

# Universidad Autónoma de Zacatecas

*"Francisco García Salinas"*

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas

## IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA EN LA OBRA DE SILVESTRE REVUELTAS

### TESIS

Que para obtener el grado de:  
**Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta:  
**Sergio Eduardo Correa Martínez**

Directora de tesis  
**Dra. María José Sánchez Usón**

*Zacatecas, Zac. Noviembre 2019*



**Dra. Lizeth Rodríguez González**

**Responsable del Programa de Maestría en  
Investigaciones Humanísticas y Educativas**

**P R E S E N T E**

La que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“Ideología y estética en la obra de Silvestre Revueltas”**, del **C. Sergio Eduardo Correa Martínez**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**A T E N T A M E N T E**

**Zacatecas, Zac., a 5 de noviembre de 2019**

**Dra. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN**

Directora de Tesis

**C.c.p.- Interesado**

**C.c.p.- Archivo**



**Dra. Samantha Deciré Bernal Ayala**

**Responsable del Departamento de  
Servicios Escolares de la UAZ**

**P R E S E N T E**

La que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“Ideología y estética en la obra de Silvestre Revueltas”**, del **C. Sergio Eduardo Correa Martínez**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

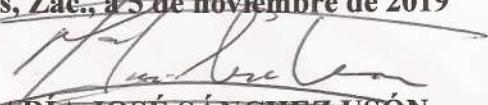
El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**A T E N T A M E N T E**

**Zacatecas, Zac., a 5 de noviembre de 2019**

  
**Dra. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN**

Directora de Tesis

**C.c.p.- Interesado**

**C.c.p.- Archivo**



## A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, **Dra. Lizeth Rodríguez González**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## C E R T I F I C A

Que el trabajo de tesis titulado “**Ideología y estética en la obra de Silvestre Revueltas**”, que presenta **Sergio Eduardo Correa Martínez**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los cinco días del mes de noviembre de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**Dra. Lizeth Rodríguez González**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado “**Ideología y estética en la obra de Silvestre Revueltas**”, que presento para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los cinco días del mes de noviembre de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E

Sergio Eduardo Correa Martínez

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



## DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

### DATOS DEL ALUMNO

**Nombre:** Sergio Eduardo Correa Martínez

**Orientación:** Filosofía e Historia de las Ideas

**Director de tesis:** Dra. María José Sánchez Usón

**Título de tesis:** "Ideología y estética en la obra de Silvestre Revueltas"

### DICTAMEN

Cumple con créditos académicos	Si (X) No ( )
--------------------------------	---------------

#### Congruencia con las LGAC

- |                                   |     |
|-----------------------------------|-----|
| Desarrollo Humano y Cultura       | ( ) |
| Comunicación y Praxis             | ( ) |
| Literatura Hispanoamericana       | ( ) |
| Filosofía e Historia de las Ideas | (X) |
| Políticas Educativas              | ( ) |

#### Congruencia con los Cuerpos Académicos Si (X) No ( )

Nombre del CA: UAZ CA-219. Música e Interdisciplina.

Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ( )
--	---------------

Zacatecas, Zac., a 5 de noviembre de 2019.

Dra. María José Sánchez Usón  
Directora de Tesis

Dra. Lizeth Rodríguez González  
Responsable de Programa

## **Agradecimientos**

A la Universidad Autónoma de Zacatecas, mi *alma mater*.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por brindarme el apoyo económico y soporte institucional para el estudio y conclusión de este posgrado.

A todos los docentes que a lo largo de mis estudios han contribuido con su conocimiento, consejos y sabia guía a mi formación académica y humanística.

A mi familia por su siempre inquebrantable e incondicional apoyo y comprensión.

## Índice

	Pág.
<b>Índice</b> .....	1
<b>Resumen</b> .....	3
<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo I.</b> Arte y Revolución: Latitudes y realidades musicales paralelas al México postrevolucionario.....	17
1.1 Revolución y Arte.....	18
1.2. Herederos de la Revolución Francesa.....	21
1.3. Conformación del Estado Soviético: Dmitri Shostakóvich y el Arte de la Revolución.....	28
1.4. El paso de la ideología a la estética y su reflejo en el arte musical.....	44
<b>Capítulo II.</b> Nacionalismo cultural y dimensión internacional en el México de Silvestre Revueltas.....	58
2.1 Antecedentes históricos para la formación de una identidad nacional.....	59
2.1.1 El Porfiriato y la Revolución Mexicana.....	66
2.1.2 Los gobiernos constitucionalistas.....	70
2.2 La construcción de una cultura musical en México.....	75
2.3 Nacionalismo cultural.....	82
2.3.1 Revueltas y Chávez, la integración del nacionalismo musical.....	86
<b>Capítulo III.</b> La estética revueltiana: revolución, folclore y vanguardia.....	103
3.1 Revolución.....	105
3.1.1 <i>Redes</i> , música para la cinta y versión de concierto.....	106
3.2 Folclore.....	117
3.2.1 <i>Homenaje a Federico García Lorca</i> .....	120
3.3 Vanguardia.....	126
3.3.1 Cuarteto de cuerda no.1 .....	130

<b>Conclusiones.....</b>	139
<b>Bibliografía.....</b>	145

## **Resumen**

Silvestre Revueltas, director de orquesta, violinista y compositor, representa a una de las figuras más importantes para el arte musical de México y el continente americano en el siglo XX. La presente investigación tiene como puntos focales la ideología y estética en la obra del músico, resaltando el factor ideológico como de vital importancia en el desarrollo de su legado musical. Partiendo de esta idea, se retoman diversas posturas en torno a la posibilidad del traspaso de la ideología a la estética musical partiendo desde el binomio Arte y Revolución, haciendo una comparación sobre realidades musicales paralelas a las del compositor en otras latitudes.

Tomando a Silvestre Revueltas como artífice de la reestructuración musical del México postrevolucionario, así como de la configuración de la identidad nacional en los años posteriores a la gestión de José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública, se hace menester conocer los antecedentes que dieron pauta a los hechos anteriormente mencionados, tomando como puntos de partida los problemas de identidad acarreados desde el final del Virreinato hasta entrado el siglo XX, así como la infravalorada actividad musical en el México del siglo XIX. El trabajo indaga en los movimientos culturales, ideológicos y revolucionarios que influenciaron e integran la personalidad artística e ideología de Revueltas, así como la materialización que estos factores tienen en su estética musical, haciendo énfasis en obras destacadas para su exemplificación.

**Palabras clave:** Silvestre Revueltas, ideología, estética.

## INTRODUCCIÓN

Silvestre Revueltas, figura crucial de la escena artística e intelectual del México postrevolucionario, ha maravillado a melómanos, intérpretes e investigadores por igual. Su obra, resultado sonoro considerado como el aporte más original de un compositor mexicano al arte universal, es conjunción de experiencia, inspiración e ideología. Dos conflictos bélicos marcan de manera directa la vida de Revueltas y dan pauta para el desarrollo de su obra: la Revolución Mexicana y la Guerra Civil Española. Ideológicamente, la creación del primer estado socialista a nivel global, devenido de la Revolución Rusa, se convierte en referente de idealización para el compositor mexicano, dada su filiación socialista. En su país, el México postrevolucionario de los turbulentos años de principios del siglo XX, con sus cambios políticos y sociales, forja la ideología del compositor. Músico denominado nacionalista, experimental, abstracto y *estridentista*, enemigo autoproclamado de la pedantería academicista, buscaba alejarse de la imagen de músico serio; al considerarse a sí mismo como: “Trabajador del arte, haciendo causa común con las reivindicaciones obreras y campesinas de su tiempo”<sup>1</sup>.

Este conjunto de factores brinda a Revueltas los cimientos necesarios para una creación musical sincrética. La inspiración folclorista, ideologías revolucionarias y la genialidad del compositor derivan en una estética musical única en nuestro país, que es merecedora de estudio y atención desde diversos campos del conocimiento, como la filosofía. El valor y carácter únicos de la obra de Silvestre Revueltas la han hecho merecedora de estudios multidisciplinarios que han cobrado especial relevancia en las últimas décadas, mismos que durante algún tiempo se centraron únicamente en las singularidades de su biografía, dando lugar a la leyenda que se fue creando en torno a su nombre y su obra, durante buena parte del siglo pasado. Por tanto, resulta menester para la actividad académica contemporánea resaltar el punto de encuentro entre la leyenda y la realidad que radica en el valor, importancia, originalidad y trascendencia del legado

---

<sup>1</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas – Baile, Duelo y Son*, Ríos y Raíces, México, 2000, p. 41.

artístico de Revueltas materializado en su obra musical, priorizando con ello los datos documentales certeros que permiten realizar una apreciación objetiva sobre su vida y su obra.

Mi formación como músico profesional e intérprete de la viola me ha permitido valorar la obra de Silvestre Revueltas desde una perspectiva técnica y musicológica. El cursar la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas me ha brindado las herramientas teóricas para aportar una nueva estimación de su música desde un enfoque ecléctico, profundizando en los movimientos culturales, ideológicos y revolucionarios que, a primera instancia, pueden parecer diversos, e incluso dispersos, pero que influenciaron e integraron la personalidad y obra de una de las figuras más importantes para el arte musical de México y el continente americano en el siglo XX. Un punto fundamental de este trabajo, la estética revueltiana, es en parte consecuencia de la ideología antes planteada. La estética y el concepto de belleza de Revueltas reúnen diversas características que las hacen únicas y trascendentales en el auge del nacionalismo musical mexicano.

Por estos motivos, una orientación multidisciplinaria, desde diferentes enfoques, es necesaria en la investigación de la música de Revueltas. El presente trabajo aborda la vida y obra de Silvestre Revueltas desde las perspectivas de la filosofía, historia, sociología y la musicología. Partiendo de los factores históricos sociales que influenciaron la ideología del compositor y que ayudaron a la gestación de su producción musical según su etapa creativa, así como del análisis de la estética del lenguaje musical derivado de ellas.

En los tiempos actuales, las tendencias xenófobas, discriminatorias y bélicas parecen estar más vigentes que nunca. Es necesario revalorar las grandes producciones artísticas de nuestro país no para enaltecer vanos sentimientos nacionalistas, sino para buscar el carácter universal de los mismos. En los años siguientes a la Revolución Mexicana, la necesidad de consolidar la identidad de la incipiente nación postporfirista era una necesidad no sólo del nuevo gobierno, sino también de los artistas e intelectuales de la época. Revueltas, a través de su estilo y sus obras, no compone únicamente para la academia o personas doctas en la música de concierto, hace música para el pueblo, desde su inspiración, coadyuvando así a su identificación y unidad. Unidad y hermandad, conceptos que emanan de la ideología de Revueltas, son plasmados en la

estética de su obra y se encuentran estrechamente ligados a los ideales primigenios de la Revolución Francesa, así como a los movimientos revolucionarios posteriores y contemporáneos a la vida del compositor. Estas nociones constituyen a la vez ideales muy actuales y necesarios por los momentos que vivimos, donde es preciso reencontrarnos con estos principios a través del estudio del arte mexicano de valor trascendental.

El proceso creativo de una obra musical requiere de la conjunción de diversos elementos que permitan activar al genio creador. En Silvestre Revueltas, conflictos bélicos, la restructuración política y social de su país, el contacto con diversas corrientes estéticas e ideológicas, así como una profunda inspiración folclórica, influyen determinantemente en su creación musical. Como fruto de estos múltiples factores, se gesta en el compositor una ideología de tendencia socialista, influenciado por el nacionalismo cultural del México postrevolucionario, así como movimientos de vanguardia y modernismo musical; la cuestión es ¿cómo influyen este conjunto de ideologías y cuál es su implicación en la estética musical de Silvestre Revueltas?

Metodológicamente, el lenguaje musical de Revueltas se ha analizado a la luz de la estética, insertándolo, además, en su contexto histórico-cultural, confrontándolo con su ideología político-social y su bagaje cultural, principalmente filosófico y literario, plasmado en sus diarios, escritos personales y testimonios de personas que lo conocieron. Se presta atención, también, a las diferentes corrientes ideológicas que influenciaron la creación artística del compositor y la repercusión de éstas en su lenguaje estético musical, analizando la proyección que las ideologías devengidas de la Revolución Mexicana, la Guerra Civil Española y la Revolución Rusa tuvieron en su vida como hombre y compositor, y, a su vez, comparando los contextos y realidades musicales de otras latitudes geográficas coetáneas a los suyos. Este trabajo enfatiza aquellas obras que, por su significación, son consideradas maestras en su catálogo, encontrando con ello una relación clara entre las ideologías que profesó el compositor y el impacto de éstas en su estética musical.

En atención a la temática propuesta, las fuentes consultadas para esta Tesis han sido de distinta índole: historia de la música mexicana en el siglo XX, estética musical, historia contemporánea de México, e inclusive cierta producción literaria, como, por ejemplo, la obra de

Octavio Paz y Federico García Lorca, que contextualizan el trabajo creativo de Revueltas. Las principales bibliotecas en las que se halló la bibliografía utilizada han sido:

- Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca de la Unidad Académica de Artes, Licenciatura en Música, de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca “Elías Amador”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca “Mauricio Magdaleno”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Samuel Ramos”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Cuicamatini”, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca y Fonoteca del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), CENART, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México, México.
- Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.
- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, España.
- Biblioteca de la Universidad de Valladolid, España.

Como muestra del trabajo realizado con las fuentes destacamos aquí, una recapitulación y reseña de ciertas obras capitales que sustentan esta investigación:

### **1. *Canto Roto: Silvestre Revueltas – Julio Estrada.***

Julio Estrada Velasco (Ciudad de México, 10 de abril de 1943), es compositor, musicólogo, intérprete y académico. En su faceta de musicólogo y académico ha escrito y publicado cuatro libros y un centenar de ensayos que se han traducido a varios idiomas, cuyo alcance le ha ganado un lugar entre los más importantes estudiosos de la música de concierto en Latinoamérica. Dada

la relevancia de su labor académica, ha sido laureado con diversos premios y reconocimientos en México y el extranjero, entre los que destacan: Orden de las Artes y las Letras de Francia (Francia 1981, 1986), Mención honorífica Prix Prince Pierre de Mónaco (Mónaco 1990), Medalla de Bellas Artes, INBA (México, 2016) entre otros. Actualmente, y desde 1971, se desempeña como profesor de la Facultad de Música de la UNAM en los programas de Maestría y Doctorado en Música, a la par de su labor investigativa en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma universidad, siendo a su vez profesor invitado de diversas universidades en el extranjero, como: Stanford, la Sorbona, el Centro de Creación Musical Iannis Xenakis, entre otras.

La obra que atañe a mi investigación es el libro *Canto Roto: Silvestre Revueltas* (2012), un compendio de ensayos publicados a lo largo de la carrera del maestro Estrada con la inclusión de nuevos materiales, láminas y perspectivas sobre la vida, obra y entorno histórico-musical del gran Silvestre Revueltas. El libro ha sido un pilar en el proceso de esta Tesis por la diversidad de enfoques con el que Julio Estrada aborda la figura de Revueltas, incluyendo el histórico-social, estético-musical, personal e ideológico. Así mismo, la división de capítulos nos permite introducirnos en la realidad musical mexicana de principios de siglo XX, con los antecedentes que permiten su fragua, desde las influencias prehispánicas, la Colonia y el México independiente. Como músico cuerdistas y estudiante de filosofía, los capítulos III “Voz de las cuerdas” y IV “Camarada solitario”, son para mí altamente relevantes, por brindarme los elementos que permiten justificar el enfoque de mi investigación filosófico-musical en torno a la ideología y estética de la obra del compositor, así como por ver reflejados estos elementos en los análisis de las obras que corresponden a los instrumentos de mi especialidad musical. En suma, el libro del doctor Estrada es uno de los textos más completos y actualizados que existen sobre Silvestre Revueltas, retratando su imagen como compositor, intérprete y actor activo en el panorama musical, cultural e intelectual del México postrevolucionario, mostrando así la versatilidad e importancia del músico mexicano desde un estudio ecléctico de diversas perspectivas, como el que aspiro a realizar.

## **2. *La Revolución Rusa – Sheila Fitzpatrick.***

La investigadora australiana Sheila Fitzpatrick (Melbourne, Australia, 4 de junio de 1941) se ha convertido, a través de los años, en una de las figuras más relevantes y una de las mayores

autoridades académicas sobre la historia soviética. Doctorada por el *Saint Antony's College* de la Universidad de Oxford, sus libros, como *The Russian Revolution* (1982), *The Commissariat of Enlightenment: Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky, 1917 – 1921* (1970), *The Cultural Front, Power and Culture in Revolutionary Russia* (1992), entre otros, son puntos de referencia obligados para investigadores y tesistas enfocados en estos temas.

*La Revolución Rusa* constituye una investigación que analiza los antecedentes históricos, causalidades, procesos y repercusiones de la que fuera la primera revolución proletaria en el mundo. El libro es una excelente aproximación para entender las principales vertientes que tiene este polifacético y multicausal hecho histórico. En sus primeras partes, Fitzpatrick enumera los hechos históricos y analiza las entrañas de la compleja sociedad rusa, para poder entender la forma en la que el conflicto se gestó, no sólo desde las altas esferas intelectuales, sino desde el seno de una sociedad semifeudal en plenos albores del siglo XX. El libro se enriquece al analizar el conflicto desde diversos puntos de vista de las Teorías de la Revolución, siendo además de mayor relevancia para mi investigación, el primordial enfoque que hace en el entorno cultural e intelectual que se da en, y desde el gobierno, para extenderse hacia los estratos más bajos del pueblo, yendo de esta forma más allá de un análisis o recuento de las batallas y hechos militares que integraron la Revolución de 1917.

La Revolución Rusa es uno de los hechos más relevantes de la historia contemporánea, que se convertiría en punto de referencia e idealización a lo largo y ancho del planeta para políticos, intelectuales y artistas de ideología marxista, tal y como sucedió en el México posrevolucionario. De esta forma, entender, analizar y establecer los posibles paralelismos entre estos dos países y su entorno cultural, así como la posible influencia de lo ruso en nuestro país, se convierte en punto de partida para comprender la ideología de Silvestre Revueltas y la repercusión de ésta en su estética musical, dada la filiación izquierdista del compositor y su admiración por la Unión Soviética.

### **3. *La música en los siglos XX y XXI – Joseph Auner.***

Elaborar una investigación en torno a la música del siglo XX puede parecer un trabajo más sencillo que el que gira en torno al arte musical de siglos pasados, (y que no incluya, por

supuesto, a los grandes genios musicales), dada la cantidad de bibliografía actualizada, la bonanza que ha tenido la musicología como campo científico de investigación en las últimas décadas y el grado de originalidad que mi estudio pudiera aportar. De igual forma, cabe destacar que, así como la falta de bibliografía es un freno para la evolución de la tesis, un exceso de fuentes puede resultar abrumador a la hora de seleccionarlas. Detectar a aquellos investigadores que por años se han especializado en el campo de estudio que se pretender abordar, ponderar el alcance de sus trabajos, así como su pertinencia, se convierte en tarea primaria del tesista.

Joseph Auner (24 de abril de 1959), Doctor en Historia y Teoría de la Música por la Universidad de Chicago (1991), ha enfocado sus investigaciones y dissertaciones en torno a la música del siglo XX, particularmente en la segunda escuela de Viena y las repercusiones de ésta en el arte musical occidental en el siglo pasado y en la actualidad. Antiguo editor en jefe del *Journal of the American Musicological Society*, actualmente se desempeña como catedrático en el Departamento de Música de la Universidad de Tufts en Boston, Massachusetts, EUA. Su libro *La música en los siglos XX y XXI*, publicado en 2013 y traducido al español en 2017, incluido en la colección “Historia de la Música Occidental en Contexto”, de la editorial Akal, me ha permitido sustentar la idea de la influencia de los movimientos políticos ideológicos en el arte musical y, a su vez, la importancia de éste en la configuración de la identidad de naciones, así como el papel e influencia de la música más allá de las salas de concierto. De esta forma se abona a la idea de que el músico no es solamente un artista que expresa ideas abstractas relacionadas con la belleza y el mundo de las ideas, sino un hombre de su época que busca aportar con su arte su visión del mundo que le rodea, influenciado por factores extra-musicales, mismos que nutren y desarrollan un arte musical más rico y acorde a los tiempos actuales.

#### **4. *El México Revolucionario: gestación y proceso de la Revolución Mexicana – John Mason Hart.***

Analizar la obra y estética de Silvestre Revueltas inmediatamente trae a colación el nacionalismo musical mexicano. Hablar de un arte nacional en nuestro país sólo es posible hasta el periodo de consumación de la Revolución Mexicana, y el esfuerzo de los gobiernos posteriores por integrar una identidad común que diera cohesión a la fracturada nación, haciendo uso, en parte, de los hechos vividos en la anterior guerra civil. Comprender los antecedentes históricos del conflicto,

cuyos ideales sirvieron de base e inspiración para el arte nacionalista en México; las causas y consecuencias del mismo se facilitan con la reflexión del libro *El México Revolucionario* del investigador John Mason Hart.

John Mason Hart (14 de febrero de 1935) es un investigador y catedrático estadounidense especializado en historia de México. Doctorado en Historia de Latinoamérica por la Universidad de California, en Los Ángeles (UCLA), en 1970, ha publicado varios libros en torno a la historia de México y la relación de ésta con los Estados Unidos. Actualmente, el doctor Hart enseña en la Universidad de Houston e imparte frecuentes clases magistrales en universidades mexicanas como la UNAM, Universidad de Nuevo León y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Entender los antecedentes históricos de la Revolución Mexicana y la ideología de los diversos movimientos que la integraron es imperativo para comprender su impacto en el posterior imaginario de los artistas mexicanos. En el caso particular de Revueltas, la Revolución toma particular importancia por vivir el proceso de gestación, desarrollo y consumación de la misma. Originario del belicoso estado norteño Durango, cuna del villismo, el sentido de lucha social está implícito en gran parte de su obra, ya sea por su filiación izquierdista o su interés por el respaldo de las clases desprotegidas. En la etapa revolucionaria es de particular interés la formación de la Casa del Obrero Mundial y su participación en los movimientos revolucionarios, como uno de los antecedentes del anarcosindicalismo en México. Esta organización, influenciada directamente por movimientos obreros paralelos alrededor del mundo, en países como Rusia, China y particularmente España, se establece como un precedente en el lazo izquierdista que se establecería entre México y el país ibérico a raíz de la Guerra Civil Española, conflicto que influencia personalmente a Revueltas y, por añadidura, a su estética musical, dado su respaldo personal y artístico a la causa.

##### **5. *Silvestre Revueltas: Sonidos en Rebelión* – Roberto Kolb y José Wolffer, editores.**

En el complejo camino que representa la elaboración de una tesis, la compilación de textos y artículos en un sólo libro, fruto de congresos, coloquios o la necesidad de recaudar información de calidad que abogue por la difusión de un tema en específico, resulta de particular ayuda para el tesista, esto debido a la facilidad de encontrar en una sola fuente distintas perspectivas sobre el

sujeto de estudio, dada la variedad de autores que integran la publicación. En el caso del libro *Silvestre Revueltas: Sonidos en Rebelión*, los textos emanan de diferentes fuentes, como el *II Coloquio Internacional Silvestre Revueltas*, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México; algunos son artículos expresamente escritos para la publicación, otros textos catalogados como parteaguas en la investigación de la obra revueltiana, y un par derivados de tesis doctorales originalmente escritos en inglés.

Los editores del libro separan los textos en cuatro ejes temáticos, justificándose en la diversidad y eclecticismo de la obra de Revueltas, y abogando por los diferentes enfoques con los que se puede abordar la misma. Los textos *Los cuartetos de cuerda* del director de orquesta Eduardo Mata y *Silvestre Revueltas: creación nacionalista e imaginación* de Yolanda Moreno Rivas, pionera de la musicología en México, resaltan en la sección *Identidad y Nacionalismo*. Ambos textos son escritos por eminentes figuras de la música en el México de la segunda mitad del siglo XX, quienes para ese tiempo ya resaltaban el valor e importancia de la obra del compositor duranguense.

El apartado *Representación y Ruptura* contiene textos en los que se analiza el sincretismo de la música de Revueltas, que va más allá del nacionalismo en boga, abordando las relaciones que la estética del compositor mantiene con la de otras tendencias y colegas de otras latitudes. De particular relevancia resultan para mí las secciones *Música y Poesía*, y *Política y Música*, ya que en ambas se resalta el valor de la música como un arte que mantiene una vinculación estrecha y activa con otros universos externos que influyen en la creación y estética de la misma, con la relación de Silvestre Revueltas con el poeta Federico García Lorca y la importancia e impacto de su ideología izquierdista en su obra. Ambos textos *Revueltas en la España republicana: la música como pronunciamiento político*, de Carol Hess, profesora del departamento de Música de la Universidad de California, y *La obra política de Silvestre Revueltas*, de Julio Estrada, resultaron de primordial apoyo como marco teórico para el respaldo de la idea de una posible impronta e influencia de la ideología política en la estética revueltiana.

## **6. José Vasconcelos: Los años del águila – Claude Fell.**

Indagar en el ámbito artístico-intelectual del México postrevolucionario y la integración del nacionalismo cultural en nuestro país no es posible sin resaltar el trabajo, logros y trascendencia del filósofo, político e intelectual José Vasconcelos, primer secretario de educación pública y noveno rector de la Universidad Nacional de México (hoy Autónoma, UNAM). La línea de acción para la labor titánica que representaba superar el atraso cultural en que se encontraba la nación, así como lograr una cohesión identitaria para vencer las divisiones y atrocidades de la Revolución, se materializa en misiones educativas a lo largo del país, tratando de integrar a la población rural e indígena en el proyecto de nación emprendido por los gobiernos revolucionarios. Con ello, el impulso y priorización del arte, específicamente de un arte nacional que resaltara los valores intrínsecos de la mexicanidad, sentaría el precedente y las bases para el periodo más prolífico, hasta entonces, del arte en México, y con ello la producción musical de Revueltas.

Existen temas y figuras nacionales que han sido fuente de interés y apreciación para estudiosos extranjeros. La fascinación por el pensamiento y obra de José Vasconcelos, lleva al investigador francés Claude Fell (Francia, 1950) a doctorarse por la Universidad de la Sorbona de París con una tesis sobre el intelectual mexicano. El doctor Fell actualmente se desempeña como profesor de literatura hispanoamericana en el departamento de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos en la misma institución. Su libro *José Vasconcelos: Los años del águila* es un compendio de la extensa labor de Vasconcelos al frente de las instituciones académicas y culturales más importantes de México en los años veinte, realizando una recopilación y análisis crítico de sus altas y bajas, así como sus virtudes, debilidades, inconsistencias y, a veces, hasta sus contradicciones. La labor vasconcelista marca un antes y un después para la cultura y el arte en nuestro país, pues se convierte en el parteaguas para el desarrollo del arte, sentando la visión que éste habría de tener en las próximas décadas, convirtiéndose en un antecedente ideológico de vital importancia para el periodo.

