

Silvestre Revueltas: totalidad desarmada.

Julio Estrada¹

Advertencia al lector

La reflexión aquí expuesta fue escrita para ser presentada en el *Coloquio Internacional Silvestre Revueltas, hacia el Centenario*, organizado por la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México en setiembre de 1996. Este escrito formará parte de un conjunto de ensayos anteriores y nuevos que integraré a un libro en torno de la figura y la obra de Silvestre Revueltas. La temática de este ensayo, como la de los demás textos que señalo, me incitó desde el inicio a servirme de un método que consiste, primero, en evitar acudir a la reflexión de otros para esforzarme en un proyecto preciso: exponer ideas recientes sobre Revueltas, eslabonar otras que he expuesto en diversos artículos relacionados directamente con él o referirme a otros textos que vinculo al compositor. De ahí que la bibliografía citada en este artículo sólo aluda a textos propios, algo que será rectificado en la edición final del libro que me propongo concluir para coincidir con el Centenario de Revueltas, en 1999. Por otra parte, este mismo texto ha sido publicado en una primera versión en la revista *Los universitarios* y espera ser integrado a futuro a la Memoria del Coloquio citado. La presente versión ha eliminado las alusiones a discusiones o a otros textos presentados en el Coloquio, de manera que se acerca más a la versión que tendrá este ensayo en el libro.

Introducción

A tres años del futuro centenario del nacimiento de Silvestre Revueltas, la idea que músicos y público tenemos hoy de él no alcanza a esbozarse de forma definitiva. Similar a un rompecabezas del cual se intuye la imagen final, requerimos armar datos todavía fragmentarios en el ensayo de integrarlos. Compositor e incluso intérprete al violín o a la batuta, músico cuyos intensos, auténticos nexos con las sociedades mexicana mestiza e indígena lo hacen trascender el sentido

¹Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

del “nacionalismo”, hombre de ética y de principios políticos, personaje de anécdota, Revueltas continúa ofreciendo aspectos novedosos. El propio rescate que hoy se hace de su obra, abandonada o celosamente guardada, da un ejemplo del resurgir paralelo de una figura indispensable para construir una parte de nuestra historia musical, oscurecida por penosos silencios. La audición de esa parte poco conocida de la obra de Revueltas, para casi todos ignorada, refrenda al compositor original que, desde el ángulo íntimo del creador, añade elementos antes dispersos a la imagen que buscamos integrar. Faltan aún aspectos de la obra de Revueltas escasamente tratados, como el político, encubierto por una desmemoria social y por una amnesia propositiva del sistema político mexicano, o el de su propia imaginación, un tema que abordaré en un futuro texto. La multiplicidad de facetas, algo dispersas –genuinas todas, pide a la musicología histórica la noble aspiración de armar aquel rompecabezas para darle un cuerpo y un rostro similares al de la propia música de Revueltas, próxima de lo que puede llamarse una *totalidad*, esencia característica de las artes de México.

México como expresión dual

Silvestre Revueltas (31 de diciembre de 1899, Santiago Papasquiaro, Durango, 5 de octubre de 1940, Cd. de México) alcanza a dar un perfil original a su música dentro de dos décadas escasas: 1920-1940. Una aproximación a aquel México, surgido de la Revolución de 1910, es útil para comprender mejor el entorno del compositor. En la época pos-revolucionaria, la importancia institucional que adquiere la noción de *cultura nacionalista* hace que cualquier otro modelo tienda a pasar, por lo general, inadvertido. Entre las propuestas centrales de aquel modelo, el de mayor arraigo social es el que ensaya rescatar las raíces culturales segadas por la Conquista: época de reencuentro con esencias propias, abandonadas, perdidas o ignoradas, una conciencia artística tenderá a fundir lo moderno y lo antiguo en una nueva *summa*, cuyo mestizaje crea la simbiosis que dio nacimiento a una revolución en la cultura mexicana. Puede verse en retrospectiva cómo la guerra civil de la segunda década del siglo vuelve a la calma para derivar, con el tiempo, en las dos grandes facciones que son la simiente de la evolución política del país desde la Conquista:

- la original, fundadora del proyecto revolucionario surgido de la propia sociedad para favorecer una mayor fusión entre todos sus miembros;
- la de corte estatal, que integra la visión precedente a un proyecto “institucionalizante”, monolítico, que simbolizará, y desde antes de la segunda mitad del siglo, a la corrupción y a la contrarrevolución.

Ambas facciones se manifestarán dentro del terreno de la cultura como función obligatoria del Estado:

- el del fin de la Revolución e inicio de la institucionalización, con Cárdenas y con la propuesta cultural de rescate de la identidad histórica del país encabezada por Vasconcelos;
- la instauración de una contrarrevolución irreversible, con Manuel Ávila Camacho y con Miguel Alemán, cuyas administraciones trastocan la revolución cultural en *cultura de Estado*, materia útil para la imaginaria propagandística de un partido único en el poder hasta hace muy poco.

Nacionalización cultural

Después de la pérdida de los territorios al Norte de nuestra actual frontera a mediados del siglo XIX, el gobierno de Benito Juárez propone un proyecto, de carácter centralista defensivo, que sirvió como medida de unidad nacional (Estrada, 1989a). Aquel centralismo nacionalista de Juárez fue piedra angular del nacionalismo cultural que renace con la Revolución. Sin embargo, es sabido que el monolitismo estatal se encargará de "nacionalizar" la Revolución; es decir, de monopolizarla como si se tratase de un bien material. Lo mismo hará con los bienes culturales, nacionalizándolos, o con la obra o el renombre de artistas que, voluntaria o involuntariamente, se convierten en "creadores nacionalistas", baluartes del proyecto estatal.

La razón de Estado para monopolizar la cultura –además del beneficio propagandístico–, parece clara desde la perspectiva de todo manejo político que se propone enajenar a la sociedad de perfiles propios: el Arte, territorio de libertad y autonomía de la imaginación, en su alianza con el proyecto original revolucionario, contiene, para una supuesta estabilidad gubernamental, el riesgo de mantener viva la flama de las ideas. La acción del Estado al frente de instituciones y organismos –locales o incluso de artistas empleados a su servicio–, lo convertirá en gestor de recursos indispensables. Aquel mecenazgo, en apariencia generoso para apoyar la creación artística, estará mañosamente entretejido con fines ideológicos, de propaganda o de control políticos. En apoyo de la idea anterior puede observarse cómo el poder cultural del Estado mexicano logra hacerse norma al interior de una vasta comunidad de profesionales del arte y de la literatura que se ha sometido, sin deseos de reflexión, al paternalismo estatal. Con ello, consecuentemente, dicho sector social ha contribuido al gigantismo del poder estatal y al poder personal de otros que, dedicados al arte o a la política del arte, han reforzado su posición poco escrupulosa.

