaltación de una noción mitológica del "pueblo", mucho más cercana a una idealización que a un conocimiento profundo. Algunas obras al estilo "maya" o "azteca", otras basadas en corridos o piezas po-

[6] Alfredo Carrasco, *Mis recuerdos*, edición, introducción, notas críticas y catálogos de Lucero Enríquez, México, UNAM, 1996, p. 398.

[7] Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 113.

[8] Véase Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 1994.

pulares de estos primeros años treinta demostraban su adhesión a los postulados de los constructores de estereotipos mexicanos. Sin embargo, a la par de sus composiciones, la trayectoria de Chávez siguió evolucionando en favor de su ascenso en la dinámica misma del poder. Como bien dice Yolanda Moreno Rivas: "...Pronto esta faceta del arte de Carlos Chávez —principalmente desde que la sinfonía proletaria *Llamadas* (1934) inaugurara el Palacio de las Bellas Artes— fue considerada como la posición oficial del arte. Una actitud pública y publicitaria siempre relacionada con el poder político que le otorgaba su filiación de fondo y forma con el régimen cardenista, le valieron el distanciamiento y la incomprensión de artistas independientes..."[9]

Desde entonces Chávez creyó en la necesidad de que el gobierno promoviera el quehacer artístico según postulados muy particulares de lo nacional. Y desde luego vivió conforme con ello hasta bien entrados los años cincuenta.

II

A diferencia de muchos de los seguidores del general Lázaro Cárdenas, una vez concluido su sexenio, la estrella política de Carlos Chávez continuó ascendiendo. Como parte de una muy intensa labor de capacitación y difusión, más que insistir en el nacionalismo como dimensión central de su propuesta y su asociación con el discurso oficial, cierto pragmatismo pareció invadir tanto la obra como las actividades del compositor, ahora convertido en importante promotor cultural al mando de la Orquesta Sinfónica de México. En materia de composición, la misma Yolanda Moreno planteaba lo que bien podría atribuírsele como una paráfrasis de su actividad política: "A principios de los años cuarenta Chávez había dejado atrás el periodo de invención y formación de un lenguaje musical nacionalista; se limitaba a explorar nuevas posibilidades que paulatinamente lo alejaban de su preocupación principal. Su producción era más segura, más organizada y menos ingenua en su intención..."[10]

Lo mismo podría decirse de su ambición política. Con la Orquesta Sinfónica de México como su principal plataforma, Chávez logró consolidarse no sólo como centro de la actividad musical del país, sino como una de las figuras más influyentes en materia cultural. En el recuento final del quehacer cultural vivido durante el sexenio del general Manuel Ávila Camacho,

[9] Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta, 1994, p. 27.
[10] Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo*, *op. cit.*, p. 173.

publicado en 1946, la figura y la actividad de Carlos Chávez se concebían como paradigma oficial en materia de compromiso con el arte y con el país. Jorge González Durán, autor de dicho recuento, escribía lo siguiente, como dando unos cuantos pasos en sentido inverso al del cardenismo histórico recién vivido:

> La filosofía deja de ser labor de solitarios, de extravagantes; el filósofo deja de ser un genio incomprendido, transformándose en un miembro activo de la cultura de su país... afirma [Leopoldo] Zea. Asimismo en la música se encuentran corrientes de idéntico signo en que la sensibilidad aborigen (como en la *Sinfonía India* de Chávez) y los temas de la música popular enriquecen las expresiones rigurosamente occidentales [...] En ella reaparece el fondo humano que hemos advertido en nuestras letras. Logra, sin olvidar el espíritu universal, la expresión universal de nuestro suelo...[11]

Pero ya para mediados de 1945 Carlos Chávez cosecharía, en materia política, mucho de lo sembrado hasta ese momento. El mismísimo candidato a la presidencia de la República, el licenciado Miguel Alemán, le ofreció un homenaje en el Club France "por su destacada labor al frente de la Orquesta Sinfónica de México" el 19 de julio de aquel año.[12] Y muy poco tiempo después de asumir la primera magistratura, el primer magistrado de la República lo nombraría director general del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes. La amplia labor de Chávez al mando de la que sería la primera instancia de promoción cultural del país ha sido reconocida en innumerables ocasiones. Aquí no se volverá a hacer el recuento.[13]

Tan sólo habría que insistir en que el gran apoyo que Chávez recibió del llamado presidente-empresario se vio traducido en un fuerte estímulo para quienes, como el mismo Chávez, habían labrado su notoriedad a la sombra de aquel nacionalismo cultural que ahora el régimen asumía como si fuera su propia voz. Fernando Gamboa valoraría aquella gestión de manera por demás amable al reseñarla como una "verdadera hazaña cultural", ya que, según él, "a partir de la creación del Instituto, el Estado, que hasta entonces había prestado una limitada ayuda al arte y los artistas en México, no sujeta

[11] Jorge González Durán, "La superación cultural", en *Seis años de actividad nacional*, México, Secretaría de Gobernación, 1946, p. 161.

[12] *Carlos Chávez. Iconografía 1899-1979*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, Conaculta-INBA, 1994, p. 100.

[13] Para un acercamiento a los logros positivos de Carlos Chávez véase Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960.

a una política firmemente trazada, asumió un papel de activo promotor y orientador en todos los campos que abarca el término de bellas artes".

Pero el mismo Gamboa daría la clave para entender una de las características centrales de la gestión de Chávez, y que llevaría a una precisión en materia de ejercicio del cacicazgo o caudillaje cultural: la concentración y el control particular del poder en el área de su competencia. El cacique o caudillo cultural se convertía en juez y parte del acontecimiento cultural en el momento mismo del ejercicio del poder. Esto despertaba toda clase de manifestaciones de admiración, sobre todo de quienes dependían política y económicamente de sus designios. Gamboa, quien por cierto se desempeñaba en ese tiempo como subdirector del INBA, continuaba:

> Con su insobornable espíritu y energía poco común, Carlos Chávez estableció la calidad de la obra como único criterio para ayudar, promover, estimular moral y materialmente a los artistas y para acrecentar y conservar el patrimonio. Detestaba la mediocridad. Cuando con su privilegiada inteligencia y una especie de sexto sentido reconocía o intuía en alguien una chispa de creatividad, de talento, aún en los jóvenes todavía inmaduros, intervenía en su favor con todo el peso de su personalidad. Y nunca se equivocó...[14]

Esto último todavía estaría por verse. Lo que sí sucedió y que no deja de producir resquemores es el uso y la concentración del poder chavista tanto en el medio artístico como en el político. En este último la cosa no resulta difícil de constatar, puesto que, como bien decía Jaime García Terrés, "...Toda la gente —de las oficinas de la presidencia para abajo— se siente autorizada para mandar en Bellas Artes...",[15] lo cual no parece tan ajeno a nuestros días.

Pero en los ambientes artísticos, aquellos "...inéditos y vociferantes genios de café [que] no perdonan al hombre de realidades que tenga las manos llenas de cosecha...", al decir de Mauricio Magdaleno,[16] esos ambientes mostraron de muchas maneras su inconformidad con la autocracia de Chávez. Por ello el hombre no dudó en mostrar otra de las características de los caciques culturales: la de regañar y castigar a los rebeldes.

Ya en su "Iniciación a la dirección de orquesta", publicado en *Nuestra Música* a fines de 1947 y principios de 1948, Chávez mostraba su convencimiento y respeto al orden y las jerarquías, con un método que no por fuerza

[14] Citado en *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 112.
[15] *Epistolario selecto*, *op. cit.*, p. 489.
[16] Citado en García Morillo, *op. cit.*, p. 141.

cumpliría tan cabalmente. Al establecer la relación entre músico y director afirmaba:

> El músico, piensa, tal vez sin saberlo, aunque muchas veces sabiéndolo bien: *¿quién es este señor que va a venir a dirigirme, a mandarme, a disponer de mí?*
>
> Éste es, en pocas palabras, el cuadro de la actitud mental del músico, que, en términos generales, prevalece normalmente en la orquesta, y que constituye un conjunto de arduos problemas psicológicos que el director tiene que afrontar, y de cuya buena solución depende totalmente el éxito musical.
>
> Para lograrla sólo hace falta una cosa: que el director establezca su indiscutible autoridad ante sus músicos; que la establezca por sí, por sus propias y personales capacidades.
>
> Efectivamente, sólo hay un modo de que el director establezca su autoridad: que convenza desde luego a sus músicos de que sabe lo que hace, que produzca una corriente de simpatía y que cree un ambiente de trabajo. Es un grave error de muchos directores adoptar una actitud dictatorial...[17]

La noción de producir estas "corrientes de simpatía" y así facilitar la relación de trabajo entre director y músicos parecía romper con la idea de un principio autárquico que dominara dicha relación. El apelar al convencimiento también apuntaba en dicha dirección, sobre todo si se suponía la existencia de grandes diferencias culturales y sociales entre músicos y el director. Y tal vez esto estaba claro en materia musical, pero dadas las condiciones de sus responsabilidades políticas, sus alianzas y sus condiciones caciquiles, Chávez difícilmente podía dejar de actuar de manera autárquica. Y esto se resintió no pocas veces.

Tal vez uno de los acontecimientos críticos que más calaron en el ánimo del mismo Chávez y del mundo artístico oficial, justo al fin de su gestión como director del INBA, fue aquel que protagonizó el Bloque Nacional de Artistas en noviembre de 1951. Al presentarse frente al candidato a la presidencia de la República, Adolfo Ruiz Cortines, dicho bloque, capitaneado por Luis Sandi, insistió en la necesidad de reorganizar las actividades artísticas oficiales para que "...puedan tener una vida autónoma, aunque relacionada, que permita su libre desarrollo...", y "...que se acabe con el centralismo artístico y se lleve el arte de manera sistemática y constante a todo el país..."[18] El planteamiento del bloque tenía como blanco la manera perso-

[17] Carlos Chávez, "Iniciación a la dirección de orquesta", en *Nuestra música*, año III, núm. 9, enero de 1948, pp. 6-7.

[18] *Excélsior*, 25 de noviembre de 1951.

nalizada y concentrada en que la administración de Chávez en el INBA había actuado a lo largo del sexenio alemanista.

La crítica al personalismo de Chávez continuó y consiguió enlodarse entre chismes, aclaraciones, dimes y diretes que más parecían provenir de las desavenencias entre Fernando Gamboa, entonces subdirector del INBA y algunos ex colaboradores de Chávez entre los que destacaba Luis Sandi.[19] Los distanciamientos provocados entre el INBA, y algunos artistas, principalmente aquellos que se movían dentro de las filas del bloque, produjo una serie de acusaciones y aclaraciones públicas, muy típicas de las sucesiones presidenciales, pero que dejaron en el ánimo de los lectores de periódicos de la ciudad de México un sabor antichavista. Como suele suceder al final de una gestión con relativo éxito caciquil, no tardaron en aparecer quienes querían disfrutar de la presa que iba de salida.

Otro asunto que también podría entrar en la caracterización del actuar del cacique cultural, y que sucedió en los primeros meses de 1952, fue el distanciamiento que se suscitó entre el INBA y Diego Rivera. Como buen defensor de los intereses del poder que representaba, Carlos Chávez tuvo que rechazar la exhibición de un mural de Rivera, expresamente solicitado para la Exposición de Arte Mexicano Antiguo y Moderno que el gobierno alemanista se encontraba organizando en París. El argumento era que "...el tema en él tratado contiene graves cargos de naturaleza política en contra de varias naciones extranjeras con cuyos gobiernos el nuestro cultiva relaciones amistosas..."[20] No era la primera vez que se censuraba a Diego, aunque quizá la defensa de los intereses del gobierno causó un mal ánimo en la supuesta amistad entre los dos caciques culturales. Pero lo que definitivamente los distanció fue el robo de un cuadro de Frida Kahlo que Diego parece haber perpetrado en la colección de Chávez en 1952 y que al parecer nunca devolvió.[21]

Para entonces el músico ya se encontraba al final del ejercicio del poder que le había correspondido animosamente, y parecía tan sólo ansiar su salida para dedicarse por entero a la composición. La sombra del cacicazgo o el caudillaje que había ejercido, sin embargo, lo perseguiría durante mucho tiempo.

En 1950, en su ensayo sobre "50 años de música en México", publicó sus ideas sobre la valoración de la obra de un artista. Ahí mencionaba:

[19] Véase *Epistolario, op. cit., passim.*
[20] *Ibid.*, p. 642.
[21] *Ibid.*, p. 1062.

> Si se tratara de cuestiones personales, o de temas anecdóticos, el terreno sería muy deleznable; pero cuando es el caso de la obra misma del artista, el error de juicio no puede ser cosa importante, ya no digamos grave; nadie puede dar a la obra del artista valores que no tiene. El tiempo no permite calumnias ni favores. A su luz cada cual encuentra su verdadero lugar. Pensando en esto, el peligro inevitable de un error, necesariamente involuntario, no me ha hecho retroceder. En cambio, siempre he pensado que entender nuestra historia musical como un obligado coro de elogios a todos nuestros artistas, es un grave error...[22]

Pero también sería un error pensar en poseer las verdades absolutas y ejercer de manera autocrática la crítica, respondiendo a envidias con envidias a los chismes con más chismes, costumbre de la que no parecía alejarse el ambiente musical y artístico de México hasta muy avanzados los años setenta. Julio Bracho, por ejemplo, se quejaba de dicho ambiente y sus resonancias en la figura de Chávez en una carta que le envió en febrero de 1973. Decía: "...Mi deseo de incluirte en mi película sobre Orozco —*En busca de un muro*— es un pequeño homenaje a quien admiro a través de toda su lucha 'mexicana', lucha que todos experimentamos en carne propia, de un modo u otro, cuando en nuestro intento de hacer una obra nos topamos fatalmente con la envidia, la intriga, la zancadilla, y el tan mexicano 'ninguneo', arma de todos los mediocres..."[23]

"La espléndida generosidad de Chávez era extrañamente pareja a su egocentrismo...", dice Luis Ignacio Helguera en un artículo reciente sobre Silvestre Revueltas y Carlos Chávez.[24] El caudillo cultural o el cacique musical no tiene por qué no ser generoso; lo que al parecer no puede dejar de ser es egocéntrico. Los juicios positivos y grandilocuentes sobre su obra abundaron mientras tuvo la fortuna de exponerla en vida. Y su beneplácito ante el elogio no fue secreto. Pero más aún, el convertirlo en un imprescindible del arte mexicano del siglo XX no sólo fue obra de sí mismo sino de la combinación de muchos círculos egocéntricos que tanto abundaron en el medio artístico nacional de dicho siglo. Baste un botón de muestra de su congénere Octavio Paz:

> He hablado del artista Carlos Chávez, pero el otro Chávez, el educador, el gran animador del arte, es una figura no menos impresionante. Acción y

[22] Citado en García Morillo, *op. cit.*, p. 151.

[23] Véase *Epistolario...*, p. 1030.

[24] Luis Ignacio Helguera, "Fábula del dictador y el bohemio", en *Letras libres*, año I, núm. 7, México, julio de 1999, p. 33.

> creación: el artista también fue un organizador y personaje privado que se desdobló en público [...] La acción de Chávez continuó una tradición mexicana viva desde fines del siglo pasado, la renovada tentativa de los artistas y escritores mexicanos por poner nuestro país al día. De Gutiérrez Nájera a Tablada, de Reyes a los poetas *Contemporáneos* y de éstos a mi generación, los artistas mexicanos han tratado siempre de abrir ventanas para que penetre en nuestro cerrado país un poco de aire de otras tierras y un poco de luz de otros mundos...[25]

Considerarse, pues, imprescindible, implicaba en este sentido el ser un civilizador, un principio de superioridad, y ello desde luego apelaba al egocentrismo. Cierto es que puso su talento al servicio del arte mexicano, como bien lo anota Paz, pero también lo hizo en favor de sí mismo y de un sistema que no siempre se desenvolvió bajo el manto de los valores más altos de la humanidad. Al igual que muchos creadores de mitos en el mundo cultural mexicano del siglo XX, la dimensión caciquil, autárquica y egocéntrica fue un signo que Carlos Chávez cargó a lo largo de toda su vida y que aún hoy sigue colgándole sambenitos de la más variada índole.

[25] Citado en *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 146.

Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones

Aurelio Tello

Cuando se nos cuentan las vidas de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, del primero como discípulo y en cierto modo continuador de Manuel M. Ponce y gran innovador de la música de México, y del segundo como un *rara avis* que hizo su irrupción en la vida musical mexicana sin deberla ni temerla, puesto que su formación se había dado al margen del centralismo cultural,[1] de la escuela dejada por el Grupo de los Seis[2] y aun de la que inició Ponce en los años aurorales del nacionalismo,[3] nos queda la idea de que ambos forjaron la modernidad musical de México, y aun la corriente nacionalista, tan decisiva en la configuración del perfil de la música mexicana del siglo XX, en un territorio carente de vínculos con el resto del continente.

Los propios compositores, pero sobre todo Chávez, pusieron énfasis en señalar la importancia de la difusión en México de la obra de los compositores modernos, de Debussy para adelante. Se entiende que estos compositores "modernos" eran todos europeos. Así, en los conciertos de Música Nueva de 1925 como en los años iniciales de la OMS, la ejecución de obras de Ravel, Honegger, Poulenc, Milhaud, Satie, Bartók, Falla, Stravinski, Hinde-

1 La estancia de Revueltas en el Conservatorio Nacional de Música fue muy breve. Entre 1916 y 1917 tomó algunas lecciones con Rafael J. Tello. En 1918 ya estaba en los Estados Unidos.

2 Este grupo fundado por Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Carlos J. Meneses e Ignacio Quesadas, activo desde 1886 o 1887, cuando se fundó el Instituto Musical "Campa-Hernández Acevedo" alentó en México la difusión del romanticismo francés y mantuvo estrecho contacto con Massenet y Saint-Saens. Véase Aurelio Tello, "Gustavo E. Campa: 50 años de olvido", en *Plural*, núm. 153, junio de 1984, pp. 47-53.

3 Más que fundar una escuela nacionalista propiamente dicha, Ponce trazó las bases sobre las cuales se desarrolló el nacionalismo mexicano posterior a la revolución de 1910.

mith y aun Schoenberg fue parte de las innovaciones que conllevaba la empresa de Chávez al iniciar su cruzada renovadora como al fundar el poderoso órgano de difusión que fue la Sinfónica de México.[4] No hay ningún indicio, por lo menos no hasta ahora, de que compositores de países no europeos, los Estados Unidos, por ejemplo, dejaran su huella en la obra de Chávez o Revueltas, máxime si se tiene en cuenta que Chávez estuvo ligado a músicos como Aaron Copland, Henry Cowell, Roy Harris y Virgil Thomson desde su temprana estancia en Nueva York.[5] Y en los documentos que conocemos hasta la fecha, la presencia en México de música de compositores latinoamericanos es nula.[6]

En la década de los veinte, por las circunstancias históricas que todos conocemos, se planteaban en este país dos tareas a los compositores: la inserción en la modernidad y la creación de un arte musical nacional. Y creo que ya no nos queda ninguna duda de que el primero que resolvió la cuestión fue Carlos Chávez, sobre todo a partir de 1926, cuando compuso el ballet *Los cuatro soles* y HP. El autor diría de ésta que era una obra "francamente nacionalista".[7] Carlos Monsiváis afirma que el nacionalismo fue una estrategia para insertarse en lo universal.[8] Lo cual también significaba insertarse en la modernidad.

Refiriéndose a Chávez, Yolanda Moreno Rivas se pregunta: "¿Cuál era la trascendencia, el significado y la envergadura de su música nacionalista? ¿Cuáles eran los elementos modernizadores en su obra? ¿En qué consistían los elementos 'mexicanistas' que sus obras enarbolaban casi como una provocación?" Y apunta rauda la respuesta: 'De una manera muy amplia y muy general se podría afirmar que la obra de los compositores nacionalistas mexicanos, y la de Carlos Chávez en particular, gravitó dentro del universo técnico y estilístico de algunos compositores europeos y americanos más significativos del momento —Stravinski, Copland, Prokofiev, Honegger y Hindemith—

4 Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960, p. 39.

5 Lo que Chávez asimiló de los Estados Unidos fue, en lo musical, el jazz, y en lo estético, el dinamismo de la sociedad industrial. No hay ningún estudio que haga evidente la influencia que Edgar Varèse y Aaron Copland pudieron ejercer en el Chávez de la década de los veinte. Ni en las cartas o escritos de Revueltas se alude a vínculo alguno con compositores norteamericanos.

6 La relación más temprana sería con el cubano Amadeo Roldán, cuya obra *La rebambaramba* fue estrenada en México por la OSM en 1929.

7 García Morillo, *op. cit.*, p. 50.

8 Cito de memoria una frase del escritor mexicano dicha en su ponencia dentro del Coloquio Chávez-Revueltas, en el Aula Magna del CNA.

ya que, según se puede apreciar, fueron esas las influencias más activas y presentes en el ambiente musical mexicano de los años veinte y treinta' ".[9]

No pienso que nada de esto sea inexacto, pero aquí parecieran estar implícitos dos aspectos:

a) el de la dependencia cultural, que nos obliga a buscar referentes en los modelos creados en los centros hegemónicos con los cuales comparar nuestras manifestaciones artísticas, y

b) el del aislamiento cultural, y no sólo musical, respecto a lo que sucedía en el resto del continente.

Ni la búsqueda de la modernidad, ni la idea de crear un arte nacional fueron asunto exclusivo de algún país latinoamericano. El nacionalismo, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de modernidad en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo[10] en un orden que no es sólo alfabético, sino también cronológico) sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor o en las reminiscencias y reinvenciones de éstos fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa.[11]

¿Cuánto parentesco tuvieron nuestros músicos con la labor de otros compositores latinoamericanos contemporáneos a ellos y que tenían las mismas inquietudes por la creación de un arte nacionalista? ¿Cuál fue el grado de contemporaneidad que los ubica en el panorama general de la música latinoamericana?

Cuando Chávez y Revueltas irrumpieron en la vida musical de México, el nacionalismo pionero de Manuel M. Ponce (1882-1948) se había desarrolla-

[9] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, pp. 142-143.

[10] Luis Heitor Correa de Azevedo, "La música de América Latina", en Isabel Aretz (comp.), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1980, 2a. ed., p. 53.

[11] La musicóloga argentina Ana María Locatelli de Pérgamo hizo un importante resumen de los elementos que conforman la música de América Latina provenientes de las tradiciones autóctona americana, europea y africana con señalamientos muy precisos sobre cómo los compositores incorporan estos elementos en sus obras. Véase Ana María Locatelli de Pérgamo, "Raíces musicales", en *América Latina en su música*, *op. cit.*, pp. 35-52.

do de manera simultánea al de los argentinos Alberto Williams (1862-1952) y Julián Aguirre (1868-1924), del boliviano Simeón Roncal (1870-1953), del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), del peruano Luis Duncker Lavalle (1874-1922), del colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), del costarricense Julio Fonseca (1885-1950), del chileno Pedro Humberto Allende (1885-1959), del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), del nicaragüense Luis A. Delgadillo (1887-1962), del uruguayo Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) aunque, aparentemente, no hubiera vínculos entre ellos.[12]

Dejando a un lado sus primeros trabajos de composición, la carrera de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas cobró vuelo a partir de las décadas de los veinte y treinta: Chávez encontró su sello personal con *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* y HP ya mencionados, y Revueltas con *Cuauhnáhuac*, *Esquinas* y *Ventanas* (1931). Todas estas obras plantearon un distanciamiento radical de la estética ponciana que había dado curso a una música romántica de contenido mexicanista. La carrera de Revueltas se truncó en 1940, en tanto que la de Chávez continuó por casi cuatro décadas más.

¿La creación de nuestros músicos fue sólo producto de una preocupación personal? ¿O, como se ha repetido una y otra vez, fruto de la Revolución mexicana? ¿No fue el arte de Chávez y Revueltas parte del eco derivado del espíritu de identidad que recorría América desde el siglo XIX? Si a México habían llegado los aires de la revolución socialista de 1917, del nuevo orden cultural de la posguerra del 18, de los movimientos artísticos renovadores de los años veinte, si había recibido el impacto de los postulados socialistas que desde fines del siglo XIX recorrían el mundo propugnando no sólo la creación de una sociedad nueva, sino también de nuevas relaciones entre los hombres y de un arte nuevo que expresara nuevos contenidos, ¿no llegaron las noticias del quehacer de numerosos compositores empeñados en lo mismo que Chávez primero, y Revueltas luego, impulsaron en México? Algunos elementos determinantes para la definición de lo americano, como el reconocimiento de "lo criollo" en la obra de Ricardo Rojas,[13] la postura antiimperialista e indoamericana de Haya de la Torre (entre otras cosas reafirmada en

[12] Nótese que todos son compositores relativamente coetáneos, nacidos entre 1862 (Alberto Williams) y 1889 (Cluzeau Mortet). Uribe Holguín, Fonseca y Allende son los más cercanos a Ponce, no sólo en edad sino también estéticamente. Ocho años mayor, también Duncker Lavalle guarda similitudes con la estética ponciana. Villa-Lobos, apenas cinco años más joven que Ponce, cultivó un lenguaje muy alejado del nacionalismo romántico del compositor aguascalitense.

[13] El escritor argentino Ricardo Rojas (1882-1957) identificó la esencia de lo americano en *lo criollo* como síntesis del mestizaje cultural.

México en sus años como secretario personal de Vasconcelos) y José Carlos Mariátegui,[14] la revaloración de la cultura popular en la obra de Mario de Andrade,[15] la aparición de la corriente indigenista que se manifestó lo mismo en la literatura, en la plástica, en la música,[16] ¿no tuvieron acaso resonancia en México?

Yo veo la obra de Chávez y Revueltas como parte de un movimiento que recorrió América desde principios del siglo XX y que guardó la natural contemporaneidad con sus contrapartes centro y sudamericanas. Ese movimiento se llamó, en un momento específico (de los años veinte al treinta), el nacionalismo, con toda su pluralidad de alcances, lenguajes y resultados. Pero una cosa es ser contemporáneo y otra tener conciencia de esa contemporaneidad. No sé si Chávez y Revueltas tuvieron, respecto a Latinoamérica, conciencia de contemporaneidad, pero su obra pertenece a una circunstancia en la que sólo era posible encarar la creación desde la doble perspectiva

[14] Julio Cotler afirma que "Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui sentaron las bases de un pensamiento y acción definidamente antioligárquicos y antiimperialistas, orientados a la participación política de las capas populares y sectores medios urbanos [...] Las nuevas perspectivas políticas que abrieron Haya y Mariátegui tuvieron como antecedentes inmediatos a Manuel González Prada, uno de los primeros intelectuales que evidenciaron y denunciaron en forma tajante el carácter clasista de la dominación oligárquica. También preparó el terreno del movimiento indigenista, que se venía desarrollando en todo el país y que a través de sus variadas actividades procuraba reevaluar el pasado y el presente indígena...". Julio Cotler, *Clases, estado, nación en el Perú*, México, UNAM, 1982, p. 164.

[15] La influencia del escritor paulista Mario de Andrade (1893-1945) en la orientación estética de Villa-Lobos se hizo patente a partir de la Semana de Arte Moderno realizada en tres sesiones en el teatro Municipal de São Paulo del 13 al 15 de febrero de 1922. Villa-Lobos coincidió con los postulados de los organizadores de dicho encuentro cultural —el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional— en tanto su obra se tildaba de "modernista" por su armonía avanzada, recogía elementos de la tradición popular brasileña y rompía los "clichés" del arte europeo. Véase Vasco Mariz, *Historia de la música en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileiros, 1985, pp. 105-106. La influencia de Andrade se dejó sentir también en la obra del nacionalista Camargo Guarneri, quien consideraba que "de cualquier forma y por todas las formas tenemos que trabajar una música de carácter nacional". Citado en Correa de Azevedo, *op. cit.*, p. 54.

[16] Ejemplos clásicos del pensamiento indigenista son la novela *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas; *Los cuentos andinos* (1920), del peruano Enrique López Albújar; *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza; la obra plástica de los peruanos José Sabogal y Julia Codesido así como la etapa inicial del muralismo mexicano de Rivera, Orozco y Siqueiros, y los trabajos de recopilación de música folklórica *La musique des Incas et ses survivances* (1925), de Raúl y Margarita D'Harcourt; *La música en el Ecuador* (1930), de Segundo Luis Moreno; "La musique des Araucans" (1925), de Carlos Lavin, publicado en la *Révue Musicale* de París. En forma paralela a esta corriente, se desarrolló una intensa recopilación y estudio de las músicas indígenas por parte de estudiosos europeos desde 1905, entre otros, por los integrantes del Instituto de Musicología Comparada de Berlín. Para este último punto véase Isabel Aretz, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

de ser, a la vez, moderno y nacional. Sólo ajustándonos al periodo en el que Chávez escribió *El fuego nuevo* (1921) y Revueltas dejó de existir (1940), que es el momento de más intenso nacionalismo en México, observamos que en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con diversos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas que no dependieron tanto de los propios compositores cuanto de las posibilidades y circunstancias políticas, económicas y sociales de cada país. Un apretado recuento de personajes, obras y fechas en esos años (de 1921 a 1940) nos indica lo siguiente:

1922. El compositor boliviano Simeón Roncal (1870-1953) compone sus *Veinte cuecas* para piano utilizando ritmos folklóricos de su país.
—. Pedro Humberto Allende (1885-1959) da a conocer sus *Tonadas de carácter popular chileno* para piano, algunas de las cuales fueron estrenadas en la década de los veinte por Ricardo Viñes en París.
—. El compositor brasileño Francisco Mignone (1897-1986) estrena su obra *Congada* para orquesta, basada en ritmos populares brasileños.
—. Carlos López Buchardo (1881-1948) estrena su poema sinfónico *Escenas argentinas*.
1923. Se funda en La Habana el grupo Minorista, donde se congregaban poetas, artistas plásticos y músicos, y cuya acción derivó en la investigación de las raíces de la música afrocubana. El afrocubanismo llegó a ser la más apropiada fuente de expresión nacional para los representantes del nacionalismo cubano: Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro García Caturla (1906-1940).
—. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) viaja a Europa, inmediatamente después de escribir su *Nonetto* con el subtítulo de *Impressão rápida de todo o Brasil*. La instrumentación exige percusiones típicas brasileñas.
—. En Brasil, Francisco Mignone inicia la composición de sus *Lendas sertanejas* para piano.
1924. Pedro San Juan funda la Orquesta Filarmónica de La Habana.
—. Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) estrena su segunda sinfonía, *Del terruño*, basada en temas del folklor colombiano.
—. Eduardo Fabini, uruguayo (1893-1950), escribe su *Isla de los ceibos*.
1925. Amadeo Roldán estrena su *Obertura sobre temas cubanos*.
—. Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948) estrena su *Suite sinfónica sobre tres temas brasileiros*.
—. Estreno de *Maxixe* para orquesta de Francisco Mignone.

1926. Amadeo Roldán estrena sus *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón y Fiesta negra)* que muestran la asimilación de elementos de la música folklórica cubana.

—. El compositor venezolano Juan Bautista Plaza (1898-1965) estrena su poema sinfónico *El picacho abrupto.*

—. Juan José Castro (1895-1968) funda la orquesta Renacimiento en Buenos Aires.

—. Monseñor Pablo Chávez Aguilar, peruano (1898-1950), compone sus *Ocho variaciones sobre un tema incaico* para piano.

—. Heitor Villa-Lobos dedica a Arturo Rubinstein su *Rudepoema*, una de las más significativas obras de este compositor elaborada sobre motivos que recuerdan aires populares o folklóricos de Brasil.

1927. Ocurre el estreno de las *Tres danzas cubanas* de Alejandro García Caturla.

—. Se estrenan las *Tres danzas (Joropo, Pasillo y Bambuco)* del colombiano Guillermo Uribe Holguín.

—. De este año son las *Tres estampas de Arequipa*, de Roberto Carpio (1900-1990); los *Cinco preludios incaicos*, de Pablo Chávez Aguilar; y la *Canción india*, de Andrés Sas (1900-1967); los tres, compositores peruanos.

1928. Carlos Chávez dicta una conferencia en la Universidad de México elogiando las virtudes de la música indígena que expresaba "lo más profundo del alma mexicana". Ese mismo año funda la Orquesta Sinfónica de México.

—. Amadeo Roldán estrena *La rebambaramba*, ballet basado en la música ritual de los lucumí y abakuá.

—. El compositor peruano Carlos Sánchez Málaga (1904-1986) compone *Caima* y *Yanahuara*, ambas para piano.

—. El compositor y etnomusicólogo chileno Carlos Lavín (1883-1962) da a conocer sus *Lamentaciones huilliches* para contralto y orquesta basado en cantos de los indios mapuches.

—. Camargo Guarnieri (1907-1985) estrena su *Danza brasileira* para piano (más tarde orquestada).

—. Luis Gianneo (1897-1968) compone su poema sinfónico *Turay turay* basado en la música folklórica de Tucumán, Argentina.

—. Andrés Sas compone sus *Cantos del Perú* para violín y piano.

1929. Se funda en Buenos Aires el grupo Renovación por obra de Juan Carlos Paz y los hermanos Juan José y José María Castro.

—. Antonio María Valencia (1902-1952) compone su *Chirimía y bambuco sotareño* para piano, que estrena al año siguiente en Popayán. Fue orquestada en 1942.

—. Óscar Lorenzo Fernández compone su ópera *Malazarte*, representada en

1941, en la cual cada uno de los personajes principales tiende a ser asociado con un género folklórico o popular dado: amerindio, afrobrasileño, lusobrasileño y urbano popular.

—. Luciano Gallet (1893-1931) compone su *Suite sobre temas negro-brasileiros* para flauta, oboe, clarinete, fagot y piano.

—. Felipe Boero (1884-1958) estrena en el Teatro Colón de Buenos Aires su ópera *El matrero*, basada en el folklor de las pampas.

1930. Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Ascanio Negrete y Vicente Martucci fundan la Orquesta Sinfónica Venezuela.

—. José Rozo Contreras (1894-1976) estrena su suite orquestal *Tierra colombiana.*

—. Theodoro Valcárcel (1902-1940) estrena sus *Cuatro canciones incaicas* para voz y piano.

—. Heitor Villa-Lobos inicia la composición de la serie de *Bachianas brasileiras* para diversos medios instrumentales y vocales que adaptan ciertos procedimientos contrapuntísticos barrocos a la música de raíz brasileña, sobre todo de la *modinha.*

—. Agustín Barrios, Mangoré (1885-1944), escribe su *Danza paraguaya* para guitarra.

—. Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) compone su *Tríptico criollo* para voz y piano y *La siesta* para orquesta.

1931. Silvestre Revueltas compone su pieza para orquesta *Cuauhnáhuac.*

—. Andrés Sas estrena su *Suite peruana* para piano.

—. Carlos Isamitt (1887-1974) estrena su *Friso Araucano* para voces y orquesta.

—. Radamés Gnatalli (1906-1988) estrena su *Rapsodia brasileira.*

—. El uruguayo Eduardo Fabini estrena su *Melga sinfónica*

—. Juan Bautista Plaza, venezolano, estrena su *Fuga criolla, para orquesta de cuerdas,* basada en los ritmos tradicionales del joropo.

1932. Theodoro Valcárcel compone su obra *Estampas de la cordillera* para piano.

—. Eduardo Fabini escribe su poema sinfónico *Mburucuyá* (originalmente un ballet).

—. Juan Bautista Plaza compone sus *Siete canciones venezolanas* para soprano y piano.

1933. Se estrena la *Rumba* de García Caturla.

—. Luis H. Salgado (1903-?), compositor ecuatoriano, estrena su suite sinfónica *Atahualpa* o *El ocaso de un imperio*

—. Francisco Mignone estrena su ballet *Maracatu de Choco Rei,* basado en danzas folklóricas y populares estilizadas.

1934. Se estrenan los *Motivos de son* de Amadeo Roldán, ocho canciones para voz y pequeño conjunto instrumental, sobre textos de Nicolás Guillén.
—. Gilardo Gilardi (1889-1963) compone su pieza sinfónica *El gaucho con botas nuevas* utilizando aires como la chacarera y el malambo.
—. Juan José Castro estrena su *Sinfonía Argentina* en cuyo primer movimiento explora elementos del tango.
—. El compositor costarricense Julio Fonseca (1885-1950) escribe su *Suite tropical* para piano.
1935. Chávez compone la *Sinfonía India*.
—. Carlos Isamitt concluye su obra *Mitos araucanos* para orquesta.
1936. Andrés Sas estrena sus *Tres estampas del Perú (Himno y Danza, Triste, Tondero)*.
—. Luis Gianneo (1897-1968) compone su *Cuarteto criollo núm. 1* para cuerdas.
—. Eduardo Caba (1890-1953) compone su *Leyenda quechua* para piano.
—. Luis Cluzeau-Mortet compone su *Soledad campestre* para orquesta.
1937. Alberto Ginastera (1916-1983) compone su ballet *Panambí*, para orquesta, y sus *Tres danzas argentinas* para piano.
—. Camargo Guarnieri estrena su obra *Flor de tremembé* para quince instrumentos solistas y percusión típica brasileña.
—. Julio Fonseca, de Costa Rica, compone su *Gran fantasía sinfónica sobre motivos folklóricos* para piano.
—. Eduardo Fabini termina su obra *Mañana de Reyes*, basada en el cancionero infantil rioplatense.
1938. Estreno de *Sensemayá* de Revueltas.
—. Estreno de los *Tres preludios en conga* del compositor cubano Hilario González (1920-1997).
—. Estreno de *Emociones caucanas*, para violín, violonchelo y piano de Antonio María Valencia, acaso la obra más significativa del estilo nacionalista de este compositor colombiano.
—. José María Velasco Maidana (1900-?), el principal compositor nacionalista boliviano, estrena en Berlín su ballet *Amerindia*.
1939. Rosa Mercedes Ayarza de Morales da a conocer sus *Antiguos pregones de Lima* para canto y piano.
—. Luis Gianneo compone sus *Tres danzas argentinas* para piano.
—. Theodoro Valcárcel publica sus *Estampas del ballet Suray Surita*, basadas en cantos folklóricos peruanos.
—. El compositor panameño Roque Cordero escribe su *Capricho interiorano* para orquesta usando ritmos tradicionales de su país.
—. José María Velasco Maidana compone su obra orquestal *Estampas de mi tierra*.

1940. Carlos Chávez escribe su *Xochipilli-Macuilxóchitl*, para una "orquesta mexicana". En ella, los ritmos y melodías "son más que cualquier otra cosa, el resultado de mis prolongadas reflexiones sobre tópicos de la antigüedad mexicana", según sus propias palabras.

—. Luis H. Salgado estrena su ópera *Cumandá*, basada la novela de Juan León Mera. La acción tiene lugar en las provincias del oriente del Ecuador (Amazonas).

—. Francisco Mignone estrena su *Festa das Igrejas*, unas "impresiones sinfónicas" con la orquesta de la NBC bajo la dirección de Arturo Toscanini.

—. Moisés Moleiro (1904-1979), de Venezuela, compone su *Joropo* para piano.

1941. Alberto Ginastera compone el ballet *Estancia* "sobre escenas de la vida rural de Argentina".

—. Juan José Castro estrena sus *Tangos* para piano.[17]

He incurrido hasta aquí en dos omisiones: una, la referida a las fechas de composición o de estreno de otros compositores mexicanos, nacionalistas o no;[18] la segunda, que no he aludido a compositores como Juan Carlos Paz (argentino), Domingo Santa Cruz y Alfonso Leng (chilenos), Alfonso de Silva (peruano) o Hans Joachim Koellreuter (brasileño), que buscaban una modernidad ajena al nacionalismo.

La actividad creadora de Chávez y Revueltas se halla, pues, inserta en un amplio movimiento que abarcó a la América Latina de punta a punta.

[17] Mucha de esta información puede ser consultada en los siguientes trabajos: *América Latina en su música*, *op. cit.*; Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971; *Compositores venezolanos*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, s/f; Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2a. ed., 1992; Ricardo Lorenz, Luis R. Hernández y Gerardo Dirié (comps. y eds.), *Scores and Recordings at the Indiana University Latin American Music Center*, Bloomington, Indiana University Press, 1995; Mariano Pérez, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, ISTMO, 1985; Vasco Mariz, *Historia de la música en el Brasil*, *op. cit.*; David P. Appleby, *La música de Brasil*, México, FCE, 1985; Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989; Gerard Béhague, *La música en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1983; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 3a. ed. cubana, 1988; *La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985; Dieter Lehnhoff, "Tendencias en la creación musical centroamericana durante el siglo XX", en *Cultura de Guatemala*, año XV, vol. III, septiembre-diciembre de 1994, pp. 31-52; Graciela Paraskevaidis, *Eduardo Fabini*, Montevideo, TRILCE, 1992; José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música*, Caracas, Monte Ávila, 1985; José Maria Neves, *Música contemporánea brasileira*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1977. La bibliografía sobre la música en América Latina es muy amplia, y la que aquí señalo es la que me ha servido básicamente para la elaboración de esta ponencia.

[18] La razón es obvia: establecer la relación de Chávez y Revueltas con América Latina.

Sólo que no nos hemos detenido en la identificación de los elementos que permitan establecer las ligas de México con los movimientos culturales de América Latina. La "interignorancia musical", de la que alguna vez habló el musicólogo Walter Guido,[19] tendría aquí plena justificación si no nos hiciéramos la pregunta acerca de cómo se dieron los vínculos de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas con sus colegas y con la vida musical del continente.

Como ésta es una historia no escrita y, acaso, ni siquiera lo suficientemente documentada, sólo quiero hacer algunas anotaciones:

1. En cuanto texto he leído de o sobre Revueltas, no hallo más que una referencia anecdótica que lo vincula al mundo latinoamericano: él solía usar la frase "esto está de la rebambaramba", para calificar, y aquí uso las palabras de José Revueltas, "una situación que le parecía abstrusa, desazonante, y que condenaba aprobándola contra su voluntad".[20] *La rebambaramba* es el título de un ballet afrocubano, sobre libreto de Alejo Carpentier, del compositor cubano Amadeo Roldán, que Revueltas había estrenado en 1929 con la Orquesta Sinfónica de México.[21] No conozco si hubo cruce de correspondencia en torno a la ejecución de la obra entre Revueltas y Roldán, pero sí entre éste y Carlos Chávez.[22] Ésta fue la primera obra latinoamericana que la OSM interpretó desde su fundación en 1928. Chávez la repitió en 1931, asumiendo la conducción de la obra.[23]

2. En un informe relativo a la presencia de la delegación mexicana en el conflicto que ensangrentó a España a partir de 1936, Revueltas alude, muy de pasada, al director español Pedro San Juan. "No quiero olvidar —dice— a Pedro San Juan, siempre infatigable, siempre al lado de la República y trabajando con el Comité de la Música, del que es vicepresidente..."[24] Es posible que Revueltas lo tratara cuando éste vino a México en 1929. A la sazón, San Juan ocupaba el cargo de director de la Orquesta Filarmónica de La Ha-

[19] Walter Guido, "Interignorancia musical en América Latina", en *América Latina en su música*, *op. cit.*, pp. 286-314.

[20] José Revueltas, "Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas", en *Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas*, México, SEP/80-FCE, 1982, p. 16.

[21] Revueltas dirigió sólo esta obra en el concierto. Programa de mano de la temporada 1929-1930 de la Orquesta Sinfónica de México del 8 de noviembre de 1929 efectuado en el Teatro Arbeu. El concierto se repitió el 10 de noviembre en el mismo teatro.

[22] En el *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989, se encuentra un intercambio de cartas entre Roldán y Chávez desde 1929 hasta 1937.

[23] Nota a la carta de Amadeo Roldán a Carlos Chávez del 19 de diciembre de 1931, en *ibid.*, p. 130.

[24] Silvestre Revueltas, "Informe sobre España", en *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, México, ERA, 1989, p. 123.

bana, y en su visita a México por lo menos conoció a Chávez y ese mismo año figuró como director invitado de la OSM.[25] San Juan fue el guía, musical y espiritual, de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, los más conspicuos representantes del nacionalismo musical cubano. Vivió en La Habana desde 1924 hasta 1932, en que volvió a España. Estaba allí durante la guerra civil cuando Revueltas viajó con la delegación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y abandonó la península ibérica con el triunfo del franquismo.[26] Lamentablemente, no conozco ninguna otra referencia documental que haga explícitas las relaciones entre Revueltas y el mundo musical cubano ni qué relación se produjo entre San Juan y Revueltas en México.

3. Tampoco entre los escritos de Revueltas y la correspondencia que de él se ha publicado, sustancialmente familiar, hay alusión alguna a la música del resto del continente. Hacia 1934 Revueltas estaba en su periodo de apogeo como creador cuando el doctor Francisco Curt Lange, director del SODRE, publicó en Montevideo un folleto titulado *Americanismo Musical*,[27] que hacía explícitos los principios de un movimiento tendiente a integrar los esfuerzos y actividades aislados de músicos, compositores e investigadores del continente que coadyuvara a la investigación de la música indígena, folklórica y popular, a la publicación, el análisis y la divulgación de la creación musical y a la aplicación de los modernos métodos de la pedagogía musical contemporánea. Una de las vías para hacer realidad estos propósitos fue la creación de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores destinada a publicar partituras de creadores musicales de las tres Américas. ¿Cuál fue la postura mexicana al respecto? ¿Qué opinaban Chávez y Revueltas de esta propuesta que encontró amplio eco en diversos países del hemisferio y que llevó a la creación, desde Bogotá, del Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo y al respaldo continental a este proyecto refrendado en la VIII Conferencia Internacional Americana de Lima de 1938? ¿Cómo fue que, finalmente, la publicación número 50, de 1946, de la serie de partituras de la ECIC correspondiera a *Dos canciones* de Revueltas (*Amiga que te vas* y *Caminando*), cuando ya el músico durangueño había muerto?[28]

[25] Pedro San Juan (1887-1976), compositor y director de origen vasco, dirigió el Concierto Extraordinario de la Orquesta Sinfónica de México, el 20 de septiembre de 1929 en el Teatro Arbeu, por invitación de Carlos Chávez. El programa incluyó *Ma Mere L'oye*, de Ravel; la *Sinfonía Sevillana*, de Joaquín Turina; y *Castilla* y *Babaluayé*, del propio San Juan. Véase Programa de mano de la OSM del 20 de mayo de 1929.

[26] Helio Orovio, *op. cit.*, p. 442.

[27] Francisco Curt Lange, *Americanismo Musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, 1934.

[28] *Amiga que te vas*, para mezzosoprano y piano, y *Caminando*, para barítono y piano, con el título de *Dos canciones*, Montevideo, ECIC, Instituto Interamericano de Musicología, núm. 50, 1946.

4. Chávez tuvo noticias de Francisco Curt Lange a través de su amigo Moisés Sáenz, entonces embajador de México en Perú.[29] Éste le contó, en unas cartas de 1936, del musicólogo alemán afincado en Uruguay y de su *Boletín Latinoamericano de Música* que ese año ya iba en el segundo volumen, y lo instó a ponerse en contacto con el organizador del Americanismo Musical.[30] Pero Chávez, me imagino que entusiasmado con los conciertos que ofrecía en los Estados Unidos con la Liga de Compositores de Varèse, Copland y Cowell y el apoyo de la Fundación de Elizabeth Sprague Coolidge, no tuvo mayor interés en una organización de similares propósitos.[31] No he hallado ninguna evidencia de que Chávez se comunicara con el artífice de la musicología sudamericana y Lange no guardaba, me lo confesó en una larga tarde de té y galletas en Caracas, un buen recuerdo de su encuentro con el autor de la *Sinfonía India* en México en 1938,[32] pero, en cambio, evocaba con cariño a Ponce y Bernal Jiménez. En el *Boletín Latinoamericano de Música*, de 1938 (volumen IV), Lange se lamentaba de que las relaciones con México no fueran, hasta ese momento, lo suficientemente sólidas.[33]

5. Chávez nunca publicó en la serie de la ECIC. Los compositores mexicanos incluidos fueron Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez, Daniel Ayala y Vicente T. Mendoza. Tampoco colaboró con el *Boletín Latinoamericano de Música*, y en los tomos III, IV y V, este último dedicado en parte a México, los articulistas fueron Manuel M. Ponce, José

[29] Moisés Sáenz había ocupado la presidencia del Consejo Directivo de la Orquesta Sinfónica de México cuando ésta se fundó en 1928.

[30] Carta de Moisés Sáenz del 31 de octubre de 1936. Aunque no se indica así, la carta debe haber sido escrita en Lima, donde Sáenz era embajador de México. *Epistolario, op. cit.*, p. 243.

[31] Cuando Chávez recibió noticias de Francisco Curt Lange, en 1936, era un compositor reconocido en los medios musicales estadounidenses. La intensa correspondencia de Chávez con Claire R. Reis de La Liga de Compositores de Nueva York, con la señora Elizabeth Sprague Coolidge, con el compositor Henry Cowell, fundador de la revista *New Music Quarterly* y directivo de la Pan American Association of Composers revela la consideración que se tenía por la obra de Chávez. Además, éste había organizado en 1937, en México, el Festival Panamericano de Música con el patrocinio de la Fundación Coolidge.

[32] Quien hizo la presentación de Lange a Chávez fue el compositor argentino Juan Carlos Paz, en una carta enviada desde Buenos Aires el 6 de diciembre de 1938. Paz trató de interesar a Chávez en la presentación de obras mexicanas en Argentina y delegó en Lange —"en viaje a México", le decía— la gestión de establecer contacto con Chávez. *Epistolario, op. cit.*, p. 280.

[33] Lange escribió en el prefacio del mencionado boletín: "Digamos que la ausencia de colaboradores del hemisferio norte y del continente europeo es dolorosa..." Y refiriéndose a México precisaba: "México queda muy distante del Uruguay y las relaciones no han sido, hasta el presente, lo suficientemente sólidas como para que el Americanismo Musical pudiera ocuparse con conocimiento de causa de la vida musical y de la producción de los amigos mexicanos". Véase *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, Instituto de Estudios Superiores, sección de Investigaciones Musicales, Montevideo, 1938, p. 18.

Rolón, Julián Carrillo, Juan León Mariscal (¿el bando contrario en pleno?), Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos, Armando Solórzano, Rafael G. Guerrero y Otto Mayer-Serra, que publicó su valioso ensayo sobre Revueltas, lo que contribuyó a llamar la atención sobre la música del de Papasquiaro más allá de las fronteras de México. En el folleto del Instituto Interamericano de Musicología que resume la labor de este centro de 1941 a 1947 se menciona a Silvestre Revueltas como miembro correspondiente del Instituto junto a Daniel Ayala, Gerónimo Baqueiro Foster, Miguel Bernal Jiménez, Rubén M. Campos, Daniel Castañeda, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Blas Galindo, Raúl G. Guerrero, Rodolfo Halffter, Vicente T. Mendoza, Estanislao Mejía, Pedro Michaca, Manuel M. Ponce y Adolfo Salazar. ¿Fue la participación de Chávez y de la gente cercana a él (Galindo, Halffter, Salazar) sólo declarativa?[34]

6. El boletín V, de 1941-1942, incluyó una pequeña nota necrológica en sus páginas iniciales: "El americanismo musical perdió inesperadamente a siete de sus más queridos componentes: Joaquín Barroso, Alejandro García Caturla, Silvestre Revueltas, Moisés Sáenz [el amigo embajador de Chávez], Antonio Spinetti, Alwin Percy Martin y Theodoro Valcárcel".[35] Me queda la duda, porque no hay nada que yo conozca al respecto, de si Revueltas estrechó lazos con Lange, o apoyó los esfuerzos del uruguayo, o si se involucró en el movimiento del americanismo musical, más allá de ser miembro correspondiente en México. La voluminosa correspondencia de Curt Lange, depositada en la Universidad de Bahía, en Brasil, quizá dé cuenta de esta etapa de gestación de un movimiento, el Americanismo Musical, que respecto a México presenta serias lagunas de información.

7. Las relaciones de Carlos Chávez con la música y los músicos de América Latina se nos hacen más explícitas por la nutrida, aunque no completa, información documental que conocemos hasta el presente.

Por una parte, la inclusión de obras latinoamericanas en las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México fue un hecho frecuente desde los años iniciales de la orquesta, y la mano de Chávez no fue ajena a esta decisión, más aún si se tiene en cuenta que el propio maestro dirigió muchas de ellas. Por ejemplo, en 1929 se incluyó *La rebambaramba* del cubano Amadeo Roldán, dirigida por Revueltas.[36] Para un año tan temprano como 1931, Chá-

[34] *El Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo. Su labor de 1941 a 1947*, Montevideo, Ministerios de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública y Previsión Social de Uruguay, 1948, p. s/n.

[35] *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. V, Montevideo, Instituto Interamericano de Musicología, 1941, p. 7.

[36] Véase la nota núm. 20.

vez ya sabía que en nuestro continente existían algunos creadores valiosos y no vaciló en recomendarlos a la Liga de Compositores de Nueva York. En una carta dirigida a Claire R. Reis le mencionó a Villa-Lobos y Oswaldo Guerra de Brasil, al chileno Pedro Humberto Allende y a los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.[37] Pero ¿cuáles serán sus fuentes de información?

8. Al correr del tiempo, Chávez amplió su interés en la obra de los creadores de las Américas. Para ello, inició una encuesta en 1936 que envió a través de las representaciones diplomáticas de México en los países hispanoamericanos para informarse de obras y compositores que incluir en la programación de la OSM,[38] así como en el Festival Panamericano de 1937 por realizarse en la ciudad de México. En este festival, Chávez conoció música de los chilenos Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, Carlos Isamitt, Héctor Gallac, Jorge Urrutia Blondel, Samuel Negrete y Armando Carvajal; de Heitor Villa-Lobos; de los argentinos Juan José Castro y Luis Gianneo y del peruano Andrés Sas.[39]

9. Por esa misma época, Chávez recibió una carta de Juan Carlos Paz dándole noticias de los "Conciertos de la Nueva Música" en Buenos Aires y avisándole de la venida de Curt Lange a México.[40] De este contacto, fructificó la ejecución de las *Siete piezas para piano* de Chávez en los conciertos de Buenos Aires en 1940, pero no conocemos indicios de que la relación entre Chávez y Paz continuara.

10. Carlos Chávez también procuró ampliar su información de la vida musical en el resto del continente. El *Boletín de la* OSM de 1940 acogió la *Carta de Buenos Aires,* del crítico Jorge D'Urbano; la *Carta de Río de Janeiro*, de Renato Almeida; y la *Carta de Lima* del compositor belga radicado en Lima, Andrés Sas, los cuales exponían una somera descripción sobre la vida musical en Argentina, Brasil y Perú, países que Chávez visitaría a partir de 1941.[41]

[37] Carta de Carlos Chávez a Claire R. Reis del 7 de enero de 1931. *Epistolario, op. cit.*, p. 119.

[38] En la carta del 25 de noviembre de 1936 que el embajador de México en Lima, Moisés Sáenz, le envió a Chávez, alude a que "El cuestionario que nos envió Relaciones [Exteriores] sobre asuntos musicales de Latinoamérica, me lo imagino inspirado por ti..." *Epistolario, op. cit.*, p. 245. La respuesta de Chávez a Sáenz del 8 de diciembre de ese año confirmó que "Efectivamente, el cuestionario lo mandó Relaciones a petición mía". *Op. cit.*, p. 250.

[39] Nota núm. 1 a la carta de Carlos Chávez a Elizabeth Sprague Coolidge del 30 de julio de 1937, *op. cit.*, p. 268. Es posible que algunas de las obras programadas en el Festival Panamericano de Música hayan llegado a México como resultado de la encuesta impulsada por Chávez en 1936.

[40] Véase la nota núm. 32.

[41] Los boletines de la OSM se publicaron entre 1940 y 1943. Las cartas de Lima, Buenos Aires y Río de Janeiro aparecieron publicadas en 1940. Véase Jorge D'Urbano, "Carta de Buenos

11. Chávez comenzó a incorporar obras latinoamericanas de manera asidua en las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México. Así, en 1939 incluyó *Batuque*, de Óscar Lorenzo Fernández,[42] en 1940 los *Choros número 8*, de Heitor Villa-Lobos;[43] en 1941 la *Sinfonía Argentina*, de Juan José Castro;[44] en 1942 las *5 piezas breves*, de Domingo Santa Cruz,[45] el Carlos Chávez chileno; y en 1944, las *Bachianas Brasileiras número 2*, de Villa-Lobos.[46] En 1948, Chávez invitó a Juan José Castro como huésped de la OSM y éste hizo el estreno en México de la *Suite sinfónica Usher* de Roberto García Morillo, el que sería años más tarde el biógrafo de Chávez.[47]

12. El vínculo de Chávez con Latinoamérica se vio reforzado con su presencia en diversos países como director huésped de orquestas sinfónicas locales. El primer país que Chávez visitó fue Perú,[48] concretando en 1941 un viaje gestado desde dos años antes a través de los buenos oficios del embajador de México en Lima, Moisés Sáenz, quien le consiguió una invitación del gobierno peruano para dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional que había fundado Theo Buchwald en 1938;[49] la prensa peruana dio cumplida cuenta del triunfo de la *Chacona*, de Buxtehude-Chávez; del *Huapango*, de José Pablo Moncayo; y de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, entre las obras dirigidas por Chávez en Lima.[50] En 1948, después de haber visitado varias veces La Habana, pudo por fin dirigir la Orquesta Sinfónica de esa

Aires", en *Boletín de la* OSM, núm. 1, abril de 1940, pp. 13-16; Renato Almeida, "Carta de Río de Janeiro", en *Boletín de la* OSM, núm. 3, mayo de 1940, pp. 52-55; Andrés Sas, "Carta de Lima. El Perú musical contemporáneo", en *Boletín de la* OSM, núm. 5, noviembre 1940, pp. 83-86. El trabajo de D'Urbano llegó a manos de Chávez gracias a los buenos oficios del crítico y polígrafo dominicano Pedro Henríquez Ureña, de larga y fecunda residencia en México, y más tarde catedrático del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Véase la carta de éste a Chávez, del 5 de junio de 1940. *Epistolario*, *op. cit.*, p. 297.

42 OSM, Programa de mano del concierto del 25 y 27 de agosto de 1939.

43 OSM, Programa de mano del concierto del 19 de julio de 1940.

44 OSM, Programa de mano del concierto del 4 y 6 de julio de 1941.

45 OSM, Programa de mano del concierto del 19 y 21 de junio de 1942.

46 OSM, Programa de mano del concierto del 16 y 18 de junio de 1944.

47 OSM, Programa de mano del concierto del 9 y 11 de abril de 1948.

48 Chávez alentaba la posibilidad de un viaje a Perú desde 1939. En una carta a su amigo Moisés Sáenz fechada el 14 de diciembre de 1939, le decía: "Se pasó el año y no pudo realizarse mi tan deseado viaje al Perú". Párrafos adelante, agregaba: "No abandono el proyecto del viaje al Perú, aunque sea tan vago e indefinido". *Epistolario*, *op. cit.*, p. 291.

49 Respecto a este viaje, que fue el primero que Chávez efectuó a Sudamérica, es interesante revisar la correspondencia cruzada entre el músico y Moisés Sáenz, gestor de que el gobierno peruano invitara a Chávez. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 314-322, 327-328. También la carta de Chávez a Lincoln Kirstein del 18 de septiembre de 1941, *op. cit.*, p. 331. Cuando Chávez pisó Lima, Moisés Sáenz acababa de fallecer.

50 El *Boletín de la* OSM reprodujo las críticas periodísticas en torno a la actuación de Chávez en Lima. Véase *Boletín de la* OSM, vol. II, núm. 4, diciembre de 1941, pp. 107-108.

ciudad y en 1950 estuvo en Buenos Aires para dirigir la Orquesta Sinfónica del Estado;[51] en 1954 condujo la Orquesta Sinfónica de Venezuela en el marco del Primer Concurso y Festival Latinoamericano de Música, donde además obtuvo el *Premio Caro de Boesi* con su Tercera sinfonía;[52] en 1956 subió al escenario del Teatro Colón de Buenos Aires para dirigir a la Orquesta Sinfónica Nacional incluyendo el *Movimiento sinfónico,* de Roberto García Morillo,[53] y su Tercera sinfonía que luego premió la crítica como "la obra más importante de un compositor no argentino";[54] en 1957 regresó a Caracas para el Segundo Concurso y Festival Latinoamericano de Música, con el auspicio de la Institución José Ángel Lamas,[55] donde formó parte del jurado y condujo tres conciertos con obras de Blas Galindo, del cubano Julián Orbón, del brasileño Camargo Guarnieri, del peruano Enrique Iturriaga y la *Segunda sinfonía en un movimiento* del panameño Roque Cordero, que abrió nuevas perspectivas al uso de la dodecafonía en la música de nuestro continente.[56] Ese mismo año realizó una gira por Sudamérica[57] dirigiendo en Lima, Montevideo (dentro del II Festival de Música Latinoamericana del SODRE, en el cual incluyó las *Tres versiones sinfónicas* de Julián Orbón), Buenos Aires, donde su Sinfonía número 4 recibió el premio a la "obra más importante de compositor americano viviente (no argentino), estrenada en Buenos Aires",[58] y Bogotá.

Tras un intervalo de cinco años volvió a Sudamérica, esta vez a Brasil y a Colombia; en 1963 fue invitado al Festival Internacional de Música y Danza de Río de Janeiro; en 1966 dirigió en el Festival Interamericano de Música de Puerto Rico y la Filarmónica del Teatro Colón de Buenos Aires; en 1970 dirigió un ciclo Beethoven con la Orquesta de Santo Domingo; en 1973 fue a El Salvador a dirigir en el III Festival Internacional de Música; en 1974 retornó a Argentina para conducir las Sinfónicas de San Juan y la Nacional de Buenos Aires, y fue invitado a dirigir la reorganizada Sinfónica

[51] García Morillo, *op. cit.*, p. 147.

[52] *Ibid.*, p. 153. Véase también la carta de Chávez a Aaron Copland del 11 de octubre de 1954, en la cual le menciona este hecho.

[53] *Ibid.*, p. 173. Véase también la carta de Roberto García Morillo a Chávez del 18 de junio de 1956. *Epistolario, op. cit.*, p. 768; así como la nota a la carta de Chávez a García Morillo del 29 de junio de 1956, en *ibid.*, p. 769.

[54] Carta de Carlos Chávez a Alberto Emilio Giménez, director de la revista *Polifonía* de Buenos Aires, del 13 de agosto de 1957.

[55] García Morillo, *op. cit.*, p. 173.

[56] Roque Cordero, "Vigencia del músico culto", en *América Latina en su música*, p. 164.

[57] García Morillo, *op. cit.*, pp. 173-174.

[58] Carta de Alberto Emilio Giménez a Carlos Chávez, del 3 de octubre de 1959. *Epistolario, op. cit.*, pp. 848-849.

de Costa Rica,[59] que por entonces estaba en manos del italochileno Marco Dusi.[60] Por último, dio su apoyo al programa de las orquestas juveniles de Venezuela, impulsado por el compositor y director venezolano José Antonio Abreu, al dirigir la Orquesta Juvenil de ese país en 1975, 1976 y 1977.[61]

13. La larga experiencia de Chávez en los medios internacionales de la música y su extendido vínculo con el continente americano lo llevó a desarrollar una conciencia del valor de algunos de los compositores del continente. Así, en 1959, sugirió a Lincoln Kirstein y George Balanchine, para el estreno de una coreografía llamada *Ballet panamericano*, obras de latinoamericanos agregando una lista muy selecta de nombres.[62] En una carta a Alberto Ginastera para ese propósito, precisaba que

> Ya se comprende que la presencia de compositores latinoamericanos no implica homogeneidad de estilo, pues apenas podría pensarse en un mínimo común denominador debido al hecho de ser todos latinoamericanos. En realidad de lo que se trata es de conseguir un grupo de las más importantes o mejores composiciones de músicos latinoamericanos, privando la idea de calidad sobre cualquier otra consideración de orientación estética. Es decir, si la música es buena no importa que tenga una orientación ya sea folklórica o abstracta. En nuestras conversaciones sugerí a Orbón, Ginastera, Orrego Salas, Tosar, Villa-Lobos, Revueltas, Chávez y tal vez uno o dos más.[63]

En un certero trazo, escogió a algunos de los más notables creadores de música de nuestro continente aunque, como es obvio, dejó fuera a otros igualmente importantes.

14. Chávez no perdió ocasión de dirigir obras latinoamericanas en los festivales panamericanos realizados en México. En el que se efectuó en julio de 1960 en el Palacio de Bellas Artes, presentó el *Concierto para piano* del chileno Orrego Salas con la peruana Teresa Quesada como solista, la *Tripartita* de Rodolfo Halffter y el *Concerto grosso* de Julián Orbón.[64]

[59] *Carlos Chávez 1899-1978. Iconografía*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, INBA, 1994, p. 14.

[60] Marco Dusi, director italiano de coros radicado en Chile, de donde salió luego del golpe militar de 1973. Vivió unos meses en Perú y se dirigió luego a Costa Rica para hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica de ese país.

[61] *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 14.

[62] Véanse las cartas de 1959 a Alberto Ginastera, Julián Orbón y a Leonard Kirstein. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 842-856.

[63] Carta de Chávez a Alberto Ginastera del 22 de agosto de 1959. *Ibid.*, p. 842.

[64] *Palacio de Bellas Artes. 50 años de música*, México, INBA, 1985, p. 373. Véase también la nota a la carta de Chávez a Julián Orbón del 13 de febrero de 1960. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 853-854.

15. Con algunos de ellos Chávez mantuvo correspondencia, a veces protocolaria, como con Amadeo Roldán, el cual nunca le ocultó su creciente admiración,[65] o Domingo Santa Cruz; a veces manifiestamente amistosa como con Julián Orbón y Alberto Ginastera, con quien se carteó desde finales de los años cuarenta y a quien le siguió la pista tanto como compositor como cuando fundó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella,[66] donde desarrolló una labor cercana al Taller de Composición de Chávez, sólo que con compositores de todo el continente.

16. Su obligada presencia en diversos festivales le permitió acercarse a algunos de ellos con más familiaridad: a Orrego Salas,[67] que dirigió el *Latin American Music Center* de Bloomington; a Roque Cordero, el solitario compositor de Panamá, cuya *Segunda sinfonía en un movimiento* le movió el piso a toda una generación de creadores jóvenes de Latinoamérica;[68] a Orbón, a quien brindó especial estímulo y tuvo como asistente cuando dirigió el Taller de Composición en México a mediados de la década de los sesenta.[69]

Pero la presencia de Chávez en Latinoamérica deja ver aún algunas lagunas:

a) No conocemos bien a bien cómo fue la relación entre Chávez y Villa-Lobos, aunque una cosa es cierta: ambos sabían muy bien quién era quién. Los agudos, y a veces sarcásticos, comentarios en las breves cartas de Armando Echavarría a Chávez, o los comentarios que le destilaban a Chávez sus amigos (Copland entre ellos), dejan entrever que dicha relación no era muy cordial.[70]

65 Véase la nota 22.

66 Véase especialmente la carta de Ginastera a Chávez del 25 de octubre de 1962 y la respuesta de éste al argentino, del 14 de noviembre del mismo año. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 896-898.

67 En la biografía de Chávez por García Morillo está inserta una célebre foto en la que Chávez aparece repartiendo partituras a algunos de los más notables compositores del continente en el Segundo Festival Latinoamericano de Caracas. García Morillo, *op. cit.*, foto núm. 14.

68 La *Segunda sinfonía en un movimiento* ganó el Premio Caro de Boesi en el Segundo Festival Latinoamericano en el que Chávez fue jurado. La obra, escrita en la técnica dodecafónica, despertó una aguda polémica e incitó a otros compositores latinoamericanos a incursionar en lenguajes más contemporáneos, lo que se hizo evidente en el Primer Festival Interamericano de Música de Washington de 1958. Véase Roque Cordero, *op. cit.*, pp. 164-166.

69 *Epistolario*, *op. cit.*, p. 24.

70 En la carta que Copland le escribió a Chávez el 17 de julio de 1948, le decía: "En Río, donde pasé ocho semanas, aparentemente molesté a Villa-Lobos considerablemente, en una región de la Academia Brasileira de Música, al hablar muy extensamente acerca de ¡los logros de un tal Carlos Chávez!". Véase *Epistolario*, *op. cit.*, p. 451. Véase, igualmente, las cartas de Echavarría a Chávez del 18 de enero y del 7 de febrero de 1959 a propósito del Festival Casals celebrado en México. *Ibid.*, pp. 832 y 835.

b) La asistencia de Chávez a los festivales de Caracas en 1954 y 1957 lo puso en contacto con una nueva generación de compositores (el cubano Aurelio de la Vega, el ya aludido Roque Cordero, el peruano Enrique Iturriaga, el colombiano Luis Antonio Escobar, el propio Orbón) y le abrió los ojos a nuevas inquietudes. ¿Fue por esto que se animó a preguntar a Ginastera en 1962, año en que Manuel Enríquez escribía su *Cuarteto II*, por compositores de vanguardia?[71]

c) Tampoco sabemos qué impacto causó en Chávez la aparición de un nuevo estilo de música en los festivales realizados en Washington por el CIDEM entre 1958 y 1971 y en los cuales la presencia de los alumnos de Ginastera y los compositores afiliados a las corrientes de la vanguardia de la posguerra tuvo un peso considerable.[72]

d) No estaría completa la información si no se redondeara con lo relativo al acercamiento de Chávez a las orquestas juveniles de Caracas.

Me parece, pues, que aquí hay algunas premisas para investigaciones de mayor alcance:

1. ubicar el nacionalismo de Chávez y Revueltas más allá de un estrecho localismo, de tal modo que podamos apreciar su dimensión histórica y musical a nivel continental;

2. ampliar el conocimiento que tenemos de Revueltas y ver si su posición de intelectual de izquierda, de solidario internacionalista (puesto a prueba cuando la guerra civil española) y de creador revolucionario alcanzaron, aparte de España, a trascender los límites de su propio país;

3. analizar la divergencia o coincidencia entre el americanismo musical de Curt Lange, que provenía del extremo de Sudamérica (de Uruguay) y alcanzaba a los Estados Unidos, y el panamericanismo de Chávez y sus amigos compositores y patrocinadores de Nueva York, que extendieron su campo de acción hacia la obra de los compositores del sur; y qué papel jugaron los enemigos de Chávez (Carrillo, León Mariscal) en el hecho de que el autor de la *Sinfonía India*, con todo el prestigio que alcanzó en su larga carrera, dejara en el aire la mano tendida de Francisco Curt Lange;

4. evaluar el peso de la obra de Chávez en los encuentros de música latinoamericana y en qué medida él mismo vio cuestionadas sus orientaciones cuando a partir de los años cuarenta nacionalismos como el suyo eran tildados de "música de tarjeta postal" por músicos más jóvenes, como los que

[71] Carta de Chávez a Ginastera del 19 de diciembre de 1962. *Ibid.*, p. 901.

[72] Roque Cordero, *op. cit.*, pp. 169-173.

suscribieron el Manifiesto del Grupo Música Viva en 1946 o el del grupo Música Nova en 1963, ambos de Brasil;[73]

5. estudiar la posible influencia de la obra de Chávez y Revueltas, ya sea en cuanto orientación estética, ya en lo relativo a la técnica y procedimientos composicionales, ya en el lenguaje, en generaciones más jóvenes de compositores latinoamericanos.

[73] Luis Heitor Correa de Azevedo, *op. cit.*, p. 68.

Bibliografía selecta de Carlos Chávez

Yael Bitrán

Agea, Francisco (ed.), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México: 1928-1948*, México, Nuevo Mundo, 1948.

Alcaraz, José Antonio, *Carlos Chávez: un constante renacer*, México, INBA-Cenidim, 1996.

———, "Chávez", en *Hablar de música: conversaciones con compositores del continente americano*, México, UAM, 1982, pp. 11-26.

Antokoletz, Elliott, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1992, pp. 221-227.

Bal y Gay, Jesús, "La hija de Cólquide de Carlos Chávez", en *Nuestra música*, vol. 5, núm. 19, 3er. trimestre de 1950, pp. 207-216.

———, "La *Sinfonía de Antígona* de Carlos Chávez", en *Nuestra música*, vol. 5, núm. 7, 1er. trimestre de 1950, pp. 5-17.

Béhague, Gerard, *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1979. Trad. al español, Caracas, Monte Ávila, 1983.

Carmona, Gloria, *Carlos Chávez: Obras II. Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio Nacional, 2000.

———, *Carlos Chávez: Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997.

———, *Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, Conaculta-INBA, 1994.

———, "Carlos Chávez y la música del futuro", en *Pauta*, vol. XII, núm. 45, enero-marzo de 1993, pp. 5-18.

——— (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

———, "Carlos Chávez obra integral para piano", en *Escenario*, parte I, abril de 1986, pp. 44-45; parte II, mayo de 1986, pp. 38-41; parte III, junio de 1986, pp. 38-41. Publicado como notas a los discos del mismo nombre interpretado por María Teresa Rodríguez en tres LP. Cultura SEP RCA MRSA 8-10.

———, "Carlos Chávez (1899-1978)", en *Pauta*, vol. V, núm. 17, enero-febrero de 1986, pp. 40-45.

———, "Carlos Chávez y la música en México", en *México en la música*, noviembre de 1976, pp. 6-8.

———, "Carlos Chávez", en *Dictionary of Contemporary Music*, Nueva York, E.P. Dutton, 1974, pp. 135-137.

Contreras Soto, Eduardo, *Eduardo Hernández Moncada: ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*, México, Cenidim, 1993.

Copland, Aaron, "Carlos Chávez: Mexican Composer", en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1933, pp. 102-106. Reimpreso en Nueva York, F. Ungar, 1962.

———, "Carlos Chávez-Mexican Composer", en *New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323.

———, *The New Music*, Nueva York, W.W. Norton, 1968. Revisión de *Our New Music*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941.

Copland, Aaron y Vivian Perlis, *Compland: 1900 Through 1942*, Nueva York, St. Martin's-Marek, 1984.

Cowell, Henry, "Chávez", en David Ewen (ed.), *The Book of Modern Composers*, Nueva York, Alfred Knopf, 1950, pp. 443-446.

———, "Carlos Chávez", en *Pro Música*, vol. 6, núm. 4, junio de 1928, pp. 9-23.