## **7. Imagen de Silvestre Revueltas – Juan Marinello.**

*Imagen de Silvestre Revueltas* es la compilación de algunos de los primeros textos, publicados en distintos años, que tienen como punto focal la vida y obra del compositor duranguense. Estos

escritos representan algunos de los primeros intentos académicos o literarios por descifrar la naturaleza de su obra y relatar las circunstancias especiales de la vida de un genio. El volumen resulta un libro bastante especial y destacado sobre sus pares por dos motivos: editado en la ciudad de La Habana, Cuba en 1980, es prácticamente imposible de conseguir en México y segundo, constituye un testimonio único y de primera mano sobre la vida y personalidad de Silvestre Revueltas, hombre y músico, todo desde la perspectiva de su amigo personal Juan Marinello. Al haber leído algunas citas sobre el texto en diversos libros, me propuse encontrar la fuente primaria, de tal forma que este libro llegó a mi gracias al generoso préstamo de mi maestra de viola, la Dra. Mara Lioba Juan Carvajal.

El libro está compuesto por varias secciones, dos ensayos largos, sobre la imagen, vida y obra de Silvestre Revueltas a cargo de Juan Marinello y Otto Mayer-Serra; a su vez contiene parte del epistolario íntimo de Revueltas, así como algunos textos escritos sobre el compositor acerca de distintos temas, además de los testimonios personales de dos poetas: Rafael Alberti y Pablo Neruda, uno escrito en prosa y el segundo en verso. Los puntos capitales que considero de mayor relevancia en el libro son: los ensayos de Marinello y Mayer-Serra, así como el *Saludo a Silvestre Revueltas* de Rafael Alberti. El ensayo de Mayer-Serra por mucho tiempo se consideró el primer acercamiento formal a la obra de Silvestre Revueltas; su texto sobre el nacionalismo musical revueltiano fue un parteaguas que marcó el inicio de la revaloración de la obra del compositor y, aunque actualmente se encuentre desactualizado en su información y enfoque por el curso natural de los años, siempre es interesante remitirse a las primeras fuentes y apreciaciones sobre el tema primario de una investigación. El texto de Rafael Alberti, aunque corto, toma especial relevancia por ser uno de los testimonios escritos por la prensa española, en este caso redactado por un poeta, sobre el viaje y actividades realizadas por Revueltas durante su viaje a España. Si bien podría decirse que los textos del libro carecen del rigor academicista que fuentes más actualizadas nos pueden brindar, constituyen un acercamiento más personal e íntimo a la vida de Revueltas, algo que de lo que podemos encontrar en otros textos a manera de paráfrasis o esbozos, pero que aquí se materializan para acercarnos a la faceta más humana del compositor.

## **8. *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son* – Eduardo Contreras Soto.**

Con el paso de los años, Silvestre Revueltas se ha convertido en el punto focal de estudio para diversos musicólogos e investigadores de gran trayectoria en nuestro país, entre ellos Eduardo Contreras Soto, quien actualmente se desempeña como investigador en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), del Instituto Nacional de Bellas Artes. Además del libro *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son*, entre sus publicaciones sobre la vida y obra del compositor se encuentra el libro *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla*, el cual versa sobre la música que Revueltas escribió para producciones cinematográficas, teatrales y ballet, siendo este uno de los principales intereses del autor, ya que él mismo es un especialista en arte dramático, al contar con estudios de Teatro y Letras Clásicas.

Publicado en el año 2000, este es uno de los primeros libros que abordan, de manera integral y especializada, la vida y obra de Silvestre Revueltas. El libro integra, de modo claro y preciso, los datos biográficos y la carrera artística del compositor, agrupándolos de forma cronológica y dividiéndolos por períodos para su mayor comprensión. Este es el primer intento de una biografía de Revueltas, ya que hasta la fecha no se ha publicado alguna. A su vez, el texto ofrece una visión panorámica de la obra y la estética revueltiana, concentrando la misma y sus diferentes aristas en algunos puntos que considera de mayor relevancia, además de adjuntar un catálogo de obras del compositor en el que incluye datos de referencias audiovisuales en caso de requerir la consulta. En suma, el libro representa una excelente opción para tener un primer acercamiento a Silvestre Revueltas, el músico y el hombre, escrito con rigor científico, pero con un lenguaje que fácilmente puede ser entendido y disfrutado por melómanos y personas versadas en el arte musical. Desde una perspectiva netamente académica, el texto ha representado una gran ayuda para entender y estratificar la vida de Revueltas a la par de su labor creativa, dando así orden y coherencia al trabajo como tesista.

## **9. *Silvestre Revueltas, por él mismo* – Silvestre Revueltas.**

Para cualquier investigador que aborda el estudio de algún autor en específico, es especialmente enriquecedor encontrar fuentes documentales que permitan acercarse a la mente y forma de pensar de dicha persona fuera de sus trabajos académicos, como son los textos o su obra artística. Contar con diarios, epistolarios o escritos que vayan más allá de su especialidad puede servir

como una forma de conocer otras aristas de la persona expresadas a través de su trabajo, encontrando a veces coherencia o la falta de ella entre unas y otra.

Además de un prolífico legado de obras musicales, en sus cortos diez años de etapa creativa, Silvestre Revueltas dejó, como muestra de su pensamiento crítico y humanista, varios textos, en los que aborda diversos temas, como los problemas, retos y bienaventuranzas de la escena musical en México, nuestro sistema de educación musical, crítica musical, semblanzas, escritos autobiográficos, entre otros. Además, entre su archivo se encontraron la correspondencia que en su juventud entabló con sus padres estando lejos de casa, debido a su formación musical en la Ciudad de México y los Estados Unidos, las cartas escritas a su esposa durante su célebre viaje a España en 1937, mismas que componen un detallado diario sobre sus andanzas, experiencias, anhelos e inquietudes en aquellos momentos. Estos y otros textos fueron agrupados y publicados en 1989 en el libro: *Silvestre Revueltas, por él mismo*, por Rosaura Revueltas, actriz y escritora, hermana del célebre compositor, y quien, tras la muerte del mismo, se dio a la tarea de recopilar, preservar y difundir la obra de su hermano.

En el libro cobra especial relevancia el diario que el compositor escribe durante su estadía en un sanatorio mental, remedio pensado por su esposa y familiares para el tratamiento de sus crisis alcohólicas. Este resulta ser una muestra de los más íntimos pensamientos y reflexiones de Revueltas, quien, despojado de sus máscaras y atribuciones del mundo cotidiano, en su reclusión escribe y reflexiona en estos escritos, mostrando en ellos algunos de los espectros personales que permite escuchar a través de su música. El libro es una ventana hacia el mundo interior de Revueltas expresado en sus diarios y epístolas, así como del Revueltas que expresa su opinión y se proyecta como quiere ser visto ante el mundo en sus textos, a su vez se incluye textos sobre la apreciación de su obra, con los textos de Manuel Enríquez y Peter Garland. Desde mi punto de vista personal, me ha servido para entender y comprender la forma de pensar y actuar del compositor, la cual da coherencia y sentido a su obra, desde la parte ideológica que materializa a través de su estética musical.

## CAPÍTULO I

### **Arte y Revolución: Latitudes y realidades musicales paralelas al México postrevolucionario**

La primera mitad del siglo XX fue un periodo fascinante de transiciones, cambios y guerras que reestructuraron la escena internacional de forma política, geográfica y social. En Europa, el imperialismo alcanza su punto más álgido y las grandes potencias se reparten el mundo para beneficio propio; diversas corrientes políticas y filosóficas cimbran la conciencia colectiva europea y tendrán alcances tan grandes como el derrocamiento de antiguas monarquías y la instauración de nuevos regímenes, donde el enaltecimiento de la esencia nacional fue pilar fundamental en su conformación y cuyo impacto e influencia sería global. A la par de estos hechos, el arte potenció su alcance y fuerza creadora con el desarrollo de múltiples movimientos artísticos y estilos, destacando, en este caso, aquellos que, apropiándose de recursos folclóricos nacionales y, en el mejor de los casos, incorporándolos a obras de lenguaje moderno vanguardista, logran un arte sincrético que trasciende más allá de su fin inmediato nacionalista, y logra un alcance universal.

En México, la Revolución Mexicana, promovida por la idea del progreso igualitario, es la catálisis del desarrollo del estado mexicano moderno. Intelectuales y artistas, influenciados por los movimientos globales, adoptan el arte como medio de propaganda, y éste se convierte en elemento crucial para la integración de la identidad y de las nociones que se tendrán luego como país. Esta época se ha convertido en referente de desarrollo artístico por lo prolífico de su producción, así como por los artistas que propiciaron el mismo, situándose, así, como preferente objeto de estudio por diversas disciplinas.

## 1.1 Revolución y Arte

Desde los albores de la civilización, diversos conflictos bélicos han marcado el devenir de las sociedades y las han moldeando hasta su forma actual. En la Edad Contemporánea, la *Revolución*, tanto en su forma bélica como sin violencia, representa un “trastorno de la vida colectiva en las sociedades humanas que introduce en ellas nuevas formas de coexistencia”<sup>2</sup>. Sin embargo, este concepto ha ido evolucionado a través de los siglos hasta adoptar el significado que tiene hoy en día.

El investigador alemán Kurt Lenk plantea el desarrollo semántico de la palabra *Revolución* desde la antigüedad cristiana hasta su consolidación como concepto político. Para los antiguos cristianos “la palabra *revolutio* aparece como sustantivación del verbo *revolvere* con el sentido de *volver a girar* para movimientos de rotación circular [...]. San Agustín la utiliza, en sentido figurado, para expresar la idea de reencarnación o la vuelta de los tiempos [...]”<sup>3</sup>. La primera significación política de esta palabra se encuentra en la Italia del siglo XIV, donde *rivoluzione* o *rivoltura* se utilizaban para designar disturbios violentos<sup>4</sup>; aun así, carecía de cualquier connotación de cambio político con la que la relacionamos actualmente.

Fruto de la Ilustración, la Revolución Francesa (1789-1799) marcó un hito en la Edad Contemporánea, no sólo para Francia y el continente europeo, sino para el desarrollo de la historia y la individualidad del hombre. En esta insurrección, tanto ideológica como armada, la masa popular arremetió contra el sistema de gobierno en busca de un cambio y una mejoría en la estructura social; como Luis Mendieta y Núñez postula “las revoluciones no solamente las promueven y las hacen los pensadores, sino que en ellas toman parte idealistas y forajidos, gentes honradas y audaces y logreros y las masas ignorantes que no ajustan sus actividades a silogismos, sino a sus pasiones y a sus necesidades”<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Lucio Mendieta y Núñez, *Teoría de la revolución*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959, pág. 35.

<sup>3</sup> Cfr., Kurt Lenk, *Teorías de la revolución*, España, Anagrama, Barcelona, 1978, pág. 14.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 15.

<sup>5</sup> Lucio Mendieta y Núñez, *Op. cit.*, pág. 18.

El periodo de gestación del conflicto bélico está enmarcado por las grandes diferencias entre clases sociales, donde se ubicaba por un lado a la privilegiada aristocracia, atada a sus antiguos privilegios señoriales y, por otro, a la mayoría de la población, urbana o rural, atormentada por las crisis agrícolas y las penurias causadas por las guerras. En medio de esta disparidad de clases se encontraba la pujante burguesía, de la que, precisamente, surgen los intelectuales que habrán de convertirse en líderes de los movimientos armados bajo algunas consignas progresistas como *Libertad, igualdad o la muerte*. A partir de estos hechos, las revoluciones son el resultado de “la comprensión de la dinámica de los conflictos socio-económicos que aparecen en la lucha de las clases sociales”<sup>6</sup>, consolidando de esta manera el concepto actual de *revolución*. Con estos precedentes, la conciencia de los pueblos ya no se limita a observar de manera pasiva el curso de la historia; se convence del alcance de su fuerza colectiva y sus posibilidades para convertirse en partícipe activo de la misma, con la capacidad de commocionar y reestructurar sus cimientos.

Desde el siglo XVIII, los movimientos revolucionarios armados han representado un parteaguas en la conformación de las identidades nacionales de diversos países, cuyas ideologías han influenciado y devenido en aportes culturales invaluables dentro y fuera de sus fronteras. Tomada como referencia, la presencia de la Revolución Francesa y de su aparato filosófico en la música es innegable. Ludwig van Beethoven es un claro exponente de aquellos compositores que se dejaron arrebatar, inicialmente, por los presupuestos revolucionarios y postrevolucionarios, que suponían una nueva alternativa no sólo político-social, sino también cultural.

Napoleón Bonaparte, símbolo de los ideales revolucionarios, era asociado por algunos sectores políticos, como los *jacobinos* italianos, al modelo de *Prometeo*<sup>7</sup>. La analogía entre los personajes se hace en base al expansionismo francés, suponiendo en la figura de Bonaparte al hombre que habría de llevar los preceptos de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, como frutos de la revolución, a un alcance universal, trayendo así una época dorada de hermandad para los hombres. Esta idea idílica se vislumbra en la *Oda a la Alegría* del poeta alemán Friedrich

<sup>6</sup> Kurt Lenk, *Op. cit.*, pág. 23.

<sup>7</sup> Prometeo es el titán de la mitología griega que roba el fuego a los dioses para entregarlo a los mortales en detrimento propio, convirtiéndose así en mártir y benefactor del género humano. Jean y Brigitte Massin, “Beethoven y la Revolución Francesa”, *Revista de la Universidad Nacional*, no. 12, UNAL, Bogotá, 1973, pág. 261.

Schiller, obra con la que Beethoven tendría contacto en su juventud y que décadas después habría de incluir como parte coral de su *Sinfonía no. 9 en Re menor, Op. 125*<sup>8</sup>, la cual, con el paso de los años, cristalizó en 1985, al ser declarada Himno de la Unión Europea, estableciéndose como símbolo de la unidad de los pueblos.

De manera implícita o sugestiva, dejos revolucionarios están presentes a lo largo de su obra, como en el triunfal *Allegro* de la *Quinta Sinfonía* o los brioso y sugerentes ritmos *ostinatos* del primer movimiento de la *Séptima*. Mención especial merece el caso de la *Sinfonía no. 3 en Mi bemol mayor, Op. 55*, concebida originalmente con el título *Bonaparte*, que tradicionalmente marca el inicio del Romanticismo musical en la magnificación de la forma de la sinfonía respecto de sus predecesores. En 1804 Napoleón se corona Emperador de los franceses. Beethoven, enfurecido, ve en este hecho lleno de soberbia el acto de un hombre vulgar, que bien pudiera relacionarse con el binomio del emperador-tirano al que alude Joseph Campbell<sup>9</sup>, y así, quebrantada la imagen del héroe, cambia el nombre de la obra, y en 1806 se publica como *Sinfonia grande-Eroïca per festeggiare il sovvenire di un grand'Uomo* (para festejar el recuerdo de un gran hombre)<sup>10</sup>, pasando a ser conocida en la posteridad como *Heroica*. La dedicatoria de la partitura de esta obra hace referencia al príncipe Joseph Franz von Lobkowitz, mecenas de Beethoven, pero, debido al precedente de la anterior dedicatoria, se ha prestado a diversas interpretaciones por parte de investigadores y melómanos.

La actitud de Beethoven expresa la coherencia con la que el compositor vivió, acorde a sus principios, poniendo su obra ante todo y ante todos. Fiel a su ideal de igualdad, su fuerza de espíritu y genialidad creadora le permitieron consagrarse a su vida al arte sin ataduras, no como un servidor más en alguna corte aristocrática (al igual que J. S. Bach, W. A. Mozart o F. J. Haydn), sino sólo conservando los nexos necesarios con estas, afianzando así el ideal del artista romántico. Liberado de ataduras y comisiones que limitarían su actividad creativa “con Beethoven se inició un periodo en que las sinfonías, los oratorios, la música de cámara, coral y lírica, de todo

---

<sup>8</sup> Nuria C. Arocás Martínez, *Friedrich Schiller – Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*, Universitat de València, Valencia, 2008, pág. 59.

<sup>9</sup> Vid., Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, págs. 307-310.

<sup>10</sup> Jean y Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, Turner, Madrid, 2011, pág. 148.

tipo, e incluso las óperas, se componían sin que nadie las encargara, para un público imaginario, para el futuro y, si fuera posible, para la *eternidad*<sup>11</sup>.

Con Beethoven, las acciones y resultados artísticos e ideológicos revolucionarios asientan una concepción del creador de arte que está en consonancia con los principios del Romanticismo, ideal que habría de ser perseguido en el devenir de los años por otros tantos compositores en diversas latitudes.

El legado artístico del Romanticismo trasciende más allá de las mismas obras de arte, puesto que:

Los grandes artificios de las revoluciones en el lenguaje contienen en sí mismas, en sus obras, un potencial no sólo *artístico* sino también de pensamiento, en sentido amplio, tan grande que impulsa el juicio crítico a salir del juicio puramente y quizá limitadamente estético para pasar, a veces de manera inadvertida, a categorías de juicio de tipo filosófico, estético, sociológico, etc.<sup>12</sup>.

## 1.2 Herederos de la Revolución Francesa

En el siglo XX, aún con el peso de la Revolución Francesa, y como causalidad de diversos factores socio-económicos, consideraremos dos revoluciones que habrían de cimbrar y reestructurar política e ideológicamente aquellos países en los que vieron la luz: la Revolución Rusa de 1917 y la Revolución Mexicana de 1910. Similitudes y paralelismos pueden establecerse entre ambos conflictos, tales como su contribución al desarrollo de sus identidades nacionales, la configuración de una estructura política moderna, la consolidación de su industria, la masificación de la instrucción escolar y, con esto, el aporte de un legado artístico que se ha convertido en referente y materia de estudio, tanto por su significado literal y figurado como por sus alcances e influencias hasta nuestros días.

---

<sup>11</sup> Alfred Einstein, *La música en la época romántica*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, pág. 25.

<sup>12</sup> Enrico Fubini, *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Universitat de València, Valencia, 1999, pág. 55.

Estos movimientos devienen en el surgimiento de figuras que, a través de su arte, manifiestan el genio de su época. En este caso, y por diversos motivos, muchas de ellas se ven influenciadas, aunque no dominadas, por los lineamientos del arte establecidos por el estado y la *intelligentsia* de sus respectivos países, pero sin comprometer la calidad de su contenido y encontrando los recursos adecuados para expresarse de una manera única que las distingue de sus contemporáneos. En este caso nos referimos concretamente a Dmitri Shostakóvich y Silvestre Revueltas.

La Revolución Rusa, como otras, es un cúmulo de hechos históricos que se desarrolla en distintas etapas, cuya temporalidad es causa de debate entre los investigadores. Este conflicto proyecta su germinación décadas atrás de las primeras insurrecciones, provocadas, principalmente, por el atraso social y económico en que se encontraba el país eslavo respecto del resto de Europa occidental, debido, sobre todo, a las políticas de un estado autocrático.

El sistema de servidumbre campesina que prevaleció en Rusia hasta 1861 no sólo limitó la introducción de los avances surgidos en la revolución industrial, atrasando con ello los procesos de producción del país, sino que acarreó el resentimiento social de los recién emancipados aún después de la declaración del *Acta libertadora* del 19 de febrero del mismo año<sup>13</sup>. En este documento, además, se cedían parcelas de tierra a los campesinos para su trabajo, pero esto los ligaba a un desventajoso sistema de pagos de las mismas, aunque otorgándoles a su vez, autonomía de movilidad. Este factor favoreció la creciente industria de manufactura en el país, contribuyendo a la industrialización de Rusia, fomentado por el acceso de capitales extranjeros, y permitiendo, en algunos casos y en segundas generaciones, un lento ascenso social para clases que antes no tenían acceso a ello. De esta incipiente clase proletaria y la pequeña burguesía surgen ilegalmente algunos círculos políticos, como *Voluntad del Pueblo*. De carácter populista, estas organizaciones se identificaban con las corrientes del socialismo utópico de la primera mitad del siglo XIX, al mirar con nostalgia la propiedad comunal primigenia del campesinado ruso, antes de la imposición de la servidumbre por el sistema zarista. De esta forma, pretendiendo terminar con la cabeza de la estructura autocrática, se llevan a cabo, entre 1872 y 1882, una serie

---

<sup>13</sup> Victor Serge, *El año I de la Revolución Rusa*, Siglo XXI, México, 2006, pág. 8.

de atentados terroristas, cuyo mayor golpe sería el asesinato del *zar libertador* Alejandro II, el 1º de marzo de 1881 en San Petersburgo<sup>14</sup>.

A raíz de estos atentados, el nuevo zar Alejandro III reempodera a la nobleza e implementa medidas severas en contra de aquellos grupos que considera subversivos, como los judíos, la clase obrera, campesinos y estudiantes, mostrando, de esta forma, la preponderancia del sistema autócrata<sup>15</sup>. Para la década de 1880, y como contraparte a los grupos populistas, surgen nuevas organizaciones que ven en el marxismo una opción más viable para el desarrollo de su país. Estos grupos toman como referente los escritos de Karl Marx y Friedrich Engels por contraponerse y condenar al socialismo utópico de la *Voluntad del Pueblo*, al considerarlo plagado de idealizaciones sin fundamento científico, que se alejaban del desarrollo histórico real, donde predominaba la lucha de clases (entre la burguesía y el proletariado), devenida de la Revolución Industrial.

Entre 1892 y 1895 comienza a figurar el nombre de Vladimir Ilich Ulianov (quien posteriormente firmaría como N. Lenin) al constituirse en Moscú y San Petersburgo las *Uniones de Combate para la Emancipación de la Clase Obrera*<sup>16</sup>. Estas organizaciones se dejan influenciar por el pensamiento marxista al considerar que concretamente “planteaban las condiciones objetivas y las metas o fines de la lucha del proletariado [...]”<sup>17</sup> viendo al capitalismo y su desarrollo en el país como una necesidad histórica y una idea progresista para llegar al socialismo. En síntesis, esto suponía una solución dialéctica para la transición del sistema semifeudal ruso a la modernidad.

Los marxistas toman como elemento sustentante de su movimiento a la recién constituida clase obrera, con la que establecen círculos de estudio, en los que ofrecen cierto grado de educación y nociones básicas de marxismo. La relación entre intelectuales y obreros era beneficiosa para ambos, ya que, si bien estos últimos venían directamente del campesinado, el proceso de alfabetización y la proximidad a los centros urbanos les dotan del sentido de progreso,

---

<sup>14</sup> Victor Serge, *Op. cit.*, pág. 12.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pág. 13.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>17</sup> Kurt Lenk, *Op. cit.*, pág. 65.

devenido de la modernidad, al entender que “la educación era un medio de ascenso social tanto como una vía a la revolución [...]”<sup>18</sup>. Como resultado de las campañas de educación comienza la agrupación de los obreros en sindicatos, mismos que, en años venideros, habrían de plagar la escena industrial rusa de huelgas motivadas por demandas políticas y económicas. Con estas acciones, en 1898 se constituye, de manera ilegal, el *Partido Socialdemócrata Russo de los Trabajadores*.

En 1903 se celebra el segundo congreso del partido, destacado principalmente por la escisión de sus líderes en dos facciones: los *Bolcheviques*, bajo la guía de Lenin y los *Mencheviques*, donde figuraban nombres como los de G. V. Pléjanov, Y. Martov y L. Trotsky, quienes consideraban a Lenin excedido en sus atribuciones. Con el paso del tiempo, los dos grupos habrían de adquirir características definidas y contrastantes dentro de la misma ideología, considerándose a los *Mencheviques* como el grupo más ortodoxo del marxismo y a los *Bolcheviques* más cercanos a la clase obrera, comprometidos con las ideas revolucionarias y la unidad partidista bajo un solo líder<sup>19</sup>. Los dirigentes de ambas facciones se mantendrían en el exilio en diversas partes de Europa hasta 1917.

En los años previos a 1905, las huelgas en la industria, aunadas a manifestaciones estudiantiles, el desastre de la guerra Russo-Japonesa, las precarias condiciones laborales en las fábricas, así como la injusta repartición de tierras entre los ex-siervos y los grandes terratenientes, serían la causal de la primera revolución, que inicia con la matanza de un grupo de manifestantes a manos de las tropas zaristas a las afueras del Palacio de Invierno de San Petersburgo el 9 de enero de 1905. Este acto represivo trae como consecuencia paros generales en las fábricas por todo el país, desórdenes campesinos, motines en las fuerzas armadas, insurrecciones en diversas partes del imperio y la exigencia de una regulación del poder del zar, resultado de un sentimiento generalizado de animadversión hacia la autocracia.

Como estrategia política para mitigar la Revolución de 1905, el zar Nicolás II promulga el *Manifiesto de octubre*, que derivaría en las *Leyes Fundamentales* de 1906. Este primer precedente

---

<sup>18</sup> Sheila Fitzpatrick, *La Revolución Rusa*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1994, pág. 43.

<sup>19</sup> *Ibidem*, págs. 45 y 46.

constitucional en la Rusia imperial otorgaría a los ciudadanos ciertas garantías, como: libertad de expresión, derecho de reunión y asociación, así como la instauración de un parlamento electivo nacional para la promulgación de leyes: la Duma<sup>20</sup>. Con la elección democrática de la Duma se obtiene un foro de debate político para las diversas corrientes ideológicas que predominaban en la élite intelectual del país, aunque existía un claro desbalance *de facto* en la representación, a favor de la nobleza terrateniente.

En un intento de apaciguar el sentimiento revolucionario de la población campesina, se emprende desde el gobierno una reforma agraria liberal en los años posteriores a la Revolución de 1905. Esta reforma liberalizaba la compra-venta de propiedades agrícolas, pretendiendo constituir una especie de *pequeña burguesía campesina* que fuera paralela al desarrollo de la población urbana y que, a su vez, surgiera como apoyo social para las ideas conservadoras del zar. Pese a estos esfuerzos, en años previos a la Primera Guerra Mundial se intensificaron las protestas de obreros, quienes, debido al predominio del capital extranjero en la industria rusa, culpaban al régimen por las condiciones de trabajo impuestas; estas protestas alcanzan su punto más álgido en la huelga general de San Petersburgo en el verano de 1914, paralelamente al inicio de la Gran Guerra.

Cuando estalla la guerra en Europa, Rusia entra en el conflicto en alianza con el Reino Unido y Francia, contra Alemania y el Imperio Austro-Húngaro. Al inicio, un sentimiento de respaldo nacionalista predomina en el sentir del pueblo, mismo que, a lo largo del conflicto, decae abruptamente debido a las aplastantes derrotas sufridas por el ejército ruso y sus devastadoras consecuencias económicas y sociales para la nación. Incitado por estos factores, un efecto anti-germánico se propaga por la sociedad rusa, se cambia el nombre de la capital de San Petersburgo a Petrogrado y la sospecha de traición, como forma de solapar la incompetencia de las decisiones militares, se dirige a la zarina Alejandra, cabeza del régimen autocrático, nacida como princesa alemana de la casa Hesse-Darmstadt, quien, en aquellos momentos tenía mayor poder en la corte debido a las prolongadas ausencias del zar como comandante general de los ejércitos rusos. La antipatía hacia la zarina igualmente se extendía debido a las relaciones que ésta mantenía con la controvertida figura de Rasputín, campesino místico con supuestos poderes

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, págs. 49 y 50.

curativos, a quien la emperatriz confiaba el tratamiento de la hemofilia del zarévich Alekséi. Algunas prominentes figuras de la esfera política consideraban que la influencia de este consejero alcanzaba hasta las decisiones políticas de los emperadores, lo que motiva a un grupo de jóvenes nobles a acabar con su vida.