El Estado se convierte, por medio del proceso monopolizador, en un factor definitivo de división entre artistas y entre formas de expresión artística. Aquellas dos grandes facciones políticas pos-revolucionarias arriba señaladas sirven de referente para distinguir a varios músicos mexicanos, sin excluir su música, como protagonistas de una y otra corrientes:

· La facción identificable con el corto período cardenista representa al sector de mayor tolerancia que, con el acuerdo mismo del Estado, no pierde el tono revolucionario inicial y adopta tonos claramente socialistas, comunistas y anti-fascistas. En música, Silvestre Revueltas encabeza a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios –LEAR– y encuentra en Jacobo Kostakowsky (Odesa, 1893, México, 1953) (Estrada, 1988c) y en José Pomar (México, 1880, 1961) (Estrada, 1988a) a dos importantes aliados. Varios ángulos permiten apreciar la militancia de Revueltas: el tono revolucionario de su música en obras como el ballet *La coronela*,¹ el tono político de *Frente a frente*, de texto francamente anti-trotskyista, probablemente del propio compositor,² o el tono obrerista de *Porras*, “*sindical única*”.³

Dicha parte de su producción no volverá a sonar más tarde, lo mismo que la de sus colegas, igualmente marginados por una militancia que permea sus respectivas producciones: el ballet de carácter obrero pro-sindicalista *Ocho horas*, con música de Pomar –pionero en México del futurismo por su utilización

¹ *La coronela*, orquesta (1939), ballet inconcluso, con coreografía de Waldín, obra dirigida por José Ives Limantour en Bellas Artes hacia 1960.

² *Frente a frente*, voz (o voces), 2 trompetas, 2 trombones, tuba y tambor militar (ca. 1937-38). En un texto anterior sobre Revueltas aludo a esta obra: “Un testimonio de Ninfa Santos hacia 1985 en entrevista con Elena Poniatowska nos acerca a la singular composición: ‘Por cierto que Silvestre Revueltas hacía música para que nosotros cantáramos al ir desfilando. Compuso una canción que ahora me da vergüenza, cuando vino Trotsky. Claro que para todos nosotros, que éramos stalinistas, Trotsky era como el demonio. Hubo una manifestación en la que llevamos una jaula y adentro a Trotsky, y Silvestre compuso una canción que decía más o menos:

Ya se sienta, ya se para,

ya se estira, ya se encoje,

el clown de las barbas de chivo.

Íbamos todos tras de la jaula coreando; esto sucedió mucho antes del asalto en el que participaron Siqueiros y los Arenales que eran muy locos, y mucho antes también del asesinato (...).’ Poniatowska, Elena: “Lloré por Stalin como nunca he llorado, era nuestro dios.....”, en *La Jornada*, México, tercera

de ruidos de objetos de fábricas (Estrada, 1984a)–, o el *Corrido del petróleo*, para voz y piano, de Kostakowsky, que celebra la nacionalización de 1938.

La facción alemanista, a su vez, alcanza a consolidar la ideología política predominante en el Estado, intolerante hacia el tono político del arte de un período como el cardenista. Carlos Chávez, convertido en el músico fuerte del Estado y secundado entre otros por Blas Galindo y Luis Sandi, contribuye al proceso institucionalizador que da la espalda a la Revolución. Funda, como primer director, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y consolida una alianza con la línea política dominante. Las alternativas pragmáticas de dicha política son simples:

- a. el sostenimiento de un nacionalismo tan trillado como el discurso oficial, como ocurre con Blas Galindo y otros beneficiarios sistemáticos del encargo estatal –piénsese en la *Cantata ferrocarrilera* (ca. 1960) de Lan Adomián–,
- b. la adopción de un estilo *panamericano* cuya carencia de contenido social tendrá el aval, y el apoyo exterior, de la Organización de Estados Americanos, estilo que, en el caso de Chávez, dejará pronto notar la ausencia del catálogo de su *Sinfonía Proletaria*.⁴

En breve paréntesis señalaría aquí la necesidad de una mayor investigación musicológica sobre este rubro en los catálogos de los compositores identificables en cada facción. Por una parte, es deseable la recuperación de obras cuyo conte-

y última de tres partes, agosto 3 1990, p. 41. La obra debió ser compuesta hacia 1937 ó 38, dos o tres años antes de la muerte del propio Revueltas y de Trotsky, ambos en 1940. La música está hecha para ser cantada por todos al unísono, con el acompañamiento sencillo de una pequeña banda, sin proponerse mayor elaboración y sin dejar de tener el sello armónico y melódico originales del tratamiento del autor. El texto, documento cálido del combatiente, refiere a aspectos políticos concretos y emplea el humor como recurso crítico, lo que hace pensar que probablemente fue Revueltas el autor de buena parte de la letra. Para los interesados en la obra, Radio France conserva grabación del estreno en Francia en el Centro Pompidou en 1980 con el conjunto Musique Vivante. Quizá Radio Universidad guarde la grabación del concierto en México con la Compañía Musical de Repertorio Nuevo (1980)."

³ Porras, «sindical única», flautín, clarinete en mib, 3 trompetas, corno, trombón, tuba y percusiones (bombo, plato, tambor).

⁴ El arte mexicano pos-revolucionario tiene cierto parentesco con el realismo socialista surgido de la revolución rusa. Sin embargo, guardando toda proporción y dentro de mayores libertades, la manipulación estatal del arte en México se ha orientado mucho más hacia los lineamientos dados por los vecinos del Norte que por cualquier reducto de la izquierda dentro del poder.

nido político ofrece una lección histórica de integración social de los compositores. Revueltas mismo nos aproxima al *músico político* por su identificación con causas de la mayoría, por la libertad de sus ideas y por su conducta pública y artística, como ocurre, por ejemplo, con *Frente a frente*, donde refleja con transparencia tanto sus convicciones como su creatividad, algo que he llamado *fantasía militante* (Estrada, 1990b). Por otra, la producción de los autores identificables con la línea oficialista puede servir como muestra histórica del acomodo de aquellos a las demandas de la línea demagógica del Estado. Ni una ni otra producciones han tenido repercusión posterior a su primera utilización; en el primer caso, por el gradual debilitamiento del mensaje político en las artes; en el segundo, porque es sabido que fueron encargadas y creadas con el mero objeto de llenar un expediente de dos caras: la de la propaganda y la de la aparente protección a los profesionales del arte. La conservación documental del conjunto global de estas producciones contribuiría a un mejor estudio del tema de la música y la política en México, un rubro que hoy no carece de protagonistas en uno y otro bandos, como podrá observarse enseguida.