———, "Chávez", en David Ewen (ed.), *The Book of Modern Coposers*, Nueva York, Alfred Knopf, 1942, pp. 441-446. Reimpreso en Nueva York, Alfred Knopf, 1950.

Chase, Gilbert, "Carlos Chávez", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Macmillan, 6a. ed., 1980, vol. IV, pp. 185-188.

Chávez, Carlos, *Carlos Chávez: North American Press, 1936-1950*, Nueva York, H. Barret, 1951.

———, *Comentarios de la crítica americana sobre la actuación de Carlos Chávez como director huésped de la Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva York*, México, Boletines de la OSM, 1937.

———, "Falla en México", en *Pauta*, vol. VII, núm. 26; vol. XXVIII, núm.

28, abril-diciembre de 1998, pp. 61-68. Conferencia leída el 23 de julio de 1970 en El Colegio Nacional.
———, "Fórmulas e ideas", trad. de Gloria Carmona, en *Pauta*, vol. I, núm. 3, julio-septiembre de 1982, pp. 82-91.
———, "The Function of the Concert", en *Modern Music*, vol. 15, núm. 2, enero-febrero de 1938, pp. 71-75.
———, "Iniciación a la Dirección de Orquesta", en *Nuestra Música*, vol. 1, núm. 4, septiembre de 1946, pp. 213-227; vol. 2, núm. 5, enero de 1947, pp. 5-18; vol. 2, núm. 6, abril de 1947, pp. 53-71; vol. 3, núm. 9, enero de 1948, pp. 5-10.
———, "Mexican Music", en Hubert Herring y Hebert Weinstock, *Renascent Mexico*, Nueva York, Covici-Friede, 1935, pp. 199-218.
———, "Mis amigos poetas: Ramón López Velarde", en *La gaceta*, nueva época 307, vol. 3, núm. 9, julio de 1996. Reimpresión, México, El Colegio Nacional, 1973.
———, "Music for Radio", en *Modern Music*, vol. 17, núm. 2, enero-febrero de 1941, pp. 87-92.
———, The Music of Mexico", en Henry Cowell, *American Composers on American Music*, Nueva York, F. Ungar, 1962, pp. 167-172. Reedición, Stanford University Press, 1933, pp. 102-106.
———, *La música mexicana*, México, INBA, 1949.
———, *Musical Thought*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1961. Seis conferencias de Harvard en 1958-1959. Reimpreso en español: *El pensamiento musical*, México, FCE, 1964.
———, *Oro... no vale; lira de Orfeo*, lecturas presentadas en octubre y noviembre de 1972, respectivamente, por El Colegio Nacional, México, El Colegio Nacional, 1973.
———, "Revolt in Mexico", en *Modern Music*, vol. 13, núm. 3, marzo-abril de 1936, pp. 35-40.
———, "La Sinfónica Nacional", en *Nuestra Música*, vol. 5, núm. 18, segundo trimestre de 1950, pp. 111-137.
———, *Toward a New Music*, trad. de Herbert Weinstock, ilustraciones de Antonio Ruiz, Nueva York, W.W. Norton, 1937.
———, *Tres discursos de Carlos Chávez con ocasión de la entrega de los Premios Nacionales de Artes y Ciencias...*, México, Secretaría de la Presidencia, 1952.
———, "The Two Persons", en *Musical Quarterly*, vol. 15, núm. 2, abril de 1929, pp. 153-159.
Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, vol. I, *Historia, 4. Periodo nacionalista (1910-1958)*, México, UNAM, 1984.

——— (ed.), *La música de México*, vol. I, *Historia, 5. Periodo contemporáneo (1958-1980)*, México, UNAM, 1984.
García Bonilla, Roberto y Xochiquetzal Ruiz, "Entrevista con Blas Galindo", en *Pauta*, vol. XI, núm. 41, enero-marzo de 1992, pp. 51-68.
García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez: vida y obra*, México-Buenos Aires, FCE, 1961, reimpreso en 1978.
Halffter, Rodolfo, en colaboración con Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñiz, *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, México, Sociedad de Autores y Compositores, 1971.
Homenaje a Carlos Chávez, México, INBA, 1978.
Kaufman, Helen, "Carlos Chávez: Decidedly no 'Mañana' Mexican", en *Musical America*, septiembre de 1936, pp. 11 y 26.
Lavista, Mario y Leonora Saavedra, "Una entrevista a Eduardo Mata", en *Pauta*, vol. II, núm. 6, abril-junio de 1983, pp. 64-76.
Malström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo* XX, trad. de Juan José Utrilla, México, FCE (Breviarios, 263), 1977.
Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941. Reimpresión INBA-Cenidim, 1996.
———, *The Present State of Music in Mexico. El Estado presente de la música en México*, Washington, D.C., Organización de Estados Americanos, 1946.
Mead, Rita, "Latin American Accents in New Music", en *Latin American Music Review*, vol. 3, 1982, pp. 207-228.
Meierovich, Clara, "Génesis y evolución de la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 1, enero-marzo de 1983, pp. 4-24.
Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*, vol. I, México, Cenidim, 1993.
Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo* XX, México, Conaculta, 1994.
———, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.
Oja, Carol, "The Copland-Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press", en *Musical Quarterly*, vol. 65, 1979, pp. 213-229.
Olmstead, Andrea, *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992.
Orbón, Julián, "Las sinfonías de Carlos Chávez", en *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-marzo de 1987, pp. 63-73; vol. 6, núm. 22, abril-junio de 1987, pp. 81-91; vol. 6, núm. 23, julio-septiembre de 1987, pp. 67-80.

Palacio de Bellas Artes: 50 años de música, México, INBA-SEP, 1986.
Parker, Robert L., "A Falla Champion in Mexico: Carlos Chávez", en *Revista de musicología*, vol. 19, núms. 1-2, 1996, pp. 227-237.
———, "De música incidental a sinfonía: la Antígona de Chávez", trad. de Leonora Saavedra, en *Heterofonía*, vols. XXIX y XXX, núm. 113, julio-diciembre de 1995, pp. 4-12.
———, "Carlos Chávez's Aztec Ballets", en *Choreography and Dance*, vol. 3, núm. 4, 1994, pp. 81-88.
———, "Carlos Chávez's Orchestral Tribute to the Discovery of San Francisco Bay", en *Latin American Music Review*, vol. 15, núm. 2, otoño-invierno de 1994, pp. 177-188.
———, "Carlos Chávez's Phantom Harp Concerto", en *American Music*, vol. 10, núm. 2, verano de 1992, pp. 203-216. Trad. de Francisco G. Noriega, en *Pauta*, vol. XXVI, núm. 108, enero-junio de 1993, pp. 19-27.
———, "Chávez's *Opus Ultimum*, the Unfinished Cello Concerto", en *American Music*, vol. II, núm. 4, invierno de 1993, pp. 473-487.
———, "Copland y Chávez: compañeros de lucha", trad. de Sofía González de León, en *Pauta*, vol. VIII, núm. 31, julio-septiembre de 1989, pp. 5-22.
———, "Leopold Stokowski y Carlos Chávez: Contacto en Taos", trad. de Juan José Escorza, en *Heterofonía*, vol. XX, núm. 98-99, enero-diciembre de 1988, pp. 4-11.
———, "Diego Rivera, Frida Kahlo y Carlos Chávez: colaboración, desilusión y retribución", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIX, núm. 1, enero-marzo de 1987, pp. 6-29.
———, "Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIX, núm. 3, julio-septiembre de 1986, pp. 5-32.
———, "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", en *Dance Chronicle*, vol. 8, núms. 3 y 4, 1985, pp. 179-210.
———, "Carlos Chávez y la música para el cine", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XVII, núm. 1, enero-marzo de 1984, pp. 13-27.
———, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983. [Traducción al español *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, Conaculta-DGP, (Ríos y Raíces), 2002.]
———, "El concierto para trombón y orquesta de Chávez", trad. de Leonora Saavedra, en *Pauta*, vol. I, núm. 3, julio-septiembre de 1982, pp. 15-27.
Pollack, Howard, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999.
Ponce, Manuel M., "Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor", en *Arte*

y *Labor, Órgano de la Unión Filarmónica de México*, vol. 2, núm. 6, 1921, p. 7.

Rosenfeld, Paul, "American Composers VIII-Carlos Chávez", en *Modern Music*, vol. 9, núm. 3, marzo-abril de 1932, pp. 153-159.

———, "The Americanism of Carlos Chávez", recopilado en su *By Way of Art*, Nueva York, Coward-McCann, 1928. Reimp. en Freeport, Nueva York, Books for Libraries Press, 1967, pp. 273-283.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo: antología de textos y catálogo*, México, Cenidim, 1994.

———, *Rodolfo Halffter*, México, Cenidim, 1990.

Saavedra, Leonora, "Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México", en *Inter-American Music Review*, vol. 10, 1989, pp. 77-91.

———, "Música y vida musical en los escritos periodísticos de Carlos Chávez", en *Signos: el arte de investigación*, México, INBA, 1988, pp. 193-207. (Véase también Mario Lavista.)

Sandi, Luis, "Cincuenta años de música en México", en *Nuestra Música*, vol. 6, núm. 23, 1951, pp. 248-259.

Slonimsky, Nicolas, "Carlos Chávez", en David Ewem (ed.), *The Book of Modern Composers*, 3a. ed., Nueva York, Alfred Knopf, 1961.

Stevenson, Robert, "Carlos Chávez: visto por la prensa de los E.U.", trad. de Esperanza Pulido y Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIV, núm. 73, 1981, pp. 3-11 (reimp.). Original publicado en *Inter-American Music Review*, vol. 3, núm. 2, 1981.

Tello, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*, México, Cenidim, 1987.

Tello, Rafael, J., "Las composiciones de Carlos Chávez Ramírez", en *Excélsior*, 1° de junio de 1921.

Bibliografía selecta de Silvestre Revueltas

Eduardo Contreras Soto

Aharonián, Coriún, "Dos o tres apuntes acerca de Silvestre Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 36-40.

Alcaraz, José Antonio, *En la más honda música de selva*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 4a. serie), 1998.

Baqueiro Fóster, Gerónimo, "Silvestre Revueltas", en *Revista Musical Mexicana*, 5 de octubre de 1949.

Bergamín, José, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Por encima de la música", en *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 88, enero-marzo de 1985, pp. 53-54.

Bowles, Paul, "Sylvestre [*sic*] Revueltas", en *Modern Music*, Nueva York, vol. 18, núm. 1, noviembre-diciembre de 1940, pp. 12-14. Reproducido en traducción al español, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm. 307, julio de 1996, p. 15.

Brennan, Juan Arturo, "Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas", en folleto adjunto a Revueltas, Silvestre, *Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas*, Cuarteto Latinoamericano, México, UNAM, MN-22, 1984. (Voz Viva de México, Serie Música Nueva.) 1 disco: 33 1/3 RPM.

Cardell, Eufemio, "Vueltas y Revueltas de Silvestre", en *Frente a Frente* [2a. época], núm. 8, marzo de 1937, p. 26.

Cardoza y Aragón, Luis, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; El Huracán", en *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 89, abril-junio de 1984, p. 82.

Carmona, Gloria (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

Carpentier, Alejo, "Silvestre Revueltas", en *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1952. Reproducido en *Ese músico que llevo dentro* (t. 1), México, Siglo XXI, 1987.

Cheiner, Sophie, "Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, vol. X, núm. 55, julio-agosto de 1977, pp. 8-13.

Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954.

Contreras Soto, Eduardo, "De los griegos al turismo; teatro y música en el México de los treintas", en *Escénica*, núm. 12, julio-agosto de 1992, pp. 16-21.

———, "El tesón artesanal sobre el ritmo: Silvestre Revueltas", en *IPN Ciencia, Arte: Cultura*, nueva época, año I, núm. 5, enero-febrero de 1996, pp. 63-64.

———, "*El signo de la muerte*, Novo y Revueltas", en *Un recorrido por archivos y bibliotecas privados*, coord. ed. de Norma Mereles de Ogarrio, México, Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados, 1996, pp. 163-167.

———, "La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena", en *Heterofonía*, vols. XXVIII-XXIX, núms. 111-112, julio de 1994-junio de 1995, pp. 5-14.

———, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, Conaculta (Ríos y Raíces: Teoría y Práctica del Arte), 2000.

Copland, Aaron, "Compositor Mexicano", en *Cultura Musical*, vol. I, núm. 8, junio de 1937, pp. 13-15. Reproducción de *The New York Times*, 9 de mayo de 1937, p. X.5.

Cortez, Luis Jaime, *Favor de no disparar sobre el pianista. Una vida de Silvestre Revueltas*, México, Conaculta (Ríos y Raíces: Teoría y Práctica del Arte), 2000.

———, "Silvestre Revueltas: 1. Preámbulo", en *Pauta*, vol. VII, núm. 25, enero-marzo de 1988, pp. 42-46.

———, "Silvestre Revueltas: 2. El comienzo", en *Pauta*, vol. VII, núm. 26-28, abril-diciembre de 1988, pp. 10-25.

———, "Silvestre Revueltas: 3. La primera orfandad", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 29, enero-marzo de 1989, pp. 17-22.

———, "Silvestre Revueltas: 4. Una inocente sed", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 31, julio-septiembre de 1989, pp. 23-32.

———, "Silvestre Revueltas: 5. The Bear", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 32, octubre-diciembre de 1989, pp. 22-27.

Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, t. I, *Historia; 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*, México, UNAM, 1984.

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.

Hernández Moncada, Eduardo, "Silvestre Revueltas", en *La Música en México*, *El Día*, México, 1° de octubre de 1985, pp. 5-9.

Huízar, Candelario, "Apuntes sobre *La Coronela* de Silvestre Revueltas", en *Pauta*, vol. IX, núm. 35, julio-septiembre de 1990, pp. 44-45.

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-Conaculta, 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. Reimp. facsimilar, México, INBA-Cenidim, 1996.

———, "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", en *The Musical Quarterly*, vol. XXVII, núm. 2, abril de 1941, pp. 123-145.

Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo* XX, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 4a. serie), 1994.

———, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.

Neri Chaires, Eduardo, "A (casi) 60 años de Redes", en *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, México, núm. 62, 19 de febrero de 1995, pp. 1-2.

Palacio, Julio, "La idea de distorsión en la obra de Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 42-43.

Paraskevaídis, Graciela, "Muy Silvestre, gran Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 44-50.

Paz, Octavio, "Silvestre Revueltas", en *Taller*, núm. XII, enero-febrero de 1941; *La forma de las horas*, pp. 61-63. Reproducido en *Pauta*, núm. 9, enero de 1984, pp. 39-41.

Pla y Beltrán, Pascual, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; La soledad", en *Heterofonía*, vol. XVII, núm. 84, enero-marzo de 1984, pp. 51-52.

Pulido, Esperanza, "Algunas obras de Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 82, julio-septiembre de 1983, pp. 72-74.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Avatares de *La Coronela*", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 83, octubre-diciembre de 1983, pp. 40-45.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Semblanza", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, pp. 39-43.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Silvestre Revueltas músico, genio y mexicano... naturalmente desconocido", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 82, julio-septiembre de 1983, pp. 70-72.

Razetti, Ricardo, *"La Coronela"; ballet del Teatro de las artes. 35 fotografías originales del taller "Álvarez Bravo"*, edición reducida a 50 ejemplares numerados organizada por Ricardo Razetti. [México, 1940.]

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.

Reyes Meave, Manuel, "Psicobiografía de Silvestre Revueltas", en *Nuestra Música*, 1952, pp. 173-187.

Río, Alfonso del, *Cantar de Silvestre Revueltas*, ilustraciones de Aurora Reyes, México, Revista Musical Mexicana, 1952.

Silvestre Revueltas, México, FCE (Testimonios del Fondo, 32), 1975.

Strand, Paul y Ned Scott, *"Redes": 32 fotocuprigrafías*, estudio de Agustín Velázquez Chávez, textos de Manuel González Casanova, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Álvarez Bravo, México, Filmoteca UNAM-Ars, 1982.

Velazco, Jorge, "Silvestre Revueltas; Genio-Hombre-Leyenda", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, pp. 44-48.

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 2002,
en Talleres Gráficos de México,
Av. Canal del Norte núm. 80,
CP 06280, México, D.F.,
con un tiraje de 1 000 ejemplares

Tipografía y formación: Grupo Editorial Siquisirí
Fuente: GoudyOldStyle

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

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán / Ricardo Miranda (Editores)

LA ÉPOCA ACTUAL NOS OFRECE EL RARO PRIVILEGIO DE CONTEMplar cómo transcurrió la música en el siglo que nos vio nacer. Sin duda, en el amplio panorama de la música del siglo XX se proyectaron diversas corrientes y estéticas cuya fuerza sonora trajo consigo cambios profundos en la concepción de la música.

Es a tal entorno al que pertenecen las figuras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Sus voces destacaron en forma particular en una época en la que la estética y la teoría musical tomaron rápidos y novedosos giros, transformando así los alcances y contenidos de la música. En tal sentido, Revueltas y Chávez son, sin duda, dos de las más notables voces con las que América participó en tal concierto. Estrictos contemporáneos, artistas divergentes en formas y contenido, la música de ambos artistas marcó también, de manera indeleble, la cultura mexicana de su época mientras que su producción ocupa un lugar canónico dentro de nuestra tradición musical.

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

9 789701 884096

INBA

CONACULTA
HACIA UN PAÍS DE LECTORES

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán
Ricardo Miranda
(Editores)



ríos y raíces

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

CENIDIM
DIFUSION

INBA

CONACULTA
HACIA UN PAÍS DE LECTORES



DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán
Ricardo Miranda
(Editores)

CENIDIM
DIFUSION

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

Este libro es resultado del Coloquio Internacional llevado a cabo en septiembre de 1999 en el Palacio de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes, organizado por el Cenidim y la Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA-Conaculta. Los artículos que a continuación se presentan son el resultado de una selección que, entre las ponencias del Coloquio, efectuó un comité *ad hoc*.

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte 2002

Fotografía de portada de izquierda a derecha: Armando Echavarría, Carlos Chávez, Victor Kraft, Aaron Copland y Silvestre Revueltas. Foto tomada del programa *Música Clásica I. Nacionalismo y Modernidad 1900-1960*. Cortesía de Editorial Clío, Libros y Videos, S.A. de C.V.

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Dirección General de Publicaciones
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Música
Coordinación Nacional de la Música

D.R. © 2002, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Primer Piso Módulo "A" del edificio anexo al costado
Sur oriente del Auditorio Nacional, Paseo de la Reforma
y Campo Marte, Colonia Polanco Chapultepec, C.P. 11560
México, D.F.

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 los coeditores.

ISBN 970-18-8409-4

Impreso y hecho en México

Índice

Presentación, *Yael Bitrán* y *Ricardo Miranda* 9

Partituras en la mira

Especulaciones analíticas en torno a *Sensemayá*, *Luis Jaime Cortez* 15
Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas, *Luisa Vilar-Payá* 31
Los cuartetos de cuerdas de 1932: estudio comparativo del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez y de *Música de feria* de Silvestre Revueltas, *Talía Jiménez Ramírez* 47
Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas, *Roberto Kolb Neuhaus* 68

Aspectos genéricos, estilísticos y estructurales

Revueltas: elogio de la brevedad, *Eduardo Contreras Soto* 99
Algunos aspectos de las melodías de Revueltas, *Charles Hoag* 109
Carlos Chávez: una panoplia de estilos, *Robert Parker* 118
Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica, *Leonora Saavedra* 125

En el espacio y el tiempo: amistades, pertenencias e influencias

Mexican Gaities. Carlos Chávez en la Babilonia de hierro, *Antonio Saborit* 139
Más que buenos vecinos: la amistad de Aaron Copland con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, *Howard Pollack* 149

Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar, *Consuelo Carredano* 159
La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas, *Eugenia Revueltas* 174
Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural, *Ricardo Pérez Montfort* 182
Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones, *Aurelio Tello* . . . 193

Bibliografía selecta de Carlos Chávez, *Yael Bitrán* 215
Bibliografía selecta de Silvestre Revueltas, *Eduardo Contreras Soto* 221

Presentación

Y si Bach hablara con Beethoven (recordando a Debussy) tal vez le dijera: "Mi pequeño Luis, ¿qué hubiéramos hecho nosotros sin los congresos...?"

C. Chávez, "Un congreso sin rigor" (México, 1925)

Desde el punto de vista técnico musical no puedo decir nada, porque no me interesa. Algunas personas de buen humor dicen que tengo técnica; otras, de mal humor, que no. Deben saberlo mejor.

S. Revueltas, a propósito de *Esquinas*

En el otoño de 1999 musicólogos e historiadores encontraron la ocasión propicia para reunirse a hablar de dos figuras clave de la música mexicana: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. En un Coloquio, organizado con motivo del centenario del natalicio de ambos: "Carlos Chávez-Silvestre Revueltas. Diálogo de resplandores", quedó claro que las diferencias personales que en su momento los separaron, hoy resultan secundarias de cara a su importancia y calidad creativa. De tal suerte, mientras estos autores manifiestan su condición de *indispensables* en la evaluación del panorama musical mexicano del siglo xx, en el encuentro resulta evidente lo mucho que aún hay de ignorancia y especulación. Ignorancia, sí, pues existe música de am-

bos compositores que permanece inédita o si acaso es del conocimiento de los especialistas. Con excepción de las obras consabidas —*Sinfonía India* y algunas más—, el amplio catálogo de Chávez es relativamente desconocido. De manera similar, la especulación se asoma a la trayectoria de estos artistas, pues todavía la imagen de un Revueltas bohemio se impone sobre las inescrutables complejidades de su discurso, mientras que algunas de las obras más conocidas son producto del *mal humor* de arreglistas y directores: véase, por ejemplo, las innumerables *versiones* de obras como *Redes* o *La noche de los mayas* y la relativa ignorancia de otras composiciones, enteramente concebidas por Revueltas, que ni siquiera se escuchan en nuestras temporadas sinfónicas.

En cierta medida, el espíritu de este congreso y el resultado de los trabajos seleccionados para este libro, contradicen la visión provocativa y beligerante de ambos autores respecto a la reflexión y el análisis de la música. Es innegable, de hecho, que luego del encuentro de ideas que generó este volumen podemos decir que la imagen de ambos se nutre y enriquece, mientras los consabidos estereotipos en que suele acomodarse a cada compositor —aspecto medular del quehacer de ambos músicos— comienzan a resquebrajarse. En las páginas de este libro Chávez muestra interesantes facetas personales que superan su archiconocido papel de *funcionario tiránico*, mientras Revueltas deja de ser el perpetuo creador intuitivo y descuidado que se ha arraigado en el imaginario colectivo. Una conclusión inevitable de los artículos que aquí se exponen es que no hay que tomar partido por uno o por otro, pues cada uno construyó un *corpus* de composiciones y escritos que hablan de su tiempo y de su particular genio; la suma de sus trayectorias personales, aun sin proponérselo, dialoga y argumenta entre sí con un resplandor imposible de imaginar. A Revueltas y a Chávez no puede juzgárseles como músicos aislados; la vocación social del primero, la vinculación institucional del segundo, obligan a mirarlos como fuerzas determinantes de la fisonomía cultural del México moderno. Si sólo se elige escuchar una de sus voces, la imagen se distorsiona de inmediato.

En la magnitud de las figuras que nos ocupan encontramos sin duda la razón de la pluralidad de temas y enfoques que conforman este libro. Si el microscopio se usa para disectar la brevedad del estilo revueltiano en Eduardo Contreras Soto se emplea también por Luis Jaime Cortez para discernir asuntos técnicos en *Sensemayá*. Charles Hoag intenta una clasificación de melodías en distintas obras de Revueltas, mientras Roberto Kolb, por su parte, nos enseña a *leer* con ojo experto la caligrafía de Revueltas, que en sucesivas versiones de obras nos descubre interesantes procesos composicionales.

Talía Jiménez Ramírez señala las decisiones musicales que Chávez y Revueltas tomaron durante el proceso de composición de sendos cuartetos de cuerdas, mientras Luisa Vilar-Payá descubre en Revueltas patrones estructurales que dejan atrás la imagen de un compositor de pinceladas geniales pero desestructurado que prevalece tanto en medios académicos como legos, y que nos acercan a un creador perfectamente consciente de lo que hacía.

En el ámbito de las influencias recíprocas y la conformación de un lenguaje musical propio, Robert Parker ve en Chávez a un músico multifacético en cuyas obras se distinguen influencias mexicanas, indígenas, las tradiciones europeas y experimentales. Por su parte, Leonora Saavedra lo señala como el compositor que construye con toda conciencia la imagen de la nación insertada en un contexto político y social más amplio. A su vez, Aurelio Tello se preocupa por situar a los compositores en la invención de un arte nacional y en la música latinoamericana mientras se pregunta: ¿cuál fue el parentesco que tuvieron Chávez y Revueltas con la labor de otros compositores latinoamericanos contemporáneos y que tenían las mismas inquietudes por la creación de un arte nacionalista? ¿Cuál fue el grado de contemporaneidad que los ubica en el panorama general de la música latinoamericana?

Antonio Saborit nos trae la huella de Chávez a su paso por Nueva York, la meca cultural de los años veinte y un imán de cultura y efervescencia estética del que varios artistas mexicanos se nutren. Por su parte, los artículos de Consuelo Carredano y Howard Pollack nos muestran cómo el compositor construyó sólidas relaciones de colaboración y amistad con Adolfo Salazar y Aaron Copland, respectivamente. Asimismo se plantean aquí, de forma renovada y crítica, temas que sin duda se vinculan al perfil conocido de Chávez y Revueltas, el primero como cacique cultural, en el artículo de Ricardo Pérez Montfort, y el segundo como simpatizante de la resistencia española y participante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), en el artículo de Eugenia Revueltas.

El destierro de mitos es el primer paso en la construcción de una verdad histórica renovada. A la vuelta del milenio, la verdad de los contemporáneos y herederos de las diatribas de la época no puede bastarnos. La obra que dejaron ambos es de tal magnitud que merece una revaloración, misma que comienza a darse con energía y nuevos bríos. Es claro que ni el congreso ni las ponencias aquí reunidas agotan sus temas, y es probable que estos atisbos generen en el lector más dudas que respuestas. Además, quedan en el aire diversos asuntos: la controvertida visión de ambos músicos respecto a su pasado musical, la explicación del curioso cauce seguido por buena parte

de su música, o el ubicarlos dentro del panorama musical de su época, entre tantos otros. Y sin embargo, la imagen de ambos artistas a partir de la reunión de estos trabajos es fresca y renovada. La discusión es amplia y las aportaciones múltiples, lo que nos hace creer que la obra y vida de ambos habrá de nutrir varios congresos por venir.

Yael Bitrán,
Ricardo Miranda

Partituras en la mira

Especulaciones analíticas en torno a Sensemayá

Luis Jaime Cortez

Al concentrarme en los primeros 44 compases de *Sensemayá*, busco fundamentar ciertas ideas acerca de las leyes de gravitación que hacen funcionar la música de Revueltas, y particularmente esta obra.

Empezaré por la versión definitiva, por llamarle así. Confío en que al terminar encontrarán razonable esta decisión. (Ejemplo 1.)*

Los primeros ocho compases constituyen una frase de introducción A, que se divide en dos semifrases de cuatro compases cada una, *a1* y *a2*.

"A", en su conjunto, es la presentación de algunas de las más importantes materias germinales. Se trata de un pasaje que desde las primeras notas logra introducirnos en el ambiente de la obra. Funciona con la magia de esas frases iniciales de las grandes novelas: *En un lugar de la Mancha...*, o *Digamos que me llamo Ismael*, o *Mucho tiempo he estado acostándome temprano.*

En *a1* aparecen simultáneamente los dos primeros planos de la obra: un ostinato en dieciseisavos del clarinete bajo *P1*,[1] y un ritmo basado en los valores de octavos de las percusiones. Se trata de dos tom-toms y de un bombo. El gong que se ataca en el primer tiempo agrega un elemento de color, pero es algo independiente, no es parte estructural ni de *P1* ni de *P2*.

Hasta aquí nos ha sido presentado un solo intervalo: una segunda menor.

El gong otorga profundidad al sonido, le agrega una tercera dimensión, abre un espacio.

* El lector encontrará este ejemplo al final del artículo.

[1] *P* es igual a "plano", o, si el lector lo prefiere, a "personaje".

En *a2*, justo en el compás 5, irrumpe una figura constante en octavos, en la voz del fagot *P3*.

La frase *B* va del compás 9 al compás 20.

Pero no sólo al tema se le van agregando instrumentos. *P3*, que inicia con el color del fagot, se fortalece en el compás 13, con la incorporación de los contrabajos, y en el compás 33 se le agrega el segundo fagot.

Con *P2* ocurren cosas más dramáticas. Como vimos, se inicia en el bombo y los tom-toms, y esa relación se mantiene inmutable más allá del compás 44. Pero en el compás 33 ese plano es reforzado, o, quizá diría mejor, raptado por los tres trombones, con lo cual ocurre algo importantísimo, no sólo porque se agregan estos instrumentos, o porque *P2* adquiere mayor importancia estructural, sino sobre todo porque un elemento que era puramente rítmico adquiere de pronto una dimensión armónica, y con ello la armonía global de la obra se transforma. *P2*, desde este momento, amenaza con convertirse en una presencia protagónica (lamentablemente no disponemos de tiempo para indagar su destino).

P1 no está exento de un proceso similar de metamorfosis. Se inicia con el clarinete bajo, en el compás 21 se le agrega el clarinete I, en el 25 el clarinete II, y en el 33 la flauta.

Observen también que las claves, aunque son percusiones, forman parte del plano del fagot.

P2 cambia de color en el compás 33: desaparece el bombo y toma su lugar un raspador.

Lo que quiero decir es que, una vez que se completa la primera frase de la obra, todo lo que ocurre es, en el nivel de las alturas, una repetición de los mismos elementos, incluso de los mismos ritmos, con la excepción de los trombones que, como dije, raptan el ritmo de *P2*.

Todo sucede, hasta el compás 44, en el nivel de la textura y el color, procedimiento típicamente varesiano, pues las alturas, las notas de las frases correspondientes se mantienen básicamente iguales.

Trabajar de esta manera requiere una maestría indiscutible.

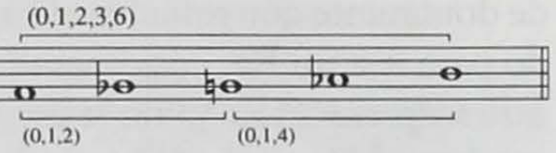
La gran diferencia con Varèse es que a Revueltas sí le interesa la estructura interválica y pone gran esmero en su planeación. Veamos.

1. Dejemos de lado provisionalmente la línea del clarinete bajo. Vamos directamente a la aparición del fagot (ejemplo 2). La figura se repite idéntica en cada compás. Contiene siete octavos, pero sólo cinco notas, si descontamos las que se repiten (La bemol y Si). Si las ordenamos en forma índice (ejemplo 3) nos da el pentacorde (0,1,2,3,6,) del cual podemos obtener, si lo dividimos simétricamente, dos tricordes: el (0,1,2) y el (0,1,4).

Ejemplo 2



Ejemplo 3



Entre las notas 1 y 3 (Fa, Sol) encontramos una segunda mayor. Y entre la 2 y 4 (Sol bemol y La bemol), otra segunda mayor. Esto además de las segundas menores, por supuesto. Llama la atención la tercera menor que provoca el Si.

El tricorde (0,1,4), como todo conjunto de tres sonidos, puede contener solamente tres intervalos: una segunda menor, una tercera menor y una tercera mayor.

Al observar el ostinato del fagot podremos percatarnos de que contiene, si seguimos la línea, los siguientes intervalos:

1. Notas 1-2: tercera menor; 3-4: segunda menor; 5-6: tercera menor; y 8-7: tercera mayor. Todos estos intervalos pertenecen al tricorde mencionado (0,1,4).

2. Además, entre las notas 2 y 3 hay un intervalo de cuarta aumentada, que también se asimila al intervalo de tercera menor, pues es su división simétrica.

3. El único intervalo que no puede asimilarse al tricorde (0,1,4) es el de segunda mayor. Ése es, por el momento, nuestro enigma.

Habría muchas más cosas que decir, por supuesto, pero he decidido recorrer una sola línea de argumentación.

Pasemos al primer tema (ejemplo 4). Surge de un Re, para establecerse en un Fa. Luego, por medio de un tresillo, la melodía va al Re nuevamente como punto de llegada. Después escuchamos un Sol-Fa que genera un intervalo de cuarta y uno de segunda. Luego se repite el primer argumento, y entonces viene la sorpresa: un Si bemol, un La bemol y un Mi, todas ellas

Ejemplo 4



notas nuevas en el plano del tema. El Mi es un punto de tensión, una especie de dominante que resuelve al Fa, que a su vez es inmediatamente abandonado para ir a un Re, continuando el juego del tema. Pero aquí encontramos otra sorpresa: el Re ya no se escucha como punto de llegada, sino que quiere resolver al Do sostenido (este hecho, además de que es claramente perceptible al oído, se enfatiza con la duración específica de la nota: 19 octavos más un dieciseisavo).

Así encontramos que hay un espejo entre el Mi-Fa y el Re-Do sostenido. Es como si a la tercera inicial se hubieran agregado dos segundas menores.

Y si llevamos adelante esta idea, y hacemos formar parte al Si bemol y al La bemol del mismo conjunto interválico, encontraremos que se forman dos tricordes (0,1,4), uno como la inversión del otro, relacionados por intervalo de segunda mayor (Re-Mi).

Esta relación desenreda la incógnita, la segunda mayor se integra en un orden estructural.

Si volvemos atrás para reflexionar un poco más sobre la aparición del Si bemol y del La bemol, descubriremos lo siguiente: del Re al Si bemol hay una tercera mayor, del Si bemol al La bemol hay una séptima menor, que es la inversión de la segunda mayor (nuestro intervalo estratégico), y del La bemol al Mi hay también una tercera mayor. Es decir, encontramos otra vez un espejo, en este caso de dos terceras mayores, que tiene su eje en las mismas notas Re-Mi (ejemplo 5).

Es un argumento más para justificar mi propuesta de que la célula interválica generadora de *Sensemayá* es el tricorde (0,1,4), es decir, un conjunto de tres intervalos germinales. Tres intervalos le bastan a Revueltas para generar *Sensemayá*.

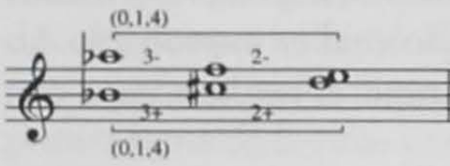
Y pensando que ustedes todavía no están convencidos, busqué alguna prueba más. Y la encontré con facilidad, y felicidad: se trata del segundo tema de la obra (ejemplo 6). Está formado, escuetamente, sobre nuestro tricorde amigo, el (0,1,4) (ejemplo 7).

En otras palabras, Revueltas construye el segundo tema con los mismos intervalos del primero. Es un ejemplo de sagacidad y economía. Es una pequeña muestra de la profundidad de su pensamiento musical. Es una lección de música. Es una clase de composición.

Mencionaré otros hallazgos. Si agregamos las notas del ostinato del fagot a las notas de las dos frases del primer tema, descubriremos que son once de las doce notas de la escala cromática (ejemplo 8).

No debemos olvidar que por las repeticiones, que son parte orgánica de la obra, estas notas se están escuchando todo el tiempo, pero como vistas en un caleidoscopio.

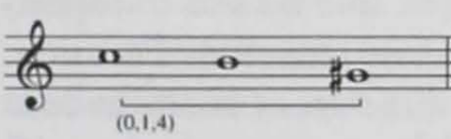
Ejemplo 5



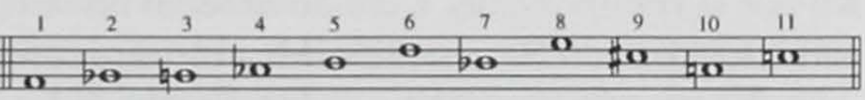
Ejemplo 6



Ejemplo 7



Ejemplo 8



Esta colección de once notas habla de la voluntad de Revueltas por tener circulando permanentemente las doce notas. No digo, y quiero enfatizarlo con toda claridad, que haya una serie o algo parecido. Pero es indudable que existe una voluntad por desplegar el total cromático en el lapso de una frase, pues es a partir del Do que se repite la frase, como mencionamos al principio.

Eso aleja por completo a Revueltas del ámbito tonal, o, para decir mejor, de la tonalidad funcional, y lo hace partícipe de las búsquedas más audaces de su tiempo.

Y justo aquí comencé a percatarme de que hacía rato que me torturaba una tentación obsesiva. Si tomamos en cuenta que en nuestra contabilidad de las notas nos faltó una, me pareció muy interesante que precisamente fuese el Re sostenido o el Mi bemol. Me pareció que era una idea deliciosa que justo la nota que establecería el eje de simetría perfecto estuviera ausente. El centro del mundo, por decir así, de la obra, no existe.

Pero ahí estaba el clarinete bajo del principio para acabar con mi ilusión, pues sus notas son, o al menos parecen ser, un Re sostenido-Mi.

Y entonces me dije: qué bonito sería que ese Re sostenido-Mi fuesen un Do sostenido-Re, porque así todas las relaciones interválicas se ordenarían prodigiosamente.

Caí en la herejía. Un análisis me llevó a desear que las notas de la obra fueran otras. Pero algo empezó a abrirse paso desde el fondo de mi conciencia.

Vuelvo a la partitura y me percato, después de muchas decenas de veces de haberla leído, de que el clarinete bajo está mal escrito (hay que recordar que hasta aquí me he basado en la edición Schirmer), pues es sabido que es una convención el hecho de que transporta una octava más una segunda mayor hacia abajo. Esto es imposible en la edición Schirmer, pues las notas

escritas están en el registro real (no transpuesto) más grave del instrumento. Entonces surgen varias preguntas: ¿está transpuesto? Es imposible, a menos de que solamente transponga una segunda mayor, lo cual es improbable. Lo más evidente es que se trata de las notas reales, aunque el hecho rompa con todas las convenciones.

Por buscar algún argumento adicional, voy adonde aparece el doblaje que el clarinete hace del clarinete bajo, y mi confusión aumenta, pues encuentro un Mi sostenido y un Fa sostenido. Es decir, sonará un Re sostenido-Mi por la transposición. Cuando observo las flautas, que no son transpositoras, tocando un Re sostenido-Mi, el asunto parece no tener más discusión.

Y comprendo cuál ha sido la reflexión de los directores y analistas de la obra al corregir el error: deducen que el clarinete bajo no está transportado, y que en eso consistió el error. Lo transportan y asunto arreglado.

Pero a estas alturas ya no me contentaba fácilmente cualquier explicación.

Era obvio que había una errata en la edición de la partitura. Pero ¿cuál fue ese error exactamente? Comprendí que la solución señalada era sólo una posibilidad, y entonces decidí revisar el primer borrador de la obra, o versión de cámara, como le han llamado, no sin discusión.

Bastó la primera línea para fortalecer mis tribulaciones. Si observamos el clarinete bajo veremos que el error se repite. Pero una vez más no pude quitarme de la cabeza el Do sostenido-Re.

Y aprovecho aquí para mencionar algunas reflexiones que resultan de comparar los dos textos de *Sensemayá*:

1. En la primera redacción de la obra sólo se usan los tom-toms en la sección de percusiones, y las claves acentúan lo que sería el séptimo y el primer tiempo del compás. En la versión final, el gong, el bombo y dos tom-toms se convierten en factores fundamentales para la definición de la textura de la obra. Por supuesto, las claves ponen de relieve el séptimo octavo del compás.

2. Y digo "lo que sería el séptimo y el primer tiempo del compás", porque en la primera redacción Revueltas todavía no acierta a encontrar el compás que mejor refleja su pensamiento musical. La primera redacción está escrita en: 4/16+4/16+4/16+2/16. Se requieren cuatro compases para escribir lo que en la última versión cabe en uno: 7/8.

3. El paso de una a otra versión hace ver que la primera es un mero punto de tránsito hacia la definitiva. La claridad minuciosa de la obra requirió una versión de prueba, a partir de la cual se hicieron todos los ajustes necesarios.

4. La orquestación, no sólo en lo que se refiere a las percusiones, varía

de manera dramática de una a otra. En la primera, la orquesta no registra la tuba, ¡que es el personaje principal de la segunda! El primer tema, en la redacción, como le llamé, de prueba, es confiado a la trompeta.

5. En la redacción final, los cornos responden a la presentación del primer tema de la tuba (compases 18 al 21). Esa respuesta es un gesto que da una vitalidad enorme a la obra, que hace más claro su planteamiento interválico global, y que en su diseño mismo tiene consecuencias para el planteamiento estructural de la obra en su conjunto. Pues bien, esa respuesta simplemente no existe en la primera redacción.

En la primera redacción de la obra el clarinete bajo dice, de puño y letra de Revueltas, que está en Si bemol, esto es, que no ha sido transpuesto. Por tanto, las notas resultantes son Do sostenido-Re. Pero ¡está en la octava equivocada!, lo cual, si lo pensamos bien, es menos importante que el decidir cuáles son las notas.

Emocionado, voy a la frase en la que el clarinete empieza a doblar al clarinete bajo, y ¡oh sorpresa!, está escrito Mi sostenido-Fa sostenido, como en la edición Schirmer, es decir, suena Re sostenido-Mi. Esto representa, a mi juicio, una prueba de que hay una errata en el manuscrito mismo de Revueltas, pues si atendemos sin más al contenido del texto, el ostinato inicial de la obra estaría formado por las notas Do sostenido-Re del clarinete bajo a las que se sobreponen el Re sostenido-Mi del primer clarinete. Tendríamos un ostinato en el que las segundas mayores estarían chocando permanentemente. Eso ensuciaría torpemente la textura de la obra. Por tanto, tenemos que tomar una decisión. O es Do sostenido-Re, o es Re sostenido-Mi. No hay otra opción.

Deseando quedar tablas con el asunto, pensé: Revueltas escribió bien el clarinete bajo, pensando en Do sostenido-Re, pero se equivocó al doblarlo con el clarinete. Es un error que es fácil cometer a la menor distracción. Cuando escribió el clarinete en Si bemol pensó en el Re sostenido-Mi, puesto que estaban ahí a la vista en la línea de arriba, como notas reales, y repitió la transposición sobre la transposición.

Concluí que, al menos, esta conclusión era tan válida como la primera. Pero eso no era suficiente.

Abandoné la investigación durante varias semanas, hasta que un día ocurrió un hecho prodigioso: el azar puso en mis manos el cuaderno de apuntes de *Sensemayá*, que contiene los primeros trazos de la obra. No narraré aquí cómo ocurrió. Sólo diré que para mí fue una especie de aviso, alguien me decía con esto que debía seguir adelante. Y, en efecto, así lo hice.

En este cuadernillo, no mucho más grande que la palma de la mano (Revueltas lo usaba para cargarlo cómodamente en las inmensas bolsas de sus

pantalones), están apuntadas las primeras ideas, los trazos más generales, las anotaciones iniciales. Gracias a ellos podemos construir la historia de la obra, y entender el proceso de composición, laborioso y complejo, de nuestro autor. La idea de que componía a golpes de genialidad no puede ya sostenerse con estas evidencias. A menos de que digamos, y la idea me gusta, que eran golpecitos de genialidad que se iban sumando por la acción bienhechora del trabajo.

Pero veamos lo referente al ostinato inicial (ejemplo 9).

Ejemplo 9



Ahí está la respuesta, me parece. Revueltas está escribiendo sin saber aún qué instrumento va a tocar el ostinato. Entonces, como pensé, ¡las notas correctas son Do sostenido-Re! Ese Do sostenido era la demostración, por inversión del procedimiento lógico, de que mi teoría era correcta. O al menos eso parece.

Pero no quiero cegarme con esto que les he mostrado, ni quiero dejar de explorar todas las posibilidades que pueden derivarse de ello. Me gusta ser amigo de la prudencia. No quiero decir, a pesar de las evidencias, que tengo razón. Por ello, en un intento por enfrentarme al problema en la más limpia lógica, he pensado en las siguientes conclusiones:

1. Es claro que Revueltas sigue un largo proceso en la composición de sus obras. Deja, antes de llegar a la obra terminada, una serie de borradores. Revueltas va puliendo largamente sus formas. La idea de que escribe con

descuido, sin meditar con rigor cada detalle, no tiene fundamento. Por todo ello me parece inadmisible hablar de dos versiones de *Sensemayá*, en lugar de hacer referencia a borradores sucesivos a simples (o complejos, pues) apuntes.

Fueron publicados los borradores de *El llano en llamas*. Son de gran interés porque muestran la astucia de Rulfo para llegar a la versión definitiva. Nos enriquece el texto. Pero sería cuestionable intelectual y moralmente que quisieran vendernos esos borradores como la primera versión del libro.

2. Hace falta una edición *filológica* de la obra de Revueltas. Nos encontramos todavía en la etapa del establecimiento del texto, y sospecho que pasarán muchos años antes de que esa etapa pueda completarse profesionalmente.

3. El análisis riguroso, con las herramientas apropiadas, de la obra de Revueltas, puede mostrarnos que si no hizo sinfonías fue porque no quiso. Más aún, hay obras que, a la luz de su elaboración y desarrollo, cumplen puntualmente con los requisitos de procedimiento de una sinfonía. Muchos admirarían más a Revueltas si, en lugar de que su obra tuviera por nombre *Cuauhnáhuac*, a secas, se llamara *Sinfonía Cuauhnáhuac*.

4. Volviendo al Do sostenido-Re, puede ser que el cuadernillo me haya dado esa especie de petulancia de los que creen que lo saben todo de Revueltas. Puedo estar simplemente equivocado, y eso tendría sus ventajas, pues quienes han estudiado *Sensemayá* no tendrían que cambiar sus conclusiones, ni los editores modificar sus publicaciones.

Pero también es posible que el ostinato sea Do sostenido-Re, y que los intérpretes hayan estado tocando *Sensemayá*, durante cincuenta años, con una errata feroz.

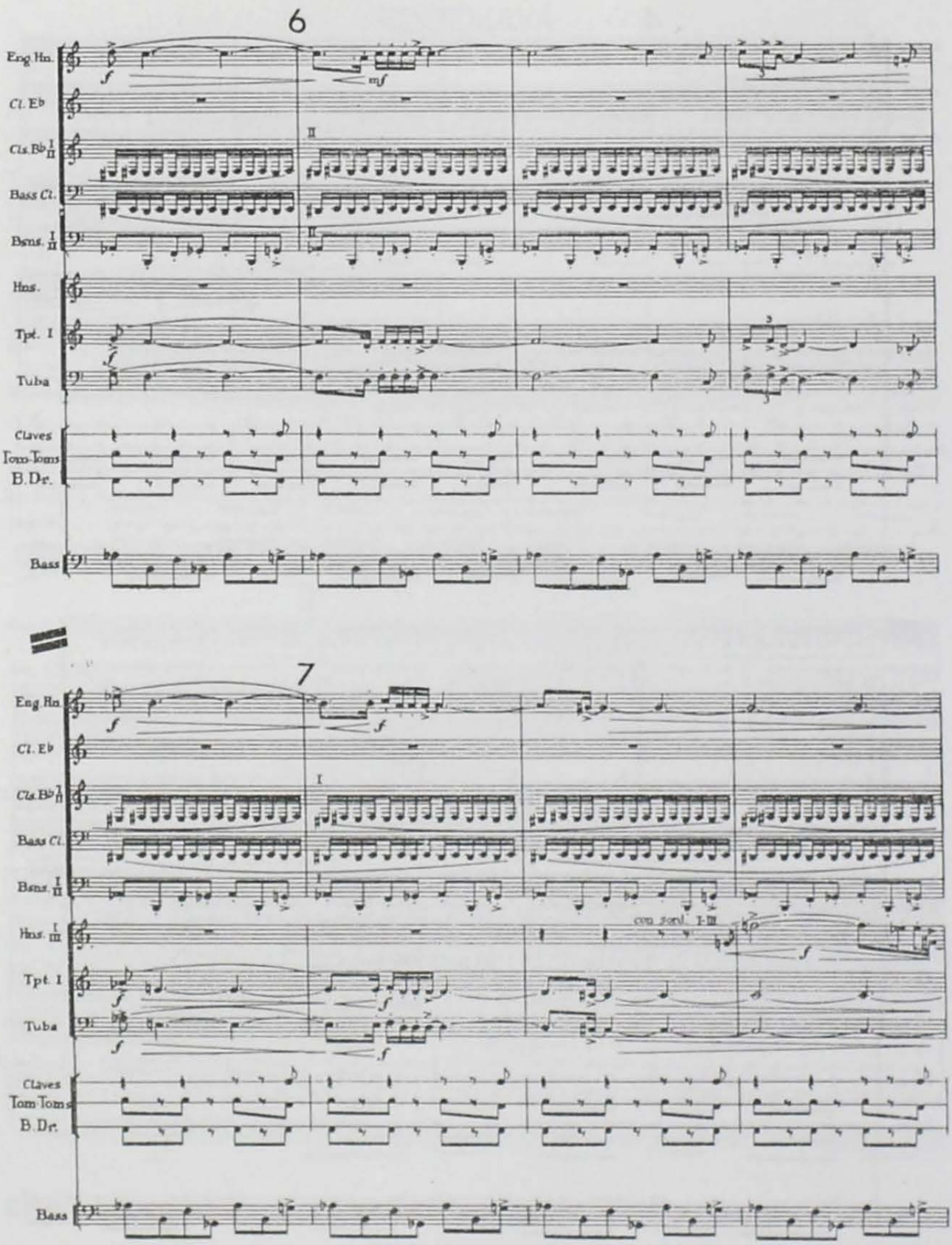
SENSEMAYÁ

Silvestre Revueltas



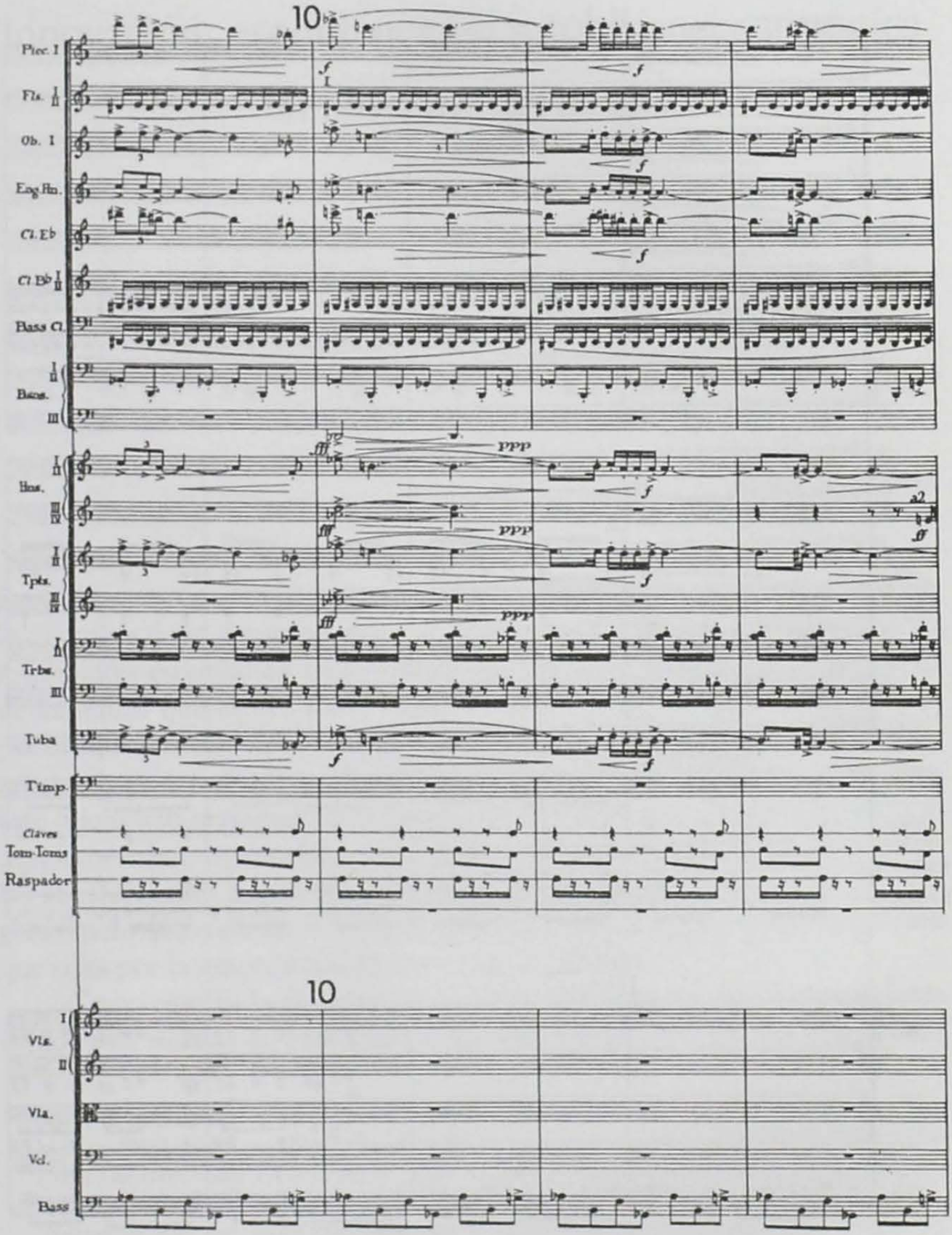
Copyright, 1949, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A.


4
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb
Bass Cl.
Bsns. I II
Hn. I
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom Toms
B.Dr.
Bass
Con Sordina I
mf
f
5
mf espr. e misterioso
pp
ppp
Con. Sord. I


6
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II
Hns.
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Toms
B. Dr.
Bass
7
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II
Hns. I III
Tpt. I
Tuba
Claves
Tom-Toms
B. Dr.
Bass
con sord. I-III


8
Picc. I
Fl. 1
Ob. I
Eng. Hn.
Cl. Eb
Cls. B♭ I II
Bass Cl.
Bsns. I II III
Hns. I III II IV
Tpts I II III IV
Trbs. I II III
Con Sord.
Con Sord.
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
B. Dr.
8
I II
Vls.
Vla.
Vcl.
Bass


9
Picc. I
Fls. I II
Ob. I
Eng.Hn.
Cl. Eb
Cls.Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I III
Hns. I II III IV
Tpts. I II III IV
Trbs. I II III
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
9
Vls. I II
Vla.
Vcl.
Bass


10
Picc. I
Fls. I II
Ob. I
Eng.Hn.
Cl. Eb
Cl Bb I II
Bass Cl.
Bsns. I II III
Hns. I II III IV
Tpts. I II III IV
Trbs. I II III
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
Raspador
10
Vls. I II
Vla.
Vcl.
Bass


11
Picc. I
Fl. I
Ob. I
Eng.Hn.
Cl.Eb
Cls.Bb
Bass Cl.
Bsns.
Hns.
Tpts.
Trbs.
Tuba
Timp.
Claves
Tom-Toms
S.Indian Dr.
Raspador
with hard sticks
11
Vls.
Vla.
Vcl.
Bass

Innovación, espontaneidad y coherencia armónica en Silvestre Revueltas

Luisa Vilar-Payá

En 1941, pocos meses después de la muerte de Revueltas, Aaron Copland lo describía de la siguiente manera: "Revueltas fue el tipo de compositor de inspiración espontánea cuya música era colorida, pintoresca y festiva. Es de lamentar que nunca fuera capaz de romper con un cierto diletantismo por el cual lo mejor de su trabajo sufre de hechuras fragmentarias".[1] Por desgracia, durante más de medio siglo muchos de los elementos que integran este juicio han permeado la literatura sobre Revueltas. Tanto amigos como detractores han manipulado estas mismas nociones tratando de acomodarlas al estereotipo que desean promover: un compositor ingenuo y a la vez genial pero que no llega al nivel de Chávez, o un Revueltas tan sobresaliente que opta por la espontaneidad y rechaza la academia.

Como resultado de esta polarización, actualmente pocos especialistas estudian la música de Revueltas desde una perspectiva teórica que aborde

[1] Aaron Copland, *Our New Music, Leading Composers in Europe and America*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941, p. 209. Copland revisó varias veces este libro, el cual es más conocido como *The New Music 1900-1960*; el capítulo donde se encuentra esta referencia creció notablemente, sin embargo, el pasaje aquí citado no cambió, como lo muestra la edición de 1968: "Revueltas was the spontaneously inspired type of composer, whose music is colorful, picturesque, and gay. Unfortunately, he never was able to break away from a certain dilettantism that makes even his best compositions suffer from sketchy workmanship. Certain circles in Mexico are anxious to prove that in comparison with the music of Revueltas, with its natural spontaneity, that of Chávez is essentially cold and cerebral. But I see absolutely no need to choose here. It is not a question of Chávez *or* Revueltas, as at one time it was thought to be a question of Wagner or Brahms. We can have both men and their music for exactly what each is worth to us. In my own mind there is no doubt whatever that Chávez is the more mature musician in every way", p. 149.

con profundidad los aspectos formales y armónicos de su obra. Para algunos musicólogos el análisis musical no tiene nada que demostrar en la música de Revueltas. Otros piensan que este tipo de aproximación asesina la idea de espontaneidad y disminuye el valor de la música estudiada y la exilia al mundo de lo académico.

Desde luego, no falta quien ha querido disentir con el punto de vista expresado aquí en palabras de Copland. En 1978 Jorge Velazco intenta una denuncia cuando, refiriéndose a Revueltas, expresa:

> Se dice que el nacionalismo musical llega a topar con el problema de la forma en cierto momento de su evolución. Claro que este criterio se basa en la aceptación de las formas supuestamente implantadas por Beethoven y en la gradación axiológica de formas grandes y pequeñas [...] Se dice que en sus obras orquestales el material melódico se halla [...] simplemente expuesto, sin que haya elaboración o desarrollo. Esto sólo se mantiene a la ley de una rígida y austera concepción formal de la música. El desarrollo en el sentido de la escuela sinfonista alemana, sólo es un concepto válido dentro de las premisas formalistas que afirman la existencia de valores y principios permanentemente vivos. Revueltas compuso en la forma que él mismo descubrió y que le era natural. En ese sentido, su forma es perfecta y acabada y nada podría justificar una censura al músico que descubre sus propias leyes y que le otorga a sus obras el ciclo que la lógica intrínseca de su material reclama.[2]

Por desgracia, el tema de la forma musical en Revueltas normalmente se aborda dentro de contextos que parten de la inserción del compositor dentro del marco del nacionalismo mexicano de la década de los treinta, un área donde con frecuencia resulta difícil superar lugares comunes, así como los estereotipos ya mencionados. En el mismo artículo citado, Velazco afirma:

> Revueltas logró sintetizar ese núcleo emocional que se halla escondido debajo de los aspectos pintorescos de lo popular y al igual que Chávez y tal vez en mayor grado pudo hallar los intervalos, el ritmo, la armonía y las formas adecuadas para componer música inconfundiblemente mexicana sin acudir a temas folklóricos ni canciones populares, sino escribir siempre música propia y original, que cataliza las inquietudes nacionales y que es mexicana sin ser mexicanista.

[2] Jorge Velazco, "Silvestre Revueltas genio-hombre-leyenda", en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 1978. Posteriormente publicado en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, p. 46.

Y, siguiendo la comparación obligada, Velazco prosigue: "el introspectivo y culto concepto musical de Chávez no se adecuaba al temperamento musical espontáneo pintoresco del pueblo mexicano, el jolgorio de mercados, calles y carpas se acerca más a la posición de Revueltas".[3]

En su libro *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, Yolanda Moreno Rivas procura anteponer a los lugares comunes aquí señalados la individualidad de las obras y de las técnicas que analiza. La descripción de Rivas se mantiene cerca de la partitura, en ocasiones enriqueciendo su lectura con documentos de carácter histórico o crítico que apoyan sus puntos de vista. De esta manera, el autor estadounidense que Rivas cita es Virgil Thomson, quien se concentra en los elementos europeos de Revueltas:

> Escribió música mexicana que suena como el México español, pero la escribió dentro de la mejor sintaxis parisina[...] La música de Revueltas jamás podría ser confundida con música francesa: no obstante, está hecha con técnica francesa postimpresionista, amplificada y adaptada a su propio clima. Armónicamente es estática, pero fluye generosamente en la melodía, su instrumentación es precisa y picante, su ritmo es atrevido. Prefiere el acompañamiento ostinato y lo utiliza abierta, prolongadamente y sin timidez. Orquesta a la Satie, sin duplicar, no teme a los contrastes rítmicos inesperados ni a los giros melódicos familiares. Su música tiene gracia, grandeza, delicadeza, encanto y enorme distinción.[4]

La cita sirve de punto de partida a Rivas para describir a un Revueltas que responde de manera independiente y nada servil al entorno nacionalista que le rodea.

> Durante demasiado tiempo, la idealización de la figura dionisiaca y mítica de Silvestre Revueltas (1899-1940) no favoreció el análisis y la evaluación seria de su música. Así, la obra brillante y profundamente reflexiva de sus cortos pero intensos años de producción (1930-1940) fue explicada como la emanación natural de un iluminado genial; de un músico instintivo y vital del que surgía partitura tras partitura inevitablemente mexicanista. Ese Revueltas elemental, arrastrado por un espíritu por el que fatalmente habló la raza...[sin embargo]. Las convincentes interpretaciones étnicas y las inspiradas metáfo-

[3] Velazco, *op. cit.*, pp. 44-45.

[4] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, ENM-UNAM, 1995, p. 184.

ras raciales o terrestres no lograron ocultar por completo la compleja y totalmente consciente trama del arte revueltiano.[5]

En lo que respecta a observaciones musicales, Rivas procede a señalar diversos pasajes que ilustran las técnicas ya mencionadas por Thomson: instrumentación precisa, transformación temática, frecuente recurso al ostinato y un manejo inteligente y novedoso del ritmo. Pero hay dos áreas problemáticas que la autora no aborda, en parte debido al carácter un tanto introductorio de su libro. Primero, nunca cuestiona la frase de Thomson donde describe la música de Revueltas como "armónicamente estática", al contrario, por la manera como introduce a Thomson, Rivas parece adoptar este punto de vista.[6] Segundo, nunca aborda ninguna pieza desde el punto de vista formal, a pesar de que comienza criticando a aquellos que, como Nicolas Slonimsky y Otto Mayer-Serra, pensaron que Revueltas "no resolvió el problema de la forma", o que se limitaba a la invención de un material que terminaba apareciendo "primitivamente expuesto" y sin "elaborar".[7] Más bien, la autora se limita a enseñar varias instancias locales donde un motivo se transforma con fines formales.

Con el fin de profundizar un poco más en estos dos temas que además están íntimamente relacionados —el dinamismo armónico y la forma musical—, quisiera referirme a algunas decisiones que Revueltas toma al componer la canción *Dúo para pato y canario*, basada en un poema de Carlos Barrera. Es más, el carácter del poema invita una realización musical muy acorde a la imagen de un Revueltas básicamente intuitivo, marcado principalmente por la naturalidad de su talento.

Lamentablemente, con frecuencia se olvida que en el quehacer artístico es más fácil lograr una obra que connote balance a una rebosante de espontaneidad (unificada por fuerzas de atracción más sutiles). Por lo regular este segundo tipo de trabajo necesita mucha más destreza técnica por parte del compositor, y el *Dúo para pato y canario* no es la excepción; la obra expone una serie de decisiones musicales características de un autor que calcula cuidadosamente el efecto de las técnicas que emplea.

[5] *Ibid.*, p. 183.

[6] "En una lúcida semblanza publicada en 1941, Virgil Thomson, el compositor y crítico norteamericano, resumía en pocos párrafos la singularidad, pero también la paradoja de una música que incorporaba una buena dosis de elementos étnicos dentro de un estilo ampliamente informado y altamente individualizado." Moreno Rivas, p. 184.

[7] Citados por Moreno Rivas, p. 185.

Igual que el poema, la música de Revueltas es de corte vanguardista, evitando en todo momento tanto las cadencias tonales como los lugares comunes de una declamación directa o al menos en apariencia sencilla.[8] La música no exhibe repeticiones extensas y tampoco es tonal. Esto no quiere decir que se eviten a toda costa formas ancestrales de composición. Las dos técnicas más antiguas empleadas por Revueltas en el *Dúo* son el énfasis en ciertas rimas o asonancias y el dibujo musical del significado de algunas palabras, aquello que pusieron de moda los madrigales de fines del siglo XVI y principios del XVII y que los musicólogos de habla inglesa denominan *word painting*.[9]

El ejemplo 1 abarca una serie de líneas melódicas donde se ilustran las dos técnicas arriba mencionadas: por medio de repeticiones de notas o motivos, los compases 9 al 12 enfatizan la rima interna entre "toca para" y "la foca", mientras que en los compases 18 al 21 se ve cómo la letra "o" de la palabra "oca" frecuentemente aparece vinculada con la nota Sol. Posteriormente, los compases 32 al 35 muestran la concordancia entre el Re sostenido y la rima entre "ajedrez" y "otra vez", y lo mismo sucede en el compás 49, donde la segunda menor descendente La bemol/Sol se coordina con la rima entre "danza" y "esperanza". Igual que los compases 18 al 21, los compases 53 y 54 muestran la conexión entre una sola nota y una vocal, en este caso entre la nota Fa y la vocal "a", y lo mismo sucede en los compases 60 al 66 donde el adverbio "más" está siempre conectado con una nota Mi. En estos cuatro últimos ejemplos la conexión entre texto y notas musicales está también subrayada por un paralelismo rítmico y métrico. Por ejemplo, el Mi de los compases 60 al 66 aparece siempre como un cuarto situado en el primer tiempo del compás. Tres de estas veces al Mi del tiempo fuerte le sigue un Mi en forma de octavo.

Los compases 70 al 72 exhiben otro tipo de énfasis, donde la nota Do en la que termina la palabra "Phytolaca" se mantiene una octava abajo durante la siguiente frase, que termina en la vocal "a" de "homeopatía". En los compases 81 al 82, un tipo de paralelismo ya visto en los compases 32 al 35 marca ahora la rima entre "jinete" y "mata siete".

[8] Para mayor información sobre el autor del poema véase Sandra Barrera Ocampo, "Carlos Barrera Treviño: Aspectos de su vida y obra", tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1977. Para un análisis complementario del poema véase Talía Jiménez Ramírez, "Entre el juego y la ironía en la música de Revueltas: el *Dúo para pato y canario*", en *Pauta*, abril-junio de 1999, pp. 32-41.

[9] Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 2a. ed., 1972, pp. 928-929.

Ejemplo 1


Cuan - do to - ca pa - ra que bai - le la fo - ca,
o - ca, o - ca en la o - ca o - ca o - ca o - ca - ri - na.
de ca - ba - llo de_a - je - drez, pa - ra_em - pe - zar o - tra vez.
Cuan - do dan - za la_es - pe - ran - za
en la lon - ta, lon - ta, lon - ta, en la lon - ta, lon - ta - nan - za.
Porque_el bu - rro sa - be más, mu - cho más, a - de - más, por - que sa - be mu - cho más que tú.
Pa - ra la don - ce - lla fla - ca, phy - to - la - ca re - ce - ta de_ho - meo pa - ti - a
que se_a le - ja, mal ji - ne - te. so - bre_el ro - cín ma - ta - sie - te

El ejemplo 2 muestra los compases 38 al 48, los cuales contienen una de las claves para entender la pieza desde el punto de vista de centricidad melódico-armónica.[10] Los compases en cuestión coinciden con un momento donde el poeta cita elementos musicales: "remidoremifa solasi si bemol, domisol, tornasol bajo la chispa del sol". Al igual que en los ejemplos antes mencionados, Revueltas dibuja con la parte vocal el significado de las palabras. Pero, más allá de que la sílaba "re" coincide con la nota Re, la sílaba "mi" con la nota Mi, y así sucesivamente, en la palabra "tornasol" la línea melódica digamos que se "tuerce" y regresa de la nota La a la nota Sol. No es accidental que "retorne" en esta dirección, ya que esto ayuda a enfatizar el dibujo de la siguiente frase, "Bajo la chispa del sol", la cual se mantiene "abajo" de la nota Sol y "asciende" a esta nota solamente durante las palabras "chispa" y "sol".

Revueltas otorga una gran importancia a la nota Sol, tanto en la línea vocal de los compases 42 al 45 como en la contestación que le sigue. En la versión para ensamble de cámara, el oboe toca solo la melodía que va del Re sostenido al Sol en los compases 46 al 48. Conviene aquí señalar dos factores importantes: primero, el hecho de que la nota La de la palabra "torna" también aparece como la más aguda en el acorde que se repite durante el compás 42 al 43. En la versión para ensamble de cámara, este La se escucha en la flauta y en el piano. Segundo, la melodía de los compases 46 al 48 está constituida por cinco tonos de una colección de tonos completos Do sostenido, Re sostenido, Fa, La y Sol y, en términos de contorno y ritmo, tiene una construcción más bien simétrica alrededor del La.[11]

Los elementos que acaban de ser descritos funcionan como una anticipación del final, el cual aparece en su versión de cámara en el ejemplo 3. La voz termina la canción con la palabra "nada" y en la nota La. El acompañamiento termina en un prominente Sol de la trompeta, el cual está precedido por un Re sostenido. La importancia de las notas Re sostenido, La y Sol al concluir la canción (compases 84-87) es totalmente congruente con la línea melódica de la parte central (compases 46 al 48), tanto en términos de direccionalidad melódica como de énfasis rítmico.

Por otra parte, ambos puntos cadenciales están también relacionados con la organización melódico-armónica de la sección que empieza la can-

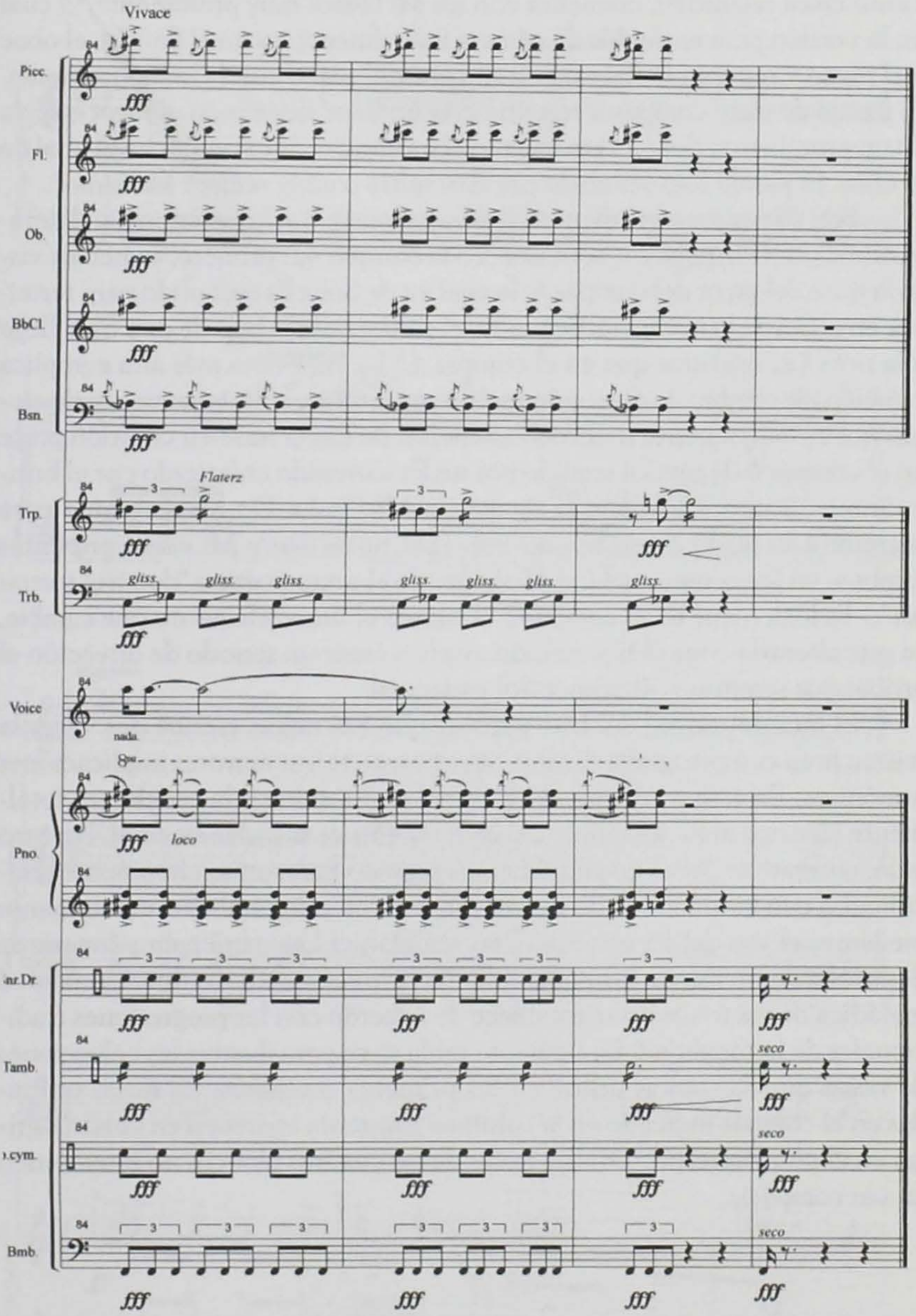
[10] Silvestre Revueltas, *Dúo para pato y canario*, Nueva York, Southern Music Publishing Company, Inc.

[11] Partitura orquestal publicada en *Pauta*, abril-junio de 1999, p. 48.

Ejemplo 2


re- mi - do- re- mi - fa
sol - la - si
si - be - mol,
sff
42
Sostenuto
poco rit.
f
do - mi - sol,
tor - na - sol
ba - jo la chis- pa del
sol.
ff
Meno mosso
ff
dim.
8va bassa...

Ejemplo 3


Vivace
Picc.
Fl.
Ob.
BbCl.
Bsn.
Flaterz
Trp.
Trb.
gliss.
Voice
nada.
loco
Pno.
Tamb.
seco
Bmb.