Para 1917 las conjuras palaciegas fueron solamente una muestra de la decadencia del régimen autocrático desde su eje vertebral. La compleja escena internacional, la debacle militar del imperio ruso y las protestas populares por la inflación de los precios devenida de la guerra constituyen una conjunción de hechos que el poder concentrado en una sola persona no pudo resistir. Entre el 25 y 27 de febrero de ese año la estructura del imperio se derrumba, la revolución se concentra en las calles de la capital y “las autoridades la vieron llegar impotentes: no estaba en sus manos el remedio de la crisis. Al fraternizar las tropas en las calles de Petrogrado con los manifestantes obreros se consumó la caída de la autocracia”<sup>21</sup>. Nicolás II abdica sus derechos dinásticos y los de su hijo en favor de su hermano el Gran Duque Miguel, quien igualmente rechaza la corona, terminando así trescientos años del gobierno Románov en Rusia. A partir de marzo de 1917 la familia imperial viviría en arresto domiciliario por diferentes partes del país, hasta su asesinato en julio de 1918 por órdenes de la dirigencia bolchevique.

Al solidarizarse las fuerzas armadas con el pueblo, surgen dos revoluciones simultáneas, la de la élite y la popular. Entregando los Románov sus derechos al trono imposibilitan una posible regencia del zarévitch, y aparece entre los políticos liberales de la Duma y el *soviet* (asamblea de obreros) de Petrogrado un gobierno provisional, con miras al establecimiento de una asamblea constituyente de elección popular, cuya función sería la transición legal del país hacia una democracia parlamentaria de estilo occidental. A pesar de que la revolución de febrero resulta en la apertura política en el país, las diferencias de intereses se mantuvieron vigentes. Mientras los políticos conservadores pugnaban por la democratización través de la ley y el orden, el respeto al derecho sobre las tierras y retención de privilegios, los bolcheviques se destacaban como los más radicales, en términos revolucionarios, entre las facciones socialistas, privilegiando la reestructuración social como agenda prioritaria. Contando con el respaldo popular, la supremacía del *soviet* se hacía cada vez más patente.

---

<sup>21</sup> Victor Serge, *Op. cit.*, pág. 39.

Aún y cuando el Partido Bolchevique distaba de ser mayoría en el soviet de Petrogrado su fuerza radicaba en el apoyo de los comités de obreros de las fábricas, de las fuerzas armadas y *soviets* locales<sup>22</sup>, la raíz de la clase proletaria. Tanto en la escena industrial como en el campo, la idea de que los medios de producción deben estar controlados y pertenecer a la mano trabajadora era más vigente que nunca. Con el hartazgo de la derrota, en el frente de guerra los soldados subordinados veían en los oficiales del ejército a la representación de la burguesía más que a camaradas confraternos. La lucha de clases se hacía presente en cada estrato social e influyó, en agosto de ese año, en el fracaso del golpe de estado derechista con la intención de restablecer el orden en el país. Con las sospechas del pueblo sobre una supuesta contra-revolución del gobierno provisional aumentaba el apoyo al Partido Bolchevique: llegaba el momento de la Revolución Proletaria.

Es así que la etapa de supuesta alianza entre la élite burguesa y el proletariado, materializada en el gobierno provisional, terminaría con el golpe de estado del 24-25 de octubre de 1917, en el que los bolcheviques se hacen con el poder bajo la dirección de Lenin, sirviéndose de su organización centralizada y estricta disciplina partidaria que posteriormente derivaría en un régimen soviético autoritario<sup>23</sup>. A pesar de la guerra civil, desatada entre Blancos (antibolcheviques) y Rojos, que azotaría la naciente república los siguientes tres años, los múltiples obstáculos que el nuevo régimen enfrentaría, como su rechazo internacional por las potencias imperialistas y su apoyo a los ejércitos blancos, insurrecciones en las regiones no rusas, protestas de los partidos no bolcheviques, además de un paralizado sistema económico, este hecho tradicionalmente marcará el triunfo de la Revolución Proletaria en Rusia, estableciéndose Lenin como cabeza del nuevo gobierno y Trotsky como comisario del pueblo de Asuntos Exteriores<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Sheila Fitzpatrick, *La Revolución Rusa...*, pág. 71.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pág. 59.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 87.

### **1.3 Conformación del Estado Soviético: Dmitri Shostakóvich y el Arte de la Revolución**

La Guerra Civil Rusa (1917-1923) fue el ensayo general del naciente estado soviético. Es aquí donde se prefiguran y toman forma los rasgos que serán, en un futuro, característicos del nuevo régimen socialista. La nacionalización de la industria, la banca y la instalación de granjas de estado y colectivas, para promover la agricultura socialista a gran escala, son el principio de algunas medidas económicas que toma el gobierno, encaminadas hacia el comunismo de guerra, que habría de instaurarse para mantener a flote la agonizante economía rusa. Al tomar el poder en situación de guerra, el estado adquiere por inercia un carácter militarizado que perdurará y será su referente en las décadas venideras. Es en esta época cuando se conforma la Comisión Extraordinaria de todas las Rusias para la lucha contra la contrarrevolución, el sabotaje y la especulación, conocida como Cheka<sup>25</sup>. Este prototipo de policía secreta cambiaría de nombre varias veces con el paso de las décadas, y en los años treinta sería el brazo armado del estado en el período de terror conocido como la Gran Purga Estalinista.

Con la disolución de los partidos políticos antagonistas o subversivos, y con la concentración del poder en un sistema gubernamental de partido único a lo largo de la guerra civil, el gobierno bolchevique adquiere, de cierta forma, la característica de poder centralizado que criticaba en la autocracia. Con estos precedentes, pasa a denominar su régimen como Dictadura del Proletariado, el cual, con el paso de los años, habría de ir incluyendo a ex-obreros afiliados al partido en puestos administrativos de la industria y la estructura gubernamental<sup>26</sup>.

A través de la historia, el arte ha sido utilizado como medio de expresión de la belleza, ideas, ideales, propaganda; su capacidad de conmoción es innegable. El artista, como ser sensible, no puede permanecer indiferente a su entorno, sino que es la experiencia de los hechos y situaciones de su época lo que nutre e influencia su capacidad creadora. Con el triunfo bolchevique, intelectuales y artistas abogan por un arte futurista que rechace la tradición y el pasado. Con miras a un futuro prometedor, ven la revolución como una oportunidad para explotar, en el contexto ruso, las corrientes artísticas en boga que predominaban en el continente

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 101.

<sup>26</sup> *Ibidem*, págs. 115, 137.

europeo, como el impresionismo, dadaísmo, cubismo, entre otras. La ideología y praxis de algunos artistas muchas veces conllevaba un tinte vanguardista radical, que no terminaba por convencer a todas las facciones del partido empoderado, quienes consideraban estas corrientes como un arte inaccesible para la comprensión inmediata de las masas, acrecentando, con su lenguaje y manifestación, una brecha entre éstas y la revolución, y no un medio propagandístico de alcance inmediato. Como el filósofo español Adolfo Sánchez Vázquez señala:

Los dirigentes bolcheviques veían el arte y revolución en una relación de servicio mutuo, pero considerando a su vez que ese servicio que el arte podía y debía prestar a ella no podía ser diferido pues se trataba de una necesidad indispensable. Dar tiempo al tiempo, sí, para que en el curso de la revolución se fuera elaborando el nuevo lenguaje que hoy las masas no pueden entender, pero la revolución necesita del arte y la satisfacción de esta necesidad no puede esperar<sup>27</sup>.

Más allá de un acto de consideración hacia las raíces del pueblo, se ve en esta postura una muestra de pragmatismo político encabezado por Lenin y su Comisario de Educación Anatoly V. Lunacharsky, posición que sienta las bases de lo que posteriormente sería un franco rechazo al arte vanguardista burgués. La dirigencia bolchevique, al tanto de las necesidades políticas y culturales del momento, y como conocedora de la condición analfabeta de la mayoría de la población, pugnaba por un arte concordante entre el lenguaje tradicional y los nuevos valores revolucionarios, manifestado a través de una composición realista y fuera de formalismos que alejaran a éste de su fin propagandístico masivo, con el fin elemental de superar el atraso cultural del grueso de la población rusa. A pesar de estas intenciones, bajo la gestión de Lunacharsky la actitud hacia el arte experimental será de tolerancia; aún estaban lejos los días en los que se impondría, de manera dogmática y coercitiva, el realismo socialista<sup>28</sup>, que llevaría a una política de represión y persecución artística, bajo la dictadura totalitarista del entonces Secretario General del Partido: Iósif Stalin.

---

<sup>27</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, “Prólogo”, en Anatoly V. Lunacharsky, *El arte y la revolución (1917-1927)*, México, Grijalbo, 1975, págs. 16 y 17.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pág. 26.

Con Lenin apartado del escenario político central desde mediados de 1921, el ascenso al poder de Stalin se da de manera progresiva. Con la muerte del líder bolchevique, en enero de 1924, se gesta una lucha por la supremacía en el Buró Político del Comité Central del Partido Comunista o Politburó. Con la ausencia de un líder *de facto*, y con la prohibición de facciones dentro del partido, la pugna por el poder se convierte en un juego de astucia y artimaña política, siendo Trotsky y Stalin las figuras centrales. Con la elección de delegados del partido, en la primavera de 1924, Stalin logra una avasallante victoria sobre los simpatizantes trotskistas mediante el uso del aparato partidario, del que era experto conocedor como Secretario General del mismo. Pasadas las elecciones, procede a una eliminación sistemática de las células de oposición, asignando a sus detractores a puestos en provincias lejanas, expulsándolos eventualmente del partido por violar la regla de prohibición de facciones y acusándolos de *Bonapartismo*, al suponer en la figura de Trotsky a un líder que podría caer en las degradaciones revolucionarias de Napoleón tras la Revolución Francesa. Desde su posición, Stalin controlaba todo el organismo del partido, en una palabra: el gobierno. Con la muerte de Lenin ciudades y pueblos se rebautizan con su nombre, siendo el cambio más importante el de Petrogrado a Leningrado; se impone la imagen del líder exento de error, *quasi* divinizado, al cual se embalsama y coloca en un mausoleo para la posterior contemplación e inspiración del pueblo. Estas acciones terminan con el ideal bolchevique de un partido sin líderes y Stalin encuentra un precedente histórico, casi mitológico, para seguir sus pasos y tomar su lugar<sup>29</sup>.

La precipitada caída de una de las grandes monarquías del mundo y su vehemente transición hacia la primera república socialista de la historia, aunado a los grandes cambios ideológicos impuestos a un antiguo, heterogéneo y obstinado imperio, tuvieron repercusiones en la obra de grandes creadores, ahora soviéticos que, a través de su particular estética, dejaron constancia de su percepción histórica, sus luchas, goces y desgracias. Dmitri Shostakóvich, genio del arte universal, considerado uno de los últimos grandes maestros sinfonistas, cultivó con maestría todos los géneros de la música de concierto. Sus 147 opus componen un ciclo biográfico, no sólo de su propia vida, sino de la nación que conoció como Imperio Ruso y pasó a ser la URSS, donde vivió la revolución de Lenin, las purgas de Stalin y el deshielo de Jrushchov, nación a la cual, pese a numerosas vicisitudes, se mantuvo fiel. Su vinculación al régimen es tema

---

<sup>29</sup> Sheila Fitzpatrick, *La Revolución Rusa...*, págs. 142 y 143.

de discusión entre musicólogos e historiadores, cuyo punto de convergencia es la importancia de su formidable legado artístico.

Dmitri Shostakóvich nació en San Petersburgo el 25 de septiembre de 1906 en el seno de una familia acomodada con afición por la música, como era la usanza de las familias de la época que podían costearlo. A los 13 años, gracias a sus sobresalientes aptitudes musicales y su rápido desarrollo como pianista, se convierte en el alumno más joven en ingresar al aquel entonces Conservatorio de Petrogrado. Corría el año de 1919 y los bolcheviques buscaban la consolidación de su poder. Lenin estaba en la cima política, y con Anatoly Lunacharsky a la cabeza del recién creado Comisariado del Pueblo para la Educación Pública (Narkompros) estatalizan los conservatorios, escuelas de música, orquestas, bibliotecas y todo el aparato cultural de la nación rusa<sup>30</sup>. Pese a la centralización de la cultura, con los decretos y regulaciones que conllevó, así como la necesidad de apoyar la ideología revolucionaria en la actividad artística, la actitud de Lunacharsky, como hombre sensible, culto y ferviente admirador del arte, fue de cautela hacia los radicales iconoclastas, favorecedora hacia las necesidades del gobierno y relativamente permisiva con los creadores que buscaban incorporar las nuevas tendencias del arte en su obra.

En numerosos textos, Lunacharsky deja muestra de su diversidad de pensamiento y su postura hacia el arte, donde salta a la vista su actitud visionaria y conciliadora, que a veces roza lo arriesgado, si se recuerda la situación marcial que Rusia vivía y que acentúa la relativa tolerancia previa al Stalinismo, al afirmar que: “La humanidad camina inexorablemente hacia la internacionalización de la cultura. Evidentemente la base nacional quedará por mucho tiempo, es posible que para siempre; el internacionalismo tampoco presupone la eliminación de los aires nacionales en la sinfonía de la humanidad, sino su libre y enriquecedora armonización”<sup>31</sup>. Con este tipo de afirmaciones resalta el valor y significado universal de la cultura artística, sentencias que para su tiempo bien pudieron haber sido tachadas de cosmopolitas al resaltar el valor internacional sobre el nacional, cargo que posteriormente sería imputado a Trotsky con el fin de demeritar su prestigio a favor de los intereses de Stalin. Además, este tipo de declaraciones lo contraponían abiertamente a la postura radical del Proletkult (Organización de la Cultura

---

<sup>30</sup> Carlos Prieto, *Dmitri Shostakóvich. Genio y drama*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, págs. 14 y 15.

<sup>31</sup> Anatoly V. Lunacharsky, “Cultura de la humanidad y cultura de clase”, *Op. cit.*, págs. 39 y 40.

Proletaria), que pugnaba por la creación de una nueva cultura proletaria que rompiera con los nexos culturales previos a la revolución y eliminara todo rastro del *arte burgués*; como ejemplo, su intento por terminar con la música de Tchaikovsky, al considerarla decadente y una reminiscencia sonora casi tangible de la Rusia imperial<sup>32</sup>.

La gran tarea del Narkompros, con Anatoly Lunacharsky al frente, era la superación del atraso cultural del pueblo soviético a través de la educación. Para ello, Lunacharsky abogaba enfáticamente por la defensa y popularización de las grandes obras del arte universal y ruso, utilizando al arte como medio de educación masivo, llevándolo al proletariado a través de exposiciones, fotografías, litografías, conciertos, conferencias, ediciones de libros con prólogos marxistas, etc., con el fin de lograr una “correcta” asimilación de las expresiones artísticas por parte de un pueblo ajeno en gran medida a estas manifestaciones; todo esto sin descuidar el trabajo de agitación y propaganda a través del ejercicio artístico, y siempre confrontando la idea de que el denominado *arte burgués* conduce a la degeneración de las masas<sup>33</sup>.

Además de la ya manifestada defensa de la universalidad del arte, y el abierto rechazo al radicalismo de algunas facciones iconoclastas del partido, al suponer sus ideas fundamentadas en la ignorancia o la hipocresía<sup>34</sup>, Lunacharsky, siendo ante todo un bolchevique, postula claramente su ideal sobre la función del arte en la revolución cuando dice que: “El arte debe, en primer lugar, educar al hombre precisamente en ese entusiasmo por la causa común”<sup>35</sup>, haciendo referencia al interés de clase, la causa del proletariado, pero a la vez manteniéndose del lado de los creadores, al referir que:

Los artistas de todo tipo de arte producirán nuevas obras exentas de toda relación con el arte proletario o con el arte comunista de agitación. Estas obras nunca pueden ser indiscutibles. Hay que conocerlas, estudiarlas; pero lo bello nunca puede ser prohibitivo, y de ningún modo se puede poner en duda *a priori* que los artistas no

---

<sup>32</sup> Jorge Velazco, *Dos músicos eslavos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, pág. 77.

<sup>33</sup> Anatoly V. Lunacharsky, “Nuestras tareas en el campo de la vida artística”, *Op. cit.*, págs. 111 y 113.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 111.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 110.

proletarios y no comunistas no puedan crear en nuestro tiempo unas u otras obras artísticas de interés<sup>36</sup>.

Con este manifiesto, Lunacharsky prioriza la belleza del arte y el valor artístico de la obra sobre la propaganda, pugnando así por la pureza de la experiencia estética sobre la supremacía del mensaje político. En su doctrina respecto al arte, encontramos el equilibrio ideológico ideal para la convivencia y prevalencia de las formas artísticas clásicas, nuevas y revolucionarias, un balance que enmarca el periodo de conformación del nuevo arte soviético, cuyos valores se plasman perfectamente en la obra temprana de Dmitri Shostakóvich. A pesar de los esfuerzos de Lunacharsky, esta etapa no estuvo exenta de casos de censura y, lastimosamente, de ejecuciones de artistas tachados de antirrevolucionarios; estos serían los primeros precedentes de la posterior etapa de terror stalinista.

El 12 de mayo de 1926, a la edad de 19 años, Shostakóvich presenta su *Sinfonía no. 1 en Fa menor, Op. 10* como examen de grado para su titulación de la carrera de composición en el Conservatorio de Leningrado. Esta obra representa todo un éxito para el joven compositor por la gran aceptación y reconocimiento por parte del tribunal de examen, el público y la mayor parte de la crítica, además de asegurarle un lugar como promesa musical de la nueva era del país. La sinfonía refleja un balance entre la forma sinfónica tradicional y un lenguaje que, si bien no se considera modernista, muestra una mayor madurez y una textura musical más original en relación a sus trabajos orquestales previos, como su *Tema con variaciones para orquesta, Op. 3* (1922), presentando aquí un lenguaje e ideas más cercanos al arte musical del siglo XX que a los grandes sinfonistas del XIX. A pesar de su ambigüedad en algunas secciones, nunca se aleja del sistema tonal, convirtiéndose en punto ideal de experimentación para no caer en la obsolescencia y el anclaje en el pasado, pero sin adentrarse en las vanguardias, acción que pudiera haber causado un distanciamiento con el público. Cabe señalar que fue este mismo equilibrio, que puede malinterpretarse como “tibieza”, el que detonó las críticas de sus detractores desde organizaciones de músicos antagonistas por sus ideas: “los de la Asociación de Música Contemporánea le aconsejaron modernizar su lenguaje musical, so pena de correr el riesgo de

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 115.

volverse obsoleto. Los de la Asociación Rusa de Músicos Proletarios criticaron la influencia de Tchaikovsky, músico burgués, y lo instaron a componer para el hombre de la calle”<sup>37</sup>.

Pese a los diferentes puntos de vista, la calidad, originalidad y madurez musical de la obra son factores de notoriedad dada la precocidad del compositor. Un ambiente optimista predomina en la sinfonía, donde el primer movimiento posee el carácter de una marcha militar que podría evocar, como Shostakóvich hace a lo largo de su producción musical, la realidad y evolución de su país. En este sentido, a lo largo de la obra el compositor hace referencia al reciente triunfo de la revolución y a los sinsabores que esto conlleva, mediante ideas volcadas en secciones de grandes y sorpresivos contrastes, así como resoluciones inesperadas enmarcadas por la saturación o disminución instrumental, situaciones que emulan la discordancia de la vida misma. Todo ello, a gran escala, se ve reflejado en el contraste entre el carácter triunfal de la marcha del primer movimiento y el patetismo del cuarto, donde el adagio, que inicia con una sobria y funesta introducción de los timbales, seguida por un soliloquio del violín, parece emular el fatídico camino del condenado al patíbulo, sendero que nos conduce a un cambio de tempo para la coda del movimiento y conclusión de la sinfonía. Debido a su armonía, más que a una impresión de triunfo y estabilidad, nos lleva a la ansiedad y deja en el auditorio una sensación de duda, que bien podría ser una ironía, esbozada para la reflexión sobre la ambigüedad de los triunfos de la revolución.

Además del optimismo propio de la obra temprana de Shostakóvich, en su primera sinfonía encontramos pasajes de una melancolía introspectiva que rozan lo sombrío, emoción afín al temperamento del compositor, característica que explotaría a fondo en su posterior producción camerista, de carácter más intimista, y que sería el paso previo a lo macabro, elemento recurrente en obras ulteriores. Por instantes, se producen momentos donde la armonía e instrumentación crean ambientes de ansiedad, más cercanos a la conmoción que al placer auditivo. Este rango de emociones y sensaciones nos lleva a recordar el sube y baja que había sido la vida del compositor hasta el momento, su paso de una existencia holgada a las penurias económicas derivadas de la repentina muerte del padre, su padecimiento de tuberculosis en los ganglios linfáticos, así como el hostigamiento y celos profesionales padecido en el medio escolar

---

<sup>37</sup> Carlos Prieto, *Op. cit.*, pág. 23.

y musical, debido a sus orígenes burgueses, y su penoso trabajo como pianista de cine hasta el éxito profesional que auguraba esta obra.

Encontramos así que la visión para el nuevo arte soviético de Lunacharsky se materializa en esta obra, por ser asequible para un público ávido de cultura a través de un lenguaje más o menos cercano a la tradición, que sabe conjugarse con elementos modernos para darle proyección hacia el futuro que el nuevo régimen prometía, asegurando así su lugar dentro del desarrollo de la música contemporánea. La primera sinfonía de Shostakóvich supone un primer acercamiento a la forma sinfónica, pero no es su primera obra orquestal y, aunque forma parte de su obra temprana, en ella se vislumbran rasgos que habrían de caracterizar, en mayor o menor medida, el estilo de quien sería el máximo representante de la música soviética.

Posterior al éxito de su *Op. 1*, y como parte del camino del artista que busca la consolidación de un estilo propio, Shostakóvich vuelca sus inquietudes experimentales en trabajos de factura musical más atrevida, disonante y vanguardista. Ejemplo de ello es su *Sonata para piano no. 1, Op. 12*, en la cual se hace notoria la influencia de Prokófiev, así como la *Sinfonía no. 2 en Si mayor, Op. 12*, donde se prioriza el uso de la saturación instrumental para la creación de efectos sobre la preponderancia de las líneas melódicas. La sinfonía que representa su primer encargo oficial lleva por subtítulo “*a Octubre*” y fue encomendada para la conmemoración del décimo aniversario de la Revolución. Escrita en un solo movimiento de cuatro secciones, dónde la última marca su inicio con el uso de un silbato industrial, guño elocuente sobre el llamado del proletariado al poder, incluye una parte coral escrita sobre versos de Alexander Bezymenzky, ensalzando a Lenin y los logros revolucionarios. A pesar del éxito inmediato de la obra, dada la expectativa de su comisión, con el cambio en la política cultural de la URSS, en los años treinta, la sinfonía fue posteriormente censurada, por considerarse antiartística y grotesca, dadas sus intenciones vanguardistas; igualmente, fue restringida en otras latitudes dado su explícito contenido propagandístico<sup>38</sup>.

Siguiendo su instinto inquieto de explorar lenguajes vanguardistas y capacidades sonoras instrumentales que distan de la tradición, compone una veintena de obras, siendo sus proyectos

---

<sup>38</sup> Carlos Prieto, *Op. cit.*, pág. 37.

más ambiciosos las óperas “*La nariz*” Op. 15 (1927 – 1928) y “*Lady Macbeth del distrito de Mtsenk*” Op. 29 (1934). “*La nariz*”, basada en un cuento del escritor ruso Nikolai Gogol, a pesar de ser genialmente revolucionaria para la época y genuina en términos vanguardistas, son estos mismos motivos los que la llevan a la censura casi inmediata después de su estreno en Leningrado. No llega a presentarse en Moscú, ni en provincia.

Para el año de 1929, con la derrota de sus últimos detractores en el Politburó, Stalin concretiza su poder político, iniciando así la era del Estalinismo, que habría de abarcar hasta 1953. Este periodo vería el renacimiento económico nacional, su victoria en la Segunda Guerra Mundial, pese a un gran coste social, y la consolidación de la URSS como superpotencia mundial, convirtiéndose así, a través de la historia, en el periodo más alusivo al poder soviético. A pesar de la recuperación macroeconómica, a través de la centralización socialista de la economía y la industrialización del país, la impasibilidad ante la eliminación o exilio político de los detractores de Stalin y la imposición de sus ideas, la paranoia gubernamental sobre una posible intervención militar de las potencias imperialistas en la Unión Soviética, la sospecha de traición y espionaje sobre sus propios funcionarios y pueblo, así como la pronta detección de cualquier actividad que pudiera considerarse subversiva hacia la nación, se convirtieron en características del autoritario régimen. Stalin perseguía la meta de concretar una nueva clase intelectual, administrativa y cultural, que emanara directamente de las clases trabajadoras, por lo que sus planes quinquenales de industrialización no sólo se enfocaron en la creación de nuevas fábricas, sino que impulsaron la educación superior, buscando reemplazar a los especialistas afianzados al antiguo régimen por jóvenes de filiación partidista, priorizando siempre la educación técnica y las ingenierías, así como el desplazamiento de la población campesina a las ciudades, para expandir los centros urbanos y abastecer las fábricas de mano de obra. Los resultados de estos proyectos son ambivalentes, ya que, si bien el desarrollo industrial del país se realizó según lo previsto, las consecuencias por el desbalance social y demográfico fueron desfavorables para un país en reconstrucción que recién se recuperaba de una guerra civil.

Como consecuencia de la paranoia partidista se dio la persecución y exterminio de los denominados *enemigos de clase*, entendiendo por ello a aquellas personas cuyas actividades o actitudes que pudieran ser tachadas de burguesas o contrarrevolucionarias; esta represión se

extendió por toda la sociedad rusa, desde los campesinos, que se resistían a la colectivización de la agricultura, a los docentes universitarios, funcionarios de gobierno, pasando por artistas e intelectuales. El propósito de esta denominada Revolución Cultural de Stalin era establecer un control comunista y proletario sobre la antigua *intelligentsia* burguesa, eliminando, aparentemente, el elitismo, el privilegio, los valores culturales burgueses y la rutina burocrática<sup>39</sup>, ejerciendo así un control y vigilancia permanente sobre la esfera cultural e intelectual del país. Un gran peso en este movimiento lo soportaban las juventudes comunistas, que se sentían herederas de los hechos de la Revolución de Octubre. Grupos como las Asociaciones de Músicos y de Escritores Proletarios (RAPM), de carácter beligerante y postura radical, pugnaban por una posición iconoclasta que terminara con cualquier anclaje al pasado burgués aún presente en la escena artística.

Según Sheila Fitzpatrick, Lunacharsky se describía así mismo como: “un intelectual entre los bolcheviques y un bolchevique entre los intelectuales”<sup>40</sup>; con su destitución de la dirección del Narkompros en 1929, termina una etapa de relativa tolerancia en las artes de la Unión Soviética. Dicho ambiente permitió a compositores soviéticos desarrollar sus tendencias experimentales con relativa permisividad hasta ese momento, el choque con la nueva política cultural sería razón de desequilibrio para la psique creativa de los artistas. Convirtiéndose a su vez, en la causalidad de problemas que habrían de terminar en la ejecución, oprobio y censura de algunos, al no apegarse a los cánones estéticos oficiales designados por las autoridades del Partido.

Después de dedicar tiempo para la composición de trabajos de menor relevancia, Shostakóvich dedica toda su atención a su proyecto más ambicioso, la ópera “*Lady Macbeth del distrito de Mtsenk*”, Op. 29. Estrenada en enero de 1934, esta ópera se convirtió en un éxito inmediato, que trajo para el compositor reconocimiento y proyección internacional al presentarse en escenarios de Europa occidental y Estados Unidos. En su país, en un inicio, el recibimiento oficial fue favorable; el sindicato de músicos Unión de Compositores Soviéticos, a través de su órgano oficial, la revista *Música Soviética*, dictaminó que: “*Lady Macbeth* sólo pudo ser escrita

<sup>39</sup> *Ibidem*, pág. 179.