A pesar del cambio aparente de emblema, las corrientes cardenista y alemanista han seguido su curso. Desde Alemán hasta fines de los años ochenta ambas facciones se ensamblan dentro de un proyecto de innegable esquizofrenia política –la “revolución institucional”, definida certeramente en broma como el “extremo centro”– que las mantuvo como singular expresión de un partido único. La fractura definitiva del Partido Revolucionario Institucional (PRI), en 1988 en una derecha que se queda sola desde dentro y en un sector que afuera logra alianzas con la izquierda, deja distinguir aún mejor aquella bi-polaridad. Hoy es observable a través del desajuste gradual del gobierno, que ha cedido inevitablemente a una apertura democrática impensable hace apenas una década.

Aquella ambivalencia del apoyo estatal a la música se extiende hasta hoy a través de otros dos grupos que parecen continuar, con menor lucha y menor fuerza que antes, el dualismo político cultural de la fusión cardenismo-alemanismo del partido oficial:

- Pos-nacionalismo: la influencia cultural de la Revolución hace que el país casi entero siga reconociendo algunas de sus esencias básicas en obras como la de Revueltas y, por ende, manteniendo cierta oposición a la vertiente oficial. Autores como Armando Lavallo, Leonardo Velázquez, Mario Stern, Juan Helguera u otros más generalmente asociables a la Liga de Compositores, han parecido asumir parte de la temática de la época revueltiana y parte del estilo del compositor como objetos centrales de una estética colectiva que no alcanza a iden-

tificarse en lo político con Revueltas. Si la carencia de una búsqueda de mayor profundidad en lo estructural es paralizante en dichos autores, el mantenimiento de rasgos demasiado próximos al perfil idealizado ha incrementado en todos ellos el riesgo del mimetismo.

· Cosmopolitismo: la propia decadencia del nacionalismo ha hecho que el sector artístico asimilado por la oficialidad carezca de una estética o de una identidad. De ahí que su supervivencia profesional se ha fincado en dos pies no precisamente bien parados. Por una parte, una idéntica carencia de búsquedas propias les ha conducido a la emulación sistemática de los diversos estilos surgidos aquí y allá en la música actual por fuera del que fuera el llamado "muro de nopal". Por otra, dadas las condiciones de sujeción existentes, han tendido a depender de su consolidación burocrática, de donde la noción de *compositor-funcionario*, como sucede con Manuel Enríquez (1926-94) y con varios compositores de los que en un momento denominé generación del taller, última camada de alumnos de Carlos Chávez: Manuel de Elías, Mario Lavista y Héctor Quintanar (Estrada, 1984b).⁵

El proyecto monopolizador de las Artes y la Literatura iniciado por la facción chavista-alemanista se renueva en 1989 a partir del temor estatal hacia quienes fueron sus críticos ejerciendo por lo general el papel del literato-funcionario

⁵ Al aludir directamente a compositores actuales en este escrito, me parece importante señalar mi propia identificación con el trabajo de otros músicos del país cuya obra es ajena a las dos tendencias principales aquí analizadas. Julián Carrillo (1875-1968) y Conlon Nancarrow (Texarkana, EE.UU., 1912, exiliado en México por razones políticas desde 1940 y nacionalizado mexicano en 1956) representan una línea artística independiente, basada en la investigación del tema del continuo en música (Estrada, 1994). En Carrillo, sus propuestas teóricas y técnicas sobre las escalas le conducen a un continuo que amplifica el espacio sonoro. En Nancarrow, inicialmente inspirado en las ideas de Henry D. Cowell, el tema del tiempo musical es también conducido a divisiones extremas de la duración que demuestran la existencia del continuo frecuencial entre el ritmo y el sonido. Ambos autores ofrecen un antecedente indispensable a mi propia búsqueda de fusión entre los procesos de investigación y de creación. Estos procesos no han prescindido del factor histórico, conducentes en mi caso a una búsqueda de elementos de carácter étnico, mismos que, en la obra de Carrillo, he señalado como manifestación involuntaria de contenidos profundamente prehispánicos por el carácter continuo de sus inflexiones. Los temas de Carrillo, Nancarrow y el de mi trabajo rebasan al presente y puede accederse a ellos en varios más de mis escritos (Estrada, 1984b, 1989b, 1990c, 1990d, 1991c, 1994).

—embajadores, directores de revistas oficiales, etc.—, figura que goza del fuero doble de criticar al Estado desde el Estado mismo. Aquella forma de crítica, hasta entonces el único punto de fuga del sistema, deja de tolerarse para crear nuevas normas, más acordes con la *dicta-blanda* —como señalara Mario Vargas Llosa— de tipo económico del nuevo régimen. Al mes de tomar el poder, habiendo perdido ruidosamente las elecciones, Carlos Salinas de Gortari crea una firme alianza con varios artistas e intelectuales, que firman desplegados en apoyo a la política judicial de un régimen a todas luces ilegítimo. El proyecto económico de aquel gobierno es el de “desnacionalizar” los monopolios del Estado, pero no a las Artes ni a la Cultura, integradas a un organismo oficial de carácter corporativo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), que administra importantes beneficios a buena parte de los miembros de la comisión que lo funda. El nuevo *ogro filantrópico* rebasa lo dicho en otras épocas por Octavio Paz —figura emblemática del régimen desde entonces— y, con reglas hechas *ex-profeso* para encumbrar al aliado, un par de años después los propios miembros elegidos a puerta cerrada para integrar aquel Consejo pueden otorgarse unos a otros becas vitalicias como *creadores eméritos*, nueva casta de artistas y literatos del Estado Mexicano.

18 | 19

El proceso *institucionalizador* de las artes en México no puede deslindarse de la contribución de los propios artistas al dominio estatal sobre su campo. La búsqueda del poder en música, a falta de musa, es una conducta que no requiere de la presencia de un Mozart si se sabe que sobran en la historia ejemplos de *salierismo*, cuya asociación a los estados de corte centralista contrasta con la reducción del fenómeno en las democracias modernas. En el caso del México pos-revolucionario, es de todos conocido el caso de Carlos Chávez a través de una ambición de poder que le condujo en vida a imponer su música sin tregua y a afrentar desde el poder institucional a sus posibles rivales:

- una negación sistemática de las búsquedas de Carrillo en los campos teóricos e instrumental de la micro-interválica, aún desconocidas por la sociedad musical mexicana;
- una crítica pro-modernista al estilo decimonónico de Ponce, de quien apenas se conoce hoy la obra musical completa;
- una crítica falaz que insistió, desde la cima, en la supuesta escasez y carencia de estructura y formación musicales en un Revueltas ya desaparecido.