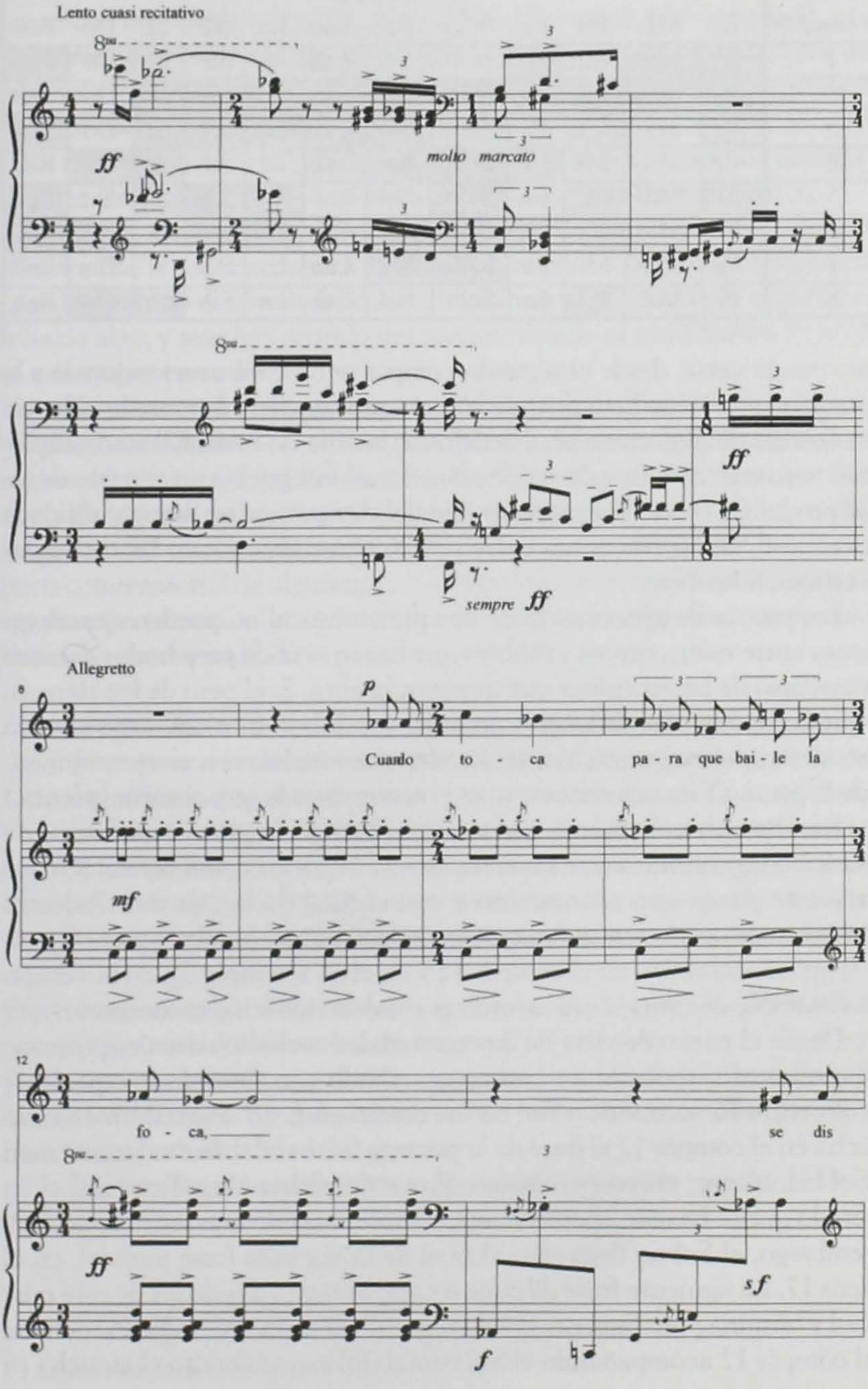
ción (ejemplo 4).[12] Esta sección, marcada en la partitura de piano y voz como Lento cuasi recitativo, comienza con un Mi bemol muy prominente, el cual en la versión para ensamble de cámara inicialmente tocan el flautín, el oboe y el piano y reiteran la flauta, la trompeta y el piano con la mano izquierda. El pasaje de siete compases termina con un Fa sostenido en el fagot que va de un prominente Sol en la trompeta, el mismo Sol que se escucha al final de la obra. El pasaje está señalado por Revueltas como "sempre fortísimo".

Son varios los ingredientes de los compases 6 y 7 que anuncian la musicalización de la palabra "tornasol" en el compás 42: primero, ya hemos visto la frase del fagot del compás 6, la cual va de Sol a Fa sostenido para terminar en el Sol de la trompeta. Segundo, el contorno más bajo de esta frase llega a la nota La, mientras que en el compás 43 La es la nota más alta e implica también un cambio de dirección melódica. Tercero, el ordenamiento de elementos es básicamente simétrico alrededor de La: la frase en cuestión parte en el compás 6 de un Sol seguido por un Fa sostenido enfatizado por el brinco interválico, a esto sigue la secuencia Mi-Do-La-Do-Mi sostenido para regresar a la díada Fa sostenido-Sol. (Las notas Do y Mi están presentes también en los compases 42 al 45 siguiendo el texto poético "domisol tornasol".) Es lógico que en el compás 7 el Mi sea el único elemento que cambie, ya que alterarlo como Mi sostenido ayuda a crear un sentido de dirección al arribar por semitonos al primer Sol cadencial.

El mundo sonoro del *Dúo* permite que Revueltas escriba dos veces la misma nota con ortografía distinta sin que esto tenga mayores implicaciones armónicas. En este contexto, el Mi bemol que comienza la canción es totalmente idéntico al Re sostenido del compás 46 y de la cadencia final. Por otro lado, aunque las notas que aquí hemos seguido parecerían claramente relacionadas con la tonalidad de Do mayor, connotando también su dominante mediante el uso del Fa sostenido, en realidad el *Dúo para pato y canario* se desarrolla en un mundo armónico donde la funcionalidad o direccionalidad melódica de los tonos no se establece de acuerdo con las progresiones tradicionales de la tonalidad. La siguiente tabla sirve para ilustrar las colecciones de notas que Revueltas utiliza en los primeros compases: las notas utilizadas en el compás indicado en la columna izquierda aparecen en cuadros grises en el renglón respectivo (las notas de los cuadros blancos no intervienen en ese compás).

[12] Las frases "direccionalidad melódica" y "direccionalidad melódico-armónica" se usan a lo largo de este análisis como equivalentes a la expresión "voice-leading", comúnmente empleada en la teoría y la musicología de habla inglesa.

Ejemplo 4


Lento cuasi recitativo
ff
molto marcato
ff
sempre ff
Allegretto
p
Cuando to - ca pa - ra que bai - le la
mf
fo - ca, se dis
ff
f
sf

Número de compás	NOTAS											
	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
1	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
2	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
3	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
4	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
5	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
6	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
7	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb
8	Re	Mib	Mi	Fa	Solb	Sol	Lab	La	Sib	Si	Do	Reb

Como puede verse, desde el segundo compás se observa una tendencia a la saturación cromática. Esto no quiere decir que no exista durante la pieza un claro sentido de direccionalidad armónica, la obra no es atonal sino simplemente postonal. Este tipo de repertorio, el cual integra la mayor parte de las obras producidas en el siglo XX, requiere del compositor un manejo sólido, y a la vez sutil, de las relaciones entre tonos, especialmente en las cadencias que articulan la obra.

Los puntos de articulación de una pieza musical no pueden ejercer relaciones entre notas, ritmos y timbres que hayan no sido preparados durante el transcurso de las secciones que integran la obra. Si el peso de los elementos que componen las cadencias no emana del flujo musical, éstas suenan como interrupciones musicales artificialmente añadidas en ciertos momentos de la pieza. (Y en ocasiones esto es precisamente lo que el autor intenta.)

Resulta particularmente interesante observar la estructura formal de la música comprendida entre los compases 12 al 23, así como la relación que guarda este pasaje con el comienzo y con el final de la canción. Podemos percatarnos de que la sonoridad que precede al último Sol de la pieza (ejemplo 3) aparece también en el compás 12 y en el 21 (ejemplo 5), en la versión para ensamble de cámara este acorde es también idéntico en timbre.

Desde el punto de vista de direccionalidad melódico-armónica, cuando llegamos al compás 12 ya hemos escuchado con un énfasis especial el vínculo entre Fa sostenido y Sol en los compases 6 y 7. Posteriormente, se escucha en el compás 12 el final de la primera frase vocal, la cual termina en un Sol bemol que, en este contexto, el oyente podría identificar con el Fa sostenido que se ha oído apenas unos compases antes como sensible del Sol. Sin embargo, el Sol no llega sino al final de la segunda frase musical, en el compás 17. La siguiente frase de cuatro compases gira alrededor de este mismo Sol y termina precisamente con la reiteración de la sonoridad escuchada en el compás 12 acompañando el Sol bemol. En ese momento el escucha ya

no tendrá problemas para identificar al Sol bemol de la voz en el compás 12 como una especie de sensible que va al Sol del compás 17 (ejemplo 5), es decir, como idéntico al Fa sostenido del final del compás 6 y principios del 7 (ejemplo 4). La ortografía del acompañamiento reitera esta interpretación. Resulta también interesante observar la simetría formal y no sólo local. Faltaría añadir que la verticalidad que acompaña al Sol bemol del compás 12 aparece integrada dentro de la sonoridad final de la pieza (ejemplo 3).

El tipo de relaciones básicas estudiadas en los ejemplos 2 al 5 dan a la obra unidad y sentido de movimiento. En música solamente hay sensación impulso cuando el compositor logra implantar en el oyente la impresión de ir hacia algo, y sólo hay sentido del humor cuando se traza alguna línea lógica para jugar con ella.

En un artículo recientemente publicado, Talía Jiménez Ramírez aborda el tema del humor en el *Dúo para pato y canario* y especula sobre los aspectos del poema que pudieron atraerle a Revueltas: "la forma en que Barrera combina cualidades musicales con la espontaneidad de las ideas y el lenguaje humorístico, [...] la musicalidad de las rimas y en especial la repetición poco convencional de algunas, [...] el tono francamente infantil". Pero principalmente enfatiza el encadenamiento de ideas e imágenes conectadas solamente por el sonido de la palabra:

> La combinación de todas estas manipulaciones del lenguaje da como resultado un poema de carácter explosivo, absurdo, un poco exagerado, y sobre todo, espontáneo: el poema no transmite una idea redondeada en la que la información de cualquier sección sea necesaria para el entendimiento del resto. Más bien, Barrera hilvana el poema en forma lineal: las palabras o frases dan lugar a la siguiente por alguna asociación inmediata, que puede ser el sonido de una palabra, la rima misma o la idea que a su vez surgió de una rima.[13]

Efectivamente estos factores están presentes en la canción por medio del poema, pero resulta interesante observar, tal como se mostró en el ejemplo 1, que justamente en relación con estos momentos del texto Revueltas utiliza los métodos de composición más tradicionales, lo cual parece más bien trastocar la finalidad del poema.

Jiménez Ramírez enfatiza aquellos puntos donde la música de Revueltas empata con el carácter rectilíneo del texto:

[13] Jiménez Ramírez, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

Ejemplo 5


12
fo - ca,
se dis - lo - ca
15
con la bo - ca en la o - ca,
ff
f
mf
18
o - ca, o - ca en la o - - - ca, o - ca o - ca
f
molto staccato
mf
21
o - ca - ri - na,

> Revueltas también replica el desarrollo lineal del poema, pues lo que le interesa es el efecto de espontaneidad. Para lograrlo utiliza varios recursos. En primer lugar, la soprano jamás repite la misma melodía. Además, Revueltas divide la obra en secciones de longitud y carácter impredecibles, sorprendiendo al oyente al utilizar recursos musicales que sugieren una contradanza con el texto de Barrera, como si la música compitiera con las palabras o se apropiara de recursos originalmente textuales, tal como el texto de Barrera se apropia de recursos musicales [...] sin embargo, hay que notar cómo de pronto texto y música se vuelven uno: "remidoremifa, solasi, si-bemol, domisol" (cc. 38-41), y en esta perfecta unión el pato, o la orquesta, calla y escucha pero no soporta más y se le une al canario en un brillante clímax (cc. 42-45).[14]

Sin embargo, esta íntima conexión entre el poema y la música no basta para provocar la sonrisa del escucha, al menos desde el punto de vista musical, y Jiménez Ramírez evoca a uno de los tantos intelectuales que ha tratado de explicarse esta forma tan humana de reaccionar ante lo imprevisto: "Según Arthur Koestler, el *efecto cómico* es producido precisamente por una *dualidad*: el choque repentino de dos códigos que se excluyen mutuamente. El oyente tras esperar cierto resultado, de pronto percibe la situación en un marco de referencia diferente del esperado".[15]

Koestler conduce el argumento de Jiménez Ramírez al mundo de la crítica social y a un Revueltas que se burla de la tradición representada por la música de concierto. "Entonces, es a los seguidores de esta tradición, al establecimiento musical del momento, a quienes Revueltas critica."[16] La inserción de Koestler como base teórica, no obstante, necesitaría una mayor justificación, puesto que el humor es uno de los aspectos menos compartidos entre culturas. Este señalamiento no implica el rechazo de una metodología que incorpora elementos meta-musicales (filosofías extranjeras, entre ellos). No obstante, aunque el contexto de la vida de Revueltas permite una amplia gama de aproximaciones a su obra, y aunque legítimamente estas interpretaciones pueden traer consigo valoraciones distintas de cada uno de los ingredientes sociales y musicales que integran la obra y su contexto, el sentido del humor en el *Dúo para pato y canario* puede, y debe, ser explicado en un nivel más simple pero poco frecuentado por la musicología mexicana.

En la mayoría de los casos el argumento que invoca aspectos metamusicales será mejor sustentado si se fundamenta en una interpretación que

[14] *Ibid.*, pp. 37 y 38.

[15] *Ibid.*, pp. 39 y 40. La obra a la que se refiere es: Arthur Koestler, *The Act of Creation*, Nueva York, Macmillan, 1964, reimpreso en 1976, pp. 32-38.

[16] Jiménez Ramírez, *op. cit.*, p. 41.

proponga una manera específica de escuchar la obra. En el caso de la música postonal, uno de los principales problemas que el compositor enfrenta es cómo lograr un balance formal y cómo crear el sentido de direccionalidad armónica (lo que en inglés se denomina *voice-leading*). Dada esta situación, resulta problemático —como se ha hecho tradicionalmente en la literatura sobre Revueltas— abandonar lo armónico al mundo del "color". Tampoco puede asumirse que el ritmo lubrica todos los engranajes de la pieza. Por supuesto que la música no tonal nos obliga a poner especial atención al ritmo, pero el ritmo siempre ha sido fundamental para el establecimiento de la direccionalidad melódico-armónica. Tanto en la tonalidad como en la postonalidad o atonalidad las relaciones funcionales entre tonos y acordes están íntimamente ligados con patrones de duración y acentuación. Esta realidad obliga al musicólogo a estudiar qué elementos están siendo subrayados en el devenir musical, y a tratar de descubrir la lógica que los une.

Cuando el musicólogo expone el andamiaje estructural utilizado por Revueltas, la obra no pierde espontaneidad y la capacidad creadora del autor no desmerece, al contrario, se eleva. A pesar de ello, cabe señalar que el análisis puede carecer de sentido cuando, en nombre de un sistema, intenta decirle al compositor qué debió haber hecho. Esto se llama academicismo, y lo practican tanto los musicólogos como los compositores que siguen solamente los libros. Un análisis bien practicado cumple sus funciones cuando nos permite explicar cómo algunos ingredientes de la obra sustentan tanto la connotación de balance como la connotación de sorpresa, ya sea humorística o trágica.

En su aparente espontaneidad, el *Dúo para pato y canario* es uno de los tantos ejemplos que se encuentran en la literatura musical del siglo XX donde un autor economiza al máximo el uso de la direccionalidad armónica y recurre a ella solamente en momentos estratégicos con el fin de amarrar el hilo lógico que une la obra. La existencia de ese sustento unificador estratégicamente repartido a lo largo de la obra permite transmitir el deseado efecto de "impredecibilidad" del resto de los elementos que la integran. Por la sutileza que este tipo de realización conlleva no parece justo, ni siquiera posible, relegar la obra revueltiana al simple talento de un músico superdotado. Revueltas no compuso por casualidad, compuso porque sabía lo que hacía.

Los cuartetos de cuerdas de 1932: estudio comparativo del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez y de Música de feria de Silvestre Revueltas

Talía Jiménez Ramírez

Un día de 1932, Candelario Huízar, Vicente Mendoza y Silvestre Revueltas, entre otros, se encontraban en un aula del Conservatorio Nacional de Música en la "Clase de creación musical", apenas abierta el año anterior por Carlos Chávez, discutiendo sobre cómo crear nuevos tipos de melodías con un enfoque ya no vocal, sino instrumental.[1] El intercambio era intenso pero sistemático. En un momento de inspiración, Revueltas y Chávez se propusieron escribir un cuarteto de cuerdas con el fin de poner en práctica lo tratado en clase. Es posible que así hayan sido concebidos *Música de feria* de Revueltas y los dos primeros movimientos del Cuarteto número 2 de Chávez. Sin embargo, los dos abandonaron la premisa de "ejercicio" a su manera: Revueltas se dejó llevar por la intuición hasta llegar a la última nota de su obra, en un solo movimiento. Chávez ejercitó sus principios estricta y metódicamente hasta finalizar el segundo movimiento y no volvió a dedicarse a su cuarteto hasta 1963.[2]

Estas obras documentan un momento clave en la vida de ambos compositores: habiendo nacido en 1899, en 1932 los dos viven su trigésimo tercer año. Que uno y otro hayan entonces decidido componer un cuarteto de cuerdas, brinda al musicólogo una oportunidad única para el estudio comparativo de sus estilos, pues muestra cómo, a pesar de estar inmersos en un

[1] Clara Meierovich, "Especulación y verdad: novedad histórica en la biografía más temprana de Carlos Chávez", en *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 1, primavera-verano de 1992, p. 114.

[2] Manuscrito a lápiz en el acervo de la Biblioteca Pública de Nueva York, *Performing Arts Library*, cols. esp., Música, núm. de catálogo JOB 84-11, núm. 100.

mismo momento histórico y tener el mismo objetivo en mente, conciertan soluciones muy distintas.

Así, este estudio pone en evidencia aspectos básicos de la manera en la que Revueltas y Chávez toman decisiones musicales una vez inmersos en el proceso de la composición. El tipo de opciones que cada individuo sigue mientras concibe y escribe su obra ayuda a explicar la identidad estilística del resultado final.[3] Las decisiones musicales están indudablemente determinadas no sólo por el talento (innato), sino por las fuerzas sociales del entorno. En las palabras del socioantropólogo-musicólogo John Shepherd:

> ...la gente reproduce las cualidades básicas de su proceso de pensamiento en las cualidades básicas de su música. Si aceptamos que los procesos de pensamiento de la gente están mediados socialmente, entonces se puede decir que las cualidades básicas de diferentes tipos de música están mediados socialmente también y son por lo tanto significativos socialmente [...] Si los tipos de música tienen una significación social inherente, entonces debe ser posible demostrar que así es por medio de un análisis musical que esté de acuerdo con la realidad social que dio lugar al tipo de música particular, el que a su vez articula esta realidad.[4]

El antropólogo de la música Steven Feld ofrece un enfoque similar. Según él, "...las estructuras de sonido están socialmente estructuradas, las organizaciones de sonido están socialmente organizadas, [y] los significados de los sonidos son socialmente significativos".[5]

Las decisiones musicales de un compositor están determinadas por el tipo de material musical que está a su alcance, ya sea en su memoria, consciente o inconsciente, o en el medio social. Además, también dependen de la fuerza dual de atracción y repulsión hacia el medio, sus estructuras, sus materiales y las direcciones históricas en las que se mueve. La dualidad atracción-repulsión es la fuerza negociadora dentro de un sistema de presiones internas y externas. Las presiones internas se derivan de la psique del compositor; las presiones externas, provenientes del medio social, le

[3] Además, si la composición representa un microcosmos de la manera en que cada individuo toma decisiones, podemos insinuar que un análisis en esta escala nos permitiría, aun con sus obvias limitaciones, comprender un poco mejor la forma en que cada persona decide en el contexto general de su vida.

[4] *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991, p. 12, traducción de la autora.

[5] Steven Feld, "Symposium on Comparative Sociomusicology: Sound Structure as Social Structure", en *Ethnomusicology*, septiembre de 1984, p. 386, traducción de la autora.

ofrecen rumbos a seguir, y le obligan a decidir constantemente si aceptarlos o rechazarlos de acuerdo con sus presiones internas. Así, el compositor busca un equilibrio que resulta no sólo en su adaptación al medio, sino también en la modificación de éste: el medio alimenta al compositor, quien lo cuestiona, por una parte lo acepta y por otra lo rechaza, y contribuye con cada una de sus decisiones a mantenerlo o cambiarlo; la retroalimentación es inevitable.[6]

Una forma clara de la regulación de este sistema de presiones en el proceso de la composición musical es la de la aceptación o rechazo del medio social-musical representado por la tradición. El compositor aprueba y se adapta a las reglas existentes y/o decide tomar otros caminos modificándolas o rompiéndolas, quizá creando nuevos principios, ya sea intuitiva o premeditadamente. La comparación analítica de *Música de feria* de Revueltas y del Cuarteto número 2 de Chávez nos permite ser testigos de esta lucha con y contra la tradición, mostrándonos que la diferencia de sus estilos musicales, por lo menos dentro de estas piezas, se debe a sus diferentes estilos generales para negociar el equilibrio entre sí mismos y los recursos musicales de su entorno.

El fenómeno presenta una complejidad adicional, no siempre obvia: la tradición existe desde dos puntos de vista al mismo tiempo, el europeo y el autóctono. Ambos compositores se identifican, por un lado, con una Europa idealizada (por cada uno a su manera), y por otro, con su experiencia de lo que es y/o de lo que debería ser lo mexicano. Aunque Chávez y Revueltas utilicen su voz europea tradicional para darle presencia a su identidad autóctona en foros europeos o europeizados, también utilizan su voz autóctona para hacerse lugar en estos círculos, por ser ésta novedosa dentro de ellos. Así, ambos se esfuerzan por pertenecer, pero a la vez por diferenciarse; de esta manera se manifiesta su lucha por aceptar y a la vez rechazar la fuerza de atracción europea al mismo tiempo que la autóctona. Por si fuera poco, cada una de estas fuerzas implica un conflicto propio entre la aceptación y el rechazo de su propia tradición.

El sistema de fuerzas ya descrito puede ilustrarse por la manera en la que Chávez y Revueltas componen los cuartetos de cuerda de 1932, comparados desde el punto de vista de la instrumentación, la melodía, las relaciones interválicas verticales, el ritmo y la forma.

Los dos primeros movimientos del Cuarteto número 2 de Chávez, Alle-

[6] Es importante aclarar que el "medio" está compuesto por los sistemas de aceptación y rechazo que cada individuo representa; así, el compositor es también parte del medio ajeno.

gro moderato y Scherzo, fueron terminados en 1932, mientras que los últimos dos movimientos, Largo, liberamente y Moderato no fueron finalizados hasta el último día de 1963, por encargo de la UNAM.[7] La comparación de estas dos mitades promete ser de gran interés para el estudio de los cambios estilísticos de Chávez tras un periodo de treinta y un años; sin embargo, este tema merece su propio análisis. El presente estudio se concentra solamente en el primer movimiento del cuarteto para facilitar la comparación con *Música de feria*, que consta de un solo movimiento.

En primer lugar, es obvio que ambos compositores se identifican con la música de concierto de origen europeo, al optar por la forma establecida del cuarteto de cuerdas. Revueltas decide utilizar la instrumentación tradicional: dos violines, viola y violonchelo. Sin embargo, Chávez se resiste, en contra de lo esperado, al modificar la instrumentación del cuarteto, pues utiliza violín, viola, violonchelo y contrabajo.

En su tratamiento de la melodía en el Allegro moderato, Chávez explota las posibilidades idiomáticas, netamente instrumentales, de las cuerdas: son melodías sin fraseo obvio, con grandes saltos, articuladas con precisión en conjuntos cortos de notas. Véanse, por ejemplo, las dos melodías iniciales en las partes de la viola y el contrabajo, que contienen los motivos que Chávez utilizará durante el resto de la obra, así como la melodía del contrabajo en incesantes dieciseisavos (compases 1-8).* De esta manera, Chávez se aleja de la tradición al exagerar la *instrumentalidad* del cuarteto de cuerdas. No le interesa la función tradicionalmente lírica de la melodía en este género, sino que la utiliza de una manera mecánica y angular, explorando diversos modos, polimodalidades, contrapuntos en espejo y tratamientos palindrómicos. Desde los primeros compases, el compositor combina una melodía en Do jonio y una en Re dorio.** El uso de contrapuntos en espejo está planeado desde el compás 3, y el tratamiento palindrómico de la melodía es obvio cuando comparamos el compás 2 (contrabajo) con el compás 4 (viola y contrabajo). Para Chávez, cumplir con el movimiento en espejo y los palíndromos es más importante que crear melodías cantabile. Es interesante cómo, al experimentar con la melodía, un elemento tradicional tan

[7] Rodolfo Halffter, *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, p. 41.

* Ver los ejemplos musicales al final del artículo.

** Alejandro Madrid me ha hecho notar acertadamente que la forma en que combino las nomenclaturas de la tonalidad y la modalidad es problemática. Sin embargo, creo que la existencia de ambas, sobre todo en *Música de feria*, no puede pasarse por alto. Mi dificultad por reconciliarlas analíticamente abre el campo a propuestas que documenten esta "combinación" de manera más sistemática.

básico, Chávez llega a ofrecer nuevas posibilidades por medio de su búsqueda exagerada.

Por el contrario, en *Música de feria*, Revueltas se apega al tratamiento tradicional de la melodía en el cuarteto de cuerdas. Nótense, por ejemplo, las melodías líricas, claramente delineadas y bien diferenciadas en los compases 2-3 (viola), 29-31 y 94-96 (primer violín). Para Revueltas, es precisamente la melodía la que aporta gran parte de la identidad de cada sección del cuarteto, proveyendo a veces los motivos rítmicos utilizados en el acompañamiento, así como elementos determinantes de los centros tonales.

En el campo de la armonía, Chávez utiliza lo que Henry Cowell definió en 1928 como "politonalidad armónica", o la combinación contrapuntística de tonalidades cercanas, de tal manera que se coordinen con el fin de mezclarse.[8] Sin embargo, lo que Chávez utiliza no son tonalidades sino modos. Es así como Chávez combina las melodías desde un principio, comenzando el Allegro moderato con una superposición de Do jonio y Re dorio con inflexiones cromáticas que apuntan a Re jonio (nótese que son precisamente Do y Re las notas que constituyen el acorde final de la pieza). Chávez también se acerca a lo que Cowell llamó "politonalidad contrapuntal", en la que tonalidades lejanas (modos, en el caso del Allegro moderato) se superponen de tal manera que la diferencia destaque.[9] Por ejemplo, en el compás 24, el violín toca en Mi dorio mientras que el contrabajo y la viola tocan una escala ascendente de Do jonio en sextas (compases 22-25). En general, sin embargo, las relaciones interválicas verticales de este movimiento son el resultado casi incidental del desarrollo de cada línea, como lo comprobaremos en cuanto nos ocupe el análisis de la forma. Al permitir que el desarrollo melódico de la pieza sea el que controle las relaciones interválicas verticales, Chávez se aleja del pensamiento armónico en sí, deslindándose de la tradición al volver irrelevantes los significados armónicos tradicionales de la tríada.

Por el contrario, Revueltas se apega a los significados tradicionales diatónicos al establecer centros tonales que delimitan las diferentes secciones de *Música de feria* junto con la melodía y la identidad rítmica local. Sin embargo, también se rebela en contra del tratamiento tradicional al crear otros colores y significados armónicos por medio de la multiplicidad simultánea

[8] "New Terms for New Music", en *Modern Music*, vol. 5, núm. 4, enero-febrero de 1928, p. 23. Utilizo terminología coetánea para facilitar un acercamiento contextual a la intención del compositor.

[9] Cowell utiliza un ejemplo de *Energía* de Chávez de 1925 para ilustrar su idea.

de centros tonales, el uso de modos y la disonancia. Por ejemplo, Revueltas establece centros tonales por medio de la repetición constante: el Sol sostenido destaca en el violonchelo desde el primer compás, para establecer, en conjunto con la melodía del compás 2, Sol sostenido frigio. El compositor también hace resaltar centros tonales por medio de ostinatos disonantes, como el que aparece en séptimas en la viola y el violonchelo y sobre el que destaca una melodía en Si mixolidio en los compases 24-26.

Es interesante sobre todo cómo Revueltas, aunque acepta la convención del gran acorde cadencial, fortissimo, para marcar el final de las secciones principales de la pieza, utiliza un acorde de significado polivalente; es el mismo acorde cada vez, aunque al final, en vez de ser el último acorde de la pieza, como sería de esperarse, se convierte en el penúltimo (compases 292-297). Tal acorde aparece en los compases 28, 221-222 y 292-293, y está formado por el equivalente a cuatro segundas mayores y una segunda menor, y puede leerse como un poliacorde de Re aumentado con Do menor, aunque en realidad esta terminología no es necesariamente productiva ya que la forma en la que el acorde enlaza las secciones es diferente cada vez. Aún así, me referiré a él como "el poliacorde" de ahora en adelante. En su primera aparición, el poliacorde une la sección de la melodía en Si mixolidio sobre el ostinato en séptimas, mediante un acorde de novena de La menor, con la melodía en Do sostenido menor que comienza en el compás 29. Podemos interpretar esta resolución de la siguiente manera: el acorde de Do menor asciende cromáticamente a Do sostenido menor; el acorde de Re aumentado desciende de manera similar al mismo. En su segunda aparición, el acorde es precedido inmediatamente por el ostinato Do-Sol en el violonchelo, notas que permanecen en el poliacorde y que continúan al principio de la sección en la que el material inicial regresa. También el Fa sostenido del violín permanece como la nota más aguda del poliacorde. Finalmente, el poliacorde reaparece como el penúltimo de la pieza, modificando de manera cromática las notas inmediatas anteriores: el Si al Do, el Re al Mi bemol, el Re bemol al Re natural, mientras que el Fa sostenido permanece. Entonces se transforma en el verdadero final al ascender la mayoría de sus notas en terceras y cuartas a un poliacorde también formado por el equivalente a cuatro segundas mayores y una menor, que podemos interpretar como un acorde de Mi mayor combinado con uno de Fa sostenido menor. Esto va de acuerdo con la lógica armónica de *Música de feria*, ya que el tercer grado de cada uno de estos acordes concuerda con los centros tonales principales de Sol sostenido, como en el principio que se reexpone, y La, como en la parte intermedia, Lento. De esta manera, Revueltas se vale de un "señuelo armónico" plantado en los lugares en los que normalmente debería haber acordes

que identificaran claramente la tonalidad de cada sección. La tonalidad o la modalidad sólo se aclara *dentro* de cada sección con la ayuda de la melodía y los ostinatos que la hacen resaltar o que modifican su sentido interválico vertical. Esto sucede también al principio de la pieza: la quinta Do-Sol, característica del poliacorde en cuestión, es precisamente con la que comienza el cuarteto en la parte del violonchelo. Revueltas verifica la importancia de la quinta cuando el motivo se repite en el compás 4, ahora con ambas notas *sostenidas*. Evidentemente, el compositor se apega a la tradición pero a la vez se aleja de ella por medio de este acorde, pues usa de manera novedosa viejas estructuras, logrando así que sus innovaciones contrasten simultáneamente con las fórmulas tradicionales. Revueltas mantiene así un equilibrio entre la atracción hacia la tradición y la atracción hacia ser diferente.

En cuanto al ritmo, Chávez se limita a utilizar dieciseisavos en sucesión o en combinación con octavos, cuartos y blancas. Su objetivo primordial es explotar al máximo las posibilidades rítmicas del dieciseisavo en el compás de 2/4; esto es obvio desde los primeros compases. Así, Chávez se identifica con la tradición al explorar elementos primordiales de ésta, como en el caso de la melodía; sin embargo, la forma exagerada en que lo hace es al mismo tiempo novedosa. Los cambios de compás a 3/4 son esporádicos y de muy breve duración. Sin embargo, el compositor agrupa las notas inesperadamente, como en la parte del violín en los compases 24-30, en la que es prominente la acentuación de los 8 dieciseisavos de un compás en grupos de 3, 3 y 2.

En *Música de feria*, Revueltas pone mucho más en juego rítmico. El compás cambia más de 100 veces dentro de los 296 compases de que la pieza consta. Estos cambios incluyen aquellos en los que la intención es crear acentos cruzados, como en los compases 18-27, en donde la viola y el violonchelo alternan compases de 2/4 y 3/4 mientras que los violines alternan 6/8 y 9/8. En el compás 24 los papeles se intercambian y las voces inferiores marcan 6/8 y las superiores 2/4. Además, los ritmos cruzados son complejos desde el inicio mismo del cuarteto, en el que los tresillos de la parte del violonchelo contrastan con los quintillos simultáneos de las voces superiores. La complejidad rítmica, así como el Tempo, son elementos básicos en la estructuración formal de la pieza, pues determinan el contraste entre sus tres secciones temáticas. La primera y la última se caracterizan por el Tempo allegro y la alta complejidad rítmica, mientras que la parte media se desarrolla en Tempo lento, sin ritmos ni acentos cruzados, con unidades rítmicas simples, en su mayoría octavos y ocasionalmente sus múltiplos (compases 98-101).

Estructuralmente, el Allegro moderato y *Música de feria* se apegan a la

forma típica del primer movimiento de un cuarteto de cuerdas: la forma sonata. El apego de ambos, sin embargo, es simbólico, pues conservan de ella lo mínimo, esto es, la forma tripartita en la que el principio y el final utilizan el mismo material de manera similar. Ambos sustituyen las tonalidades tradicionales de la forma sonata por su propia forma de marcar secciones, y ambos sustituyen lo que tradicionalmente sería el desarrollo por su propio manejo.

Por un lado, *Música de feria* exhibe tres partes, *ABA'*. La primera parte (compases 1-97) comprende el equivalente a la exposición (compases 1-28), cuyo final está marcado por el poliacorde cadencial fortissimo ya discutido. El resto de esta sección, Vivo (compases 29-97), puede interpretarse como una transición a la parte *B*, *Lento* (compases 98-133), que regresa a la sección *A*, ahora modificada (es decir *A'*), por medio de una sección tipo *cadenza* en los compases 134-222, cuyo final también es marcado por el dicho poliacorde. La sección *A'* pierde la parte media que la *A* contenía, equivalente a los compases 16-39, haciendo así un resumen de la sección *A* y la transición hacia la *B*, y terminando con el poliacorde que sintetiza los centros tonales del cuarteto, Sol sostenido y La, como ya hemos visto.

El Allegro moderato de Chávez, por su parte, tiene una forma similar pero forjada por métodos diferentes: la exposición del material principal, *a*, es muy corta (compases 1-5), tras la cual la sección *B* (compases 5-55) se caracteriza por la textura a dos voces principalmente, el uso generalizado de los dieciseisavos continuos y el uso de polimodalidad armónica y luego contrapuntal. La siguiente sección, C (compases 56-112), exhibe el uso simultáneo de las cuatro voces, así como la manipulación de diferentes combinaciones de dieciseisavo con octavo con punto. Esta sección pasa del uso de politonalidad al de cromatismo, para desembocar por medio de una escala de Do mixolidio en la pequeña sección *a'* (compases 113-119), que constituye la unión entre las secciones *B-C* y *D-E* o, lo que es lo mismo, *C invertida-B invertida*, ya que las secciones *D-E* son un palíndromo exacto de *B-C* (comparar, por ejemplo, los compases 124-126, con los compases 110-112). Este palíndromo termina en el compás 234, tras el cual regresa el material inicial, ahora *a"* (compases 235-238), que concluye con la palindromización en valores rítmicos más largos, que anuncian el final de los dos motivos melódicos presentados en el primer compás de la pieza. No es de sorprenderse que el acorde final de la pieza sea Do-Re, pues representa los modos de estos dos motivos, Do jonio y Re dorio.

La forma sonata apenas se conserva por medio de las secciones *a* al principio y al final. Su forma también puede considerarse de manera análoga a la de *Música de feria*, pues la sección *B* del Allegro moderato puede

interpretarse como una transición hacia *Ca'C-invertida* (sección que equivaldría a la parte *B* del cuarteto de Revueltas), y *B-invertida* puede interpretarse como una sección tipo cadenza (como la que aparece en *Música de feria*). La técnica palindrómica de Chávez justifica la importancia que le da a la melodía, pues el compositor unifica el cuarteto por medio de movimientos en espejo, fragmentos melódicos palindromizados y la manipulación del dieciseisavo y sus múltiplos de principio a fin. Esta técnica también justifica que Chávez se aleje del pensamiento armónico tradicional, ya que la forma en la que el compositor palindromiza las partes *B* y *C* impide el uso de la armonía funcional con objetivos tonales determinados. No obstante, es importante notar que el uso del palíndromo le permite a Chávez partir de una misma área modal general, desviarse de ella y finalmente regresar, como en la forma sonata tradicional.

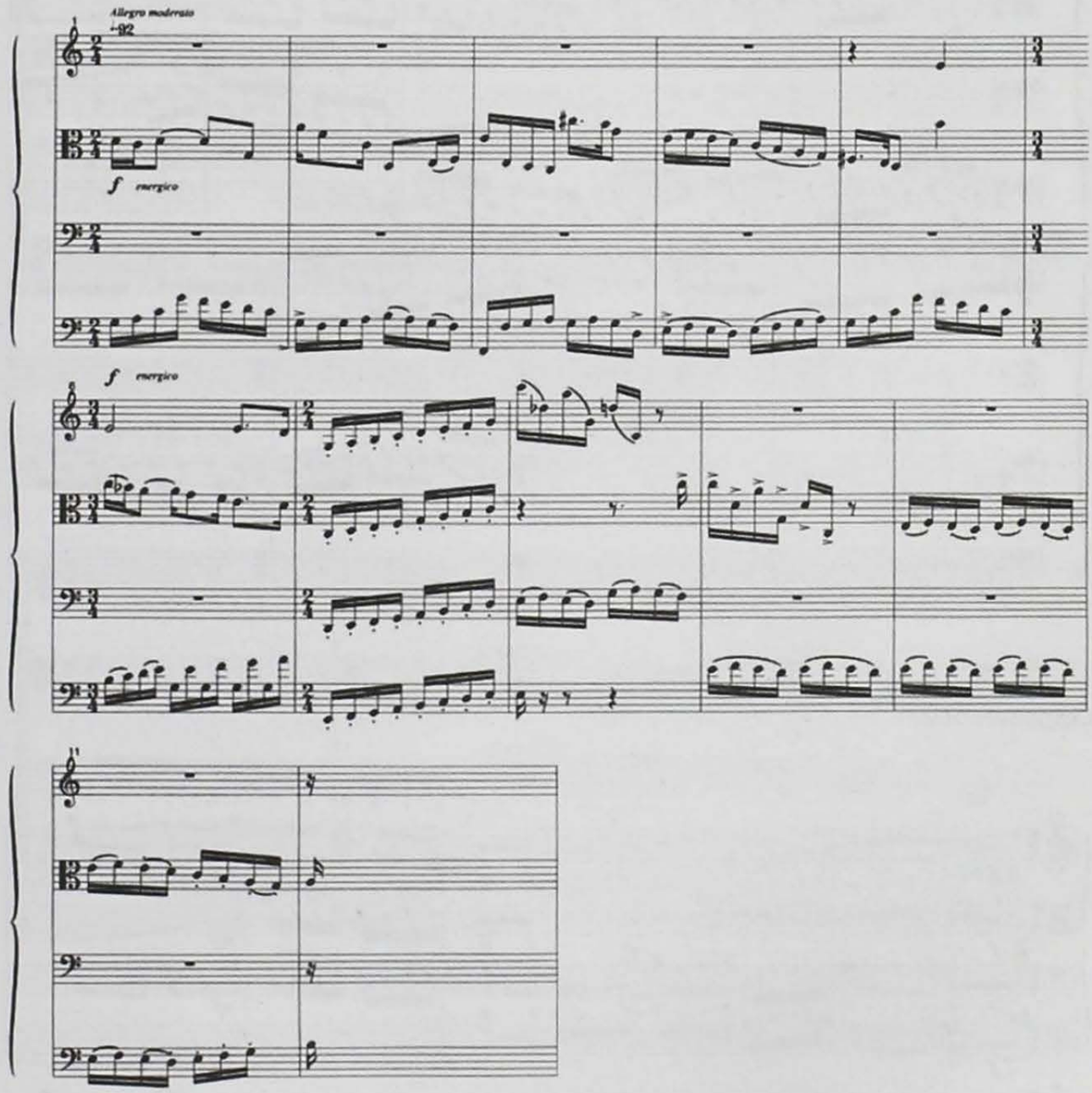
Consideremos la totalidad del Allegro moderato y *Música de feria*. Chávez utiliza elementos básicos tradicionales, como la melodía, el compás de 2/4, el dieciseisavo y la estructura general de la forma sonata. Al manipular estos elementos exageradamente Chávez logra alejarse de sus usos tradicionales. Revueltas utiliza su material de manera típica, como en el lirismo de sus melodías y su armonía triádica, expandiendo, sin embargo, los límites tradicionales por medio de la complejidad métrica y rítmica, la novedad armónica y modal, y su reinterpretación de la forma sonata. Revueltas va aún más lejos: al comparar el Allegro (compases 1-28) con el Lento (compases 98-133) de *Música de feria*, se escucha cómo las técnicas europeas se vuelven propias en el primero, y cómo el sonido autóctono ocupa un medio europeo en el segundo. Así, aunque el Lento sea extremadamente tradicional melódica, armónica y rítmicamente, le permite a Revueltas equilibrar las fuerzas de atracción y rechazo entre lo europeo y lo autóctono. Este aspecto de la búsqueda de equilibrio en el sistema de fuerzas que influyen en la composición no está presente en Allegro moderato de Chávez.

La comparación del Allegro moderato del Cuarteto de cuerdas número 2 de Carlos Chávez y de *Música de feria* de Silvestre Revueltas, ambos del año 1932, demuestra la influencia de las fuerzas de aceptación y rechazo que determinan la identidad; estas fuerzas contrarias exigen ser reconciliadas y equilibradas en diferentes planos de la vida del compositor, haciéndose evidentes especialmente en su música. La diferencia primordial entre la identidad musical histórica de Chávez y Revueltas está en el aire pero es difícil de atrapar. Revueltas es capaz de negociar desde las dos partes de su identidad, la atracción-rechazo hacia lo propio y lo ajeno, a sabiendas de que ambas partes son propias y ambas son ajenas y las dos existen al mismo tiempo; las alas de la mariposa se acercan y se alejan, se acercan y se alejan, pero siguen

pegadas al mismo cuerpo. Por otro lado, el palíndromo musical de Chávez muestra cómo el compositor sigue sistemáticamente las reglas que ha creado por medio de la exageración del uso de elementos tradicionales. Quizá es por esto que, aunque imite metódicamente la simetría de las alas de la mariposa en su Allegro moderato, ésta no deje de ser de papel.

Ejemplos citados del Cuarteto número 2 de Carlos Chávez

Compases 1-12.



Compases 22-30.



Compases 56-63.



Compases 110-112.



Compases 124-127.

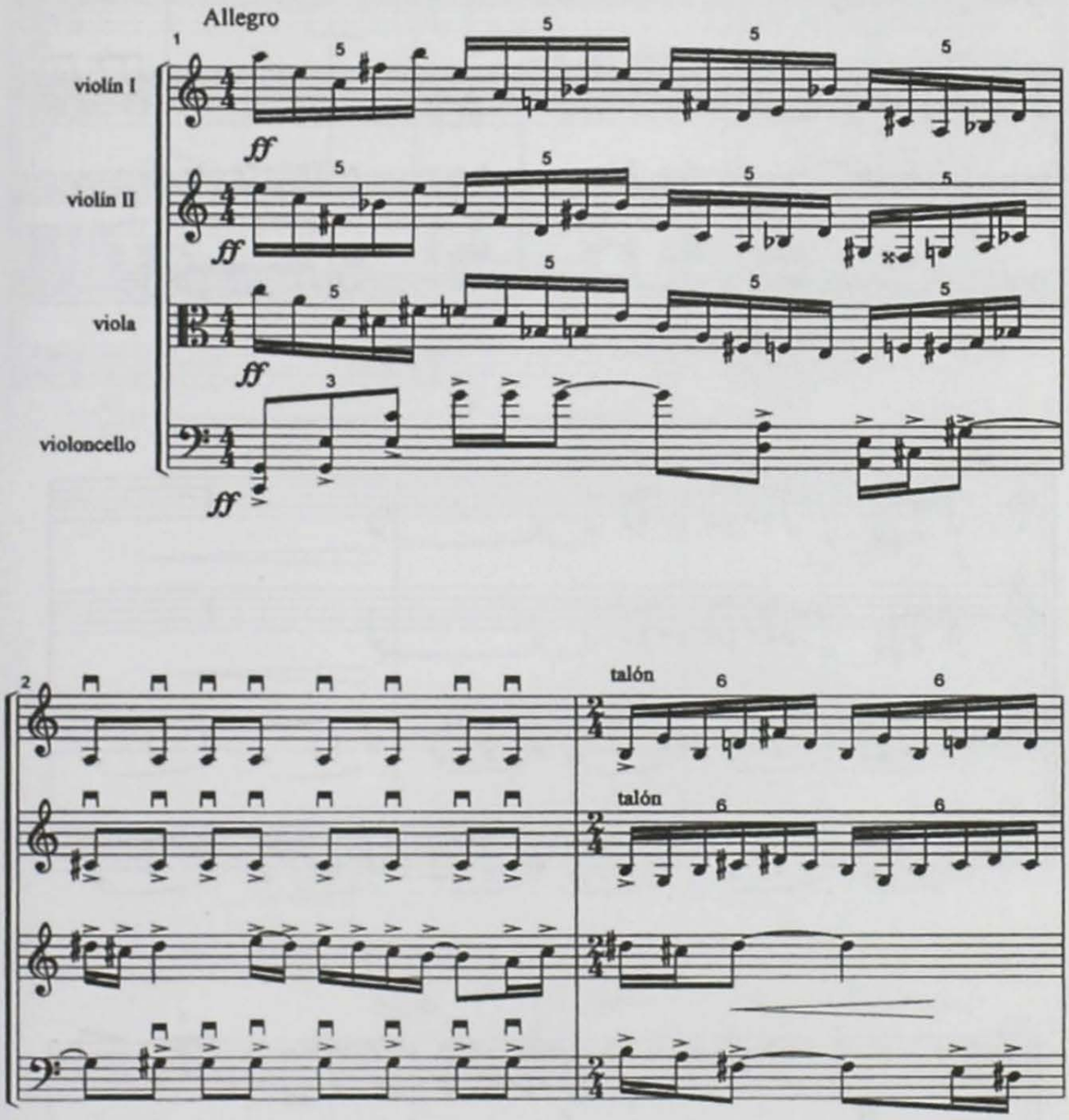


Compases 235-247.

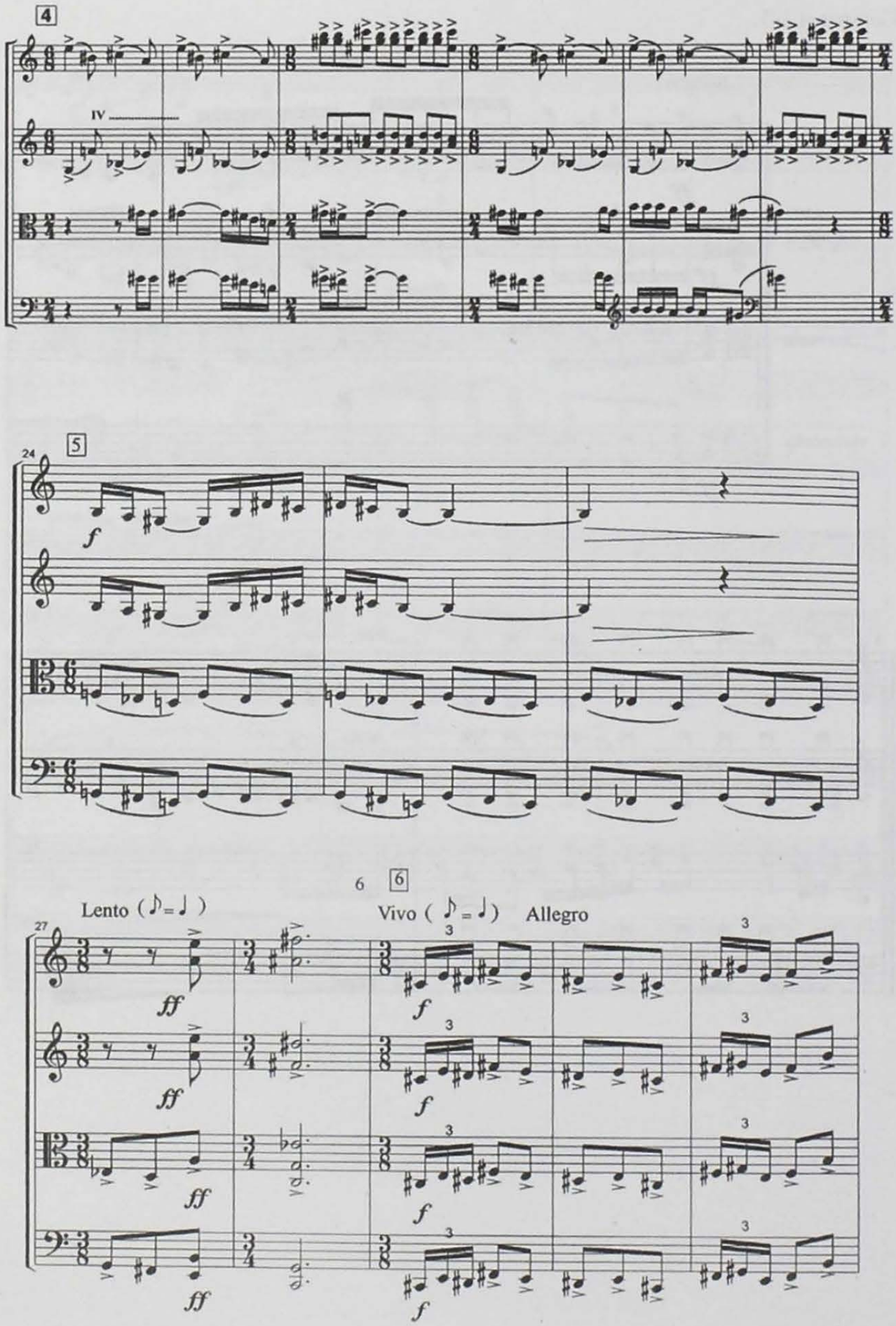


Ejemplos citados de *Música de feria* de Silvestre Revueltas

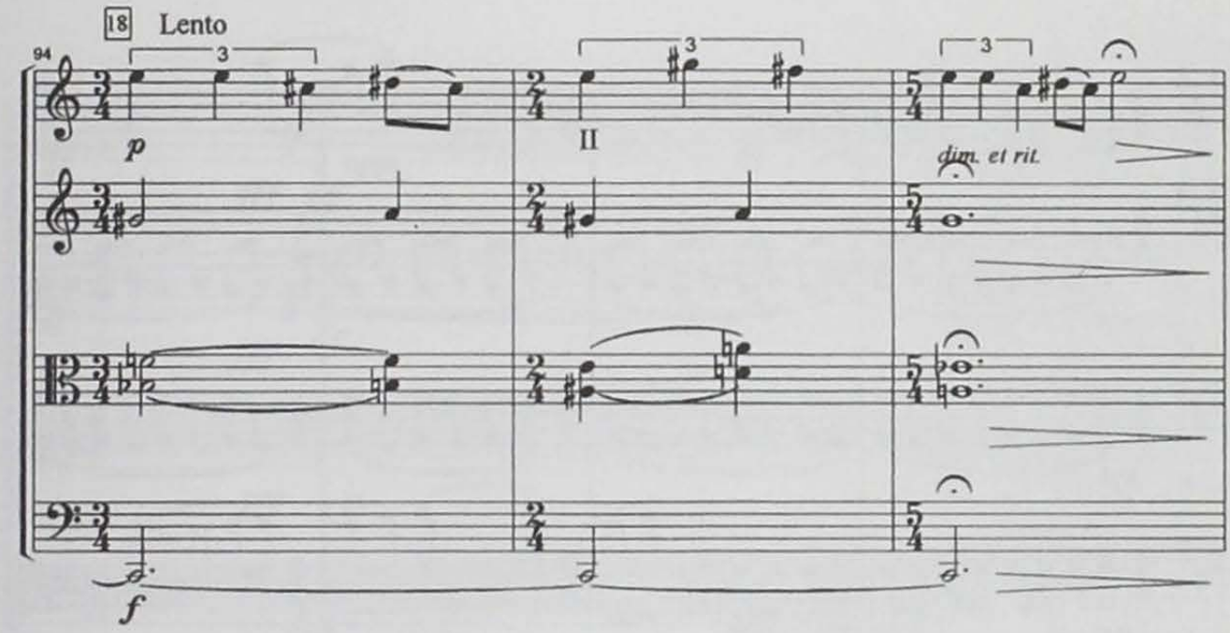
Compases 1-3.



Compases 18-31.



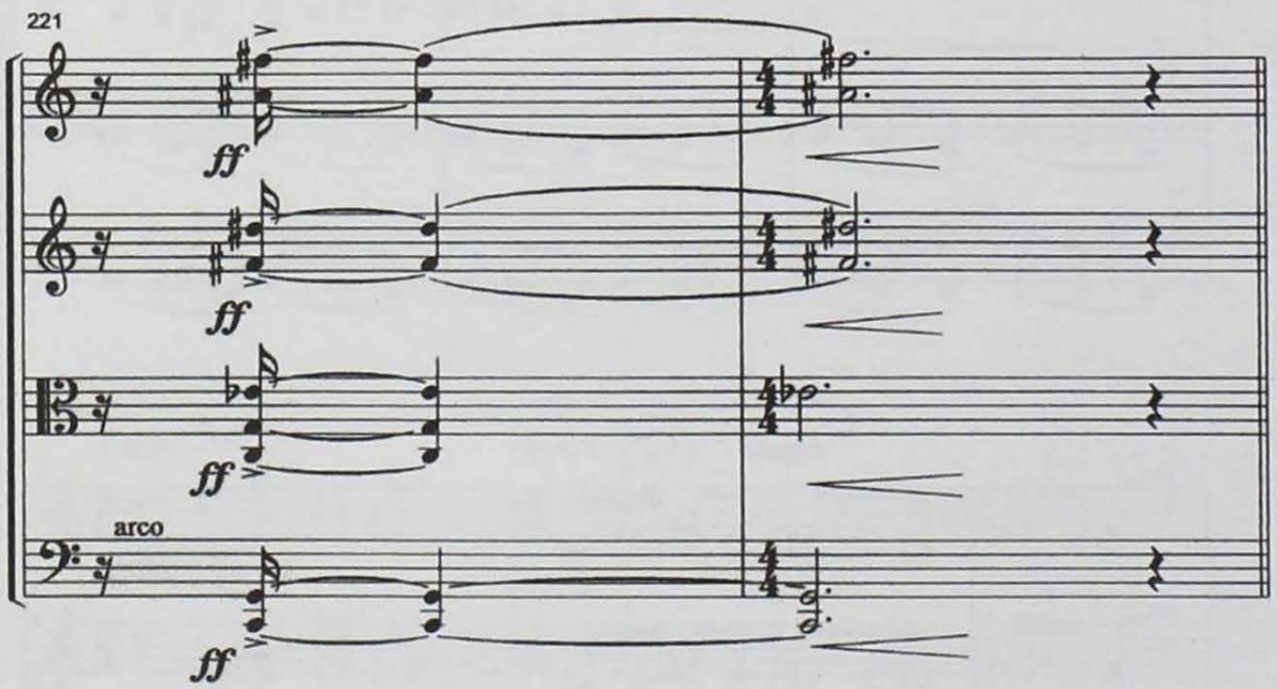
Compases 94-96.



Compases 98-101.



Compases 221-222.



Compases 292-293.



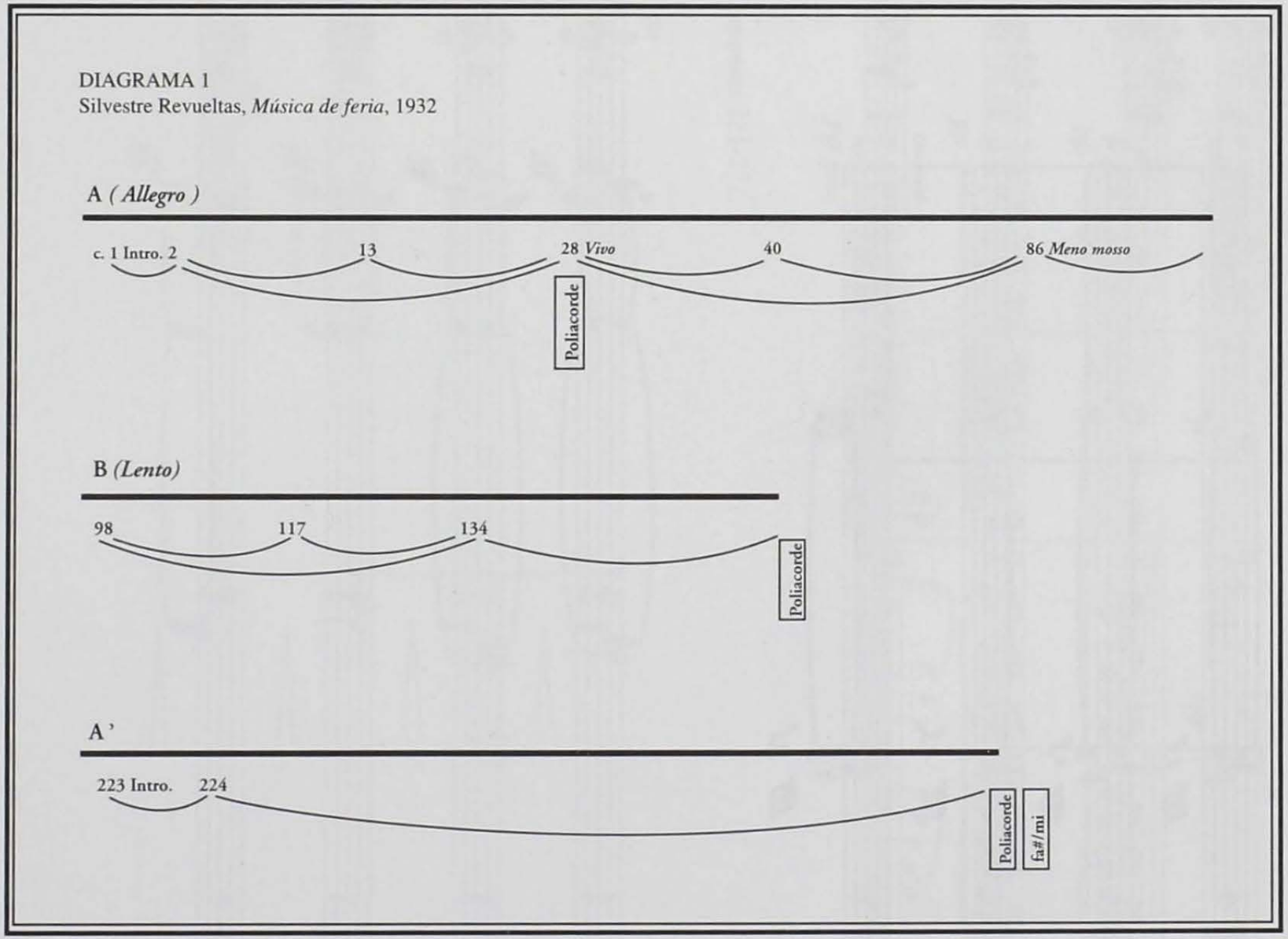

DIAGRAMA 1
Silvestre Revueltas, *Música de feria*, 1932
A *(Allegro)*
c. 1 Intro. 2
13
28 *Vivo*
40
86 *Meno mosso*
Poliacorde
B *(Lento)*
98
117
134
Poliacorde
A ’
223 Intro.
224
Poliacorde
fa#/mi

Diagrama 1

DIAGRAMA 2
C. Chávez, Cuarteto de Cuerdas No. 2, *Allegro moderato*, 1932

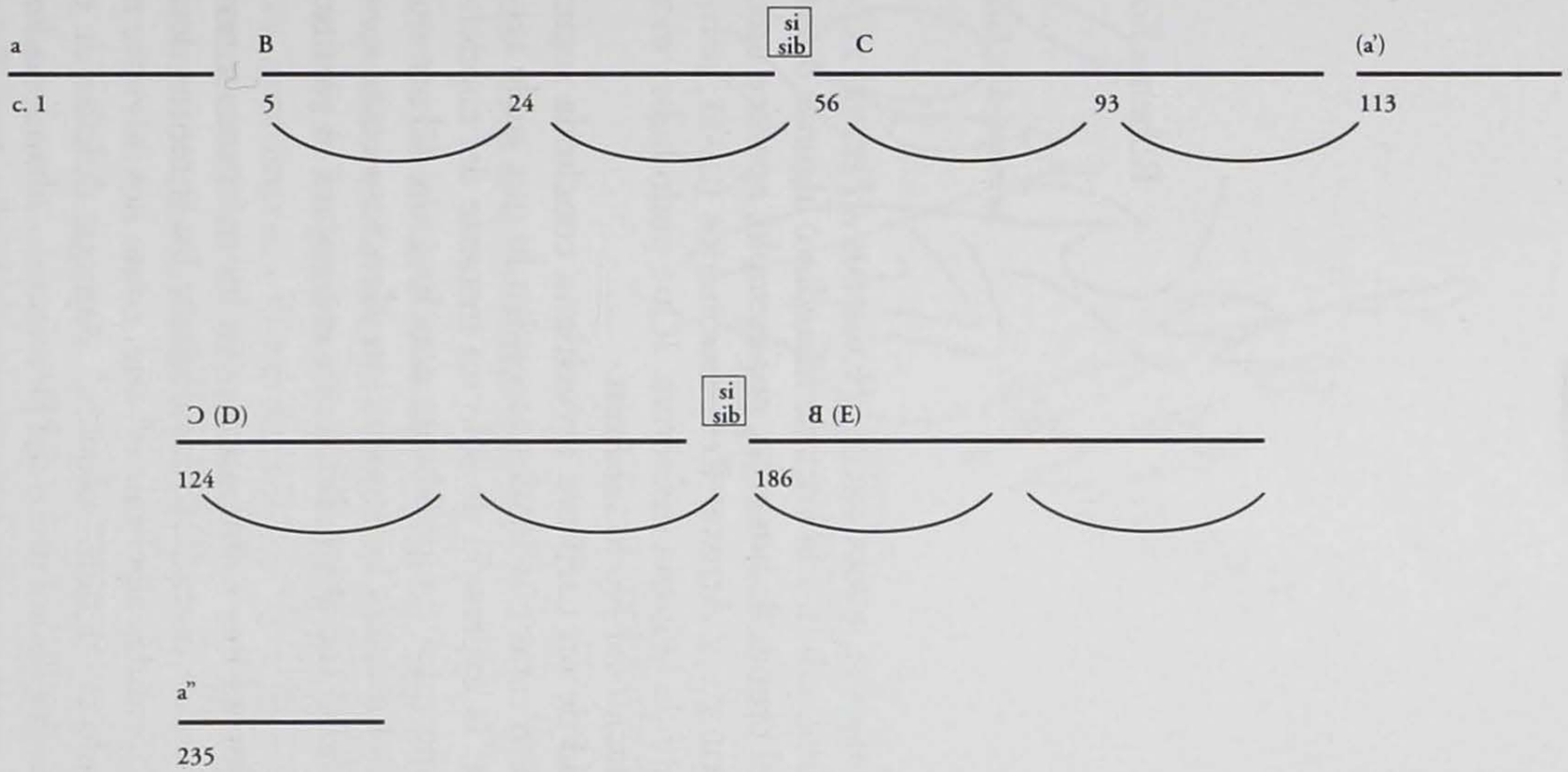


Diagrama 2

Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas

Roberto Kolb Neuhaus

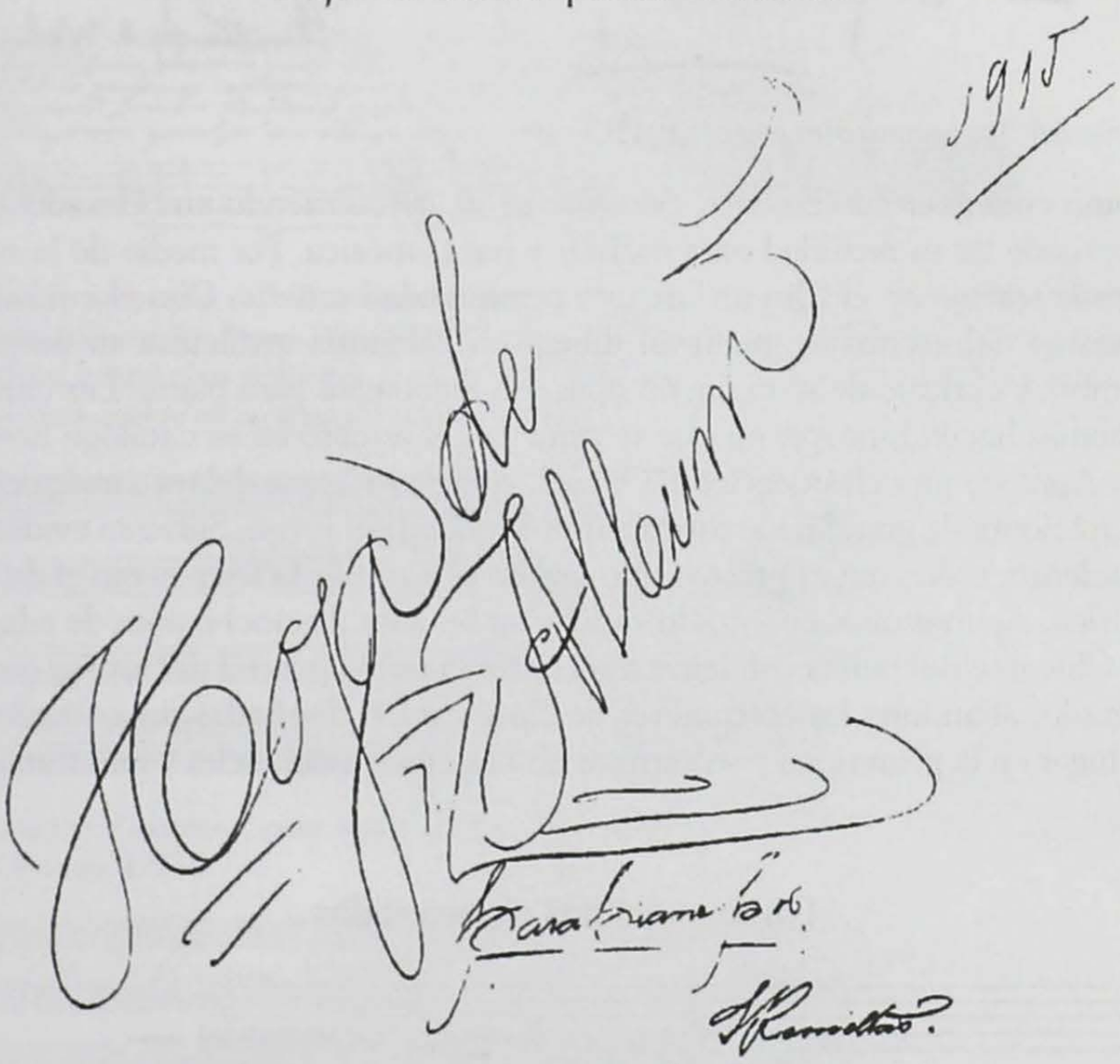
In memoriam Rafael Candanedo

Cuando comparamos el borrador del *Homenaje a Federico García Lorca* con su versión final, saltan a la vista de inmediato algunas disparidades sorprendentes. En el primer documento, por ejemplo, aparece una dedicatoria a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), pero desaparece inexplicablemente de la copia definitiva. ¿Qué pudo haber motivado estas (y otras) modificaciones? No lo sabemos.

La pulcritud de un partitura revueltiana concluida sugiere certeza y carácter final. Pero estas cualidades esconden lo que suele ser en realidad una obra de arte: la expresión de sólo un instante del caprichoso proceso creativo, el compromiso temporal que concluye un debate que se lleva a cabo al interior del músico, la negociación silenciosa entre sus intenciones estéticas y la realidad social y política que enfrentará su partitura en la sala de conciertos.

Apuntes, borradores y anotaciones en los márgenes y reversos de los manuscritos ponen de manifiesto las dudas y los intentos desechados del compositor: las "fórmulas algebraicas" que, como nos advierte el autor de 8 *x radio*, en el fondo no tienen "solución". Aunque difíciles de explicar con certidumbre, aquellas dedicatorias del *Homenaje* —abandonadas o sacrificadas en el camino— nos acercan a la subjetividad del músico. En otras instancias, sin embargo, el estudio de marginalia puede sugerir valiosos cauces de interpretación o resolver, incluso, lo que hasta ayer eran dudas o incógnitas.

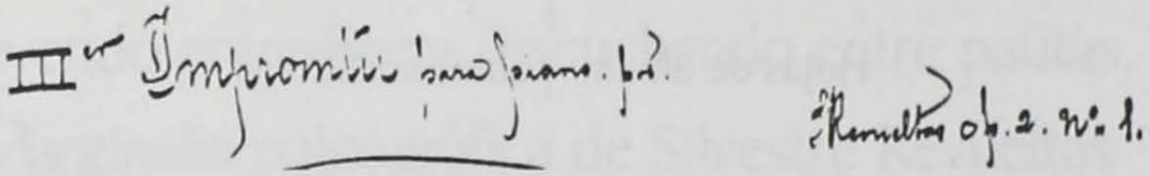
I
Hojas de álbum: pautas soñadoras



Portada del primer álbum de composiciones para piano, escrito en 1915.

A los quince años de edad, el joven violinista Revueltas escribe su primer álbum de composiciones. La selección del instrumento —el piano—,[1] aunque todavía más la de los géneros de sus "hojas de álbum" —Mazurkas, Valses y Valsettes, Impromptus y Piezas de Salón— son reveladores: la infancia del músico transcurre entre reverberaciones locales del romanticismo chopiniano y hace eco con naturalidad en el joven corazón de Silvestre.

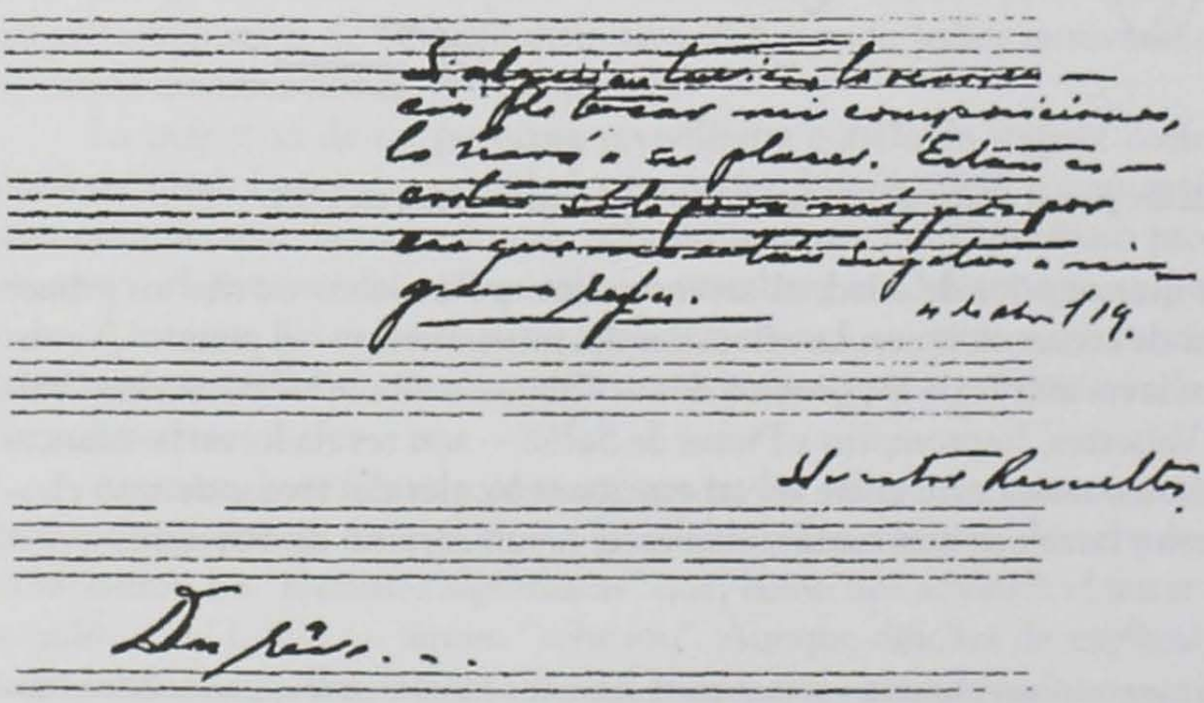
[1] Las composiciones permiten adivinar una destreza considerable en la ejecución de este instrumento, lo cual llama la atención, puesto que no se tienen datos sobre posibles estudios de piano en la infancia de Revueltas (la documentación sólo atestigua sus estudios de violín). Sin embargo, dado el evidente talento del niño, es factible pensar que fuera autodidacta en lo que al piano se refiere.



Título del "Impromptu para piano" (1915).