<sup>40</sup> Sheila Fitzpatrick, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1977, pág. 17.

por un compositor soviético educado en las mejores tradiciones de la cultura soviética y por un compositor que, con las armas de su arte, lucha activamente por la victoria de una nueva concepción social...”<sup>41</sup>. Paradójicamente, sería este éxito, y la evolución de su lenguaje musical, lo que supondría el primer freno a su creatividad, conduciéndolo a una crisis personal, artística y política, debido al choque con las nuevas concepciones estéticas del realismo socialista impulsadas por el gobierno.

Pese a la determinación del Partido Comunista por no caer en las conceptualizadas “degradaciones” de la Revolución Francesa, como toda idealización, la Revolución Proletaria termina por caer en el desengaño, al seguir los patrones establecidos, posteriormente, por diversas teorías de la revolución. La historia ha catalogado la década de 1930 como el periodo de *Terror Stalinista* debido a la eliminación sistemática de sus opositores, dentro y fuera del partido, así como la purga de toda persona que, en la práctica, teoría o apariencia, se condujera en contra de la cosmovisión partidista. Stalin afianzaría el poder absoluto como dirigente de la URSS con la *Gran Purga* a finales de la década. Esta etapa coincide teóricamente con al análisis que Crane Brinton desarrolla en su *Anatomía de la Revolución*, donde, al comparar rasgos similares entre cuatro grandes revoluciones, establece que después del triunfo revolucionario, con un gobierno moderado y conciliador, adviene un periodo conocido como *Terror*, en el que los extremistas, grandes idealistas de la revolución, se hacen con el poder, estableciendo una forma de gobierno de centralización general<sup>42</sup>.

El origen del *Terror* se encuentra en múltiples causas difíciles de catalogar, pero su fin gira en torno a la resolución de imponer una cosmovisión determinada a un pueblo, muchas veces heterogéneo, con el fervor, puritanismo e idealismo que paradójicamente es propio de la religión. Para lograr su objetivo, el gobierno se convierte en un ente omnipresente, que utiliza medios policiales para cumplir su misión de encauzar a la población hacia el camino correcto, haciendo uso de violencia ilegal para legitimar su poder y asegurar el orden, ya que: “los que se oponen a estos revolucionarios no son sólo enemigos políticos, hombres equivocados, cohechadores, politicastros, o locos sin excusa; son pecadores y, por lo tanto, no deben ser únicamente

<sup>41</sup> *Sovietskaya Muzyka*, núm. 7, 1934, visto en Carlos Prieto, *Dmitri Shostakóvich. Genio y Drama*.

<sup>42</sup> Crane Brinton, *Anatomía de la Revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pág. 199.

derrotados; hay que destruirlos”<sup>43</sup>. En el caso de la Unión Soviética, los comunistas veían esta misión como la resolución natural de la historia, dada por su primer gran triunfo en la lucha de clases y su concepción del materialismo dialéctico; guiar al pueblo, prevenir y corregir desviaciones era menester en aquel momento. Para ello, cualquier asomo de insurrección o desavenencia debía ser detectado, sometido y eliminado, desde el de las personalidades más influyentes de la esfera política, militar y cultural hasta el del pueblo: “incluso las personas más humildes, las más indiferentes a la política, no pueden nunca saber cuándo se van a ver ante un tribunal en calidad de enemigos de clase o contrarrevolucionarios”<sup>44</sup>. Los casos de censura, acoso y proscripción, como el del escritor Mijaíl Bulgákov, el veto a la obra de Rachmaninov, o el temprano fusilamiento del poeta Nikolai Gumiliov después de la revolución, encarnaban un recordatorio constante de las consecuencias fatales para el artista caído en desgracia.

A pesar del buen recibimiento inicial de *Lady Macbeth del distrito de Mtsenk*, favorecida por la crítica especializada dentro y fuera de la URSS, la fortuna y el prestigio de Shostakóvich colapsaron el 28 de enero de 1935, cuando, en el periódico *Pravda*, publicación oficial del Partido Comunista, se publica un editorial tachando la ópera de “formalista”, carente de musicalidad, obscena, estridente, de un ambiente cacofónico donde el delirio rítmico deja de lado la primacía melódica, pretenciosamente burguesa, apolítica e intelectualmente inaccesible. La publicación apareció dos días después de que Stalin, junto con otros altos funcionarios del partido, asistiera en persona a una presentación de la ópera en el Teatro Bolshoi de Moscú, el cual dejó visiblemente “molesto y consternado” al término de la función. El funesto editorial se publicó sin firma, especulándose que fue escrito por el puño del mismo Stalin. Las consecuencias para Shostakóvich fueron fatales en un nivel profesional y personal, ya que su reputación como compositor se vio afectada, sus composiciones retiradas de los programas de orquestas y teatros; hasta el simple hecho de relacionarse con un “enemigo del pueblo”, señalado por el partido, consistía un riesgo en sí.

El ataque hacia la música de Shostakóvich ejemplifica la intención bolchevique de regulación e intencionalidad del arte. En la era stalinista cualquier forma de expresión que se

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, pág. 226.

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 210.

alejara de una comprensión inmediata, concreta, que diera lugar para la diversidad de interpretaciones y asimilaciones, dejando de lado la carga política, entraba en la categoría de *formalista*. Este concepto engloba el arte en el cual sus valores estéticos, esencia y forma, son prioritarios ante cualquier elemento externo social, ideológico, en este caso político; concretamente, para los líderes partidistas era: “la tendencia artística y literaria que niega la función del contenido ideológico y concede a la forma una exagerada importancia, es el término que se aplica contra aquellos artistas soviéticos que no dan en su obra el debido relieve a las líneas políticas o que experimentan nuevas formas que no cuentan con la aprobación oficial del Partido”<sup>45</sup>. El término materializa la antítesis del *Realismo Socialista*, ideología y método artístico oficial del estado soviético, concebido a partir del materialismo dialéctico con el fin de alcanzar la unidad teórico práctica en la labor artística, apoyada en la idea de que el arte debe ser el sano reflejo de la realidad social revolucionaria, con miras hacia el próspero futuro del estado socialista, estableciendo así, una funcionalidad para el arte, más allá del mero deleite estético. En palabras de A. A. Zhdánov, uno de los principales artífices en las purgas stalinistas, purista y defensor acérrimo de esta ideología, el realismo socialista:

Significa el conocimiento de la vida para poderla pintar con veracidad en las obras de arte: no para pintarla marchita al estilo académico ni simplemente como una realidad objetiva, sino con la realidad de su evolución revolucionaria. La veracidad y la concreción histórica de una obra de arte deben conjugarse con el remodelamiento ideológico y la educación del pueblo trabajador en el espíritu del socialismo<sup>46</sup>.

La malinterpretación de la poderosa música y la perturbadora trama de *Lady Macbeth*, subestimando los vanguardistas efectos sonoros orquestales, más cercanos a la potencia expresiva de la música cinematográfica, sobre pasando la capacidad y temporalidad del teatro de ópera, sirvieron para ejemplificar la desviación de la música hacia el lado contrario del *Realismo Socialista*. La música, como arte sonoro, hace que sus características abstractas y efímeras, así como la subjetividad de su interpretación, dificulten su catalogación para su correcto encuadre en el método oficial. Por ello, la subjetividad misma de las obras musicales le otorga una ventaja

<sup>45</sup> Juan Alberto Kurz Muñoz, *El arte en Rusia. La era soviética*, Instituto de Historia del Arte Russo y Soviético, Valencia, 1991, pág. 25.

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 167.

frente a la inmediatez de las artes gráficas y la literatura, camino despejado, más no libre, para la creatividad e insinuaciones del artista que sabe aprovecharlo.

En el caso de esta ópera, es posible que la gran crisis para el compositor se haya originado en el factor extra-musical del libreto, aunado al uso que se hace de la música, para enfatizar el drama de una adúltera condenada a trabajos forzados en Siberia junto a su amante, por el homicidio de su suegro y esposo, encontrando la muerte al defender sus perversas pasiones. El argumento fue considerado decadente para la emergente nación utópica, con música grotesca ad hoc para realzar la vulgaridad de la obra, ayudando a dar sentido a la acusación en sí. En años venideros, el terror acaecido sobre Dmitri Shostakóvich y su familia constituyó fuente de desdichas, temores y frustraciones, desde la reprimenda de la Unión de Compositores de la URSS por su formalismo y “tendencias modernistas”, los ataques en Pravda hacia su obra y la de compositores contemporáneos como Prokófiev, dañando su reputación como músico y ciudadano soviético, hasta la censura forzada previa al estreno de su *Sinfonía no. 4 en do menor, Op. 43*.

La monumentalidad, drama y pesimismo preponderante en la cuarta sinfonía, con dos movimientos de tres, que superan los veinticinco minutos de duración, en los que se encuentran grandes *fugatos*, una instrumentación que rebasa la dotación convencional de la orquesta sinfónica y siendo musicalmente más atrevida que sus primeros trabajos sinfónicos, hacían de la obra un desacato total a las recomendaciones oficiales hechas al compositor para la “rectificación” de su arte musical. Debido a esto, días previos a su estreno mundial en Leningrado, la presentación fue cancelada por el propio Shostakóvich, debido a los consejos y recomendaciones de los colegas que optaban por la seguridad e integridad del compositor, en un momento en que los arrestos y desapariciones de los enemigos del pueblo se volvían cotidianos. En años venideros, familiares, amigos y colegas de la familia habrían de ser ejecutados, exiliados o encarcelados; Dmitri Shostakóvich nunca enfrentó este destino, pero su cuarta sinfonía no se estrenaría hasta 1961, transcurridos varios años después de la muerte de Stalin.

Para el artista, caído en desgracia bajo un régimen totalitario, el único medio para restaurar su reputación es el de la vía creativa, la demostración de su completa rehabilitación ideológica y el aparente sometimiento de su arte para la funcionalidad y necesidades del régimen

que le domina. En este caso, Shostakóvich se juega su futuro el 21 de noviembre de 1937 con el estreno de su *Sinfonía no. 5 en re menor, Op. 47*, a cargo de la Orquesta Filarmónica de Leningrado bajo la batuta de Evgueni Mravinski, dando como resultado un éxito absoluto dentro y fuera de las fronteras de la URSS, devolviéndole al compositor el favor del partido, así como su merecido lugar entre las eminencias de la música de concierto alrededor del mundo. Para los artistas de gran talento, la sumisión a algún determinado tipo de ideología, aún y cuando esto represente un freno en su creatividad, no es un obstáculo para el desarrollo de su arte, ni demerita la calidad del mismo; la genialidad de su mente y su impulso creativo los lleva a encontrar los medios correctos para la expresión de su verdadero sentir, muchas veces encerrando significados ocultos a los ojos que instigadoramente juzgan y persiguen su obra.

Con la quinta sinfonía, paradójicamente a lo que se podría pensar en lo relativo al realismo socialista, Shostakóvich presenta un trabajo de gran dramatismo, donde se vislumbra la ironía y, por momentos, la simulación de un estado de complacencia, sensaciones acordes a su realidad personal y al momento trágico de censura que el arte y la sociedad rusa vivía. En el primer movimiento encontramos la preponderancia de las líneas melódicas, dramáticas y líricas, sobre los efectos orquestales, ahora mucho más sobrios y tradicionales. El primer motivo, de carácter puntillado, se presenta por la cuerda grave y las cuerdas altas en diferentes octavas a modo de imitación, convirtiéndose en el parteaguas para el desarrollo de todo el movimiento, a la manera de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Más adelante, una marcha militar en el desarrollo vuelve a evocar el trabajo del gigante de Bonn, tolerado por el gobierno soviético, dada su filiación a la Revolución Francesa, y agrega un toque que, bien interpretado, puede entenderse como un acertado guiño político que contrasta con el ambiente trágico inicial.

El segundo movimiento, un *Allegretto* que en realidad es un *Scherzo* sinfónico tradicional, formalista, en el sentido estricto de la palabra, está escrito a la manera de un vals ruso, que dista en estilo e índole de los escritos por Tchaikovski. Tiene su base en una melodía de carácter folclórico, lo que le da una apariencia quasi nacionalista, característica que, indudablemente, complació a sus detractores partidistas, y a un escucha poco perspicaz que sólo percibe la superficie de lo que es en realidad, algo más oscuro y complejo de lo que parece. La palabra italiana *scherzo* se traduce al castellano como "broma", teniendo en su homóloga forma musical

un sentido de jugueteo ligero, dancístico y vital. En la sinfonía, este sentido se transforma a su contemporaneidad para reflejarse irónicamente como una charada de ambiente tragicómico, donde los actores principales son el compositor y el sistema, y que, con las notas adornadas en el registro agudo de la cuerda y los aientos madera, amplifica la idea de una grotesca sonrisa forzada por un espíritu reprimido.

El dramatismo del primer movimiento alcanza un nivel trágico en el tercero, un *Largo* de lirismo y belleza expresiva que, por momentos, representa una ventana al universo personal del artista que finaliza en un optimista tono mayor, fórmula que habría de repetir al final de la sinfonía. El *Allegro non troppo* que constituye el cuarto movimiento, inicia con una vibrante introducción, donde los timbales y el tema principal, expuesto por los aientos metálicos, brindan al espectador la idea del arribo de un triunfante desfile militar, desarrollando así una pletórica conclusión para un trabajo que buscaba la redención de un supuesto mal ideológico. Después de una introspectiva sección central, vuelve al festivo ambiente inicial, para finalizar empáticamente con las necesidades del pueblo en un grandioso final de la que se convertiría en una de las más grandes sinfonías del siglo XX. Un crítico musical agregó el epígrafe “Respuesta creadora de un artista a una crítica justa”; aunque Shostakóvich no aprobó esta redacción, permitió su uso como cautelosa medida para confirmar su redentora intención<sup>47</sup>.

La relación que mantuvo Shostakóvich con el régimen socialista a lo largo de su carrera siguió un camino de altibajos, teniendo su etapa más crítica en los años del mandato de Stalin. Los futuros casos de censura irían afectando cada vez más al compositor, llegando a sumirlo en un estado de paranoia creativa, limitando su desarrollo y crecimiento como artista, dejándonos con la pregunta de ¿a dónde hubiera llegado su arte de no ser por las restricciones impuestas por el estado? Para sus detractores, la relación Shostakóvich-Estado señala a un compositor subyugado que puso su arte al servicio de la maquinaria partidista en un periodo de purgas donde las cifras de víctimas suman millones, accediendo con ello a un estilo de vida mucho más acomodado que la gran mayoría de sus compatriotas. Para sus defensores, representa un genio que supo desarrollar un arte musical que expone una protesta magistralmente hilvanada a lo largo de su prolífica producción, manifestando así al mundo la realidad de un régimen idealizado. Para

---

<sup>47</sup> Carlos Prieto, *Op. cit.*, pág. 73.

ello, Shostakóvich utilizó los recursos que la música sinfónica representa como medio masivo de comunicación, por su alcance sonoro y la magnitud de las salas de concierto, reservando para su producción camerística ideas más personales e íntimas, dada la naturaleza del género, así como recursos musicales más arriesgados, destacando entre sus obras el ciclo de quince cuartetos de cuerda, escritos entre 1938 y 1974, mismos que suponen una autobiografía sonora del compositor.

#### **1.4 El paso de la ideología a la estética y su reflejo en el arte musical**

Siguiendo la idea del avasallador paternalismo existente entre el partido y el artista, Jorge Velazco argumenta que “el estado Soviético tuvo con sus compositores una relación similar a la del príncipe con sus *Kapellmeistern* en el siglo XVIII y planteó exigencias estéticas muy parecidas a las que aquella relación impuso a los compositores barrocos: escribir música ceremonial, música para divertir y música del gusto del príncipe”, curiosa analogía para un sistema que promulgaba la abolición de clases sociales y la liberación del proletariado. Con esta reflexión, el desarrollo musical soviético se ve limitado al contraponerse directamente al ideal revolucionario alcanzado por Beethoven, liberador del servilismo estético que los mecenas ejercían sobre los compositores, para caer en un vicioso centralismo ideológico, concepto criticado en la autocracia zarista.

Las actitudes de subordinación en el arte representaron en su momento una desilusión para los artistas, que vieron en la Revolución de Octubre una oportunidad para la libertad de expresión y el florecimiento de un nuevo arte ruso, forzando así el exilio de miles, e imponiendo los únicos caminos para los que permanecieron en el país: el lineamiento oficial, la censura o la condena. En suma, un ambiente hostil para la libertad creadora, cuyo resultado en ningún momento puede ser demeritado por su calidad, dada la gran sensibilidad de los pueblos soviéticos, pero que debido a la carga política implícita, en la mayoría de los casos limitó la proyección y trascendencia de sus obras.

La URSS, su sistema de organización social y todo lo que significaba, incluyendo su ambiente artístico, representó una idealización para otros intelectuales y artistas en diversas latitudes. En esta influencia surge la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR). Fundada en 1933 por escritores y artistas mexicanos, representaba la célula mexicana de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios de la Unión Soviética. Entre sus artistas agremiados se encuentra la figura central de esta investigación: Silvestre Revueltas quien, dada la temporalidad de su etapa creativa como compositor, se presta para establecer un paralelismo con el contexto, realidad musical y la obra temprana de Dmitri Shostakóvich.

La influencia estética de los compositores rusos alrededor del mundo es patente, conlleve una carga ideológica o no. A nivel artístico, el influjo de los grandes compositores rusos del momento, como Igor Stravinski y Serguei Prokófiev, se fija como comparativa con las obras de Silvestre Revueltas y Dmitri Shostakóvich. El lenguaje musical de vanguardia de Prokófiev, disonante y experimental influye y se manifiesta en la obra temprana de ambos compositores, como en la pieza para piano “*Tragedia en forma de rábano (no es plagio)*” de Revueltas y la *Sonata para piano no. 1, Op. 12* de Shostakóvich. Estas obras, escritas en 1924 y 1927 respectivamente, muestran la tendencia modernista que pretendían desarrollar los jóvenes compositores a sus veinte años, quienes buscaban incorporarse a una escena musical en constante evolución, con propuestas cargadas de la influencia de creadores consagrados, pero con un grado de originalidad que les brindase notoriedad, perspectiva de desarrollo y proyección en sus respectivos ámbitos culturales.

Para Revueltas, la música del “periodo ruso” de Stravinski, como la ópera ballet *Las bodas*, influye en gran medida en su creación, reflejándose en el gran vigor rítmico que predomina en gran parte de su obra. El compositor materializa esta obsesión rítmica con el uso de *ostinatos* que rozan lo mecanicista, a la par de la tendencia desarrollada por compositores soviéticos en los años veinte, a partir del periodo de industrialización que la URSS atravesaba a raíz del triunfo de la revolución proletaria. Como postula Julio Estrada, esta característica denota una influencia especial del compositor Alexander Mosólov, músico soviético, el cual, inspirado en la industrialización de Rusia, compone entre 1926 y 1927 su célebre ballet *Acero*<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Julio Estrada, *Canto Roto: Silvestre Revueltas*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pág. 64.

La obra de arte y la creación artísticas son influenciadas y determinadas en gran medida por su época y circunstancias, convirtiéndose en un reflejo de las mismas al expresarse a través del genio del artista creador. El desarrollo del arte, como un proceso de evolución natural, no puede atarse ni condicionarse de manera rotunda a condiciones externas a la génesis artística, so pena de frustrar el aporte espiritual que cada autor, de manera única, puede brindar a sus creaciones. Al respecto, Kandinsky escribe en su obra *De lo espiritual en el arte*:

(El arte) que no guarda ningún germen del futuro, que es sólo hijo de su tiempo y que nunca crecerá hasta ser engendrador de futuro, es un arte castrado. Tiene escasa duración y moralmente muere en el instante en que desaparece la atmósfera que lo ha originado. El otro arte, capaz de evolucionar, se basa también en su época espiritual, pero no sólo es eco y espejo de ella, sino que contiene una energía profética vivificadora que actúa amplia y profundamente<sup>49</sup>.

Compositores soviéticos como Mosólov, con su ballet “Acero”, *Op. 19*, Shostakóvich, con “El tornillo”, *Op. 27<sup>a</sup>* y Prokófiev, con “El paso de acero”, *Op. 41*, sugestionados por los ballets de la dupla Stravinski-Diágilev, expresaban el presente y futuro industrial de la nueva Rusia revolucionaria a través de su música para coreografías, integrando elementos de su realidad inmediata con las tendencias vanguardistas que por el momento cimbraban el arte europeo. La dirigencia del Partido Comunista ve en estos trabajos no una intención de enaltecimiento hacia el nuevo orden ruso, sino una ironía y parodia del mismo, calificándolos de formalistas, burgueses y ruidosos, incapaces para la comprensión de las masas y alejados del realismo socialista, propuesto como método oficial para la creación de arte.

Con la imposición ideológica del régimen socialista, pese a casos de censura y momentos de tensión de mayor o menor grado, Prokófiev y Shostakóvich siguieron prolíficas y destacadas carreras en su país de origen. No así el caso de Mosólov quien, pese a sus esfuerzos por adaptarse a los cánones del método oficial, al incorporar melodías folclóricas de las repúblicas socialistas de Asia central en obras de gran formato, no pudo dejar de lado las texturas musicales densas y las ambivalencias tonales en su orquestación, ganándose así la animadversión del régimen. Doblegando el espíritu creativo del artista a la ideología, y cumpliendo entre 1937 y 1938 con

---

<sup>49</sup> Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Premia, México, 1989, págs. 12 y 13.

una condena en un gulag por sus actitudes antirrevolucionarias, el compositor no volvió a tener mayor relevancia, siendo su trabajo más celebre el anteriormente citado *Op. 19*.

Pese a su fecunda carrera en la URSS, uno de los mayores logros de Prokófiev es haber sido uno de los más grandes iconoclastas de la música de concierto en el siglo XX, por el vanguardismo de su obra temprana escrita antes de la revolución, y por su estancia en países extranjeros durante las décadas de los años veinte y treinta. Con el paso del tiempo, investigadores e intérpretes han convertido la música de Dmitri Shostakóvich, a pesar de la polémica relación de éste con el gobierno ruso, en símbolo de la resistencia contra la opresión de un régimen totalitarista. Ambos compositores son la representación del espíritu artístico que, resistiendo la subyugación absoluta, busca la forma de adaptarse para seguir expresando la esencia del artista a través de la obra de arte y, algunas veces, en su trasfondo, emociones, situaciones y pensamientos más complejos de los aparentes.

En México, los gobiernos posteriores al conflicto armado que iniciara en 1910 luchaban por institucionalizar la revolución y sus ideales, a partir de la premisa que representaba la constitución de 1917. En 1920, con el acenso al poder de Álvaro Obregón, se sitúa a José Vasconcelos, intelectual y político liberal oaxaqueño a la cabeza del sistema educativo mexicano. Influenciado directamente por Anatoly Lunacharsky y sus políticas educativas en Rusia, desde las trincheras de la Universidad de México, y posteriormente la recién creada Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos emprende la primera reforma educativa, descentralizando la educación y emprendiendo una vasta campaña de alfabetización, atendiendo la sed de instrucción del pueblo mexicano, teniendo como fin “dotar al país de un sistema educativo y de un marco cultural modernos y adaptados a las realidades nacionales”<sup>50</sup>. A la par de los rusos, Vasconcelos prioriza la pertinencia de superar el atraso educativo y cultural de la población, partiendo de los estratos sociales más bajos del país. Establece un sistema de educación con un alcance rural, que sale de las concentraciones urbanas, para llegar hasta a las comunidades indígenas, atendiendo con ello un compromiso histórico hacia las clases desprotegidas, que se venía acarreando desde la independencia.

---

<sup>50</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos - Los años del águila (1920-1925)*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, págs. 11 y 12.

En los cuatro años de gestión vasconcelista (1920-1924), se genera un esquema educativo cultural que brinda las bases y pugna por la creación de un nuevo arte nacional con prolongación social y popular para la integración de una identidad propia, no española, francesa, ni indígena, sino mexicana, en una palabra: mestiza. Por este tiempo era notorio que “los artistas e intelectuales mexicanos (anclados en las raíces porfiristas) tienen aún con demasiada frecuencia la vista puesta en el extranjero, y se dejan influir por modas y corrientes que no permiten que el genio nacional se exprese con fuerza y originalidad”<sup>51</sup>. Esta misma razón sería en años posteriores el leitmotiv de la lucha de Chávez y Revueltas, contra los músicos académicos anclados en la tradición decimonónica.

Para las nuevas generaciones de creadores e intelectuales, promovidos por Vasconcelos, era menester volver la cabeza hacia los valores artísticos encontrados en el país, desde la grandeza de las construcciones virreinales, la tradición folclórica y popular de los pueblos rurales, la exuberante naturaleza a lo largo del territorio nacional y la esencia de los pueblos indígenas. La manifestación artística más representativa de estos preceptos se encuentra en el soberbio muralismo mexicano, arte sincrético desarrollado por pintores como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Fermín Revueltas. El muralismo se desenvuelve en el marco de las misiones culturales vasconcelistas que, emulando a las misiones evangelizadoras de los religiosos españoles, buscaban llevar el arte a un encuentro directo con el pueblo llano, brindándole aquel con el cual pudiera identificarse, y, en algunos casos, documentándose sobre su entorno histórico-social.

Según la visión vasconcelista, esta *función social* del arte, promovida por la Secretaría de Educación Pública, no buscaba la “socialización” del mismo como tal, aduciendo que un arte para el pueblo no significaba irrestrictamente tener al “pueblo” como tema central<sup>52</sup>. La influencia de las ideas de Schopenhauer conduce al secretario de educación “a dar preponderancia al aspecto *trascendente* del arte, y establece la contemplación como objetivo esencial de la actividad estética”<sup>53</sup>, con la finalidad de mejorar la condición espiritual de los hombres. Esta idea se opone directamente al giro que toma el muralismo, cuando una buena parte

<sup>51</sup> *Ibidem*, pág. 364.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pág. 408.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pág. 389.

sus artistas comienzan a darle una connotación ideológica a sus obras, centradas en la filosofía marxista, que en años posteriores sería bien recibida dada la orientación de izquierda de presidentes mexicanos como Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas.

Pese a los diferentes puntos de vista para el desarrollo del arte nacional, desde el gobierno y la secretaría, los artistas gozaron siempre de plena libertad creativa; “todos quienes trabajaron para la SEP reconocen el mérito de Vasconcelos de no haber intentado jamás imponerles un determinado credo estético”<sup>54</sup>. Este liberalismo permite un desarrollo autónomo en el pensamiento y praxis de los artistas quienes, en su mayoría, y siguiendo una tendencia global, ven al marxismo como un posible camino para los múltiples problemas sociales y económicos del proletariado mexicano y, en parte, como diría Octavio Paz, para: “reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de filosofía de la Revolución Mexicana”<sup>55</sup>. Pese al desarrollo libre y autónomo en las artes y el favorecimiento de la ideología de izquierda en el país, dada por una cuestión idealista en los artistas y una filiación política del gobierno, cabe resaltar que, como otra cara de la moneda, en el mismo periodo, entre los años de 1926-1929, surge en México el penoso conflicto de la Guerra Cristera, una guerra civil que surge a partir de la Ley Calles<sup>56</sup>, en intento por restringir, limitar y censurar el culto católico en nuestro país.