La oposición sistemática a estos autores fue infructuosa al trascender dentro y fuera de México la obra de todos ellos, si bien a su muerte sus seguidores

quedaron por varias generaciones en una lamentable condición de orfandad. En contraste, el talento de organización de Chávez le permitió ponerse incluso por encima de sus rivales a nivel nacional e internacional, beneficiándose junto con quienes lo secundaron y reemplazaron en la función pública.

Arte y sociedad como *totalidad*

La ideología de la *cultura nacionalista* surge sólo después de la lucha armada, cuando la Revolución se tradujo por momentos en la propuesta de una “cultura para todos”. Aquella idea de cultura como forma de acción social, reconocible en varios creadores surgidos después de la guerra civil, parecía provenir de la influencia positiva del reencuentro con el universo campesino indígena. A partir de entonces, se crea una más cabal conciencia sobre aquellas sociedades de ascendencia prehispánica, cuyos antecesores fueron productores excepcionales de un arte social. Las actuales, a pesar de la Conquista y por fuera del culto religioso, no han modificado la intensa simbiosis que caracteriza a la relación de su creatividad artística con el factor social. Arte y Sociedad se funden dentro del culto ceremonial indígena como parte de una obra colectiva dentro de manifestaciones artísticas que fusionan la pintura, la música, la danza o la poesía. Figura esencial de dichas manifestaciones, el maestro ceremonial de las etnias sobrevivientes del prehispánico, el *cantor*, coordina a los miembros de su colectividad y asume a la vez la función de ensamblar instrumentales, ritmos, pasos de danza, pintura corporal y del vestido, poesía y canto (Estrada, 1992a).

Se sabe que el esquema Estado-Religión del Prehispánico era ciertamente impositivo y su requerimiento de participación en lo ceremonial no escapa a un carácter totalitario. Conquista y Evangelización repiten aquel esquema de la dualidad Estado-Religión para implantar al Imperio Español y a la Iglesia Católica con lujo de fuerza. Sólo siglos de sincretismo cultural y religioso han contribuido a reducir el poder de aquel carácter totalitario de la mayoría de las antiguas sociedades indígenas e hispanas. Para la percepción del espectador externo, incluso para artistas como los surgidos del proceso pos-revolucionario, las manifestaciones del universo cultural del campesinado indígena, por complejas que sean, tienden a confundirse con meras formas de expresión artística. Éstas, generalmente fusionadas a celebraciones colectivas, ofrecen la idea del arte como formas de fusión étnica, de sincretismo religioso y cultural, y de suma de expresiones artísticas; todo ello dentro de lo que podemos denominar una *totalidad*.

Si, por una parte, la temática del arte de las sociedades indígenas será una materia importante para su integración a un arte moderno pos-revolucionario y

eminentemente laico, por otra, el mundo de los descendientes del período prehispánico ofrecerá un modelo artístico de fusión dentro de una *totalidad no totalitaria*. El arte social indígena, mayoritariamente campesino, tendrá considerable impacto en el arte nacido del modernismo revolucionario, eminentemente urbano. El proceso de gestación de aquel arte revolucionario aspira a una fraternidad de grupos sociales en la que el mundo indígena pueda ocupar también su espacio, de manera que aquella *totalidad* se observa bajo tres formas principales de integración:

- Entre grupos sociales y culturas dispares: extender la Revolución al Arte equivale a crear puentes de comunicación entre sociedades singularmente distintas que habitan un mismo país. La larga búsqueda de una integración entre el Arte y los orígenes de lo mexicano en la sociedad mestiza y criolla, que los artistas del siglo XIX y principios del XX no pudieron alcanzar como proyecto racional, será el parto floreciente de una revolución en lo que hace a la tolerancia hacia el otro. La adopción de formas tradicionales de expresión artística y de convivencia social y ritual del período prehispánico—como ocurre en el muralismo, en la arquitectura monumental o en la dualidad música-danza—constituye un hallazgo substancial, recuperación del mundo indígena que conduce a entender la Revolución como un renacimiento de las artes de México.⁶

20 | 21

- Entre el Arte y la Sociedad: el acercamiento del Arte a la sociedad constituyó un proyecto opuesto al centralismo que buscaba evitar aislar al Arte. El muralismo fue la expresión más visible y abierta de esa búsqueda, forma creativa de educar, ilustrar u orientar históricamente a una población analfabeta. Aquel mayor equilibrio entre Arte y Sociedad tuvo su emulación en la temática social de producciones cinematográficas, coreográficas, o de poesía y música corales. Además de la obra creativa, en música merece señalarse la acción difusora de una Orquesta Nacional ambulante que viajaba por el país con una moderna concha acústica para alcanzar al mayor número de oyentes. La radio juega también un papel cuya importancia nunca después volverá a alcanzar, al integrar a su programación en vivo a compositores ejecutantes como Ponce, Chávez o Revueltas.

- Entre las artes mismas: aun sin proponerse una reflexión similar a la del Bauhaus de la fusión de las artes en un nivel profundamente abstracto, el renacimiento artístico mexicano se aproxima a una meta igualmente sintética por

⁶ Expresiones de totalidad como la ópera no florecen en dicho momento; muy probablemente como el producto de una reacción local a la influencia prototípica europea que había predominado desde todo el siglo XIX hasta los inicios de la Revolución.

medio del camino que le marca la realidad misma. La evidencia de los vínculos que crea cotidianamente el gremio artístico con una sociedad al interior de un mismo movimiento social se traduce en una inmediata fusión del conjunto de las artes. El contenido histórico o político de la producción artística colectiva de aquella época es obvio y los ejemplos son múltiples en el cine de arte y en la danza, que reúnen a los artistas en proyectos de contenido político y social de gran envergadura.

El tiempo mostrará después cómo aquellas dos facciones políticas que se van creando en el período pos-revolucionario vuelven a encontrar su identificación inicial, profunda por su doble carácter territorial y étnico, a partir de una división entre las sociedades campesina indígena-mestiza y urbana mestiza-europea. Ello da mayor sustento a la idea de una resistencia de las sociedades identificadas con el mundo campesino al dictado de la sociedad dominante. Si se toma en cuenta que el grupo indígena es eliminado de todo poder, la resistencia indígena a la Conquista, a la Colonia, a la Independencia criolla, a la institucionalización de la Revolución o al liberalismo económico actual, ha sido una constante que marca al país desde hace 500 años. Las formas de manifestación de dicha resistencia han rebasado las alternativas de feudos como el estatal y el de la religión católica y se encuentran en las celebraciones rituales tradicionales, en las sectas, en las sociedades secretas⁷ o en nuevos movimientos de guerrilla, como ocurre en Chiapas y en otros estados de la República.