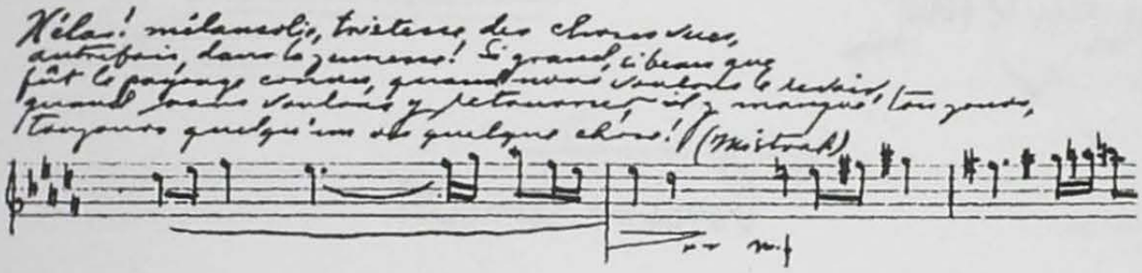
Como cualquier adolescente, Silvestre se va descubriendo embelesado: se sorprende de su facilidad para escribir y hacer música. Por medio de la caligrafía trabaja en el "diseño" de una personalidad soñada. Con el cuidado obsesivo del escribano medieval dibuja en caligrafía artificiosa su propio nombre y el título de su pequeño opus, un *Impromptu* para piano. Las cifras romanas hacen hincapié en que se trata ya del tercero en su catálogo juvenil. Aparece una clasificación, "Opus 2, número 1", que delata románticas aspiraciones de grandeza artística e inmortalidad del joven. Salvo su evidente talento, todo aquí es prestado: lo mismo el estilo de la letra como el de la música. Apenas unos cuantos años más tarde, a los dieciocho años de edad, en Chicago, Revueltas comienza a rechazar la visión juvenil del artista consagrado, abandona las costumbres de clasificación diseñadas para asegurar su lugar en la posteridad y se permite una escritura más suelta y más franca.

II
Du rève: pautas afrancesadas

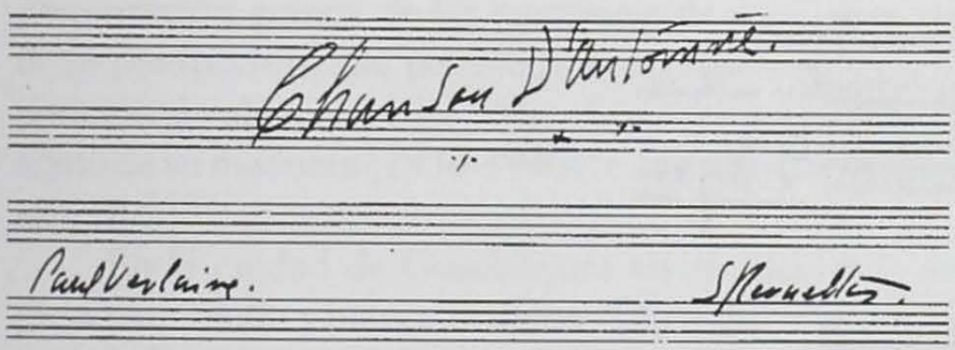


Portada de un álbum para piano, fechado en 1919. "Si alguien tuviera la ocurrencia de tocar mis composiciones, lo hará a su placer. Están escritas sólo para mí, y es por eso que no están sujetas a ninguna regla. 4 de abril, 1919."

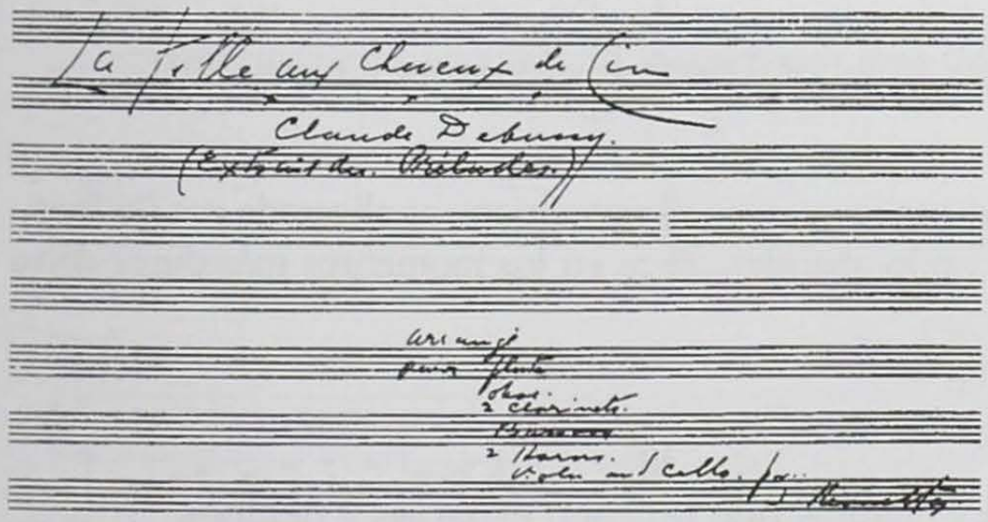
Su mundo ahora se contagia de la cultura parisina. Mistral, Verlaine y Debussy poblarán sus emociones y pensamientos.[2]



Cita de un poema de Mistral que encabeza una pieza para piano de 1919. "Hélas! mélancolie, tristesse des choses vues autrefois dans la jeunesse! Si grand, si beau que fût le paysage connu, quand nous voulons le revoir, quand nous voulons y retourner il y manque toujours, toujours quelqu'un ou quelque chose! ([Frederic] Mistral)".

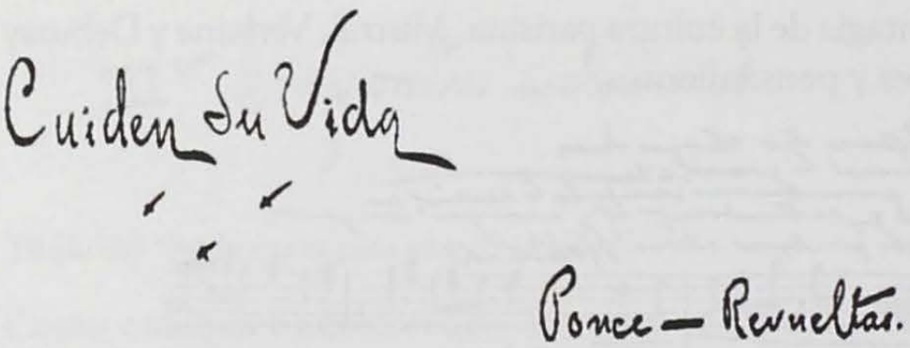


Chanson d'automne, para voz y piano, sobre un poema de Paul Verlaine, 1844-1896. (Chicago, 1923.)

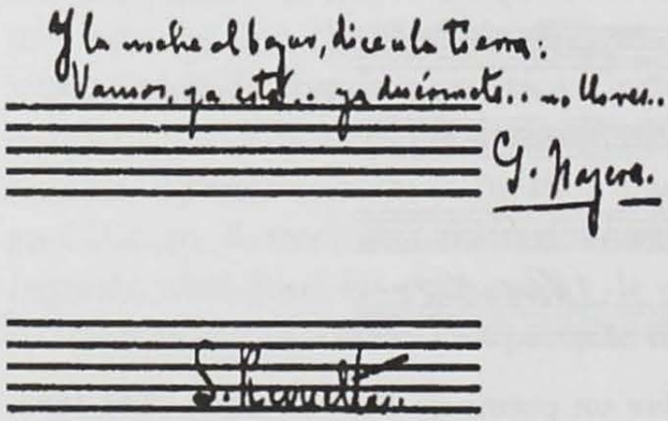


La fille aux cheveux du lin, de Claude Debussy. Orquestación de Silvestre Revueltas para flauta, oboe, clarinetes, fagot, cornos, violín, viola y violonchelo (Mobile, Alabama, 1928).
No sorprende por eso su afinidad con otros francófilos mexicanos como Ponce y Gutiérrez Nájera.

[2] Obsérvense en estos manuscritos las tres cruces bajo el título. Éste es un hábito que Revueltas practicó con frecuencia en composiciones y arreglos escritos entre 1918 y 1928 pero que abandonó por completo en su obra de madurez. Señales como éstas facilitan la labor del catalogador.



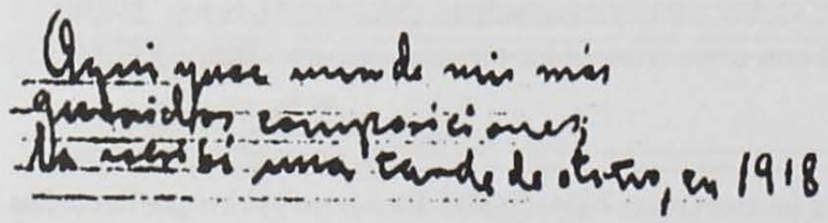
Arreglo para violín y piano de una melodía popular mexicana recogida por Manuel M. Ponce (Chicago, *ca.* 1923).



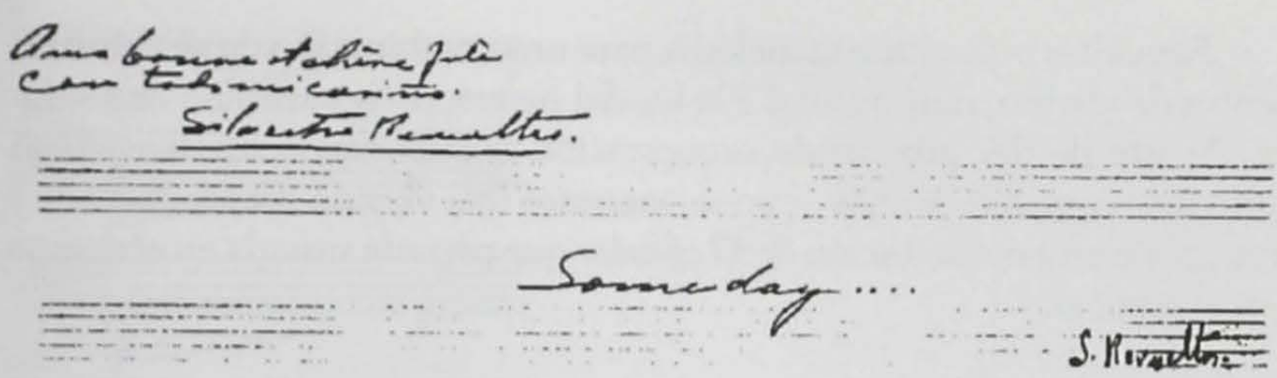
"Y la noche al bajar, dice a la tierra: Vamos, ya está... ya duérmete... no llores..." Poema de Manuel Gutiérrez Nájera, 1859-1895. Epígrafe de un *Andantino* (Chicago, 1918).

La densidad del romanticismo juvenil revueltiano es aligerada por un sentido del humor que no lo abandonará ni en los momentos más duros de su vida.

III
El afilador: pautas que retienen espacios y tiempos



"Aquí yace una de mis más queridas composiciones; la escribí una tarde de otoño, en 1918."



"A ma bonne et chère Julès con todo mi cariño. Silvestre Revueltas."

La observación comparativa de los materiales de escritura, de la variación en los trazos de letra o música, y del empleo de ciertas estilizaciones en la presentación gráfica de las partituras de Revueltas en distintos momentos de su producción, han permitido la estimación de las fechas y sitios de composición de algunas obras tanto de su primera obra temprana (1924-1929) como de su madurez (1930-1940), cuando estos datos no aparecen en el manuscrito.[3]

En la ciudad de Guadalajara en el año 1924, Revueltas escribe una pieza para violín y piano: *El afilador*. El músico utiliza aquí una pluma estilográfica de punto ancho que produce cabezas de nota cuadradas en el trazo horizontal y delgadas en el vertical.



Título y primera pauta de la versión para violín y piano de *El afilador* (Guadalajara, 1924).

[3] Aquí me permito una pequeña disgregación de la norma. Se habla mucho —pero con conceptos distintos— de la "obra temprana" y de la de "madurez" en Revueltas. Parte de la confusión y de las diferencias de interpretación al respecto derivan de la tardía catalogación de la obra

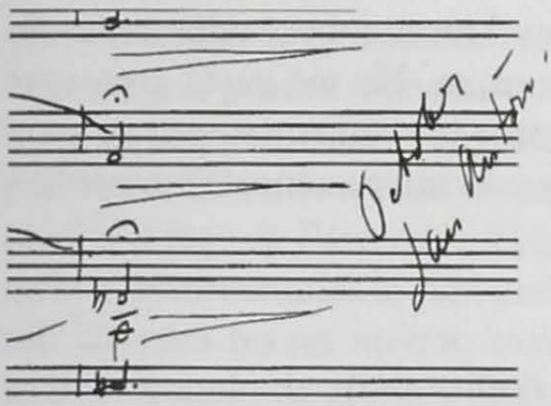
Revueltas orquesta esta melodía para una combinación de siete instrumentos de aliento, muy inusual a la luz del repertorio revueltiano de madurez. Aparte de dos esbozos de orquestación —uno muy tentativo a lápiz y otro más completo a tinta— no se encontró una versión limpia, fechada y firmada, de esta orquestación de *El afilador* que permita situarla en el tiempo y en el espacio.



Fragmento de una versión "en limpio", pero inconclusa, de la orquestación de *El afilador*.

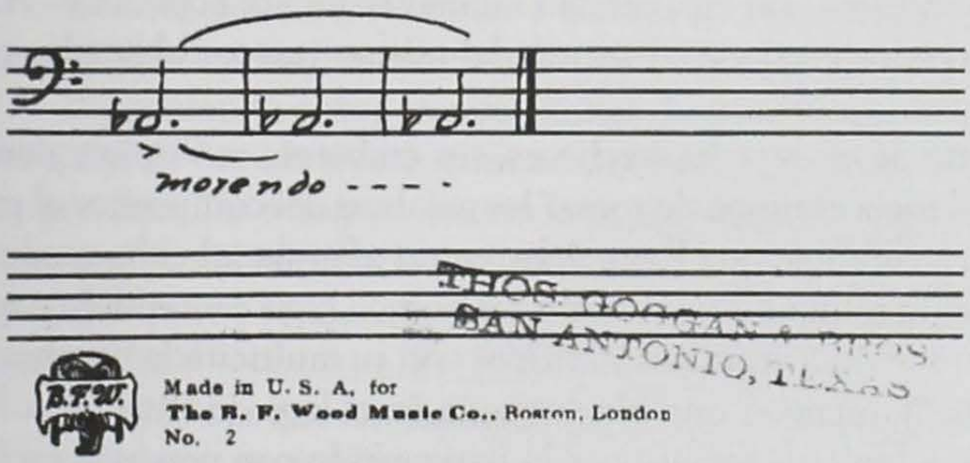
Se reconoce el uso de la misma pluma empleada para la versión original, de modo que con toda probabilidad no pasó mucho tiempo entre la composición de aquélla y su orquestación. Se observa, sin embargo, una anotación (en inglés) al final del bosquejo que sitúa la orquestación en otra ciudad: "October, San Antonio".

revueltiana, que impidió a la mayor parte de los investigadores conocer la obra de juventud y particularmente el periodo pobremente documentado que va de 1924 a 1929. A partir de 1930, cuando Revueltas escribe su primer cuarteto, inicia con toda claridad el trabajo de un músico que se afirma compositor antes que violinista y director de orquesta, y que asienta a partir de ese momento las bases de su credo estético modernista introduciendo los procedimientos composicionales que mantendrá como la base de su identidad estilística hasta su muerte. Propongo, pues, tres periodos creativos relevantes para el estudio de Revueltas: la obra de juventud (1915-1923), la obra temprana (1924-1929), que delata una búsqueda de identidad musical en el coqueteo con estilos diversos como los de Satie y Debussy, y la década de madurez (1930-1940), caracterizada por soluciones estilísticas claramente definidas y técnicas que recurren de manera sistemática en los distintos géneros que aborda su obra.



Nota al final del bosquejo de orquestación: "Octubre, San Antonio".

Sabemos, gracias a la cronología compilada por Eduardo Contreras Soto, que Revueltas se asentó en dicha ciudad en el año 1926. Junto a los manuscritos mencionados se encontró un juego de partes instrumentales dibujadas por un copista profesional en San Antonio, Thos. Goggan & Bros., que permitió la reconstrucción y posterior grabación de esta obra como septeto de alientos.[4]



Sello de los hermanos Goggan, San Antonio.

Los datos grafológicos que aportan estos documentos permiten suponer que Revueltas retomó su pieza original y la orquestó dos o tres años después para ejecutarla con alguna de las dos orquestas de teatro con las que colaboró durante su estadía en Texas. Esta hipótesis se ve reforzada por una carta que Revueltas escribe a Chávez desde Mobile: "Empecé antes de venir aquí una porquería que allí está sin terminar y llevaba trazas de estar mejor que el pin-

[4] *Sensemayá: The Unknown Revueltas*, Camerata de las Américas, Enrique A. Diemecke, dirección musical, Dorian Recordings DOR-90244, 1996. Notas de Susana González Aktories y Roberto Kolb.

che Batik, que es lo único que tengo. En San Antonio, pocos días antes de venirme, hice a los muchachos que me la tocaran. No me gustó gran cosa porque sentí que debía estar escrito para otros instrumentos que no para cuarteto de cuerda; por distracción puede que lo instrumente diferente".[5]

IV
Janitzio: palabras que confunden

Más de uno ha advertido acerca del riesgo de interpretar la música de un compositor a partir de sus escritos teóricos, autobiográficos, declaraciones de principios, etcétera. Las palabras de Silvestre Revueltas no son la excepción: pueden iluminar sus propósitos estéticos pero con la misma facilidad distraer de ellos. La ironía y ambigüedad intencional presente en muchos de sus comentarios más citados agranda la responsabilidad de quien apoya en éstos sus interpretaciones.

Las palabras de tono "informal", suelto, antisolemne e improvisado de los textos sobre su música son en realidad cuidadosamente sopesadas. Así parecen atestiguarlo dos versiones distintas del mismo texto, publicadas en momentos diferentes.

La lectura que de ellos se ha hecho es, sin embargo, múltiple y pone claramente en evidencia el riesgo de tomar las palabras del compositor al pie de la letra. No es impensable que Revueltas, en un afán de rebeldía modernista y poseedor de un refinadísimo sentido del humor, haya pretendido confundir con toda intención a cronistas y críticos con su multicitada paráfrasis literaria de *Janitzio*: "Janitzio es una isla pequeña en el lago de Pátzcuaro. El lago es mugroso. Los viajeros románticos lo han vestido con versos al estilo de las postales y música. Para que no me lo ganen, he añadido mi grano de sal. Seguramente la posteridad me premiará por esta contribución a la industria turística".

Probablemente ésta, por menos depurada y más corta, sea la primera versión del texto. La propone José Antonio Alcaraz interpretándola como una muestra de sarcasmo autodestructivo.[6]

Carol Hess[7] propone dos interpretaciones adicionales, basándose en

[5] Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 83.

[6] Carol A. Hess, "Silvestre Revueltas in Republican Spain: Music as Political Utterance", en *Latin American Music Review*, vol. 18, núm. 2, otoño-invierno, 1997, p. 285.

[7] *Idem.*

esta versión de la cita: como denuncia del "consumismo burgués" y como un "ataque a la producción artística [supeditada] al sistema capitalista".

La segunda versión de esta cita, más rica en significaciones, tal vez no hubiera conducido a estas lecturas: [Janitzio] es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con besos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también contribuyo mi grano de arena, en un infinito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos proturismo".[8]

Ricardo Pérez Montfort[9] especula sobre una posible intención política de la composición, dada su coincidencia con el inminente arribo al poder de Lázaro Cárdenas. La partitura se enmarca en el contexto de una pugna política entre dos regionalismos: el michoacano de Cárdenas y el norteño del sonorense Plutarco Elías Calles, presidente saliente.

Adicionalmente Pérez Montfort afirma que con esta introducción a *Janitzio*, Revueltas minimiza el éxito de su estreno, tiende a "autoeliminarse" pero "al mismo tiempo [a] romper esquemas".

Susana González Aktories y quien suscribe pretendieron encontrar en esta cita una crítica a un nacionalismo académico, romántico o patriotero.[10]

Especulando sobre la posibilidad de que *Janitzio* estuviera ligada a la filmación de uno de tres documentales turísticos sobre Michoacán producidos por aquellos años, yo mismo consideré este comentario "vanguardista" como un "posible deseo de deslindar esta partitura del corpus artísticamente relevante de su producción y relegarla al terreno de una insignificante música utilitaria".[11]

Lo cierto es que los distintos ángulos de enfoque que surgen a partir de estas opiniones invitan a una nueva audición de la obra,[12] desprejuiciada en

[8] Silvestre Revueltas y Rosaura Revueltas (comps.), *Revueltas por él mismo*, México, ERA, 1989, p. 213.

[9] Ricardo Pérez Montfort, ponencia presentada en el Segundo Coloquio Internacional Silvestre Revueltas, México, ENM-UNAM, 1998.

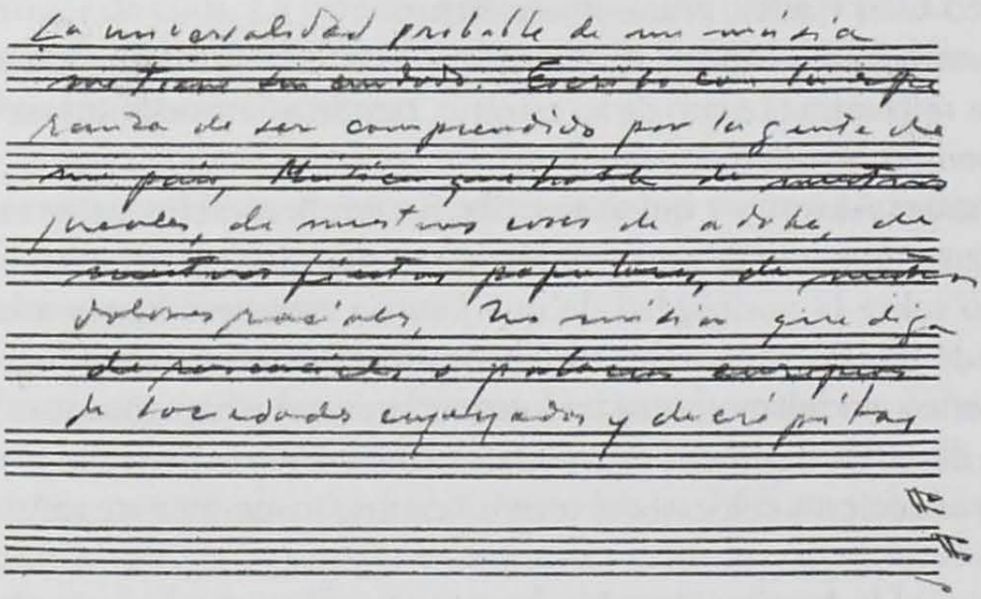
[10] Susana G. Aktories y Roberto Kolb, "Silvestre Revueltas: The Path Towards Stylistic Uniqueness", ponencia presentada en el Simposium Internacional Music and Signs, Berlín, Alemania, 1998.

[11] Roberto Kolb, "Revueltas y el cine: secuencias, acercamientos y cortes" (inédito).

[12] También los hábitos de consumo de la música de Revueltas pueden deformar seriamente su percepción. *Janitzio* es seguramente de la obra más programada de Revueltas y, a la vez, la más manipulada por los medios. Cierto fragmento, aquel que "cita" una banda pueblerina, ha sido convertido en la bandera de cientos de mensajes radiales o televisivos de significado patriótico, llegando hasta su institucionalización al ser utilizada por muchos años como leitmotiv de "La hora nacional". Lo grave del asunto reside en el hecho de que dicha referencia musical de índole programática de ninguna manera resulta representativa del sentido musical de la

la medida de lo posible. Las "desconcertantes declaraciones [de Revueltas] en torno al contenido y programa extramusical de sus obras nada prueban. Sus obras no señalan ni apuntan hacia nada más que a sí mismas". Ya nos lo advertía Yolanda Moreno Rivas.[13]

Tal como esta acotación literaria sobre *Janitzio*, Revueltas escribe otras similares para muchas de sus obras. Su estilo (como el de su música) es rico en metáforas; su sintaxis (como la de su música) es libre, audaz y sucinta. Las palabras escogidas apelan más a la imaginación del lector que a su pensamiento lógico. Se rebelan contra el positivismo vasconceliano y afirman sólo la razón de la sinrazón. Es precisamente esta prosa desconcertante e incongruente la que nos puede acercar más a su música. En cambio, un texto como el que se observa abajo logrará precisamente lo contrario:



"La universalidad probable de mi música me tiene sin cuidado. Escribo con la esperanza de ser comprendido por la gente de mi país, música que habla de nuestros jacales, de nuestras casas de adobe, de nuestras fiestas populares, de nuestros dolores raciales, no música que diga de rascacielos y palacios europeos de sociedades enjoyadas y decrépitas."

Este pensamiento inédito aparece en uno de los cuadernillos de apuntes del compositor. A través de él transpira el simplismo maniqueo de la jerigonza del realismo socialista en boga antes de la segunda guerra mundial. Nos mues-

obra. De hecho, su descontextualización lo desvirtúa por completo: basta escuchar el marco modernista de tonalidades acremente disonantes que encuadran este fragmento para constatar que aquí la parte ha sido confundida con el todo, la caricatura musical de una bandita con una obra compleja y no necesariamente cómica.

[13] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, ENM-UNAM, 1989-1995, p. 189.

tra una cara muy distinta del habla revueltiana. Éste es un discurso prestado, aunque no del todo falto de sinceridad. Como es sabido, la aplicación de los dogmas zdanovianos generó un arte esquemático de mínimo valor, mismo que se empolva hoy en las bóvedas subterráneas de los museos de la ex Unión Soviética y sus países satélites. La música de Revueltas sobrevive, en cambio, porque su originalidad, profundidad, complejidad y calidad artísticas rebasan la simpleza conceptual del esquema estético del estalinismo.

V
Homenaje a Federico García Lorca: pautas que engañan

Por mucho tiempo algunos detractores de Silvestre Revueltas acusaron al compositor de carecer de una preparación adecuada y de un técnica depurada. En reacción contra tales aseveraciones toma fuerza una tendencia igualmente categórica que califica al compositor en términos absolutamente superlativos, sin permitir espacio para la crítica. Esta corriente respalda su juicio en criterios válidos (aunque no suficientes) como por ejemplo la notable capacidad del compositor para visualizar en forma íntegra una partitura orquestal, plasmándola directamente en el papel —prácticamente sin la ayuda de apuntes— en pocos días. Se alude al mismo tiempo a la pulcritud gráfica que presentan dichas partituras. Son incuestionablemente el producto de una mente organizada, concentrada y con propósitos claros.

Ciertas actitudes composicionales vanguardistas causaron estupor en su momento y subyacen tal vez a las denuncias de los detractores. Hoy son mejor entendidas. Ya nadie se sorprende, por ejemplo, ante las melodías en disonantes intervalos de segunda menor. Frecuentes en la música de Revueltas, no son más que un recurso de color que refiere a la representación de una estridencia cultural y no a errores de transposición, como llegaron a pensar algunos copistas. Es probale que esta y otras estrategias vanguardistas mal decodificadas hayan servido para sustentar los argumentos de los críticos de Revueltas.

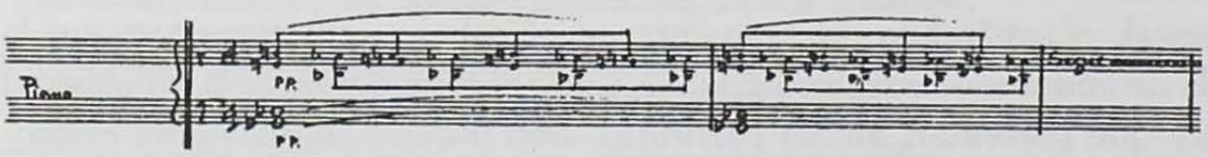
Sin embargo, junto a las propuestas osadas y abigarradas de Revueltas, encontramos también descuidos frecuentes. Contiguos a la precisión casi compulsiva de fraseo, articulación, dinámica y tonalidad, es fácil detectar también inconsistencias y equivocaciones. Es muy importante entender estilo y concepto de la música de Revueltas para poder diferenciar entre un error armónico y una provocación sonora intencionada; entre el olvido de una indicación de fraseo y un contraste de articulación perseguido de manera consciente; entre una variación intencional o un simple error de copiado.

Veamos, para ejemplo, el caso del ostinato del "Duelo" en el *Homenaje a Federico García Lorca*. En el borrador, su diseño e intención musical no dejan lugar a dudas.



Borrador fechado del 1° de noviembre de 1936. El diseño del ostinato en el piano está contenido en un solo compás que se va repitiendo: tanto el signo de repetición como la indicación *segue* lo confirman.

Pero al preparar el manuscrito final, el compositor se distrae y equivoca el dibujo del segundo compás. Por fortuna la versión preliminar y el propio contexto musical permiten reconocer la distracción tan cuidadosamente plasmada por Revueltas.



Manuscrito final, también fechado el 1° de noviembre de 1936. En lugar de alternar con la disonancia Sol-La (duplicada en el xilófono), el intervalo Mi-Si se repite y se perpetua en los próximos compases por medio de la indicación *segue*.

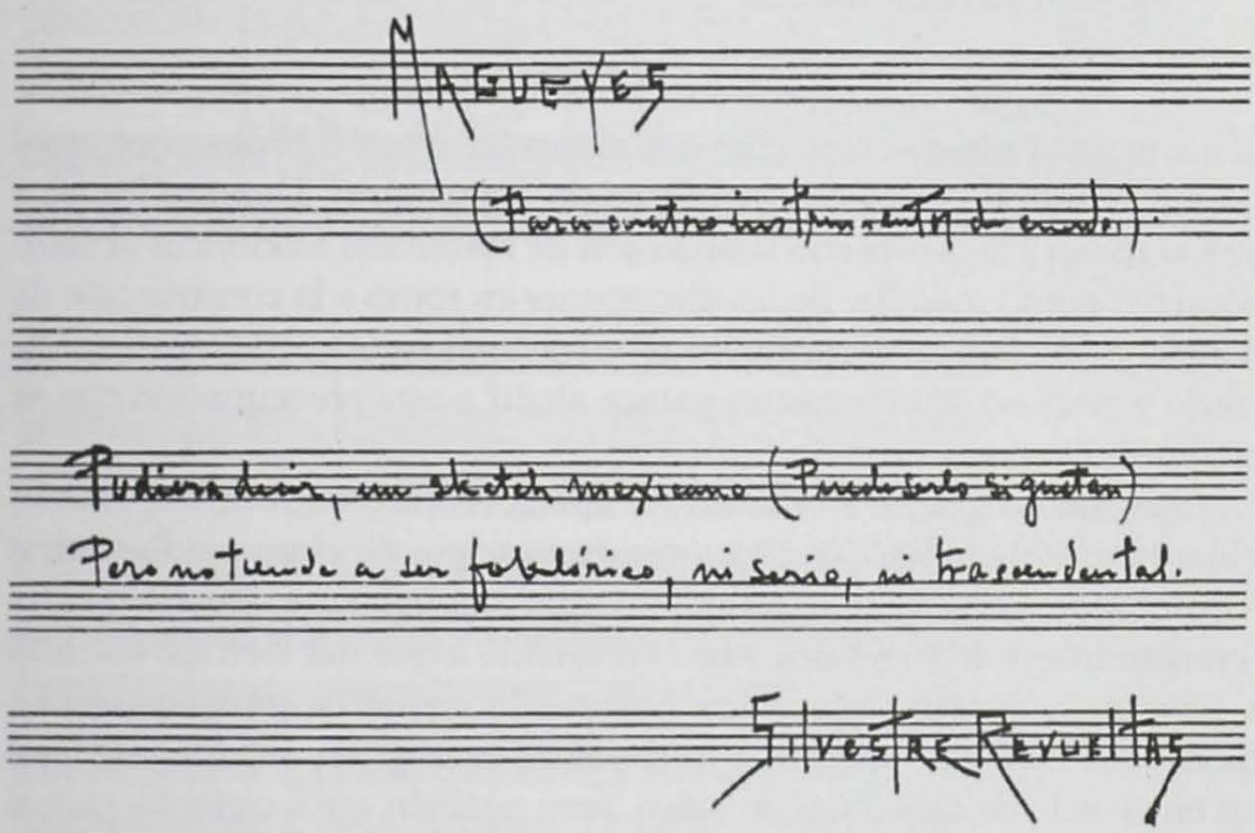
Existe una publicación del *Homenaje*, que, aunque carece de fecha y casa editora, parece haberse dibujado en México, a juzgar por el teléfono y el nombre del copista (Aurelio Gómez C., Tel. 33490). Dicha edición se apega a dicho manuscrito final, reproduciendo en consecuencia al pie de la letra sus errores.



Transcripción de Aurelio Gómez C.

Como se constata aquí, una fe ciega en los manuscritos del compositor puede conducir a interpretaciones potencialmente desastrosas.

VI
Magueyes: pautas en gestación



"Magueyes, para cuatro instrumentos de cuerda. Pudiera decir, un sketch mexicano (puede serlo si gustan). Pero no tiende a ser folklórico, ni serio, ni trascendental."

El pequeño texto que introduce el segundo cuarteto, *Magueyes*, firmado con caligrafía art déco el 14 de marzo de 1931, invita varias lecturas. En primera instancia llama la atención la renuencia de Revueltas a recurrir a las denominaciones tradicionales de género, como en este caso al "cuarteto de cuerdas". Sin embargo, el catálogo de sus obras contiene suficientes ejemplos del mismo fenómeno que permiten entender esta actitud como una búsqueda de una concepción alterna (modernista) de género e instrumentación:

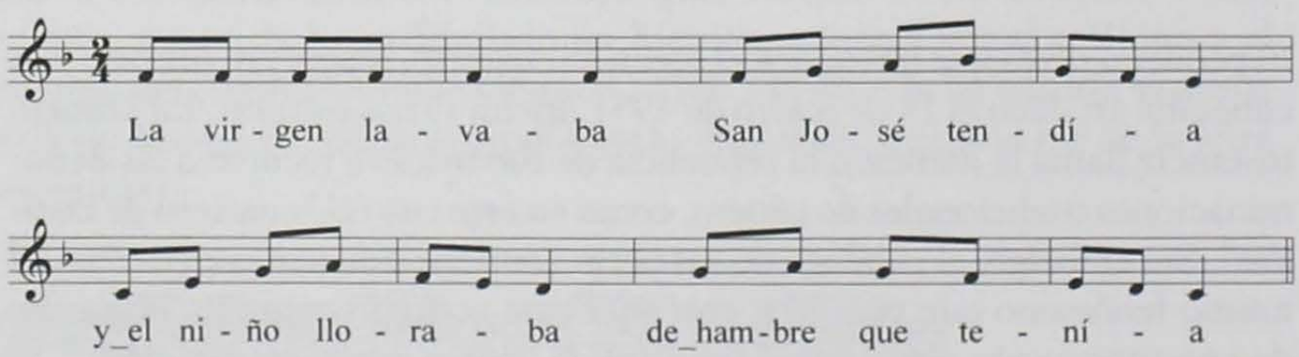
Planos, para nueve unidades
Janitzio, música para plazas
Danza geométrica, pieza para orquesta

Música para charlar, escenas para un film
Pieza para orquesta
Esquinas, piezas de música para orquesta
8 x radio
El renacuajo paseador, ballet pantomima para marionetas (títeres)
Sensemayá, canto para matar a una culebra
Son, para diez instrumentos

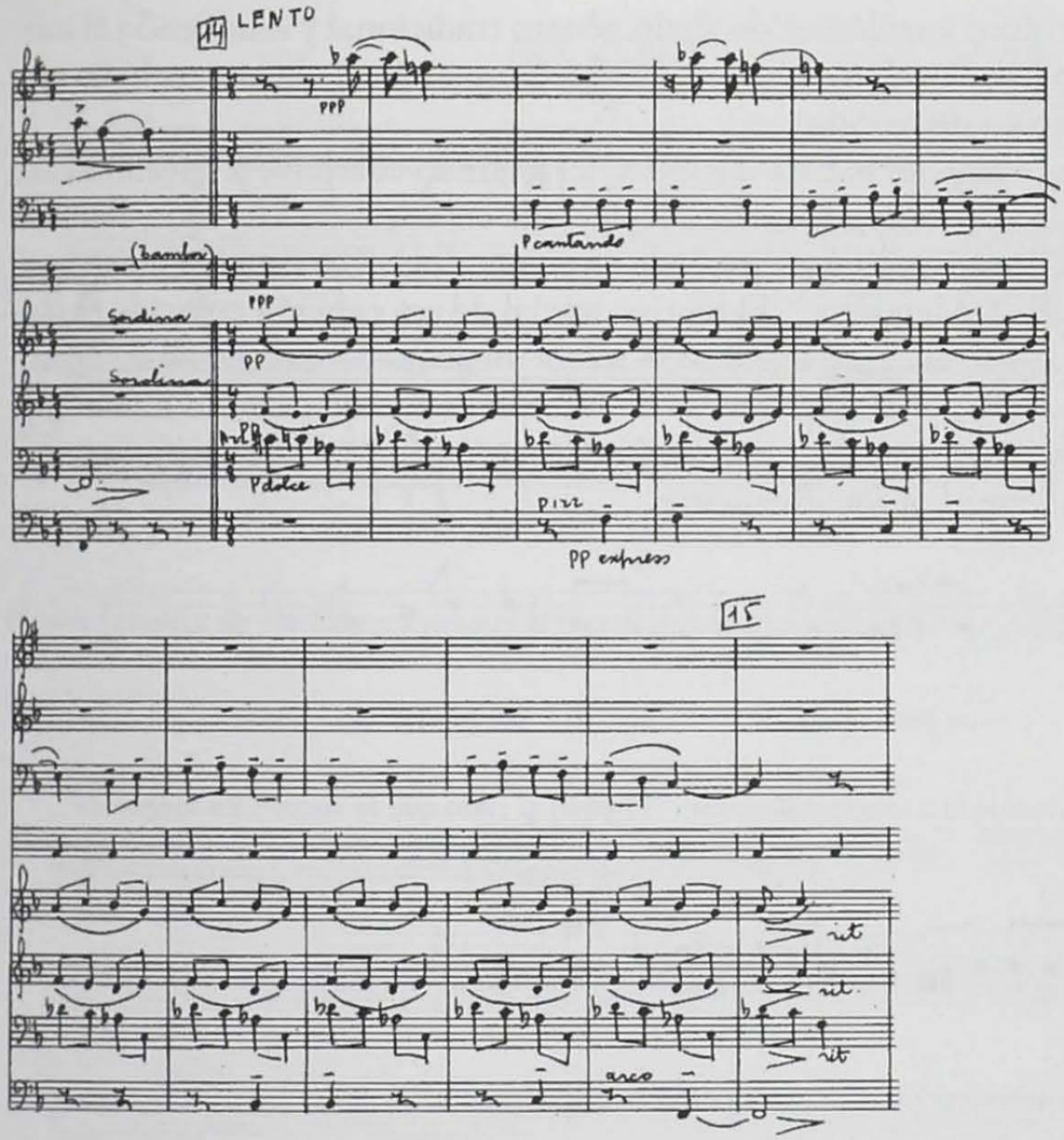
Una meditación sobre el concepto que abriga la composición es poco usual en una partitura de Revueltas y merece un comentario. Durante los años veinte el modo y la medida de la inclusión de materiales folklóricos al texto musical fue punto modular de las discusiones en torno a la construcción de un lenguaje "auténticamente nacional" en el medio musical de México. Entre serio y gracioso, el compositor parece aludir a esta preocupación con su comentario.

Aseverando que en su música no aparecen citas textuales de música popular pero sí melodías populares compuestas por él, el propio Revueltas ha contribuido a crear lo que resulta un mito ampliamente difundido entre los comentaristas de su música y ha confundido a quienes leen sus palabras con reverencia excesiva o acrítica. Viene a la mente de inmediato la inclusión de la canción infantil "A la rueda de la mar" en *Troka* o las *Cinco horas* en el ciclo de canciones de niños, pero también otros ejemplos menos conocidos.

Eugenia Revueltas, hija del compositor, identificó dentro de *8 x radio* la melodía de un villancico que recuerda haber cantado durante su infancia en Veracruz.



Llama la atención la literalidad con la cual Revueltas transcribe esta melodía. La única diferencia —y es mínima en este caso— reside en cierta libertad métrica que parece crear distancia crítica ante el referente popular.

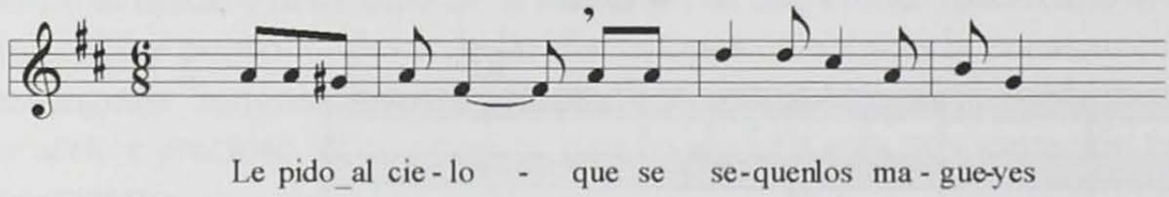


Véase la tercera pauta, que reproduce la misma melodía popular en la parte del fagot. Este facsímil corresponde a una versión dibujada por un copista desconocido y fue encontrada por Olga Picún Fuentes en el legado de J. Kostakowski. Más allá de un bosquejo bastante tentativo de mano del compositor, nunca se ha encontrado una versión que se pueda considerar final y terminada de esta partitura.

Sin embargo, hay que constatar que el manejo o inclusión de citas literales no dejan de ser la excepción a la regla en Revueltas. Su interés manifiesto por minimizar la literalidad de las incorporaciones de música popular o su música podría explicarse como una crítica a aquellos que "componen" recopilando y orquestando melodías del pueblo, como sucedía característicamente en la cultura del *fin du siècle* europeo y por ende también en el mexicano. Así entendida, se explica que la fidelidad a las fuentes populares le tenga sin cuidado ("Pudiera decir un sketch mexicano; puede serlo si gustan"). Por lo común, Revueltas tiende a inventar su "melodía popular", ciñéndose al

modelo rítmico y melódico de algún género tradicional y asumiendo él mismo el papel de "pueblo". O puede también tomar prestada una melodía ajena y variarla a discreción.

Éste parece ser el caso del tema del segundo cuarteto, si hacemos caso de una vieja canción jalisciense recolectada en Lagos de Moreno y llamada precisamente *Los magueyes*, incluida en su antología "La canción mexicana" por Vicente T. Mendoza.[14] El motivo inicial de esa canción coincide sin lugar a dudas con el del cuarteto, si se tolera un pequeño margen de divergencia, permisible por las diferencias de interpretación de cada informante, la inevitable subjetividad en el trabajo de recolección y la variación musical que le impone el propio Revueltas.



Primer motivo de la canción jalisciense: "Le pido al cielo que se sequen los magueyes".



El motivo equivalente en el cuarteto de Revueltas.

Mucho más importante que una discusión academicista en torno a la autenticidad de las fuentes es el señalamiento del texto totalmente modernista, aquí cómico y grotesco, que superpone Revueltas a la melodía y que socava su "folkloridad". Éste es el procedimiento al que somete en su obra a todo motivo popular, ya sea de invención propia o no. Revela una manera de incorporar el elemento folklórico y urbano —muy significativo para el compositor— a una propuesta estética rebelde y propositiva, muy distante de toda recuperación nostálgica o mitificadora de "lo popular".

Obsérvense en los tres ejemplos que siguen las transformaciones que experimentan la melodía y la base rítmico-armónica del contexto instrumental.

[14] Mendoza y Revueltas estaban en contacto y la labor de cada cual era bien conocida por el otro. No es remoto pensar que el compositor hubiera conocido la melodía de *Los magueyes* por conducto de este importante etnomusicólogo. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana: Ensayo de clasificación y antología*, México, FCE, 1961/1982.



Primer borrador de *Magueyes*. Presenta la mayor semejanza con el motivo popular.



Segundo borrador de *Magueyes*. Obsérvese la modificación en el ritmo del violonchelo y en la melodía principal.



Versión final de *Magueyes*. Obsérvese el grado notorio de estilización en el título, la firma y la barra de sistema que une las cuatro pautas.

Cuando Revueltas renuncia a lo "folklórico", "serio" y "trascendental", alude tal vez al esquematismo estético con el que otros pretendieron integrar la sustancia popular al discurso musical nacional.

En cualquier caso, la definición de lo que Revueltas no quiere es una premisa necesaria para el compositor que busca una identidad musical propia. En este cuarteto, Revueltas explora y circunscribe tentativamente los límites del ingrediente nacional en su música.

En tanto melodía popular, *Los magueyes* no se distingue de manera significativa de cualquier otra canción de su género. Acaso es el contenido del texto el que pudiera haber suscitado el interés de Revueltas. Dejo en manos del lector esta especulación.

Le pido al cielo que se sequen los magueyes,
porqu'esos magueyes son causa de mi desgracia;
soy muy borracho, y nada me *cai* en gracia
porque no me ama la mujer que tanto amé.

Pido una copa, la tomo con apetito,
luego pido otra, me gusta mucho, y repito,
salgo a la esquina y luego les echo un grito ¡ay!
porque no me ama la mujer que tanto amé.

VII
Éste era un rey: pautas especulativas

Diversas situaciones del azar han propiciado el olvido de ciertas partituras revueltianas o la confusión de algunas por otras. En el primer caso están aquellas que Revueltas no tituló o que quedaron inconclusas. Uno de los ejemplos musicalmente más relevantes parece referirse a la música incidental del guión de Luis Córdova: *Éste era un rey.*[15]

En 1939 un grupo de artistas, la mayoría de los cuales había pertenecido a la entonces ya disuelta Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que había presidido Silvestre Revueltas en 1936, volvió a reunirse en torno a un nuevo proyecto: la creación de un taller teatral denominado Teatro de las Artes. Entre sus integrantes cabe destacar, junto a Revueltas, al escultor y titiritero Germán Cueto, al director de escena japonés Seki Sano, a la bailarina y coreógrafa norteamericana Waldeen, al compositor español exiliado en México Rodolfo Halffter, y a los pintores Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero y Miguel Covarrubias.

Las actividades de este grupo se inician en mayo de 1940, a juzgar por la fecha de su primer boletín informativo, del 22 de mayo, que anuncia el ideario del colectivo y sus proyectos de trabajo iniciales.

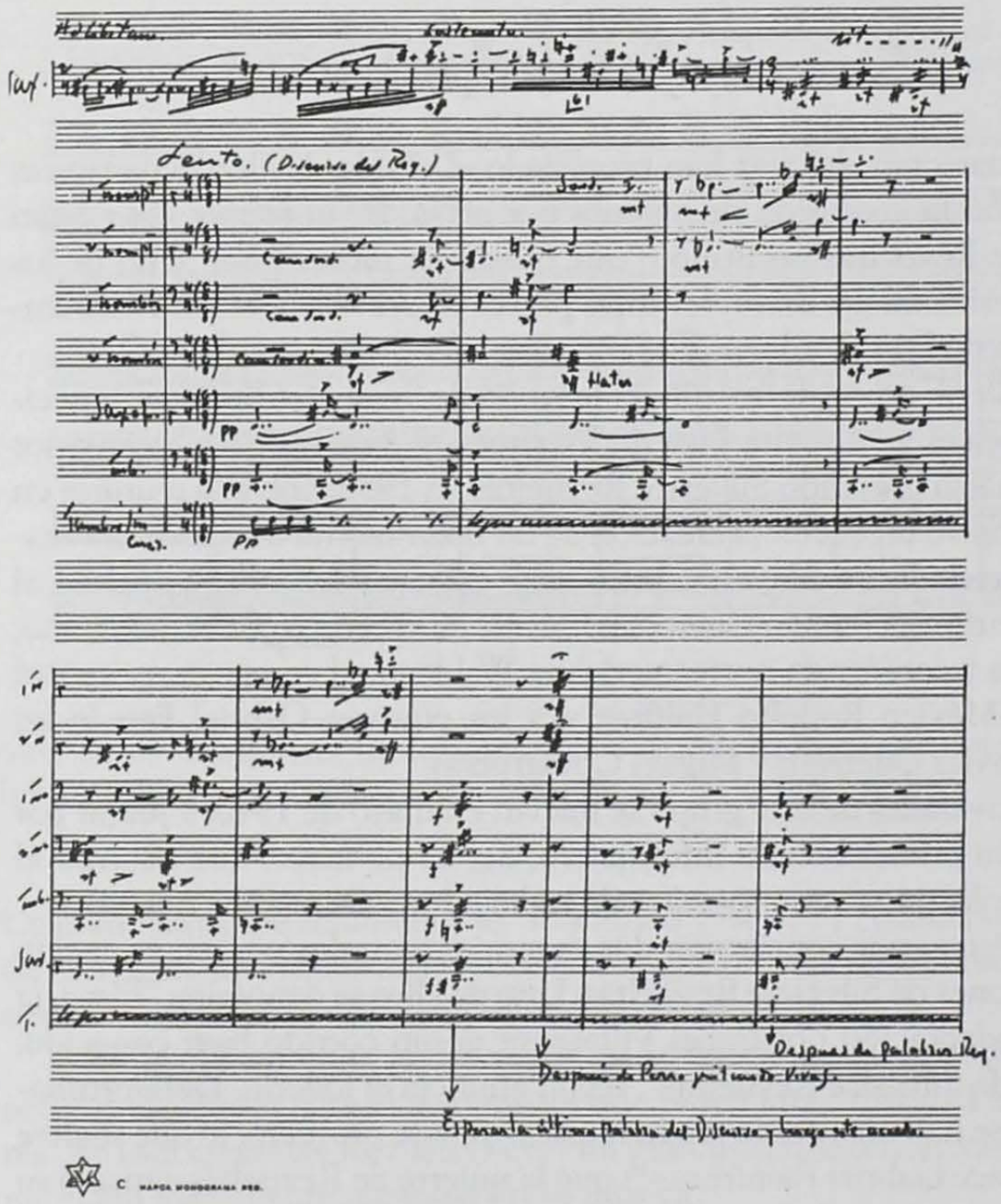
Entre éstos, nos conciernen dos montajes teatrales porque anuncian musicalizaciones de Silvestre Revueltas. Uno de ellos se denomina "*Elena, la traicionera*, adaptación por Isabel Villaseñor de un corrido bien conocido, con música de Silvestre Revueltas", según anuncia el folletín. Desafortunadamente no se ha encontrado rastro musical de este proyecto, lo que sugiere —como lo hace Gabriel Ramírez—[16] que la muerte de Revueltas canceló su realización.

El otro proyecto se refiere a la puesta en escena de un guión del periodista, historiador y escritor Luis Córdova, denominado *Éste era un rey*, descrito en el folleto como una "sátira cortante del fascismo".

Si bien no se ha podido localizar el guión teatral correspondiente, las anotaciones de un manuscrito musical inconcluso y sin título encontrado en el legado de Revueltas refieren a personajes como el "rey", el "ministro", el "Caudillo" y "Benito", que invitan a vincular dicha música al tema del guión, sobre todo si se piensa en Franco y Mussolini como los posibles aludidos en los últimos dos casos.

[15] Agradezco a Alejandro Ortiz Bülle-Goiry, investigador de la UNAM, la valiosa información sobre el Teatro de las Artes que se describe en el texto.

[16] Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros: directores norteamericanos en México*, México, UNAM, 1992.



Escena del "Discurso del rey" de la partitura de *Éste era un rey*.

El carácter incidental y satírico de las siete escenas musicales por un lado y el lenguaje modernista, libre de referencias localistas, por el otro, responden a los principios del Teatro de las Artes, que se declara "nacional en su espíritu y de hecho, pero internacional en su alcance". Más adelante, en la declaración de principios, se lee: "El Teatro de las Artes nace libre de todos los vicios del teatro formalista, libre de naturalismo o realismo trivial, libre de esa cursilería en que ha degenerado el viejo teatro español, exento de esa absurda mezcla de 'folklor' y pochismo que se observa en ciertas manifestaciones del arte teatral mexicano contemporáneo". Conviene proyectar la intención de estas observaciones contra la partitura de Revueltas para revelar de inmediato una correspondencia de propósitos estéticos.

Cabe mencionar que el ballet *La Coronela* (1940) incluyó a la gran mayoría de artistas que conformaban el Teatro de las Artes, dato que refuerza aún más el vínculo entre esta partitura y el guión citado.

De comprobarse la correspondencia, podría afirmarse con relativa certeza que Revueltas trabajaba en esta partitura cuando le sorprendió la muerte. Se trataría, pues, de uno de sus últimos trabajos, compuesto entre mayo y octubre de 1940, y explicaría la evidente madurez composicional del material.

VIII
Sensemayá: pautas confundidas

Los hábitos de notación, escritura y presentación gráfica de una partitura revelan mucho acerca del proceso creativo que conduce a una partitura revueltiana desde su concepción hasta la maduración de una versión final. A partir de 1929, el compositor es cuidadoso con el fechado de sus partituras. Más adelante, a partir de 1930, anota no sólo el año de composición, sino el lugar y fecha exactos de su terminación.[17]

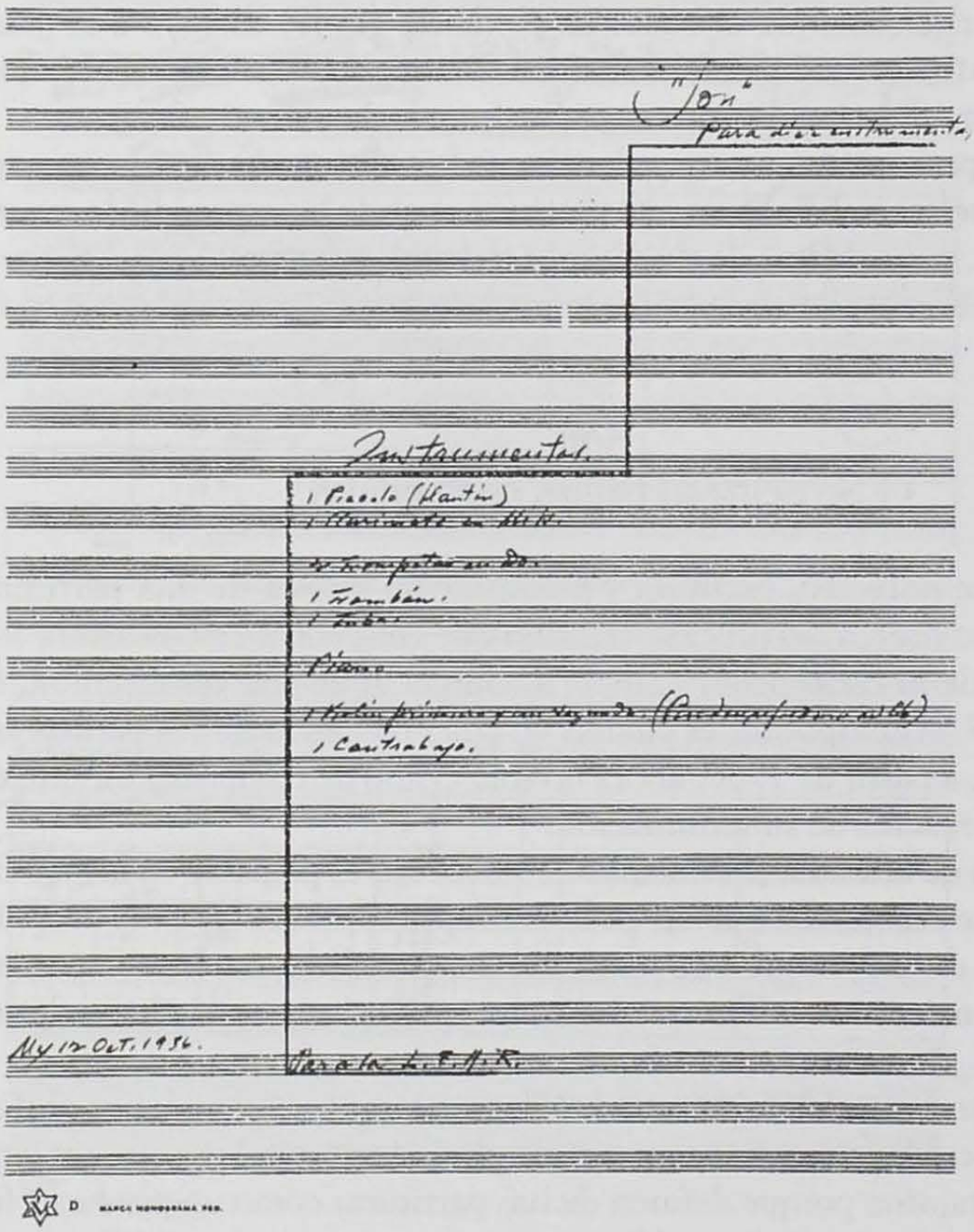
El arribo de la madurez estilística de Revueltas es palpable en la música misma, pero se reconoce también en la concepción particular de la presentación gráfica de sus portadas de partitura, muchas de las cuales comparten un diseño geométrico, modernista, uniforme y recurrente en la última década de su vida.

Para el investigador, la presencia de estas portadas, diseñadas ex profeso y con todo cuidado, son valiosas no sólo porque aportan información clara sobre la obra, sino porque definen dichas partituras como un producto final, como una partitura indiscutiblemente terminada. Ayudan a diferenciar una composición concluida de una partitura en proceso, de un bosquejo o un borrador. En cierto modo estas carátulas sustituyen la función decimonónica del opus, pues aportan con toda exactitud la información que requiere el catalogador.

Aunado al cuidado puesto en la presentación de la cubierta, encontramos otras señas de terminación cuidadosamente respetadas por Revueltas: su firma, el lugar y fecha exacta de composición y la(s) dedicatoria(s).[18]

[17] En muchos casos —la propia versión original de *Sensemayá* (1937) es un ejemplo— Revueltas consigna incluso la fecha de inicio de la composición, revelando la sorprendente celeridad que caracteriza su trabajo creativo.

[18] En el caso particular de *Sensemayá* (versión de cámara), se encontró además un juego de partes instrumentales que el propio autor elaboró para su ejecución.



Portada del "Son", tercer movimiento del *Homenaje a Federico García Lorca*. "Son, para diez instrumentos; instrumentos: 1 piccolo (flautín), 1 clarinete en Si b[emol], 2 trompetas en Do, 1 trombón, 1 tuba, piano, 1 violín primero y un segundo (pueden reforzarse *ad lib*), 1 contrabajo; para la LEAR; Méx. 12 oct. 1936."

Puede mencionarse un tercer elemento gráfico de relevancia para la catalogación de la obra. En una partitura concluida, Revueltas hace uso de una regla para trazar las barras de compás y en general la notación es cuidadosa y gráficamente limpia. Revueltas (y también otros directores) utilizaron, debido a la inexistencia de publicaciones formales, las propias partituras manuscritas para dirigir conciertos y grabaciones, lo cual explica también el cuidado con que fueron dibujadas y encuadernadas.

Con todo, las características que señalan una partitura revueltiana como concluida, no fueron siempre reconocidas. El caso de más trascenden-

cia nos refiere a la partitura original de *Sensemayá*, compuesta para una muy típica instrumentación revueltiana: un piccolo (sin flauta), clarinetes en las tres tesituras, un fagot, las consabidas dos trompetas con trombón, el piano —presente prácticamente en toda su obra de cámara—, la mariachesca combinación de los dos violines con un contrabajo-tololoche, un poco de percusión y la significativa ausencia de instrumentos como el oboe, las violas, los violonchelos y el arpa.[19]

El proceso de trabajo que conduce a esta partitura no podría ser más representativo: A partir de un mínimo de apuntes,[20] Revueltas escribe un primer bosquejo en el lapso de unos cuantos días. Lo concluye el 2 de junio de 1937 y de inmediato emprende la versión definitiva, más elaborada y cuidadosamente dibujada. Le toma sólo cinco días y el 15 del mismo mes la firma, incluyendo una doble dedicatoria a sus amigos Juan Marinello y Nicolás Guillén. Las diferencias entre el borrador y la versión final no son sólo de sustancia musical. El primero, si bien de escritura transparente y clara, es menos cuidado que el de la versión final. Cuenta con su firma, pero no con dedicatorias. A diferencia de la partitura definitiva, no tiene una carátula formal.



Fragmento del bosquejo de *Sensemayá* para grupo de cámara. "México 11 de mayo 1937; Silvestre Revueltas."

[19] La frecuente ausencia de ciertos instrumentos en las orquestaciones de Revueltas puede explorarse por dos vertientes. Por un lado, la búsqueda de una sonoridad estridente, expresión revueltiana de modernidad (de ahí el gusto por instrumentos de tesituras extremas y la eliminación de tesituras intermedias). Por el otro, el rechazo de colores o instrumentos que se vinculan con el romanticismo ampuloso contra el que se rebela su lenguaje modernista (de ahí la escasez de partituras que incluyan el arpa o el corno inglés. Tampoco se encuentran entre sus partituras conciertos para instrumento, género que subraya el virtuosismo, valor romántico por excelencia, como virtud principal).

[20] Estos apuntes fueron localizados e identificados por Luis Jaime Cortez.



Fragmento de la versión final de *Sensemayá* para grupo de cámara. "México 10-15 de mayo de 1937: A Juan Marinello; A Nicolás Guillén; Silvestre Revueltas."

Nueve meses después, Revueltas emprende una orquestación claramente influida por la de la *Consagración de la primavera* de Stravinski. La idea de orquestar la versión de cámara por supuesto no resta validez a esta primera versión.[21] La orquestación de *Sensemayá* (1937) simple y sencillamente exporta la pequeña partitura de cámara a otro ámbito de ejecución y consumo: el de la orquesta sinfónica y su público. Lo mismo había hecho con *Planos* en 1934, y nadie ha menospreciado la validez de esta partitura respecto de su versión sinfónica. La única diferencia entre ambas partituras parece residir en el hecho de que los méritos propios de *Planos, para nueve unidades* fueron reconocidos por la Southern Music Publishing Company (hoy Peer Music), que procedió a publicarla, mientras que G. Schirmer, propietaria de los derechos de *Sensemayá* en sus dos versiones, optó por publicar sólo la sinfónica, debido a que su potencial comercial es indiscutiblemente mayor que el de la versión de cámara. Mal haríamos al adoptar automáticamente como nuestras las valoraciones que de la obra de Revueltas se hicieron en Nueva York hace ya varias décadas.

[21] No debemos olvidar que *Sensemayá* sigue a muchas otras partituras revueltianas de orquestación compacta y transparente que evitan de manera consciente el empleo de recursos retóricos de coloración, la duplicación instrumental y la ornamentación melismática o armónica superflua. Entre estas obras contamos, además de *Planos*, partituras como *Colorines*, *Batik*, el *Homenaje a Federico García Lorca*, *8 x radio* y un total de doce canciones para voz y conjunto instrumental mixto.

IX
Cuauhnáhuac: pautas olvidadas

A la muerte de Revueltas su hermana Rosaura se hizo cargo del legado musical del compositor. Deben hacerse constar, antes que nada, los esfuerzos considerables que realizó para lograr el reconocimiento y la publicación de la obra de Revueltas: sus iniciativas en este sentido están profusamente documentadas en su correspondencia y los resultados plasmados en contratos con diversas empresas norteamericanas.[22] Pero los conocimientos musicales de Rosaura eran escasos y esto acarreó consecuencias negativas en algunos casos. Cuidaba con celo (excesivo, según algunos; insuficiente, según otros) los manuscritos de su hermano. Decidía qué materiales mostraría a quién, siguiendo criterios muy subjetivos. Así por ejemplo, no parece haber mostrado la versión para cuerdas de *Cuauhnáhuac* a los editores, pensando que se trataba meramente de una reducción de la versión orquestal.[23] A lápiz antepuso con su puño y letra la palabra "Reducción" al subtítulo "Para orquesta de cuerda" y ello bastó para que quedara relegada una de las obras de cámara más importantes del compositor.

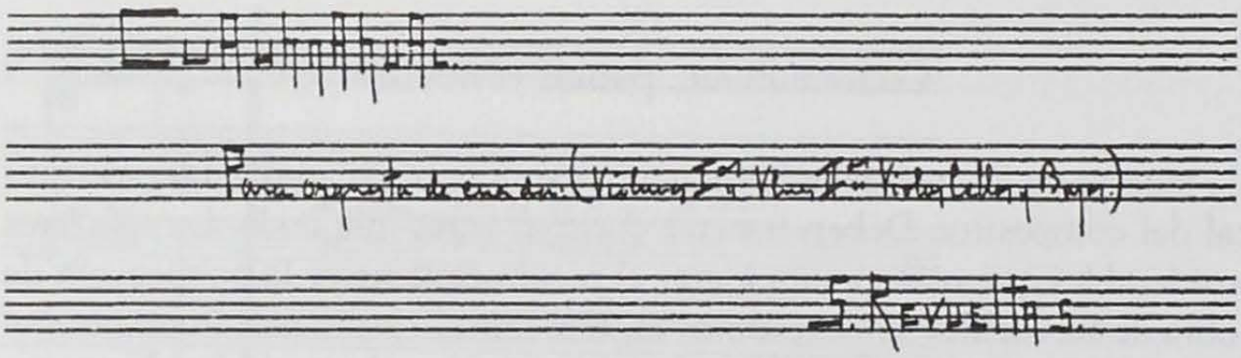


Portada de *Cuauhnáhuac* con acotación escrita por Rosaura Revueltas.

Eliminando electrónicamente la escritura de Rosaura es posible restituirle a la portada su apariencia original.

[22] Hasta donde tengo noticia, no existía en esos momentos una editorial musical mexicana digna de mención. Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana: Ensayo de clasificación y antología*, México, FCE, 1961/1982.

[23] También se puede hacer la conjetura de que Rosaura tampoco mostró a Erich Kleiber la primera versión para gran orquesta de *Redes* (1934), debido a su presentación precaria: dos juegos de pautados de tamaño distinto y no encuadernados. La versión final, firmada en 1935, aunque instrumentada para una orquesta muy reducida, está pulcramente dibujada y encuadernada. Ésta es la que Kleiber tuvo en sus manos.



Apariencia original de la portada.

El hecho reviste particular importancia dado que esta partitura fue concluida formalmente el día 7 de junio de 1931, es decir, dos semanas antes de que Revueltas pusiera punto final a la primera versión de la partitura orquestal homónima.[24]

El caso de *Cuauhnáhuac, para orquesta de cuerdas*, es especial y único en el catálogo revueltiano, dado que (a diferencia de *Planos* y *Sensemayá*) no podemos hablar aquí simplemente de una reorquestación a partir de la versión de cámara. Se trata de una partitura cuidadosamente trabajada (también en sentido gráfico), con una identidad propia y notoriamente distinta a la de las versiones orquestales. En esta música Revueltas establece con toda claridad los procedimientos composicionales que definirán su estilo.

Las divergencias notorias entre ambas versiones revelan un proceso creativo sumamente inusual: el de un compositor que trabaja de manera simultánea en dos versiones muy distintas de la misma obra. La peculiar orquestación convierte la versión sinfónica en una suerte de mural de sonoridades mexicanas, y es este aspecto el que domina su recepción. En cambio, la versión de cámara suele ser percibida como una composición más abstracta, estructuralmente experimental, y no en primera instancia como una obra de timbre nacionalista. No obstante, una comparación de ambos manuscritos permite reconocer que los materiales melódicos y armónicos utilizados, tanto como las técnicas de superposición sincréticas aplicadas, existen en ambas versiones.

[24] Más adelante, en 1932, Revueltas retoma la partitura de *Cuauhnáhuac* y hace una revisión de ella. Esta segunda partitura constituyó la base para la publicación en la editorial de G. Schirmer en 1946.



Primera página de *Cuauhnáhuac, para orquesta de cuerda*, 1931.

Coda

Parecía que las notas y letras verticales o ladeadas, apresuradas o cuidadosamente dibujadas, ornamentadas o rectilíneas, estilizadas o espontáneas, no denotaban más que una afición lúdica por lo gráfico. Resultaron ser las huellas confusas de todo trabajo creativo: señales impregnadas de significado.

El impacto de la música de Revueltas es portentoso. Su luz deslumbra. A veces es preciso eclipsarla por algunos instantes y mirar por sus tangentes para adivinar, en las turbulencias que ahí se revelan, visos de un Revueltas íntimo y falible, ambiguo y lleno de dudas, del creador al desnudo.

Aspectos genéricos, estilísticos y estructurales

Revueltas: elogio de la brevedad

Eduardo Contreras Soto

A Joel Almazán Orihuela

Eso es música mexicana elegante.
Enrique Miranda Montero (5 años),
al oír *8 x radio*.

Quiero centrar mi exposición en la conciencia de Silvestre Revueltas para poner en juego un concepto estético como parte fundamental de su discurso, de su lenguaje personal: la brevedad. Esa brevedad relacionada con la rapidez y concisión para exponer y resolver, como la rapidez que Italo Calvino pedía como una de las propuestas para la creación del próximo milenio, y que seguramente habría gustado de ver realizada en la obra del autor de *8 x radio*, si no la escuchó en realidad.

Podría decirse que Revueltas no dejó escritos en los que revelara y definiera aquellas concepciones estéticas que sustentaran su obra, como otros compositores han hecho. Si lo que buscamos son tratados o ensayos muy formales y hasta académicos, claro que no nos dará eso el durangueño, amante de no tomarse muy en serio por escrito ni por sonoro. Sin embargo, y a pesar de que sí existen breves referencias que el compositor hizo en serio de su trabajo —como las declaraciones a la revista *Frente a Frente*, de la LEAR, o algunos de sus artículos de 1938 publicados en *El Nacional*—, son sus composiciones las que pueden manifestarnos con claridad varios principios estéti-

cos constantes y conscientes, si las leemos con ayuda de ciertas referencias de su tiempo.

Al fin y al cabo, Revueltas compuso pensando en el estreno, con frecuencia inmediato, de tal manera que no podía ser indiferente a las condiciones de producción musical de su tiempo y esperar a que se dieran otras distintas. Nuestro músico vivió una época en la cual los conciertos y recitales se organizaban de un modo parecido al de nuestro tiempo, aunque con algunas diferencias. Entre lo común con el presente, ya teníamos en México hacia 1930 una programación sistematizada en la que se tomaba en cuenta la atención y la respuesta del público para determinar cuáles obras se habrían de presentar y en qué orden. El nuevo motor de esta vida musical era el director de orquesta, cuya presencia se volvió en el transcurso del siglo la más fuerte y dominante, a veces hasta grados autoritarios y con evidente poder de decisión sobre lo que podía o no programarse y, por ende, difundirse. En esta vida concertística se fueron reservando espacios casi fijos a la participación de solistas para las obras concertantes, así como a los estrenos del nuevo repertorio; basta ojear los programas de las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México en aquellos años, como ejemplo de estas afirmaciones.

Por otra parte, la herencia musical que podía programarse en una sala de conciertos de aquel tiempo estaba dominada por el repertorio del romanticismo, con sus obras de dotación abundante como las sinfonías, los conciertos o los poemas sinfónicos. Este repertorio, representado sobre todo por la tradición germánica pero también con destacados representantes franceses, centroeuropeos y rusos —y que halló sus primeros seguidores mexicanos en Castro, Carrillo y Ponce—, generó obras cuya concepción definía un formato de desarrollo lineal deudor de lo establecido por Beethoven, que en general daban como resultado obras de duración extensa, muy extensa a veces, como las sinfonías de Bruckner o Mahler, los poemas de R. Strauss o Rimski-Korsakov o los conciertos de Brahms y Dvořák. Contra esta tendencia vinieron varias corrientes en las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX, en las cuales la introducción de otros principios constructivos —como los de Debussy, Schoenberg o Bartók— contribuyó a producir obras de duración más breve, en promedio.

A grandes rasgos, la creación musical de Revueltas se dio en este ambiente de producción musical. Las ocho piezas instrumentales que estrenó entre 1931 y 1935 con la Orquesta Sinfónica de México o con la Orquesta del Conservatorio —*Esquinas*, *Ventanas*, *Colorines*, *Cuauhnáhuac*, *8 x radio*, *Janitzio*, *Caminos* y *Planos*—, siempre bajo su batuta, formaron parte de programas regulares de las temporadas respectivas de estas agrupaciones. Si, ya

desde entonces, se cuidaba que la obra que cerraba el concierto fuera por lo general llamativa y brillante, así como de éxito comprobado, también desde entonces se protegía la atención del público y su interés por los conciertos colocando los estrenos a medio programa, sobre todo los estrenos que pudieran considerarse difíciles para el público. En el caso de Revueltas, él podría haberle pedido a Carlos Chávez que le permitiera cerrar un programa con una obra suya; sin embargo, nunca una obra revueltiana abrió ni cerró un programa en las temporadas regulares, ni en su estreno ni en audiciones posteriores. Podría pensarse que hubiera sido decisión de Chávez la colocación de los estrenos revueltianos en la mitad de los programas; pero los estrenos ya controlados por Revueltas fuera de la órbita de Chávez, como *Redes* con la Sinfónica Nacional en 1936 o *Música para charlar* y *Sensemayá* en 1938 con una orquesta de ocasión, tampoco cerraron sus respectivos programas. Revueltas tal vez pensaba que sus obras no cubrirían el espacio concebido para obras más afamadas o de duración más extensa, aunque este último programa de estreno de *Sensemayá* sí concluyó, como la excepción significativa, con dos obras suyas que, por lo demás, no eran estrenos: *Caminos* y *Janitzio*.

Aquí comienza a hacerse significativa la constante de la duración de las composiciones revueltianas. Si se ha vuelto un requisito convencional para cerrar un programa de orquesta que la obra sea de larga duración, digamos los treinta o hasta cincuenta minutos o más de una sinfonía romántica, entonces las obras de Revueltas, como las de otros contemporáneos suyos, están condenadas a no ocupar nunca esa posición en el programa. Es verdad que la colocación de obras en un programa depende de diversos factores, como las necesidades concretas de atrilistas disponibles, o la fama de la obra o de su autor; pero incluso en los tiempos presentes, en los que no se discute la calidad de la música de Revueltas, las únicas obras suyas que cierran programas en México —y, más recientemente, en otros países— son *La noche de los mayas* y *La Coronela*, ambas con una duración de treinta a cuarenta minutos en sus versiones disponibles. *Sensemayá* está bien, a criterio de nuestros directores, para abrir, muy rara vez para cerrar.