Vasconcelos, al igual que Schopenhauer, reconocía a la música como un arte superior entre las bellas artes, considerando a ésta como el medio ideal para alcanzar la comunión entre el pueblo y las emociones estéticas de sensibilización, a las que aspiraba la nueva política cultural<sup>57</sup>. Adoptando los valores estéticos anteriormente mencionados para la creación artística como vías de desarrollo para el arte musical, se encomienda la creación de orfeones, la ejecución de espectáculos multidisciplinarios de danza, música y declamación, conciertos en espacios públicos, entre otras iniciativas. En el ámbito de la música académica se cimientan las bases para el apogeo del nacionalismo musical mexicano, encabezado por Manuel M. Ponce, músico que sincretiza el folclor mexicano con la tradición musical europea, acción que le brinda un lugar

<sup>54</sup> *Ibidem*, pág. 407.

<sup>55</sup> Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pág. 193.

<sup>56</sup> La Ley Calles fue una ley mexicana promulgada en el año de 1926, su nombre oficial era Ley de Tolerancia de Cultos. El fin inmediato de la ley era restringir, limitar y censurar el culto católico en México. Toma el pseudónimo de Calles, por el aquel entonces presidente de México, Plutarco Elías Calles.

<sup>57</sup> Claude Fell, *Op. cit.*, pág. 413.

destacado en la escena musical internacional. Este auge en el ámbito cultural de la nación conforma los antecedentes para la escena artística que el joven Silvestre Revueltas habría de encontrar a su regreso permanente a México en 1929, después de su etapa formativa como músico y ejecutante en los Estados Unidos.

Dada la situación inversa a la de la Unión Soviética en cuestión de libertades creativas, los músicos mexicanos de mayor talento y aspiración buscaban producir un arte que recuperara elementos nacionales, pero que pudiera incorporarse a los movimientos vanguardistas que se desarrollaban en los grandes centros culturales del mundo, como París y Nueva York. Desde el Conservatorio Nacional de Música y la más alta instancia gubernamental en materia de cultura, el Departamento de Bellas Artes, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, como amigos personales y sólidos colegas, llevan a cabo una contienda por el tránsito del arte musical mexicano desde la tradición romántica europea, afianzada en el Porfiriato, hacia la creación modernista, acorde a la realidad del nuevo estado mexicano. Dada la temporalidad de su etapa creativa (1929-1938), a Revueltas se le catalogó como un compositor meramente nacionalista. El paso de los años y la revalorización de su obra, dada por musicólogos como Roberto Kolb, Julio Estrada, Peter Garland, entre otros, brindan una perspectiva más amplia y cosmopolita de una obra que trasciende las murallas regionales que un trivial nacionalismo pudiera crear.

Además de los valores vanguardistas, en la obra de Revueltas, la cuestión ideológica, representada explícitamente o no en su obra, se ha convertido en un referente intrínseco del estilo revueltiano, en este punto; “es menester indagar el diálogo que puede sostener Silvestre con otras manifestaciones de su tiempo capaces de remitir al estilo musical y a la ideología política que su obra fragua a cada paso”<sup>58</sup>. La filiación izquierdista de los hermanos Revueltas es rastreable desde los trabajos pictóricos de Fermín, los escritos y el activismo político de José y, en el caso de Silvestre, sus escritos, correspondencia, testimonios de personas que lo conocieron y, por supuesto, su música.

---

<sup>58</sup> Julio Estrada, *Canto Roto...*, pág. 63.

Silvestre Revueltas manifiesta sus tendencias socialistas en una carta a su primera esposa Jules Klarecy de esta manera:

Mis ideas sobre los problemas éticos sociales tienen otro sentido y fuentes diferentes (en contraposición a los aludidos ideales burgueses de su mujer): proceden del pueblo, de los trabajadores, los oprimidos y los explotados, amos del futuro... Yo mismo, un maestro, un trabajador intelectual, tan explotado, tan oprimido como el resto de los trabajadores en las condiciones actuales de los países capitalistas, he considerado mi deber, mi derecho humano y viril, luchar al lado de mis camaradas por una vida nueva y mejor [...]<sup>59</sup>.

Esta es la visión social y política a la que se refiere Julio Estrada y que se encuentra estrechamente relacionada y reflejada en la obra musical de Revueltas.

Desde un marco conceptual filosófico, y siguiendo la línea del pensamiento de algunos filósofos alemanes, la impronta o el paso de una determinada ideología a la estética de una obra musical puede ser difícil o imposible de concebir. Arthur Schopenhauer, a través de sus escritos, potencia el poder de conmoción y expresividad de la música, considerándola “un arte tan excelso y admirable, obra tan poderosamente sobre lo más íntimo del hombre y es tan completa y profundamente comprendida como una lengua universal, cuya claridad supera incluso a la misma intuición”<sup>60</sup>. Exponiendo a su vez que “el compositor nos revela la esencia íntima del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende, del mismo modo que una sonámbula nos descubre cosas de las que no tiene idea cuando está despierta”<sup>61</sup>, aboga por la idea de un arte contemplativo, como influye y se refleja en la concepción estética de Vasconcelos; pero parece negar la idea de que los compositores son hombres que expresan el sentir y devenir del genio de su época, cúmulo de experiencia, ideología y visión, utilizando para ello medios formales propios de la estructura musical, para producir una obra de arte acorde a su realidad y necesidades de expresión.

---

<sup>59</sup> Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas – Por él mismo*, Era, México, 1989, págs. 46 y 47.

<sup>60</sup> Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, EDAF, Madrid, 2005, págs. 153 y 154.

<sup>61</sup> *Ibidem*, págs. 161 y 162.

Por su parte, y en concordancia con su época, Hans-Georg Gadamer considera que el artista moderno incluye en su creación un agente social nuevo, que hace contraparte a la antigua tradición religiosa del arte: “el artista tiene la pretensión de hacer de la nueva concepción del arte, a partir de la cual crea, a la vez una nueva solidaridad, una nueva forma de comunicación de todo con todos”<sup>62</sup>, incluyendo de esta manera su realidad en el arte. Pese a esto, hablando sobre el simbolismo y su significación en el arte, Gadamer sostiene que: “en la representación que es una obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es, en ningún sentido, una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma pueden encontrarse lo que ella tenga que decir”<sup>63</sup>. Sobre esto, además, sostiene la primacía de la música absoluta, la música instrumental que no tiene ningún referente extra-musical sobre géneros tildados de secundarios, como la ópera, la música programática, el lied, entre otros.

Por el contrario, existen numerosas investigaciones que abarcan el espectro social ideológico intrínseco en algunos trabajos musicales. El investigador Joseph Auner pone de manifiesto en su libro *La música en los siglos XX y XXI* la importancia que los compositores y el arte musical tuvieron en la configuración de las naciones y en la construcción de la noción de identidad en el mundo moderno, empoderando al músico como un agente activo en el proceso del devenir histórico social, señalando que: “El arte y la música modernistas eran útiles como símbolo de Occidente no sólo porque se les consideraba representantes del progreso, la racionalidad y la libertad, sino también porque habían sido objeto de represión por los fascistas en Alemania e Italia, y por las autoridades comunistas en la Unión Soviética”<sup>64</sup>. En el caso de Silvestre Revueltas, musicólogos de la talla de Eduardo Contreras Soto, Julio Estrada, Peter Garland, entre otros, dedican parte de su trabajo a la parte ideológica que configura y determina la naturaleza de parte de la obra revueltiana.

El reflejo e influencia de determinada ideología en una obra musical puede tener un referente explícito (texto, dedicatoria, función, etc.) o no; en este último caso, su

---

<sup>62</sup> Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, España, Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991, págs. 42 y 43.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pág. 96.

<sup>64</sup> Joseph Auner, *La música en los siglos XX y XXI*, Akal, Madrid, 2017, pág. 218.

conceptualización estética puede basarse en un estudio semiótico de caracteres formales propios de la ciencia musical. Tal es la propuesta del libro *Contracanto, una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, del musicólogo Roberto Kolb, donde, a través de un análisis musical y semiótico del poema sinfónico *Esquinas*, el investigador indaga en la forma en que Revueltas hace uso del *pregón* y el *son*, como elementos de trasfondo nacionalista:

(Revueltas) Incorpora un símbolo de identidad nacional, el *son*, pero lo coloca en el margen del discurso y lo marca con un sentido muy distinto del que exigiría una representación o validación patriótica. Revueltas se deslinda así de las políticas de representación nacionalista de diverso signo político, tanto las conservadoras como algunas que se consideraban de avanzada, limitadas a la estrategia de la apropiación protagónica y omnipresente de un tema *popular, indígena, indio*...es fundamental reconocer también que, en *Esquinas*, la identidad cultural está supeditada a la política: así lo sugiere Revueltas cuando suma el *son* a las voces de un personaje que, antes que mexicano, es pobre<sup>65</sup>.

Negar la posibilidad de inclusión o influencia de ideología política en las obras de arte sería negar el realismo socialista como método y estilo, y su vez, casi un siglo del periodo de arte soviético.

La impronta política en la obra de Dmitri Shostakóvich y Silvestre Revueltas es palpable, y si bien “la teoría política no es aplicable a la creación musical y los lemas políticos no deben condicionar el trabajo del compositor”<sup>66</sup>, ambos escribieron obras de carácter propagandístico, como la *Sinfonía no. 12 en re menor, Op. 112*, subtitulada *El año de 1917*, en el caso de Shostakóvich, y *Porras*, en el caso de Revueltas. La primera es una obra concebida como música programática, con la intención de rendir un homenaje biográfico a la figura de Lenin; la segunda es un canto con texto de enaltecimiento sindicalista, que busca la unidad de obreros, compuesto para su representación en alguno de los mítines políticos promovidos en México en 1938, como muestra de apoyo a la Segunda República Española. Mientras que la sinfonía fue concebida para su interpretación en los grandes escenarios de concierto, *Porras* fue escrita para una ocasión en concreto. La sinfonía se infiere que fue escrita como una autoproclamación de Shostakóvich, con

<sup>65</sup> Roberto Kolb-Neuhaus, *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, págs. 185-187.

<sup>66</sup> Jorge Velazco, *Op. cit.*, pág. 72.

motivo de su reciente militancia en el Partido Comunista, y a manera de protección personal, dada la controversia de sus trabajos previos. En cambio, Revueltas escribe su pieza en su libre militancia con la causa a la que estaba comprometido. En ambos casos, pese al valor estético de cada uno de los trabajos, su connotada carga política procomunista ha limitado su proyección y recibimiento, sobre todo en los escenarios occidentales en el caso de Shostakóvich, quien para entonces era un compositor consagrado a nivel internacional y máximo representante del arte musical soviético.

Aun cuando la carga política de una obra musical no debe ser una limitante para la apreciación estética de la misma, la percepción individual de una persona puede ser influenciada y predisposta, de manera positiva o negativa, para su apreciación. Siguiendo el hilo creativo de ambos compositores, encontramos trabajos que, a pesar de sus referencias, el no tener un exponente implícito hace que su valorización sea de más alcance y universalidad. El *Cuarteto de cuerdas no. 8 en do menor, Op. 110* de Shostakóvich, dedicado a “las víctimas del fascismo y de la guerra”, escrito en uno de los momentos más tensos de su vida, está escrito a la manera de un réquiem, incluyendo su tema personal DSCH, plasmado con las notas musicales: re, mib, do, si, según la notación alemana, dentro del desarrollo de la obra. Igualmente, se encuentran citados temas de origen judío, como un homenaje a los judíos ucranianos asesinados en masa por los nazis durante la Operación Barbarroja<sup>67</sup>. La obra se desarrolla como uno de los trabajos más satíricos y macabros de Shostakóvich, al incluir, en el cuarto movimiento, una referencia al llamado, en la madrugada, a la puerta de las casas de familias enteras que iban a ser detenidas y posteriormente exterminadas, un recordatorio de la proximidad del oprobio y la fatalidad a la que todos estaban expuestos. Pese a esto, el cuarteto se ha posicionado entre las obras obligadas de los ensambles profesionales en todo el mundo, y uno de los más tocados y grabados a nivel internacional.

En la obra de Silvestre Revueltas destaca su *Homenaje a Federico García Lorca*, artista estrechamente ligado a la esencia estética revueltiana, dada su influencia y el uso que hace Silvestre de algunos de sus poemas en sus composiciones. A pesar de que García Lorca no era un

---

<sup>67</sup> Durante las maniobras ofensivas de los Nazis contra la Unión Soviética, se estima que entre 100000 y 150000 judíos ucranianos, prisioneros de guerra, gitanos, entre otros, fueron ejecutados en el barranco Bibi Yar, a las afueras de la ciudad de Kiev, Ucrania.

poeta de filiación izquierdista, la influencia de su obra y las funestas condiciones de su muerte<sup>68</sup> lo convierten en un mártir para la causa artística comprometida a la Segunda República Española. Revueltas compone la obra dado su compromiso moral antifascista, y en muestra de solidaridad con una parte del pueblo español, generada durante su estancia en aquel país, aunque “a diferencia del aire épico de la producción política de los compositores soviéticos, Shostakóvich en Rusia y Kostakovsky en México, por ejemplo, la música política de Revueltas evita las idealizaciones. Más bien tiende a convertir lo político en materia viva...”<sup>69</sup>. Sin hacer una mención explícita de su intención, a través de su *Homenaje*, Revueltas invita a la reflexión desde el inicio del primer movimiento con solemne soliloquio de la trompeta, que se desarrolla sobre el arpegio inicial del piano, mismo que nos lleva a la parte central, completamente contrastante en carácter, que da nombre al movimiento: *Baile*. En el segundo movimiento, *Duelo*, de tempo lento y carácter introspectivo, los instrumentos que tocan a la par en intervalos completamente disonantes causan la sensación de estupor, insinuando y causando empatía sobre el aciago final de la vida del poeta. El contraste de caracteres de los movimientos entre así y en su estructura interna muestran la concepción ambivalente sobre la muerte que tiene el mexicano, así como el humor característico de Revueltas, que se hace patente en la coda del tercer movimiento, *Son*.

El paralelismo dramático que existe entre ambas obras da cuenta de diferentes circunstancias con una misma causalidad: la muerte y la desgracia a manos del fascismo, expresadas a través de la música para su reflexión y catarsis. El elemento dramático como punto de encuentro de ambos compositores radica en la commoción que la música causa en el oyente. Estas obras, a pesar de tener una concepción extra-musical y estar basadas e influenciadas por un trasfondo político, se encuentran entre las más representativas del catálogo de ambos compositores, y dan cuenta de la maestría con la que un gesto político puede ser bien transmitido sin comprometer, de ninguna manera, el valor estético de la obra de arte.

---

<sup>68</sup> Federico García Lorca fue detenido el 16 de agosto de 1936 en la ciudad de Granada por miembros de la Guardia Civil, dados sus nexos con la Segunda República, además, se le acusaba de tener conexiones con la Unión Soviética y ser homosexual. Fue fusilado la madrugada del 18 de agosto del mismo año, permaneciendo el paradero de su cuerpo y las condiciones de su muerte, como un misterio para la sociedad española y el mundo durante años.

<sup>69</sup> Julio Estrada, "La obra política de Silvestre Revueltas", *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, México, 2007, pág. 247.

## Referencias bibliográficas. Capítulo I

- Arocas Martínez, Nuria C., *Friedrich Schiller – Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*, Universitat de València, Valencia, 2008.
- Auner, Joseph, *La música en los siglos XX y XXI*, Akal, México, 2017.
- Brinton, Crane, *Anatomía de la Revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- Estrada, Julio, *Canto Roto: Silvestre Revueltas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Fitzpatrick, Sheila, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Siglo XXI, Argentina, 1977.
- \_\_\_\_\_, *La Revolución Rusa*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.
- Fubini, Enrico, *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Universitat de València, Valencia, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Premia, México, 1989.
- Kolb-Neuhaus, Roberto, *Contracanto. Una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, Universidad Nacinal Autónoma de México, México, 2012.
- Kolb, Roberto y José Wolffer (Edts.), *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*, DGAPA, ENM, UNAM, México, 2007.
- Kurz Muñoz, Juan Alberto, *El arte en Rusia. La era soviética*, Instituto de Historia del Arte Russo y Soviético, Valencia, 1991.
- Lenk, Kurt, *Teorías de la revolución*, Anagrama, Barcelona, 1978.
- Lunacharsky, Anatoly V., *El arte y la revolución (1917-1927)*, Grijalbo, México, 1975.
- Massin, Jean y Brigitte, “Beethoven y la Revolución Francesa”, en *Revista de la Universidad Nacional*, no. 12, UNAL, Bogotá, 1973, págs. 257-272.
- \_\_\_\_\_, *Ludwig van Beethoven*, Turner, Madrid, 2011.

- Mendieta y Núñez, Lucio, *Teoría de la revolución*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959.
- Paz, Octavio, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Prieto, Carlos, *Dmitri Shostakóvich. Genio y drama*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- Revueltas, Rosaura (Comp.), *Silvestre Revueltas – Por él mismo*, Era, México, 1989.
- Schopenhauer, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, EDAF, Madrid, 2005.
- Serge, Víctor, *El año I de la Revolución Rusa*, Siglo XXI, México, 2006.
- Velazco, Jorge, *Dos músicos eslavos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.

## **CAPÍTULO II**

### **Nacionalismo cultural y dimensión internacional en el México de Silvestre Revueltas**

Comprender y descifrar la realidad e idiosincrasia del mexicano contemporáneo, así como las raíces del nacionalismo y su línea cultural en nuestro país, implica realizar un viaje hacia los hechos documentados, sus diferentes versiones e incluso los relatos populares que componen la fascinante historia de México, para integrar así la noción que tenemos de él y la mexicanidad. Agentes políticos, sociales y culturales fraguaron las características con las que hoy concebimos la esencia mexicana y los valores estéticos asociados a ésta. Con los gobiernos constitucionalistas emanados de la Revolución de 1910 y posteriores a 1917, en el periodo de construcción de las nuevas instituciones gubernamentales, la necesidad de unión entre los estados de la república se convierte en una necesidad primaria para la formación del México moderno. Por entonces, la nación se encontraba dividida territorial e ideológicamente a causa de los diversos movimientos armados que integraron la revolución, mismos que la historia oficial tiende a interpretar como uno solo. Dotar de una identidad común a un territorio tan vasto, con una diversidad cultural extraordinaria, constituyó una tarea enorme y prioritaria para políticos e intelectuales, quienes encuentran en la visión trágica de un pasado común el punto de apoyo para la creación de una identidad colectiva que apenas comenzaba a tomar forma a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

En el ámbito intelectual, el discurso político se refleja y materializa a través de las políticas educacionales y culturales de José Vasconcelos, primer Secretario de Educación Pública. En este marco social y cultural, artistas, pintores, músicos, escritores, entre otros, desarrollan un arte de acuerdo a su realidad nacional y a los grandes cambios que el mundo atravesaba, siendo éste esencialmente mexicano, pero con la originalidad y relevancia necesarias para posicionarse en la escena internacional. Así, esta etapa de la historia nacional es considerada como una época dorada para la producción artística propia, en parte por ser la temporalidad en la

que surgen algunos de las figuras más ilustres para el arte nacional, por ejemplo: Diego Rivera, Mariano Azuela, Octavio Paz, Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas.

Justo en el periodo de cambios y transiciones monumentales para la humanidad como es el amanecer del siglo XX, nace Silvestre Revueltas, el 31 de diciembre de 1899, en Santiago Papasquiaro, Durango, pueblo enclavado en la provincia mexicana, durante el periodo de la historia mexicana conocido como el Porfiriato. Silvestre vive sus primeros años durante esta etapa en la que el país gozaba de estabilidad macroeconómica, un incipiente crecimiento industrial y vislumbraba los albores de un desarrollo social que no se había alcanzado en el México independiente tras décadas de conflictos internos y guerras civiles. Después de pasar parte de su juventud en los Estados Unidos cursando estudios profesionales y trabajando, Revueltas regresa a un México cambiado por los caóticos años de la revolución. Encuentra un país que busca forjarse un lugar en la configuración política internacional, a través de un estado de derecho basado en una de las constituciones políticas más modernas y vanguardistas del momento, con instituciones gubernamentales en formación y un plan de desarrollo económico y social. A lo largo de estas acciones, y en las décadas posteriores a 1910, la influencia de la Revolución y su herencia es palpable; conocer y estudiar estos años de la historia de México, así como sus antecedentes y entorno cultural, es menester para comprender y dilucidar la esencia, motivos, pasiones, capacidades y características del lenguaje musical de Silvestre Revueltas.

## **2.1 Antecedentes históricos para la formación de una identidad nacional**

La Revolución Mexicana se conoce como el punto focal de la constitución del Estado moderno mexicano. Dicho conflicto, como otros similares en la historia, es de difícil catalogación por englobar diversos movimientos armados, en temporalidades distintas, de diferentes motivaciones y aspiraciones, cuyo inicio y gestación data de años anteriores a la fecha oficial conmemorativa del 20 de noviembre de 1910. La importancia de este hecho radica en la forma en la que éste se ha asentado en el imaginario colectivo mexicano, cuya influencia abarca hasta nuestros días, dada la connotación popular del movimiento revolucionario, del que sus demandas y necesidades responden a deudas sociales acarreadas desde la independencia y la colonia.

Con el nacimiento del México independiente y la caída del Primer Imperio Mexicano a la cabeza del consumidor de la independencia Agustín de Iturbide, la estabilidad política y económica alcanzada por lo que fuera el Virreinato de la Nueva España, aunque debilitada en sus últimas décadas, termina por perderse. Con la instauración de la república federal inicia casi un siglo de guerras civiles, intervenciones extranjeras e inestabilidad económica, política y social, que lejos estaban de las aspiraciones idílicas que motivaron la independencia.

Las causalidades directas de los movimientos independentistas se encuentran en la crisis económica que vivía la Nueva España debido al cambio dinástico en España y las Reformas Borbónicas que implementaba consigo la nueva casa real, mismas que pretendían la modernización y restructuración del Imperio Español, dentro del marco de una monarquía absolutista influenciada por la bonanza de la ilustración francesa. Las consecuencias de ello a largo plazo serían la desestabilización de las colonias del Imperio debido al desplazamiento de la administración criolla, fortaleciendo con ello los sentimientos patrióticos e independentistas de los nativos, motivados a su vez por la centralización de los beneficios económicos en favor de la metrópoli española. Esta necesidad de encontrar fluidez de capital se debía a las constantes guerras del siglo XVIII en las que para desgracia España se encontraba mayoritariamente en el bando perdedor, perjudicando con sus costes directamente a las arcas del virreinato.

La pérdida de beneficios fiscales y la afectación del sistema económico fueron las que finalmente pusieron a los criollos de clase alta y al clero a favor de la búsqueda de una mayor autonomía. Con la *Convalidación de Vales Reales* decretada en 1804 se “afectaba el capital líquido del Juzgado de Capellanías y Obras Pías, que en realidad actuaba como banco. Se trató de una medida de emergencia para obtener fondos y obligaba a la Iglesia a remitir a España todo el capital líquido con el que contaba. Calculado en unos 45 millones de pesos, la Iglesia lo prestaba a crédito a hacendados, rancheros, mineros y empresarios...”<sup>70</sup>. Esta medida tan abusiva para los intereses de las élites novohispanas devino en diversos movimientos conspiratorios desde los altos estratos de la sociedad, los cuales buscaban una mayor autonomía para el gobierno del

---

<sup>70</sup> Josefina Zoraida Vázquez, “De la crisis monárquica a la Independencia (1808-1821)”, *Interpretaciones de la Independencia de México*, Nueva Imagen, México, 1997, pág. 14.

territorio que consideraban su patria, apegados al tradicionalismo monárquico y católico tan arraigado de España, y por supuesto en sus virreinatos, mismo que en 1808 se vería afectado por la intervención napoleónica en la península Ibérica y la deposición del rey Fernando VII.

Finalmente, estas acciones se tradujeron en un déficit histórico para el virreinato más rico del Imperio Español, deuda que dejaría prácticamente en bancarrota al futuro estado independiente y le acarrearía conflictos diplomáticos con otras naciones, así como guerras insostenibles. Estos motivos, aunados a la desigualdad social, provocada en parte por el sistema de castas, que si bien no gozaba de ningún sustento legal se encontraba arraigado en la médula de la sociedad novohispana, y que es tradicionalmente concebido como el motor principal de la Guerra de Independencia, desembocan en el movimiento insurgente de 1810. Con ello, inicia así un proceso sangriento y desestabilizador de independencia que se extendería con altas y bajas por once años, hasta finalmente consumarse por la vía pacífica el 27 de septiembre de 1821 a través del Plan de Iguala, firmado por Agustín de Iturbide y Vicente Guerrero, primer emperador y tercer presidente de México, respectivamente.

No es la intención del trabajo elaborar una investigación en torno a la independencia de México, pero sí reflexionar sobre los factores que la motivaron, como: la crisis económica, la inestabilidad política y la desigualdad social, mismas que no encontraron respuesta ni solución en un siglo de vida independiente y que se convirtieron en deudas del Estado hacia la nación con las que México cargó a cuestas prácticamente desde su gestación. Y es relevante hacer notar que, a cien años del inicio del proceso de independencia, las motivaciones de la Revolución Mexicana parecen ser las mismas, haciendo de este hecho, y su posterior triunfo, el punto de partida para el verdadero nacimiento del México coercitivo como nación independiente, pueblo e identidad.

A partir de la independencia de México la lucha interna por el poder político fue constante por la fricción entre los intereses de las élites, las cuales se dividían en facciones monárquicas y republicanas, éstas, a su vez, identificadas como federalistas y centralistas. A partir de entonces, la sucesión de formas de gobierno fue continua, pasando del Primer Imperio Mexicano a la República Federal, misma que fue sustituida por la República Centralista con el gobierno del

presidente Miguel Barragán, y tras once años de disputas, retornando a la forma de gobierno federal en 1846.

La falta de cohesión que proporcionaba la Corona española a un territorio tan basto, se traduciría en diversos movimientos separatistas, que surgieron en los distintos territorios de lo que fuera el virreinato de la Nueva España a raíz de la independencia y la inestabilidad en el gobierno. La separación de Centroamérica tras la caída del Primer Imperio en 1824 fue seguida por la declaración de independencia de Texas, en 1836, Yucatán (integrado por los actuales estados de Campeche, Yucatán y Quintana Roo), la República de Río Grande (integrada por los actuales estados de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, con algunas partes del actual territorio de Texas), ambas en 1840, y Tabasco, en 1841.

La separación de los territorios posterior a 1824 fue motivada por la Constitución de Régimen Centralista de 1836, misma que, dada su tendencia conservadora, establecía la forma de gobierno y los poderes de la república, suprimiendo así la autonomía de los estados, los cuales pasaban a ser departamentos con gobernadores designados por el presidente de la república<sup>71</sup>. En este contexto, la denominada República de Rio Grande y Tabasco nunca llegarían a consolidar sus tendencias independentistas, Yucatán no se reintegraría a la república hasta 1848, y Texas se anexa a Estados Unidos en 1845, suscitando con esto la desastrosa Guerra México-Americana entre 1846 y 1848, la cual terminaría con la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo el 2 de febrero de 1848, por el que México cede poco más de la mitad de su territorio a la unión americana, recibiendo a cambio una compensación económica por los terrenos perdidos y los daños de guerra.