Para una gran parte de la sociedad mexicana, profundamente anclada en tradiciones aún ajenas al análisis racional, el Arte no es algo aislado, sino que es la sociedad misma. Dicha noción de arte no se substituye por una ideología política, por más perfección que ésta y sus mecanismos de comunicación y de control puedan alcanzar. El ejemplo de la visión defensiva de Juárez, ocupado en controlar al Norte desde el centro del poder de la Nación, no impidió que una enorme franja geográfica, poblada mayoritariamente por mestizos, pero con un fuerte componente de criollos e indígenas, escapara a los límites central y fronterizo y fuese su semillero cultural más importante en el siglo pasado (Estrada, 1989a). Es en aquella "Suave Patria" Lópezvelardiana, hecha de pobla-

⁷ Un ejemplo: el *teponaztle* o tambor de madera de doble lengüeta se encuentra todavía en el coro de algunas iglesias de comunidades indígenas para marcar los ritmos de danza en celebraciones ofrecidas a la Virgen de Guadalupe, cuya conocida imagen representa para los supervivientes del mundo prehispánico al dios *Tonatiuh*, el sol.

ciones rurales y micro-urbanas, donde se dio la mayor libertad para la creación en la mayoría de las artes en el país. Obsérvese con cuidado cómo en aquella franja entre el centro y la frontera se sitúa la cuna de la música mexicana de la primera mitad del siglo: Julián Carrillo, indígena oriundo de Ahualulco, San Luis Potosí; Manuel M. Ponce, criollo de San Luis y de Aguascalientes y Silvestre Revueltas, mestizo de Santiago Papasquiaro, Durango.

Revueltas como presencia del universo rural

Una breve mirada al actual Santiago Papasquiaro, quizá no demasiado alejado del de ayer, bastará para aproximarnos al mundo en el que nace Silvestre Revueltas y permitir contemplar en él las calidades de aquella *suave patria*. En pleno centro de su plaza, Santiago Papasquiaro muestra un minúsculo busto del compositor cubierto de pintura metálica, obra que parece escapar al intento de integrarlo a la galería oficial, dando la impresión de ser el producto de una iniciativa de gente sencilla del poblado. En una modesta cantina, un conjunto toca antiguas canciones con instrumentos igualmente viejos—violín, arpa, clarinete, trombón y tambor—, últimos resquicios de lo que fue una orquesta sinfónica de mediados del siglo XIX a principios del XX.⁸ La propia música de Revueltas tiene instrumentaciones similares, como ocurre con tantas de sus composiciones; por ejemplo, *El renacuajo paseador* (1933-35)—flautín, clarinetes en mi b y en sib, 2 trompetas, trombón, percusiones, violines y contrabajo—. En esa obra, lo mismo que en *8 x radio*, por ejemplo, Revueltas parece ensayar la reproducción fiel del “cómo suena” aquel universo rural. En otro escrito he señalado esa idea, que resumo aquí en tres puntos principales (Estrada, 1990b):

• Nos hará observar las calidades musicales de la *imperfección* del mundo campesino: disonancias y poli-rítmias producen la impresión de una carencia de sincronía que da la imagen de una “música fuera de su sitio”, como si los músicos desafinaran o estuviesen equivocándose a cada paso dentro de una *perfecta desproporción*.

• La búsqueda de esa *imperfección* nos acerca a una idea de *lo mexicano* como un espacio en el que cabe un México más amplio, menos armónico e impredecible como el esquema europeo, y donde la música es la voz de una sociedad de rostro espontáneo y directo.

⁸ Hoy, con casi toda seguridad, y a pesar del despliegue estatal, Santiago Papasquiaro se encontrará aún más distanciado de aquellos bienes culturales y, como saben algunos músicos y que coinciden paradójicamente con algunos economistas, cuando se espera todo del Estado se paralizan o quedan a la zaga las iniciativas

- Esa misma estructura de una música que aspira a ser imperfecta sirve al propósito de hacer perceptible el sentimiento de pérdida de ésta a través del desorden y de la ruptura.

Dentro de obras como las arriba mencionadas, Revueltas parece por lo general aludir al sonar musical típico de sociedades desposeídas que están dentro de una cultura ajena, algo que procura aquellas tres percepciones de la misma música: la caricaturesca en apariencia, la de esa identidad compleja del mexicano y la que ha ido naciendo de lo extinguido, la de la pérdida (Estrada, 1988b).

Revueltas como expresión de *totalidad*

Entre los artistas surgidos de la Revolución, Revueltas parece ser el que, de forma más singular, fusiona a la música dentro de un espacio que borra las fronteras con las demás artes. Sin seguir necesariamente un rumbo ideológico pos-revolucionario –incluso si coincide con la política legítima de la cultura social– los nexos que su música crea con la danza, el cine o la literatura, reflejan dos modos principales de integración:

- El de aquella *totalidad*, ajena a la separación entre las artes, substancia que las unifica en el Prehispánico mexicano, como se ha visto un poco más arriba.
- El de entender al Arte como una forma de comunicación dentro del seno familiar, lo que hace que su relación con la música y las otras artes sea algo bastante natural, como se abordará enseguida.

Los hermanos Revueltas son todos bien conocidos por su talento en las artes y por su rigor en la vida pública: Rosaura, Fermín, José y Silvestre. Además de ellos, dos hermanos más han sido señalados por Eugenia, hija de Silvestre: Consuelo, pintora *naïves*, autora entre otras obras de un cuadro que muestra la temprana actividad artística de toda aquella familia Revueltas –hacia 1910–, representada fuera de la casa de Santiago Papasquiari, y el recientemente fallecido Agustín, escultor, quien emigra pronto a los EE.UU y se opone a las ideas políticas que defienden con encono José y Silvestre. Aun si dicha abundancia de artistas en el seno familiar puede suponerse originada en la permisividad del padre, que respetó fielmente la vocación de sus hijos, y de la madre, particularmente sensible a las artes, también podría considerarse la hipótesis señalada hace poco en entrevista televisiva por el médico Roberto Kretschmer, sobre la existencia del genio en la familia Revueltas como factor genético, algo que las investigaciones médicas podrán algún día esclarecer. De todos ellos podemos considerar a Silves-

tre como el que suma a la perfección, y dentro de un mínimo de tiempo vital, el potencial genético o de formación de la familia Revueltas. Desde ese ángulo, Revueltas es también expresión de una *totalidad* que parecería absorberlo todo:

- actor que aparece en películas ejecutando el piano,
- escritor de textos diversos –un rico epistolario, notas a sus propias obras, artículos–,
- participante como compositor en proyectos de ballet y de cine
- y militante activo políticamente.

Esa rara capacidad de síntesis entre las artes y ese acudir a todos los encuentros que mantienen el proyecto de fusión social ocurren en Revueltas con la misma naturalidad con la que el pueblo mexicano se relaciona con el Arte.