Las composiciones de Revueltas más largas que él hubiera destinado a la sala de conciertos son *Cuauhnáhuac*, que dura de nueve a doce minutos en su versión de gran orquesta y de trece a catorce en su versión de cuerdas, y el *Homenaje a Federico García Lorca*, que dura de diez a trece minutos; lo que duran, por ejemplo, el Concierto para clavecín de Falla, ciertas piezas orquestales de Milhaud, varios títulos de cámara de Stravinski, Martinů y Villa-Lobos y la mayoría de las obras tardías de Ponce; también las dos primeras sinfonías de Chávez, por cierto. Hay dos composiciones revueltianas quizá de mayor duración que las mencionadas: *Redes* y *Música para charlar*;

sin embargo, si bien estas obras tuvieron sendos estrenos de concierto, son suites que provenían de la música para cine, una finalidad diversa a la de la temporada sinfónica; además, desconocemos con exactitud hasta la fecha cómo armó el compositor estas suites para su estreno de concierto, ya que él no dejó indicaciones al respecto y los testimonios documentales son insuficientes sobre el particular: hay que recordar que las versiones de estas obras que se escuchan y graban en la actualidad no las preparó el compositor. Entre las hipótesis de reconstrucción de estos dos títulos, las que dieran un resultado más extendido cubrirían aproximadamente unos dieciséis minutos para cualquiera de las dos suites. En suma, no hay composición revueltiana originalmente preparada para la sala de conciertos que dure más de veinte minutos. La aplastante mayoría de las sinfonías y conciertos famosos del siglo XX sigue dando obras que duran más tiempo que ése.

El interés por ver cuánto dura una obra revueltiana no es trivial ni de ociosa erudición estadística: nos lleva a observar una de las consecuencias de un modo consciente de componer, es decir, de concebir, construir y resolver. Uno de los puntos centrales de la crítica tradicional en la música de México —y en la de otros países, sobre todo en el siglo XX— consiste en el debate acerca del manejo de las formas de composición y los resultados que tal manejo arroja en términos de complejidad y personalidad musicales. La exposición canónica del problema fue planteada por Otto Mayer-Serra en 1941, tanto en su legendario artículo "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico" como en su libro *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*. Recordemos las palabras de Mayer-Serra, tales como las dejó en el artículo citado:

> La forma de las diferentes piezas orquestales [de Revueltas], es, en su gran mayoría, la sencilla del *lied*. El material melódico se halla más bien "expuesto" que "elaborado", es decir, la música mexicana —tanto en las obras indigenistas de Chávez como en Revueltas— se encuentra de momento aún en una fase que no va más allá de la simple exposición de la sustancia melódica, rítmica e instrumental, bebida en las fuentes de la inspiración popular y expresada en los términos de un lenguaje musical moderno. Aún le falta encontrar un principio constructivo propio, tal como lo han desarrollado, para su respectivo folclorismo, Manuel de Falla en el *Concierto para clavicémbalo* o Béla Bartók en sus últimas creaciones.[1]

[1] Otto Mayer-Serra, "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", en *The Musical Quarterly*, Nueva York, vol. XXVII, núm. 2, abril de 1941, pp. 123-145. Reproducido en español en *Imagen de Silvestre Revueltas*, México, Presencia Latinoamericana, 1983.

De acuerdo con este criterio jerárquico y evolutivo, Revueltas no había superado cierto nivel en su trabajo de composición porque no había abordado estos principios constructivos no meramente expositivos en sus obras, excepto en *Sensemayá*, donde el musicólogo catalán reconocía un paso adelante dentro de la evolución supuesta. Mayer-Serra, por cierto, ya había señalado la capacidad de síntesis del compositor en sus piezas instrumentales; sin embargo, lo más significativo de sus presentes afirmaciones consiste en cómo le está pidiendo a los compositores que tracen una línea evolutiva que los lleve a construir siguiendo el modelo de las formas de desarrollo a la germánica; esto es, como si la única cima posible de la complejidad musical se diera en obras como las sonatas y sinfonías, o los poemas sinfónicos. Esta visión de Mayer-Serra ha tenido seguidores y contrarios entre nosotros a lo largo de los años, cada vez más del último bando que del primero, pero el hecho es que influyó sobre muchos pensadores de nuestra música y contribuyó a juzgar la obra de Revueltas desde determinados puntos de vista. Más aún, determinó toda una personalidad del lenguaje musical revueltiano hasta el grado del arquetipo, gracias a que sus conclusiones fueron tomadas al pie de la letra sin discusión por estudiosos posteriores y devinieron lugares comunes.[2]

Al llegar a este punto uno se pregunta por qué otras observaciones igualmente interesantes que Mayer-Serra hiciera en su momento sobre la música de Revueltas no fueron tan tomadas en cuenta como las hoy míticas. Por ejemplo, los comentarios sobre el modo como Revueltas obtenía una superposición de voces simultáneas de modo funcional y eficaz, lo cual constituía un estilo muy personal de algo que podríamos llamar contrapunto, en un sentido amplio del término. Si se hubieran atendido aspectos como éste, en vez de repetir la tarea escolástica, podría haberse propuesto un modo muy personal de desarrollo elaborado por Revueltas que no tendría que ver con el germánico romántico impuesto como el modelo por seguir: la densidad del material sonoro, expuesto en el abigarramiento simultáneo y no en la sucesión lineal; la acumulación inmediata antes que gradual, o gradual si se quiere pero en una gradación aceleradísima. Modos de construir que de nuevo nos hacen pensar en autores como Stravinski o Bartók, y que se ven

[2] Pueden consultarse, como ejemplo de algunos de estos lugares comunes, Guillermo Contreras, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954; Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, traducción de Juan José Utrilla, México, FCE (Breviarios, 263), 1977; Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989. José Antonio Alcaraz ha contado varias veces la anécdota de haber escuchado al mismo José Pablo Moncayo decir que el problema de Revueltas como compositor fue que "se encontró con un sistema y nunca se salió de él".

reflejados no en una obra o dos sino en buena parte del discurso revueltiano, incluso en composiciones que no tienen un esquema constructivo común entre sí. Porque esto último es otro de los mitos sobre las supuestas limitaciones de Revueltas.

Dicta el mito que las obras de Revueltas son casi todas de esquema tripartito, con una primera parte expositiva, una segunda parte de ánimo contrastante y una tercera parte que es en realidad la primera con leves variaciones que no constituyen un desarrollo en el sentido canónico. Por ejemplo: *Janitzio*, *Caminos*, *8 x radio*, la *Toccata (sin fuga)*, *Colorines*. O bien, que se componen de tres movimientos con ánimos contrastantes en la clásica disposición alegre-lento-alegre; por ejemplo, *Alcancías*, el *Homenaje a García Lorca*, las *Tres piezas* para violín y piano. Hasta aquí, todo parece embonar. Pero, entonces, ¿cómo explicar una gran parte del corpus revueltiano que no fue compuesto con apego a tales esquemas de organización? *Esquinas*, *Cuauhnáhuac*, *Ventanas*, *Planos* y la propia *Sensemayá* no caben en la explicación tripartita. Empero, lo que sí tienen en común las obras construidas bajo uno u otro esquema es esta disposición contrapuntística abigarrada, que obliga a prestar una atención muy concentrada a las obras revueltianas si se quiere uno percatar de todo lo que está pasando en ellas en un comprimido instante, pero que no por ello nos impide percibir con claridad una exposición general, gracias a manejos de balances y distribuciones rítmicos y tímbricos. No importa tanto el modo de construir, de estructurar; las obras siempre dicen lo que tienen que decir, con cabal precisión, y se acaban sin más relleno ni añadiduras: todas duran lo que tienen que durar, dado el esquema y su particular desarrollo, y esa duración es invariablemente breve.

Si Revueltas hubiera querido prolongar su material, lo habría hecho a placer; le sobraba musicalidad. Concentraba a conciencia. Cuando era necesario crear mucho material, lo creaba sin mayores problemas. ¿Dónde llegó a pensar en términos de extensión larga? En la música escénica y fílmica. Las partituras originales de Revueltas para el cine llegan a sumar, en tiempo bruto, una cantidad de música que va de los 34'04" empleados en *Redes* a los 45'22" de *La noche de los mayas*; es decir, lo que no duran las de concierto. Sin embargo, esta música tenía una función y una serie de usos y necesidades concretos, bajo los cuales se concibió y se realizó, y desde luego no por requerir tales duraciones el compositor se dio a la tarea de aplicar formas de desarrollo a la germánica. Cuando Revueltas extrajo sus partituras de las películas para la sala de conciertos, no utilizó todo su material; siempre lo adaptó a un formato diferente. Sucedió en dos casos cuando menos, como ya se advirtió. Con el total de *Redes* podría haber armado una partitura completa de media hora, con material de muy alta calidad y muy pocas repeti-

ciones; sin embargo, estrenó una suite de cuando mucho la mitad de duración, de tal manera que seleccionó y cortó, con toda la conciencia de no usar para su versión de concierto más que lo necesario de acuerdo con sus criterios. *El renacuajo paseador*, concebida originalmente para una pantomima de títeres pero nunca estrenada con ella, fue incorporada por el autor a su repertorio de concierto un par de años después de compuesta. Aunque la revisó y reorquestó para tal nuevo uso, las modificaciones no alteraron la ya bastante breve duración que tenía. En su viaje a España, Revueltas presentó varias composiciones orquestales, que incluían *Redes* y *El renacuajo*, de tal manera que para él ya formaban parte de su catálogo de concierto; cumplían con los criterios estéticos para tal fin, y sin duda uno de ellos era el de la brevedad. Con *Música para charlar* sucedió un caso semejante. Al desconocer el documental para el cual se concibió esta música, no puede ponderarse cuánto duraba la totalidad del material para usos fílmicos y qué parte de éste se empleó para hacer la suite estrenada en 1938 por el autor. Sin embargo, como ya se ha señalado, incluso en el caso más extremo de la versión más larga que parece provenir del propio Revueltas, estamos hablando de una suite de unos dieciséis minutos. Cuando el compositor retomó materiales de esta música para otra película, *¡Que viene mi marido!*, obtuvo en ella fondos musicales que suman 17'10" de duración; es su partitura para cine más breve, hasta donde sabemos, pero aún así es de extensión levemente mayor que nuestras hipotéticas suites fílmicas creadas por el compositor. En suma, a Revueltas no le faltaba con qué hacer obras largas de calidad. Sus ideas sobre la composición determinaron que sus piezas fueran tan breves como son, comparadas con el promedio de duración de las obras de su tiempo.

En contraste con este hecho demostrado por las composiciones mismas, en los años posteriores a la muerte de Revueltas se ha ido generando una imagen del compositor que dependía del gusto y las ideas imperantes en sus promotores y defensores, y por lo mismo ha variado de generación en generación. Por ejemplo, para una época en la cual una cita textual de la música popular era síntoma de mal nacionalismo, era imperdonable que Revueltas mismo lo hubiera hecho, y por ende fue preferible olvidar sus obras donde tales citas fueran evidentes. Por eso *Troka* cayó en un injustificado olvido hasta su reciente rescate; por eso podía despertar polémica el modo como Revueltas partió de una canción militante escuchada en los frentes republicanos de España para reelaborarla en su *Canto de guerra de los Frentes Leales*, y llegar por medio de esta reelaboración a esa bellísima pieza que es *Itinerarios*. Por estos vaivenes del gusto y la ideología musicales, pues, los directores de orquesta educados en las obras de larga duración deploraban que a Revueltas no se le hubiera pegado la gana de escribir de modo más prolijo

en cada obra. Este último camino, que va de Erich Kleiber y Paul Hindemith a José Ives Limantour, dio como resultado que buena parte del interés del público general por Revueltas, sobre todo en tiempos recientes, se centrara en obras que el propio durangueño no dejó listas para la sala de conciertos: *La noche de los mayas* y *La Coronela*.

Cuando Kleiber presentó, entre 1943 y 1944, su propia versión de la suite de *Redes* y *Música para charlar* —esta última rebautizada como *Paisajes*—, el público escuchó sendas obras de unos dieciséis minutos de duración, lo cual no se alejaba de los criterios del propio compositor; además, por lo menos en *Redes* Kleiber siguió el orden dispuesto por el propio autor para armar la suite, que en líneas generales era el de la misma sucesión musical de la película. El esquema de construcción descriptivo-narrativo no es extraño en Revueltas: así está compuesto *El renacuajo paseador*. La suite de *La noche de los mayas* preparada por Hindemith dura unos quince minutos, también un tiempo revueltiano. Sin embargo, los criterios de Limantour eran otros.

Me permito conjeturar cuánto influyó en el director mexicano la opinión de su muy cercano amigo Otto Mayer-Serra para sentir la necesidad de que existiera una obra revueltiana de larga duración, con un esquema si no como el de una sinfonía, por lo menos lo más parecido posible; una obra, pues, con la que se pudiera cerrar un programa orquestal de acuerdo con las convenciones en uso y que contribuyera a prestigiar una determinada imagen de Revueltas de acuerdo con los cánones de prestigio de la época. Esta conjetura surge cuando se revisa el esquema general que gobierna la construcción realizada por Limantour de su propia suite de *La noche de los mayas*, la que todos conocemos, y que no sigue de modo muy exacto la secuencia narrativa de la película, sino otra organización de materiales: un gran primer movimiento expositivo como de obertura —*Noche de los mayas*—; un *scherzo*: *Noche de jaranas*; un movimiento lento y lírico, *Noche de Yucatán*, con gran protagonismo de las cuerdas y la cita textual de un tema tradicional maya, *Los Xtoles* —el cual, con toda seguridad, no fue trabajado por Revueltas, sino por Cornelio Cárdenas Samada, quien se encargó de armonizar las varias melodías mayas que se usaron en la película—; por último, *Noche de encantamiento*, un tema con variaciones, con un gran final de recapitulación del tema inicial de toda la suite. El resultado refleja una cierta estructura análoga a la de una sinfonía, lo cual no guarda mucha afinidad con los procedimientos revueltianos habituales: si este graduado en composición por Chicago hubiera querido componer una sinfonía, como compuso cuatro cuartetos de cuerdas, lo habría hecho sin mayores problemas de oficio ni cultura musical. El hecho es que no quiso, y que sus suites cinematográficas no parecen haberse acercado siquiera a una estructura de composición sinfónica ni

a los treinta minutos que dura la suite maya de Limantour. Sin embargo, este trabajo ha terminado por adquirir carta de naturalización en el catálogo revueltiano, y para muchas personas constituye la principal y hasta única referencia del lenguaje musical del compositor: una suite que él no preparó, y que nunca sabremos cómo habría preparado si hubiera deseado hacerlo, puesto que no se dio a la tarea de hacer suites de todos sus trabajos fílmicos de modo sistemático.

El caso de *La Coronela* es similar. Como es sabido, el compositor murió sin concluir el cuarto y último episodio de la música para la célebre coreografía de Waldeen. El material que alcanzó a dejar Revueltas dura unos veintidós minutos, y si supusiéramos una cierta simetría de duraciones en el manejo de las partes de la coreografía y en la distribución de episodios en Revueltas —que sí se manifiesta a lo largo de toda su obra—, la cuarta parte nunca realizada podría haber durado unos ocho minutos, lo cual habría cerrado el tiempo total de *La Coronela* en unos treinta minutos de música. Incluso las tres primeras partes que sí escribió el compositor exceden sus tiempos comunes que aquí se han delimitado, pero ahora no debe perderse de vista el hecho de que Revueltas no estaba escribiendo para la sala de conciertos, sino para la escena, con sus respectivas necesidades. Nunca sabremos si el durangueño habría tomado la música completa de su coreografía para presentarla así en una versión de concierto, o si habría elaborado una suite de la mitad de duración del tiempo, como era su costumbre. El caso es que Limantour, de nuevo, optó por convertir a *La Coronela* en una obra de concierto con la totalidad del material escrito por Revueltas, añadiéndole diez minutos de música revueltiana para la película *¡Vámonos con Pancho Villa!* como cuarto episodio y encomendando la orquestación de las tres primeras partes a Eduardo Hernández Moncada. En suma, una nueva obra revueltiana cuyo formato de concierto no fue definido por el autor mismo, de cuatro episodios —¿cuatro movimientos, podría decirse?— que dan unos treinta y cinco minutos de música con los cuales, por supuesto, sí se puede cerrar un programa orquestal como los convencionales.

En conclusión, tenemos acceso cotidiano en nuestras salas de concierto y en nuestras grabaciones a un Revueltas que escribe por igual breve y denso o largo y más lineal que complejo. El primero es el reflejado por sus obras firmadas, revisadas hasta el cansancio y estrenadas bajo su control; el segundo no. En aras de tener "más Revueltas" del que él mismo nos dejó, hemos buscado lo disponible y le hemos dado la forma, la construcción y en consecuencia el sentido que nosotros quisimos darle, sin detenernos a pensar si podíamos hacer todo esto con tanta displicencia y sin prevenir a nuestros oyentes al respecto. Pocas grabaciones de *La noche de los mayas* en la

suite de Limantour especifican en qué consiste esta suite y cuál es su historia; de tal manera que una persona interesada en Revueltas puede llegar a conclusiones riesgosas sobre las ideas de composición del autor si lo cree responsable del manejo total de este material sonoro. Tras el propósito consciente de brevedad en Revueltas, se hallan en juego sus nociones básicas de exposición, desarrollo y densidad de la materia por trabajar; una noción específica de contrapunto para este siglo se vería representada en estos manejos revueltianos que hacen decir tanto en poco. Sin embargo, y por otra parte, no tiene mucho caso levantar aquí lamentaciones porque la imagen imperante del compositor se vea desvirtuada por muchos minutos de más; tanto se ha modificado su presencia en escasos cincuenta años, que bien podemos imaginar nuevas perspectivas para verlo en el futuro. Entre ellas, de cualquier manera, yo sí propondría que no fuera la menos atendible la conciencia manifiesta del autor por aprovechar al máximo cada instante del muy breve tiempo que se daba para decir lo mucho que dijo en cada una de sus composiciones.

Algunos aspectos de las melodías de Revueltas*

Hoag

Para la elaboración de este ensayo he examinado melodías provenientes de nueve trabajos orquestales de Revueltas, a saber: *Colorines*, *Alcancías*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *Caminos*, *Janitzio*, *8 x radio*, *Cuauhnáhuac*, *Redes* y *Sensemayá*. Las melodías de estos trabajos pueden ser clasificadas genéricamente como pentáfonas, diatónicas, octáfonas o cromáticas. Sin embargo, es claro que clasificar melodías, tanto como cualquier otro aspecto relacionado con la música de Revueltas, constituye una propuesta no carente de peligro. Sin duda, Revueltas mismo habría gozado al contemplar este tipo de esfuerzos.

Dicho lo anterior, puede emprenderse en primera instancia un panorama general de las melodías en cuestión para posteriormente proponer algunas observaciones en particular. Es raro encontrar una melodía pentáfona pura en estos trabajos. El único pasaje de cierta extensión se encuentra en la sección media del Andante de *Cuauhnáhuac* (n.e.** 24 a 29). Sin embargo, la mayoría de las melodías de estos trabajos son diatónicas. El Allegro de *Colorines* y el primer movimiento del *Homenaje* muestran que a menudo Revueltas pasa de un tipo de estas escalas al otro cuando tiene lugar un cambio notable de tempo entre un movimiento y el siguiente. En el *Homenaje a García Lorca*, por ejemplo, Revueltas continúa un primer movimiento en gran medida diatónico con un segundo tiempo cromático. *Alcancías*, *Caminos*, *Janitzio*, y *8 x radio*, son preponderantemente diatónicos. De hecho, sólo en

* Traducción del inglés de Ricardo Miranda.
** Número de ensayo.

uno de los trabajos referidos existe una importante componente octáfona a la que se hará referencia más adelante.

Las melodías cromáticas en estos trabajos son difíciles de discernir. Parecen seguir su propia línea como ocurre con aquellas de compositores norteamericanos como Ives y Ruggles, aunque siempre dentro de la idiosincrasia revueltiana. Claramente la música de Revueltas no es un lugar donde la ortodoxia tenga cabida y su autor no era afecto a ninguna ideología musical fija. En este sentido, el principio de *Cuauhnáhuac*, por ejemplo, puede ser un amenazante terreno para el analista musical. Aquí no intentaré un análisis de ese estupendo trabajo sino simplemente especularé acerca de las colecciones de escalas en otro trabajo de marcada tendencia cromática: *Redes*.

Conforme se pasa de lo general a lo específico, detengámonos en un motivo que se encuentra al inicio de varias de las piezas señaladas. Su componente de tonos suele ser conocido como 0,2,5. Cuando estos tonos se encuentran tan cerca uno del otro como es posible, el cero indica el tono fundamental, el dos señala un sonido dos semitonos arriba o abajo, según la dirección deseada, y el cinco indica una cuarta justa. En cualquier dirección, hacia arriba o hacia abajo, se le catalogaría como 0,2,5. Esto quiere decir que la inversión del mismo juego de tonos resulta en el mismo juego. De hecho, este juego de tres tonos se encuentra a menudo en buena parte de la música folklórica del mundo y, como puede verse en el ejemplo siguiente, 0,2,5 puede encontrarse en series pentáfonas, diatónicas, octáfonas o cromáticas.

Más aún, a dicho juego puede encontrársele en cuatro transposiciones dentro de la escala pentáfona, en ocho como parte de la diatónica, y en ocho más en la serie octáfona. Éste es el componente de tonos que podríamos llamar el "Saludo de Revueltas". Su bagaje rítmico es simplemente un motivo "corto-largo" acentuado en su parte más alta:

Examinemos los diferentes ejemplos de este "Saludo". Nótese que provienen del principio de los respectivos trabajos y que, como se recordará, la trompeta parece ser el instrumento más idóneo para su aparición. Obsérvese además que el 0 de la serie 0,2,5, se encuentra habitualmente en la parte más alta del patrón. Asimismo estos "saludos" al comienzo de las obras surgen como parte de la sección diatónica de la música, excepción hecha de *Sensemayá* cuyo inicio es octafónico. Apenas es necesario recordar que todos estos trabajos exhiben características folklóricas mexicanas y que tienden a ser tumultuosos y humorísticos, tanto como su autor mismo. Al final de estos ejemplos se encontrará un fragmento de la Segunda Sinfonía [*India*, 1935-1936] de Chávez, simplemente porque el contenido es exclusivamente 0,2,5, y porque la melodía aparece en la trompeta al principio y al final de la sinfonía.

0,2,5

Escala Pentáfona



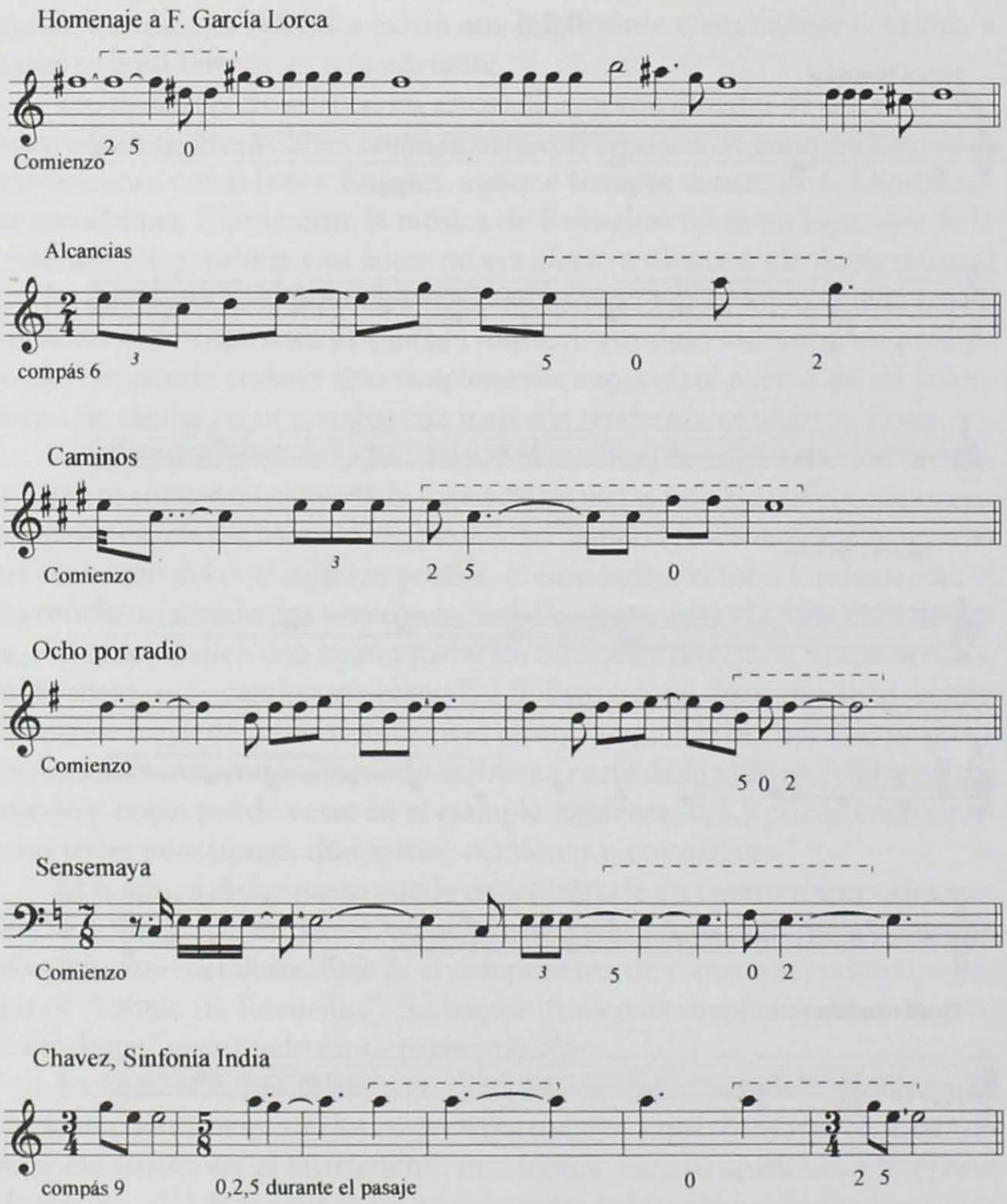
Escala Diatónica



Escala Octáfona



Ejemplo 1:
Serie 0,2,5, en las escalas pentáfona, diatónica y octáfona.



Ejemplo 2: *Saludos*.

Veamos ahora brevemente 8 *x radio*. La obra es un ejemplo clásico del bienestar tumultuoso del compositor mezclado con algo de ironía. 8 *x radio* es una pieza con secciones diatónicas en Sol mayor y Si bemol mayor con algunas bulliciosas colisiones entre ambas tonalidades. Pero hay mucho más. Al inicio de la sección en Sol mayor, parecería que el violonchelista de esta or-

questa radiofónica prefiere Sol mayor con Do sostenido y no con el tradicional Do natural que se encuentra en otras voces. Estos Do sostenido provocan ciertos sobresaltos. Pero curiosamente existen algunas grabaciones en las que esta anomalía apenas se escucha, lo cual me lleva a pensar que algunos ingenieros de sonido hubieran preferido su Sol mayor sin la irónica infiltración de las "notas equivocadas" de Revueltas. En otras partes de la obra, el compositor emplea la misma técnica, siempre haciendo del violonchelista el "villano de la película".

Hay muy pocas secciones octáfonas puras en la música de Revueltas, pero desde tiempo atrás me ha fascinado la naturaleza octáfona de *Sensemayá*.[1] La melodía inicial de la tuba, con su carácter de encantamiento y cuyo inicio se incluye en los ejemplos anteriores, contiene siete de las ocho notas de una colección octáfona. El bajo ostinato, como se recordará, es en 7/8. Las primeras seis notas del ostinato devienen cinco tonos de una diferente transposición de la colección octáfona empleada en la melodía de la tuba. La última nota del ostinato, el Sol natural acentuado, proviene de la colección octáfona original de la melodía referida. En el siguiente ejemplo se verá cómo Revueltas cambia la transposición de la colección octáfona en el último tiempo del ostinato en 7/8, como una forma más de acentuar esa misma nota. Este compás se repite doce veces comenzando en el n.e. 8.

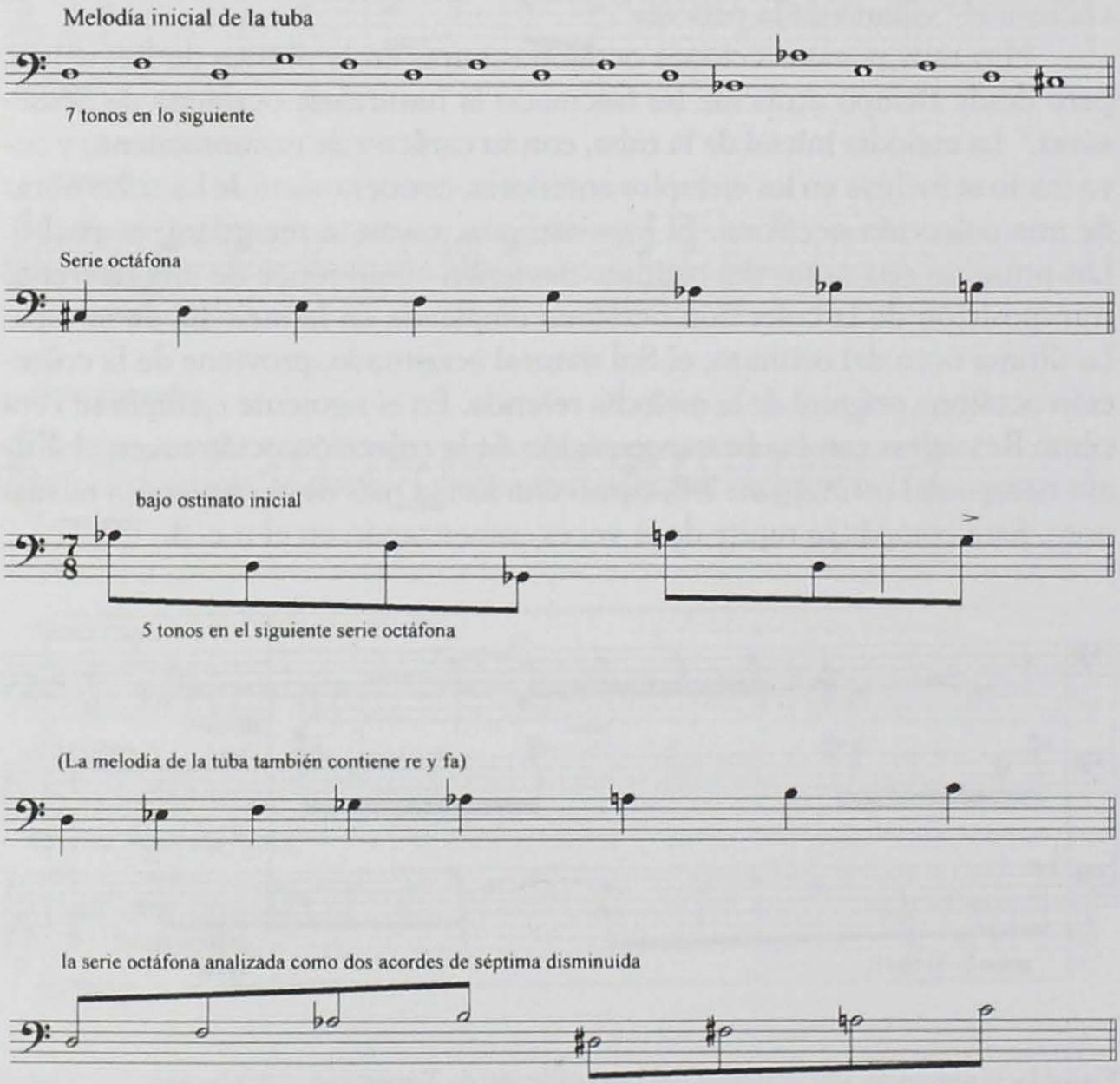


Ejemplo 3: armonización octáfona del bajo ostinato de *Sensemayá*, compás 34.

El compositor ha tomado ventaja del hecho de que ambas transposiciones de la colección aquí empleada contienen el acorde de séptima disminuida

[1] A propósito de este tema puede consultarse mi artículo "*Sensemayá*: a Chant for Killing a Snake", en *Latin American Music Review*, vol. 8, núm. 2, otoño-invierno de 1987.

Re-Fa-La bemol-Si. Sólo hay tres transposiciones de la colección octáfona. Puesto que dicha agrupación se compone de dos acordes de séptima disminuida, ya sea medio tono o un tono aparte, y dado que hay sólo tres posibles transposiciones del acorde de séptima disminuida en términos sonoros, resulta razonable que cualquier par de transposiciones de la escala octáfona tenga un acorde de séptima disminuida en común.



Ejemplo 4: *Sensemayá*: melodías octáfonas.

En este caso, las notas comunes entre las dos transposiciones empleadas en este pasaje contienen Re y Fa, mismos que son los sonidos más prominentes de la melodía de la tuba. Como puede verse en el ejemplo anterior, aun las armonías entre melodía y bajo se rigen por las cambiantes transposiciones octáfonas en el patrón del bajo.

Sensemayá también contiene melodías cromáticas. Una de ellas suena en el corno con sordina como contracanto a la melodía de la tuba y puede escucharse por vez primera después del n.e. 4.



Ejemplo 5: *Sensemayá*: melodías cromáticas.

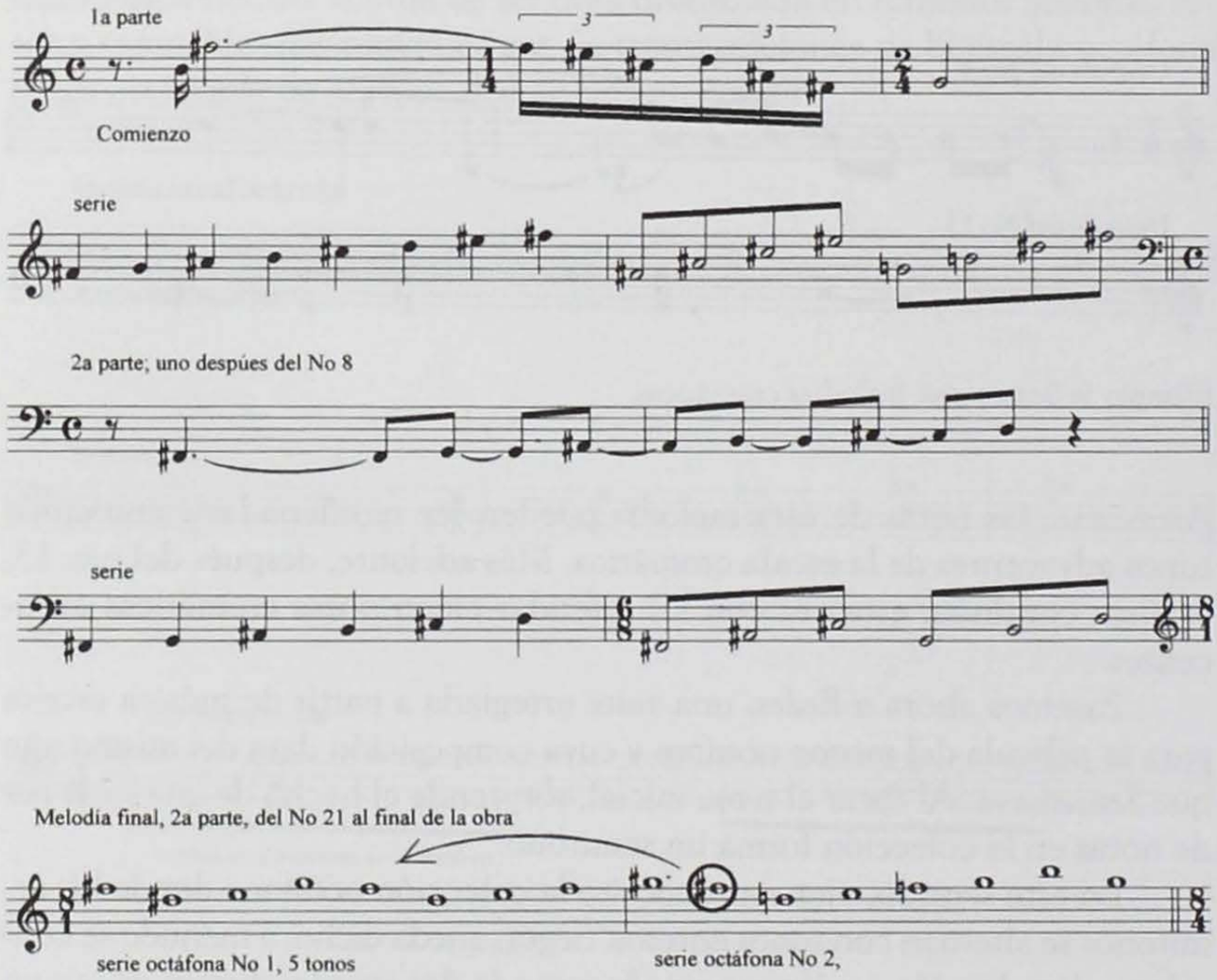
Asimismo, las notas de esta melodía pueden ser reordenadas como cinco tonos adyacentes de la escala cromática. Más adelante, después del n.e. 13, la línea continúa, esta vez con las referidas cinco notas cromáticas adyacentes.

Pasemos ahora a *Redes*, una suite arreglada a partir de música escrita para la película del mismo nombre y cuya composición data del mismo año que *Sensemayá*. Al tocar el tema inicial, sorprende el hecho de que cada par de notas en la colección forma un semitono.

En este sentido, viene a propósito la colección octáfona donde los semitonos se alternan con tonos enteros. Según queda dicho, a menudo se considera a la colección octáfona como la suma de dos acordes disminuidos a un semitono de distancia. Pero esta otra escala utilizada en *Redes* también puede partirse en una forma semejante, haciendo de ella dos acordes menores con séptima también separados por un semitono. Se trata de una colección importante para la música en cuestión, ya que el motivo inicial recurre en el transcurso de toda la obra, aunque debe decirse que a menudo se escucha sin la nota final del motivo. En la segunda parte de *Redes*, también se encuentra otra colección similar formada por dos tríadas mayores situadas un semitono aparte.

¡Qué simple sería si cada una de las escalas de *Redes* pudiera partirse en dos acordes de la misma clase situados a medio tono de distancia! Pero no es el caso. Revueltas no era una persona dispuesta a dejarse atar por ningún tipo de ortodoxia, incluyendo la propia. Puede ser que al trabajar con la colección octáfona de *Sensemayá*, su mente concibiera una colección similar con medios tonos alternados. Todo lo que aquí se sugiere es que quizá la escala inicial de *Redes* resulta de extender la idea de alternar los medios tonos.

Pero lo que es importante es la libertad para emplear estos materiales, cuyo trabajo es puramente intuitivo.



Melodía cromática repartida en dos secciones octáfonas



Ejemplo 6: *Redes*.

En las páginas finales de *Redes*, a partir del n.e. 21 y hasta el final, la orquesta entera acompaña a las trompetas. La melodía parece entonces octáfona y cromática a la vez. De hecho, la mitad de la melodía es octáfona en una transposición y la segunda mitad lo es en la otra. El resultado es una colección cromática completa desde Re hasta La más Si natural. Es una melodía

cromática partida en dos secciones octáfonas puesta al servicio de música por demás pujante y sólida.

Para finalizar considérese brevemente la melodía de la trompeta en el *Homenaje a Federico García Lorca*: he aquí otra melodía que puede partirse de acuerdo con su rango de tonos y en la que el primer segmento contiene seis tonos de la colección octáfona mientras el segundo contiene dos fragmentos de los tonos cromáticos adyacentes:



Ejemplo 7: *Homenaje a Federico García Lorca*, segundo movimiento, melodía de la trompeta.

Carlos Chávez: una panoplia de estilos

Robert Parker

Estoy usando "panoplia" en la definición de "una gama magnífica o impresionante" para caracterizar la extraordinaria variedad de influencias estilísticas en la música de Carlos Chávez. Las influencias que examino son 1) mexicanas, 2) indígenas, 3) tradiciones europeas, y 4) experimentales. Abordaré también las obras de origen griego antiguo y las transcripciones de la música de otros compositores.

Carlos Chávez alcanzó mayoría de edad en México al terminar la revolución de 1910 con una explosión de nacionalismo de las artes.[1] A mediados de los años veinte, era un personaje dinámico en la escena musical *avant-garde* de Nueva York. Ambas experiencias se convirtieron en importantes crisoles en su crecimiento musical. En 1928 empezó a gozar de éxito en México en gran escala, que pronto adquirió proporciones internacionales. A pesar de esta notoriedad, Chávez se conoce generalmente por sólo un puñado de composiciones. Su producción total consta de unas doscientas obras, un número significativo en vista del tiempo que dedicó a dirigir, escribir, enseñar, y en labores administrativas.[2] Su música abarca la mayoría de los

[1] Dos estudios comprehensivos sobre la vida y obra de Chávez son: Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: vida y obra*, México, FCE, 1960 y mi propio libro *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983. [Traducción al español *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, trad. Yael Bitrán Goren, México, Conaculta-DGP, 2002.]

[2] El catálogo de composición autorizado es *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, preparado por Rodolfo Halffter en colaboración con Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñiz Hernández, México, Sociedad de Autores y Compositores de Música, 1971, con su respectiva adenda de 1981.

géneros composicionales de su tiempo, más unos cuantos de su propia creación. Este texto se centra en las muchas influencias estilísticas en la música de Chávez en seis décadas que van desde el año 15 hasta el 75 del siglo XX.

Chávez viajó a Europa por primera vez en 1922, acompañado por su nueva esposa Otilia Ortiz. Pero esto era más que una luna de miel. El artista llegó armado con cartas de introducción a las editoriales de música y composiciones que esperaba poder publicar. Para entonces, a la edad de veintitrés, ya había producido casi cuarenta composiciones que incluiría eventualmente en su catálogo oficial. Éstas eran principalmente para piano o piano y voz —canciones mexicanas arregladas para el piano y puestas en música de poemas de autores como Victor Hugo y Heinrich Heine.

En París le pidió consejos al compositor Paul Dukas, quien le sugirió seguir el ejemplo de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla, con la música de México.[3] Chávez vio esta recomendación con buenos ojos, pues ya había estado incorporando canciones tradicionales y populares mexicanas en su música temprana para piano. Un ejemplo de esto es su arreglo para piano de dos cantos de la revolución, escrito en 1915. El primer canto es *Adelita*, y el segundo es *La cucaracha*.[4] Este arreglo sencillo en estilo de salón se redondea con un retorno a *Adelita*, una melodía que aprovechó de nuevo en 1938 para su suite orquesta *Chapultepec*.

Chávez pasó cuatro meses en Nueva York en la temporada de 1923-1924, cuando se unió con otros artistas y músicos que lo pusieron en contacto con compositores del *avant-garde* como Henry Cowell y Edgard Varèse. Pero fue durante su segunda estancia en Nueva York, de 1926 a 1928, cuando se cimentó su presencia artística. Había traído consigo la partitura de un nuevo ballet —*Caballos de vapor*— producto de una colaboración entre él y Diego Rivera, que contrastó el norte industrial con los trópicos lánguidos y exóticos. Su cuarto tiempo, "Danza de los hombres y las máquinas," fue tocado en 1926 en la sala Aeolian para la Liga Internacional de Compositores, bajo la dirección de Eugene Goussens.

El nacionalismo apasionado del final de la revolución, que influyó en los murales de Rivera y Orozco, atrajo atención mundial que lo consideró exoticismo puro. Esto era evidente en la música popular mexicana que se escuchaba en los espectáculos de Broadway en Nueva York y en las visitas de turistas a México, como una en 1931 de Nueva York, entre cuyos prestigio-

[3] Carlos Chávez, *Falla en México*, conferencia presentada el 23 de julio de 1970, México, El Colegio Nacional, 1970, p. 13.

[4] *Adelita* y *La cucaracha* fueron publicadas en 1920 por Wagner y Levien Sucesores, México. Grabación: Max Lifchitz, "Mexico: 100 Years of Piano Music", N/S R 1010.

sos asistentes se encontraban miembros de la familia bancaria de Winthrop Aldrich, Nelson Rockefeller, y el director de la Orquesta de Filadelfia, Leopold Stokowski.[5] Chávez, para entonces director de la OSM fundada por él mismo tres años antes, le mostró a Stokowski su ballet *Caballos de vapor*. Este intercambio llevó al estreno de la obra en Filadelfia en 1932, un evento cultural de tanto brillo que atrajo un tren lleno de aficionados de Nueva York.

Este interés creciente en la cultura mexicana culminó en Nueva York en 1940, cuando Nelson Rockefeller organizó la exhibición Veinte Siglos de Arte Mexicaño en el Museo de Arte Moderno. Además invitó a Chávez a dar conciertos para complementar la exposición.[6] Una de las piezas que el compositor presentó en esa ocasión fue la canción tradicional *La paloma azul* para coro y orquesta pequeña. La armonía sencilla en terceras paralelas está estilizada con acompañamiento de acordes ostinatos y un toque de acerba disonancia.

El espíritu nacionalista nutrido por la revolución tuvo un impacto profundo en otra faceta de su música: su preocupación por la historia y las leyendas de la época precolonial y las huellas que ese periodo histórico dejó en la vida indígena hoy en día en México. En 1925 compuso el ballet *Los cuatro soles*,[7] basado en una fábula del *Codex vaticanus* que describe épocas mitológicas sucesivas, destruidas luego por inundaciones, vientos glaciales, fuego, seguido por la era actual, que habría de acabar con terremotos. Su música consiste en un recitativo instrumental, un diálogo contrapuntístico, un coro sin texto, y percusión indígena como teponaztle, huéhuetl, güiro y jícara de agua. Su único préstamo musical es una danza de pastor india en la cuarta época, que se adecua de tal modo al resto de la escritura melódica que podría pasar por una invención del propio compositor. Parte de la música de esta época se tocó en los conciertos del Museo de Arte Moderno ya referidos.

Los cuatro soles se ejecutó en conciertos solamente en 1951, cuando fue presentado como ballet cuando Chávez era director del nuevo Instituto Nacional de Bellas Artes. El coreógrafo y bailarín principal fue José Limón, y el escenógrafo, Miguel Covarrubias.[8]

[5] Una relación del encuentro de estos dos músicos en México puede verse en mi monólogo "Leopold Stokowski y Carlos Chávez: contacto en Taos", en *Heterofonía*, vol. XX, núm. 98-99, enero-diciembre de 1988, pp. 4 y ss.

[6] Véase Parker, "Chávez and the Ballet", en *Dance Chronicle*, 8-3 y 4, 1985, pp. 196 y ss.

[7] No publicado. Grabación: "Carlos Chávez: The Four Suns", Sinfónica de Londres, Carlos Chávez, dir. Col. M 32685.

[8] Parker, "Chávez and the Ballet", *op. cit.*, pp. 196 y ss.

Pero nada que Chávez hiciera podía superar la atracción y el éxito instantáneos de la obra sinfónica que dirigió en su estreno en la Radio CBS el 23 de enero de 1936. En esta ocasión no era un ballet sino una sinfonía —*Sinfonía India*— que incorporó como principal material temático melodías indígenas de regiones lejanas, melodías de los indios cora, yaqui, sonora y seri.[9] Una tonada espasmódica cora se convierte en el tema principal de la forma de sonata modificada de la obra.

La idea de componer la *Sinfonía India*, sin embargo, no nació de la propia iniciativa de Chávez. William Paley, presidente de CBS, le pidió presentar un programa de música mexicana en Nueva York, para lo cual escribió esta sinfonía. Y en 1977, durante una entrevista con el crítico James Roos de Miami, la explicó no como obra nacionalista, sino sencillamente como una "piece d'occasion".

Por lo general, Chávez se rehusó a componer música con claras conexiones nacionales después de 1940, aunque los elementos indígenas, como la melodía pentatónica, los ostinatos melorrítmicos, la armonía de cuartas y quintas, la hemiola, y los polirritmos, ya habían empezado a alejar a sus obras de un sonido nacionalista. Con su Concierto para piano con orquesta de 1940,[10] una integración sólida de estos componentes logró un estilo universal. Como Otto Mayer-Serra escribió, este universalismo se realiza cuando la "música de origen europeo o de folklor se elabora en países con tradiciones musicales antiguas y se convierte en material original".[11] Este concierto de tres tiempos es a la vez repetitivo y cíclico.

Mediante sus estudios de piano con Manuel M. Ponce y Pedro Luis Ogazón, discípulo de Josef Hofmann, Chávez se vio expuesto a la corriente principal de estilos de los siglos XIX y XX en Europa, es decir, Chopin, Schumann y Debussy. No es sorprendente que sus primeras composiciones —valses, nocturnos, preludios y estudios— reflejen una asimilación de estos estilos. Sus vínculos con la tradición europea tuvieron un fuerte impacto en su producción total, que incluye, entre los géneros clásicos, seis sonatas, seis sinfonías, cuatro conciertos y tres cuartetos de arcos. La mayoría de estas composiciones obedecen a centros de tonalidad, estructuras de repetición, y disonancia moderada.

[9] Publicado por G. Schirmer, 1950. Grabación: "Chávez Conducts Chávez", Stadium Orchestra, Philips 422 305-2.

[10] Publicado por G. Schirmer, 1942. Grabación: "Carlos Chávez: 6 obras maestras", María Teresa Rodríguez, piano, Eduardo Mata, dir. RCA 74321-24090-2.

[11] Otto Mayer-Serra, *El estado presente de la música de México*, Washington, D.C., Organización de Estados Americanos, 1960, p. 18.

Por regla general surgió algún elemento osado y aventurado de su ingenio creativo en las obras con etiquetas tradicionales como sonata, cuarteto de arcos, etcétera. Chávez le dijo a Vivien Perlis, en una entrevista en 1977, que en la época en que empezó a escribir música, a los nueve años, también comenzó a improvisar meditaciones imaginarias libres para su propio deleite.[12] Esta experimentación activa expandió sin duda las fronteras de su pensamiento creativo. El scherzo de su primer cuarteto,[13] escrito a los veinte años de edad, con sus tonalidades inestables, da expresión a un estilo sumamente personalizado, y pronostica una predilección duradera por las texturas contrapuntísticas.

En 1929 Chávez escribió la Sonata para cuatro cornos,[14] poco después de regresar de Nueva York para asumir el cargo de director de la OSM. Su propia orquesta le facilitó acceso a recursos instrumentales de los que había dispuesto anteriormente. El finale de esta difícil obra es un rondó con una de sus secciones interiores a ritmo de "ragtime" jazz. Chávez admitió haber frecuentado los clubes de jazz de Harlem durante las dos temporadas anteriores en Nueva York de 1926 hasta 1928.

En 1937 el compositor transformó la pieza en un concierto para cuatro cornos, al reasignar parte del material solista a la orquesta. Esto redujo las exigencias a los solistas, aunque no al extremo en que lo hizo la segunda orquestación de 1966, que transfiere más material todavía de los solistas de la orquesta.

Las primeras dos sinfonías de Chávez, ambas obras de un solo movimiento, revelan su parentesco con la forma sonata en su organización tonal y la reaparición de material. La segunda, *Sinfonía India*, hace uso de melodías indígenas de México. La primera, *Sinfonía de Antígona*,[15] tiene un tema más universal. Chávez amplió la música incidental que había escrito para una versión de Jean Cocteau de la tragedia de Sófocles. Evoca imágenes griegas con melodías plañideras que polarizan un centro tonal en Mi que oscila entre escalas griegas de dorio e hipodorio. La orquestación oscura complementa el ambiente sombrío del drama sin ninguna referencia programática específica.

[12] Yale School of Music, Oral History Project, Pan American Music Series, diciembre de 1977.

[13] Publicado por Carlanita Music Co., 1988 (agente exclusivo para su venta, G. Schirmer). Grabación: "Música mexicana", serie Siglo XX, vol. IX, Cuarteto Latinoamericano, México, Cenidim-UNAM, 1993.

[14] Publicado por Mills Music, 1967. Grabación: "New York Legends", Sección de cornos de la Filarmónica de Nueva York, Artiste CACD 0513.

[15] Publicado por G. Schirmer, 1948. Grabación: "Chávez Conducts Chávez", Stadium Orchestra, Philips 422 305-2.

El carácter modal de esta sinfonía de 1933 pudo haber influido la consumada escritura modal en los Diez preludios para piano de 1937. La *Sinfonía de Antígona* fue la primera de varias obras suyas con orientación griega. En 1943 escribió la partita para doble cuarteto para un ballet de Martha Graham sobre la leyenda de Medea intitulado *La hija de Cólquide*, y en 1956, la cantata *Prometeo encadenado* para soprano, coro y orquesta. *Upingos*, para oboe solo, adornó una producción en 1957 de *Hipólito* de Eurípides.

El periodo de mediados de los años veinte marcó el inicio de las primeras obras maduras de naturaleza más experimental, incluyendo las Siete piezas para piano y las tres sonatinas. Sus audaces características se han descrito como "gracia dura," "con disonancia pedernalina," y aun "fuerza rítmica sádica". Cuando Varèse le pidió a Chávez escribir "quelque chose" en 1925, su respuesta fue *Energía* para nueve instrumentos.[16] Nicolás Slonimsky, director de su estreno en París, describió la pieza como "brusca, angular y sin transacciones", aunque admitió que no hubo protestas visibles del público. A pesar de ser tan pequeño el conjunto, el efecto es casi de una orquesta completa.

La primera de cuatro composiciones "experimentales" con el título *Soli* introdujo el concepto de que cada instrumento se delinea como solista pero raramente abandona su independencia en una textura esencialmente contrapuntística. *Soli I* de 1933, para oboe, clarinete, trompeta y fagot, fue seguido en 1961 por *Soli II* para quinteto de vientos, su única pieza dodecafónica; *Soli III*, para cuatro instrumentos solos y orquesta, es de género "concertante," y *Soli IV*, trío de metales, se distingue por su disonancia astringente y tejido puntillístico.

Otra agrupación genérica de obras progresivas consta de las tres *Invenciones*. La primera *Invención*, para piano, muestra el proceso no repetitivo que codificó en 1958: cada idea musical genera una idea consecuente, que de paso se convierte en antecedente en un proceso continuo de renovación.[17] Repitió este método en muchas obras a partir de 1958, a medida que su música se inclinaba más a lo abstracto y cerebral. *Invención II*, para trío de arcos, apareció en 1965, y la tercera, para arpa, en 1967.[18] Esta *Invención*, la

[16] Publicado por Mills Music, 1968. Grabación: "Carlos Chávez Chamber Works", La Camerata, Eduardo Mata, dir. Dorian DOR-90215.

[17] La cuarta conferencia, "Repetition in Music", sobre la idea de no repetición de Chávez. Las conferencias fueron publicadas en conjunto como *Musical Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961.

[18] *Invención III* fue publicada en 1969 por Mills Music. Grabación: "Colección hispano-mexicana de música contemporánea", Lidia Tamayo, arpa, EMI LME-291.

última, que conmemoró el septuagésimo cumpleaños de Nadia Boulanger, tipifica la abstracción no repetitiva de este grupo.

La escritura orquestal de Chávez después de su Sexta sinfonía en 1961 era básicamente de la misma índole de las *Invenciones*, es decir, abstracta, no repetitiva, y menos accesible a la mayoría de los oyentes que su primera música para orquesta. Esto incluye su última obra completa, el Concierto para trombón,[19] el que encargó Per Brevig, trombonista principal de la orquesta de la Ópera Metropolitana en Nueva York, y lo estrenó con Chávez en su última presentación como director. Por el carácter sombrío de la pieza, y consciente del estado grave de salud de Chávez, Brevig consideraba que el compositor la había planificado como su propio réquiem. Pero mucho más parecida a un réquiem es su transcripción orquestal de la *Chacona en Mi menor de Buxtehude*, de 1937,[20] que se ha usado reiteradamente en homenajes póstumos.

Caracterizar la música de Chávez como lo he hecho aquí tiende a ocultar la síntesis estilística que ocurrió en su amalgamación creativa de elementos indígenas e innovadores. Su obra devino más personal gracias a esta sinergia, y su claro sello en cuanto a contrapunto, orquestación imaginativa, y un sentido agudo de drama, persistieron como ingredientes vitales en un caldero hirviente de invención. Fue por medio de esta panoplia de estilos que Carlos Chávez nos legó un rico tesoro de expresión musical profunda y elocuente que resiste el paso del tiempo.

[19] Versión para trombón y piano publicada por G. Schirmer, 1982. Schirmer también tiene los materiales orquestales para alquiler. Grabación: "American Trombone Concertos II", Christian Lindberg, trombón, BBC National Orchestra of Wales, Grant Llewellyn, dir. BIS CD-788.

[20] Publicado por Mills Music, 1962. Grabación: Orquesta Sinfónica Nacional de México, Carlos Chávez, dir. CBS 32 11 0064.

Carlos Chávez y la construcción de una alteridad estratégica

Leonora Saavedra

La música de Carlos Chávez se ha descrito una y otra vez como la destilación de la esencia de la música indígena mexicana. En su música, se afirma también, Chávez supo expresar la verdadera identidad del mexicano del siglo XX, consciente y orgulloso de su herencia cultural. Sin embargo, esta imagen tradicional —construida por investigadores y críticos y sostenida por la política cultural oficial— está llena de contradicciones. Sus obras nacionalistas datan del mismo periodo que sus obras abstractas y abiertamente no nacionalistas; éstas están construidas a partir de los mismos recursos composicionales que las primeras; las obras nacionalistas suenan como mexicanas aun cuando no se hace referencia en ellas a materiales musicales de nuestro país y, de hecho, la ausencia o presencia de referencias a las músicas populares y folklóricas no hacen gran diferencia. Pocos mexicanos hoy en día negarían que la relación entre la música de Chávez y la música indígena es más imaginaria que real. Y sin embargo, la interpretación indigenista del estilo composicional de Chávez ha sido poco revisada en la literatura crítica sobre este compositor y es hasta ahora la base incuestionable de todo acercamiento analítico *a toda* su música, de cualquier periodo.[1]

En esta ponencia me propongo emprender una crítica de la narrativa tradicional que se ha construido en relación con la música de Chávez, mostrando cómo el elemento indigenista en ella es el resultado de una elección consciente por parte del compositor, y no la expresión inevitable de una

[1] Véase, por ejemplo, Elliott Antokoletz, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1992, pp. 221-227.

esencia racial o de una influencia de la infancia. Más aún, sostendré que la elección y la construcción de un estilo indigenista forman parte de una decisión política relacionada con la necesidad de situar a la música mexicana dentro de la estructura hegemónica de la cultura occidental, decisión en la que la recepción de la música temprana de Chávez en los Estados Unidos desempeña un papel determinante.

I

A la edad de diecisiete años Chávez se desempeñó como editor musical de la revista literaria *Gladios*.[2] En sus escritos "Artículo prólogo" e "Importancia actual del florecimiento de la música nacional", Chávez imaginó un camino a seguir sorprendentemente claro y audaz para la música mexicana, al cual volvería tenazmente durante toda su vida. Chávez veía al modernismo como un periodo de anarquía en lo que concebía como el desarrollo progresivo y uniforme de la música occidental. Atribuía esta crisis a un agotamiento de recursos expresivos a manos de los compositores románticos y al rechazo de los compositores modernistas a la melodía romántica y a los procedimientos decimonónicos de desarrollo de las ideas musicales. Pensaba entonces que una escuela mexicana de composición que utilizara materiales melódicos derivados de canciones populares podría satisfacer la necesidad modernista de novedad temática. La gran ventaja de las melodías mexicanas, pensaba Chávez, consistía en que éstas son producto de las clases bajas mestizas de México, clases que por no haber participado en las diferentes fases evolutivas de la civilización poseen una imaginación creativa, fresca y diferente.[3]

Los modelos de Chávez en esta empresa eran el "grupo de los cinco" en Rusia —quienes habían creado una escuela propia de composición gracias a la fuerza decreciente del romanticismo europeo— y su propio maestro, Manuel M. Ponce. Hay varios aspectos del pensamiento de Chávez que vale la pena resaltar. Primero, como gran parte de los pensadores del siglo XIX y de principios del XX, Chávez creía en la existencia de una vía única de desarro-

[2] Ambos escritos se encuentran reproducidos en Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez: Obras Completas*, México, El Colegio Nacional, 1997, vol. I, pp. 1-6, 7-10.

[3] "En efecto, la inspiración de nuestro pueblo... es bella y original, siendo esto último lo que constituye la virtud que la hará ser de grande mérito en los actuales momentos [...] Porque nuestro pueblo, precisamente por su falta de cultura, no ha estado en todas las fases de la evolución del pensamiento por las que ha pasado la civilización humana, la civilización que impulsa la vieja Europa, y por lo mismo... su imaginación creadora se halla en un estado distinto." Chávez, "Importancia actual", *ibid.*, p. 8.

llo para la humanidad, vía de la cual algunos grupos sociales podían apartarse, o bien quedarse atrás. Segundo, tenía clara conciencia de que fue una crisis en los estilos musicales hegemónicos, como el romántico centroeuropeo, la que permitió el éxito de una escuela periférica de composición, como la rusa. Tercero, Chávez, como los compositores románticos, otorgaba a la melodía un lugar preeminente como material composicional. Finalmente, Chávez, siguiendo a la mayor parte de los compositores mexicanos de ese momento, pensaba en la música mestiza y no en la indígena como posible fuente de materiales musicales.

Las primeras composiciones de Chávez reflejan el amplio espectro de estilos musicales de los siglos XIX y XX a los que había estado expuesto por medio de sus estudios pianísticos.[4] Sus obras hasta 1921 comprenden grandes formas románticas, canciones, música de salón y piezas mexicanistas al estilo de Ponce.[5] A estas obras hay que añadir el ballet de estilo impresionista *El fuego nuevo*, obra, como es bien sabido, escrita por encargo de Vasconcelos y que no fue estrenada hasta 1928.[6] Chávez incluyó muchas de estas obras juveniles en su primera presentación como compositor ante el público mexicano, el 25 de mayo de 1921, en un concierto cuyas notas al programa incluían un largo texto explicativo sobre la forma sonata.[7] La recepción de

[4] Se puede obtener una idea del repertorio pianístico de Chávez a partir de los programas de mano de los recitales que ofreció el 19 de marzo de 1915 en el Teatro Principal de Veracruz, y los días 29 de noviembre y 1° de diciembre de 1920 en el Salón del Congreso, Ciudad de México, Archivo General de la Nación (citado a partir de aquí como AGN), Fondo Carlos Chávez (citado a partir de aquí como Fondo CCh), Sección Orquesta Sinfónica de México (citada a partir de aquí como OSM), Caja 1, Programas México, vol. I, expedientes 1 y 2.

[5] *Deuxième Sonate* (1919), *Sexteto de Arcos y Piano* (1919) y *Cuarteto de Arcos* (1921); *Carnaval: veinte piezas sobre ASCH* (1918); *Estudios* I-IV (1919-1921); *Prelude* (1920); *Vals íntimo II* (1919), *Bendición* (1920) y *Vals Elegía* (1921); *Adelita/La cucaracha* (1915), *Anda buscando de rosa en rosa* (1918), *Adiós, adiós* (1919) y *À l'Aube: image mexicaine* [Las Mañanitas] (1921), entre otros.

[6] La versión original de *El fuego nuevo*, para pequeña orquesta, coro de silbatos y coro de mujeres, no ha sido estrenada. Agustín Lazo diseñó el vestuario y la escenografía, pero Julián Carrillo, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, se rehusó a llevar a cabo incluso una lectura de la obra con la orquesta. Chávez tampoco tuvo éxito en hacer estrenar su obra en los Estados Unidos en 1927. El estreno se llevó a cabo en concierto con una nueva orquestación masiva cuando Chávez se convirtió en director de la OSM en 1928. La nueva versión se ejecutó de nuevo en las dos temporadas siguientes de la OSM, y desde entonces no se ha vuelto a tocar. Véase Robert Parker, *Carlos Chávez: A Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983, pp. 4 y 106, y "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", *Choreography and Dance*, 3-4, 1994, pp. 81-88.

[7] AGN, Fondo CCh, Sección OSM, Caja 1, Programas México, vol. I, exp. 3. El análisis del Sexteto está firmado O. O., posiblemente Otilia Ortiz, compañera de estudios y futura esposa de Chávez. En todo caso, podemos asumir que el programa entero y su contenido fueron supervisados y autorizados por Chávez.

este concierto entre los críticos y los compositores mexicanos como Rafael J. Tello y el propio Ponce deja ver claramente que Chávez era percibido, ante todo, como un compositor de tendencias modernistas, influido por Debussy y Ravel.[8] Después de su primer viaje de estudio a Europa, la filiación modernista de Chávez se trasladó de los impresionistas a los modernistas de la era posterior a la primera guerra mundial. Obras como sus *Tres exágonos* y *Polígonos* son testimonio de este drástico cambio estilístico.

Su primer viaje a los Estados Unidos, de diciembre de 1923 a marzo de 1924, fue aún más decisivo en cuanto a su incorporación al movimiento modernista. En este viaje se hizo miembro de la International Composers' Guild y conoció a su organizador, Edgar Varèse.[9] La primera ejecución de una obra de Chávez en los Estados Unidos, sus *Otros tres exágonos*, tuvo lugar en uno de los conciertos de la Guild el 8 de febrero de 1925.[10] Chávez, quien ya se encontraba de regreso en México, había enviado a solicitud de Varèse[11] una nota biográfica para el programa de mano en la que se presentaba como el líder del movimiento modernista en su país: "Carlos Chávez es el líder de un energético movimiento de música moderna en México. Tanto por sus artículos como por los conciertos de música nueva que organiza, está presentando obras de compositores vivos por primera vez en la Ciudad de México". Mientras tanto Chávez publicaba en *El Universal* una serie de artículos periodísticos en los que también se presentaba ante el público mexicano como "modernísimo", atacando la enseñanza tradicional de la música, a los compositores porfirianos, y hasta nociones estéticas como la belleza.[12]

[8] Rafael J. Tello, "Las composiciones de Carlos Chávez Ramírez", en *Excélsior*, 1° de junio de 1921, y Manuel M. Ponce, "Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor", en *Arte y Labor: Órgano de la Unión Filarmónica de México*, vol. 2, núm. 16, 1921, p. 7.

[9] Sobre la International Composers' Guild, véase Deane L. Root, "The Performance Guilds of Edgar Varèse", tesis de maestría, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1971.

[10] El estreno de esta obra constituyó un éxito de público y crítica. Véase carta de Octavio Barreda a Chávez del 8 de febrero de 1925, en Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, pp. 53-55, y el telegrama de Varèse y Salzedo a Chávez del 11 de febrero de 1925: "EXAGONOS ENTHUSIASTICALLY RECEIVED FINELY SUNG BY OMOORE [*sic*] CONGRATULATIONS", AGN, Fondo CCh, Caja Correspondencia 12, exp. 105.

[11] AGN, Fondo CCh, Caja Correspondencia 12, expediente 105. La carta, fechada el 15 de diciembre de 1924, fue reproducida en *Epistolario, op. cit.*, p. 51, pero la siguiente oración fue omitida por la editora: "En atiendan envoyez-moi immédiatement par retour de courier —notices biographiques— liste de vos oeuvres principales —traduites— pour nos notes de programmes —qui devront être redigées et données à l'imprimeur le mois prochain".

[12] La mayor parte de estos artículos aparecieron como editoriales de música en *El Universal*. Véase "Los Ladrones de gallinas", 10 de agosto de 1924; "La Hora", 7 de septiembre de 1924; "Música y Bellas Artes", 21 de septiembre de 1924; "Querer es Poder", 28 de septiembre de 1924; "De los editoriales de música: los rieles", 2 de noviembre de 1924; "Armonía y melodía", 21 de diciembre de 1924; y "Editorial de música [Ser original]", 4 de enero de 1925. Véase

En obras como *Energía*, *36*, *Foxtrot*, *Blues*, *Solo* y la tercera sonata para piano, Chávez se concentró en desarrollar un lenguaje musical inconfundiblemente moderno, utilizando una unidad rítmica mecanicista, melodías angulares, métrica irregular, texturas lineales, contrapunto disonante, ostinatos, polirritmos, y una armonía basada en la superposición de quintas, cuartas, novenas y séptimas mayores. La mayor parte de los elementos de este lenguaje musical se convirtieron en la base del estilo musical de toda su obra creativa subsecuente.

Además de las obras mencionadas, Chávez compuso en 1925 un segundo ballet sobre un tema azteca, *Los cuatro soles*, en el que además de muchos de los elementos modernistas previamente mencionados, utilizó motivos pentatónicos e instrumentos de percusión indígenas.[13] Finalmente, elaboró también una primera versión de otro ballet, *HP*, en el cual se representaba la oposición entre el mundo natural y el industrializado. Regresaré un poco más adelante a estos ballets.

A sus actividades como editorialista y compositor, Chávez sumó la de organizador de conciertos. En una primera serie, en 1924, incluyó una ecléctica mezcla de obras de Schumann, Brahms y Schubert, con canciones de Tata Nacho, melodías tradicionales sudamericanas, obras modernistas europeas y sus propias obras. En la segunda serie, anunciada específicamente como de música nueva, presentó su cuarteto de cuerdas en el contexto de obras de compositores modernistas como Stravinski, Schoenberg, Honegger, Bartók, Varèse y Satie, entre otros. El programa de mano del concierto del 18 de diciembre de 1925 es de nuevo muy revelador de las preocupaciones de Chávez en esos momentos.[14] Las notas comenzaban con un ensayo de Chávez sobre la forma, en el que atacaba violentamente las formas musicales preestablecidas, en particular la forma sonata. Además de una nota casi hagiográfica de Chávez sobre Varèse, el programa incluía, entre otras cosas, una nota de José Frías en la que se comentaba el extraordinario dinamismo de la música esencialmente rítmica de Chávez, cuyas composiciones lo "sa-

también "Música. Prefacio", en *Excélsior*, 8 de octubre de 1924; "Interior y Exterior", en *La Antorcha*, 6 de diciembre de 1924; y "Un congreso sin rigor" y "México y la música", ambos publicados en *El Globo*, 25 de febrero de 1925. "Editorial de música [Ser original]", en el que Chávez escribió acerca de Schoenberg y Varèse, fue enviado a este último, quien arregló su publicación en inglés como "Antecedents and Consequences", en *Eolus*, vol. 6, núm. 1, 1926, pp. 12-15. Véase la carta de Varèse a Chávez del 13 de mayo de 1925, *Epistolario*, *op. cit.*, p. 56.

[13] Este ballet también existe en dos versiones. Orquestado originalmente para orquesta pequeña, soprano y coro de mujeres, fue reorquestado más tarde para gran orquesta. Dicha versión fue estrenada en 1930. Véase Parker, *Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 107.

[14] AGN, Fondo CCh, Sección OSM, Caja Programas México, vol. I, exp. 5.

cuden a uno con la desencadenada energía de un tren rápido. Su ritmo salta como un auto de carreras en una pista con obstáculos".

En conclusión, desde sus inicios como compositor hasta su segundo viaje a Nueva York en septiembre de 1926, Chávez se concebía y se presentaba a sí mismo ante el público extranjero y mexicano como un compositor modernista, y era percibido como tal por los críticos y compositores mexicanos, quienes eran capaces de detectar en su música máquinas modernas como autos o trenes, pero evidentemente nada mexicano, y mucho menos indígena.

Chávez permaneció en Nueva York hasta junio de 1928. Durante esta segunda estancia no sólo se relacionó con los más destacados intérpretes y jóvenes compositores de los Estados Unidos sino que comenzó a convertirse en una figura importante ante la crítica y el público seguidores del movimiento modernista.[15] La recepción de las obras de Chávez en la unión americana marca un punto importante en la carrera del compositor, ya que, por primera vez, los críticos creyeron observar la presencia de elementos mexicanos en ella. Por ejemplo, después de calificar de brutales a las tres sonatinas y a la tercera sonata para piano de Chávez, Olin Downes del *New York Times* afirmó que este compositor había aportado lo picante del concierto ya que había usado temas indígenas con primitiva y despiadada alegría, y que si bien no había llegado a arrancarle la cabellera al piano, sí había atacado al teclado a golpes de *tomahawk*.[16] Copland, en un artículo en *The New Republic*, afirmó que aunque Chávez no citaba melodías indígenas, había aprendido a escribir música que capturaba el espíritu ingenuo y lleno del sol del alma latina de los mexicanos.[17] Pero los comentarios más extensos fueron los

[15] Sobre la relación de Chávez con el movimiento vanguardista de los Estados Unidos, véase Root, "The Performing Guilds", y "Pan-American Association of Composers" (1928-1934), en *Yearbook of Inter-American Music Research*, núm. 8, 1972, pp. 49-70; Carol Oja, "The Copland-Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press", en *Musical Quarterly*, núm. 65, 1979, pp. 213-229; y Rita Mead, "Latin American Accents in New Music", en *Latin American Music Review*, núm. 3, 1982, pp. 207-228. Véase también Aaron Copland y Vivian Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, Nueva York, St. Martin's/Marek, 1984; Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999; y Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992.

[16] Olin Downes, "Music: Presenting American Composers", en *The New York Times*, 23 de abril de 1928.

[17] Aaron Copland, "Carlos Chávez-Mexican Composer", en *The New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323. Este artículo revela el grado de familiaridad que tenía Copland con mucha de la música de Chávez, probablemente a partir de manuscritos facilitados por Chávez mismo, ya que el autor hace comentarios sobre varias obras que no habían sido publicadas o incluso estrenadas aún.

de Paul Rosenfeld, crítico especialmente influyente entre los círculos intelectuales y artísticos de Nueva York, quien alcanzó a ver temas parecidos a tatuajes en la misma pieza en la que Frías había creído percibir máquinas, detectó una rigidez amerindia en la sonatina para piano, y describió la tercera sonata como una planta perdida en la arena, huesuda y seca como los desiertos mexicanos, y picante como el chile. Finalmente concluyó que, al escuchar la música de Chávez, llegamos al corazón del cosmos mexicano-americano, al rocoso y desnudo Nuevo Mundo.[18]

Rígida, austera, seca, desnuda, poco sensual —éstos son los términos usados con frecuencia en la crítica neoyorquina para describir la música de Chávez y asociarla a imágenes de desiertos, ramas secas, pueblos polvorientos y pieles rojas remotos y fieros—. Pero ¿cuál es el México que describen estos términos? En mi opinión, estas imágenes, que yo llamaría tex-mex, corresponden a ideas preconcebidas sobre el norte de México y el suroeste de los Estados Unidos. Copland y Rosenfeld conocían los manuscritos de los ballets de Chávez sobre temas aztecas y es probable que la asociación de los argumentos de estas obras con el estilo modernista de Chávez los haya llevado a concluir que toda la música de este compositor es, en esencia e inevitablemente, la encarnación de la mexicanidad india, y a relacionar las características angulares y duras de su estilo con nociones preconcebidas de lo mexicano. Sin embargo, yo quisiera establecer una diferencia clara en este periodo de la producción de Chávez, entre las obras que yo llamaría personales, como la música de cámara y para piano, y la música de representación, como los ballets. De hecho, quisiera sugerir que coexisten en toda la producción de Chávez obras privadas, de introspección y experimentación, con obras públicas, concebidas con claros fines políticos.