Las consecuencias de la guerra serían ambivalentes para ambos países; mientras en los Estados Unidos se fortalece el espíritu patriótico dada la expansión territorial y el triunfo de la guerra, para México el peso moral de la pérdida se sigue acarreando hasta nuestros días, con la pregunta sin respuesta sobre lo que pudiera haber sido si el país hubiera conservado su territorio original. La derrota de la guerra, la crisis financiera y moral abonaron en aquel entonces al

---

<sup>71</sup> José C. Valadés, *Orígenes de la República Mexicana*, México, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982, págs. 285, 299.

problema de unidad nacional tan patente y necesaria en la nueva nación. Después de este hecho, la inestabilidad política sigue imperando en el país, el descontento se acrecienta, el centralismo cae para restablecerse el federalismo. En 1854 los liberales se levantan en armas, deponiendo al entonces dictador conservador Antonio López de Santa Anna, quien había ocupado en numerosas ocasiones la silla presidencial.

A partir de la sublevación liberal encabezada por Juan Álvarez en 1854, México atravesaría por otra guerra civil entre 1858 y 1861, la Guerra de Reforma o de los Tres Años. Este conflicto polarizó al país, dadas las diferencias entre liberales y conservadores, existiendo en su momento dos sedes alternas de gobierno, y cuya causa principal se encuentra en la Constitución de 1857, antecedente directo de las Leyes de Reforma promulgadas entre 1859 y 1860 por Benito Juárez, por entonces presidente de la república. Las leyes principalmente establecían la separación entre Iglesia y Estado, promulgando el estado laico, ya que hasta entonces la única religión permitida en el país era la católica, “la desamortización y la supresión de los privilegios no implicaba la persecución religiosa ni el ateísmo en el modelo liberal. Su propósito era el de cancelar la fuerza política del clero, opuesta al gobierno civil y al desenvolvimiento de la sociedad”<sup>72</sup>. Con el triunfo de los liberales y la implementación de estas leyes se cuarteaba el poder e influencia de grandes poderes como la Iglesia.

A pesar del triunfo liberal en 1861, con el país en bancarrota se suspenden los pagos de la deuda externa, acción cuyo mayor efecto sería la Segunda Intervención Francesa, que alcanzaría su punto más álgido con la instauración del Segundo Imperio Mexicano a la cabeza de un príncipe europeo, Maximiliano de Habsburgo, apoyado en parte por los intereses de mexicanos conservadores y el clero. Los logros del reinado de Habsburgo han sido socavados por la historia oficial, olvidando que: su gobierno fue de carácter eminentemente conciliador, al estar conformado por funcionarios de todas las facciones políticas; su impulso de programas de renovación urbana, mecenazgo de artes, beneficencia pública y la promulgación de leyes para la protección de la población rural e indígena, prohibiendo con ellos la retención por deudas y los

---

<sup>72</sup> Horacio Labastida, *Reforma y República Restaurada 1823-1877*, México, Miguel Ángel Porrúa, México, 1988, pág. 40.

castigos corporales<sup>73</sup>, logros destacados del segundo imperio. A través de los siglos se nos ha vendido la historia del pueblo sometido por el príncipe europeo, siendo la realidad histórica, basada en los hechos reales y retomada en años recientes, que el gobierno de Habsburgo fue de tendencia liberal, perdiendo con ello el favor de los conservadores que lo habían ungido emperador.

Tras años de conflicto entre republicanos y monárquicos, y con la salida del ejército francés del país, a la caída del Segundo Imperio se restaura la república en 1867, con Juárez en la presidencia. Los logros, aciertos y errores de Juárez igualmente son fuente de debate y conflicto entre los historiadores modernos, que buscan desmitificar o esclarecer los amplios y fascinantes matices de la historia, siendo el trasfondo de estos, y las diferentes versiones que existen sobre los mismos hechos, fuente de confusión de identidad y falta de arraigo histórico en la conciencia de los mexicanos. Pese a esto, el legado de Juárez es innegable, pues con su gobierno, que se extendería por catorce años, pese a las críticas de sus detractores, se cimentan las bases constitucionales para la construcción de un país que se encontraba en luto a medio siglo de la aventura independentista.

Curioso es que, a raíz del desastre nacional, como fruto de los conflictos con potencias extranjeras, sea en este contexto donde comience a fraguarse en el seno de la nación, de manera incipiente, la noción de mexicanidad como medio de defensa y sanación para la soberanía nacional. Ya sea con las representaciones de compañías titiriteras que promovían el imaginario cultural popular con la representación de sátiras basadas en hechos contemporáneos, dando a conocer así la historia no oficial a las masas, o la instauración de fiestas nacionales, como la celebración de la independencia en un intento de cohesión patriótica, desde diferentes niveles sociales se comienzan a integrar algunos de los rasgos que nos habrían de definir como nación:

Lo que los mexicanos pensaban sobre su identidad surgió de una gran cantidad de formas oficiales, informales y familiares que les enseñaron los valores que modelaron el nacionalismo en el siglo XIX... Las fiestas, los almanaques, el arte popular y el teatro de títeres ofrecen, cada uno por su cuenta, un punto de entrada para la comprensión del

---

<sup>73</sup> Érika Pani, “Maximiliano de Habsburgo”, *Ni héroes ni villanos. Retrato e imagen de personajes mexicanos del siglo XIX*, Mílada Bazant (Coord.), México, Miguel Ángel Porrúa, México, 2010, págs. 180, 182, 188.

carácter creativo, gratificante y fundamental de la memoria popular nacional. Tanto las élites civiles como las religiosas intentaron hacer uso de celebraciones patrocinadas por el gobierno con un propósito educativo<sup>74</sup>.

De esta forma, es en el mandato presidencial de Benito Juárez donde se “asume el quebranto histórico como la vivencia de una sociedad autóctona nuevamente vencida, cuya necesidad de guardar *lo propio* se convierte en un proyecto íntimo e intransferible, resistencia que refuerza memoria y afecto colectivos. El proyecto de nación del presidente Juárez [...] propicia la unidad entre los mexicanos al reafirmar valores cívicos, sociales y culturales”<sup>75</sup>. Sin embargo, los últimos periodos presidenciales de Juárez fueron cuestionados por partidarios y rivales, dada su supuesta ilegitimidad y la premonición de su permanencia vitalicia en el poder, siendo, a final de cuentas, su deceso en 1872 la razón que puso fin a su presidencia.

A la muerte de Juárez, el presidente de la Suprema Corte, Sebastián Lerdo de Tejada, asume la presidencia interina, cargo oficializado por las elecciones presidenciales de 1872, en cuya contienda tendría por rival a Porfirio Díaz, quien se presentaba como candidato por segunda ocasión. Cabe destacar que desde la restauración de la república, las elecciones presidenciales eran disputadas por distintas facciones de políticos liberales que atendían a diferentes intereses dentro del mismo partido. Los gobiernos de Juárez y Lerdo serían criticados y cuestionados por los mismos motivos dado que “eran culpables de abusar de la Constitución de 1857 al intentar crear una dictadura perpetua mediante la manipulación del proceso electoral y la centralización del poder político”<sup>76</sup>. Aunque en esencia compartían la misma ideología, con sus virtudes y vicios, la principal oposición política y militar de Lerdo sería Porfirio Díaz, quien, con anterioridad, se había levantado en armas contra el régimen de Juárez con la fallida revolución de la Noria en 1871, y que consolidaría su posición política al hacerse del poder ejecutivo a través de la revolución de Tuxtepec en 1876. Con este conflicto armado se depone a Lerdo, quien pretendía reelegirse para otro periodo presidencial, a la manera de Juárez, y como el mismo Díaz lo haría por treintaiún años.

<sup>74</sup> William H. Beezley, *La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX*, México, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, El Colegio de la Frontera Norte, México, 2009 pág. 33.

<sup>75</sup> Julio Estrada, *Canto Roto...*, pág. 23.

<sup>76</sup> Paul Garner, *Porfirio Díaz: entre el mito y la historia*, México, Crítica, México, 2015, pág. 91.

## 2.1.1 El Porfiriato y la Revolución Mexicana

En 1876 comienza un periodo en la historia de México que se conocería a posterioridad como *El Porfiriato*, dada la permanencia en el poder del presidente Díaz, interrumpida por el cuatrienio presidencial de Manuel González entre 1880 – 1884. Dicho periodo permanece como uno de los más controversiales en la historia nacional, tanto en los libros especializados como en el discurso político y en la conciencia histórica del pueblo mexicano. La concepción actual sobre estos años suele basarse en la forma y causalidades de la caída del régimen porfirista, dejando de lado o ignorando los motivos de su gestación y los cambios que atravesó el país durante este periodo.

De la misma manera, la imagen de la figura central de este periodo, Porfirio Díaz, suele ser vista como la decadente figura del dictador septuagenario, francófilo por convicción personal, mano de hierro opresora de huelgas y de la libertad de expresión, sin conocer el trasfondo de la persona que llegó a la presidencia representando la imagen idílica del héroe nacional, por haber retomado la ciudad de Puebla de mano de los imperialistas en la batalla del 2 de abril de 1867. Díaz, en su juventud, logró relacionarse de forma brillante con los círculos liberales del estado de Oaxaca, que verían surgir a Juárez. Posteriormente, dada su excelsa carrera militar y política como comandante en las guerras y conflictos que forjaron la nación en siglo XIX, representó al ideal de caudillo con todas las implicaciones culturales que la palabra indica, siendo la mano dura para implantar el orden y el progreso, al costo que fuese, donde los intelectuales habían fracasado.

Los beneficios de la centralización del poder y la pacificación a gran escala del país, con la incorporación de México a la creciente economía internacional, se tradujeron en un desarrollo económico que no se había tenido desde los tiempos del virreinato. Los beneficios de estas acciones se tradujeron en: la reactivación de la industria nacional a través del favorecimiento a capitales extranjeros para la explotación de materias primas en el país, el impulso a las comunicaciones, como el telégrafo y el ferrocarril, planes de crecimiento urbano y obras públicas, desarrollo agrícola a través de los latifundios, entre otros. Dada su formación intelectual

y su compromiso con el positivismo<sup>77</sup> de Augusto Comte: “Díaz estaba comprometido personalmente con la visión del desarrollo de México como un modelo de la *modernidad*, cuya futura prosperidad yacía en la explotación sistemática y científica de sus extensos recursos poco explotados”<sup>78</sup>.

El desarrollo económico del país cargó a cuestas con un gran coste social para la mayor parte de la población mexicana, lo cual, aunado a la reincidencia en los vicios reelecciónistas del siglo XIX, la falta de libertad de prensa, la crisis económica mundial de principios del siglo XX, el favorecimiento a intereses extranjeros por sobre los de las élites burguesas mexicanas y la opresión de huelgas en la mina de Cananea 1906 y en la fábrica textil de Río Blanco 1907, las cuales formaron parte de un movimiento global en pro de los derechos laborales obreros, serían los principales motivos para la caída del régimen porfirista. La insinuación de una inminente alternancia en el poder ejecutivo para la elección de 1910 en la entrevista concedida por el presidente Díaz al periodista canadiense James Creelman, detona un entusiasmo político rumbo a las elecciones. En este escenario, Francisco I. Madero (Parras de la Fuente, Coahuila, 30 de octubre de 1873 – Ciudad de México, 22 de febrero de 1913), terrateniente y empresario de tendencia liberal, funda el Partido Nacional Antirreelecciónista en 1909, con miras a participar en la elección de 1910; pese al apoyo popular es aprehendido en San Luis Potosí, previamente a las elecciones, por cargos de rebelión. Al llevarse a cabo las elecciones y resultar reelecto Porfirio Díaz, Madero escapa de prisión y desde Estados Unidos promulga el plan de San Luis con el llamado a levantarse en armas contra el régimen porfirista, bajo la consigna de: *Sufragio efectivo, no reelección*, iniciando así la Revolución Mexicana.

Con un discurso incluyente, Madero supo influir en la élite mexicana cansada de estar relegada por el gobierno nacional en sus tratos económicos con los extranjeros, además de granjearse el favor de las clases desprotegidas, agotadas por los abusos a los que vivían sometidos. Después de un año de enfrentamientos, Porfirio Díaz deja la presidencia en 1911; pero, pese al triunfo de Madero en las elecciones presidenciales extraordinarias de dicho año, el conflicto armado estaba lejos de terminar:

---

<sup>77</sup> Corriente filosófica en la que se priorizan los hechos y la experiencia comprobada, rechazando todo concepto universal y absoluto que no esté comprobado.

<sup>78</sup> Paul Garner, *Op. cit.*, pág. 245.

Para finales de 1912, el gobierno de Madero había entrado en un estado de profunda crisis. El presidente no lograba satisfacer las aspiraciones de las clases campesinas y obreras... No consiguió el mantenimiento de la paz y el orden en el campo o en las ciudades, y, por lo tanto, no pudo contentar ni a los inversionistas ni a las cúpulas empresariales ni a los grandes terratenientes. Su abierta política en favor de la inversión extranjera, y las seguridades que otorgaba a los inversionistas del exterior, quedaban desmentidas por su incapacidad de proteger a sus propiedades de los ataques. El cuerpo de oficiales del ejército le era hostil por considerarlo un jefe advenedizo y débil<sup>79</sup>.

A partir de este momento, la revolución se compondría de diversos movimientos armados y una serie de traiciones y asesinatos dadas las diferentes aspiraciones de cada facción revolucionaria. En 1913, con el asesinato de Francisco I. Madero y su vicepresidente José María Pino Suárez, el general Victoriano Huerta asume el poder en calidad de dictador militar, y en el norte del país comienza a gestarse un nuevo movimiento en torno al gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, en el denominado Ejército Constitucionalista, mismo que albergaría a figuras como Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, personajes claves para el futuro de la nación mexicana. Con el apoyo armamentístico del gobierno americano, interesado, en poner fin al conflicto armado, en pro de sus intereses, Carranza habría de pacificar en gran medida al país con la deposición de Huerta en 1914. La revolución para entonces se había convertido en una lucha de facciones dispersas, que se diferenciaban unas de otras por sus variados puntos de vista para el futuro del país; entre estos grupos destacaban: constitucionalistas, villistas y zapatistas.

Entre los movimientos revolucionarios que se gestaron en el marco de la Revolución Mexicana en 1912 cobra significativa importancia el de la Casa del Obrero Mundial, iniciativa anarcosindicalista influenciada por los diversos colectivos obreros que se desarrollaban alrededor del mundo, particularmente los de España. Este grupo tenía el cometido de “levantar a los obreros mediante el ejemplo en grupo y la educación, hasta que el obrerismo pudiera hacerse con la economía y destruir a la Iglesia, al Estado y al capitalismo mediante huelgas y autodefensa

---

<sup>79</sup> John Mason Hart, *El México revolucionario: gestación y proceso de la Revolución Mexicana*, México, Alianza Editorial, México, 1997, pág. 356.

armada”<sup>80</sup>, agrupando a obreros en sindicatos con la finalidad de exigir mejoras en las condiciones de trabajo y el fin último de hacerse con el control de los medios de producción. Afiliados al movimiento militar constitucionalista de Carranza, a través de los denominados *Batallones Rojos*, buscaban la representación de sus ideales en el gobierno. Aunque posteriormente la organización sería disuelta por el mismo gobierno al que ayudó a encumbrarse, dado su radicalismo, el movimiento representa un primer precedente de organización obrera en nuestro país, cuyos ideales serían compartidos por la futura generación de artistas mexicanos de filiación izquierdista.

Pese a que en el imaginario del mexicano la idea de la revolución social integrada por los ideales de la justa repartición de tierras, propias de los movimientos agrarios como el villismo y el zapatismo, es la que se encuentra más arraigada en la memoria histórica cultural de la nación, los logros y alcances reales de estos movimientos no se concretaron propiamente por estos grupos, al ser excluidos del Congreso Constituyente de 1917. Este congreso, integrado por la facción ganadora en el conflicto armado, redactó la Constitución que hasta el día de hoy rige nuestro país. La carta magna, elaborada por el colectivo constitucionalista, buscaba “crear un Estado nacional moderno, capaz de fijarse metas de beneficio colectivo mientras promovía la prosperidad privada”<sup>81</sup>, integrando de forma moderada los ideales de los grupos “vencidos”.

A pesar del triunfo constitucionalista, la precaria estabilidad política en el país derivó en el desconocimiento del presidente Carranza, con el levantamiento en armas de Álvaro Obregón, motivado en parte por la falta de conciliación de los diferentes grupos revolucionarios aún activos en el país. El movimiento acarrearía el posterior asesinato del presidente, y en años venideros de los líderes de otros movimientos revolucionarios, como Francisco Villa. Para esta investigación, lo más destacado en cuanto a la Revolución Mexicana, no son los hechos bélicos dispersos por el país con los distintos fines e intereses que conllevó, con los asesinatos y traiciones de sus líderes, sino la futura interpretación y uso que se hizo de estos para dar cohesión y unidad al país en los tiempos postrevolucionarios. En la actualidad, historiadores e investigadores aún discuten sobre

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, pág. 353.

<sup>81</sup> Carlos Fuentes, “Prólogo”, en John Mason Hart, *El México revolucionario: gestación y proceso de la Revolución Mexicana*, México, Alianza Editorial, México, 1997, pág. 9.

el punto de cierre de la Revolución Mexicana, más allá del conflicto armado, debatiendo el periodo de su consumación entre los gobiernos de Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas.

### 2.1.2 Los gobiernos constitucionalistas

Posteriormente al asesinato de Carranza y la presidencia interina de Adolfo de la Huerta, hombre de confianza obregonista, Álvaro Obregón asume el poder ejecutivo en las elecciones presidenciales de 1920. Su presidencia resalta por su labor conciliadora, al establecer las bases políticas e institucionales para el nuevo Estado mexicano donde “grupos sociales antes antagónicos habían quedado amalgamados bajo la autoridad de una élite resuelta a formar un Estado, que había llegado al poder a merced de las fuerzas armadas y posteriormente había impuesto el orden por el mismo medio”<sup>82</sup>. Cuando Mason Hart habla de *grupos sociales antes antagónicos* se refiere a los vencidos en la contienda, campesinos, obreros, pequeños burgueses y el clero, dispuestos a trabajar bajo una mano dura para darle orden y estabilidad al país.

Cabe destacar el hecho de que Obregón entendía la importancia del apoyo del campesinado y los obreros, la mano trabajadora del país, y su integración al nuevo orden revolucionario, así como la necesidad de reunificación del pueblo a través de la educación como forma de legitimar al régimen constitucionalista. Para ello, en 1921 se crea la Secretaría de Educación Pública, a cargo de José Vasconcelos, dando con ello una importancia histórica en cuanto al apoyo, relevancia y presupuesto para la educación del grueso de la población mexicana, mayoritariamente analfabeta y sin ningún nexo que la identificara hasta entonces con una cultura propiamente nacional. En este sentido:

La Revolución estaba formando las instituciones que darían continuidad a sus ideales; antes, predominaba el interés por la cultura fundamentalmente europea, pero a partir de la década de 1920, los vínculos culturales cambiaron esta situación debido esencialmente a la participación popular revolucionaria... Obregón pretendió propagar los ideales revolucionarios basándose en una nueva cultura nacionalista por medio de la cual se

---

<sup>82</sup> John Mason Hart, *Op. cit.*, pág. 461.

buscaba la unidad cultural, racial y geográfica a fin de engrandecer al país y lograr la independencia política y económica<sup>83</sup>.

José Vasconcelos, revolucionario, político e intelectual originario de Oaxaca, ocupa un lugar prominente en la reactivación y reconfiguración de la actividad artística-cultural en el país tras la revolución. La trascendencia de su pensamiento y acciones influenciarían a generaciones de músicos, pintores, arquitectos, escritores, pedagogos, filósofos, entre otros, orientando a estos hacia la creación de un arte nacional para la integración de una identidad común entre los pueblos de México. La temática vasconcelista se aborda y desarrolla en el apartado 3. Nacionalismo Cultural de este capítulo y el apartado 4. El paso de la ideología a la estética y su reflejo en el arte musical del capítulo III Arte y Revolución: Latitudes y realidades musicales paralelas al México postrevolucionario.

Pese a la promulgación y funcionamiento de la Constitución de 1917, con todo y sus lineamientos en cuanto a la transmisión del poder ejecutivo, la influencia del presidente en turno en cuanto a la elección de su sucesor, se convertiría en una constante por un largo trecho en la historia de México. De esta forma, Obregón favorece a Plutarco Elías Calles hacia las elecciones de 1924, con ello, la intervención del gobierno federal en la solución de un problema electoral en San Luis Potosí y las pretensiones electorales de Adolfo de la Huerta, motivan a este último a levantarse en armas contra el presidente Obregón. La rebelión delahuertista fracasaría, y Plutarco Elías Calles asumiría el poder el 1 de diciembre de 1924 tras las elecciones del mismo año, demostrando así que el caudillismo y el poder unipersonal seguía vigente pese a la transición del país a la democracia.

El gobierno de Elías Calles continuó con la labor del gobierno obregonista en cuanto a brindar al país de instituciones para el tránsito hacia la modernidad y la estabilidad política, siendo el principal obstáculo para este fin, el mismo medio que había conducido al poder a todos los presidentes revolucionarios hasta el momento, las desorganizadas fuerzas armadas. Con Calles inicia el proceso de reorganización y profesionalización del ejército, deponiendo o

---

<sup>83</sup> Adelaida García-Conde Trelles, “Álvaro Obregón (1920-1924)”, *Manual de Historia del México Contemporáneo (1917 – 1940)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, pág. 156.

eliminando a los generales rebeldes, terminando con las aspiraciones políticas de cada uno de ellos y la tradición caudillista que creaba células de poder diseminadas por todo el territorio nacional, centralizando así el poder político y militar en la figura del presidente de la república. Si con el gobierno de Obregón a través de la gestión vasconcelista podemos decir que inicia el nacionalismo cultural en nuestro país, con el gobierno de Calles comienzan a priorizarse los intereses de la nación sobre los extranjeros, complementando y haciendo valer el artículo 27 de la Constitución de 1917<sup>84</sup>, mismo que concretaba uno de los principales fines de la revolución y que había permanecido hasta entonces prácticamente vulnerado. Para la época México un país meramente agrario, de incipiente industrialización y exportador de materias primas, donde la industria de extracción como la minera, maderera y petrolífera eran controladas prácticamente en su totalidad por capitales extranjeros. La visión callista suponía que el Estado debe ser rector de la economía del país y sus recursos naturales, mismos que no pueden estar supeditados a intereses extranjeros y su capital, la independencia económica era un requisito para la independencia política y la autonomía del país<sup>85</sup>.

Para el presidente Calles, la idea de la construcción de un Estado nacional incluía el control y censura de cualquier institución que ejerciera poder ideológico sobre el pueblo. De esta forma, motivado por su autoproclamado ateísmo, la política de estado trató de excluir a la Iglesia de temas competentes al mismo, como la educación y la política, a través de la prohibición de poseer bienes materiales, la nacionalización de templos, limitación del culto a espacios religiosos y otras medidas de censura establecidas en la Ley de Tolerancia de Cultos o *Ley Calles*, promulgada en 1926. Frente al deseo por la pacificación del país, Calles y su anticlericalismo llevarían a México a otra guerra civil, la Guerra Cristera (1926-1929), que, si bien no tendría las magnitud y alcance del conflicto iniciado en 1910, conmocionó a gran parte del territorio nacional al tratar de limitar y censurar una de las necesidades primigenias del hombre y de gran arraigo en el pueblo mexicano: la religión, en este caso la católica.

<sup>84</sup> El artículo no. 27 de la Constitución de 1917 establece que “La propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional, corresponde originariamente a la Nación, la cual ha tenido y tiene el derecho de transmitir el dominio de ellas a los particulares, constituyendo la propiedad privada”, estableciendo, entre otras cosas, la libertad de la nación para expropiar bienes a favor de la utilidad pública, la propiedad del subsuelo, petróleo, mares, entre otros.

<sup>85</sup> Aurora Vargas Hernández, “Plutarco Elías Calles (1924-1928)”, *Manual de Historia del México Contemporáneo (1917 – 1940)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad nacional Autónoma de México, México, 1988, pág. 194.

Los vicios relativos a la retención del poder, presentes a lo largo de la historia de México se siguen haciendo presentes bien entrado el siglo XX, aún después del movimiento antirreelecciónista de 1910, principal gestor de la Revolución Mexicana, el gobierno emanado de esta modificaría la Constitución para permitir la reelección presidencial, siempre y cuando no comprendiera dos períodos continuos. De esta forma, en las elecciones presidenciales de 1928 resulta reelecto Álvaro Obregón, su asesinato el 15 de julio del mismo año en la Ciudad de México, se antepondría a su vuelta al poder, Emilio Portes Gil sería designado presidente interino y con ello iniciaría el periodo de la historia de México conocido como *El Maximato*. Esta etapa de la historia nacional abarcaría hasta el año de 1934, la alternancia de cuatro presidentes en 6 años y su principal característica sería el manejo político de Plutarco Elías Calles, denominado como el *Jefe Máximo de la Revolución*. Dado el ambiente anticlerical en el gobierno y las políticas nacionalistas, los gobiernos del *Maximato* irían tomando planes de acción social más orientados hacia la izquierda y el socialismo, mismos que se irían acentuando con la presidencia de Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y alcanzarían su más grande apogeo con el gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940).

Lázaro Cárdenas asume la presidencia de la república el 30 de noviembre de 1934. Sus primeras acciones como jefe del ejecutivo fueron muy simbólicas, dada la orientación que su gobierno habría de tomar, eliminando maneras burguesas como “el frac, los banquetes y los vinos en las ceremonias oficiales; rehusó seguir viviendo en el Castillo de Chapultepec, al que convirtió en museo, e inauguró una nueva casa presidencial (Los Pinos); redujo sus ingresos oficiales a la mitad, y destinó el resto a proyectos de mejoramiento colectivo”<sup>86</sup>. Cárdenas rompe la cadena de mando del *Maximato* al enviar al ex presidente Calles, asumiendo con ello un control autónomo del poder ejecutivo como no se había visto desde 1924.

Las políticas nacionalistas del presidente Cárdenas son celebres y tienen un arraigo especial en la idiosincrasia del mexicano. La expropiación de los ferrocarriles en 1937 y la del petróleo en 1938 aún se recuerdan y celebran como momentos de gloria para la autonomía nacional. La reforma agraria y el reparto de tierras, ideal revolucionario promovido

---

<sup>86</sup> Lucía de Pablo Serna, “Lázaro Cárdenas (1934-1940)”, *Manual de Historia del México Contemporáneo (1917 – 1940)*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1988, pág. 194.

principalmente por el fallido movimiento zapatista, encuentra una verdadera consolidación en el gobierno cardenista. Pese a los precedentes de gobiernos anteriores, es en 1936 cuando se lleva “a cabo un cambio total en las estructuras del campo para cumplir con las demandas de los campesinos, acabar con el atraso en el agro y asegurar el progreso material del país. Postulando una inmediata y amplia acción antilatifundista para propiciar fundamentalmente el desarrollo de los ejidos, aunque respetando la existencia de la pequeña propiedad privada. También [Cárdenas] fomentó la irrigación, el crédito y la educación en el medio rural”<sup>87</sup>. En el ámbito de la educación se optó por darle una orientación socialista, instruyendo a los alumnos hacia sus deberes para con la colectividad y preparándolos para su próxima inserción en los medios de producción. De la misma forma, con la integración de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), la buena relación entre el Partido Comunista de México y el gobierno cardenista, así como el apoyo de éste a la II República Española, sentaban las bases para el florecimiento de un ambiente de izquierda, que proliferaría e influenciaría al pueblo, artistas y literatos.