Revueltas da la idea de haber tenido una capacidad excepcional de absorción de lo otro y de mantener clara su propia identidad. Obsérvese dentro de su estilo musical, en el que adopta todas las influencias señaladas y no deja de ser reconocible él mismo. En su obra podemos escuchar citas fragmentarias de otros autores, como la *Marcha nupcial* de Mendelssohn, la *India* de Chávez, el cuarteto de cuerdas de Debussy, canciones vernáculas, etc. Se sirve de estos materiales como partes del repertorio abierto que es la cultura de cada quien, con lo que parece señalar a la música como un bien común, *de todos*, como ocurría en el Barroco, por ejemplo, y como debería ocurrir en una sociedad de tono menos puramente capitalista.⁹ Con Revueltas es *vox populi* la idea de que su imaginación se sustenta en la fuerza y la autenticidad de una cultura popular profundamente arraigada en la sociedad. Es decir, de esa música como resultado de la convivencia social, de donde se entiende mejor el que Revueltas no produce la mayor parte de su música como una materia aislada sino como una substancia que proviene del vínculo estrecho con la realidad.

Esa capacidad de absorción en el Revueltas social marca con su obra el inicio y el fin de la época más genuina que la música ha tenido en el México de la primera mitad del siglo. Presente en conciertos en verdad populares, en manifestaciones políticas, en huelgas, en la misma guerra civil española, el personaje Revueltas se integra a esa *totalidad* que es la sociedad en la que vive. Hoy

⁹ Obsérvese la diferencia con Chávez, cuya forma de enseñanza de la composición consistía en hacer *pastiches* de la música de clásicos y románticos. Al analizar la *Sinfonía India* desde el punto de vista del análisis que hace Carlos Chávez de la 5a. Sinfonía de Beethoven, he demostrado el uso del *pastiche* en ella como parte del método de composición (Estrada, 1984a).

estaría en Chiapas al igual que en otros sitios donde la presencia del Arte se entiende como nexo social. O, más bien, Revueltas está ahí: si acaso pierde en vida partidas al interior del Estado –depuesto como director de orquesta o como director del Conservatorio– y su muerte es demasiado prematura, su obra es entendida como factor de emoción artística y de cohesión de identidad de la nueva sociedad surgida con la Revolución. Frente a la contrarrevolución, a pesar del uso como fondo musical propagandístico que se hace de su obra, ésta no dejará de ser la expresión sutil de una resistencia colectiva.

Sistema y estilo en Silvestre Revueltas

Bajo una perspectiva psicoanalítica, es aconsejable la aproximación directa a los textos del propio autor, donde narra con claro entusiasmo la percepción de su universo imaginario, eso que podemos nombrar como el modo propio de oír, de entonar, de recordar, de moverse o incluso de bailar dentro de la imaginación. Sin embargo, aun si es importante para armar el rompecabezas con una materia más fluida, ese espacio ocuparía todo un ensayo y no podré abordarlo aquí.¹⁰ En lugar de ello, denotaré en breve en la música de Revueltas el anuncio de un universo imaginario que ha florecido más tarde, como ocurre con el *realismo fantástico* de Juan Rulfo. Una perfecta continuación del espíritu que domina en la obra de Revueltas se da en *El llano en llamas* y en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, si se admite que ambos creadores asumen esa misma substancia ambivalente que caracteriza al mundo campesino indígena: el tono irónico de la pérdida. Eludiendo el tono del nacionalismo, ni Revueltas ni Rulfo exaltan la belleza del país y la riqueza de sus cantos, sino que incitan al espectador a descubrir el México profundo desde la dimensión íntima (Estrada, 1990a). Cada uno adopta un sello propio para lograr aquella dualidad del tono, en Revueltas cargado de humorismo por su proximidad con el entusiasmo pos-revolucionario y en Rulfo, de mayor pesimismo por la evidencia de una contra-revolución irreversible.

Un análisis de las influencias presentes en la música de Revueltas es útil si queremos aproximarnos mejor a lo que se definiría como su estilo:

- Como base para lograr lo que puede denominarse lo más característico de su estilo, Revueltas adopta el sistema poli-tonal, poli-rítmico y poli-mórfico del Stravinsky del *Sacre du printemps*, además de un carácter poli-sistémico, entendido como cambios de sistema musical de referencia que transitan sin fronteras

¹⁰ El tema del análisis de la imaginación de Revueltas constituye precisamente el último de los capítulos que proyecto en el libro que me propongo en torno del compositor.

entre los lenguajes tonal, modal, cromático y atonal – carácter propio de la suma que ofrece el período neoclásico del mismo Stravinsky–. Los ejemplos más notorios de dicho estilo en Revueltas se encuentran en obras orquestales como *La noche de los mayas* o *Sensemaya* y en música de cámara como *8 x radio* o *El renacuajo paseador*.

- El tono mestizo –presente en las primeras obras de Revueltas–, lo mismo que elementos de carácter algo impresionista, ambos propios de autores como Manuel María Ponce o José Rolón. Los brevísimos movimientos lentos en la música de Revueltas, muy tonales o modales –como el segundo movimiento, Lento, de *8 x radio*, parecen tener ambos orígenes estilísticos.

- El tono indigenista, de una modalidad de carácter pentafónico, propuesta por Carlos Chávez en obras como la *Sinfonía India*. Dicho elemento aparece, por ejemplo, en el minimalismo repetitivo del *Homenaje a García Lorca*, de gran similitud con las celebraciones rituales de los *concheros* o de los huicholes.

- El tono negroide que alude a la música de origen afro-caribeño –material ajeno a la ideología musical hecha por Chávez–, a veces a través del colorido del instrumental, como el singular güiro que aparece en *Ranas*, para voz e instrumentos, o del empleo del patrón rítmico afrocubano, el clásico 8/8, como ocurre en el caso de *Caminando*, también para voz e instrumentos.

26 | 27

- Parcialmente, elementos cromáticos y tímbricos del expresionismo vienés de los primeros años –1910-25– o del Stravinsky de *Las bodas*, asociables a una búsqueda abstracta y a un universo interior poco mencionado en el caso de Revueltas. Tómese como ejemplo de la primera influencia el segundo movimiento –Lento y fantástico– del *Cuarteto de cuerdas n°3*, y como ilustración del segundo Stravinsky, el caso de los acordes inicial y final de *Planos*.