Compuestos en un periodo de la vida de Chávez en el que tanto sus escritos como la música misma nos dejan ver como sus preocupaciones centrales el desarrollo de un lenguaje modernista personal y la adopción de una posición respecto a las formas europeas tradicionales, ya sea para dominarlas o rechazarlas, *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles* resultan excepciones, ejercicios en la representación de lo azteca, pero no intentos de expresión de una identidad —mucho menos de una esencia— personal o nacional. Es cierto que fueron escritos con el mismo espíritu celebratorio con el que muchos mexicanos, bajo la guía de Vasconcelos, estaban descubriendo un pasado cultural del cual podían estar orgullosos. Sin embargo, una identidad no es

[18] Paul Rosenfeld, "The Americanism of Carlos Chávez", recopilado en su *By Way of Art*, Nueva York, Coward-McCann, 1928, reimpreso en Freeport, N. Y., Books for Libraries Press, 1967, pp. 273-283.

una esencia única y estática, sino un proceso relacional en el que un *en sí* se construye en oposición a lo *otro*, a una alteridad. La identidad mexicana moderna no es una identidad latente descubierta al fin por los artistas de la generación de Chávez, sino la construcción política de una identidad mestiza en oposición a lo indio y, sobre todo, a lo español, moderna en oposición a porfiriana, unificada culturalmente en oposición a diversificada, etcétera.

Si bien para los mexicanos de hoy en día las creencias religiosas y cosmológicas de los aztecas son parte de una herencia cultural que aprendemos en la escuela primaria, para Chávez escribir estos ballets implicó estudiar para llegar a conocer algo que no formaba parte aún de su patrimonio cultural. El intento que hizo en sus ballets fue entonces no el de expresar lo mexicano, sino el de representar lo azteca, como una alteridad proveniente del pasado. El uso de motivos pentatónicos en estos ballets —un lenguaje tonal que no se encuentra prácticamente en ninguna de las obras no escénicas de este periodo— puede entenderse como un medio para codificar dicha alteridad.[19]

II

Cuando la recepción mexicano-indigenista del estilo de composición de Chávez surgió alrededor de 1928, éste no se opuso a dicha interpretación; al contrario, parece haberla estimulado, ofreciendo como explicación una posible influencia de la música indígena recibida inconscientemente durante sus vacaciones en Tlaxcala. Antes de analizar la posición adoptada por Chávez quisiera discutir otra de sus obras de esta época, el ballet HP o *Caballos de vapor*.

Chávez inició la composición de HP en 1926. En muchos de sus aspectos primordiales, el ballet, como lo dejan ver las notas al programa del estreno del último movimiento en Nueva York, es parte de una serie de obras en las que el interés de Chávez consistía en representar la energía, en particular la energía mecánica. El ballet completo fue estrenado en México en versión de concierto en 1931, y como ballet en Filadelfia en 1932. La versión final de *HP*, resultado de una colaboración entre Chávez y Diego Rivera, representa la oposición entre el Norte —industrial, frío y mecanizado— y el Sur —sen-

[19] Chávez usó colecciones pentatónicas en sus *Tres piezas para guitarra* (comenzadas en 1923), escritas por sugerencia de Andrés Segovia y de Pedro Henríquez Ureña. Aparentemente las piezas no causaron gran impresión en Segovia y permanecieron inconclusas hasta 1954. Véase Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1961, p. 28.

sual, lánguido y propenso a bailar—. Es, pues, una obra pública y expresa una toma de posición política. Sin embargo, la estrategia de representación que utilizó Chávez no puede ser calificada más que como paradójica, ya que eligió representar el Sur —supuestamente emblemático de su parte en el conflicto y por tanto de sí mismo— no con música original sino con un tango, una sandunga y un huapango. En cambio, utilizó su propio estilo modernista personal para representar al Norte: el frío, industrializado Otro.

El compositor Marc Blitzstein reparó inmediatamente en esta contradicción al comentar: "Dado que la música de Chávez es dura, no suave, literal, y sin perfume, nos enfrentamos con la paradoja de un compositor proveniente del Sur que es mucho mejor escribiendo música del Norte".[20] Por su parte, el público mexicano se identificó plenamente con las danzas mestizas de *HP* y rechazó con violencia las partes típicamente chavistas, al punto de que en los dos años que siguieron al estreno, Chávez programó *HP* en varios conciertos de la Orquesta Sinfónica de México, incluyendo únicamente el Huapango y la Sandunga y dejando fuera toda la música cien por ciento original.

HP y su argumento político deben ser interpretados en un contexto general que incluye la conflictiva relación entre Rivera y sus mecenas en los Estados Unidos. Pero debe ser leído también de manera más particular como el signo de una necesidad cada vez mayor de Chávez de dar a su música una posición dentro de la firme relación de poder que ya se había establecido entre las culturas de los Estados Unidos y México, entre una cultura que se encontraba aún en la periferia de la cultura occidental, y otra que estaba todavía más lejos del centro.

La relación entre una cultura y un extranjero que desea tener éxito en ella es siempre una relación de poder; cuando las culturas involucradas, la anfitriona y la del extranjero, se encuentran de por sí en una relación hegemónica, el desbalance de poder se vuelve aún más fuerte. Para poder negociar un balance, el extranjero pasa a menudo por un proceso mediante el cual se acentúan deliberadamente en su obra, y quizá en su persona, no sólo aquellos elementos culturales que parecen tener un valor *per se*, sino también aquellos que son percibidos como extraordinarios y valiosos por miembros de la cultura anfitriona. Las diferencias culturales adquieren así un valor de cambio y se convierten en bienes simbólicos negociables que permiten el establecimiento, aunque sea temporal, de un balance en la relación de poder. A Chávez este proceso, cuyo resultado fue la conversión de su persona

[20] Marc Blitzstein, "Forecast and Review: Music and the Theatre–1932", en *Modern Music*, núm. 9, 1932, p. 166.

pública en una esencia, lo condujo a buscar conscientemente la representación de lo indígena en su música, e incluso a aceptar de todo corazón una lectura indigenista retrospectiva de su obra modernista de los años veinte.

Chávez estudió un gran número de temas para posibles ballets en esta década. Una lectura de la correspondencia de Chávez con sus colaboradores revela cuán conscientes estaban del potencial, en cuanto a éxito en el extranjero, que encerraba el exotismo de un ballet sobre temas mexicanos, escrito por un compositor mexicano.[21] A pesar de que no existe documentación al respecto, es posible que Chávez haya destacado el carácter indígena de sus ballets y el elemento mestizo de su persona durante 1927, cuando, como lo ha demostrado Robert Parker, sus intentos por hacer estrenar sus ballets aztecas en los Estados Unidos lo llevaron casi a la ruina financiera.[22] Pero una vez que la música de Chávez comenzó a ser programada y bien recibida por la crítica, su carrera como compositor y director huésped se abrió paso con una larga serie de encargos, grabaciones y estrenos de obras mayores, todos admirablemente bien cubiertos por la prensa. Su éxito fue alimentado en parte por una multiplicidad de imágenes y teorías respecto a la mexicanidad de su música y a su propio origen mestizo, que circularon en periódicos, revistas, libros y notas al programa.[23]

Sin embargo, interpretar el indigenismo de Chávez únicamente como un medio para triunfar personalmente en el extranjero, como se ha insinuado en ocasiones, sería una lectura un tanto miope de este proceso. Quisiera entonces hacer cuatro observaciones al respecto.

1. Desde temprana edad, como se ha visto, Chávez comparte con otros compositores mexicanos el deseo de crear una escuela mexicana de composición. A pesar de las intenciones que revela en *Gladios*, la imposibilidad de conciliar la canción mexicana con un estilo modernista disonante, atonal y

[21] Véase, por ejemplo, las cartas a Chávez de Agustín Lazo, fechadas por Carmona "Florencia, 1925", *Epistolario, op. cit.*, pp. 60-61; y de José Gorostiza, 11 de octubre de 1926; *ibid.*, p. 70.

[22] Parker, "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", en *Dance Chronicle*, 8-3 y 4 (1985), pp. 179-210.

[23] Véase, por ejemplo, Aaron Copland, "American Composers VII", en *Modern Music*, núm. 9, 1932, pp. 67-73; *ibid.*, "Carlos Chávez: Mexican Composer", en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music*, Stanford, Stanford University Press, 1933, pp. 102-106; Herbert Weinstock, "Carlos Chávez", en *Musical Quarterly*, núm. 22, 1936, pp. 435-445; Carlos Chávez, "The Music of Mexico", en *American Composers on American Music*, pp. 167-172; Helen Kaufman, "Carlos Chávez: Decidedly no 'Mañana' Mexican", en *Musical America*, septiembre de 1936, pp. 11 y 26; y los cientos de recortes periodísticos de la prensa de los Estados Unidos reproducidos en *Carlos Chávez: North American Press 1936-1950*, México y Nueva York, Ediciones Mexicanas de Música/Herbert Barrett, 1951.

melódicamente angular aparta a Chávez de la vía señalada por Ponce y lo hace elegir la modernidad por encima de la mexicanidad. La interpretación indigenista del estilo de Chávez al final de la década le otorga al compositor la clave para utilizar conscientemente algunos de los elementos de su estilo modernista como herramientas para una codificación musical de lo indígena imaginario en la década siguiente, cuando en su calidad de jefe del Departamento de Bellas Artes y de director del Conservatorio, aglutinara a su alrededor a una serie de compositores e investigadores ocupados en explorar la posible apropiación de lo indígena para la música mexicana de concierto.

2. El indigenismo de Chávez aparece en un momento en la cultura occidental en el que grandes segmentos de ésta están construyendo lo moderno como primitivo y lo primitivo como moderno. La alteridad deliberada de Chávez respecto a la cultura occidental es pues una estrategia para insertarse, de una manera más poderosa aún, en el modernismo musical de Occidente.

3. El potencial polisémico de la música de Chávez, es decir, su capacidad de significar al mismo tiempo lo primitivo-indígena y lo moderno, no escapó a los críticos de su música en los Estados Unidos. En su recepción, lo indígena-primitivo fue construido a su vez como lo clásico, lo originalmente americano, y la supuesta frialdad indígena como un rasgo antirromántico, objetivo y moderno. La música de Chávez fue introducida a los Estados Unidos en un momento en que los compositores estadounidenses comenzaban a oponerse ellos también a lo que percibían como el predominio cultural de la música centroeuropea. Junto con la interpretación indigenista, la música de Chávez fue identificada como la nueva música americana, en el sentido panamericano del término. Así, de la misma manera en que Chávez usó su alteridad para empujar los márgenes de su propia posición periférica respecto a los Estados Unidos, los compositores y críticos de ese país sumaron la alteridad de Chávez a la suya propia respecto a la cultura europea, y se creó así una alianza política que hizo eco a los deseos de liderazgo expresados por Chávez en *Gladios*.

4. Finalmente, la alteridad de Chávez es en la misma medida una herramienta de asimilación a la música moderna de Occidente que una herramienta de resistencia y transformación. Esta afirmación puede hacerse también de la obra de Revueltas y, en general, de los modernistas nacionalistas mexicanos. Quisiera ofrecer como ejemplo la *Sinfonía India*, escrita y estrenada en Nueva York en el invierno de 1935-1936. La *Sinfonía India* fue la primera obra de Chávez en ser recibida con los brazos abiertos por el público y la crítica mexicanos, y se ha convertido en una especie de emblema de la escuela mexicana de composición. He escrito ya en otra ocasión sobre cómo

el tratamiento de lo indígena en esta pieza revela una actitud ambivalente de Chávez respecto al mismo primitivismo indigenista que plantea. En esta ocasión me limitaré a usarla como ejemplo de la relación conflictiva que sostuvo Chávez con la tradición musical centroeuropea.

La *Sinfonía India* puede entenderse como un movimiento de forma sonata —la misma forma que Chávez sucesivamente ensalzó y atacó en la década anterior— en la que el segundo tema está en la tonalidad de la subdominante y el Finale no cierra en la tónica sino en la dominante. La sección de desarrollo no utiliza los temas de la exposición sino que contiene su propio tema; además, es una especie de segundo movimiento, contrastante por su tempo lento, interrumpiendo el curso de la forma sonata. Cada tema de la *Sinfonía* es presentado y desarrollado inmediatamente, pero no a través de los procesos tradicionales de desarrollo temático —fragmentación, modulación, etcétera— sino por medio de múltiples e insistentes repeticiones del tema con una cambiante orquestación.

De esta manera, Chávez subvierte en el nivel armónico y estructural la orientación teleológica característica de la forma sonata, y opone al enorme valor otorgado en la música europea a los parámetros sintácticos de la melodía y la armonía, el predominio de parámetros estadísticos como el color instrumental, la textura y la densidad. Finalmente, añade a éstos la polirritmia y la repetición hipnótica de una melodía, que caracterizan a mucha de la música tradicional no europea. Las peculiaridades estructurales de la India pueden, entonces, ser entendidas como la exploración por parte de Chávez de un posible camino para insertar a la música mexicana dentro de la tradición sinfónica occidental. Son, a la vez, un intento de guiar esa tradición hacia una modernidad característica del Nuevo Mundo. Así, con la *Sinfonía India*, Chávez vuelve finalmente a los deseos expresados en la revista *Gladios*, y les otorga un nuevo sentido.

En el espacio y el tiempo: amistades, pertenencias e influencias

Mexican Gaities.
Carlos Chávez en la Babilonia de hierro

Antonio Saborit

A MEDIADOS DE LA DÉCADA DE LOS VEINTE, POR LA CABEZA DE JOSÉ JUAN TABLADA pasó la idea de formar un libro titulado *Mexicanos en Nueva York*, "sobre quienes han demostrado la buena ley de su ingenio, sometiéndose a la prueba decisiva y ardua del agua regia; aventurándose en el extranjero, teniendo el bien templado carácter que requieren los primeros pasos; venciendo obstáculos que al novicio le parecen montañas".[1] La ciudad de Nueva York ya era un cabal centro de comunicación: no sólo un teatro, sino una producción, una presentación en multimedia cuyo público era nada menos que el mundo entero, como escribió Marshall Berman.[2] Y ese escenario fue el idóneo para el desarrollo de la imaginación y la memoria cultural de un puñado de artistas e intelectuales mexicanos.

Mexicanos en Nueva York sin duda dedicaría un capítulo a Carlos Chávez y su música. Un mundo de proyectos buenos y explotables esperaba a Chávez en esa ciudad, en donde vivió entre 1925 y 1928, además del gusto de sumarse a la "plana del Estado Mayor" mexicano integrada por Luis Enrique Erro, José Gorostiza, Adolfo Best Maugard, Miguel Covarrubias y Octavio G. Barreda, a quien se debe la denominación.

Aparte de *Mexicanos en Nueva York*, Tablada diseñó en Nueva York el perfil de un libro de poesía, *Los ojos de la máscara*. En ningún caso el asunto pasó de las buenas intenciones, es decir, si uno no creyera que la riqueza de

[1] José Juan Tablada, "Nueva York de día y de noche", en *El Universal*, 31 de mayo de 1925.

[2] Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducción de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2a. ed., 1989, p. 302.

una cultura la hacen las obras publicadas como las inéditas y hasta las que por uno u otro motivo nunca cruzaron el umbral de la imaginación de sus autores —de sus supuestos autores—. Tablada se exilió en Manhattan hacia el final de 1914, y conforme se asentaron las aguas de la política la urbe le fue revelando sus misterios. Más aún, tanto vivió a sus anchas en esa ciudad que durante años mantuvo su columna dominical en la página editorial de *El Universal*, "Nueva York de día y de noche", un espacio en el que lo mismo cabían la nota roja que la reseña teatral, la crónica de las multitudes neoyorquinas que las noticias de los artistas e intelectuales mexicanos en la Babilonia de hierro. Y la primera vez que Tablada mencionó a Chávez en esa columna fue a principios de 1921, al comentar la exposición en el Whitney Club de diez pinturas y dibujos de José Clemente Orozco, algunas caricaturas abstractas de Marius de Zayas, otras mucho menos abstractas de Covarrubias y otras realizadas en cera por Luis Hidalgo.[3] En mayo de 1925, al poco tiempo de bailarse en el Theatre Guild el segundo ballet de Ignacio Fernández Esperón, *Garrick Gaities*, con escenografía de Covarrubias, Tablada comentaría que la "obra ultra moderna" de Chávez acababa de pasar el *acid test* y que había sido "aplaudida nada menos que en el Guild de Compositores Internacionales, junto a Erick Satie y Schoenberg, Casella y Varèse", refiriéndose al concierto del 8 de febrero anterior en el Aeolian Hall donde se estrenó *Tres Exágonos*.[4] Barreda haría su propia crónica, en una carta que escribió a Chávez la noche misma de este acontecimiento:

> Me conoces muy bien para no pensar que lo que te voy a decir es coba: tus *Exágonos* fueron lo mejor. Más bien lo único. No tienes idea cómo se aplaudió, y la impresión que dejaron. Se habían tocado puras tonterías: [Acario] Cotapos, Wenner, etc. y la gente estaba cansadísima. De pronto, voz de tenor (muy buena) y una gran sonoridad. Resucitamos. Además, el reclame del programa, y lo exótico del autor, *mexicano*, contribuyeron mucho.
>
> Los versos fueron muy bien dichos, y aquí le tocó en parte la ovación a [Carlos] Pellicer. Te aseguro, hermano, que el mismo Varèse no se esperaba el éxito. Vas a ver cómo va a cambiar contigo para cuando vuelvas.[5]

Se diría que Chávez se instaló en la ciudad de Nueva York en el mejor momento y que allá se integró a la pequeña comunidad de artistas e intelectua-

[3] José Juan Tablada, "Nueva York de día y de noche", en *El Universal*, 30 de marzo de 1924.
[4] *Ibid.*, 31 de mayo de 1925.
[5] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada en Nueva York el 8 de febrero de 1925, Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 54.

les mexicanos. "Ahora la Meca de la música ha dejado de ser París, Milán o Berlín", escribió Tablada a finales de 1926; "el centro está aquí, con cuatro espléndidas salas de concierto y con dos o tres teatros de ópera, sin contar muchas salas de segundo orden y hoteles en donde también se oye música selecta."

> De todo esto lo que debe saberse preferentemente en México es el triunfo total, resonante, de un compositor mexicano, tan conocido en los grandes círculos musicales de Europa y los Estados Unidos, como incomprendido y falto de aliento en nuestro propio país, en donde sólo un reducidísimo grupo de selectos lo cultiva, admira y estimula: Carlos Chávez. Este muchacho, de veintiséis años, hace ya cuatro que pertenece al *International Composers' Guild* y son con ésta dos ocasiones en que su música es recibida con general aprobación. Ha hecho un viaje a Europa y casas alemanas de primer orden se disputaron sus producciones para editarlas. Trabaja incansablemente y sólo piensa en su arte. Quiere mucho a su patria y no le arredra ni le molesta la indiferencia que allá lo rodea. Ahora acaba de llegar con tres nuevas obras: su suite *HP*, su ballet *The White Prince*, que Adolfo Blom va a escenificar, y un baile mexicano, al cual está dando los últimos toques. Varèse escogió el *HP* de Carlos Chávez para el primer concierto de esta temporada, y a fe mía que lo que yo he oído decir de esta obra en el Carnegie Hall me ha llenado de orgullo como mexicano y me ha incitado a dar este toque de atención a mis compatriotas, para que inmediatamente otorguen su estímulo y su atención a este gran artista que hace pocos días ha tenido que venir descorazonado de ganarse duramente su vida con un sueldo de ocho pesos diarios en el cine Olimpia.
>
> Y he aquí, pues, que tras de la *Pastoral* y *Rondino*, de Colin McPhee, el canadiense; de los tres himnos paganos del londinense Goosens; del *Darker America* del americano William Still, y de un *Lieder* del vienés Anton Webern, el público se prepara, lleno de buenos augurios, a oír el modernísimo *HP* del mexicano Carlos Chávez, la mejor música mexicana, en el puro sentido de la palabra, que Nueva York ha escuchado hasta ahora. Arquitectura, volúmenes de sonido, hermoso colorido. El chamaco de Aguascalientes, acompañado del propio Goosens, tuvo que salir hasta cuatro veces al escenario, para agradecer aquella tempestad de aplausos, de comentarios aprobatorios que tan celestialmente sonaban a mis oídos después de que tanto han tenido que sufrir con lo ríspido de otras notas tan gratas al *Washington Post*. ¡Un triunfo cabal! El Aeolian Hall, lleno hasta reventar con el más refinado auditorio neoyorkino, los que hacen la opinión, artistas y críticos del último barco.[6]

José Juan Tablada, "Nueva York...", 19 de diciembre de 1926.

Varias veces Tablada habló de una "explosión latina en Nueva York" para referirse a la presencia de creadores mexicanos en Manhattan, como el dibujante Emilio Amero, el coreógrafo Pedro Rubín y el dibujante Matías Santoyo, reunidos en el espectáculo de *Río Rita*; Adolfo Best Maugard, el pintor F. Segura, Rufino Tamayo, los caricaturistas Ben-Hur Baz, Luis Hidalgo, Jorge Palomino, Armando, y el grabador Carlos Tejeda. Más Miguel Covarrubias y Carlos Chávez.[7] Pero rara vez Tablada tocó un tema que todos ellos conocían bien: su más íntimo desasosiego, expresado con nitidez por Agustín Lazo a Chávez en una carta fechada en París en 1925, donde le decía: "París no me ha decepcionado en lo más mínimo, me parece mucho mejor que Nueva York, en cambio de mí sí estoy disgustado, creía que México era el mal y el mal va a todas partes conmigo y ahora me convenzo de que mi yo interior es un cadáver".[8]

Es fácil imaginar que el origen de tal desasosiego estuviera relacionado con la marcada diferencia entre los proyectos y las realizaciones de los jóvenes intelectuales y artistas atrapados en la edad de piedra revolucionaria. Chávez no fue en este sentido una excepción. A mediados de la década de los veinte Chávez pensó hacer un ballet con ayuda de Salvador Novo, pero el asunto "se quedó en proyecto porque las posibilidades de realización eran nulas".[9] Algo semejante le ocurrió con Barreda, quien bocetó el argumento de varios ballets para que Chávez los desarrollara más adelante, dos de los cuales cabe mencionar por su condición de obras inconclusas. *Suave patria*, el primero, en el que habría "15 de septiembre, fuegos artificiales, desfile, discursos patrióticos, etc."; y uno más, sin título, "en una fábrica, con grandes chirridos de maquinaria, yunques, serrotes, sublevación de obreros y linchamiento final del dueño, a quien prensan y convierten en cualquier cosa útil, ya sean mancuernillas, chorizos o condones; cualquier cosa que se reparten todos con gran júbilo, repiques y martillazos".[10] De hecho, este Barreda representaba una cara de la moneda de lo que fue Nueva York para Chávez. "Acuérdate que somos desilusionados", le decía en una ocasión, "y que en realidad ya nos importa muy poco aquello sofisticado que se llama por ahora

[7] *Ibid.*, 27 de marzo de 1927.

[8] Carta de Agustín Lazo a Carlos Chávez, fechada en París en 1925, *Epistolario*, *op. cit.*, p. 62.

[9] Carlos Chávez, *Mis amigos poetas. López Velarde, Pellicer, Novo*, México, El Colegio Nacional, 1977, p. 37. Novo, en el plan de su obra inconclusa por excelencia, escribió el nombre de Carlos Chávez junto al de 1924; véase Salvador Novo, *La estatua de sal*, pról. de Carlos Monsiváis, México, Conaculta, 1998 (Memorias Mexicanas).

[10] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada el 8 de febrero de 1925, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 54.

arte".[11] Barreda era una manera de estar cerca del ámbito del vaudeville, del jazz, del cine, a las que tenía por las verdaderas artes de la hora. Lo mismo pasó con Covarrubias, con quien Chávez trató de armar *El milagro de Nuestra Señora*, hacia 1927, para el cual bocetaría los títeres que más adelante realizaría Remo Bufano; al Chamaco le pidió que viera la posibilidad de poner *Los cuatro soles* en París.

> Chamaco: He hablado con [John] Dos Passos y tiene gran interés en los *4 Soles*. Tiene dinero suficiente para su teatro en la próxima temporada; Otto Kahn le ha dado cumplimiento. Para que resuelvan definitivamente acerca de los *4 Soles* se necesita que mandes *inmediatamente*, si no todos, aunque sea parte de los dibujos y sketches que tengas. Creo que no tenemos por qué desaprovechar una oportunidad así; dime lo que piensas y si crees estar aquí para el próximo invierno. He oído decir que te vas a Rusia; si es así, tú te podrías encargar de que se pusiera allá y yo me encargaría de que se pusiera aquí; en ese caso ya vería yo lo que hacía para sacar copias de las partituras.
>
> Miss Lewissohn se fue para California y antes de irse me dijo que probablemente iría a México a fines de Julio o en Agosto. Le pregunté cuándo se abriría su teatro y me dijo que no podía todavía saber, ni ella misma; que creía que sería *late in the season*. De manera que no tenemos ninguna obligación de esperarla si en el New Playwrights nos hacen buenas proposiciones. Este teatro está bien; van a tener un local mejor que el de la Calle 52 que tenían el invierno pasado y solamente se producirán obras modernas y de tendencias nuevas.
>
> No dejes de decirme lo que piensas acerca del Ballet de títeres. Yo me pondré de lleno a hacerlo tan luego como tú le mandes los sketches a [Remo] Bufano y éste se ponga a hacer los muñecos. Ya tengo parte de la música y muchos apuntes, pero no quiero ponerme a trabajar en grande para luego tirarme una plancha si tú y Bufano no jalan. Bufano tiene un interés enorme; la víspera de irse (a fines del mes pasado) cené con él y me dijo que creía que tú estabas loco; pero a pesar de su interés no puede jalar mientras tú no mandes los diseños.
>
> Tienes que mandarme una resolución acerca de los *4 Soles* y tus dibujos, pues de lo contrario se va a perder la oportunidad; es este el momento en que se está planeando y haciendo la programa y si no arreglamos el asunto *precisamente en estos momentos* nos vamos a quedar otra vez.[12]

[11] Carta de Octavio G. Barreda a Carlos Chávez, fechada en Nueva York en agosto de 1924, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 48.

[12] Carta de Carlos Chávez a Miguel Covarrubias, fechada en Nueva York el 9 de julio de 1927, Fondo Miguel Covarrubias, Correspondencia, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla.

"Me parece absolutamente inútil intentar nada aquí", le contestó Covarrubias a Chávez desde Francia a mediados de 1927, sin su habitual sesgo humorístico, más bien serio.[13] Pero antes de seguir adelante, tras dejar dicho que en vista del pobre éxito obtenido el Chamaco saldría de Francia rumbo al continente africano, hay que destacar el privilegio que significó para Chávez y los suyos vivir directamente el revuelto, entusiasta, creativo e impredecible espacio representacional de Jelly Roll Morton, George Gershwin & Co., admirado a la distancia, *alas*, por muchos de los contemporáneos de Chávez como Paul Hindemith, Ernest Krenek, Kurt Weill y Bertold Brecht.[14]

"Querido Chamaco", escribió Chávez:

> Debes haber recibido ya mi carta en la que contestaba a la tuya de julio. Ya le di a [Remo] Bufano los sketches y dice que en enero próximo podrá tener terminada la obra; tiene mucho trabajo y no podría ser antes. Durante el verano estuvo afuera de la ciudad y ahora va a dirigir una obra en el Provincetown; él y Florence te saludan.
>
> De *Los cuatro soles* no he sabido nada por el lado de Miss Lewisshon; el otro día me puso una carta de entrega inmediata, la dirigió al Consulado y el compañero [Octavio G.] Barreda tuvo la bondad de entregármela una semana después; quería que nos viéramos durante unos pocos días que estuvo en la ciudad, pero cuando yo recibí la carta ya había salido. He oído decir que es seguro que el Neighborhood [Playhouse] se reabre pero es sólo un decir de la gente.
>
> Tal vez te hayas asustado de saber que voy a hacer el otro Ballet azteca con Roxy, pero es sobre la base de que ellos darán *carta blanca*; se trata de aprovechar todos los elementos teatrales que ellos tienen para hacer una producción tan nueva o tan original como sea posible; si trataran de imponer sus rutinas yo retiraría mi obra inmediatamente, agotados los recursos pacíficos. Si como ellos dicen, las cosas van a mi gusto y se logra una buena producción, creo que será una cosa bastante significativa.
>
> En vista de que tú no das señales de vida y no dices cuándo regresarás, casi estoy en el caso de mandarte un ultimátum con puntos de sanción. Tengo escrita ya una gran parte de la música de *El milagro* [*de Nuestra Señora*], pero como tú comprendes no quiero escribirla para guardarla. ¿Cuáles son las ideas que tienes para la producción? Si tú no regresas y no jalamos parejo en el asunto, se va a pasar el tiempo otra vez. Además, si el asunto de Roxy mar-

[13] Carta de Miguel Covarrubias a Carlos Chávez, fechada en París el 20 de julio de 1927, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 79.

[14] Véase al respecto Donald Spoto, *Lenya. A Life*, Nueva York, Ballantine Books, 1989, pp. 73-74.

chara bien como esperamos, creo que habría que aprovechar el interés que pudiera despertar enseguida.

Entonces he pensado que *Los cuatro soles*, *El milagro* y HP harían un programa completo y variado. Sería interesante que se reunieran en un mismo tiempo la obra tuya y la de Diego [Rivera]; éste me dijo antes de salir yo de México que en caso de hacerse el Ballet vendría. A Remo le interesó mucho la idea y dice que a él le gustaría mucho supervisar la hechura de los trajes y *settings* para *Los cuatro soles* y el HP. Esto aseguraría la realización fiel de los sketches. Le hablé a Mrs. Paine del asunto y quedamos en que hablaría con Mr. Biment y Mr. [Frank] Crowninshield; la cosa podría ser en un teatro ya establecido, o podría ser una cosa nuestra, autónoma, si se consigue dinero suficiente. Ya sabes que yo tengo además otras cositas chiquitas y medianas con las que podría llenarse tal vez otra función y que se harían de acuerdo contigo y con Diego [Rivera].

No creo que haya necesidad de otra sanción para que me contestes pronto y para que digas si has de regresar o no, es decir si te vas a quedar a vivir en Túnez.

No creo que tenga ningún objeto estarse entendiendo por carta. Para que algún día hagamos teatro necesitamos estar unidos. Mientras tú estabas aquí yo estaba en México y ahora que yo estoy aquí tú estás en Túnez. Dime si hay algunas posibilidades de hacer algo allá en Túnez y si no ¿qué te parece que nos fuéramos todos al carajo a ver qué se puede hacer allá?

Lo que me mandaste de *Los cuatro soles* da idea de la obra pero sin embargo no es una cosa completa y que no da una idea clara de la obra. *El milagro* sin duda tiene Remo un gran interés en hacerlo pero no creo que dedique su tiempo ahora tan ocupado si no ve claro. Esos dos Ballets que tú tienes y el HP (excepto el del *Fuego Nuevo* que hizo Lazo hace mucho) son los únicos grandes. ¿Pero *what of it* si tú estás en París y Diego en México?

Ya le entregué a Harry parte de mi libro de escritos sobre música y en estos días me ha de decir lo que piense.[15]

Gorostiza era la otra cara de la moneda de la estancia neoyorquina de Chávez —quien sin saber obligaba a Chávez a los restringidos espacios musicales de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton von Webern—. Lejos de Barreda, y mucho más cerca del Aaron Copland que le comentaba con entusiasmo a Roger Sessions que "un signo de la verdadera excelencia" de la música de Chávez estaba en la manera en la que la crítica se le fue encima

[15] Carta de Carlos Chávez a Miguel Covarrubias, enviada desde Nueva York, sin fecha, Fondo Miguel Covarrubias, Correspondencia, Universidad de las Américas, Cholula, Puebla.

tras el primer concierto Copland-Sessions, el 22 de abril de 1928.[16] En fin, Gorostiza le escribió a Chávez:

> Has olvidado *nuestro* programa. Nuestro de todos los que por honradez artística estamos obligados a hacer un arte impopular. Es necesario que abandones la idea de gustar a muchos con lo que te gusta a ti. Por algo tú entiendes lo que haces y ellos no. La cuestión es otra: subsistir. ¿No se puede inventar aquello de que tanto hemos hablado, el danzón, el fox, los cuadros de revista, todo lo que da dinero en fin? Después ya podremos *pagarnos* con nuestros propios recursos el lujo de realizar los propósitos más queridos.[17]

Gorostiza trató de convencer a Chávez en cuanto a prolongar su estancia en Nueva York: "Te digo que no es tiempo todavía de hacer nada en México", le comentó. "Alguna vez lo será, y creo que entonces nuestra obligación inmediata consistirá en permanecer indefinidamente en México."[18] Algo semejante pensaba Agustín Lazo, quien por esas mismas fechas confió a Chávez la esperanza de realizar este otro proyecto:

> Hace pocos días, precisamente, escribía yo a Xavier [Villaurrutia] mi deseo de que todos los que me son queridos y que coincide precisamente con las gentes que espiritualmente estimo y que andan ahora desperdigados por el mundo, permaneciéramos siempre en contacto para que pasados estos años de experiencias y estudios extranjeros, volvamos con un espíritu universal a hacer de México algo interesante artísticamente, fuera de toda política, ya sea social o de la otra, para ocupar en el mundo un lugar que nos corresponde...[19]

En toda esta historia influyó notablemente la atmósfera de la ciudad de Nueva York, esto es, la experiencia de vivir ahí. Unas veces con las botas llenas de lodo, cegados por ráfagas de nieve en polvo, cohibidos en sus movimientos por el abrigo, los guantes, la bufanda. Otras en mangas de camisa. Pero siempre como una especie de parias, como decía sentirse Tablada, o como gam-

[16] Carta de Aaron Copland a Barbara y Roger Sessions, fechada el 23 de abril de 1928, en Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992, p. 107.

[17] Carta de José Gorostiza a Carlos Chávez, fechada el 4 de julio de 1927, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, *op. cit.*, p. 77.

[18] Carta de José Gorostiza a Carlos Chávez, fechada en Londres el 20 de septiembre de 1927, *ibid.*, p. 81.

[19] Carta de Agustín Lazo a Carlos Chávez, fechada en París el 11 de agosto de 1927, *ibid.*, p. 80.

businos, o bien como fantasmas en aquel "infierno de civilización ridícula, inútil, abominable".[20]

Volvamos a Tablada. Manhattan y sus alrededores lo transformaron en entusiasta cautivo de sus inagotables misterios y sorpresas, como lo intuyó su amigo Rafael López en el poema que le dedicó, "La selva de los pinceles".[21] De hecho, los mismos habitantes de la ciudad de Nueva York no sólo estaban encarcelados "dentro de ferreros imperativos categóricos, ajenos a nuestro albedrío", como escribió alguna vez Tablada, "sino obligados a sufrir aquello que Dostoievski reputó como el peor tormento del presidio siberiano, la constante presencia de otros seres que nos despojan de la más grande y preciosa de las libertades, la de la vida interior". Pero había más. "En tal sentido, la libérrima Nueva York se asemeja paradójicamente a la Casa de los Muertos del eslavo genial. Quizás cuando Dostoievski padecía tan pertinaz tormento en medio de las desoladas estepas, Edgar Poe, su antípoda y hermano, sufría en estas rúas populosas la incipiente fobia de las multitudes."[22]

En la "ciudad rauda y espiritualmente sombría", el poeta construyó para sí un espacio en cierto modo excepcional. Lenta y progresivamente le pobló con sus personajes predilectos —como Edgar Varèse, admirador de Carlos Pellicer de: "Desde el avión / Vi hacer piruetas a Río de Janeiro"; como Tamara Karasavina, "la modelo de Leon Baskt... la estrella del imparcial ballet Diaguileff"; como el príncipe Dimitri, "sobrino del último zar metodista"; como Anna Ivanova Kustodioff, "una de las mejores intérpretes de la *Salomé* de Wilde"; como Jack Johnson, pugilista negro y campeón mundial que estuvo en México, casi huésped de honor de fifíes y militares carrancistas. O bien el poeta se allegó espacios, como el zoológico del Bronx, la "gigantesca, policroma y ensordecedora kermesse" de Coney Island, el estadio de beisbol de los Yankees. De otro modo no había manera de vivir la ciudad. Hace mucho tiempo que murió la aventura, diagnosticó Tablada:

> Nueva York como la Persia de *Las mil y una noches*, como la Bizancio de los griegos, como el Moscú de los zares, la Venecia de los Dux y la Lutecia de *Los misterios de París* es un núcleo de romanzas y un emporio de aventuras, sólo que no son sus móviles el amor o la bravura, la religión o los fastos cortesanos, la aristocracia y el poderío. Un móvil único, un fin singular, un objetivo uná-

[20] José Juan Tablada, "Nueva York...", 28 de febrero de 1926.
[21] Rafael López, *Obra poética*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 3a.), 1990, p. 54.
[22] José Juan Tablada, "Nueva York...", 9 de diciembre de 1928.

nime mueve los espíritus, intensifica las virtudes y lanza a los seres a intrigas, conquistas, batallas y aventuras: el oro.[23]

En ese núcleo, los artistas e intelectuales mexicanos que se las arreglaron para hacer de esa ciudad su refugio y su coartada, imaginaron más proyectos de los que fueron capaces de realizar en el instante mágico de su primera juventud, antes de cruzar la línea de sombra que estaba para ellos. Pero a lo largo del resto de sus vidas, esto es, cuando más apartados quedaron unos de otros por el trabajo y el amor, me parece que todo el tiempo los reunió esta tarea en buena medida inconclusa y que es la herencia de las siguientes generaciones: la creación de públicos para las formas y expresiones del temperamento moderno.

[23] José Juan Tablada, "Nueva York...", 10 y 21 de septiembre, 5 y 19 de octubre de 1924, 14 de marzo, 6 de junio y 25 de julio de 1926.

Más que buenos vecinos: la amistad de Aaron Copland con Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*

Howard Pollack

Aaron Copland y Carlos Chávez se hicieron buenos amigos rápidamente, luego de conocerse en Nueva York en 1926. Copland tenía veinticinco años entonces, Chávez un año más. Ambos habían alcanzado alguna notoriedad entre los seguidores de la nueva música y habían ganado unos cuantos amigos comunes, entre ellos el crítico musical estadounidense Paul Rosenfeld. Sin embargo, la música de ambos no había causado gran impresión en el público general, y la impresión que habría causado era decididamente mixta.[1]

Dos años después, en 1928, Chávez se convirtió en director tanto de la Orquesta Sinfónica de México como del Conservatorio Nacional de Música, una doble designación que le aportó un poder y una visibilidad notorios, tantos que dejaron a Copland —cuyo gran éxito aún se hallaba bastante lejos entonces— un poco asombrado. Pero ambos hombres enfrentaban luchas considerables, y no es exagerado decir que su amistad, que se desarrolló en gran parte a larga distancia, fue una de las cosas que los consolaron y los motivaron a seguir sus carreras.

Cada uno, ciertamente, promovió la música del otro. Chávez dirigió con frecuencia la música de Copland en México y en el mundo, incluyendo el primer concierto orquestal dedicado por completo a la obra de éste, en 1932. Durante sus años con la Sinfónica de México, programó alguna obra

* Traducción del inglés de Eduardo Contreras Soto.

1 Robert L. Parker, "Copland and Chávez: Brothers-In-Arms", en *American Music*, 5.4, 1987, pp. 433-444; Howard Pollack, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999.

de Copland en casi todas las temporadas, incluyendo sendos estrenos mundiales de la *Sinfonía breve* en 1934 —que Copland le dedicó— y de *El Salón México* en 1937. Chávez continuó dirigiendo las obras antiguas y nuevas de Copland durante décadas; además, ayudó a organizarle algo así como vacaciones de trabajo en México, una de ellas cuando puso su casa de Acapulco a disposición de Copland en el verano de 1959.

Por su parte, Copland, quien codirigió con Roger Sessions las hoy legendarias series de conciertos de música nueva en Nueva York de 1928 a 1931, programó la música de Chávez en no menos de cuatro de aquellos Conciertos Copland-Sessions. Esto incluyó las tres Sonatinas (1924) y la Tercera sonata para piano (1928) de Chávez, esta última obra dedicada a Copland. Éste interpretó frecuentemente la Sonatina para piano, no sólo en un concierto Copland-Sessions, sino en varias conferencias-conciertos. Cuando Copland continuó su breve carrera de empresario al asumir la dirección del Yaddo Music Festival, en los veranos de 1932 y 1933, programó de nuevo a Chávez, esta vez con sus obras 36 (1925) y *Unidad* (1930). Copland persuadió también a Cos Cob Press para que publicara la Sonatina de piano de Chávez. En años posteriores, ayudó a Chávez a obtener un contrato con Boosey and Hawkes, y además de eso le facilitó varias comisiones, presentaciones e invitaciones como catedrático, entre éstas las de Tanglewood (1953) y la Universidad de Buffalo (1958).

La copiosa correspondencia de Copland con Chávez y las ocasionales críticas publicadas por aquél, incluyendo el artículo de 1928, "Carlos Chávez-Mexican Composer", revisado posteriormente para *Our New Music* (1941) y de nuevo para *The New Music* (1968), revelan aún más la alta estima en la que Copland tenía la música de su colega mexicano.[2] Quizá lo que impresionaba sobre todo a Copland eran las cualidades de esta música como moderna y del Nuevo Mundo, rasgos apenas distinguibles en su opinión. "Su música no es un sustituto del vivir sino una manifestación de la vida", escribió en su famoso artículo de 1928. "Es ejemplo del derrumbe completo de los ideales germánicos decimonónicos, que tiranizaron la música por más de cien años. No plantea problemas, ni metafísica." Copland consideraba los experimentos de Chávez para hacer de materiales populares elegantes una

[2] Copland-Chávez Correspondence, Copland Collection, Library of Congress; Aaron Copland, "Carlos Chávez - Mexican Composer", en *New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323, reimpreso en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music: A Symposium*, Nueva York, F. Ungar, 1962, pp. 102-106, 202-211; Aaron Copland, *Our New Music*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941, pp. 145-150; Aaron Copland, *The New Music*, Nueva York, W.W. Norton, 1968, pp. 145-150. En español, se recomienda consultar: Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

"forma de arte" tan exitosos como, al menos, los logros comparables de Falla y Bartók; y si bien admitía que una obra como la Tercera sonata presentaba "tremendas dificultades aun para el escucha bien dispuesto", al familiarizarse con la música, ésta se revelaba como "cargada de significado".

En su revisión de este artículo de 1928 para *Our New Music* (1941), Copland insistía de nuevo en lo que interpretó como el carácter indio de la música de Chávez, cambiando la frase "marcado sabor mexicano" por la de "marcada obstinación indoamericana", y sustituyendo "alma latina inocente, llena de sol" por "mundo mestizo inocente, impasible". En una vena similar, ahora describía la Sonata para cuatro cornos de Chávez como "india-mexicana; estoica, dura y sombría como un dibujo de Orozco". Para entonces, Copland ya había pasado un tiempo considerable en México, así que esta nueva sensibilidad a las cualidades indias de la música de Chávez puede interpretarse como reflejo de su familiaridad creciente con la cultura y la música mexicanas. Por añadidura, las propias obras de Chávez de aquel periodo, como la *Sinfonía India* (1936) y los Diez preludios para piano (1937), por no hablar de *Xochipilli* (1940), bien pudieron hacer más explícita la relación de su música con la cultura india.

En sus Conferencias Charles Elliot Norton de la Universidad de Harvard, en 1952, Copland destacó una vez más el "sello de la personalidad india" en la obra de Chávez. A los adjetivos de 1941 tales como "obstinado", "impasible", "estoico" y "duro", añadió ahora "deliberado", "sobrio", "lítico" y "telúrico". "No hay adornos, nada extraño", explicaba Copland a su público de Harvard,

> es como el muro desnudo de una cabaña de adobe, el cual puede ser tan expresivo en virtud de su inexpresividad [...] Para mí, posee una cualidad india que es en espíritu, al mismo tiempo, curiosamente contemporánea. A veces me golpea como la música más verdaderamente contemporánea que conozco, no en el sentido superficial, sino en el de que se acerca más a expresar la realidad fundamental del hombre moderno tras habérsele despojado de las acumulaciones de siglos de experiencias estéticas.[3]

En años posteriores, Copland parecía guardar más aprecio por algunas de las primeras partituras de Chávez, como *HP* (1926), la Tercera sonata, la *Sinfonía de Antígona* (1933) y la *Sinfonía India* (1935); dirigió esta última muchas veces en los años sesenta y setenta. En contraste, rechazaba cada vez más la

[3] Aaron Copland, *Music and Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, p. 91.

música del último periodo de Chávez, comentando de manera un tanto desencantada acerca de la estridencia de tal o cual partitura, o peor aun, sobre "una creciente tendencia didáctica", como en las últimas sinfonías. Sin embargo, permaneció firme en su convicción de que Chávez representaba "uno de los primeros signos auténticos de un Nuevo Mundo con su propia música nueva".[4]

Por su parte, Chávez tenía, a su vez, en una profunda estimación la música de Copland. En el ya mencionado concierto dedicado por completo a Copland en 1932, hizo referencia de éste a su público de la Sinfónica de México básicamente en los mismos términos en los que Copland había hablado de él, es decir, como un compositor de su tiempo que había absorbido su cultura característica. Trazando analogías con Mozart y Bach, elogió las *Variaciones para piano* de Copland como una obra de "suprema inteligencia, sensibilidad superior y cultura suprema". Manifestó una estima especial por la *Sinfonía breve* de Copland: en 1946 comparaba su importancia con la de *La consagración de la primavera* de Stravinski, y diez años después la describió como "una de las obras más bellas y originales escritas en este siglo".[5]

El fuerte lazo de afecto entre Copland y Chávez entrañaba una cierta resistencia y solidaridad panamericanas frente a la dominación cultural europea. "Los músicos europeos son de lo peor", escribió Chávez a Copland en 1931: "Directores, pianistas, violinistas, cantantes y demás son gente con mentalidad de '*prima donna*'; se creen mucho. Debemos cambiar la situación, Aaron. No debemos aceptar estar en las manos de directores e intérpretes extranjeros cuya mente y cuyo corazón (si alguno tienen) están muy lejos del espíritu y la cultura de este nuevo mundo". Copland respondió: "Todo lo que escribiste sobre la música en América despertó un eco de respuesta en mi corazón. Estoy harto de Europa, Carlos, y creo, como tú, que nuestra salvación debe venir de nosotros mismos y que debemos combatir el elemento extranjero en la música americana".[6]

Copland y Chávez hallaban, naturalmente, una fuente de mutua gratificación en las diferencias entre su música y la de los compositores europeos. Al analizar una obra de Chávez en 1933, Copland escribió: "La diferencia entre nuestras obras y las de los europeos era notable. Las suyas eran tan suaves y refinadas —muy dentro de una tradición particular—, y las nuestras eran muy ásperas y angulares". Al año siguiente, Chávez escribió de modo similar, al recibir por correo la *Sinfonía breve*: "Bueno, aquí está lo ge-

[4] Pollack, *op. cit.*, p. 221; Copland, *The New Music*, *op. cit.*, p. 150.
[5] Pollack, *op. cit.*, pp. 221-222.
[6] *Ibid.*, p. 222.

nuino, aquí está nuestra música, mi música, la música de nuestro tiempo, de mi gusto, de mi cultura; hela aquí como un hecho simple y natural de mí mismo, así como todo lo que pertenece a uno mismo es simple y natural".[7] En resumen, Copland y Chávez se identificaron fuertemente uno con otro —quizá más profundamente que con cualesquiera otros contemporáneos musicales, un fenómeno destacado si consideramos sus diferencias de antecedentes y temperamentos.

Entre tanto, el interés de Copland en Silvestre Revueltas se originó en 1932, cuando, probablemente por sugerencia de Chávez, programó el Cuarteto de cuerdas número 2 de Revueltas en el Yaddo Music Festival. Pocos meses después, en su primer viaje a México, Copland y su compañero Victor Kraft se hicieron amigos de Revueltas. A Kraft —un joven músico en vísperas de convertirse en fotógrafo, con fuertes simpatías comunistas— pareció haberle atraído especialmente Revueltas y su música.[8] Pero Copland también estaba impresionado. En el otoño de 1932 recomendó partituras de Chávez y de Revueltas a Roger Sessions para su posible inclusión en un concierto de la ISCM en Europa.[9] Y en 1937, cuando la película fotografiada por Paul Strand con la música de Revueltas, *Redes*, se estrenó en Nueva York, Copland aprovechó la oportunidad para escribir en *The New York Times* una de las primeras reseñas de Revueltas publicadas en inglés.

Al hacer notar que los asistentes a conciertos en Nueva York ya estaban familiarizados de alguna manera con Chávez, gracias a sus trabajos como director con la Filarmónica de Nueva York, este artículo de 1937 opinaba que Revueltas merecía "igualmente ser bien conocido, porque ya ha producido música que lo hace figurar destacadamente en el esquema general del movimiento musical moderno. En ciertos aspectos", continuaba el artículo, "Revueltas es, indiscutiblemente —en el de música—, más artista mexicano que Chávez; aquél compone su música utilizando los motivos que caracterizan a la música popular indígena de tal modo, que sus melodías casi no se distinguen de las genuinamente populares". Copland notaba la propensión de Revueltas por escribir poemas sinfónicos coloridos, y consideraba natural que el gobierno mexicano le hubiera encargado musicalizar lo que llamaba "la inolvidable película mexicana de Paul Strand", preguntándose si acaso el "verdadero futuro" del compositor se fincaba, como posiblemente el de Shostakovich, en el campo de la música fílmica.[10]

[7] *Idem.*

[8] *Ibid.*, p. 227.

[9] Andrea Olmstead (ed.), *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992, p. 190.

[10] Aaron Copland, "Mexican Composer", en *The New York Times*, 9 de mayo de 1937. Hay tra-

El texto de Copland para *The New York Times* también se dirigía al tema controvertido —en México, por lo menos— de Revueltas *versus* Chávez, de una manera característicamente imparcial. "Hablando abiertamente, diré que la música de Revueltas ha sido apreciada con más rapidez en México que la de Chávez", escribió.

> Esto podrá deberse al hecho de que su contenido es menos intelectual y, por lo tanto, más accesible. La música de Chávez, fuerte y franca, carece de colorido exterior; la música de Revueltas, por comparación, se deriva del aspecto más común de la vida cotidiana de México. A menudo está bien condimentada tal y como pasa con los platillos mexicanos; abunda en caprichos y en repentinos exabruptos y deja en uno la sensación de abundancia y de vitalidad.

Fiel a las formas, Copland tenía fotografías de Chávez y de Revueltas en la pared de su estudio de Manhattan durante aquellos años.[11]

En *Our New Music*, publicado en 1941 —un año después de la muerte de Revueltas—, Copland comparó de nuevo a los dos compositores mexicanos y, aunque reiteraba su aprecio por la obra de ambos, ahora adoptaba un cierto tono defensivo en beneficio de Chávez, escribiendo:

> Es paradójico, aunque cierto, que en su propio país a Chávez se le reprocha por no ser suficientemente mexicano. Se suele decir esto como contraste con la música de Silvestre Revueltas, cuya muerte prematura arrebató un compositor muy talentoso a la música mexicana. Fue Chávez quien indujo a su colega Revueltas a escribir sus primeras obras orquestales y a estrenarlas con su orquesta. Revueltas era el tipo de compositor espontáneamente inspirado, cuya música era colorida, pintoresca y alegre. Desafortunadamente, nunca fue capaz de escapar de cierto *diletantismo* que hace a su mejor obra sufrir de una confección superficial. Ciertos círculos en México ansían probar que, en comparación con la espontaneidad natural de Revueltas, la música de Chávez es esencialmente fría y cerebral. Pero aquí yo no veo absolutamente necesidad de elegir. No es una cuestión de o Chávez o Revueltas, como alguna vez se pensó en una cuestión de o Wagner o Brahms. Podemos tenerlos a ambos y a su música por lo que cada uno vale exactamente para nosotros. En mi propia opinión, no hay duda alguna de que Chávez es el músico más maduro en todos los sentidos.[12]

ducción española: "Compositor mexicano", en *Cultura Musical*, México, vol. I, núm. 8, junio de 1937, pp. 13-15. Reedición facsimilar, México, INBA-Cenidim, 1993.

[11] Pollack, *op. cit.*, p. 94.

[12] Aaron Copland, *Our New Music*, *op. cit.*, pp. 209-210.

Unos cuantos años más tarde, en 1944, Copland escuchó a Chávez dirigir *Ventanas* de Revueltas, y escribió a su amigo, el compositor Arthur Berger, que encontraba la obra "entretenida", pero no muy sólida en lo estructural. "Él [Revueltas] era como un pintor moderno que arroja maravillosas manchas de color sobre el lienzo, las cuales te deslumbran, pero no aportan más sentido. Una lástima, porque era un tipo talentoso."[13]

Sin embargo, en sus conferencias Norton de 1952, Copland se fijó exclusivamente en las virtudes de Revueltas y evitó cuidadosamente tomar partido en toda la controversia Chávez-Revueltas, al escribir: "Es ilustrativo contrastar la obra de Chávez con la de su paisano, el fallecido Silvestre Revueltas, cuyas partituras, brillantes y fuertes, expresan un aspecto más colorido, quizá más mestizo, del carácter mexicano. Revueltas era un hombre del pueblo, con un oído maravillosamente agudo para los sonidos de la música popular [...] Las piezas que nos dejó rebosan de abundancia y vitalidad —una abundancia y una vitalidad mexicanas—, que hacen un placer escucharlas".[14]

Después de 1952 se pierde la pista de cualquier compromiso con Revueltas por parte de Copland. Aunque en sus últimos años dirigió la música de numerosos compositores, incluyendo Chávez y Moncayo, parece que nunca interpretó música alguna de Revueltas. Ni siquiera comentó su amistad con él en su autobiografía de dos volúmenes (1984, 1987). Sin embargo, al comentar el estreno de *El Salón México*, Copland recordaba estar complacido por el hecho de que los oyentes mexicanos consideraran la pieza "'tan mexicana como la música de Revueltas', lo cual era como decir en aquel tiempo: 'tan estadounidense como la música de Gershwin'".[15] Este comentario nos recuerda que la valoración de Revueltas por Copland —el compositor vibrante y accesible que capturó los sonidos populares y la imaginación de su país, pero cuya obra estaba estropeada por ciertas fallas técnicas— se parece a su evaluación de Gershwin.[16] Pero en otros sentidos, incluso desde la perspectiva de Copland, la analogía se queda corta; por ejemplo, Copland probablemente no habría descrito en Gershwin, como sí en Revueltas, a un "compositor que está perfectamente al tanto del movimiento moderno en la música", y además, uno que era "un alma progresiva, en el total sentido de la palabra".[17]

[13] Pollack, *op. cit.*, p. 227.
[14] Aaron Copland, *Music and Imagination*, *op. cit.*, p. 92.
[15] Aaron Copland y Vivien Perlis, *Copland: 1900 Through 1942*, Boston, Faber and Faber, 1984, p. 247.
[16] Pollack, *op. cit.*, pp. 163-164.
[17] Aaron Copland, "Mexican Composer", *op. cit.*

La cuestión de la posible influencia —recíproca o de otra índole— entre Copland y sus dos estimados contemporáneos mexicanos sigue siendo, con mucho, un asunto de conjeturas. Los tres compositores ya habían alcanzado, en lo sustancial, sus personalidades musicales altamente individuales para la época en que se conocieron. Sin embargo, especialmente en el caso de Copland y Chávez, donde se halla no sólo una participación recíproca en sus obras a lo largo de sus vidas, sino una considerable similitud de desarrollo (que podría resumirse de manera simple como evolucionando de las modernidades jazzistas de los años veinte a los estilos más folklóricos de los treinta y cuarenta, y hasta las aventuras dodecafónicas o, al menos, cromáticas de los años sesenta), uno imagina, por lo menos, una especie de alimentación y estímulo mutuos.

Aún esperan su investigación, empero, cuestiones más específicas. ¿Las austeridades de la Sonatina (1924) y la Tercera sonata (1928) de Chávez dejaron su huella en las famosamente austeras *Variaciones para piano* (1930) de Copland? ¿O la *Sinfonía breve* (1932) de Copland, tan admirada por Chávez, tuvo algún impacto en la *Sinfonía India* del último (1935)? ¿Los poemas sinfónicos de Revueltas influyeron en *El Salón México* (1936) de Copland? ¿O bien su trabajo como compositor para cine inspiró a Copland a hacer lo mismo? ¿Es una mera coincidencia que el arreglo de Chávez a *La paloma azul* (1939) use la melodía que Copland había empleado en *El Salón México*, como ha observado Robert Parker?[18] ¿O que el *Canticle of Freedom* (1955) de Copland use el mismo texto de John Barbour que se halla en *A! Freedome* (1942) de Chávez? O bien que, como Joshua Rifkin ha señalado al autor del presente texto, el final del Cuarteto número 3 de Chávez (1943) anticipa el final de la Tercera sinfonía (1944-1946) de Copland. ¿Y qué hay de la emergencia de un diatonicismo radical en partituras de los años treinta, tales como los Diez preludios (1937) de Chávez y *From Sorcery to Science* (1939) de Copland? ¿O la composición de *Appalachian Spring* de Copland y *La hija de Cólquide* de Chávez, ambas escritas en 1943-1944 para Martha Graham y ambas llenas de notables correspondencias? Evidentemente, se necesita hacer estudios comparativos en esta área.

Cuando menos en un aspecto, Copland se mostró apartado de los ejemplos de Chávez y Revueltas: con todo el respeto que tenía por las cualidades indias de la obra de ambos compositores —o, en el mismo tenor, por la obra del chileno Carlos Isamitt—, Copland nunca se involucró en la cultura aborigen de su propio país. En una fecha tan temprana como 1929, afirmó re-

[18] Robert L. Parker, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 117. Hay traducción al español. *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, México, Conaculta-DGP, 2002.

sueltamente: "Tenemos canciones indias. ¿Pero qué significan las canciones de los indios para mí?".[19] Cuando el personaje de una muchacha india, inspirado en Pocahontas, apareció en uno de los guiones de Martha Graham para *Appalachian Spring*, Copland manifestó en voz alta su desaprobación.[20] Por añadidura, criticó el movimiento indigenista estadounidense de principios del siglo XX, representado por Arthur Farwell y otros. "Es comprensible que los primeros estadounidenses motivaran una atracción sentimental de parte de nuestros compositores, especialmente en una época en que el propio compositor estadounidense buscaba alguna expresión musical indígena. Pero nuestros compositores fueron incapaces, obviamente, de identificarse lo suficiente con tan primitivos materiales originarios como para hacerlos convincentes cuando se les escuchaba fuera de contexto."[21]

Por otra parte, Copland señaló que la "influencia [india] en la música seria ha sido más fuerte en aquellos países donde la cultura indígena se hallaba más desarrollada y había sido mejor conservada, como en México y en Perú".[22] En resumen, creía que el uso de materiales indígenas tenía más sentido en México que en los Estados Unidos porque los compositores mexicanos tenían acceso a esta cultura india más desarrollada y, más aún, podían identificarse más plenamente con esta cultura.

Algunos estudiosos han sugerido recientemente que, de hecho, Copland y otros de su generación tienen una deuda con el movimiento indigenista estadounidense; pero tales afirmaciones parecen bastante dudosas, por lo menos en el caso de Copland.[23] Si éste absorbió algo del movimiento indigenista de su país, bien pudo ser indirectamente, a través de Roy Harris, un estimado colega suyo que había estudiado con Arthur Farwell. De hecho, es más probable que las cualidades indigenistas en Copland, cualesquiera que sean, se derivaran de Chávez, Revueltas y los músicos indios que escuchó en México y en Perú, que tanto le impresionaron. En su texto de apreciación musical de 1939, *Cómo escuchar la música*, Copland incluso citó una melodía "mexicana-india", proveniente de la *Sinfonía India* de Chávez, observando que dicha melodía "usa notas repetidas e intervalos no convencionales, con un efecto enteramente refrescante".[24]

[19] Pollack, *op. cit.*, p. 109.

[20] Pollack, *op. cit.*, p. 394; Michael V. Pisani, " 'I'm an Indian Too': Creating Native American Identities in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music", Jonathan Bellman (ed.), *The Exotic in Western Music*, Boston, Northeastern University Press, 1998, p. 256.

[21] Aaron Copland, *Music and Imagination*, *op. cit.*, p. 91.

[22] *Ibid.*, p. 90.

[23] Pisani, *op. cit.*, pp. 256-257.

[24] Aaron Copland, *What to Listen for in Music*, edición revisada, Nueva York, McGraw, 1939,

Más relevante resulta el hecho de que Chávez y Revueltas puedan haber familiarizado a Copland con la idea de adaptar las tradiciones populares y de adoptar un lenguaje musical que fuera más accesible de alguna manera. Es verdad que un interés creciente en el folklor y la música popular caracterizó a muchos compositores estadounidenses en los años treinta. Pero el primer viaje de Copland a México en 1932 demostró ser claramente decisivo en este aspecto. Se detecta esta nueva accesibilidad no sólo en *El Salón México* (comenzado en 1932, aunque no completado hasta 1936), sino en la *Sinfonía breve* (1932), especialmente en su último movimiento, el cual compuso Copland en México y, como le escribió a sus amigos mientras trabajaba en él, "comienza a sonarme bastante mexicano".[25] Más aún, la incorporación de elementos mexicanos brindó a Copland, quien ya había comenzado a dedicarse a las varias regiones de su propio país, un perfil más plenamente estadounidense, de lo cual sacó partido en *Billy the Kid* (1938) y en *Rodeo* (1942), ambas ubicadas en el suroeste estadounidense. Sin embargo, en un sentido más general, los mexicanismos de Chávez y Revueltas muy bien pudieron haberle servido a Copland como modelo para su propio *estadounidismo*.

El interés de Copland en México le llevó, a su vez, a un aprecio más profundo de toda América Latina, especialmente en los años cuarenta, cuando viajó a todo lo largo del hemisferio occidental y empezó a incorporar la música de Brasil, de Cuba y, sin duda, de otros países. Este desarrollo le dio sustento a sus propias convicciones, haciéndose eco de las de su buen amigo, el escritor Waldo Frank, de que norteamericanos y latinoamericanos tenían mucho que ganar unos de otros. Y, de hecho, Copland no sólo aconsejó a jóvenes estadounidenses que viajaran a América Latina, sino que él mismo desempeñó un papel fundamental para llevar a muchos latinoamericanos a los Estados Unidos, incluyendo a los mexicanos Blas Galindo y José Pablo Moncayo, al panameño Roque Cordero, al venezolano Antonio Esteves, al argentino Alberto Ginastera, al cubano Julián Orbón y al chileno Juan Orrego-Salas. Para Copland, Chávez y Revueltas fueron más que buenos vecinos al sur de la frontera. Ellos también le abrieron una puerta a su propio crecimiento personal y artístico.

1975, p. 44. Hay traducción al español: *Cómo escuchar la música*, 2a. ed., traducción de Jesús Bal y Gay, México, FCE (Breviarios, 101), 1998.

[25] Pollack, *op. cit.*, p. 289.

Carlos Chávez en la obra de Adolfo Salazar

Consuelo Carredano

El 25 de abril de 1939, en el Ateneo Musical Mexicano, Alfonso Reyes, quien desde su fundación presidía La Casa de España, daba la bienvenida a un huésped distinguido, un español recién llegado a México en cuyo honor la institución celebraba una velada extraordinaria. Ese personaje era el musicólogo, historiador, crítico y compositor Adolfo Salazar. Las referencias a la erudición y a los conocimientos de alcances universales del español no sorprenden a la concurrencia, como señala Alfonso Reyes: "Salazar no es un extraño entre nosotros, puesto que, a través de sus obras nos era ya de sobra conocido su nombre".

En efecto, muchos años antes de que el conflicto político de su país lo arrojara a tierras americanas, llegaron a México los primeros ecos del pensamiento crítico de Salazar. El amplio espectro de intereses intelectuales y artísticos lo llevó a escribir un ensayo acerca de ciertos aspectos de la música en América y de la influencia de la europea en este continente. Intitulado "Guía musical de América o indigenismo y europeización", el artículo, publicado originalmente en 1920 en la revista madrileña *La Pluma*, editada por Manuel Azaña, fue reproducido un año después, en México, en las páginas de *El Maestro*, revista que dirigía Agustín Loera y Chávez. El texto proponía algo similar a lo que él mismo había querido para la España musical. La dicotomía casticismo o europeización se planteaba en nuestro continente en términos de indigenismo o europeización. En ambos casos, la primera opción implicaba para la música la búsqueda de sus propias raíces nacionales. A este respecto decía Salazar: "Si nosotros [los europeos] hemos ido a buscaros, haced el favor de no venir a nuestro encuentro. Americanizaos bien vosotros

mismos, evitad las inoculaciones europeas [...]. Entre la decrépita Euterpe de nuestras longitudes y la virgen musa cobriza inca, azteca o araucana, la elección no parece dudosa".

Estas líneas constituyen una legítima apuesta de Salazar en favor de América y de México en particular, en cuyo territorio, sin sospecharlo siquiera entonces, habría de completar la segunda mitad de su vida. El texto tuvo resonancia en el joven Carlos Chávez, próximo a cumplir veintidós años, quien, poco después, debido a la pertinencia del tema tratado por Salazar en el México posrevolucionario —el de los años veinte— recomendaría ampliamente su lectura desde las páginas de un periódico.[1] Ya desde entonces, las ideas de Salazar parecían identificarse con las del compositor mexicano, diez años menor que el español quien, al correr del tiempo, se sumaría desde su mexicana tribuna periodística a la enorme cruzada musical de Carlos Chávez.

Sin duda, no pocos lectores mexicanos se habrán preguntado quién era el autor del documentado artículo y por qué se mostraba tan buen conocedor de nuestra vida musical. Ahora, medio siglo después, es fácil responder, ya que, al investigar la vida de Salazar, lo encontramos alternando en el Madrid de antes de la guerra con algunos ilustres mexicanos. El primer contacto fue epistolar, y su corresponsal nada menos que Eduardo Gariel, aquel joven músico originario de Saltillo que había protagonizado con su maestro, el compositor de óperas Melesio Morales —para quien Chopin era una figura menor—, una de las más enconadas polémicas que registra nuestro anecdotario musical. En 1916 Gariel se encuentra recorriendo escuelas y conservatorios europeos, y, sabedor del prestigio del que ya gozaba Adolfo Salazar en los centros musicales de Europa, le escribe desde París pidiéndole su opinión acerca de un método de armonía elaborado y recientemente publicado por él. La respuesta, si bien enviada con prontitud, fue poco elogiosa, por no decir demoledora, para nuestro teórico mexicano. No obstante su crítica al tratado de Gariel, Salazar reconocía que en México se hacían bien las cosas. Sabía que la vida musical era bastante activa y conocía los nombres de muchos compositores y críticos. Decía admirar los artículos que escriben los mexicanos, destinados a demostrar que allí no son ajenos a nada de lo que acontece en Europa. "Conozco —añadía— sus libritos sobre Beethoven y Chopin, y sobre Mussorgski, inclusive. Pero el día que la señorita Alba He-

[1] Carlos Chávez, "La importación en México", en *La Antorcha*, 11 de octubre de 1924. El artículo de Salazar, "Guía musical de América o indigenismo europeizante", fue publicado en *La Pluma*, vol. I, núm. 3, Madrid, agosto de 1920. En México apareció bajo el título "Indigenismo y europeización", en *El Maestro*, Revista de Cultura Nacional, núm. 4, México, julio de 1921.

rrera y Ogazón pueda añadir a su interesante historia del arte musical mejicano un capítulo dedicado a los músicos autóctonos, nos alegraremos vivamente."[2]

Salazar, además, contaba entre sus amistades a varios mexicanos. Seguramente en no pocas ocasiones debió charlar en el Ateneo de Madrid con el poeta Luis G. Urbina, quien gustaba frecuentar los círculos musicales y era amigo de muchos músicos de su país como Gustavo E. Campa, Ernesto Elorduy o Manuel M. Ponce. Acaso fue Urbina quien le habló a Salazar de Ponce y le hizo conocer sus trabajos. Pudo ser así: el musicólogo español decía haberse enterado de la extraordinaria riqueza musical indígena a través de los escritos de Ponce.

Años después, en 1928, los dos músicos se encontrarían en París, donde Ponce residía y publicaba con enormes esfuerzos su *Gaceta Musical*, para la que, por cierto, Salazar aportó dos artículos sobre la nueva música española. A partir de entonces, Salazar guardaría siempre algo más que una mera admiración profesional por Ponce, por eso no es de extrañar que a su regreso a España en agosto de 1928 lamentase en las páginas de *El Sol* el incendio ocurrido en la Sala Pleyel y los posibles daños en la pequeña oficina ubicada precisamente en los altos de esta casa y donde Ponce editaba su revista.[3] Tampoco, en un futuro entonces lejano, pasaría desapercibida para el crítico español la obra de Ponce, a la que consideraría una de las más sólidas entre las realizadas en nuestro país; tampoco lo dejaría insensible la muerte del compositor mexicano, en abril de 1948, como se aprecia en el entrañable artículo escrito pocos días después[4] cuando Salazar, completamente integrado a la vida cultural de México, había quizás comenzado a perder, como muchos compatriotas suyos, toda esperanza de retornar a su patria.

Otro mexicano a quien trató Salazar en Madrid fue Alfonso Reyes; esto durante la estancia del escritor en aquella ciudad, entre 1914 y 1924. Algunas colaboraciones literarias de Reyes en revistas madrileñas como *España*, *Revista de Occidente*, o bien en el periódico *El Sol*, del que Salazar fue colaborador permanente entre 1918 y 1936, se publicaban a la par de los

[2] Alba Herrera y Ogazón, *El arte musical en México*, México, Dirección General de Bellas Artes, 1917. Reimpresión facsimilar, México, INBA/Cenidim, 1992.

[3] Adolfo Salazar, "El incendio de la Sala Pleyel. Un nuevo piano: el piano Moor", en *El Sol*, "La vida musical", Madrid, 1° de agosto de 1928.

[4] Adolfo Salazar, "Adiós al maestro Ponce. Una vida armoniosa", en *Novedades*, 26 de abril de 1948. Salazar escribe sobre Ponce en distintas ocasiones: para reseñar las ejecuciones y los estrenos de sus obras, y los homenajes ofrecidos al compositor en los últimos años de su vida. Véase artículos en *Excélsior*, 7 y 13 de agosto de 1940; *Hoy*, 15 de septiembre de 1942; *Novedades*, 13 de octubre, 2 de noviembre de 1946 y 6 de julio de 1947.

punzantes artículos del crítico español quien cada vez ganaba más presencia en los medios culturales. Existen cartas que confirman la relación cercana entre Reyes, Manuela, su mujer y Salazar antes y durante el exilio de este último en México, e incluso podríamos añadir que fue el de Reyes uno de los lazos más sólidos que tejió Salazar.

Más allá de los intereses intelectuales y las amistades al otro lado del mar, hay un hecho que lo vincula significativamente a México. Me refiero a la publicación, en 1921, de su primer libro, *Andrómeda*, publicado no como habría sido lo más natural, en España, su tierra, sino en el que a la postre devendría su país de adopción. Nadie como Salvador Moreno ha expresado mejor, en ocasión de la muerte de Salazar, la importancia sentimental de este hecho:

> El primer libro de Adolfo Salazar fue impreso en México hace ya muchos años y es en México donde Adolfo Salazar ha dejado su último aliento. Tratándose de un escritor como él en quien el escribir y el hablar, el pensar y el vivir, se confunden, un primer libro es, equivale a un nacimiento, por lo que podríamos decir que Adolfo Salazar nació y murió en México, y que nos perdone Madrid, que es su tierra verdadera.[5]

No creo que Madrid nos perdonara que le negásemos la paternidad de una de las personalidades imprescindibles de su historia cultural. Y es que Adolfo Salazar fue una figura clave en ese excepcional momento que comprende las décadas de los años veinte y treinta. Se ha dicho con frecuencia que, en aquellos años, el país entero parecía incendiado en un ansia de renovación total que abarcaba todos los campos de la cultura, el arte y la sociedad. Para muchos, esta plena efervescencia sólo se compara con la que se vivió durante la Edad de Oro española durante el siglo XVI. Por esta razón, en los últimos tiempos, algunos historiadores han llamado a esta etapa la Edad de Plata de la cultura española. Recordemos que es el periodo en el que están vivas y actuantes las llamadas generaciones del 98 y del 27.

La situación protagónica de Salazar en este momento español se manifiesta en distintas vertientes, las cuales han sido ampliamente documentadas en España por el musicólogo Emilio Casares.[6] Imposible profundizar

[5] Salvador Moreno, "Adolfo Salazar", en *Carnet Musical*, año XIII, vol. XIV, núm. 165, México, noviembre de 1958, pp. 506-507. Reproducido en Ricardo Miranda (ed., sel., e intr.), *Detener el tiempo. Escritos musicales. Salvador Moreno*, México, Cenidim, 1996, pp. 90-91.