El largo y complejo desarrollo de la Revolución Mexicana puede entenderse como el conjunto de guerrillas con diversos propósitos y adjudicaciones ideológicas que de manera dispersa no concretaron sus fines e ideales, o como el proceso histórico que, con la suma de sus debilidades y virtudes, sentó las bases para el Estado mexicano moderno en todas sus facetas. La importancia, arraigo y trascendencia de la revolución tienen su base en el trasfondo popular de la misma, y en la justificación que en ella encuentran los gobiernos revolucionarios para llevar a cabo sus acciones políticas, económicas y sociales, mismas que alcanzan e influencian el arte y la cultura. Con este proceso histórico, el país comienza a reintegrar su esencia, como escribe Octavio Paz: “la Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser. De su fondo y entraña extrae, casi a ciegas, los fundamentos del nuevo Estado. Vuelta a la tradición, reanudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, la Revolución es una búsqueda de nosotros mismos y un regreso a la madre”<sup>88</sup>. En este contexto político-social, en un país que a más de un siglo de vida independiente y tras una guerra civil aún trataba de autodefinir

---

<sup>87</sup> Lucía de Pablo Serna, *Op. cit.*, págs. 314 y 315.

<sup>88</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a “El laberinto de la soledad”*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pág. 138.

su identidad, se desarrollaría la etapa creativa de Silvestre Revueltas, cuya temporalidad se ubica entre los años de 1929 a 1940.

## 2.2 La construcción de una cultura musical en México

El arte musical en México ha sido prolífico, multifacético y de singular valor estético a lo largo de su historia, en la que diferentes momentos y circunstancias han definido su estilo y desarrollo, desde la época virreinal, con los maestros de capilla en las grandes catedrales o en las congregaciones religiosas, los teatros y salones del siglo XIX, hasta los albores del siglo XX, con la integración del arte nacionalista y su evolución hasta la escena musical contemporánea<sup>89</sup>.

Tras el proceso de independencia, el gobierno mexicano se encontraba ante la urgencia de ganar su reconocimiento y aceptación como nación soberana ante las grandes potencias internacionales. En pleno siglo del auge del romanticismo, y dada su capacidad de commoción a través de los sonidos, la música era vista como un arte superior a las otras, tal como apunta Schopenhauer en su obra *El mundo como voluntad y representación*: “la música no es en modo alguno, como las otras artes, el trasunto de las ideas, sino el *trasunto de la voluntad misma*, cuya objetivación son también las ideas; por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo hablan de sombras, mientras aquella habla de la esencia”<sup>90</sup>. En Europa, el desarrollo del romanticismo musical, iniciado por Beethoven en 1805 con su *Tercera Sinfonía*, dio continuidad a la preeminencia de la música germánica; la aparición de los grandes virtuosos como Franz Liszt, Frédéric Chopin y Joseph Joachim, así como el auge de la ópera italiana eran muestra de la fineza, bienestar y el desarrollo social e intelectual de la civilización europea. Siguiendo esta línea de pensamiento, con el fomento del arte musical se encontraba una manera de demostrar al mundo que, aun habiendo logrado la independencia del Imperio Español, el país no reflejaba ser menos文明izado o se separaba del mundo occidental, ya que la música en el México decimonónico era casi completamente europeizante, símbolo de

<sup>89</sup> Pese a la importancia ceremonial de la música en las sociedades prehispánicas, debido a la variedad de culturas, la profundidad del tema, y que su arte corresponde a una corriente estética-musical diferente a la occidental, el tópico se aborda a partir del contexto del México independiente, como heredero directo de la música novohispana.

<sup>90</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pág. 351.

civilidad y refinamiento para la época. De esta forma, la ópera encuentra especial relevancia en los teatros y salas de concierto, posicionándose como la forma musical que por excelencia representaba los valores anteriormente mencionados.

Con la finalidad de promover las bellas artes, a lo largo del siglo XIX se asiste a la construcción o remodelación de los grandes teatros que hoy forman parte invaluable del rostro de las ciudades mexicanas y su patrimonio cultural. Edificados para la representación teatral, el drama musical y la música de concierto, cada uno de ellos cuenta con las especificidades necesarias para el desarrollo de las funciones operísticas, fueran éstas nacionales o extranjeras. El impulso dado a la ópera era indicio de estabilidad económica y social a la usanza europea, teniendo especial relevancia sobre todo durante el gobierno de Santa Ana, el Segundo Imperio Mexicano y el Porfiriato, pues "en la ópera se veía el adelanto de un país, lo refinado de sus costumbres, lo excelsa de sus mujeres, las finas maneras de sus prohombres, la educación, el buen gusto, y todo aquello que da prestigio y es motivo de orgullo"<sup>91</sup>. Por ello, los compositores decimonónicos de mayor relevancia se abocaron a la composición de ópera como gran forma musical, dejando un poco de lado a la música instrumental, misma que encuentra su principal relevancia en los salones donde el piano prolifera como instrumento predilecto, y complemento en la buena educación de las señoritas de la alta sociedad. Los conciertos meramente instrumentales de la llamada *música absoluta*<sup>92</sup>, apenas comenzaban a insertarse en el gusto de los melómanos de la época en nuestro país, estas representaciones constituían toda una novedad para las audiencias en la segunda mitad del siglo XIX, aún en los espacios teatrales que fueron concebidos para ello<sup>93</sup>.

Entre los compositores más destacados y reconocidos del siglo encontramos a Melesio Morales, cuya ópera *Ildegonda*, ambientada en las ciudades estado de la Italia medieval,

<sup>91</sup> Ricardo Miranda, "Identidad y cultura musical en el siglo XIX", *La música en los siglos XIX y XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, pág. 28.

<sup>92</sup> Música absoluta es el término utilizado para definir aquella que es meramente instrumental, y no hace referencia explícita a ningún elemento extra-musical para su concepción u apreciación.

<sup>93</sup> Eduardo Contreras Soto, "La música en el teatro (y los músicos en los teatros) en el México de 1810 a 1910", *La música en los siglos XIX y XX*, (Coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, pág. 158.

compuesta en el estilo y a la par de las grandes producciones de Verdi, Rossini y otros grandes de la ópera italiana, se estrenó con éxito en el por entonces llamado Teatro Imperial de la Ciudad de México, el 26 de enero de 1866. La obra, revisada y rehecha por el compositor, fue estrenada y presentada con éxito en varios teatros de Europa, en Italia y España, ganando con ello reputación y fama para el compositor mexicano. Como Morales, otros compositores buscaron el éxito a través del drama musical; sus óperas, al igual que *Ildegonda*, se apegan a la tradición estética italiana, encontrando su relevancia por la temática que abordaban. Mientras los italianos escribían sobre culturas distantes y exóticas, como el lejano Japón en *Madama Butterfly* de G. Puccini, o la antigua cultura egipcia en *Aída* de Verdi, compositores mexicanos, como Aniceto Ortega, Ricardo Castro y Gustavo E. Campa, encuentran su fuente de inspiración en las culturas prehispánicas del país, como muestran sus óperas *Guatemotzin* (1871), *Atzimba* (1900) y *El rey poeta* (1901), respectivamente. Ya fuese representando la defensa de la gran Tenochtitlán por parte del último emperador Azteca frente a huestes enemigas, el drama de amor entre una princesa indígena y un conquistador español o la historia del tlatoani Nezahualcóyotl, los compositores reflejaban a través de la escena, más no en la estética musical, ambientaciones mexicanas que profetizaban el auge de las mismas en décadas posteriores, cuando creadores, como Carlos Chávez o Silvestre Revueltas, se inspiren en estas mismas temáticas, ya fuesen del México primigenio o el contemporáneo.

Como parte del proceso histórico del desarrollo de la música en occidente, en el siglo XIX la burguesía adoptaba y se apropiaba cada vez más de actividades artísticas que antaño estaban reservadas exclusivamente para las cortes aristocráticas y las congregaciones religiosas, adoptándolas para sí e integrándolas al seno de la sociedad. Por aquellos años, en México se encontraba en boga la formación de sociedades filarmónicas, orfeones y el florecimiento de la música de salón. Entre estos movimientos cabe destacar la integración de “la Sociedad Filarmónica Mexicana, fundada por Mariano Elízaga en 1824. Dicha organización permitió al país contar con una orquesta y un coro estables entre 1824 y 1829, y contribuyó a la formación de la primera escuela profesional de música del México independiente en 1825, también por Elízaga”<sup>94</sup>. Esta sociedad representa el primer antecedente de varias agrupaciones que surgirían en la misma línea y con el mismo nombre durante el siglo, siendo la tercera Sociedad Filarmónica

---

<sup>94</sup> Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, *La música en los siglos XIX y XX...*, pág. 19.

Mexicana la que fundara en 1866 el conservatorio que posteriormente tomaría el nombre de Conservatorio Nacional de Música, centro formador de algunos de los grandes genios de la música en el México del siglo XX. Cabe destacar que, aunque el enfoque principal de este trabajo es la producción musical de los compositores nacionales, por la época comenzaba a florecer la actividad concertística en nuestro país. Gracias a las Sociedades Filarmónicas, ensambles, escuelas y artistas que derivaron de ellas, en la segunda mitad del siglo XIX tuvieron lugar las primeras audiciones de algunas de las obras más relevantes del momento y que aún hoy son fundamentales en el repertorio orquestal, como las sinfonías de Beethoven, preludios Wagnerianos, conciertos para violín de Max Bruch y Félix Mendelssohn, entre otros. A su vez, grandes intérpretes engalanaron los principales recintos del país con sus magistrales ejecuciones, entre los que destacaron: los violinistas Henri Vieuxtemps en 1844, José White en 1875 y Pablo de Sarasate en 1890, el violoncellista Maximiliano Bohrer, los pianistas Henri Herz en 1849, Oscar Pfeiffer en 1859 y Eugen D'Albert en 1890, entre otros<sup>95</sup>. Con estas actividades no sólo se construía y fomentaba la actividad artística en el país, sino también se aportaba a la formación cultural e intelectual de los entusiastas asistentes de las salas de concierto, y de los estudiantes, intérpretes y creadores de la época.

En la música instrumental de este periodo, destaca aquella que abarca el vasto e impreciso género de la *Música de Salón*, escrita primordialmente para piano y pensada para interpretarse en tertulias y reuniones de la alta sociedad decimonónica. Entre el género se encuentran piezas para baile como las polkas, mazurcas y valses, piezas para audición como los impromptus o nocturnos, así como arreglos de arias de ópera, canciones, piezas para piano a cuatro manos, entre otras. Entre los compositores más célebres de este género encontramos a Ernesto Elorduy, gran representante del romanticismo musical pianístico en México, Felipe Villanueva, Mariano Elízaga, entre otros.

En el género de la *música de salón* se encuentran algunas pequeñas formas musicales de características estéticas más profundas e interesantes que las anteriormente mencionadas, cuya aspiración artística iba más allá que el mero entretenimiento social, como las llamadas piezas *características*. Escritas fundamentalmente para piano, su intención era “la expresión de algún

---

<sup>95</sup> Eduardo Contreras Soto, “*La música en el teatro...*”, págs. 159, 163.

estado de ánimo o la proyección de alguna idea programáticamente acotada, casi siempre desde el título de la obra y a menudo también desde la litografía que hacía las veces de carátula”<sup>96</sup>. Del mismo modo, se escribieron piezas a la manera de la música programática europea que destacan por su connotado nacionalismo, las cuales evocaban escenas del contexto mexicano de la época, este tipo de música representa un primer antecedente al nacionalismo musical posteriormente desarrollado por Manuel M. Ponce y músicos contemporáneos. En el vasto repertorio de este género decimonónico destacan por la finura de su arte y sus dificultades técnicas las obras de Ricardo Castro, Guadalupe Olmedo, Julio Ituarte, Luis G. Jordá, entre otros.

La bonanza del abundante repertorio nacional de *música de salón* y su éxito en los círculos de la alta sociedad, así como la señalada producción operística de manufactura nacional, a la par de la construcción de teatros como lugares dignos y de altura para las distintas expresiones del arte escénico, hablan de la relativa paz y estabilidad económica porfirista que vivía el país a finales del siglo XIX y principios del XX, esto a expensas del gran coste social que desembocaría en los procesos revolucionarios iniciados en 1910. Como todo proceso natural de crecimiento y formación, los creadores mexicanos se inspiraban en las obras maestras de los grandes maestros europeos, encontrando en ellos el arquetipo de belleza a la que el arte nacional aspiraba. A la par de la música, ejemplo de ello podemos encontrar en las magnas obras arquitectónicas comisionadas por el gobierno como el Palacio de Comunicaciones y Obras Públicas (hoy Museo Nacional de Arte), Palacio de Bellas Artes, Teatro Juárez de la ciudad de Guanajuato, entre otros. Siguiendo el instinto de mejora y perfección, algunos de los grandes compositores del momento fueron becados por el gobierno porfirista para continuar sus estudios y pulir su arte en el viejo continente, como el caso de Julián Carrillo en 1899 y Ricardo Castro en 1903. Manuel M. Ponce haría lo mismo por cuenta propia al emprender un viaje de estudios de varios años por diversas ciudades de Europa a finales de 1904.

Pese a que Julián Carrillo, como virtuoso violinista, gran teórico de la música y prolífico compositor, representa un tema fascinante y de suma importancia en cuanto al posicionamiento de un compositor mexicano en el contexto internacional, “el modernismo y el carácter revolucionario de sus trabajos teórico e instrumental provocan su aislamiento del medio musical

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, pág. 49.

del país, enfocado incisivamente al carácter mexicanista de la estética posrevolucionaria y a la renovación cultural del Estado”<sup>97</sup>. Enfocado en sus investigaciones y propuestas sobre el sistema microtonal a partir de la década de 1920, cuenta en su haber con algunas de las partituras más originales en el catálogo mexicano, extendiéndose su periodo creativo hasta la década de 1960.

Ricardo Castro, músico insigne del romanticismo musical mexicano muere prematuramente a los 43 años de edad el 28 de noviembre de 1907. Con él, se truncan por el momento los ideales de renovación en el Conservatorio Nacional donde había sido apuntado como director en el mismo año de su muerte, un año después de su regreso a México tras sus años de estudio en Europa. Sobre su figura la Enciclopedia *La música de México*, coordinada por Julio Estrada, escribe:

“Castro fue, en efecto, el primero en abordar las grandes formas musicales como el concierto y la sinfonía, y aunque a distancia parezcan débiles estos intentos, adolescente su romanticismo y pobre su orquestación, esto no escatima la recompensa de algunas páginas como el Andante del Concierto para piano... Una mayor evolución se aprecia en los Preludios op. 15, pero especialmente en la Suite op. 18 donde la forma y la armonía sobrepasan los estrechos límites del género (música de salón). Castro fue, sin lugar a dudas, el mejor compositor del siglo XIX”<sup>98</sup>.

De la generación de músicos destacados previa a la Revolución Mexicana, Manuel M. Ponce (1882-1948) es el compositor que sin lugar a dudas está más presente en los programas de conciertos, en el repertorio formativo de los músicos mexicanos y en el imaginario popular. Precursor del arte nacional, concebía a este desde la cosmovisión de un hombre del siglo XIX, al idealizar el romanticismo musical europeo, lo conjugaba con elementos folclóricos nacionales que, al momento de sintetizarlos en sus obras, se elevaban al nivel de las salas de concierto. Ponce, al contrario de lo que harían posteriormente Carlos Chávez o Silvestre Revueltas en determinados momentos, no se escuda o adscribe a algún movimiento político-social o ideología que influyera en sus obras, su búsqueda por lo mexicano se refiere más al proceso evolutivo que

<sup>97</sup> Julio Estrada, *Canto Roto...*, pág. 27.

<sup>98</sup> Gloria Carmona, *La música de México, I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, (Ed. Julio Estrada), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, pág. 166.

en Europa respondía a la necesidad de desprenderse de la hegemonía de la música germánica, así como a la autoafirmación de los pueblos. Esto a la par del trabajo que realizaban sus contemporáneos europeos: Edvard Grieg en Noruega, Jean Sibelius en Finlandia y Béla Bartók en los territorios del anterior Imperio Austrohúngaro. Este camino tomado por algunos compositores se dio en momentos históricos sociales decisivos para la identidad, el futuro y la configuración de las naciones como hoy las conocemos en ambos lados del atlántico. Sin embargo, el nacionalismo de Ponce, al contrario de el que surgió a partir de la Revolución Mexicana, de orientación indigenista precolombino, busca integrar la totalidad histórica del México independiente, sin renegar de su pasado decimonónico. En este sentido, Ponce fue “testigo de una época no sólo olvidada sino repudiada, la obra de Ponce nos recuerda que México no es una invención reciente, y que el siglo XIX fue tan valioso como imborrable”<sup>99</sup>. Así mismo, la obra del maestro es recordada por el eclecticismo de su arte y la influencia del impresionismo francés de Claude Debussy y Paul Dukas, cuya modernidad implícita en sus diferentes períodos creativos, lo ponen a la par de sus contemporáneos en otras latitudes, y por ello, su música sigue siendo hasta hoy uno de los apartados más excelentes del repertorio nacional.

Pese a lo prolífico de la escritura musical en el primer siglo de vida independiente de nuestro país, la musicóloga Gloria Carmona define la esencia de la *música de salón* en México como “minúsculas cuentas de un rosario musical para recreo social de las familias que por más de un siglo constituye la única música instrumental apreciada y profusamente imitada en México”<sup>100</sup>, dada la poca relevancia de la música instrumental frente a la ópera y los rasgos que pueden parecer poco originales en comparación con el desarrollo de la música europea. La música decimonónica, escrita previamente a la revolución se adscribe a los cánones europeos dada su temporalidad y las aspiraciones artísticas del momento; su calidad no debe ser demeritada o delimitada por ello, sino evaluada por su valor estético particular, lo cual debe ser el factor determinante para ello, prescindiendo de una lectura reduccionista y superficial de cien años de historia musical. Este proceso de imitación y aprendizaje puede ser comparado al del

---

<sup>99</sup> Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, pág. 102.

<sup>100</sup> Gloria Carmona, “Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)”, en *La música de México, I. Historia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, pág. 14.

alumno que emula el estilo de los grandes maestros en la búsqueda de su propia voz, misma que se iría encontrando con el paso del tiempo.

La manera peyorativa con la que se suele mirar a la música de este tiempo corresponde a la postura ideológica institucionalizada por los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana, obedeciendo con ello a distintas posturas de la teoría de la revolución que hablan sobre la acción de desprecio del nuevo régimen triunfador hacia todo lo que tenga que ver con su predecesor. El desarrollo de la musicología en México ha estado influenciado directamente por las posiciones historiográficas del régimen emanado de la revolución, al establecer una catalogación un tanto despectiva sobre el valor artístico de la música decimonónica, priorizando el mérito del arte musical escrito en la época posterior al conflicto revolucionario. En la actualidad, visiones como las de Ricardo Miranda, Aurelio Tello, Alejandro Barrañón, entre otros, demuestran la calidad y riqueza del repertorio poco explorado y ampliamente denostado de la música mexicana del siglo XIX.

### **2.3    Nacionalismo cultural**

La gesta revolucionaria iniciada en 1910 no pone en pausa la actividad cultural en la capital del país, pero al igual que al resto del territorio nacional, este proceso la desestabiliza e influencia. Aunque la Ciudad de México no se ve tan afectada por los diversos conflictos armados como el resto de las provincias del país, grandes mentes del ámbito cultural se exilian debido a la alternancia de gobiernos, en algunos casos por haber gozado del favor del gobernante en turno y tras la posterior caída en desgracia de los diversos caudillos que llegaron a ocupar la silla presidencial. De esta forma, algunos de los grandes compositores del momento como Ponce y Carrillo se autoexilian en el extranjero, escogiendo como destinos Cuba y Nueva York, respectivamente. Para entonces Ricardo Castro había muerto prematuramente a la edad de 43 años y las figuras que habrían de tomar las riendas del arte musical en México como Revueltas y Chávez, ambos nacidos en 1899, pasaban su adolescencia desplazándose a través del territorio nacional debido a los tumultuosos años revolucionarios, cuya influencia no sólo permearía en su obra, sino en el destino cultural de la nación.

Durante la etapa revolucionaria florecen en el país las bandas militares que acompañaban a las diversas divisiones militares que pululaban por el país. En una de aquellas bandas, concretamente en la adjunta a la División del Norte, habría de colaborar Candelario Huízar, compositor nacionalista de origen zacatecano, del que Silvestre Revueltas se expresa con respeto y sana admiración de colega, compañeros de cátedra en el Conservatorio Nacional de Música en los años treinta, es considerado como uno de los grandes sinfonistas de Hispanoamérica. Al igual que las bandas militares, por consecuencia natural de los conflictos bélicos, se da el auge del corrido, canción mexicana que canta las hazañas y vicisitudes de los revolucionarios, siendo “la canción popular que acompaña a soldados como una sombra inseparable y leal que anima sus desalientos, tiembla su ánimo y satiriza a sus enemigos”<sup>101</sup>.

Tras la entrada en vigor de la Constitución de 1917, los posteriores gobiernos, denominados *Constitucionalistas*, buscaban la forma de legitimarse sobre los adversarios militares que aún rondaban por algunas partes del interior del país. Una estrategia para ello era encontrar la forma de unir a la amplia, étnica y socialmente diversa nación mexicana, lo cual sólo era posible a través de un constructo ideológico que alcanzara todos los rincones de la república y que justificara de manera social los diversos conflictos armados y la guerra civil en la que el país se vio envuelta por más de diez años a partir de 1910. José Vasconcelos, nombrado Secretario de Educación Pública por el presidente Álvaro Obregón en 1921, sería en un inicio el artífice del proceso ideológico anteriormente mencionado a través de la recién creada secretaría bajo su mando.

Vasconcelos veía en la popularización de la educación el único medio para combatir el atraso cultural en el que se encontraba sumergida la mayor parte de la población mexicana. Para lograr su cometido de superar las carencias educativas de la nación, se influencia y toma como referencia el caso de la Unión Soviética, como el mismo lo expresa en sus memorias al referirse a la Ley de Educación: “La tenía en la cabeza desde mi destierro en Los Ángeles antes de que soñara volver a ser Ministro de Educación, y mientras leía lo que en Rusia estaba haciendo Lunacharsky. A él debe mi plan más que a ningún otro extraño”<sup>102</sup>. En esta mencionada Ley de

<sup>101</sup> Guillermo Orta y Velázquez, *Elementos de Cultura Musical*, Joaquín Porrúa Editores, México, 1980, pág. 94.

<sup>102</sup> José Vasconcelos, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011, págs. 75 y 76.

Educación, Vasconcelos plasmó su gran plan de acción para la educación pública en el país, dividiendo la Secretaría y la formación educativa en tres grandes ejes: Escuelas (para las ciencias), Bibliotecas (para la filosofía y literatura) y Bellas Artes (para el dibujo, música y gimnasia).

Con la administración vasconcelista inicia el proceso de conformación de la identidad del mexicano tal y lo conocemos, visión integrada por la realidad postrevolucionaria del país, su pasado indígena y su identidad mestiza, o por lo menos, eso se pretendía. La política educativa del secretario de educación buscaba reintegrar a las poblaciones indígenas dentro de esta visión del mexicano, siendo estos pueblos los grandes olvidados de los gobiernos republicanos, retomando así la tradición española de no particularizar ni segregar, sino incluir a esta población dentro de la agenda de acción de la SEP, alegando que “de esa fusión ha resultado la homogeneidad de nuestra raza nacional, la relativa cohesión de las castas”<sup>103</sup>.

Con el impulso que se dio a la educación artística en las escuelas primarias a través de la creación de un departamento independiente para la gestión de la misma, se les brindó a los artistas un espacio de trabajo como docentes, a la vez que se incentivaba a los grandes creadores a trabajar por la construcción de la nueva etapa nacional, en consonancia con la ideología vasconcelista, y estableciendo así una relación de mecenazgo entre los artistas y el gobierno. La popularización y masificación del arte eran menesteres para el cuidado del espíritu, cuyas necesidades pretendían ser igualmente atendidas a la par de las físicas e intelectuales, según la visión de Vasconcelos: “una de las exigencias de nuestro programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías. Y lo que antes sólo escuchaban las clases relativamente adineradas que se pueden pagar un billete de ópera, se puso al servicio de las multitudes. Entre los que recuerdo, fue éste mi mayor derroche y el más fecundo, sin duda”<sup>104</sup>. Para Vasconcelos la justificación de estas acciones era que la revolución debería de ser un proceso de purificación que sirviera para el renacimiento e integración de la cultura mexicana, dentro del gran contexto de lo que debiera ser la cultura hispanoamericana, y a

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, pág. 140.

<sup>104</sup> *Ibidem*, pág. 143.

condición de enaltecer la condición humana. Ello a través de las políticas impulsadas en su gestión, y como se expresa a través de su particular ideología.

La visión para el desarrollo cultural del país de José Vasconcelos, abrió las puertas para los artistas y sentó las bases para los movimientos nacionalistas que tendrían su auge en las artes en México, ya que, en los años posteriores a la Revolución, se tendía a ver a las previas manifestaciones porfiristas como “una provinciana decoración elaborada con reiteraciones *simiescas* de temas europeos”<sup>105</sup>, idea que tendría amplia resonancia en la creación musical de este movimiento cultural. Bajo el cobijo de la administración vasconcelista comenzaría el auge del muralismo mexicano y el nacimiento de la Escuela Mexicana de Pintura, destacando el primero como el movimiento cultural más representativo de este periodo, dado que en él se conjugaban las máximas del arte promovido por entonces, como la masificación del arte a través del uso de grandes superficies en espacio público, la calidad artística implícita y la propaganda ideológica que contenía. En este sentido, la propuesta para la creación de un arte nacional se desarrolla “como un discurso que procura sustentarse tanto en la observación de una realidad nacional como en el vehículo en que las ciencias sociales (la sociología, la antropología, la historia, la etnología) se convertirían para consolidar y justificar un proyecto de cultura nacional que respondiera a la realidad social del país y no a modelos externos”<sup>106</sup>.

La ideología vasconcelista, con sus planes de acción dentro de la Secretaría de Educación Pública y su Ley de Educación, tiene como toda reforma política sus virtudes y defectos. Pese al análisis crítico que pueda existir en torno al tema, en este trabajo se citan y enumeran para mostrar las bases en las que se habría de cimentar el desarrollo del arte mexicano posterior a la renuncia de Vasconcelos a la SEP en 1924, aunque no se desarrollara precisamente como éste había prefigurado. Los gobiernos posteriores habrían de aprovechar el camino trazado y encaminar los programas de educación y propaganda cultural según la conveniencia en turno, ya que a fin de cuentas “el nacionalismo requiere una construcción histórica, una suma de incorrecciones, mitos, errores que permitan contar con una legitimidad que no podría surgir de otra

<sup>105</sup> Vid., José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos, una evocación crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

<sup>106</sup> Alejandro Ortíz Bullé Goyri, “Discursos y proyectos culturales del Porfiriato y la Revolución”, *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*, Leonardo Martínez Carrizales (Coord.), Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010, pág. 222.

manera. Por esto, por otra parte, también significa que el nacionalismo es una elección: se elige la historia como se elige el futuro y, de hecho, se la elige al mismo tiempo”<sup>107</sup>.