La pregunta aquí esencial es: ¿qué hace Revueltas de todo ello? En parte, ensayé responder a este interrogante en un viejo texto sobre las “Técnicas composicionales en la música mexicana”, donde analizo *in extenso* el caso de *Sensemaya* (Estrada, 1984a). Si acaso abordo aquí el tema sólo de forma tentativa, me parece imprescindible enumerar someramente el empleo material o estructural que hace el propio Revueltas de todas aquellas influencias:

- Ese “ir cada quien por su lado”, asociable a la imagen a veces humorística de un desbarajuste constante en la música, parece provenir del empleo de la politonalidad, la poli-ritmia, el poli-morfismo y el poli-sistema de origen stravinskiano, algo que Revueltas incorpora en diversas ocasiones bajo formas característicamente propias:

- uso de registros instrumentales extremos convertidos en antípodas
- superposición de imitaciones melódicas disonantes
- cacofonía estridentista que perturba la textura principal
- interrupciones accidentadas, tropiezos violentos del discurso colectivo
- composición de texturas desarticuladas que producen la idea de un rompecabezas
- brevedad del discurso a partir de finales propios de la economía de una broma o de la irrupción de un final abrupto.

Revueltas fusionará los elementos stravinskianos del *Sacre* con la rítmica de carácter negroide, lo que puede encontrarse, bajo otras variantes, en compositores como Villa-Lobos. En el mexicano, la influencia negra es de tono afrocaribeño, como en *Sensemayá*, donde denota un aspecto original producto de la idea de poli-sistema:

- variación del compás de base 8/8 por el de 7/8
- aglomeración de sonoridades y de ritmos con *ostinati* de carácter hipnótico
- periodicidad del compás del *ostinato* como base de cambios estructurales.

El elemento cromático, a su vez, producto de la influencia del expresionismo vienés y del segundo Stravinsky, ofrece un aspecto original al fusionarse con los dos anteriores, algo igualmente procedente de un poli-sistema más propiamente revueltiano:

- evolución del *ostinato* sobre “comentarios” cromáticos que parecen crear sensaciones de movimiento, de estados febriles o de trance.¹¹

Además de los aspectos anteriores, es posible mencionar otros elementos todavía más característicos del estilo en Revueltas:

- utilización de micro-estructuras motívicas como elementos de continua fusión en la forma
- carácter épico de algunas melodías —el frecuente tono heráldico de los pasajes melódicos con trompeta en música como el *Homenaje a García Lorca*, entre otros ejemplos

¹¹ He analizado este último aspecto en un texto anterior (Estrada, 1984a) e intentado con ello disminuir la crítica superficial, que ensaya reducir al compositor a un minimalismo elemental, para mostrar un rico juego entre las pulsiones del imaginario y el carácter ritual impuesto por el texto de Nicolás Guillén, base de la obra.

- acceso a tiempos lentos, como breves paréntesis interrumpidos por la súbita aparición de tiempos siempre en movimiento
- ambientes dramáticos y de tono atormentado, al parecer inspirados en la identificación de Revueltas con un mundo a mi entender dostoievskiano.¹²

Extremismo en las sonoridades, estridentismos y tropiezos rítmicos, rompecabezas estructural, elusión de tiempos lentos por la adopción del movimiento alegre o agitado como norma, constante fusión motivica, dualidad textural *ostinato-comentario* y un tono atormentado y dramático, son todos elementos asociables a un estilo musical por igual “desmadriente” y trágico que, asociado a la cortedad en la forma, muestran una relación intensa entre la Obra y el Ser en Silvestre Revueltas. Dicha fusión esencial es parte también del contenido que el propio Revueltas deja identificar en su producción, algo que contrasta perfectamente con la estética de Stravinsky, opuesta a la idea de la música como forma de expresión. Revueltas adopta en parte el sistema de Stravinsky para servir a una causa opuesta, eminentemente social, identificable con el mejor arte socialista. La afinidad de Stravinsky con la danza puede verse en Revueltas bajo un ángulo político e histórico trascendente, como ocurre con *La coronela*. Ello permite entender a Revueltas como el representante de una tercera nueva vertiente estética de la música de su época.

28 | 29

Revueltas, *totalidad* desarmada

A pesar del escaso repertorio generalmente ejecutado, Revueltas cubrió una vasta obra orquestal y de cámara y su música ocupó espacios mayores que los de la sala de concierto, como el cine, la danza y la producción musical política. El carácter temático de la mayoría de sus trabajos hace pensar en un compositor ajeno a lo abstracto, lo que ha sido un factor que revierte el interés que algunos pudiesen tener en su obra. En música, contemplar el universo completo de un compositor exige al espectador ubicarse desde un conjunto de ángulos capaces de llevarlo a la imagen más completa. La dimensión global de la obra del compositor se obtiene al adicionar el conjunto de sus incursiones en la creación musical. Del mínimo al máximo de medios y de recursos, podremos ir

¹² Eugenia Revueltas contribuyó con sus inteligentes respuestas a algunas preguntas directas más sobre el tono dostoievskiano de algunas obras de Silvestre, permitiendo el acercamiento a un aspecto poco sospechado del compositor. La identidad de Revueltas con el universo psíquico de los personajes de Dostoievsky es un tema que la hija del compositor se propondría desarrollar en un texto futuro.

dando cuerpo a cada figura musical, de manera que ésta, gracias a nuestra conciencia, adquiera un rostro.

La justicia que el tiempo otorga a la obra de autores como Bach, Mozart o Beethoven, es en parte producto de la riqueza de directrices presentes en la producción de cada uno. La polidimensionalidad de cada *opera omnia* nos ayuda a formar un juicio más certero. Esa posibilidad de poder visitar auditivamente cada obra individual a través de todos los territorios que ocupa deja también la opción de establecernos con mayor placer o comodidad en uno o en varios puntos, para cada quien, principales. En contraste, piénsese en obras que, por el propio compositor o por la interpretación histórica, sólo son entendidas dentro de un mínimo campo.

Con Revueltas las respuestas tendrán poca suerte: algunos supondrán conocer su obra a través de una muestra bastante magra, mientras que otros se sentirán desconcertados al conocer que su universo musical está constituido por un espacio incompleto que contiene hallazgos y sorpresas, junto a silencios e incógnitas. Revueltas deja todavía descubrir territorios que se abren a un nuevo conocimiento de su obra, en parte desconocida por descuidos que merecerían un serio estudio sobre el olvido y el desorden –ambos arbitrarios y sistemáticos–, que herederos, intérpretes, discípulos, editores, organismos o instituciones culturales todavía le inflingen. El surgimiento de nuevas fuentes para el estudioso de la producción de Revueltas invita a observarlo cada vez con más cuidado en los niveles de contenido político y en los de mayor abstracción, como ocurre con obras que, medio siglo después de su muerte, no salen aún de la penumbra y que, como sus cuartetos de cuerda, comienzan a incorporarse a una producción que ayer parecía agotada. Se ha hecho creer con frecuencia demasiado insistente que la obra de Revueltas es imperfecta, escasa, inacabada, como si todo ello proviniera del carácter *incasillable* del personaje. Su conducta política, todavía observada en el México oficial como un tema tabú, y la falta de una mayor organización en torno de su música, hacen que buena parte de su obra se mantenga marginada. De ahí que el destino de la obra de Revueltas, en México, está aún a contracorriente y la *totalidad* por él representada continúa inconexa.