[6] Se recomiendan especialmente sus trabajos "Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación de la República", en *Cuadernos de Música*, núm. 1, Madrid, 1969; "Introducción a la obra histórica de Adolfo Salazar", prólogo a *La música en la Sociedad Europea*, vol. I, Madrid, Alianza, 1982;

ahora en ellas, acaso sólo mencionar su labor como el gran impulsor, al lado de Manuel de Falla, de la renovación musical del país. En 1959 el también transterrado Jesús Bal y Gay escribía en un texto publicado en Madrid que Salazar había comenzado a escribir por auténtica vocación literaria.[7] Esto es cierto, aunque habría que agregar un ingrediente fundamental que definía la personalidad de Salazar; me refiero a su decidida voluntad por ejercer una suerte de apostolado musical: "Crítico soy y apasionado —decía— pero escribo de música".[8]

Y así lo hacía, Salazar escribía con pasión para educar, advertir, instruir, señalar las carencias y trazar nuevas rutas para la música y sus públicos en España, pero sobre todo, se proponía que las "clases pensantes", como él las llamaba, valoraran la música en su verdadera dimensión, esto es, como un fenómeno artístico y también intelectual, en contraste con lo que hasta entonces parecía ser el hábito común: la música relegada al nivel de un pasatiempo, un divertimento sin mayor trascendencia. Las consecuencias inmediatas del empeño de Salazar fueron muchas y diversas. La crítica de la época, aunque no siempre coincidente con sus juicios, reconocía abiertamente que detrás de la joven producción musical española de aquellos días, por fuerza estaban presentes los criterios preconizados por Salazar, quien veía prioritariamente en la lección de un Debussy, un Ravel, un Stravinski y un Manuel de Falla el camino de "salvación" para la música española. Salazar "obligó" —si se me permite la expresión— a la España musical a ponerse al día modernizando repertorios y fomentando la ejecución de música de cámara, y a él se debió la temprana valoración de la música de De Falla en España.

Quizás lo más sobresaliente haya sido su capacidad para elevar el quehacer musical en su país a la categoría de asunto de Estado. Pocas veces un gobierno español había otorgado a la música el lugar de preeminencia en el que la situó la segunda República española. No en balde Salazar ocupó durante dos décadas puestos y funciones de gran responsabilidad. Fue secretario de la Sociedad Nacional de Música de Madrid; secretario y presidente de la sección de música del Ateneo de esa misma ciudad; miembro del comité

"La Generación de la República o la Edad de Plata de la música española", Madrid: Fundación Juan March, Ciclo Música Española de la Generación de la República, 1983; "Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española", en *Cuadernos de Música*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1992; "Adolfo Salazar, la conciencia crítica del 27", en *Scherzo*, año XIII, núm. 122, Madrid, marzo de 1997.

7 Jesús Bal y Gay, "Adolfo Salazar", en *Papeles de Son Armadans*, t. XII, año IV, núm. XXXVI, Madrid, marzo de 1959.

8 Adolfo Salazar, "Preámbulo", en *El Universal*, México, 25 de junio de 1939.

directivo y posterior secretario de la Sociedad Internacional de Musicología de La Haya; miembro fundador de la Sociedad Francesa de Musicología; miembro del jurado internacional para el concurso homenaje a Franz Schubert en Viena; delegado de España en el Congreso de Música Oriental en El Cairo; delegado en congresos internacionales de musicología celebrados en Salzburgo, Viena, Praga, Lieja, Oxford y Florencia; secretario de la Junta Nacional de Música y Teatros; delegado del gobierno español en el Teatro de la Ópera y teatros del Estado. Y por último, delegado de los Archivos Españoles de París y agregado cultural de la embajada de la República española en Washington. Estos dos últimos nombramientos los habría de desempeñar Salazar ya en su calidad de exiliado.

Hasta hace poco se pensaba que Salazar había abandonado de manera intempestiva el territorio español poco después de iniciada la guerra. Recientes hallazgos documentales me han permitido establecer con seguridad la fecha de su salida hacia París, como delegado de los Archivos Españoles, en marzo de 1937. Sabemos ahora que desde allí viajó a Suecia, Dinamarca y Holanda para dictar conferencias y que en septiembre del mismo año se embarcó rumbo a Cuba para trasladarse unos meses después a Washington, no sin antes hacer una breve escala de trabajo en Puerto Rico.[9] Durante todo este tiempo Salazar manifestó reiteradamente su deseo de obtener un permiso oficial que le permitiese instalarse durante un tiempo en México. Consultó vía epistolar tanto a Alfonso Reyes como a Carlos Chávez, a quien aún no conocía personalmente, y después de no pocos trámites y nuevas peticiones consiguió una invitación *formal* del presidente de México Lázaro Cárdenas para sumarse al grupo de refugiados españoles que desde dos años atrás desempeñaban en México labores docentes y de investigación en La Casa de España, dirigida —como señalé antes— por su viejo amigo Alfonso Reyes.

Salazar acepta de inmediato y dispone lo necesario para instalarse en la ciudad de México. El bagaje que trae a cuestas refleja el enorme peso de su gestión en España y explica su requerida presencia en el campo de la musicología internacional. Todo ello: varios miles de artículos en su haber, más de una docena de libros publicados y el deseo de ser útil a la nueva tierra

[9] Estos nuevos datos y otros que por las características y los límites de este trabajo no he incluido en mi texto, los obtuve gracias a don Manuel Halffter, custodio del amplio y bien organizado archivo de su padre el compositor Ernesto Halffter (1905-1989), quien fuera una de las personalidades musicales españolas más relevantes de su tiempo y amigo cercanísimo de Salazar. Las circunstancias que rodearon el exilio de don Adolfo, las reseña él mismo en una carta enviada a Ernesto y Alicia Halffter el 1° de abril de 1939, muy poco después de haberse instalado en la ciudad de México.

que lo acoge, acompañan a Salazar a su llegada a México en marzo de 1939, cuando está por cumplir los cincuenta años.

Las ideas de Salazar eran a todas luces coincidentes con los postulados y las acciones que llevaba a cabo en México el compositor Carlos Chávez, una de las personalidades a quien más admiraba Salazar ya desde antes de llegar a México. Al igual que él en España, Chávez, también combativo, preconizaba la idea de la música como una necesidad nacional y pugnaba por desechar el arraigado prejuicio del arte al servicio del ocio. Durante cerca de veinte años había desplegado una competente actividad musical y promocional para conseguir tales propósitos. De ahí su labor como organizador y director de la serie de conciertos de Música Nueva, en 1923, en los que da a conocer obras de compositores insólitos en México como Varèse, Stravinski, Schoenberg, Bartók, Milhaud y Falla. Sus frecuentes viajes a los Estados Unidos que le permiten observar de cerca estrategias de promoción y educación musical, para después ponerlos en práctica en México. A la llegada de Salazar, Chávez dirigía desde hacía más de diez años la Orquesta Sinfónica de México que él mismo reorganizó en 1928 a partir de la Orquesta Sinfónica Mexicana; ya había sido director del Conservatorio Nacional de Música y jefe del Departamento de Bellas Artes; incentivaba eficazmente la composición y el estreno de obras y, como compositor, una buena parte de su música se interpretaba en México y en los Estados Unidos. Contaba, además, con prestigio como director: por primera vez un mexicano era llamado a dirigir las principales orquestas norteamericanas. Chávez había hecho todo esto antes de cumplir los cuarenta años.

Pero ¿cuándo se encontraron por primera vez ambos músicos? Ni ellos mismos parecen ponerse de acuerdo en el lugar y la fecha. En una entrevista publicada en la revista *El Momento* (agosto de 1945), Salazar decía haber consultado con Chávez su venida a México. En efecto, entre la correspondencia de Chávez en el Archivo General de la Nación se encuentra una carta escrita por Salazar en La Habana el 15 de enero de 1938. En ella le pregunta si considera factible "que pudiera encontrar ahí alguna situación de cierta fijeza" que le permitiera radicar en México por una temporada cuya "duración dependiese de la marcha de los acontecimientos en España".[10] Chávez (en 1956) recordaba los pormenores de su primer encuentro en esta forma: "Un buen día del año 1939, Daniel Cosío Villegas trajo a mi casa a Adolfo Salazar. Salazar, sin que lo hubiera yo visto antes jamás, sin que hu-

[10] Fondo Carlos Chávez, Orquesta Sinfónica de México, Correspondencia, vol. V, caja 2, exp. 128, AGN.

biéramos tenido correspondencia alguna, era un amigo de siempre, y ha sido un amigo para siempre".[11]

Desde la época en que apareció en México *Andrómeda*, aquel librito de críticas musicales al que antes me referí, Chávez reconocía ya la deuda con Salazar y su formidable labor. Al rememorar la vida musical de los años veinte, Chávez escribió.

> Es difícil describir en pocas palabras el retraso de nuestra música y de nuestros músicos —de los maestros guías en aquellos años— en México; y precisamente entonces, el gran crítico, músico y pensador español, decía, en nuestro idioma, bien dicho, bien pensado, bien informado, precisamente todo lo que aquí hacía falta saber. El libro iba sin embargo mucho más allá de la posibilidad de una comprensión general de nuestro público (entre otras razones porque en aquellos días sin orquestas, sin conciertos, sin discos gramofónicos, apenas se conocía la nueva música) pero algunos —yo por lo menos— encontramos en *Andrómeda* un aliento y una confirmación.[12]

Salazar, por su parte, tenía desde antes de llegar a México una bien formada opinión de Carlos Chávez. En 1931 presenció en París el estreno en la Salle Gaveau de *Energía*, la obra del compositor mexicano, y es seguro que, al frecuentar las cúpulas musicales europeas estuviese al tanto de la situación privilegiada de Chávez en el concierto internacional de compositores, donde para entonces comenzaba a ocupar su sitio entre los grandes del momento. Salazar mantendría siempre una misma actitud hacia él, mezcla por igual de admiración, gratitud y fidelidad, de la que dejará constancia en sus cartas al compositor, en sus escritos y en sus declaraciones a viva voz.

A tres meses de su llegada a México, Salazar retoma su oficio de periodista al escribir para *El Universal*. La crítica lo recibe colmándolo de elogios: "Paladín de la música, dentro y fuera de España", "escritor de conocimientos enciclopédicos", "gloria de la crítica española", "pluma de consumado artista", dirán, entre otros, los críticos José Barros Sierra y Salomón Kahn. Pero al poco tiempo comienzan los ataques. Ya en octubre de 1939 se asombraba tanto de la desproporción de los plácemes a su llegada como de las censuras semanas después. Las agresiones sistemáticas en la página editorial de *El Universal* se producen al mismo tiempo que publican sus artículos. Salazar exige el derecho a defenderse: se le niega la oportunidad y renuncia a la re-

[11] Carlos Chávez, "Homenaje a Adolfo Salazar", en suplemento dominical de *Novedades*, núm. 381, México, 8 de julio de 1956.

[12] *Idem*.

dacción de su columna. Al preguntársele cinco años después la causa de esos ataques, confiesa desconocerla. "Los que me han dirigido después —apunta— sí tienen una causa que todo el mundo conoce. Se me ataca simplemente porque defiendo y elogio a ciertos músicos mexicanos y a ciertas instituciones mexicanas como la sinfónica. Sólo se me ocurre preguntar esto ¿qué habría pasado si yo hubiera hecho lo contrario?"[13]

Es claro que muchos de los ataques proferidos a Salazar eran, más que otra cosa, dardos dirigidos a un blanco llamado Carlos Chávez. Ese precio tuvieron que pagar los que reconocían en el músico mexicano un guía y apoyaban, por ello, su trabajo y acciones. Varios músicos, lo mismo mexicanos que españoles, rompieron lanzas en la guerra de las letras con el único propósito de contribuir a su defensa. Uno de los casos más sobresalientes es el del compositor Rodolfo Halffter, figura destacadísima del exilio musical, quien llegó incluso a confesar que se había decidido a escribir de nueva cuenta en México sólo para hacer frente a la campaña de ataques a la que por largos años fue sometido Chávez.

Salazar estaba acostumbrado a ejercer su oficio de crítico sin trabas de ninguna especie. Fue una suerte para él que el recordado director de *El Sol* de Madrid, don Nicolás Urgoiti, haya sido un espíritu libre incapaz de menguar en lo más mínimo la libertad de pensamiento de sus colaboradores. Así, pues, Salazar escribía cuanto quería decir y lo hizo siempre (un rasgo, éste, común con Carlos Chávez), lo cual, le acarreó problemas tanto en su tierra como en la ajena. Y si a lo anterior añadimos su estilo enfático, rotundo y su recio decir de español (que tanto nos desconcierta a veces a los mexicanos) la cosa pareciera agravarse aún más. En contraste, los que lo conocieron personalmente lo recuerdan alegre, jovial y con un enorme sentido del humor. Jesús Bal y Gay describe su estilo como "estimulante, a veces violento, siempre operante y no como esos que blasonando de objetividad, no nos ofrecen nada a que agarrarnos, fuese ello el clavo ardiendo de la pasión".[14]

Aun cuando privilegiaba en sus reseñas los conciertos de Chávez, Salazar no permaneció indiferente al trabajo de otros compositores y de otras instituciones. En uno de sus primeros artículos mexicanos escribió lo siguiente:

> Me conviene aclarar, en primer lugar, que, con faltas de latín o sin ellas sólo escribo sobre aquello que me gusta. Segundo; que escribo solamente cuando

[13] Entrevista de Carlos Fernández Valdemoro a Adolfo Salazar en la revista *Momento*, México, 8 de agosto de 1945.

[14] Jesús Bal y Gay, *op. cit.*

me es posible ser útil o favorable al país que me ha sentado a su mesa, aún cuando haya mirones que escupan en el plato. ¿Estómago agradecido? Simplemente, buena educación. Y tercero, que no escribiré sobre cosas o personas, mexicanas o españolas, para las que mi juicio sea adverso. Esto último no quiere decir que opine mal sobre cosas y personas acerca de las cuales no he escrito todavía. Escribo al compás de cómo se presentan.[15]

Así, Salazar dejaba clara su postura en relación con el país que lo arropaba, enfatizando que después de las de España las cosas de México le interesaban por encima de las de cualquier otra nación. Al reseñar en *Excélsior* un Congreso de Musicología celebrado en Nueva York, a fines de 1939, se extraña de que ningún mexicano haya sido invitado a participar, ya que, en su opinión, si hay musicólogos importantes en la América hispana es precisamente en México. Para él estudiosos como los mexicanos Gerónimo Baqueiro Foster, Vicente T. Mendoza, Daniel Castañeda y Augusto Novaro (por no mencionar —dice— sino a los sobresalientes) no existen en el continente austral.

Y sin embargo, al publicarse en 1944 su libro *La música moderna*, el cual tuvo una enorme resonancia en América Latina y en los Estados Unidos, la crítica ironizó sobre lo que llamaba la "pereza" de Salazar para ocuparse de otros músicos mexicanos. Se le reprobaba más que nada considerar la música de Chávez como la mejor que se escribía en México, su escaso aprecio por la música de Revueltas y la negación de los compositores anteriores a ellos. En este sentido, a sus críticos no les faltaba razón. Salazar volvía a incurrir en las mismas prácticas exclusivistas que tantos dolores de cabeza le habían ocasionado desde su época de redactor de *El Sol*. En su libro *La música contemporánea en España*, publicado en Madrid en 1930, Salazar intenta resumir la actividad musical española de las dos primeras décadas del siglo. Pero ignora prácticamente a todos los compositores excepto a dos: Manuel de Falla y Ernesto Halffter. La parcialidad de sus juicios quedaba en evidencia y nunca los músicos de la generación del 27, y algunos más, dejarían de reprochárselo.

En opinión de Salazar, Chávez era para la música de México lo que Falla para la española. Colocaba en un mismo nivel de excelencia el Concierto para piano y orquesta del mexicano y el Concierto para clavecín del español. A su juicio, ambas obras cerraban un capítulo en la historia de la música en sus respectivos países. En una entrevista, Salazar señala incluso

[15] Adolfo Salazar, "Aclaración", en *Excélsior*, México, 2 de octubre de 1939.

que no dudaría en poner a cualquier artista mundialmente reconocido como "gigante" en segundo lugar después de Carlos Chávez. Desde su llegada a México, reseñó en sus artículos prácticamente todas las obras de Carlos Chávez que tocó la Orquesta Sinfónica de México, así como sus actuaciones como director al frente de ella, aunque, por otro lado, en un diagnóstico temprano no deja de hacer notar la escasa actividad de música de cámara y la falta de sistematización en las temporadas sinfónicas, por lo que aconseja, "a quien quiera escucharlo", cubrir ciertas lagunas en el repertorio.[16] Tampoco fue del todo ajeno a la ejecución de otras obras mexicanas contemporáneas ni a las actuaciones de los intérpretes nacionales. Con sus breves textos (aquí la brevedad iguala la calidad) Salazar contribuyó al enriquecimiento de la hemerografía musical mexicana. Por esa razón, se impone el rescate y la compilación de esos textos que mucho tendrán que aportar al mejor entendimiento de esa etapa de nuestra historia musical.

En cuanto a la relación de Salazar con Silvestre Revueltas y con su música, quisiera citar a ustedes —casi en su totalidad— un texto revelador y poco conocido publicado por Salazar en 1942. En él declara no ser un admirador incondicional de la obra de Revueltas ni estar de acuerdo con la defensa que en su nombre hacen los revueltianos:

> Desde que llegué a México entendí que un determinado grupo marcadamente político tenía empeño especial en supercotizarlo. Esto acarrea fatalmente una inflación, que me pareció indudable al examinar alguna de sus partituras y escuchar otras. Después, un trato, aunque superficial y escaso, con la persona, me produjo enseguida el mejor efecto de su idiosincrasia de músico por naturaleza y de su inteligencia viva, aguda, junto a esa sensibilidad a flor de piel que suelen tener los hombres tan voluminosos como Revueltas en quienes la tosquedad de lo exterior no hace sino resguardar en una intimidad profunda el sanctasantorum de sus emociones más delicadas. Pero aquél "handicap" fisiológico trae como consecuencia cierta dosis de pereza que pugna con la vivacidad de la imaginación. Este antogonismo es grave en un artista, porque ocasiona a veces que sus obras salgan a la luz prematuramente, con un trabajo precipitado, sin la serenidad ni meditación suficiente y sin que una técnica reposada haya encontrado el camino que "únicamente" conduce a la realización exacta de un pensamiento.
>
> Esa realización, esa técnica madura, esa serenidad en la mente a la cual sirve la seguridad en la mano es lo que encuentro ahora en *Planos* y lo que me

[16] *Idem.*

induce a considerar esa obra como lo mejor de lo que, hasta ahora, conozco de Revueltas.[17]

Deberemos convenir en la lectura poco acertada, por decir lo menos, que hace Salazar de la música de Revueltas. Acaso él mismo se dejó arrastar también por esa politización de la que habla, la cual, a la muerte de Revueltas, cobraría renovados bríos. Es seguro que Salazar no tuvo oportunidad de conocer y estudiar sus espléndidos cuatro cuartetos de cuerdas y demás obras de cámara donde más evidente se vuelve el depurado trabajo del compositor. Tal vez la escasa programación y difusión de las obras de Revueltas después de su muerte contribuyeron a tal ignorancia. Sea cual fuere la causa, sólo el conocimiento superficial y parcial de la obra de Revueltas justificaría una opinión tan apresurada tratándose, como en este caso, de un musicólogo riguroso y de probada capacidad de análisis como lo fue Salazar.

Pero volviendo a la relación Chávez-Salazar, sería interesante destacar cuatro rasgos comunes a los dos músicos. 1. El haberse formado de manera prácticamente autodidacta, aun cuando Salazar hiciera durante algún tiempo estudios de historia en Madrid y recibiera en París algunas lecciones de Maurice Ravel. 2. Cada uno en su tierra vive los años de su juventud en un clima particularmente vigoroso y atractivo desde el punto de vista cultural y artístico. A su llegada a México, Salazar diría haber encontrado "las mismas resonancias que en la España de su juventud". 3. Los dos se iniciaron en la escritura a una edad muy temprana y con una pluma firme y combativa. Chávez, como apunta Gloria Carmona, "escribía desde los diecisiete años con la convicción y empeño del autodidacta y el comprensible desgarbo del adolescente",[18] y sin embargo, añade, es curioso encontrar formuladas ya las preocupaciones de índole estética y didáctica que desarrollará más tarde". Salazar comenzaría poco después de cumplir los veinte. El Salazar maduro dirá que su extremada juventud "era el dato mismo que excusaba [...] los arrebatos, entusiasmos o enconos que justamente le habían reprochado pero de los que —según él— no podía arrepentirse". Y 4. La pasión con la que Salazar defendía sus postulados haría que, en su momento, se dividiera con igual ardor la clase musical madrileña en salazarianos y antisalazarianos, algo que hoy difícilmente volvería a repetirse. Salazar sería testigo de una situación análoga a la suya ahora encarnada en un mexicano: la crítica y los músicos divididos en chavistas y antichavistas.

[17] Adolfo Salazar, "Al grito de guerra.- Silvestre Revueltas.- El plano de *Planos*.- ¿Por qué planos?...", en *Hoy*, México, 11 de julio de 1942.

[18] Gloria Carmona (ed.), *Carlos Chávez, Escritos periodísticos*, México, El Colegio Nacional, 1997, p. X.

Con el exilio español muchos otros músicos de todas las especialidades llegaron a México. Durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, Chávez se hizo rodear de un pequeño núcleo de ellos. Los más cercanos a él, además de Salazar, fueron Rodolfo Halffter y Jesús Bal y Gay. Chávez supo aprovechar, en beneficio de su proyecto global, las cualidades profesionales de estos refugiados:[19] la sabiduría y la erudición de Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay, y la capacidad de organización y la experiencia académica de Rodolfo Halffter. No fueron pocos los proyectos en común. A Salazar le pide tres ciclos de conferencias que más tarde saldrán impresas bajo el sello de la Orquesta Sinfónica de México. El primer ciclo, titulado "La rosa de los vientos en la música europea", fue ofrecido por Salazar en 1940; el segundo, al año siguiente, llevó por título "Los grandes periodos de la historia de la música", y el tercero, en 1942, "Introducción a la música actual". Bal y Gay, además de ejercer la crítica en las páginas de *El Universal,* redactaba las notas de las obras que serían leídas durante las transmisiones radiofónicas de los conciertos. En 1947, cuando Chávez era director del Instituto Nacional de Bellas Artes, lo nombró jefe de la Sección de Investigaciones Musicales. La asociación de estos españoles reunidos en torno a Chávez, a la que se sumaron tres espléndidos músicos mexicanos de probada trayectoria y fidelidad al propio Chávez, como eran Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Luis Sandi, daría por resultado la integración del célebre grupo Nuestra Música, cuyo impulso esencial recayó en el establecimiento de una casa editora de música (Ediciones Mexicanas de Música, hasta hoy activa), la publicación de una revista que adoptó el nombre del grupo, y la organización de los llamados Conciertos de los Lunes.

El cambio de país y de continente no hizo que disminuyera el ritmo de trabajo al que Salazar estaba habituado. Desde México continuaría inmerso en sus colaboraciones para la *Cyclopaedia* de Gilbert Chase, seguiría enviando sus artículos a Gustave Reese para su publicación en *The Musical Quarterly* y relacionándose con los altos exponentes de la musicología en los Estados Unidos. No pocos refugiados a causa de los horrores de la Alemania nazi, con quienes Salazar compartía el dolor y la indignación, desarrollaban su labor en las universidades norteamericanas (Alfred Einstein y Curt Sachs, entre otros). Salazar mantuvo con ellos una continua relación epistolar y solía visitarlos con alguna frecuencia cuando viajaba desde México

[19] Esta palabra ha sido, hasta ahora, empleada en México para referirse únicamente a los exiliados españoles. Huelga decir que no conlleva ninguna connotación peyorativa; por el contrario, es una manera honrosa de nombrar a los españoles republicanos que llegaron a México, y a quienes el filósofo José Gaos llamó transterrados.

para realizar investigaciones en ese país. En 1949, en su calidad de director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Carlos Chávez propuso a Salazar la realización de lo que pudo ser —si su desgastada salud no lo hubiera impedido— el más ambicioso proyecto musicológico de su vida: la elaboración de una historia universal de la música que, según el programa sugerido por el propio Chávez al musicólogo, "recorriera [la historia] de nuevo, pero con un criterio nuevo también". De esa *Teoría y práctica de la música a través de la historia* Salazar sólo alcanzó a ver publicado el primer volumen: *La música en la cultura griega*.[20] A su muerte, en 1958, El Colegio de México publicaría algunos capítulos sueltos del segundo volumen intitulado *La era monódica en Oriente y Occidente*. Chávez costeó a Salazar frecuentes viajes de estudio a los Estados Unidos para hacer acopio de materiales y se mantuvo interesado en el desarrollo del proyecto mientras Salazar pudo trabajar en ello. En agosto de 1949 el musicólogo escribe a Chávez desde Boston: "Metido en mi celda conventual de la Widener Library ya tengo una idea más clara de la distribución de la materia, el trabajo y el tiempo. Dentro de algunas semanas más tendré reunido todo el *rough material* que he de trabajar en México; después serán necesarias nuevas visitas a estas bibliotecas, y así sucesivamente hasta quién sabe cuándo".[21] Un programa de trabajo así no podía realizarse sino a muy largo plazo, y éste se extendió mucho más de lo que habría querido su autor. Salazar dirá en el prólogo de su mencionado libro:

> Cuando el maestro Chávez me propuso escribir la obra, creí yo, confiadamente, poder llevarla a cabo en un plazo de tiempo prudencial y en una extensión que podría considerarse como normal. Conforme fui trabajando en ella para ver claras sus partes y el plan a seguir en mi trabajo comencé a darme cuenta de sus dificultades y de mis limitaciones para resolverlas. En noches de insomnio hubiera querido renunciar a este empeño. Si no lo he hecho, y si, temerariamente, me he lanzado, mediocre nadador, en medio de una mar de inciertas orillas, es con la esperanza de no desfallecer antes de alcanzarlas.

Es evidente que aunque Salazar retomó en México su labor de crítico en periódicos y revistas, dedicó más tiempo a la investigación musicológica. Su trabajo en este sentido superó con mucho lo realizado en España: la mayor parte de sus cerca de treinta libros los escribió en México. Tal parece que

[20] Publicado por El Colegio de México en 1957.

[21] Carta de Salazar a Carlos Chávez el 18 de agosto de 1949, recogida en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989, pp. 479-480.

esos climas benignos le fueron propicios para completar su monumental acervo bibliográfico, cual corresponde a un humanista de su talla, y el cual constituye, a no dudar, uno de los mayores —si no es que el mayor— legados musicológicos de habla hispana. No obstante, escribió alrededor de mil quinientos artículos sobre los más variados temas para tres distintos periódicos y más de una veintena de revistas de música, artes plásticas, cine, teatro, literatura, sin faltar las reflexiones estéticas, filosóficas y políticas. (Si bien éstos representan menos de la mitad de los que había publicado en España.) En 1954, en plena efervescencia creadora se presentan en Salazar los primeros síntomas de una parálisis progresiva que cuatro años más tarde cobrará su vida. A escasos dos años, cuando la enfermedad había minado gran parte de sus capacidades físicas, el suplemento del periódico *Novedades, México en la Cultura*, dirigido por Fernando Benítez, encabeza un homenaje a quien había sido su colaborador durante más de diez años. Alfonso Reyes, Jesús Bal y Gay y Carlos Chávez, sus amigos de siempre, escriben textos en reconocimiento a su obra. Para concluir este artículo cito unas palabras de Chávez, el músico de hierro, como solía llamarle Silvestre Revueltas, tal vez el texto más cálido y personal.

> Amigo y compañero en una obra de difusión de música y de ideas que nos tocó hacer, paralelamente, en México, desde su llegada a estas tierras. Ha sido su vida entera un incansable estudioso, un trabajador auténtico [...] Salazar es el escritor de música más leído en nuestro idioma [...] pero, sin embargo, nos falta perspectiva para apreciar bien los rasgos fuertes de su obra, su aplomo en el juicio, su seguridad en lo esencial, su perspicacia en la observación, y su certeza en la relación de hechos e ideas [...] su obra está allí, fuerte, amplia, útil; y estará para siempre.[22]

[22] Carlos Chávez, "Homenaje a Adolfo Salazar", *op. cit.*

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas

Eugenia Revueltas

La década de los treinta se caracteriza por una gran complejidad y aun confusión ideológica, todas las posiciones desde el centro hasta la extrema izquierda o del centro a la extrema derecha, con sus múltiples variantes, se enfrentan y confrontan en polémicas que marcan dicha época. Tal vez las polémicas más importantes desde el punto de vista de la historia cultural mexicana son las de estridentistas *versus* contemporáneos; Antonio Caso *versus* Lombardo Toledano y Cardoza y Aragón contra el bloque de artistas plásticos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

Aunque estas polémicas tienen un marcado carácter político, muchas veces éste es rebasado por propuestas profundamente rigurosas frente a problemas filosóficos y propuestas estéticas que transforman en su momento a escritores, pintores y filósofos en duros adversarios, que a veces traspasan el carácter intelectual de estas polémicas para enfrascarse en el insulto personal y en la satanización de los contrarios.

Además de estos problemas y posiblemente para enrarecerlos, encontramos un manejo muy libre, poco preciso y a veces confuso de lo que podríamos llamar la retórica socialista de la época. Es interesante señalar cómo en las propuestas extremas de diversos grupos políticos o de presión política se manejan, indistintamente, términos como socialismo, educación socialista, pueblo y compromiso; de modo que el discurso se hace verdaderamente muy peligroso, ya que las facciones del gobierno, los grupos fascistoides como "Camisas pardas o doradas" o grupos propiamente de izquierda manejan con sentido totalmente distinto los mismos esquemas verbales; esto no es extraño puesto que sabemos que en Europa los partidos falangista, fascista y

nazi habían tenido en sus orígenes propuestas de carácter socialista, y con ellas convencieron a gran parte de sus pueblos. Estos esquemas ambiguos de comunicación se repiten tal vez con mayores vicios en América Latina, y, para nuestros intentos, en México concretamente; tal vez por ello grupos como LIP (Lucha Intelectual Proletaria) y la LEAR tienen mucho cuidado en precisar sus posiciones ideológicas, aunque esto los lleva a una actitud frecuentemente sectaria y dogmática.

Frente a Frente fue el órgano de difusión, análisis y aglutinamiento de los intelectuales explícitamente ligados al Partido Comunista o con una decidida actitud antifascista y antiimperialista. Por estar ligados ambos grupos al Partido Comunista y a la III Internacional, la revista es expresión de una compleja red de lealtades y compromisos ideológicos, que para fines del siglo XX nos pueden resultar ingenuos, pero, en su momento, representaban una verdadera toma de posición indeclinable y comprometida con las causas populares.

Por otro lado, es importante señalar cómo la LEAR con su órgano de difusión *Frente a Frente* nacen muy ligados a los grupos comunistas norteamericanos, en primera instancia; al John Reed Clouse, así como a la Casa de la Cultura Francesa y a los grupos similares del Partido Comunista en Francia. Este hecho se puede constatar por la preocupación que tiene Luis Arenal de informar a Josep Freeman, secretario del John Reed Clouse de Nueva York, como acuciosamente lo señala Francisco Reyes Palma, que hace el prólogo a la edición facsimilar de *Frente a Frente*[1] y que muestra dos cartas prefechadas: una del 13 de enero de 1934 y la otra del 22 de enero de 1935, en las que José Baños, secretario del Comité Pro Aniversario del Asesinato de Julio Antonio Mella, solicita que le envíen un delegado para la creación de la Liga. Lo que sí sabemos con toda certeza es que en abril de 1934 la LEAR ya tiene un contingente de treinta integrantes que están agrupados por secciones: pintores, músicos, teatristas, educadores y más tarde científicos, arquitectos y cineastas. El primer número de *Frente a Frente*, de noviembre de este mismo año resulta paradigmático para el *Frente Proletario*. Leopoldo Méndez hace la portada retomando la tradición de las calaveras posadinas: en primer término dibuja, desinhibidamente, dos calaveras que representan a Diego Rivera como un rollizo esqueleto trotskista y a Carlos Riva Palacio, atildado y horrible bigotón; en segundo lugar, en el podio a Carlos Chávez con un bigotillo hitleriano, agradeciendo el aplauso del público a su *Sinfonía Proletaria*; hacia el fondo, en un tercer plano, una abigarrada y esquelética orques-

[1] *Frente a Frente*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, p. 5.

ta. Toda la portada es una danza macabra en donde el público que sale por los palcos son unas calaveras que aplauden rabiosamente, mientras en el extremo inferior de la portada se ven dos calaveras del pueblo que, a diferencia de todas las otras, están vestidas humildemente y dan la espalda al concierto, pues son expulsadas de la sala por un gendarme. En contraparte, irónico con los títulos "socialistas" del concierto, se muestra un programa que dice a la letra: "Hoy 'El Sol', corrido proletario, boleto 25 pesos". Si, como sabemos, el sueldo mínimo de un trabajador en esos años iba de 50 centavos a un peso diario, es lógico suponer que, aunque la propaganda dijera que Bellas Artes y los espectáculos que allí se exhibían estaban "dedicados a las masas populares", éstas no podían asistir, y de allí la ácida crítica de la portada de Leopoldo Méndez. El contenido de este número muestra las preocupaciones de los editores; se señalan cuidadosamente dos acontecimientos: uno en México y otro en Europa. La noticia más importante es la reseña del desfile de organizaciones obreras reformistas, donde se pone en evidencia el carácter manipulador de esta manifestación en favor de la escuela socialista que tantas dudas generaba en artistas e intelectuales de la LEAR; en ella se indica cómo los "apóstoles del socialismo a la mexicana son meros comparsas del gobierno", más adelante señalan cómo es inútil pensar en una educación socialista en un país dominado por las fuerzas regresivas del "fascistizante PNR"; en contraposición, se enumeran las propuestas del proletariado revolucionario, algunas nos recuerdan situaciones contemporáneas: libros y útiles gratis para los educandos, liberación absoluta de toda cuota por inscripciones y demás, exención completa de pagos por derechos de exámenes, apertura de nuevas escuelas primarias, aumento del profesorado y no reajuste de personal...[2]

La LEAR tenía, en sus principios declarativos, el "decidido propósito de impulsar la lucha de clases por medio de la más rigurosa y amplia campaña intelectual en favor de las grandes masas obreras y campesinas",[3] y ello era requisito indispensable para ser miembro activo de la LEAR; en su artículo 5 dice: "Mediante la literatura, la pintura, la música, el teatro y demás expresiones de la labor intelectual, hemos de mostrar incesantemente el indefectible contenido de clase...".

También en este primer número se habla del levantamiento de Asturias en España y de la influencia comunista que hizo surgir a los soviets como órgano de poder. Páginas más adelante se critica el Plan Sexenal Cardenista como propuesta de la campaña, la paradoja de llamar socialista a un país

[2] "Al ras de la manifestación", en *Frente a Frente*, noviembre de 1934, p. 2.
[3] *Ibid.*, p. 3.

semicolonial como México, el discurso de Gorki en el Congreso de escritores; se invita al pueblo, a los proletarios y trabajadores de las artes plásticas a participar en una exposición, etcétera. El artículo sobre la inauguración de Bellas Artes, irónico y humorístico, es "El plastodonte blanco o el Palacio de Bellas Artes", de Arturo Zepeda:

> Arquitectónicamente, su fachada es una plasta. Nos transporta a los tiempos de la dictadura porfiriana, en que se fomentaba la penetración imperialista europea. Por dentro, el decorado y la disposición de los salones y galerías recuerdan el interior del Banco de México o de cualquier moderna institución bancaria de los Estados Unidos, desde donde el imperialismo yanqui ejerce su tutela sobre sus feudos en América Latina[...]
>
> Como en tiempos de don Porfirio, al pueblo trabajador se le prohibió asistir, pues ¿de dónde sacar el precio de las localidades cuyo máximo fue de $65.00 y el más bajo de $8.00, para las populares "galerías", con perdón de S.E. el Teatro? Carlos Chávez participó especialmente con su obra musical *Llamadas Proletarias* —en la campaña de demagogia asquerosa desarrollada dentro del Palacio de Bellas Artes.

Esta primera etapa de *Frente Proletario* tiene tres números en los cuales la sección mexicana va señalando los peligros de la guerra, la necesidad de crear una literatura revolucionaria contra el fascismo; en las viñetas, una crítica violenta contra la prensa burguesa, contra Diego Rivera como pintor de cámara del gobierno y la incitación para hacer una literatura militante en lucha contra el fascismo.

Si nosotros recordamos que el nombre *Frente a Frente* corresponde a la propuesta de clase contra clase, entenderemos el carácter fuertemente comprometido y muy centrado en su lealtad con las propuestas soviéticas de esta primera etapa.

La guerra civil española va a ser la gran cohesionadora de los intelectuales y artistas que integran la LEAR. Frente a este acontecimiento verdaderamente trágico del mundo contemporáneo, en el cual España será el campo de experimentación bélica de las fuerzas poderosas y agresivas de fascismo, no sólo los miembros de la LEAR borran algunas pugnas internas y se cohesionan para dar todo su apoyo a la República sino que, atendiendo a la propuesta de frente popular o frente amplio, aceptan a otros grupos de artistas e intelectuales más ligados al gobierno que a la inicial propuesta de la LEAR, y borran momentáneamente diferencias ideológicas y políticas importantes. Surgen así los números que van de marzo de 1936 a julio de 1937. En mayo de 1936 se renueva el comité ejecutivo de la LEAR y es nombrado presidente

de ésta Silvestre Revueltas, quien dura en el cargo hasta enero-febrero de 1937. Es emocionante leer en los números correspondientes a estos años el compromiso de los mexicanos con España, su apertura hacia otros grupos de revolucionarios y aun de enemigos tradicionales como Vicente Lombardo Toledano o los futuristas italianos. En la edición de marzo de 1936 encontramos artículos en torno a ellos, así como un reportaje absolutamente crítico e irónico contra Mussolini; un reportaje gráfico de Álvarez Bravo y Gutmann sobre Calles y su gobierno; textos sobre la música proletaria, que no quiere decir ni la música mala ni la ramplona comercial; teatro en Rusia, teatro obrero en México, una panorámica de la educación en México y un artículo muy interesante sobre la experiencia cubana en su lucha contra las fuerzas reaccionarias, hecha por Alberto Ruz. A partir de este número la presencia de España y la necesidad de la lucha antifascista son realmente fundamentales para la elaboración de *Frente a Frente*, sin descuidar el acercamiento a la escultura, a la pintura y al cine.

Uno de los problemas más arduos que tuvieron los artistas e intelectuales de la LEAR fue tratar de conciliar su compromiso artístico; frecuentemente se debatían entre una disciplina militante que les obligaba a una aceptación casi acrítica de los modelos del realismo socialista, el optimismo revolucionario, el héroe positivo y, por otro lado, la defensa de la libertad creadora más allá de las consignas. Hubo dos momentos en los que estas paradojas entre militancia y compromiso estético afectaron a los miembros de la LEAR: la polémica "estridentistas *versus* contemporáneos" y la otra, la de Luis Cardoza y Aragón, que criticó con justicia, aunque acerbamente, la exposición que la LEAR organizó en 1936. En esta ocasión sólo trataremos de esta última.

En realidad, la polémica no se dirimió en las páginas de *Frente a Frente* sino en las de *El Machete*. Luis Cardoza y Aragón criticó la exposición de pintura realizada por la LEAR y señaló "la mediocridad fatal de la exposición", de la cual rescataba unas cuantas obras, entre ellas una de Julio Castellanos, lo que molestó profundamente a los miembros de la LEAR. Tanto Cardoza y Aragón como Julio Castellanos y Silvestre Revueltas permanecieron, a pesar de su militancia, muy cercanos al grupo de contemporáneos, y ¿cómo no hacerlo así, si posiblemente es una de las generaciones de poetas más extraordinarios de la historia de la literatura mexicana?, además de que los unían a ellos lazos de amistad: Revueltas con Pellicer y Villaurrutia, Cardoza y Aragón con Gorostiza, etcétera. La actitud de Cardoza y Aragón fue clara y evidente: él advertía que no era posible hacer arte por consigna, y que una obra hecha así podía ser todo lo ortodoxa y militante que se quisiera, pero eso no la salvaba de ser mala; cuando un creador se afiliaba acríticamente a la propuesta de producir arte por consigna, eso sólo lo llevaría a una postura

contrarrevolucionaria, de tal manera que si la LEAR continuaba en su propuesta de exigencia de rigor militante antes que en las propuestas de la libertad creadora, inevitablemente llegaría a un callejón sin salida y podía transformarse, con ella, en la única organización creada en México en contra del arte.

Podemos imaginar el escándalo que una propuesta así causó entre los miembros más ortodoxos de la LEAR, y la exigencia de unir fuerzas contra el apóstata que hacía tales aseveraciones. A la crítica generalizada contra Cardoza y Aragón no se unió Revueltas; por el contrario, permaneció fiel a la amistad que lo ligaba a él con la familia Kostakowski. Kostakowski era padre de la futura esposa de Cardoza y Aragón, Lya, y además colega y revolucionario muy estimado por Revueltas. Las agresiones contra el crítico guatemalteco fueron violentas; como en el caso de los contemporáneos, se ironizaba sobre él y se señalaba su carácter ajeno o distanciado del pueblo por "su exquisito gusto", su falta de compromiso, su tendencia a escribir con "figuras deliciosas", todo lo cual tenía en ese momento implicaciones descalificadoras y satanizadoras de amaneramiento homosexual y oculto reaccionarismo. En realidad, lo que Cardoza y Aragón proponía era lo que todo gran creador frente a las consignas políticas: luchar en favor de postulados estilísticos o formales que realmente representasen un cambio renovador, revolucionario de las propuestas estéticas; para él, "la efectividad revolucionaria del arte, al margen de toda coerción de ideologías o grupos, residía en el principio sustentador de la modernidad vanguardista: la calidad". Finalmente, y concluyendo su alegato, decía: "No hay frente único posible con la tontería".

La urgencia de apoyar más decididamente a la República española se discute en el Congreso de Guadalajara de 1937; en ese congreso va a surgir la gran amistad entre Revueltas y Marinello, Nicolás Guillén, José Chávez Morado, Octavio Paz, María Luisa Vera, Elena Garro y José Mancisidor. Ellos son los que forman parte de la delegación mexicana que iría a España; los recuerdos de aquellas reuniones en Guadalajara han quedado plasmados en el libro de Juan Marinello, *Semblanza de Silvestre Revueltas*, como uno de los momentos más lúcidos y plenos que vivieron ambos compartiendo su fe en la República y su rechazo al fascismo. La amistad con Mancisidor fue profunda y sin fracturas. Revueltas mismo recuerda cómo fue él quien le prestó la máquina para escribir lo que se conoce con el nombre de *Diario de España*. En la casa de los Kostakowski solían hacerse reuniones a las que asistían todos ellos y donde surgieron varias obras importantes del músico; en una de esas ocasiones Nicolás Guillén leyó su texto de *Sensemayá*. Cuenta el mismo Nicolás Guillén cómo Revueltas no perdía una palabra y estaba atento a su lectura. Poco tiempo después haría Revueltas su *Sensemayá*.

El número de *Frente a Frente* de marzo de 1937, cuya portada es la de una niña muerta por la aviación nazi, fue un número especial en el que se publicó un artículo de Juan Marinello; en él propone transformar el dolor en la libertad, es un canto en el que el autor dice: "Todos los hombres generosos de la tierra están con España, con el pueblo español. Mañana, cuando nos llegue nuestro gran día estarán con nosotros".[4] Las revoluciones ya no eran sólo patrimonio de un pueblo o de unos hombres, sino que eran obligaciones compartidas. España no era para los miembros de la LEAR la madre patria, sino la compañera de la lucha revolucionaria y antifascista, y a ella había que defenderla. En el Congreso de Guadalajara, Silvestre Revueltas presenta su *Homenaje a García Lorca* y Marinello repite su homenaje a España; el día 8 Marinello diserta sobre la poesía negra afrocubana y ese mismo día se hace un gran homenaje al pueblo español; en esa velada Guerrero Galván presenta una de sus más importantes pinturas de caballete, un cuadro que representa una trinchera española en la que se lee "no pasarán". La jornada tapatía fue realmente importante, conmovió a la sociedad y la hizo participar y comprender mejor la lucha del pueblo español contra los fascistas.

A partir del Congreso de Guadalajara se integra la delegación mexicana de la LEAR que asistirá al Congreso de Valencia, como una muestra más de la solidaridad del pueblo mexicano con España y su lucha.

Los delegados llegan a Valencia y a Madrid: da conciertos Revueltas; conferencias, Mancisidor; audiciones de poesía, Paz; exposiciones, Gamboa; es decir, llevan la palabra de los artistas y escritores mexicanos a España, se comprometen con su lucha y finalmente abandonan España al final del Congreso de Artistas y Escritores Revolucionarios de Valencia. Es curioso constatar cómo, precisamente en esos momentos en que pareciera que la Liga alcanza su punto más importante, cuando los artistas que participan en ella tienen una imagen pública poderosa, como lo demuestran todos los documentos gráficos de la época en España, a su regreso, en 1938, la LEAR y su órgano de difusión desaparecen. Francisco Reyes Palma dice en su trabajo, que tal vez la disolución de la Liga se pudiera deber a que sus elementos con mayor fuerza organizativa se encontraban en España: "El cuentista Juan de la Cabada (director de la Liga en diversos periodos, el más prolongado de enero a mayo de 1936); el músico Silvestre Revueltas (director del Comité Ejecutivo, de mayo a diciembre del 36 y de enero a febrero de 1937); y José Mancisidor (Director del Comité, de febrero a junio del 37)...". Esto podría haber sido una de las causas, pero yo me inclino a pensar que el hecho de

[4] "Transformar el dolor en libertad", en *Frente a Frente*, núm. 8, marzo de 1937, p. 1.

que las fuerzas gubernamentales, por medio de sus grupos culturales, hayan penetrado la LEAR rompió con la mística revolucionaria de la Liga. Esto no sucedía por accidente, dado que la guerra se avecinaba; las propuestas que venían de Rusia insistían en la necesidad de aliarse con un gobierno democrático e impedir a toda costa los enfrentamientos partidistas. Llaman la atención los tres últimos números de *Frente a Frente*: hay un verdadero eclipse de las figuras dominantes en el pasado, a grado tal, que en una marginalia que hace Luis Jaime Cortez sobre las actividades de la delegación mexicana en España se pregunta: "¿Y Revueltas, dónde está?", porque sólo se le nombra, y tal vez porque no queda otro remedio, en los programas de conciertos que dio en España con gran éxito. Su compromiso con el pueblo español queda reseñado en los trabajos de Elena Garro en *Memorias de España*; de Elena Poniatowska en *Tinísima*, y en otros textos como el mismo que escribe Rafael Alberti, pero ya para esos momentos el destino de la Liga estaba sellado, y el último número de la revista, y la Liga misma, acaban en enero de 1938 con el número 13 de la revista.

Carlos Chávez en los años cuarenta: caudillo o cacique cultural

Ricardo Pérez Montfort

Del mismo modo que el arte y la pintura,
nuestra música debe ser también justa.
Justa por su sentido humano general,
por su proporción de forma y contenido...

Carlos Chávez, 1932[1]

I

En una definición ya clásica, Eric Wolf y Edward Hansen establecían que el caudillo era aquel que asumía el poder de manera violenta en una sociedad carente de vías institucionales en materia de competencia política. El caudillo concentraba la riqueza y el mando de una manera un tanto inestable, dada su intolerancia hacia la oposición.[2] Se trataba, sobre todo, de un personaje eminentemente ligado al poder y al uso dictatorial del mismo, que sería tanto como decir: la acción. Aun cuando esta definición se remite fundamentalmente al quehacer de la política y de la guerra, en México se ha utilizado dicho sustantivo también para designar a ciertos protagonistas de las élites intelectuales y artísticas.

[1] Citado en Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, p. 137.

[2] Eric R. Wolf y Edward C. Hansen, "Caudillo Politics: A Structural Analysis", en *Comparative Studies in Society and History*, núm. IX, 1966-1967, pp. 168-179.

El llamado "caudillo cultural" difícilmente se haría del poder en forma violenta; sin embargo sí lo ejercería de manera firme, tal como lo plantea Enrique Krauze al hablar de aquellos famosos "siete sabios" de los años veinte mexicanos. "Todos ellos fueron hombres con grados universitarios, ideas, libros y conferencias en su hoja de servicios: hombres que quisieron *embridar* culturalmente a la Revolución: Caudillos Culturales..."[3] El verbo resulta justo si se piensa en el dominio que implica el ejercicio del poder.

Y la cercanía con el poder político, ése sí, asumido de forma violenta en el México posrevolucionario, tuvo para estos caudillos culturales un rasgo definitorio. Octavio Paz los supo caracterizar de la siguiente manera:

> El intelectual se convirtió en consejero secreto o público del general analfabeto, del líder campesino o sindical, del caudillo en el poder [...] Los poetas estudiaron economía, los juristas sociología, los novelistas derecho internacional, pedagogía o agronomía [...] Con excepción de los pintores —a los que se protegió de la mejor manera posible: entregándoles los muros públicos— el resto de la "inteligencia" fue utilizada para fines concretos e inmediatos: proyectos de leyes, planes de gobierno, misiones confidenciales, tareas educativas, fundación de escuelas y bancos de refacción agraria, etc...

Pero más que seguir un destino inexorable, estos hombres cumplieron con una tarea en la que sus decisiones y ambiciones, además de satisfacer su propio afán de poder, afectarían a una buena cantidad de instituciones e individuos. En el recuento de la actividad y la transformación de estas personalidades, nuevamente Octavio Paz remataba su caracterización así: "...Preocupados por no ceder sus posiciones —desde las materiales hasta las ideológicas— han hecho del compromiso un arte y una forma de vida. Su obra ha sido, en muchos aspectos, admirable, al mismo tiempo que han perdido independencia y su crítica resulta diluida, a fuerza de prudencia o maquiavelismo..."[4]

Integrada al estado posrevolucionario, esta "inteligencia" se diversificó y la "tensión moral" existente entre poder y conocimiento, o si se quiere entre poder y creación artística, adquirió diversos matices. En algunos casos el tono del poder se fortaleció y trató de afectar a muchas otras áreas de la actividad humana, y en otros derivó a un sector un tanto más limitado. Mientras a los primeros les quedaría mejor el nombre de caudillos, a los últimos podríaseles adjudicar el sustantivo de caciques. Aun así, la diferencia entre unos y otros no queda del todo clara.

[3] Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, México, Siglo XXI, 1976, p. 16.

[4] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2a. ed., 1959, p. 141.

Desde el punto de vista del historiador, el caudillo estaría más cerca del proceso revolucionario y su obra abarcaría más de un área de la política, la técnica y el conocimiento, mientras que el cacique se concentraría particularmente en una actividad científica o artística y, aun cuando usara el poder de manera atrabiliaria, sus métodos se quedarían en ámbitos más institucionales o, si se quiere, reducidos.

En un artículo reciente sobre el universo de los escritores mexicanos del siglo XIX y del presente, José Luis Martínez iniciaba su prosa diciendo: "...Así como en el mundo político, en el de la cultura existen también caciques: el personaje más fuerte que guía a los demás, que dicta las reglas, protege a su grey y, excepcionalmente castiga a los rebeldes. Suele llamársele maestro..."[5]

A esta definición habría que añadirle, sin embargo, que mucha de la fortaleza de este cacique no sólo proviene de su propio talento y del consenso que logre en su llamada "grey". Su influencia también logra sustentarse gracias a la relación que mantiene con otras instancias del poder y particularmente con los altos mandos del país, a los cuales difícilmente cuestiona de manera directa. El cacique o el caudillo cultural, de esa forma, está íntimamente ligado a las entretelas del poder, y por lo general se atiene a su implícita jerarquía.

Una última característica de este personaje, más bien de índole psicológica, es su egolatría. Tal parece que un profundo amor a su imagen y a sí mismo, a su inteligencia y a su capacidad, marcan al cacique de manera indeleble, particularmente a aquel que tiene que ver con las artes y el conocimiento.

Así, tal como ha sucedido en la historia reciente de la política y la economía mexicanas, en la literatura, en la ciencia y en las artes, cada espacio ha producido sus propios líderes, llámeseles caudillos o caciques, según las características que guardaron sus posiciones hacia adentro y hacia afuera de sus gremios particulares.

La figura y la actividad de Carlos Chávez en las décadas de los años veinte y treinta, pero sobre todo a lo largo de los cuarenta demostraron que el mundo de la música mexicana no era una excepción.

Desde mediados de los años veinte la vanguardia musical que Chávez encabezó estuvo íntimamente ligada a la filosofía y al pragmatismo político del momento. Los nacionalismos de signo y filiación polivalente, tan en boga durante esos años posrevolucionarios, lo llevaron a vincularse cada vez

[5] José Luis Martínez, "Los caciques culturales", en *Letras libres*, año I, núm. 7, México, julio de 1999, p. 28.

más con el discurso gubernamental y con sus altos mandos. Su estilo no resultó tan ajeno al de los conspicuos integrantes de la élite política del momento.

Alfredo Carrasco recordaba que desde la segunda mitad de los años veinte hasta los primeros años treinta, Chávez, "...siendo director del Conservatorio Nacional se había constituido en dictador de todo cuanto a música concernía y sus actos y deseos —aun los más arbitrarios— eran sostenidos, sancionados, y tramitados por el ministro de Hacienda y Crédito Público, [Ignacio] Montes de Oca, que según se murmuraba tenía grande ascendiente con el presidente [Plutarco Elías Calles]..."[6]

Pero la afición al poder de Chávez no sólo estuvo sustentada en su disposición a los afanes dictatoriales. Se identificaba con los lineamientos generales del discurso proeducación masiva y la reivindicación, con cierto tono demagógico, de los valores y las expresiones del arte popular. Con motivo de su nombramiento como director del Conservatorio, Agustín Lazo, desde París, le escribió en 1930 una carta en la que parecía más irónico que encantado. Lo mostraba de la siguiente manera:

> ...Con entusiasmo y sin ninguna sorpresa he seguido gracias a Lupe (Lazo) tu labor en México ¡por fin llegó tu momento! y ahora eres responsable junto con Diego (Rivera) de la mentalidad de las futuras generaciones de artistas patrios; ojalá y los dos consigan borrar el europeísmo de las nuevas producciones y encajar en esas cabecitas que no hay más tabla de salvación que nuestro maravilloso arte popular. Allá todo es posible puesto que un conservatorio y una academia ex-San Carlos están en las manos que están y no en las de [Carlos J.] Meneses y Carlos Lazo. ¡Viva México!...[7]

Siguiendo, más de forma que de fondo, cierto compromiso marxista, esa reivindicación de lo popular en el arte mexicano lo llevó a participar en la construcción de los estereotipos nacionales —particularmente de los seudovalores indígenas— tan profusamente explotados por la élite en el poder.[8] Haciendo alianzas con otros caciques culturales, como Diego Rivera, siguió los lineamientos de exaltación de una noción mitológica del "pueblo", mucho más cercana a una idealización que a un conocimiento profundo. Algunas obras al estilo "maya" o "azteca", otras basadas en corridos o piezas po-

[6] Alfredo Carrasco, *Mis recuerdos*, edición, introducción, notas críticas y catálogos de Lucero Enríquez, México, UNAM, 1996, p. 398.

[7] Gloria Carmona (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 113.

[8] Véase Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 1994.

pulares de estos primeros años treinta demostraban su adhesión a los postulados de los constructores de estereotipos mexicanos. Sin embargo, a la par de sus composiciones, la trayectoria de Chávez siguió evolucionando en favor de su ascenso en la dinámica misma del poder. Como bien dice Yolanda Moreno Rivas: "...Pronto esta faceta del arte de Carlos Chávez —principalmente desde que la sinfonía proletaria *Llamadas* (1934) inaugurara el Palacio de las Bellas Artes— fue considerada como la posición oficial del arte. Una actitud pública y publicitaria siempre relacionada con el poder político que le otorgaba su filiación de fondo y forma con el régimen cardenista, le valieron el distanciamiento y la incomprensión de artistas independientes..."[9]

Desde entonces Chávez creyó en la necesidad de que el gobierno promoviera el quehacer artístico según postulados muy particulares de lo nacional. Y desde luego vivió conforme con ello hasta bien entrados los años cincuenta.

II

A diferencia de muchos de los seguidores del general Lázaro Cárdenas, una vez concluido su sexenio, la estrella política de Carlos Chávez continuó ascendiendo. Como parte de una muy intensa labor de capacitación y difusión, más que insistir en el nacionalismo como dimensión central de su propuesta y su asociación con el discurso oficial, cierto pragmatismo pareció invadir tanto la obra como las actividades del compositor, ahora convertido en importante promotor cultural al mando de la Orquesta Sinfónica de México. En materia de composición, la misma Yolanda Moreno planteaba lo que bien podría atribuírsele como una paráfrasis de su actividad política: "A principios de los años cuarenta Chávez había dejado atrás el periodo de invención y formación de un lenguaje musical nacionalista; se limitaba a explorar nuevas posibilidades que paulatinamente lo alejaban de su preocupación principal. Su producción era más segura, más organizada y menos ingenua en su intención..."[10]

Lo mismo podría decirse de su ambición política. Con la Orquesta Sinfónica de México como su principal plataforma, Chávez logró consolidarse no sólo como centro de la actividad musical del país, sino como una de las figuras más influyentes en materia cultural. En el recuento final del quehacer cultural vivido durante el sexenio del general Manuel Ávila Camacho,

[9] Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, México, Conaculta, 1994, p. 27.
[10] Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo*, *op. cit.*, p. 173.

publicado en 1946, la figura y la actividad de Carlos Chávez se concebían como paradigma oficial en materia de compromiso con el arte y con el país. Jorge González Durán, autor de dicho recuento, escribía lo siguiente, como dando unos cuantos pasos en sentido inverso al del cardenismo histórico recién vivido:

> La filosofía deja de ser labor de solitarios, de extravagantes; el filósofo deja de ser un genio incomprendido, transformándose en un miembro activo de la cultura de su país... afirma [Leopoldo] Zea. Asimismo en la música se encuentran corrientes de idéntico signo en que la sensibilidad aborigen (como en la *Sinfonía India* de Chávez) y los temas de la música popular enriquecen las expresiones rigurosamente occidentales [...] En ella reaparece el fondo humano que hemos advertido en nuestras letras. Logra, sin olvidar el espíritu universal, la expresión universal de nuestro suelo...[11]

Pero ya para mediados de 1945 Carlos Chávez cosecharía, en materia política, mucho de lo sembrado hasta ese momento. El mismísimo candidato a la presidencia de la República, el licenciado Miguel Alemán, le ofreció un homenaje en el Club France "por su destacada labor al frente de la Orquesta Sinfónica de México" el 19 de julio de aquel año.[12] Y muy poco tiempo después de asumir la primera magistratura, el primer magistrado de la República lo nombraría director general del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes. La amplia labor de Chávez al mando de la que sería la primera instancia de promoción cultural del país ha sido reconocida en innumerables ocasiones. Aquí no se volverá a hacer el recuento.[13]

Tan sólo habría que insistir en que el gran apoyo que Chávez recibió del llamado presidente-empresario se vio traducido en un fuerte estímulo para quienes, como el mismo Chávez, habían labrado su notoriedad a la sombra de aquel nacionalismo cultural que ahora el régimen asumía como si fuera su propia voz. Fernando Gamboa valoraría aquella gestión de manera por demás amable al reseñarla como una "verdadera hazaña cultural", ya que, según él, "a partir de la creación del Instituto, el Estado, que hasta entonces había prestado una limitada ayuda al arte y los artistas en México, no sujeta

[11] Jorge González Durán, "La superación cultural", en *Seis años de actividad nacional*, México, Secretaría de Gobernación, 1946, p. 161.

[12] *Carlos Chávez. Iconografía 1899-1979*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, Conaculta-INBA, 1994, p. 100.

[13] Para un acercamiento a los logros positivos de Carlos Chávez véase Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960.

a una política firmemente trazada, asumió un papel de activo promotor y orientador en todos los campos que abarca el término de bellas artes".

Pero el mismo Gamboa daría la clave para entender una de las características centrales de la gestión de Chávez, y que llevaría a una precisión en materia de ejercicio del cacicazgo o caudillaje cultural: la concentración y el control particular del poder en el área de su competencia. El cacique o caudillo cultural se convertía en juez y parte del acontecimiento cultural en el momento mismo del ejercicio del poder. Esto despertaba toda clase de manifestaciones de admiración, sobre todo de quienes dependían política y económicamente de sus designios. Gamboa, quien por cierto se desempeñaba en ese tiempo como subdirector del INBA, continuaba:

> Con su insobornable espíritu y energía poco común, Carlos Chávez estableció la calidad de la obra como único criterio para ayudar, promover, estimular moral y materialmente a los artistas y para acrecentar y conservar el patrimonio. Detestaba la mediocridad. Cuando con su privilegiada inteligencia y una especie de sexto sentido reconocía o intuía en alguien una chispa de creatividad, de talento, aún en los jóvenes todavía inmaduros, intervenía en su favor con todo el peso de su personalidad. Y nunca se equivocó...[14]

Esto último todavía estaría por verse. Lo que sí sucedió y que no deja de producir resquemores es el uso y la concentración del poder chavista tanto en el medio artístico como en el político. En este último la cosa no resulta difícil de constatar, puesto que, como bien decía Jaime García Terrés, "...Toda la gente —de las oficinas de la presidencia para abajo— se siente autorizada para mandar en Bellas Artes...",[15] lo cual no parece tan ajeno a nuestros días.

Pero en los ambientes artísticos, aquellos "...inéditos y vociferantes genios de café [que] no perdonan al hombre de realidades que tenga las manos llenas de cosecha...", al decir de Mauricio Magdaleno,[16] esos ambientes mostraron de muchas maneras su inconformidad con la autocracia de Chávez. Por ello el hombre no dudó en mostrar otra de las características de los caciques culturales: la de regañar y castigar a los rebeldes.

Ya en su "Iniciación a la dirección de orquesta", publicado en *Nuestra Música* a fines de 1947 y principios de 1948, Chávez mostraba su convencimiento y respeto al orden y las jerarquías, con un método que no por fuerza

[14] Citado en *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 112.
[15] *Epistolario selecto*, *op. cit.*, p. 489.
[16] Citado en García Morillo, *op. cit.*, p. 141.

cumpliría tan cabalmente. Al establecer la relación entre músico y director afirmaba:

> El músico, piensa, tal vez sin saberlo, aunque muchas veces sabiéndolo bien: *¿quién es este señor que va a venir a dirigirme, a mandarme, a disponer de mí?*
>
> Éste es, en pocas palabras, el cuadro de la actitud mental del músico, que, en términos generales, prevalece normalmente en la orquesta, y que constituye un conjunto de arduos problemas psicológicos que el director tiene que afrontar, y de cuya buena solución depende totalmente el éxito musical.
>
> Para lograrla sólo hace falta una cosa: que el director establezca su indiscutible autoridad ante sus músicos; que la establezca por sí, por sus propias y personales capacidades.
>
> Efectivamente, sólo hay un modo de que el director establezca su autoridad: que convenza desde luego a sus músicos de que sabe lo que hace, que produzca una corriente de simpatía y que cree un ambiente de trabajo. Es un grave error de muchos directores adoptar una actitud dictatorial...[17]

La noción de producir estas "corrientes de simpatía" y así facilitar la relación de trabajo entre director y músicos parecía romper con la idea de un principio autárquico que dominara dicha relación. El apelar al convencimiento también apuntaba en dicha dirección, sobre todo si se suponía la existencia de grandes diferencias culturales y sociales entre músicos y el director. Y tal vez esto estaba claro en materia musical, pero dadas las condiciones de sus responsabilidades políticas, sus alianzas y sus condiciones caciquiles, Chávez difícilmente podía dejar de actuar de manera autárquica. Y esto se resintió no pocas veces.

Tal vez uno de los acontecimientos críticos que más calaron en el ánimo del mismo Chávez y del mundo artístico oficial, justo al fin de su gestión como director del INBA, fue aquel que protagonizó el Bloque Nacional de Artistas en noviembre de 1951. Al presentarse frente al candidato a la presidencia de la República, Adolfo Ruiz Cortines, dicho bloque, capitaneado por Luis Sandi, insistió en la necesidad de reorganizar las actividades artísticas oficiales para que "...puedan tener una vida autónoma, aunque relacionada, que permita su libre desarrollo...", y "...que se acabe con el centralismo artístico y se lleve el arte de manera sistemática y constante a todo el país..."[18] El planteamiento del bloque tenía como blanco la manera perso-

[17] Carlos Chávez, "Iniciación a la dirección de orquesta", en *Nuestra música*, año III, núm. 9, enero de 1948, pp. 6-7.

[18] *Excélsior*, 25 de noviembre de 1951.

nalizada y concentrada en que la administración de Chávez en el INBA había actuado a lo largo del sexenio alemanista.

La crítica al personalismo de Chávez continuó y consiguió enlodarse entre chismes, aclaraciones, dimes y diretes que más parecían provenir de las desavenencias entre Fernando Gamboa, entonces subdirector del INBA y algunos ex colaboradores de Chávez entre los que destacaba Luis Sandi.[19] Los distanciamientos provocados entre el INBA, y algunos artistas, principalmente aquellos que se movían dentro de las filas del bloque, produjo una serie de acusaciones y aclaraciones públicas, muy típicas de las sucesiones presidenciales, pero que dejaron en el ánimo de los lectores de periódicos de la ciudad de México un sabor antichavista. Como suele suceder al final de una gestión con relativo éxito caciquil, no tardaron en aparecer quienes querían disfrutar de la presa que iba de salida.

Otro asunto que también podría entrar en la caracterización del actuar del cacique cultural, y que sucedió en los primeros meses de 1952, fue el distanciamiento que se suscitó entre el INBA y Diego Rivera. Como buen defensor de los intereses del poder que representaba, Carlos Chávez tuvo que rechazar la exhibición de un mural de Rivera, expresamente solicitado para la Exposición de Arte Mexicano Antiguo y Moderno que el gobierno alemanista se encontraba organizando en París. El argumento era que "...el tema en él tratado contiene graves cargos de naturaleza política en contra de varias naciones extranjeras con cuyos gobiernos el nuestro cultiva relaciones amistosas..."[20] No era la primera vez que se censuraba a Diego, aunque quizá la defensa de los intereses del gobierno causó un mal ánimo en la supuesta amistad entre los dos caciques culturales. Pero lo que definitivamente los distanció fue el robo de un cuadro de Frida Kahlo que Diego parece haber perpetrado en la colección de Chávez en 1952 y que al parecer nunca devolvió.[21]

Para entonces el músico ya se encontraba al final del ejercicio del poder que le había correspondido animosamente, y parecía tan sólo ansiar su salida para dedicarse por entero a la composición. La sombra del cacicazgo o el caudillaje que había ejercido, sin embargo, lo perseguiría durante mucho tiempo.

En 1950, en su ensayo sobre "50 años de música en México", publicó sus ideas sobre la valoración de la obra de un artista. Ahí mencionaba:

[19] Véase *Epistolario, op. cit., passim.*
[20] *Ibid.*, p. 642.
[21] *Ibid.*, p. 1062.

> Si se tratara de cuestiones personales, o de temas anecdóticos, el terreno sería muy deleznable; pero cuando es el caso de la obra misma del artista, el error de juicio no puede ser cosa importante, ya no digamos grave; nadie puede dar a la obra del artista valores que no tiene. El tiempo no permite calumnias ni favores. A su luz cada cual encuentra su verdadero lugar. Pensando en esto, el peligro inevitable de un error, necesariamente involuntario, no me ha hecho retroceder. En cambio, siempre he pensado que entender nuestra historia musical como un obligado coro de elogios a todos nuestros artistas, es un grave error...[22]

Pero también sería un error pensar en poseer las verdades absolutas y ejercer de manera autocrática la crítica, respondiendo a envidias con envidias a los chismes con más chismes, costumbre de la que no parecía alejarse el ambiente musical y artístico de México hasta muy avanzados los años setenta. Julio Bracho, por ejemplo, se quejaba de dicho ambiente y sus resonancias en la figura de Chávez en una carta que le envió en febrero de 1973. Decía: "...Mi deseo de incluirte en mi película sobre Orozco —*En busca de un muro*— es un pequeño homenaje a quien admiro a través de toda su lucha 'mexicana', lucha que todos experimentamos en carne propia, de un modo u otro, cuando en nuestro intento de hacer una obra nos topamos fatalmente con la envidia, la intriga, la zancadilla, y el tan mexicano 'ninguneo', arma de todos los mediocres..."[23]

"La espléndida generosidad de Chávez era extrañamente pareja a su egocentrismo...", dice Luis Ignacio Helguera en un artículo reciente sobre Silvestre Revueltas y Carlos Chávez.[24] El caudillo cultural o el cacique musical no tiene por qué no ser generoso; lo que al parecer no puede dejar de ser es egocéntrico. Los juicios positivos y grandilocuentes sobre su obra abundaron mientras tuvo la fortuna de exponerla en vida. Y su beneplácito ante el elogio no fue secreto. Pero más aún, el convertirlo en un imprescindible del arte mexicano del siglo XX no sólo fue obra de sí mismo sino de la combinación de muchos círculos egocéntricos que tanto abundaron en el medio artístico nacional de dicho siglo. Baste un botón de muestra de su congénere Octavio Paz:

> He hablado del artista Carlos Chávez, pero el otro Chávez, el educador, el gran animador del arte, es una figura no menos impresionante. Acción y

[22] Citado en García Morillo, *op. cit.*, p. 151.

[23] Véase *Epistolario...*, p. 1030.

[24] Luis Ignacio Helguera, "Fábula del dictador y el bohemio", en *Letras libres*, año I, núm. 7, México, julio de 1999, p. 33.

> creación: el artista también fue un organizador y personaje privado que se desdobló en público [...] La acción de Chávez continuó una tradición mexicana viva desde fines del siglo pasado, la renovada tentativa de los artistas y escritores mexicanos por poner nuestro país al día. De Gutiérrez Nájera a Tablada, de Reyes a los poetas *Contemporáneos* y de éstos a mi generación, los artistas mexicanos han tratado siempre de abrir ventanas para que penetre en nuestro cerrado país un poco de aire de otras tierras y un poco de luz de otros mundos...[25]

Considerarse, pues, imprescindible, implicaba en este sentido el ser un civilizador, un principio de superioridad, y ello desde luego apelaba al egocentrismo. Cierto es que puso su talento al servicio del arte mexicano, como bien lo anota Paz, pero también lo hizo en favor de sí mismo y de un sistema que no siempre se desenvolvió bajo el manto de los valores más altos de la humanidad. Al igual que muchos creadores de mitos en el mundo cultural mexicano del siglo XX, la dimensión caciquil, autárquica y egocéntrica fue un signo que Carlos Chávez cargó a lo largo de toda su vida y que aún hoy sigue colgándole sambenitos de la más variada índole.

[25] Citado en *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 146.

Los vínculos, o no vínculos, de Revueltas y Chávez con América Latina: premisas para futuras investigaciones

Aurelio Tello

Cuando se nos cuentan las vidas de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, del primero como discípulo y en cierto modo continuador de Manuel M. Ponce y gran innovador de la música de México, y del segundo como un *rara avis* que hizo su irrupción en la vida musical mexicana sin deberla ni temerla, puesto que su formación se había dado al margen del centralismo cultural,[1] de la escuela dejada por el Grupo de los Seis[2] y aun de la que inició Ponce en los años aurorales del nacionalismo,[3] nos queda la idea de que ambos forjaron la modernidad musical de México, y aun la corriente nacionalista, tan decisiva en la configuración del perfil de la música mexicana del siglo XX, en un territorio carente de vínculos con el resto del continente.

Los propios compositores, pero sobre todo Chávez, pusieron énfasis en señalar la importancia de la difusión en México de la obra de los compositores modernos, de Debussy para adelante. Se entiende que estos compositores "modernos" eran todos europeos. Así, en los conciertos de Música Nueva de 1925 como en los años iniciales de la OMS, la ejecución de obras de Ravel, Honegger, Poulenc, Milhaud, Satie, Bartók, Falla, Stravinski, Hinde-

1 La estancia de Revueltas en el Conservatorio Nacional de Música fue muy breve. Entre 1916 y 1917 tomó algunas lecciones con Rafael J. Tello. En 1918 ya estaba en los Estados Unidos.

2 Este grupo fundado por Gustavo E. Campa, Felipe Villanueva, Ricardo Castro, Juan Hernández Acevedo, Carlos J. Meneses e Ignacio Quesadas, activo desde 1886 o 1887, cuando se fundó el Instituto Musical "Campa-Hernández Acevedo" alentó en México la difusión del romanticismo francés y mantuvo estrecho contacto con Massenet y Saint-Saens. Véase Aurelio Tello, "Gustavo E. Campa: 50 años de olvido", en *Plural*, núm. 153, junio de 1984, pp. 47-53.

3 Más que fundar una escuela nacionalista propiamente dicha, Ponce trazó las bases sobre las cuales se desarrolló el nacionalismo mexicano posterior a la revolución de 1910.

mith y aun Schoenberg fue parte de las innovaciones que conllevaba la empresa de Chávez al iniciar su cruzada renovadora como al fundar el poderoso órgano de difusión que fue la Sinfónica de México.[4] No hay ningún indicio, por lo menos no hasta ahora, de que compositores de países no europeos, los Estados Unidos, por ejemplo, dejaran su huella en la obra de Chávez o Revueltas, máxime si se tiene en cuenta que Chávez estuvo ligado a músicos como Aaron Copland, Henry Cowell, Roy Harris y Virgil Thomson desde su temprana estancia en Nueva York.[5] Y en los documentos que conocemos hasta la fecha, la presencia en México de música de compositores latinoamericanos es nula.[6]

En la década de los veinte, por las circunstancias históricas que todos conocemos, se planteaban en este país dos tareas a los compositores: la inserción en la modernidad y la creación de un arte musical nacional. Y creo que ya no nos queda ninguna duda de que el primero que resolvió la cuestión fue Carlos Chávez, sobre todo a partir de 1926, cuando compuso el ballet *Los cuatro soles* y HP. El autor diría de ésta que era una obra "francamente nacionalista".[7] Carlos Monsiváis afirma que el nacionalismo fue una estrategia para insertarse en lo universal.[8] Lo cual también significaba insertarse en la modernidad.