El país requiere emprender un trabajo en profundidad que aspire a lograr una edición monumental de la obra completa de Revueltas. Ello pide la debida ejecución, grabación, revisión, documentación e información musicales que deben correr a cargo de instituciones algo menos aletargadas. Cercanos al centenario de Revueltas, comienza apenas a conjuntarse un esfuerzo colectivo entre inves-

tigadores, que conduce al hecho de que hoy se estrene o se vuelva a estrenar una docena de composiciones de las cuatro decenas que, aproximadamente, comprende la producción del duranguense. Es útil ofrecer aquí una abundante lista de obras de Revueltas que, ni el público en general ni los musicólogos en particular, hemos oído en las debidas condiciones o, incluso, ni siquiera sospechado de su existencia. Para ilustrar esa carencia, como examen, interróguese el lector sobre el número de obras que conoce de nuestro casi centenario Revueltas, entre las veinte enumeradas a continuación, producidas en su mayoría en el plazo de diez años:¹³

Tierra pa' las macetas, violín y piano*

El afilador, violín y piano*

Pieza, sin nombre, diez instrumentos (1929)*

Cuatro pequeños trozos, 2 violines y cello (1929)

Cuauhnáhuac, reducción para orquesta de cuerdas (1931)

Dúo para pato y canario –texto de Carlos Barrera– soprano, flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompeta, trombón bajo, piano y percusiones (tambor, pandero, plato suspendido, bombo y triángulo) (1931)

El tecolote –texto de Daniel Castañeda–, soprano, flauta, 2 oboes, fagot, corno, piano, viola y violonchelo (1931)*

Tres piezas, violín y piano (1932)*

Ranas –texto de Castañeda–, soprano, 2 flautas, oboe, fagot, corno, trompeta, güiro, 2 violines y violonchelo (1932)*

Tres sonetos –texto de Carlos Pellicer–, voz, 2 clarinetes (sib y bajo), corno, trompeta, xilófono, timbal y vibráfono (1933)

Troka, ballet pantomima, introducción y marcha (1933)*

Parián, texto de C. Barrera, soprano, coro y orquesta (1934)*

Porras, sindical única, flautín, clarinete en mib, 3 strompetas, corno, trombón, tuba y percusiones

Frente a frente, voz, 2 trompetas, 2 trombones, tuba y tambor militar

La hora de junio, flauta, ob. 2 cla. cl bajo, 2 cornos, trompeta, trombón, tuba, tam-tam, piano y cuerdas

¹³ Las ejecutadas por primera vez o reejecutadas después de décadas en el Coloquio *Silvestre Revueltas hacia el Centenario* aparecen indicadas con un asterisco. Un ejemplo claro del descubrimiento en torno de Revueltas nos lo da el caso de *Tierra pa' las macetas* y *El afilador*, donde las sonoridades del pregón del vendedor de tierra y de la flauta de pan del afilador muestran la proximidad del compositor con el universo popular.

Sensemaya, versión para 16 instrumentos (1937)

No sé por qué piensas tú –texto de Nicolás Guillén– voz y conjunto instrumental (1937-38)

Caminando –texto de Nicolás Guillén– voz y conjunto instrumental (1937-38)

Música para charlar (1938)

Bajo el signo de la muerte (1939)

La fuerza central que permite a Revueltas ordenar mensajes sociales o poéticos, o dar sentido a lo anecdótico o a lo abstracto es toda ella una enseñanza que, de forma trascendente y en secreto, comparte Silvestre con el espectador a través de la autenticidad de su obra. El análisis razonado de su importancia para la cultura mexicana permite igualmente aproximarle a la figura de los cantores del Prehispánico que contribuían con su producción a dar una identidad más completa a sus sociedades, hoy extinguidas. Revueltas es, como Rulfo, un nuevo Nezahualcóyotl depositario de otra síntesis, producto de una revolución en las ideas, en la sensibilidad individual y colectiva, en una noción de música como forma de integración, como empresa social y creativa del México de principios del siglo XX, también extinguido. La *summa* que representa Revueltas no puede ser sino reintegrada a esa sociedad de la que surgió, para ser lo que es, *totalidad*, de todos, no desarmada por algunos.

Bibliografía

Estrada, Julio

“Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940”, en I. Historia, 4, Período Nacionalista (1910-1958), capítulo V, pp. 119-161, *La música de México*, Julio Estrada, editor, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1984a.

–“Técnicas composicionales en la música mexicana de 1940 a 1980”, en I. Historia 5, Período Contemporáneo (1958-1980), capítulo IV, pp. 177-217, *La música de México*, Julio Estrada, editor, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1984b.

–Ficha biográfica de José Pomar, en la nueva edición de la *Enciclopedia de México*, vol. 11, pp. 6531-6532; editor Rogelio Alvarez, México, 1988a.

–“Creación y pérdida; identidad y mitología en la música del período Prehispánico mexicano”, en *Historia, leyendas y mitos de México, su expresión en el Arte*, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, con un comentario de Thomas Stanford, pp. 21-39, Estudios de Arte y Estética, No. 30, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1988b.

–“Jacobo Kostakowsky, 1938-1956”, en *Sábado, unomásuno*, p. 3, marzo 11, 1981. Texto también editado en *La música de México*, 1988c, Antología, III., 3., pp. 77-79.

- “De Ponce y Carrillo a Chávez y Revueltas: el México pre y pos-revolucionario”, en Saturnino Herrán, *Jornadas de Homenaje*, Cuadernos de Historia del Arte, No.52, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 81-94, 1989a.
- *El sonido en Rulfo*, texto ilustrado con 17 fotografías inéditas de Juan Rulfo, Instituto de Investigaciones Estéticas, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, autoedición, ca. 127 p., 1990a.
- “Silvestre Revueltas, fantasía militante”, en *Los universitarios*, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, pp. 14-16, abril 1990b.
- “Originalidad e invención musicales en el continente americano”, en *1492, dos mundos: paralelismos y convergencias*. XII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética, XXXLL, UNAM, 1991b, pp. 259-275.
- “Bridging the Past and the Present”, en Julio Estrada & Peter García, *Musical Repercussions of 1492. Encounters in Text and Performance*, Edited by Carol E. Robertson, Smithsonian Institution Press, Washington, DC, EE.UU., 1992a, pp. 89-96.
- “Conlon Nancarrow: Meister der Zeit”, *Musik Texte, Zeitschrift für Neue Musik*, Köln, No. 55, traducción de Monika Fürst-Heidtmann, 1994, pp. 34-38.