Refiriéndose a Chávez, Yolanda Moreno Rivas se pregunta: "¿Cuál era la trascendencia, el significado y la envergadura de su música nacionalista? ¿Cuáles eran los elementos modernizadores en su obra? ¿En qué consistían los elementos 'mexicanistas' que sus obras enarbolaban casi como una provocación?" Y apunta rauda la respuesta: 'De una manera muy amplia y muy general se podría afirmar que la obra de los compositores nacionalistas mexicanos, y la de Carlos Chávez en particular, gravitó dentro del universo técnico y estilístico de algunos compositores europeos y americanos más significativos del momento —Stravinski, Copland, Prokofiev, Honegger y Hindemith—

4 Roberto García Morillo, *Carlos Chávez. Vida y obra*, México, FCE, 1960, p. 39.

5 Lo que Chávez asimiló de los Estados Unidos fue, en lo musical, el jazz, y en lo estético, el dinamismo de la sociedad industrial. No hay ningún estudio que haga evidente la influencia que Edgar Varèse y Aaron Copland pudieron ejercer en el Chávez de la década de los veinte. Ni en las cartas o escritos de Revueltas se alude a vínculo alguno con compositores norteamericanos.

6 La relación más temprana sería con el cubano Amadeo Roldán, cuya obra *La rebambaramba* fue estrenada en México por la OSM en 1929.

7 García Morillo, *op. cit.*, p. 50.

8 Cito de memoria una frase del escritor mexicano dicha en su ponencia dentro del Coloquio Chávez-Revueltas, en el Aula Magna del CNA.

ya que, según se puede apreciar, fueron esas las influencias más activas y presentes en el ambiente musical mexicano de los años veinte y treinta' ".[9]

No pienso que nada de esto sea inexacto, pero aquí parecieran estar implícitos dos aspectos:

a) el de la dependencia cultural, que nos obliga a buscar referentes en los modelos creados en los centros hegemónicos con los cuales comparar nuestras manifestaciones artísticas, y

b) el del aislamiento cultural, y no sólo musical, respecto a lo que sucedía en el resto del continente.

Ni la búsqueda de la modernidad, ni la idea de crear un arte nacional fueron asunto exclusivo de algún país latinoamericano. El nacionalismo, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de modernidad en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo[10] en un orden que no es sólo alfabético, sino también cronológico) sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folklor o en las reminiscencias y reinvenciones de éstos fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa.[11]

¿Cuánto parentesco tuvieron nuestros músicos con la labor de otros compositores latinoamericanos contemporáneos a ellos y que tenían las mismas inquietudes por la creación de un arte nacionalista? ¿Cuál fue el grado de contemporaneidad que los ubica en el panorama general de la música latinoamericana?

Cuando Chávez y Revueltas irrumpieron en la vida musical de México, el nacionalismo pionero de Manuel M. Ponce (1882-1948) se había desarrolla-

[9] Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989, pp. 142-143.

[10] Luis Heitor Correa de Azevedo, "La música de América Latina", en Isabel Aretz (comp.), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1980, 2a. ed., p. 53.

[11] La musicóloga argentina Ana María Locatelli de Pérgamo hizo un importante resumen de los elementos que conforman la música de América Latina provenientes de las tradiciones autóctona americana, europea y africana con señalamientos muy precisos sobre cómo los compositores incorporan estos elementos en sus obras. Véase Ana María Locatelli de Pérgamo, "Raíces musicales", en *América Latina en su música*, *op. cit.*, pp. 35-52.

do de manera simultánea al de los argentinos Alberto Williams (1862-1952) y Julián Aguirre (1868-1924), del boliviano Simeón Roncal (1870-1953), del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), del peruano Luis Duncker Lavalle (1874-1922), del colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), del costarricense Julio Fonseca (1885-1950), del chileno Pedro Humberto Allende (1885-1959), del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), del nicaragüense Luis A. Delgadillo (1887-1962), del uruguayo Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) aunque, aparentemente, no hubiera vínculos entre ellos.[12]

Dejando a un lado sus primeros trabajos de composición, la carrera de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas cobró vuelo a partir de las décadas de los veinte y treinta: Chávez encontró su sello personal con *El fuego nuevo* (1921), *Los cuatro soles* y HP ya mencionados, y Revueltas con *Cuauhnáhuac*, *Esquinas* y *Ventanas* (1931). Todas estas obras plantearon un distanciamiento radical de la estética ponciana que había dado curso a una música romántica de contenido mexicanista. La carrera de Revueltas se truncó en 1940, en tanto que la de Chávez continuó por casi cuatro décadas más.

¿La creación de nuestros músicos fue sólo producto de una preocupación personal? ¿O, como se ha repetido una y otra vez, fruto de la Revolución mexicana? ¿No fue el arte de Chávez y Revueltas parte del eco derivado del espíritu de identidad que recorría América desde el siglo XIX? Si a México habían llegado los aires de la revolución socialista de 1917, del nuevo orden cultural de la posguerra del 18, de los movimientos artísticos renovadores de los años veinte, si había recibido el impacto de los postulados socialistas que desde fines del siglo XIX recorrían el mundo propugnando no sólo la creación de una sociedad nueva, sino también de nuevas relaciones entre los hombres y de un arte nuevo que expresara nuevos contenidos, ¿no llegaron las noticias del quehacer de numerosos compositores empeñados en lo mismo que Chávez primero, y Revueltas luego, impulsaron en México? Algunos elementos determinantes para la definición de lo americano, como el reconocimiento de "lo criollo" en la obra de Ricardo Rojas,[13] la postura antiimperialista e indoamericana de Haya de la Torre (entre otras cosas reafirmada en

[12] Nótese que todos son compositores relativamente coetáneos, nacidos entre 1862 (Alberto Williams) y 1889 (Cluzeau Mortet). Uribe Holguín, Fonseca y Allende son los más cercanos a Ponce, no sólo en edad sino también estéticamente. Ocho años mayor, también Duncker Lavalle guarda similitudes con la estética ponciana. Villa-Lobos, apenas cinco años más joven que Ponce, cultivó un lenguaje muy alejado del nacionalismo romántico del compositor aguascalitense.

[13] El escritor argentino Ricardo Rojas (1882-1957) identificó la esencia de lo americano en *lo criollo* como síntesis del mestizaje cultural.

México en sus años como secretario personal de Vasconcelos) y José Carlos Mariátegui,[14] la revaloración de la cultura popular en la obra de Mario de Andrade,[15] la aparición de la corriente indigenista que se manifestó lo mismo en la literatura, en la plástica, en la música,[16] ¿no tuvieron acaso resonancia en México?

Yo veo la obra de Chávez y Revueltas como parte de un movimiento que recorrió América desde principios del siglo XX y que guardó la natural contemporaneidad con sus contrapartes centro y sudamericanas. Ese movimiento se llamó, en un momento específico (de los años veinte al treinta), el nacionalismo, con toda su pluralidad de alcances, lenguajes y resultados. Pero una cosa es ser contemporáneo y otra tener conciencia de esa contemporaneidad. No sé si Chávez y Revueltas tuvieron, respecto a Latinoamérica, conciencia de contemporaneidad, pero su obra pertenece a una circunstancia en la que sólo era posible encarar la creación desde la doble perspectiva

[14] Julio Cotler afirma que "Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui sentaron las bases de un pensamiento y acción definidamente antioligárquicos y antiimperialistas, orientados a la participación política de las capas populares y sectores medios urbanos [...] Las nuevas perspectivas políticas que abrieron Haya y Mariátegui tuvieron como antecedentes inmediatos a Manuel González Prada, uno de los primeros intelectuales que evidenciaron y denunciaron en forma tajante el carácter clasista de la dominación oligárquica. También preparó el terreno del movimiento indigenista, que se venía desarrollando en todo el país y que a través de sus variadas actividades procuraba reevaluar el pasado y el presente indígena...". Julio Cotler, *Clases, estado, nación en el Perú*, México, UNAM, 1982, p. 164.

[15] La influencia del escritor paulista Mario de Andrade (1893-1945) en la orientación estética de Villa-Lobos se hizo patente a partir de la Semana de Arte Moderno realizada en tres sesiones en el teatro Municipal de São Paulo del 13 al 15 de febrero de 1922. Villa-Lobos coincidió con los postulados de los organizadores de dicho encuentro cultural —el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional— en tanto su obra se tildaba de "modernista" por su armonía avanzada, recogía elementos de la tradición popular brasileña y rompía los "clichés" del arte europeo. Véase Vasco Mariz, *Historia de la música en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileiros, 1985, pp. 105-106. La influencia de Andrade se dejó sentir también en la obra del nacionalista Camargo Guarneri, quien consideraba que "de cualquier forma y por todas las formas tenemos que trabajar una música de carácter nacional". Citado en Correa de Azevedo, *op. cit.*, p. 54.

[16] Ejemplos clásicos del pensamiento indigenista son la novela *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas; *Los cuentos andinos* (1920), del peruano Enrique López Albújar; *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza; la obra plástica de los peruanos José Sabogal y Julia Codesido así como la etapa inicial del muralismo mexicano de Rivera, Orozco y Siqueiros, y los trabajos de recopilación de música folklórica *La musique des Incas et ses survivances* (1925), de Raúl y Margarita D'Harcourt; *La música en el Ecuador* (1930), de Segundo Luis Moreno; "La musique des Araucans" (1925), de Carlos Lavin, publicado en la *Révue Musicale* de París. En forma paralela a esta corriente, se desarrolló una intensa recopilación y estudio de las músicas indígenas por parte de estudiosos europeos desde 1905, entre otros, por los integrantes del Instituto de Musicología Comparada de Berlín. Para este último punto véase Isabel Aretz, *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

de ser, a la vez, moderno y nacional. Sólo ajustándonos al periodo en el que Chávez escribió *El fuego nuevo* (1921) y Revueltas dejó de existir (1940), que es el momento de más intenso nacionalismo en México, observamos que en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con diversos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas que no dependieron tanto de los propios compositores cuanto de las posibilidades y circunstancias políticas, económicas y sociales de cada país. Un apretado recuento de personajes, obras y fechas en esos años (de 1921 a 1940) nos indica lo siguiente:

1922. El compositor boliviano Simeón Roncal (1870-1953) compone sus *Veinte cuecas* para piano utilizando ritmos folklóricos de su país.
—. Pedro Humberto Allende (1885-1959) da a conocer sus *Tonadas de carácter popular chileno* para piano, algunas de las cuales fueron estrenadas en la década de los veinte por Ricardo Viñes en París.
—. El compositor brasileño Francisco Mignone (1897-1986) estrena su obra *Congada* para orquesta, basada en ritmos populares brasileños.
—. Carlos López Buchardo (1881-1948) estrena su poema sinfónico *Escenas argentinas*.
1923. Se funda en La Habana el grupo Minorista, donde se congregaban poetas, artistas plásticos y músicos, y cuya acción derivó en la investigación de las raíces de la música afrocubana. El afrocubanismo llegó a ser la más apropiada fuente de expresión nacional para los representantes del nacionalismo cubano: Amadeo Roldán (1900-1939), Alejandro García Caturla (1906-1940).
—. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) viaja a Europa, inmediatamente después de escribir su *Nonetto* con el subtítulo de *Impressão rápida de todo o Brasil*. La instrumentación exige percusiones típicas brasileñas.
—. En Brasil, Francisco Mignone inicia la composición de sus *Lendas sertanejas* para piano.
1924. Pedro San Juan funda la Orquesta Filarmónica de La Habana.
—. Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) estrena su segunda sinfonía, *Del terruño*, basada en temas del folklor colombiano.
—. Eduardo Fabini, uruguayo (1893-1950), escribe su *Isla de los ceibos*.
1925. Amadeo Roldán estrena su *Obertura sobre temas cubanos*.
—. Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948) estrena su *Suite sinfónica sobre tres temas brasileiros*.
—. Estreno de *Maxixe* para orquesta de Francisco Mignone.

1926. Amadeo Roldán estrena sus *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón y Fiesta negra)* que muestran la asimilación de elementos de la música folklórica cubana.

—. El compositor venezolano Juan Bautista Plaza (1898-1965) estrena su poema sinfónico *El picacho abrupto.*

—. Juan José Castro (1895-1968) funda la orquesta Renacimiento en Buenos Aires.

—. Monseñor Pablo Chávez Aguilar, peruano (1898-1950), compone sus *Ocho variaciones sobre un tema incaico* para piano.

—. Heitor Villa-Lobos dedica a Arturo Rubinstein su *Rudepoema*, una de las más significativas obras de este compositor elaborada sobre motivos que recuerdan aires populares o folklóricos de Brasil.

1927. Ocurre el estreno de las *Tres danzas cubanas* de Alejandro García Caturla.

—. Se estrenan las *Tres danzas (Joropo, Pasillo y Bambuco)* del colombiano Guillermo Uribe Holguín.

—. De este año son las *Tres estampas de Arequipa*, de Roberto Carpio (1900-1990); los *Cinco preludios incaicos*, de Pablo Chávez Aguilar; y la *Canción india*, de Andrés Sas (1900-1967); los tres, compositores peruanos.

1928. Carlos Chávez dicta una conferencia en la Universidad de México elogiando las virtudes de la música indígena que expresaba "lo más profundo del alma mexicana". Ese mismo año funda la Orquesta Sinfónica de México.

—. Amadeo Roldán estrena *La rebambaramba*, ballet basado en la música ritual de los lucumí y abakuá.

—. El compositor peruano Carlos Sánchez Málaga (1904-1986) compone *Caima* y *Yanahuara*, ambas para piano.

—. El compositor y etnomusicólogo chileno Carlos Lavín (1883-1962) da a conocer sus *Lamentaciones huilliches* para contralto y orquesta basado en cantos de los indios mapuches.

—. Camargo Guarnieri (1907-1985) estrena su *Danza brasileira* para piano (más tarde orquestada).

—. Luis Gianneo (1897-1968) compone su poema sinfónico *Turay turay* basado en la música folklórica de Tucumán, Argentina.

—. Andrés Sas compone sus *Cantos del Perú* para violín y piano.

1929. Se funda en Buenos Aires el grupo Renovación por obra de Juan Carlos Paz y los hermanos Juan José y José María Castro.

—. Antonio María Valencia (1902-1952) compone su *Chirimía y bambuco sotareño* para piano, que estrena al año siguiente en Popayán. Fue orquestada en 1942.

—. Óscar Lorenzo Fernández compone su ópera *Malazarte*, representada en

1941, en la cual cada uno de los personajes principales tiende a ser asociado con un género folklórico o popular dado: amerindio, afrobrasileño, lusobrasileño y urbano popular.

—. Luciano Gallet (1893-1931) compone su *Suite sobre temas negro-brasileiros* para flauta, oboe, clarinete, fagot y piano.

—. Felipe Boero (1884-1958) estrena en el Teatro Colón de Buenos Aires su ópera *El matrero*, basada en el folklor de las pampas.

1930. Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Ascanio Negrete y Vicente Martucci fundan la Orquesta Sinfónica Venezuela.

—. José Rozo Contreras (1894-1976) estrena su suite orquestal *Tierra colombiana.*

—. Theodoro Valcárcel (1902-1940) estrena sus *Cuatro canciones incaicas* para voz y piano.

—. Heitor Villa-Lobos inicia la composición de la serie de *Bachianas brasileiras* para diversos medios instrumentales y vocales que adaptan ciertos procedimientos contrapuntísticos barrocos a la música de raíz brasileña, sobre todo de la *modinha.*

—. Agustín Barrios, Mangoré (1885-1944), escribe su *Danza paraguaya* para guitarra.

—. Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) compone su *Tríptico criollo* para voz y piano y *La siesta* para orquesta.

1931. Silvestre Revueltas compone su pieza para orquesta *Cuauhnáhuac.*

—. Andrés Sas estrena su *Suite peruana* para piano.

—. Carlos Isamitt (1887-1974) estrena su *Friso Araucano* para voces y orquesta.

—. Radamés Gnatalli (1906-1988) estrena su *Rapsodia brasileira.*

—. El uruguayo Eduardo Fabini estrena su *Melga sinfónica*

—. Juan Bautista Plaza, venezolano, estrena su *Fuga criolla, para orquesta de cuerdas,* basada en los ritmos tradicionales del joropo.

1932. Theodoro Valcárcel compone su obra *Estampas de la cordillera* para piano.

—. Eduardo Fabini escribe su poema sinfónico *Mburucuyá* (originalmente un ballet).

—. Juan Bautista Plaza compone sus *Siete canciones venezolanas* para soprano y piano.

1933. Se estrena la *Rumba* de García Caturla.

—. Luis H. Salgado (1903-?), compositor ecuatoriano, estrena su suite sinfónica *Atahualpa* o *El ocaso de un imperio*

—. Francisco Mignone estrena su ballet *Maracatu de Choco Rei,* basado en danzas folklóricas y populares estilizadas.

1934. Se estrenan los *Motivos de son* de Amadeo Roldán, ocho canciones para voz y pequeño conjunto instrumental, sobre textos de Nicolás Guillén.
—. Gilardo Gilardi (1889-1963) compone su pieza sinfónica *El gaucho con botas nuevas* utilizando aires como la chacarera y el malambo.
—. Juan José Castro estrena su *Sinfonía Argentina* en cuyo primer movimiento explora elementos del tango.
—. El compositor costarricense Julio Fonseca (1885-1950) escribe su *Suite tropical* para piano.
1935. Chávez compone la *Sinfonía India*.
—. Carlos Isamitt concluye su obra *Mitos araucanos* para orquesta.
1936. Andrés Sas estrena sus *Tres estampas del Perú (Himno y Danza, Triste, Tondero)*.
—. Luis Gianneo (1897-1968) compone su *Cuarteto criollo núm. 1* para cuerdas.
—. Eduardo Caba (1890-1953) compone su *Leyenda quechua* para piano.
—. Luis Cluzeau-Mortet compone su *Soledad campestre* para orquesta.
1937. Alberto Ginastera (1916-1983) compone su ballet *Panambí*, para orquesta, y sus *Tres danzas argentinas* para piano.
—. Camargo Guarnieri estrena su obra *Flor de tremembé* para quince instrumentos solistas y percusión típica brasileña.
—. Julio Fonseca, de Costa Rica, compone su *Gran fantasía sinfónica sobre motivos folklóricos* para piano.
—. Eduardo Fabini termina su obra *Mañana de Reyes*, basada en el cancionero infantil rioplatense.
1938. Estreno de *Sensemayá* de Revueltas.
—. Estreno de los *Tres preludios en conga* del compositor cubano Hilario González (1920-1997).
—. Estreno de *Emociones caucanas*, para violín, violonchelo y piano de Antonio María Valencia, acaso la obra más significativa del estilo nacionalista de este compositor colombiano.
—. José María Velasco Maidana (1900-?), el principal compositor nacionalista boliviano, estrena en Berlín su ballet *Amerindia*.
1939. Rosa Mercedes Ayarza de Morales da a conocer sus *Antiguos pregones de Lima* para canto y piano.
—. Luis Gianneo compone sus *Tres danzas argentinas* para piano.
—. Theodoro Valcárcel publica sus *Estampas del ballet Suray Surita*, basadas en cantos folklóricos peruanos.
—. El compositor panameño Roque Cordero escribe su *Capricho interiorano* para orquesta usando ritmos tradicionales de su país.
—. José María Velasco Maidana compone su obra orquestal *Estampas de mi tierra*.

1940. Carlos Chávez escribe su *Xochipilli-Macuilxóchitl*, para una "orquesta mexicana". En ella, los ritmos y melodías "son más que cualquier otra cosa, el resultado de mis prolongadas reflexiones sobre tópicos de la antigüedad mexicana", según sus propias palabras.

—. Luis H. Salgado estrena su ópera *Cumandá*, basada la novela de Juan León Mera. La acción tiene lugar en las provincias del oriente del Ecuador (Amazonas).

—. Francisco Mignone estrena su *Festa das Igrejas*, unas "impresiones sinfónicas" con la orquesta de la NBC bajo la dirección de Arturo Toscanini.

—. Moisés Moleiro (1904-1979), de Venezuela, compone su *Joropo* para piano.

1941. Alberto Ginastera compone el ballet *Estancia* "sobre escenas de la vida rural de Argentina".

—. Juan José Castro estrena sus *Tangos* para piano.[17]

He incurrido hasta aquí en dos omisiones: una, la referida a las fechas de composición o de estreno de otros compositores mexicanos, nacionalistas o no;[18] la segunda, que no he aludido a compositores como Juan Carlos Paz (argentino), Domingo Santa Cruz y Alfonso Leng (chilenos), Alfonso de Silva (peruano) o Hans Joachim Koellreuter (brasileño), que buscaban una modernidad ajena al nacionalismo.

La actividad creadora de Chávez y Revueltas se halla, pues, inserta en un amplio movimiento que abarcó a la América Latina de punta a punta.

[17] Mucha de esta información puede ser consultada en los siguientes trabajos: *América Latina en su música*, *op. cit.*; Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971; *Compositores venezolanos*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, s/f; Helio Orovio, *Diccionario de la música cubana*, La Habana, Letras Cubanas, 2a. ed., 1992; Ricardo Lorenz, Luis R. Hernández y Gerardo Dirié (comps. y eds.), *Scores and Recordings at the Indiana University Latin American Music Center*, Bloomington, Indiana University Press, 1995; Mariano Pérez, *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, ISTMO, 1985; Vasco Mariz, *Historia de la música en el Brasil*, *op. cit.*; David P. Appleby, *La música de Brasil*, México, FCE, 1985; Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989; Gerard Béhague, *La música en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1983; Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 3a. ed. cubana, 1988; *La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985; Dieter Lehnhoff, "Tendencias en la creación musical centroamericana durante el siglo XX", en *Cultura de Guatemala*, año XV, vol. III, septiembre-diciembre de 1994, pp. 31-52; Graciela Paraskevaidis, *Eduardo Fabini*, Montevideo, TRILCE, 1992; José Antonio Calcaño, *La ciudad y su música*, Caracas, Monte Ávila, 1985; José Maria Neves, *Música contemporánea brasileira*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1977. La bibliografía sobre la música en América Latina es muy amplia, y la que aquí señalo es la que me ha servido básicamente para la elaboración de esta ponencia.

[18] La razón es obvia: establecer la relación de Chávez y Revueltas con América Latina.

Sólo que no nos hemos detenido en la identificación de los elementos que permitan establecer las ligas de México con los movimientos culturales de América Latina. La "interignorancia musical", de la que alguna vez habló el musicólogo Walter Guido,[19] tendría aquí plena justificación si no nos hiciéramos la pregunta acerca de cómo se dieron los vínculos de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas con sus colegas y con la vida musical del continente.

Como ésta es una historia no escrita y, acaso, ni siquiera lo suficientemente documentada, sólo quiero hacer algunas anotaciones:

1. En cuanto texto he leído de o sobre Revueltas, no hallo más que una referencia anecdótica que lo vincula al mundo latinoamericano: él solía usar la frase "esto está de la rebambaramba", para calificar, y aquí uso las palabras de José Revueltas, "una situación que le parecía abstrusa, desazonante, y que condenaba aprobándola contra su voluntad".[20] *La rebambaramba* es el título de un ballet afrocubano, sobre libreto de Alejo Carpentier, del compositor cubano Amadeo Roldán, que Revueltas había estrenado en 1929 con la Orquesta Sinfónica de México.[21] No conozco si hubo cruce de correspondencia en torno a la ejecución de la obra entre Revueltas y Roldán, pero sí entre éste y Carlos Chávez.[22] Ésta fue la primera obra latinoamericana que la OSM interpretó desde su fundación en 1928. Chávez la repitió en 1931, asumiendo la conducción de la obra.[23]

2. En un informe relativo a la presencia de la delegación mexicana en el conflicto que ensangrentó a España a partir de 1936, Revueltas alude, muy de pasada, al director español Pedro San Juan. "No quiero olvidar —dice— a Pedro San Juan, siempre infatigable, siempre al lado de la República y trabajando con el Comité de la Música, del que es vicepresidente..."[24] Es posible que Revueltas lo tratara cuando éste vino a México en 1929. A la sazón, San Juan ocupaba el cargo de director de la Orquesta Filarmónica de La Ha-

[19] Walter Guido, "Interignorancia musical en América Latina", en *América Latina en su música*, *op. cit.*, pp. 286-314.

[20] José Revueltas, "Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas", en *Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas*, México, SEP/80-FCE, 1982, p. 16.

[21] Revueltas dirigió sólo esta obra en el concierto. Programa de mano de la temporada 1929-1930 de la Orquesta Sinfónica de México del 8 de noviembre de 1929 efectuado en el Teatro Arbeu. El concierto se repitió el 10 de noviembre en el mismo teatro.

[22] En el *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989, se encuentra un intercambio de cartas entre Roldán y Chávez desde 1929 hasta 1937.

[23] Nota a la carta de Amadeo Roldán a Carlos Chávez del 19 de diciembre de 1931, en *ibid.*, p. 130.

[24] Silvestre Revueltas, "Informe sobre España", en *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, México, ERA, 1989, p. 123.

bana, y en su visita a México por lo menos conoció a Chávez y ese mismo año figuró como director invitado de la OSM.[25] San Juan fue el guía, musical y espiritual, de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, los más conspicuos representantes del nacionalismo musical cubano. Vivió en La Habana desde 1924 hasta 1932, en que volvió a España. Estaba allí durante la guerra civil cuando Revueltas viajó con la delegación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, y abandonó la península ibérica con el triunfo del franquismo.[26] Lamentablemente, no conozco ninguna otra referencia documental que haga explícitas las relaciones entre Revueltas y el mundo musical cubano ni qué relación se produjo entre San Juan y Revueltas en México.

3. Tampoco entre los escritos de Revueltas y la correspondencia que de él se ha publicado, sustancialmente familiar, hay alusión alguna a la música del resto del continente. Hacia 1934 Revueltas estaba en su periodo de apogeo como creador cuando el doctor Francisco Curt Lange, director del SODRE, publicó en Montevideo un folleto titulado *Americanismo Musical*,[27] que hacía explícitos los principios de un movimiento tendiente a integrar los esfuerzos y actividades aislados de músicos, compositores e investigadores del continente que coadyuvara a la investigación de la música indígena, folklórica y popular, a la publicación, el análisis y la divulgación de la creación musical y a la aplicación de los modernos métodos de la pedagogía musical contemporánea. Una de las vías para hacer realidad estos propósitos fue la creación de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores destinada a publicar partituras de creadores musicales de las tres Américas. ¿Cuál fue la postura mexicana al respecto? ¿Qué opinaban Chávez y Revueltas de esta propuesta que encontró amplio eco en diversos países del hemisferio y que llevó a la creación, desde Bogotá, del Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo y al respaldo continental a este proyecto refrendado en la VIII Conferencia Internacional Americana de Lima de 1938? ¿Cómo fue que, finalmente, la publicación número 50, de 1946, de la serie de partituras de la ECIC correspondiera a *Dos canciones* de Revueltas (*Amiga que te vas* y *Caminando*), cuando ya el músico durangueño había muerto?[28]

[25] Pedro San Juan (1887-1976), compositor y director de origen vasco, dirigió el Concierto Extraordinario de la Orquesta Sinfónica de México, el 20 de septiembre de 1929 en el Teatro Arbeu, por invitación de Carlos Chávez. El programa incluyó *Ma Mere L'oye*, de Ravel; la *Sinfonía Sevillana*, de Joaquín Turina; y *Castilla* y *Babaluayé*, del propio San Juan. Véase Programa de mano de la OSM del 20 de mayo de 1929.

[26] Helio Orovio, *op. cit.*, p. 442.

[27] Francisco Curt Lange, *Americanismo Musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, 1934.

[28] *Amiga que te vas*, para mezzosoprano y piano, y *Caminando*, para barítono y piano, con el título de *Dos canciones*, Montevideo, ECIC, Instituto Interamericano de Musicología, núm. 50, 1946.

4. Chávez tuvo noticias de Francisco Curt Lange a través de su amigo Moisés Sáenz, entonces embajador de México en Perú.[29] Éste le contó, en unas cartas de 1936, del musicólogo alemán afincado en Uruguay y de su *Boletín Latinoamericano de Música* que ese año ya iba en el segundo volumen, y lo instó a ponerse en contacto con el organizador del Americanismo Musical.[30] Pero Chávez, me imagino que entusiasmado con los conciertos que ofrecía en los Estados Unidos con la Liga de Compositores de Varèse, Copland y Cowell y el apoyo de la Fundación de Elizabeth Sprague Coolidge, no tuvo mayor interés en una organización de similares propósitos.[31] No he hallado ninguna evidencia de que Chávez se comunicara con el artífice de la musicología sudamericana y Lange no guardaba, me lo confesó en una larga tarde de té y galletas en Caracas, un buen recuerdo de su encuentro con el autor de la *Sinfonía India* en México en 1938,[32] pero, en cambio, evocaba con cariño a Ponce y Bernal Jiménez. En el *Boletín Latinoamericano de Música*, de 1938 (volumen IV), Lange se lamentaba de que las relaciones con México no fueran, hasta ese momento, lo suficientemente sólidas.[33]

5. Chávez nunca publicó en la serie de la ECIC. Los compositores mexicanos incluidos fueron Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Miguel Bernal Jiménez, Daniel Ayala y Vicente T. Mendoza. Tampoco colaboró con el *Boletín Latinoamericano de Música*, y en los tomos III, IV y V, este último dedicado en parte a México, los articulistas fueron Manuel M. Ponce, José

[29] Moisés Sáenz había ocupado la presidencia del Consejo Directivo de la Orquesta Sinfónica de México cuando ésta se fundó en 1928.

[30] Carta de Moisés Sáenz del 31 de octubre de 1936. Aunque no se indica así, la carta debe haber sido escrita en Lima, donde Sáenz era embajador de México. *Epistolario, op. cit.*, p. 243.

[31] Cuando Chávez recibió noticias de Francisco Curt Lange, en 1936, era un compositor reconocido en los medios musicales estadounidenses. La intensa correspondencia de Chávez con Claire R. Reis de La Liga de Compositores de Nueva York, con la señora Elizabeth Sprague Coolidge, con el compositor Henry Cowell, fundador de la revista *New Music Quarterly* y directivo de la Pan American Association of Composers revela la consideración que se tenía por la obra de Chávez. Además, éste había organizado en 1937, en México, el Festival Panamericano de Música con el patrocinio de la Fundación Coolidge.

[32] Quien hizo la presentación de Lange a Chávez fue el compositor argentino Juan Carlos Paz, en una carta enviada desde Buenos Aires el 6 de diciembre de 1938. Paz trató de interesar a Chávez en la presentación de obras mexicanas en Argentina y delegó en Lange —"en viaje a México", le decía— la gestión de establecer contacto con Chávez. *Epistolario, op. cit.*, p. 280.

[33] Lange escribió en el prefacio del mencionado boletín: "Digamos que la ausencia de colaboradores del hemisferio norte y del continente europeo es dolorosa..." Y refiriéndose a México precisaba: "México queda muy distante del Uruguay y las relaciones no han sido, hasta el presente, lo suficientemente sólidas como para que el Americanismo Musical pudiera ocuparse con conocimiento de causa de la vida musical y de la producción de los amigos mexicanos". Véase *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. IV, Bogotá, Instituto de Estudios Superiores, sección de Investigaciones Musicales, Montevideo, 1938, p. 18.

Rolón, Julián Carrillo, Juan León Mariscal (¿el bando contrario en pleno?), Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos, Armando Solórzano, Rafael G. Guerrero y Otto Mayer-Serra, que publicó su valioso ensayo sobre Revueltas, lo que contribuyó a llamar la atención sobre la música del de Papasquiaro más allá de las fronteras de México. En el folleto del Instituto Interamericano de Musicología que resume la labor de este centro de 1941 a 1947 se menciona a Silvestre Revueltas como miembro correspondiente del Instituto junto a Daniel Ayala, Gerónimo Baqueiro Foster, Miguel Bernal Jiménez, Rubén M. Campos, Daniel Castañeda, Julián Carrillo, Carlos Chávez, Blas Galindo, Raúl G. Guerrero, Rodolfo Halffter, Vicente T. Mendoza, Estanislao Mejía, Pedro Michaca, Manuel M. Ponce y Adolfo Salazar. ¿Fue la participación de Chávez y de la gente cercana a él (Galindo, Halffter, Salazar) sólo declarativa?[34]

6. El boletín V, de 1941-1942, incluyó una pequeña nota necrológica en sus páginas iniciales: "El americanismo musical perdió inesperadamente a siete de sus más queridos componentes: Joaquín Barroso, Alejandro García Caturla, Silvestre Revueltas, Moisés Sáenz [el amigo embajador de Chávez], Antonio Spinetti, Alwin Percy Martin y Theodoro Valcárcel".[35] Me queda la duda, porque no hay nada que yo conozca al respecto, de si Revueltas estrechó lazos con Lange, o apoyó los esfuerzos del uruguayo, o si se involucró en el movimiento del americanismo musical, más allá de ser miembro correspondiente en México. La voluminosa correspondencia de Curt Lange, depositada en la Universidad de Bahía, en Brasil, quizá dé cuenta de esta etapa de gestación de un movimiento, el Americanismo Musical, que respecto a México presenta serias lagunas de información.

7. Las relaciones de Carlos Chávez con la música y los músicos de América Latina se nos hacen más explícitas por la nutrida, aunque no completa, información documental que conocemos hasta el presente.

Por una parte, la inclusión de obras latinoamericanas en las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México fue un hecho frecuente desde los años iniciales de la orquesta, y la mano de Chávez no fue ajena a esta decisión, más aún si se tiene en cuenta que el propio maestro dirigió muchas de ellas. Por ejemplo, en 1929 se incluyó *La rebambaramba* del cubano Amadeo Roldán, dirigida por Revueltas.[36] Para un año tan temprano como 1931, Chá-

[34] *El Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo. Su labor de 1941 a 1947*, Montevideo, Ministerios de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública y Previsión Social de Uruguay, 1948, p. s/n.

[35] *Boletín Latinoamericano de Música*, vol. V, Montevideo, Instituto Interamericano de Musicología, 1941, p. 7.

[36] Véase la nota núm. 20.

vez ya sabía que en nuestro continente existían algunos creadores valiosos y no vaciló en recomendarlos a la Liga de Compositores de Nueva York. En una carta dirigida a Claire R. Reis le mencionó a Villa-Lobos y Oswaldo Guerra de Brasil, al chileno Pedro Humberto Allende y a los cubanos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.[37] Pero ¿cuáles serán sus fuentes de información?

8. Al correr del tiempo, Chávez amplió su interés en la obra de los creadores de las Américas. Para ello, inició una encuesta en 1936 que envió a través de las representaciones diplomáticas de México en los países hispanoamericanos para informarse de obras y compositores que incluir en la programación de la OSM,[38] así como en el Festival Panamericano de 1937 por realizarse en la ciudad de México. En este festival, Chávez conoció música de los chilenos Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, Carlos Isamitt, Héctor Gallac, Jorge Urrutia Blondel, Samuel Negrete y Armando Carvajal; de Heitor Villa-Lobos; de los argentinos Juan José Castro y Luis Gianneo y del peruano Andrés Sas.[39]

9. Por esa misma época, Chávez recibió una carta de Juan Carlos Paz dándole noticias de los "Conciertos de la Nueva Música" en Buenos Aires y avisándole de la venida de Curt Lange a México.[40] De este contacto, fructificó la ejecución de las *Siete piezas para piano* de Chávez en los conciertos de Buenos Aires en 1940, pero no conocemos indicios de que la relación entre Chávez y Paz continuara.

10. Carlos Chávez también procuró ampliar su información de la vida musical en el resto del continente. El *Boletín de la* OSM de 1940 acogió la *Carta de Buenos Aires,* del crítico Jorge D'Urbano; la *Carta de Río de Janeiro*, de Renato Almeida; y la *Carta de Lima* del compositor belga radicado en Lima, Andrés Sas, los cuales exponían una somera descripción sobre la vida musical en Argentina, Brasil y Perú, países que Chávez visitaría a partir de 1941.[41]

[37] Carta de Carlos Chávez a Claire R. Reis del 7 de enero de 1931. *Epistolario, op. cit.*, p. 119.

[38] En la carta del 25 de noviembre de 1936 que el embajador de México en Lima, Moisés Sáenz, le envió a Chávez, alude a que "El cuestionario que nos envió Relaciones [Exteriores] sobre asuntos musicales de Latinoamérica, me lo imagino inspirado por ti..." *Epistolario, op. cit.*, p. 245. La respuesta de Chávez a Sáenz del 8 de diciembre de ese año confirmó que "Efectivamente, el cuestionario lo mandó Relaciones a petición mía". *Op. cit.*, p. 250.

[39] Nota núm. 1 a la carta de Carlos Chávez a Elizabeth Sprague Coolidge del 30 de julio de 1937, *op. cit.*, p. 268. Es posible que algunas de las obras programadas en el Festival Panamericano de Música hayan llegado a México como resultado de la encuesta impulsada por Chávez en 1936.

[40] Véase la nota núm. 32.

[41] Los boletines de la OSM se publicaron entre 1940 y 1943. Las cartas de Lima, Buenos Aires y Río de Janeiro aparecieron publicadas en 1940. Véase Jorge D'Urbano, "Carta de Buenos

11. Chávez comenzó a incorporar obras latinoamericanas de manera asidua en las temporadas de la Orquesta Sinfónica de México. Así, en 1939 incluyó *Batuque*, de Óscar Lorenzo Fernández,[42] en 1940 los *Choros número 8*, de Heitor Villa-Lobos;[43] en 1941 la *Sinfonía Argentina*, de Juan José Castro;[44] en 1942 las *5 piezas breves*, de Domingo Santa Cruz,[45] el Carlos Chávez chileno; y en 1944, las *Bachianas Brasileiras número 2*, de Villa-Lobos.[46] En 1948, Chávez invitó a Juan José Castro como huésped de la OSM y éste hizo el estreno en México de la *Suite sinfónica Usher* de Roberto García Morillo, el que sería años más tarde el biógrafo de Chávez.[47]

12. El vínculo de Chávez con Latinoamérica se vio reforzado con su presencia en diversos países como director huésped de orquestas sinfónicas locales. El primer país que Chávez visitó fue Perú,[48] concretando en 1941 un viaje gestado desde dos años antes a través de los buenos oficios del embajador de México en Lima, Moisés Sáenz, quien le consiguió una invitación del gobierno peruano para dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional que había fundado Theo Buchwald en 1938;[49] la prensa peruana dio cumplida cuenta del triunfo de la *Chacona*, de Buxtehude-Chávez; del *Huapango*, de José Pablo Moncayo; y de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, entre las obras dirigidas por Chávez en Lima.[50] En 1948, después de haber visitado varias veces La Habana, pudo por fin dirigir la Orquesta Sinfónica de esa

Aires", en *Boletín de la* OSM, núm. 1, abril de 1940, pp. 13-16; Renato Almeida, "Carta de Río de Janeiro", en *Boletín de la* OSM, núm. 3, mayo de 1940, pp. 52-55; Andrés Sas, "Carta de Lima. El Perú musical contemporáneo", en *Boletín de la* OSM, núm. 5, noviembre 1940, pp. 83-86. El trabajo de D'Urbano llegó a manos de Chávez gracias a los buenos oficios del crítico y polígrafo dominicano Pedro Henríquez Ureña, de larga y fecunda residencia en México, y más tarde catedrático del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Véase la carta de éste a Chávez, del 5 de junio de 1940. *Epistolario*, *op. cit.*, p. 297.

42 OSM, Programa de mano del concierto del 25 y 27 de agosto de 1939.

43 OSM, Programa de mano del concierto del 19 de julio de 1940.

44 OSM, Programa de mano del concierto del 4 y 6 de julio de 1941.

45 OSM, Programa de mano del concierto del 19 y 21 de junio de 1942.

46 OSM, Programa de mano del concierto del 16 y 18 de junio de 1944.

47 OSM, Programa de mano del concierto del 9 y 11 de abril de 1948.

48 Chávez alentaba la posibilidad de un viaje a Perú desde 1939. En una carta a su amigo Moisés Sáenz fechada el 14 de diciembre de 1939, le decía: "Se pasó el año y no pudo realizarse mi tan deseado viaje al Perú". Párrafos adelante, agregaba: "No abandono el proyecto del viaje al Perú, aunque sea tan vago e indefinido". *Epistolario*, *op. cit.*, p. 291.

49 Respecto a este viaje, que fue el primero que Chávez efectuó a Sudamérica, es interesante revisar la correspondencia cruzada entre el músico y Moisés Sáenz, gestor de que el gobierno peruano invitara a Chávez. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 314-322, 327-328. También la carta de Chávez a Lincoln Kirstein del 18 de septiembre de 1941, *op. cit.*, p. 331. Cuando Chávez pisó Lima, Moisés Sáenz acababa de fallecer.

50 El *Boletín de la* OSM reprodujo las críticas periodísticas en torno a la actuación de Chávez en Lima. Véase *Boletín de la* OSM, vol. II, núm. 4, diciembre de 1941, pp. 107-108.

ciudad y en 1950 estuvo en Buenos Aires para dirigir la Orquesta Sinfónica del Estado;[51] en 1954 condujo la Orquesta Sinfónica de Venezuela en el marco del Primer Concurso y Festival Latinoamericano de Música, donde además obtuvo el *Premio Caro de Boesi* con su Tercera sinfonía;[52] en 1956 subió al escenario del Teatro Colón de Buenos Aires para dirigir a la Orquesta Sinfónica Nacional incluyendo el *Movimiento sinfónico,* de Roberto García Morillo,[53] y su Tercera sinfonía que luego premió la crítica como "la obra más importante de un compositor no argentino";[54] en 1957 regresó a Caracas para el Segundo Concurso y Festival Latinoamericano de Música, con el auspicio de la Institución José Ángel Lamas,[55] donde formó parte del jurado y condujo tres conciertos con obras de Blas Galindo, del cubano Julián Orbón, del brasileño Camargo Guarnieri, del peruano Enrique Iturriaga y la *Segunda sinfonía en un movimiento* del panameño Roque Cordero, que abrió nuevas perspectivas al uso de la dodecafonía en la música de nuestro continente.[56] Ese mismo año realizó una gira por Sudamérica[57] dirigiendo en Lima, Montevideo (dentro del II Festival de Música Latinoamericana del SODRE, en el cual incluyó las *Tres versiones sinfónicas* de Julián Orbón), Buenos Aires, donde su Sinfonía número 4 recibió el premio a la "obra más importante de compositor americano viviente (no argentino), estrenada en Buenos Aires",[58] y Bogotá.

Tras un intervalo de cinco años volvió a Sudamérica, esta vez a Brasil y a Colombia; en 1963 fue invitado al Festival Internacional de Música y Danza de Río de Janeiro; en 1966 dirigió en el Festival Interamericano de Música de Puerto Rico y la Filarmónica del Teatro Colón de Buenos Aires; en 1970 dirigió un ciclo Beethoven con la Orquesta de Santo Domingo; en 1973 fue a El Salvador a dirigir en el III Festival Internacional de Música; en 1974 retornó a Argentina para conducir las Sinfónicas de San Juan y la Nacional de Buenos Aires, y fue invitado a dirigir la reorganizada Sinfónica

[51] García Morillo, *op. cit.*, p. 147.

[52] *Ibid.*, p. 153. Véase también la carta de Chávez a Aaron Copland del 11 de octubre de 1954, en la cual le menciona este hecho.

[53] *Ibid.*, p. 173. Véase también la carta de Roberto García Morillo a Chávez del 18 de junio de 1956. *Epistolario, op. cit.*, p. 768; así como la nota a la carta de Chávez a García Morillo del 29 de junio de 1956, en *ibid.*, p. 769.

[54] Carta de Carlos Chávez a Alberto Emilio Giménez, director de la revista *Polifonía* de Buenos Aires, del 13 de agosto de 1957.

[55] García Morillo, *op. cit.*, p. 173.

[56] Roque Cordero, "Vigencia del músico culto", en *América Latina en su música*, p. 164.

[57] García Morillo, *op. cit.*, pp. 173-174.

[58] Carta de Alberto Emilio Giménez a Carlos Chávez, del 3 de octubre de 1959. *Epistolario, op. cit.*, pp. 848-849.

de Costa Rica,[59] que por entonces estaba en manos del italochileno Marco Dusi.[60] Por último, dio su apoyo al programa de las orquestas juveniles de Venezuela, impulsado por el compositor y director venezolano José Antonio Abreu, al dirigir la Orquesta Juvenil de ese país en 1975, 1976 y 1977.[61]

13. La larga experiencia de Chávez en los medios internacionales de la música y su extendido vínculo con el continente americano lo llevó a desarrollar una conciencia del valor de algunos de los compositores del continente. Así, en 1959, sugirió a Lincoln Kirstein y George Balanchine, para el estreno de una coreografía llamada *Ballet panamericano*, obras de latinoamericanos agregando una lista muy selecta de nombres.[62] En una carta a Alberto Ginastera para ese propósito, precisaba que

> Ya se comprende que la presencia de compositores latinoamericanos no implica homogeneidad de estilo, pues apenas podría pensarse en un mínimo común denominador debido al hecho de ser todos latinoamericanos. En realidad de lo que se trata es de conseguir un grupo de las más importantes o mejores composiciones de músicos latinoamericanos, privando la idea de calidad sobre cualquier otra consideración de orientación estética. Es decir, si la música es buena no importa que tenga una orientación ya sea folklórica o abstracta. En nuestras conversaciones sugerí a Orbón, Ginastera, Orrego Salas, Tosar, Villa-Lobos, Revueltas, Chávez y tal vez uno o dos más.[63]

En un certero trazo, escogió a algunos de los más notables creadores de música de nuestro continente aunque, como es obvio, dejó fuera a otros igualmente importantes.

14. Chávez no perdió ocasión de dirigir obras latinoamericanas en los festivales panamericanos realizados en México. En el que se efectuó en julio de 1960 en el Palacio de Bellas Artes, presentó el *Concierto para piano* del chileno Orrego Salas con la peruana Teresa Quesada como solista, la *Tripartita* de Rodolfo Halffter y el *Concerto grosso* de Julián Orbón.[64]

[59] *Carlos Chávez 1899-1978. Iconografía*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, INBA, 1994, p. 14.

[60] Marco Dusi, director italiano de coros radicado en Chile, de donde salió luego del golpe militar de 1973. Vivió unos meses en Perú y se dirigió luego a Costa Rica para hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica de ese país.

[61] *Carlos Chávez. Iconografía*, *op. cit.*, p. 14.

[62] Véanse las cartas de 1959 a Alberto Ginastera, Julián Orbón y a Leonard Kirstein. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 842-856.

[63] Carta de Chávez a Alberto Ginastera del 22 de agosto de 1959. *Ibid.*, p. 842.

[64] *Palacio de Bellas Artes. 50 años de música*, México, INBA, 1985, p. 373. Véase también la nota a la carta de Chávez a Julián Orbón del 13 de febrero de 1960. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 853-854.

15. Con algunos de ellos Chávez mantuvo correspondencia, a veces protocolaria, como con Amadeo Roldán, el cual nunca le ocultó su creciente admiración,[65] o Domingo Santa Cruz; a veces manifiestamente amistosa como con Julián Orbón y Alberto Ginastera, con quien se carteó desde finales de los años cuarenta y a quien le siguió la pista tanto como compositor como cuando fundó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella,[66] donde desarrolló una labor cercana al Taller de Composición de Chávez, sólo que con compositores de todo el continente.

16. Su obligada presencia en diversos festivales le permitió acercarse a algunos de ellos con más familiaridad: a Orrego Salas,[67] que dirigió el *Latin American Music Center* de Bloomington; a Roque Cordero, el solitario compositor de Panamá, cuya *Segunda sinfonía en un movimiento* le movió el piso a toda una generación de creadores jóvenes de Latinoamérica;[68] a Orbón, a quien brindó especial estímulo y tuvo como asistente cuando dirigió el Taller de Composición en México a mediados de la década de los sesenta.[69]

Pero la presencia de Chávez en Latinoamérica deja ver aún algunas lagunas:

a) No conocemos bien a bien cómo fue la relación entre Chávez y Villa-Lobos, aunque una cosa es cierta: ambos sabían muy bien quién era quién. Los agudos, y a veces sarcásticos, comentarios en las breves cartas de Armando Echavarría a Chávez, o los comentarios que le destilaban a Chávez sus amigos (Copland entre ellos), dejan entrever que dicha relación no era muy cordial.[70]

65 Véase la nota 22.

66 Véase especialmente la carta de Ginastera a Chávez del 25 de octubre de 1962 y la respuesta de éste al argentino, del 14 de noviembre del mismo año. *Epistolario*, *op. cit.*, pp. 896-898.

67 En la biografía de Chávez por García Morillo está inserta una célebre foto en la que Chávez aparece repartiendo partituras a algunos de los más notables compositores del continente en el Segundo Festival Latinoamericano de Caracas. García Morillo, *op. cit.*, foto núm. 14.

68 La *Segunda sinfonía en un movimiento* ganó el Premio Caro de Boesi en el Segundo Festival Latinoamericano en el que Chávez fue jurado. La obra, escrita en la técnica dodecafónica, despertó una aguda polémica e incitó a otros compositores latinoamericanos a incursionar en lenguajes más contemporáneos, lo que se hizo evidente en el Primer Festival Interamericano de Música de Washington de 1958. Véase Roque Cordero, *op. cit.*, pp. 164-166.

69 *Epistolario*, *op. cit.*, p. 24.

70 En la carta que Copland le escribió a Chávez el 17 de julio de 1948, le decía: "En Río, donde pasé ocho semanas, aparentemente molesté a Villa-Lobos considerablemente, en una región de la Academia Brasileira de Música, al hablar muy extensamente acerca de ¡los logros de un tal Carlos Chávez!". Véase *Epistolario*, *op. cit.*, p. 451. Véase, igualmente, las cartas de Echavarría a Chávez del 18 de enero y del 7 de febrero de 1959 a propósito del Festival Casals celebrado en México. *Ibid.*, pp. 832 y 835.

b) La asistencia de Chávez a los festivales de Caracas en 1954 y 1957 lo puso en contacto con una nueva generación de compositores (el cubano Aurelio de la Vega, el ya aludido Roque Cordero, el peruano Enrique Iturriaga, el colombiano Luis Antonio Escobar, el propio Orbón) y le abrió los ojos a nuevas inquietudes. ¿Fue por esto que se animó a preguntar a Ginastera en 1962, año en que Manuel Enríquez escribía su *Cuarteto II*, por compositores de vanguardia?[71]

c) Tampoco sabemos qué impacto causó en Chávez la aparición de un nuevo estilo de música en los festivales realizados en Washington por el CIDEM entre 1958 y 1971 y en los cuales la presencia de los alumnos de Ginastera y los compositores afiliados a las corrientes de la vanguardia de la posguerra tuvo un peso considerable.[72]

d) No estaría completa la información si no se redondeara con lo relativo al acercamiento de Chávez a las orquestas juveniles de Caracas.

Me parece, pues, que aquí hay algunas premisas para investigaciones de mayor alcance:

1. ubicar el nacionalismo de Chávez y Revueltas más allá de un estrecho localismo, de tal modo que podamos apreciar su dimensión histórica y musical a nivel continental;

2. ampliar el conocimiento que tenemos de Revueltas y ver si su posición de intelectual de izquierda, de solidario internacionalista (puesto a prueba cuando la guerra civil española) y de creador revolucionario alcanzaron, aparte de España, a trascender los límites de su propio país;

3. analizar la divergencia o coincidencia entre el americanismo musical de Curt Lange, que provenía del extremo de Sudamérica (de Uruguay) y alcanzaba a los Estados Unidos, y el panamericanismo de Chávez y sus amigos compositores y patrocinadores de Nueva York, que extendieron su campo de acción hacia la obra de los compositores del sur; y qué papel jugaron los enemigos de Chávez (Carrillo, León Mariscal) en el hecho de que el autor de la *Sinfonía India*, con todo el prestigio que alcanzó en su larga carrera, dejara en el aire la mano tendida de Francisco Curt Lange;

4. evaluar el peso de la obra de Chávez en los encuentros de música latinoamericana y en qué medida él mismo vio cuestionadas sus orientaciones cuando a partir de los años cuarenta nacionalismos como el suyo eran tildados de "música de tarjeta postal" por músicos más jóvenes, como los que

[71] Carta de Chávez a Ginastera del 19 de diciembre de 1962. *Ibid.*, p. 901.

[72] Roque Cordero, *op. cit.*, pp. 169-173.

suscribieron el Manifiesto del Grupo Música Viva en 1946 o el del grupo Música Nova en 1963, ambos de Brasil;[73]

5. estudiar la posible influencia de la obra de Chávez y Revueltas, ya sea en cuanto orientación estética, ya en lo relativo a la técnica y procedimientos composicionales, ya en el lenguaje, en generaciones más jóvenes de compositores latinoamericanos.

[73] Luis Heitor Correa de Azevedo, *op. cit.*, p. 68.

Bibliografía selecta de Carlos Chávez

Yael Bitrán

Agea, Francisco (ed.), *21 años de la Orquesta Sinfónica de México: 1928-1948*, México, Nuevo Mundo, 1948.

Alcaraz, José Antonio, *Carlos Chávez: un constante renacer*, México, INBA-Cenidim, 1996.

———, "Chávez", en *Hablar de música: conversaciones con compositores del continente americano*, México, UAM, 1982, pp. 11-26.

Antokoletz, Elliott, *Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1992, pp. 221-227.

Bal y Gay, Jesús, "La hija de Cólquide de Carlos Chávez", en *Nuestra música*, vol. 5, núm. 19, 3er. trimestre de 1950, pp. 207-216.

———, "La *Sinfonía de Antígona* de Carlos Chávez", en *Nuestra música*, vol. 5, núm. 7, 1er. trimestre de 1950, pp. 5-17.

Béhague, Gerard, *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1979. Trad. al español, Caracas, Monte Ávila, 1983.

Carmona, Gloria, *Carlos Chávez: Obras II. Escritos periodísticos (1940-1949)*, México, El Colegio Nacional, 2000.

———, *Carlos Chávez: Obras I. Escritos periodísticos (1916-1939)*, México, El Colegio Nacional, 1997.

———, *Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, Conaculta-INBA, 1994.

———, "Carlos Chávez y la música del futuro", en *Pauta*, vol. XII, núm. 45, enero-marzo de 1993, pp. 5-18.

——— (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

———, "Carlos Chávez obra integral para piano", en *Escenario*, parte I, abril de 1986, pp. 44-45; parte II, mayo de 1986, pp. 38-41; parte III, junio de 1986, pp. 38-41. Publicado como notas a los discos del mismo nombre interpretado por María Teresa Rodríguez en tres LP. Cultura SEP RCA MRSA 8-10.

———, "Carlos Chávez (1899-1978)", en *Pauta*, vol. V, núm. 17, enero-febrero de 1986, pp. 40-45.

———, "Carlos Chávez y la música en México", en *México en la música*, noviembre de 1976, pp. 6-8.

———, "Carlos Chávez", en *Dictionary of Contemporary Music*, Nueva York, E.P. Dutton, 1974, pp. 135-137.

Contreras Soto, Eduardo, *Eduardo Hernández Moncada: ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*, México, Cenidim, 1993.

Copland, Aaron, "Carlos Chávez: Mexican Composer", en Henry Cowell (ed.), *American Composers on American Music*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1933, pp. 102-106. Reimpreso en Nueva York, F. Ungar, 1962.

———, "Carlos Chávez-Mexican Composer", en *New Republic*, 2 de mayo de 1928, pp. 322-323.

———, *The New Music*, Nueva York, W.W. Norton, 1968. Revisión de *Our New Music*, Nueva York, McGraw-Hill, 1941.

Copland, Aaron y Vivian Perlis, *Compland: 1900 Through 1942*, Nueva York, St. Martin's-Marek, 1984.

Cowell, Henry, "Chávez", en David Ewen (ed.), *The Book of Modern Composers*, Nueva York, Alfred Knopf, 1950, pp. 443-446.

———, "Carlos Chávez", en *Pro Música*, vol. 6, núm. 4, junio de 1928, pp. 9-23.

———, "Chávez", en David Ewen (ed.), *The Book of Modern Coposers*, Nueva York, Alfred Knopf, 1942, pp. 441-446. Reimpreso en Nueva York, Alfred Knopf, 1950.

Chase, Gilbert, "Carlos Chávez", en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Macmillan, 6a. ed., 1980, vol. IV, pp. 185-188.

Chávez, Carlos, *Carlos Chávez: North American Press, 1936-1950*, Nueva York, H. Barret, 1951.

———, *Comentarios de la crítica americana sobre la actuación de Carlos Chávez como director huésped de la Orquesta Filarmónica-Sinfónica de Nueva York*, México, Boletines de la OSM, 1937.

———, "Falla en México", en *Pauta*, vol. VII, núm. 26; vol. XXVIII, núm.

28, abril-diciembre de 1998, pp. 61-68. Conferencia leída el 23 de julio de 1970 en El Colegio Nacional.
———, "Fórmulas e ideas", trad. de Gloria Carmona, en *Pauta*, vol. I, núm. 3, julio-septiembre de 1982, pp. 82-91.
———, "The Function of the Concert", en *Modern Music*, vol. 15, núm. 2, enero-febrero de 1938, pp. 71-75.
———, "Iniciación a la Dirección de Orquesta", en *Nuestra Música*, vol. 1, núm. 4, septiembre de 1946, pp. 213-227; vol. 2, núm. 5, enero de 1947, pp. 5-18; vol. 2, núm. 6, abril de 1947, pp. 53-71; vol. 3, núm. 9, enero de 1948, pp. 5-10.
———, "Mexican Music", en Hubert Herring y Hebert Weinstock, *Renascent Mexico*, Nueva York, Covici-Friede, 1935, pp. 199-218.
———, "Mis amigos poetas: Ramón López Velarde", en *La gaceta*, nueva época 307, vol. 3, núm. 9, julio de 1996. Reimpresión, México, El Colegio Nacional, 1973.
———, "Music for Radio", en *Modern Music*, vol. 17, núm. 2, enero-febrero de 1941, pp. 87-92.
———, The Music of Mexico", en Henry Cowell, *American Composers on American Music*, Nueva York, F. Ungar, 1962, pp. 167-172. Reedición, Stanford University Press, 1933, pp. 102-106.
———, *La música mexicana*, México, INBA, 1949.
———, *Musical Thought*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1961. Seis conferencias de Harvard en 1958-1959. Reimpreso en español: *El pensamiento musical*, México, FCE, 1964.
———, *Oro... no vale; lira de Orfeo*, lecturas presentadas en octubre y noviembre de 1972, respectivamente, por El Colegio Nacional, México, El Colegio Nacional, 1973.
———, "Revolt in Mexico", en *Modern Music*, vol. 13, núm. 3, marzo-abril de 1936, pp. 35-40.
———, "La Sinfónica Nacional", en *Nuestra Música*, vol. 5, núm. 18, segundo trimestre de 1950, pp. 111-137.
———, *Toward a New Music*, trad. de Herbert Weinstock, ilustraciones de Antonio Ruiz, Nueva York, W.W. Norton, 1937.
———, *Tres discursos de Carlos Chávez con ocasión de la entrega de los Premios Nacionales de Artes y Ciencias...*, México, Secretaría de la Presidencia, 1952.
———, "The Two Persons", en *Musical Quarterly*, vol. 15, núm. 2, abril de 1929, pp. 153-159.
Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, vol. I, *Historia, 4. Periodo nacionalista (1910-1958)*, México, UNAM, 1984.

——— (ed.), *La música de México*, vol. I, *Historia, 5. Periodo contemporáneo (1958-1980)*, México, UNAM, 1984.
García Bonilla, Roberto y Xochiquetzal Ruiz, "Entrevista con Blas Galindo", en *Pauta*, vol. XI, núm. 41, enero-marzo de 1992, pp. 51-68.
García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez: vida y obra*, México-Buenos Aires, FCE, 1961, reimpreso en 1978.
Halffter, Rodolfo, en colaboración con Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñiz, *Carlos Chávez: Catálogo completo de sus obras*, México, Sociedad de Autores y Compositores, 1971.
Homenaje a Carlos Chávez, México, INBA, 1978.
Kaufman, Helen, "Carlos Chávez: Decidedly no 'Mañana' Mexican", en *Musical America*, septiembre de 1936, pp. 11 y 26.
Lavista, Mario y Leonora Saavedra, "Una entrevista a Eduardo Mata", en *Pauta*, vol. II, núm. 6, abril-junio de 1983, pp. 64-76.
Malström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo* XX, trad. de Juan José Utrilla, México, FCE (Breviarios, 263), 1977.
Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*, México, El Colegio de México, 1941. Reimpresión INBA-Cenidim, 1996.
———, *The Present State of Music in Mexico. El Estado presente de la música en México*, Washington, D.C., Organización de Estados Americanos, 1946.
Mead, Rita, "Latin American Accents in New Music", en *Latin American Music Review*, vol. 3, 1982, pp. 207-228.
Meierovich, Clara, "Génesis y evolución de la Orquesta Sinfónica de México bajo la dirección de Carlos Chávez", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 1, enero-marzo de 1983, pp. 4-24.
Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*, vol. I, México, Cenidim, 1993.
Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo* XX, México, Conaculta, 1994.
———, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.
Oja, Carol, "The Copland-Sessions Concerts and Their Reception in the Contemporary Press", en *Musical Quarterly*, vol. 65, 1979, pp. 213-229.
Olmstead, Andrea, *The Correspondence of Roger Sessions*, Boston, Northeastern University Press, 1992.
Orbón, Julián, "Las sinfonías de Carlos Chávez", en *Pauta*, vol. VI, núm. 21, enero-marzo de 1987, pp. 63-73; vol. 6, núm. 22, abril-junio de 1987, pp. 81-91; vol. 6, núm. 23, julio-septiembre de 1987, pp. 67-80.

Palacio de Bellas Artes: 50 años de música, México, INBA-SEP, 1986.
Parker, Robert L., "A Falla Champion in Mexico: Carlos Chávez", en *Revista de musicología*, vol. 19, núms. 1-2, 1996, pp. 227-237.
———, "De música incidental a sinfonía: la Antígona de Chávez", trad. de Leonora Saavedra, en *Heterofonía*, vols. XXIX y XXX, núm. 113, julio-diciembre de 1995, pp. 4-12.
———, "Carlos Chávez's Aztec Ballets", en *Choreography and Dance*, vol. 3, núm. 4, 1994, pp. 81-88.
———, "Carlos Chávez's Orchestral Tribute to the Discovery of San Francisco Bay", en *Latin American Music Review*, vol. 15, núm. 2, otoño-invierno de 1994, pp. 177-188.
———, "Carlos Chávez's Phantom Harp Concerto", en *American Music*, vol. 10, núm. 2, verano de 1992, pp. 203-216. Trad. de Francisco G. Noriega, en *Pauta*, vol. XXVI, núm. 108, enero-junio de 1993, pp. 19-27.
———, "Chávez's *Opus Ultimum*, the Unfinished Cello Concerto", en *American Music*, vol. II, núm. 4, invierno de 1993, pp. 473-487.
———, "Copland y Chávez: compañeros de lucha", trad. de Sofía González de León, en *Pauta*, vol. VIII, núm. 31, julio-septiembre de 1989, pp. 5-22.
———, "Leopold Stokowski y Carlos Chávez: Contacto en Taos", trad. de Juan José Escorza, en *Heterofonía*, vol. XX, núm. 98-99, enero-diciembre de 1988, pp. 4-11.
———, "Diego Rivera, Frida Kahlo y Carlos Chávez: colaboración, desilusión y retribución", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIX, núm. 1, enero-marzo de 1987, pp. 6-29.
———, "Un estudio sobre la persistencia de Carlos Chávez en el ballet", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIX, núm. 3, julio-septiembre de 1986, pp. 5-32.
———, "Carlos Chávez and the Ballet: A Study in Persistence", en *Dance Chronicle*, vol. 8, núms. 3 y 4, 1985, pp. 179-210.
———, "Carlos Chávez y la música para el cine", trad. de Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XVII, núm. 1, enero-marzo de 1984, pp. 13-27.
———, *Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus*, Boston, Twayne Publishers, 1983. [Traducción al español *Carlos Chávez, el Orfeo contemporáneo de México*, Conaculta-DGP, (Ríos y Raíces), 2002.]
———, "El concierto para trombón y orquesta de Chávez", trad. de Leonora Saavedra, en *Pauta*, vol. I, núm. 3, julio-septiembre de 1982, pp. 15-27.
Pollack, Howard, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, Nueva York, Henry Holt, 1999.
Ponce, Manuel M., "Carlos Chávez Ramírez, pianista y compositor", en *Arte*

y *Labor, Órgano de la Unión Filarmónica de México*, vol. 2, núm. 6, 1921, p. 7.

Rosenfeld, Paul, "American Composers VIII-Carlos Chávez", en *Modern Music*, vol. 9, núm. 3, marzo-abril de 1932, pp. 153-159.

———, "The Americanism of Carlos Chávez", recopilado en su *By Way of Art*, Nueva York, Coward-McCann, 1928. Reimp. en Freeport, Nueva York, Books for Libraries Press, 1967, pp. 273-283.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, *Blas Galindo: antología de textos y catálogo*, México, Cenidim, 1994.

———, *Rodolfo Halffter*, México, Cenidim, 1990.

Saavedra, Leonora, "Los escritos periodísticos de Carlos Chávez: una fuente para la historia de la música en México", en *Inter-American Music Review*, vol. 10, 1989, pp. 77-91.

———, "Música y vida musical en los escritos periodísticos de Carlos Chávez", en *Signos: el arte de investigación*, México, INBA, 1988, pp. 193-207. (Véase también Mario Lavista.)

Sandi, Luis, "Cincuenta años de música en México", en *Nuestra Música*, vol. 6, núm. 23, 1951, pp. 248-259.

Slonimsky, Nicolas, "Carlos Chávez", en David Ewem (ed.), *The Book of Modern Composers*, 3a. ed., Nueva York, Alfred Knopf, 1961.

Stevenson, Robert, "Carlos Chávez: visto por la prensa de los E.U.", trad. de Esperanza Pulido y Clara Meierovich, en *Heterofonía*, vol. XIV, núm. 73, 1981, pp. 3-11 (reimp.). Original publicado en *Inter-American Music Review*, vol. 3, núm. 2, 1981.

Tello, Aurelio, *Salvador Contreras: vida y obra*, México, Cenidim, 1987.

Tello, Rafael, J., "Las composiciones de Carlos Chávez Ramírez", en *Excélsior*, 1° de junio de 1921.

Bibliografía selecta de Silvestre Revueltas

Eduardo Contreras Soto

Aharonián, Coriún, "Dos o tres apuntes acerca de Silvestre Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 36-40.

Alcaraz, José Antonio, *En la más honda música de selva*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 4a. serie), 1998.

Baqueiro Fóster, Gerónimo, "Silvestre Revueltas", en *Revista Musical Mexicana*, 5 de octubre de 1949.

Bergamín, José, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Por encima de la música", en *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 88, enero-marzo de 1985, pp. 53-54.

Bowles, Paul, "Sylvestre [*sic*] Revueltas", en *Modern Music*, Nueva York, vol. 18, núm. 1, noviembre-diciembre de 1940, pp. 12-14. Reproducido en traducción al español, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm. 307, julio de 1996, p. 15.

Brennan, Juan Arturo, "Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas", en folleto adjunto a Revueltas, Silvestre, *Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas*, Cuarteto Latinoamericano, México, UNAM, MN-22, 1984. (Voz Viva de México, Serie Música Nueva.) 1 disco: 33 1/3 RPM.

Cardell, Eufemio, "Vueltas y Revueltas de Silvestre", en *Frente a Frente* [2a. época], núm. 8, marzo de 1937, p. 26.

Cardoza y Aragón, Luis, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; El Huracán", en *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 89, abril-junio de 1984, p. 82.

Carmona, Gloria (ed.), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.

Carpentier, Alejo, "Silvestre Revueltas", en *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1952. Reproducido en *Ese músico que llevo dentro* (t. 1), México, Siglo XXI, 1987.

Cheiner, Sophie, "Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, vol. X, núm. 55, julio-agosto de 1977, pp. 8-13.

Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*, México, Manuel Casas, 1954.

Contreras Soto, Eduardo, "De los griegos al turismo; teatro y música en el México de los treintas", en *Escénica*, núm. 12, julio-agosto de 1992, pp. 16-21.

———, "El tesón artesanal sobre el ritmo: Silvestre Revueltas", en *IPN Ciencia, Arte: Cultura*, nueva época, año I, núm. 5, enero-febrero de 1996, pp. 63-64.

———, "*El signo de la muerte*, Novo y Revueltas", en *Un recorrido por archivos y bibliotecas privados*, coord. ed. de Norma Mereles de Ogarrio, México, Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados, 1996, pp. 163-167.

———, "La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena", en *Heterofonía*, vols. XXVIII-XXIX, núms. 111-112, julio de 1994-junio de 1995, pp. 5-14.

———, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, Conaculta (Ríos y Raíces: Teoría y Práctica del Arte), 2000.

Copland, Aaron, "Compositor Mexicano", en *Cultura Musical*, vol. I, núm. 8, junio de 1937, pp. 13-15. Reproducción de *The New York Times*, 9 de mayo de 1937, p. X.5.

Cortez, Luis Jaime, *Favor de no disparar sobre el pianista. Una vida de Silvestre Revueltas*, México, Conaculta (Ríos y Raíces: Teoría y Práctica del Arte), 2000.

———, "Silvestre Revueltas: 1. Preámbulo", en *Pauta*, vol. VII, núm. 25, enero-marzo de 1988, pp. 42-46.

———, "Silvestre Revueltas: 2. El comienzo", en *Pauta*, vol. VII, núm. 26-28, abril-diciembre de 1988, pp. 10-25.

———, "Silvestre Revueltas: 3. La primera orfandad", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 29, enero-marzo de 1989, pp. 17-22.

———, "Silvestre Revueltas: 4. Una inocente sed", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 31, julio-septiembre de 1989, pp. 23-32.

———, "Silvestre Revueltas: 5. The Bear", en *Pauta*, vol. VIII, núm. 32, octubre-diciembre de 1989, pp. 22-27.

Estrada, Julio (ed.), *La música de México*, t. I, *Historia; 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958)*, México, UNAM, 1984.

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.

Hernández Moncada, Eduardo, "Silvestre Revueltas", en *La Música en México*, *El Día*, México, 1° de octubre de 1985, pp. 5-9.

Huízar, Candelario, "Apuntes sobre *La Coronela* de Silvestre Revueltas", en *Pauta*, vol. IX, núm. 35, julio-septiembre de 1990, pp. 44-45.

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-Conaculta, 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. Reimp. facsimilar, México, INBA-Cenidim, 1996.

———, "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico", en *The Musical Quarterly*, vol. XXVII, núm. 2, abril de 1941, pp. 123-145.

Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo* XX, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, 4a. serie), 1994.

———, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.

Neri Chaires, Eduardo, "A (casi) 60 años de Redes", en *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, México, núm. 62, 19 de febrero de 1995, pp. 1-2.

Palacio, Julio, "La idea de distorsión en la obra de Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 42-43.

Paraskevaídis, Graciela, "Muy Silvestre, gran Revueltas", en *Lulú*, año 1, núm. 2, noviembre de 1991, pp. 44-50.

Paz, Octavio, "Silvestre Revueltas", en *Taller*, núm. XII, enero-febrero de 1941; *La forma de las horas*, pp. 61-63. Reproducido en *Pauta*, núm. 9, enero de 1984, pp. 39-41.

Pla y Beltrán, Pascual, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; La soledad", en *Heterofonía*, vol. XVII, núm. 84, enero-marzo de 1984, pp. 51-52.

Pulido, Esperanza, "Algunas obras de Silvestre Revueltas", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 82, julio-septiembre de 1983, pp. 72-74.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Avatares de *La Coronela*", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 83, octubre-diciembre de 1983, pp. 40-45.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Semblanza", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, pp. 39-43.

———, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Silvestre Revueltas músico, genio y mexicano... naturalmente desconocido", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 82, julio-septiembre de 1983, pp. 70-72.

Razetti, Ricardo, *"La Coronela"; ballet del Teatro de las artes. 35 fotografías originales del taller "Álvarez Bravo"*, edición reducida a 50 ejemplares numerados organizada por Ricardo Razetti. [México, 1940.]

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.

Reyes Meave, Manuel, "Psicobiografía de Silvestre Revueltas", en *Nuestra Música*, 1952, pp. 173-187.

Río, Alfonso del, *Cantar de Silvestre Revueltas*, ilustraciones de Aurora Reyes, México, Revista Musical Mexicana, 1952.

Silvestre Revueltas, México, FCE (Testimonios del Fondo, 32), 1975.

Strand, Paul y Ned Scott, *"Redes": 32 fotocuprigrafías*, estudio de Agustín Velázquez Chávez, textos de Manuel González Casanova, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Álvarez Bravo, México, Filmoteca UNAM-Ars, 1982.

Velazco, Jorge, "Silvestre Revueltas; Genio-Hombre-Leyenda", en *Heterofonía*, vol. XVI, núm. 81, abril-junio de 1983, pp. 44-48.

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 2002,
en Talleres Gráficos de México,
Av. Canal del Norte núm. 80,
CP 06280, México, D.F.,
con un tiraje de 1 000 ejemplares

Tipografía y formación: Grupo Editorial Siquisirí
Fuente: GoudyOldStyle

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

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

DIÁLOGO DE RESPLANDORES: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas

Yael Bitrán / Ricardo Miranda (Editores)

LA ÉPOCA ACTUAL NOS OFRECE EL RARO PRIVILEGIO DE CONTEMplar cómo transcurrió la música en el siglo que nos vio nacer. Sin duda, en el amplio panorama de la música del siglo XX se proyectaron diversas corrientes y estéticas cuya fuerza sonora trajo consigo cambios profundos en la concepción de la música.

Es a tal entorno al que pertenecen las figuras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas. Sus voces destacaron en forma particular en una época en la que la estética y la teoría musical tomaron rápidos y novedosos giros, transformando así los alcances y contenidos de la música. En tal sentido, Revueltas y Chávez son, sin duda, dos de las más notables voces con las que América participó en tal concierto. Estrictos contemporáneos, artistas divergentes en formas y contenido, la música de ambos artistas marcó también, de manera indeleble, la cultura mexicana de su época mientras que su producción ocupa un lugar canónico dentro de nuestra tradición musical.

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

9 789701 884096

INBA

CONACULTA
HACIA UN PAÍS DE LECTORES