### 2.3.1 Revueltas y Chávez, la integración del nacionalismo musical

Para 1928, el turbulento año de la reelección presidencial de Álvaro Obregón, su asesinato, y el inicio del *Maximato* con la presidencia interina de Emilio Portes Gil, la balanza del poder político se inclina a favor de Carlos Chávez. Su joven ímpetu que apuesta por la creación de un arte musical nacional que se deslindara de la visión decimonónica de la anterior generación de compositores, y múltiples factores, a los que se suman su talento nato para la gestión cultural y su posición político – social, lo colocan al frente del Conservatorio Nacional de Música y la recién creada Orquesta Sinfónica Mexicana (OSM). Chávez, como conocedor del potencial de Revueltas, con quien había trabado amistad desde 1924 y siendo en un inicio promotor de las inquietudes de Silvestre por la composición musical, invita a éste, a finales de 1928 a residir de tiempo completo en México. Por entonces, Revueltas alternaba su residencia entre nuestro país y los Estados Unidos, llevando hasta el momento una vida informal y llena de precariedades económicas como músico independiente, después de sus años de formación musical en el país norteamericano.

Silvestre Revueltas fue el hijo mayor del matrimonio de Gregorio Revueltas Gutiérrez y Ramona Sánchez Arias, unión que engendraría una de las más importantes estirpes para el arte en México, entre cuyos miembros destacan, además del compositor: Fermín Revueltas (pintor y muralista), José Revueltas (escritor y activista político), Rosaura Revueltas (actriz) y Consuelo Revueltas (pintora). Desde temprana edad Silvestre mostró una capacidad sobresaliente para la música, apoyado por sus padres estudiaría en el Conservatorio Nacional de Música durante su adolescencia, y posteriormente, acompañado por su hermano Fermín, completaría sus estudios musicales en el St. Edward’s College en Austin, Texas, y en el Chicago Musical College en la ciudad homónima, capital del estado de Illinois, en los Estados Unidos.

---

<sup>107</sup> Macario Schettino, Cien años de confusión Paidós, México, 2016, pág. 256.

Al concluir sus estudios, Silvestre Revueltas comienza a trabajar como recitalista, músico de fila y director de orquestas para cine y salón entre México y Estados Unidos. De esta manera, enfrentó a la realidad de la mayoría de los músicos clásicos de la época, donde el servilismo del artista, enfatizado en el rubro de las orquestas para cine y baile donde laboraba, estaba destinado primordialmente a satisfacer las necesidades del pujante mercado capitalista, labor que no le satisfacía más allá de ser un medio para paliar las necesidades económicas de su joven familia. Desde 1920 Revueltas había contraído matrimonio con la cantante de ópera estadounidense Jule Klarecy, y para 1922 nacería su hija Carmen Revueltas Klarecy. Esta etapa de la vida de Revueltas, entre 1920 y su regreso definitivo a México en 1929, está poco documentada, debido a que corresponde al periodo previo a la época activa como compositor y por la informalidad laboral en la que se desarrollaba. Esto último no se debía a una falta de capacidades musicales o creativas como interprete, sino que es el camino del artista anónimo que tiene que trabajar en el sistema para tener un sustento económico y forjarse un camino a fin de poder figurar y trascender.

En México están documentados los conciertos y recitales tocados por Revueltas y grandes músicos de la época por aquellos años, como el recital del día 28 de febrero de 1924 en el Anfiteatro Bolívar, por entonces auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria, donde interpretó la Sonata para violín y piano en sol mayor no. 1, Op. 78 de Johannes Brahms al lado del pianista Francisco Agea, ambos invitados del Cuarteto Clásico Nacional. Días después, el 2 de marzo del mismo año, Revueltas se presenta como solista en la misma sala, con un recital para violín y piano, interpretando obras de Bach, Haendel, Mendelssohn y Winiawski<sup>108</sup>. Un año después, el 18 de diciembre de 1925, en el segundo ciclo de los Conciertos de Música Nueva; interpretaría las partes del violín primero de música de Darius Milhaud, Edgar Varèse, Erik Satie, Francis Poulenc, Igor Stravinsk y Carlos Chávez, todo dirigido bajo la batuta de este último<sup>109</sup>. La variedad en los estilos y autores del repertorio en las presentaciones antes mencionadas habla de la maestría técnica que Revueltas había alcanzado como violinista desde su última estancia en Chicago en 1922, donde había estudiado con el prestigiado maestro de origen checo, Otakar Sevcik.

---

<sup>108</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son*, Ríos y Raíces, México, 2000, pág. 23.

<sup>109</sup> *Ibidem*, pág. 26.

Así como los conciertos anteriormente mencionados, existen registros de otras presentaciones como solista de orquesta, integrante de ensambles de cámara e incluso jurado en concursos de violín, actividades que exponen el paralelismo de sus vidas en México y los Estados Unidos, en una como el incipiente artista que comienza a codearse con las altas esferas musicales, y en otra como un engrane más del aparato económico capitalista. Su situación laboral en el vecino del norte lo llevaría a autodefinirse como: “un trabajador intelectual, tan explotado, tan oprimido como el resto de los trabajadores en las condiciones actuales de los países capitalistas por lo que decide: he considerado mi deber, mi derecho humano y viril, luchar al lado de mis camaradas por una vida nueva y mejor [...]”<sup>110</sup>. Revueltas se expresa de esa forma en una carta enviada a su ex pareja, y madre de su hija en 1927, donde entre otras cosas señala que son sus diferencias ideológicas lo que no les permite continuar juntos. Al autodefinirse como *trabajador intelectual*, Silvestre hace causa común con los movimientos sociales obreros que se desarrollaban alrededor del mundo. Su paso por el ambiente laboral estadounidense no hace sino reafirmar sus convicciones sociales e ideológicas a las que se mantendría firme durante toda su vida, y a las que trataría de contribuir con parte significativa de su obra. Esta década de la vida de Revueltas, aún y cuando carece de fuentes documentales y por tanto de interés musicológico por ser previa a su etapa como compositor, representa un parteaguas en su vida. Estos últimos años de su juventud y entrada al periodo adulto son, como en todo proceso natural de crecimiento, los que terminan de formar su carácter y pensamiento, como artista y persona, influencia que permearía su vida y obra en los últimos diez años de vida, los cuales representan su máxima etapa creativa como compositor.

Silvestre Revueltas expone en sus escritos autobiográficos que el amor por la música estuvo presente en su vida desde sus primeros años de infancia. Sin embargo, no sería sino hasta sus años de estudiante, ya como adolescente y joven adulto, que se aventuraría a buscar sonoridades y formas de expresión propias a través de la composición musical, prefigurando con ello “una música que es color, escultura y movimiento”<sup>111</sup>, tal como él la idealizaba. Antes de 1926 los registros de composición de Silvestre Revueltas quedan en meros ejercicios escolásticos. Ese año ve la luz su primera obra formal, *Batik*, para pequeña orquesta, estrenada en

---

<sup>110</sup> Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas – Por él mismo*, Era, México, 1989, pág. 47.

<sup>111</sup> *Ibidem*, pág. 30.

San Antonio, Texas, por entonces su ciudad de residencia. Probable punto crítico en la existencia de Revueltas es el llamado hacia la composición por parte de Carlos Chávez, como se evidencia en su correspondencia del año 1927:

Lo más que puedo desear es que volvamos a estar los dos en la misma parte y que trabajemos juntos. La cosa de piano que me mandaste me gusta y me interesa muchísimo y sólo quiero que no dejes de escribir... Ojalá tu escribieras muchas cosas y después eligieras las mejores para mandarlas [alentándolo a participar en un concurso de composición en Filadelfia] [...]<sup>112</sup>.

Por la oferta de una cátedra de violín en el Conservatorio Nacional de Música (CNM), la dirección de su orquesta de alumnos y, además, la oportunidad de dirigir algunos conciertos, como director adjunto, en la recién creada Orquesta Sinfónica de México (OSM), Silvestre cambia su residencia de tiempo completo a la Ciudad de México en 1929<sup>113</sup>. Es a partir de esta crucial circunstancia que (en parte alentado por Chávez) Revueltas comienza a enfocar todos sus esfuerzos creativos hacia la composición musical; su catálogo de obras crece, y con ello comienza a consolidarse su particular estética musical, la cual habría de diferenciarlo y destacarlo por encima de la producción de sus contemporáneos.

Si bien el nombre y obra de Silvestre Revueltas trascienden en el imaginario cultural por su obra, es importante para este trabajo resaltar el papel que el compositor jugó como integrador y propulsor del nacionalismo cultural en nuestro país. Si bien Revueltas no fue un hombre que destacara por acciones políticas concretas y grandes gestiones culturales, como hizo Carlos Chávez en los múltiples cargos que desempeñó, fiel a su naturaleza afable y a sus firmes convicciones, la influencia de Silvestre radica directamente en los alumnos, músicos y colegas con quienes tuvo trato y trabajó con él, resultando con ello un impacto directo en los artistas y en el arte.

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, pág. 219.

<sup>113</sup> Todos los cargos anteriormente mencionados fueron asignaciones directas de Carlos Chávez, recién nombrado director del Conservatorio Nacional de Música.

Con la llegada de Chávez y Revueltas al CNM dio inicio una restructuración académica, ideológica y visionaria en las antiguas aulas por las que hasta entonces se habían formado los más destacados músicos del país. Dado el favor político con el que contaba por entonces, Chávez y sus allegados, con Silvestre a la cabeza, desplazaron a los músicos de mayor edad que pugnaban por un tradicionalismo musical, apegado a las corrientes estéticas propias del romanticismo y la tradición decimonónica europea. Con ello iniciaría una desacreditación entre ambos bandos, los denominados “viejitos” y los maestros de nueva vanguardia; los primeros tachaban a éstos de arribistas y advenedizos, carentes de preparación, ya sea por su joven edad o por su discrepancia de ideas en cuanto a la estética, y el rumbo que la educación y el desarrollo del arte musical de nuestro país debieran seguir. La evidente influencia de compositores estadounidenses (o radicados en el país vecino, como Aaron Copland, Igor Stravinsky, Edgar Varèse, entre otros) en los valores estéticos de Chávez y Revueltas, la filiación al medio musical de aquel país en el caso de Chávez, y la formación musical extranjera más no europea en el caso de Revueltas, eran mal vistos por los antiguos maestros de carácter tradicionalista. Y, aún y cuando Revueltas mantenía una relación cordial con algunos de los detractores de Chávez, como Julián Carrillo y Manuel M. Ponce, éste declararía en años posteriores que el “Méjico Musical tiene apenas nueve años”<sup>114</sup>, haciendo alusión con ello a la llegada al poder de Chávez.

Siguiendo la pauta iconoclasta que el arte nacional defendía con la intención de cambiar los valores estéticos relacionados con el pasado porfirista, Revueltas expresaba sobre el arte musical que “nuestra música mexicana tiene todas las características de esa pueril vanidad provinciana que se presenta a sus coterráneos con trajes y maneras de la capital. Es música envuelta en sedas importadas de los bulevares europeos, música hecha a base de diminutivos empalagosos, tan alejada de la realidad dolorosa y palpitante de las masas como una recepción diplomática o un aristocrático sarao”<sup>115</sup>. En estas líneas, Silvestre no sólo demerita el valor estético de la producción musical escrita hasta entonces, sino que hace una clara referencia a sus convicciones políticas al señalar la poca empatía de los compositores (hasta entonces enfocados en escribir según la usanza europea) con la realidad nacional, denunciando a su vez, una música académica privativa de una élite. Los nuevos directivos del conservatorio se encargarían de

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, pág. 198.

<sup>115</sup> *Ibidem*, pág. 201.

compensar esa falta de empatía, transmitiendo sus ideales a las nuevas generaciones de compositores con los que se alcanzaría el auge del nacionalismo musical mexicano, entre los que destacarían el denominado grupo de los cuatro, integrado por: Daniel Ayala, José Pablo Moncayo, Salvador Contreras y Blas Galindo. Revueltas recordaría aquellos cruciales momentos para la formación musical en México en un breve ensayo sobre el panorama musical en el país escrito en Valencia, España, en 1937: “nuestro ímpetu nuevo y alegre luchó contra la apatía ancestral y la oscuridad cavernosa de los músicos académicos. Bañó, limpió, barrió el viejo Conservatorio que se desmoronaba de tradición, de polilla y de gloriosa tristeza”<sup>116</sup>.

Los escritos teóricos de Revueltas, así como sus diarios y correspondencia compilados por su hermana Rosaura, nos brindan una fuente directa al pensamiento revueltiano, manifestado a través de su pluma según fue su personalidad en vida, con un apreciable sentido de ironía, elocuencia y determinada franqueza. Su rigidez a la hora de juzgar el trabajo del músico profesional, en la incipiente escena musical, que apenas pugnaba por una estructura estable respaldada por el gobierno de la república, se expresa de la siguiente forma:

¿De dónde han sacado que hacemos conciertos maravillosos, si ni siquiera sabemos tocar bien una sinfonía de Haydn? [...] Siempre estamos en necesidad de estudiar [...] No hay más que dos caminos en el arte: o sea hace uno virtuoso o se hace uno payaso. Digo virtuoso en el sentido de dominar su técnica y su profesión. Eso cuesta mucho trabajo; es duro. Digo payaso en el sentido de perder todo escrúpulo profesional. Eso sería relativamente fácil para algunos, y hasta puede producir dinero. ¡A escoger!<sup>117</sup>

Las crónicas en las que se detalla la programación de los conciertos de alumnos en el CNM hablan de su faceta como educador, así como de su compromiso con el sano desarrollo musical e intelectual de los alumnos a su cargo en la institución. Sano y loable repertorio de conciertos que incluyen autores pilares de la música de concierto, desde J.S. Bach hasta L. Van Beethoven, pasando por música de vanguardia europea que no había llegado al país hasta entonces, desde la de Igor Stravinski hasta, por supuesto, compositores mexicanos del momento, desde los

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, pág. 198.

<sup>117</sup> *Ibidem*, pág. 183.

consagrados hasta algunos sin consagrar, como irónicamente expresa<sup>118</sup>. Su deber moral como guía para las futuras generaciones es claro: el libre pensamiento y el compromiso con la causa social justa. Silvestre detecta “un crepúsculo de sueños juveniles en las aulas de los conservatorios y facultades de música... una orquesta sorda y pesada de sueños huidos, que cuelga su tristeza de todas las ambiciones sin salida, de las ambiciones quedadas, sentadas, agobiadas; de los años sufridos, aguantados; años de anhelo iluminado allá muy lejos en el tiempo, tan lejos que ya sólo son telarañas de orquesta, de piano, de violín, de voz; telarañas de papel pautado, sin notas, sin sonidos”<sup>119</sup>.

En 1933 Carlos Chávez, director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública fundada por Vasconcelos, momento de céntit político hasta entonces, nombra director del CNM a Silvestre Revueltas, quien sólo duraría en el cargo dos meses, tras presentar su renuncia. Aunque las competencias en el ámbito de la docencia de Revueltas estaban más que comprobadas, como maestro de violín, música de cámara y director de orquesta, la siempre politizada dirección de una institución dividida entre añoranzas del aristocrático porfirismo y las nuevas tendencias en el arte nacional, era una carga para el compositor, quien decide dejar el cargo para consagrarse de lleno a la composición y a la dirección orquestal.

Con Chávez en la cima del poder político-cultural, la interdisciplina comienza a gestarse entre la música y otras artes, siendo el cine, con la relativa novedad tecnológica de la incorporación del sonido, uno de los principales intereses por parte de la nueva dirección. El proyecto más ambicioso en este rubro sería una película de ficción-documental de título *Pescados*, basada en la vida de pescadores de la localidad de Alvarado, Veracruz, con la participación de pescadores naturales de esta población y que, siendo una producción de la SEP, orientaba su finalidad a la difusión de la cultura nacional y la propaganda ideológica del gobierno<sup>120</sup>. Carlos Chávez desde su posición fue uno de los principales promotores de este proyecto que, dada su importancia y envergadura, ambicionaba para sí mismo el encargo de la partitura de la cinta, asignada a los cineastas: Fred Zinnemann, estadounidense de origen austriaco, y al mexicano Emilio Gómez Muriel. En 1934, con el cambio de gobierno y la llegada

<sup>118</sup> *Ibidem*, pág. 190.

<sup>119</sup> *Ibidem*, pág. 195.

<sup>120</sup> Tema particular que se aborda en el Capítulo IV *La estética revueltiana: revolución, folclor y vanguardia*.

a la presidencia de Lázaro Cárdenas del Río, Chávez es relevado de su puesto, el nuevo director, Antonio Castro Leal, tras una revisión, encomendaría el proyecto sonoro de la cinta a Silvestre Revueltas, cuyo título definitivo sería *Redes*.

La ruptura profesional y personal entre Silvestre Revueltas y Carlos Chávez tiene importante connotación por el trabajo que ambos músicos habían llevado a cabo de forma paralela en pro de la integración y consolidación de una escena musical, el arte y la cultura en nuestro país. El motivo de dicha ruptura ha sido fuente de especulación desde el hecho mismo en 1935, y, aunque los involucrados mantuvieron siempre una actitud discreta al respecto, varios hechos de importancia documentan esta desavenencia entre ambos, cuyas consecuencias afectarían en mayor medida al legado y difusión de la obra musical de Revueltas en años posteriores a su muerte. Para 1935, Revueltas gozaba ya de reputación y reconocimiento como compositor y director de orquesta; algunas de sus más reconocidas obras, como *Janitzio*, *8 x radio*, *Cuauhnáuac* y sus cuatro cuartetos de cuerda, ya habían sido estrenados con éxito en México, y algunas, en los Estados Unidos.

El infortunio de Chávez frente a Revueltas en cuanto a la película *Redes* había sido un duro golpe para la relación profesional entre ambos; sin embargo, el acontecimiento público que confirmaría esta ruptura se daría en 1935. Pese al hecho anteriormente citado, su colaboración con la OSM seguía vigente, no sólo como subdirector, sino siendo esta agrupación el principal medio de difusión de su obra sinfónica, aún y cuando sus crisis alcohólicas comenzaban a ser un lastre para su carrera profesional. Si bien Revueltas formó parte de la vanguardia de Chávez en el momento de la reestructuración del CNM, su tiempo en la institución y su labor como docente y profesional le granjearon el aprecio y estimación por parte de colegas músicos desplazados por ellos en 1929. Tal es el caso de Estanislao Mejía, quien al asumir la dirección del Conservatorio en 1935 gestiona un subsidio por parte del gobierno federal para convertir a la orquesta de esta institución en la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN)<sup>121</sup>, claro golpe ofensivo al grupo sinfónico dirigido por Carlos Chávez. La orquesta del conservatorio, al ser una institución agenciada por el gobierno, tenía preferencias burocráticas respecto de la Orquesta Sinfónica de México, por ser

---

<sup>121</sup> Esta agrupación no tiene relación con la actual Orquesta Sinfónica Nacional, que desciende del conjunto sinfónico formado por Carlos Chávez con el nombre de Orquesta Sinfónica de México.

esta una asociación civil gestionada por particulares. Sin embargo, la recién conformada orquesta no contaba con el prestigio y calidad que a pulso había ganado el conjunto sinfónico bajo la batuta de Chávez. Estanislao Mejía, al no encontrar director nacional (o extranjero) con las capacidades suficientes para hacer contrapartida a la OSM, ofrece la batuta al único que podía desempeñar el cargo con éxito y dignidad, el director adjunto de la OSM, Silvestre Revueltas<sup>122</sup>.

Varias pueden haber sido las razones por las cuales Revueltas acepta la dirección de la OSN, sabiendo de antemano que esto suponía una traición para la lealtad de la persona que había incentivado su carrera en nuestro país. Lo cierto es que las convicciones personales, sus ideales como director y compositor y el desarrollo de ideas musicales propias, podrían tener más alcance desde su posición como director titular que desde la de director adjunto. Desde su nueva posición, Revueltas notaba las deficiencias aún palpables en la educación musical del país: “nuestras orquestas sinfónicas en México siempre han sido, por nuestras condiciones especiales de educación musical, un lugar de entrenamiento y capacitación para nuestros músicos [...] La orquesta sinfónica es el único recurso de alta educación musical que tiene el estudiante de música en México, [para] tener listas, limpias, aceitadas, las armas de nuestra profesión”<sup>123</sup>. De tal forma que la dirección de esta nueva orquesta era en sí misma una continuidad de su labor como pedagogo, aun y cuando ya no figurara dentro de la plantilla docente del Conservatorio.

Enemigo autoproclamado de la pedantería estereotípica del músico académico (incluso cuando él tenía una formación musical de primer nivel), Revueltas mantenía una actitud de rechazo, altamente crítica, hacia aquellos músicos o gestores que, a su parecer, desempeñaban su labor de manera mediocre y ventajosa contra el gremio musical, con falta de sentido ético hacia el arte y hacia el medio musical en formación, mismo que apenas se afincaba en el nuevo sistema político con agrupaciones e instituciones subsidiadas por el mismo. El compositor critica a estos, a su parecer, “sinvergüenzas” preguntándose “¿Qué poder mágico tienen estos orondos explotadores, inflados de vanidad, prosopopéyicos y habladores? [...] ¿En qué consiste que nuestros músicos sigan soportando pacientemente –con delicia masoquista, diría– las supercherías, los atentados al arte y a la dignidad humana de esta horda de traficantes de todos

---

<sup>122</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas, baile...,* pág. 46.

<sup>123</sup> *Ibidem*, pág. 205.

los géneros? ¿Es que ya se han desgastado todas las energías en el alma de nuestros músicos?”<sup>124</sup>. La integración de la Orquesta Sinfónica Nacional fue para Revueltas también un medio para combatir estas deficiencias y vicios que señala en el ambiente cultural de nuestro país, desde una posición no de colaborador sino de líder: “Hoy existen dos orquestas sinfónicas: la de México, bajo la dirección de Chávez, y la Nacional, bajo mi dirección. Las dos son un mismo camino y un mismo anhelo: camino de futuro y anhelo de mejoramiento. El trabajo de estas dos orquestas ha estimulado la creación musical [...] Las dos orquestas han dado a conocer toda la nueva producción del país y han empezado a crear nuevos directores”<sup>125</sup>. Como director, también haría frente común con las convicciones obreras de su tiempo; fiel a su ideología política, velaba por los intereses gremiales de sus músicos y los de nuestro país, que, como él, se veían presas de un sistema económico donde su trabajo como artistas no les propiciaba lo suficiente para una vida digna.

Pese a todo lo anterior, la trayectoria profesional de Silvestre Revueltas se mezcla con la leyenda alrededor de su nombre, siendo su obra, como legado artístico, su contribución más grande al nacionalismo cultural y al arte mexicano. Después de su ruptura con Chávez, éste no volvió a programar música de Revueltas con la Orquesta Sinfónica de México (agrupación sinfónica más importante y connotada del país). Pese a ello, existe documentación que da fe del alcance y éxito de la obra del compositor, más allá de nuestras fronteras, siendo con ello un embajador de la cultura y música mexicana en otras latitudes, con la particular estética que le sería característica, y reconocida desde entonces y hasta nuestros tiempos. La música de Silvestre, a pesar de tener una inspiración folclórica, no adquiere referencias explícitas como hacen otros compositores mexicanos de faceta nacionalista, como Chávez, Ponce, Moncayo, entre otros, sino que toma la esencia pueblerina y el espíritu popular, conocidos por él de primera mano, para elevarlos al nivel de la música de concierto. Este rasgo característico de su obra, así como un sentido experimental que buscaba nuevas formas de expresión a través de colores orquestales propios, la vitalidad rítmica inspirada por Mosólov, Stravinski, Prokófiev y otros compositores del momento, así como composiciones vanguardistas que se separan por completo de la concepción nacionalista, derivan en resultados creativos que destacan por su originalidad

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, pág. 203.

<sup>125</sup> *Ibidem*, pág. 199.

que roza con el genio, y que diferencian su obra de las de sus compatriotas generacionales. En suma, son estos rasgos los que le valieron el reconocimiento y admiración de colegas y promotores en otras latitudes. Ya para febrero de 1935 el destacado pianista, compositor y promotor musical estadounidense Henry Cowell propone a Chávez el programa para un concierto con música de todas las jóvenes promesas del momento en el ámbito iberoamericano, como Amadeo Roldán (Cuba), Rodolfo Halfter (España), Silvestre Revueltas, Chávez mismo y el maestro Manuel de Falla (España)<sup>126</sup>, compositor ya consagrado y de una generación mayor que los anteriormente mencionados (curiosamente todos nacidos entre 1899 y 1900). Esta misiva es significativa por poner a Revueltas a la par de los jóvenes compositores que por el momento ya se hacían nombre en su oficio, y que el tiempo les reservaría un lugar destacado en la historia de la música iberoamericana.

Desde Cuba, una carta del compositor y virtuoso violinista cubano Amadeo Roldón a Carlos Chávez, expresa su admiración por la música de Revueltas y describe el éxito de una de sus obras estrenada en la ciudad de La Habana por el director ruso-estadounidense Nicolas Slonimsky en 1933: “Le ruego felicite en mi nombre al señor Silvestre Revueltas, en el segundo de los dos conciertos que dirigió con nuestra Orquesta [Nicolás] Slonimsky en el mes de abril, tocamos sus deliciosos *Colorines* que tuvieron un gran éxito en el público”<sup>127</sup>. En España, durante su mítico viaje en plena guerra civil en 1937, la presentación de su obra en Valencia, Barcelona y Madrid le valió el reconocimiento y entusiasmo del público republicano; “en estos tres bastiones republicanos la prensa reseñó el *Homenaje a Federico García Lorca* (1936), *Colorines* (1932), *Caminos* (1934/36), *Janitzio* (1933/36), *El renacuajo paseador* (1933/36) y la versión de concierto de *Redes* (1935). Los periodistas de la época observaron una reacción casi eufórica del público [...]”<sup>128</sup>.

La muerte de Silvestre Revueltas, acaecida el 5 de octubre de 1940 en la Ciudad de México, causó commoción y duelo en la comunidad artística del país, y con ello, señales de fraternal duelo comenzaron a manifestarse, ya fuera por filiación personal, artística, política o

<sup>126</sup> Henry Cowell a Carlos Chávez en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, Gloria Carmona, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pág. 196.

<sup>127</sup> Amadeo Roldán a Carlos Chávez, *Op. cit.*, pág. 164.

<sup>128</sup> Carol Hess, “Revueltas en la España republicana: la música como pronunciamiento político”, en *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pág. 225.

por interés en obra y legado como compositor. Ejemplo de ello son los gestos artísticos surgidos, a manera de homenaje, desde el poema *A Silvestre Revueltas, de México, en su muerte (oratorio menor)* del poeta chileno Pablo Neruda, el grabado *Homenaje póstumo a Silvestre Revueltas* del artista plástico Leopoldo Méndez, hasta el interés por la grabación e interpretación de su obra por grandes directores de talla internacional, como Leopold Stokowski y Erich Kleibier. Su temprana muerte, provocada por una bronconeumonía tras una crisis alcohólica, cerró abruptamente la agitada pero fructífera espiral que había sido su existencia. Su aparente estilo de vida bohemio, sellado por la causa de su muerte, así como las anécdotas de sus estancias en sanatorios psiquiátricos como forma de tratamiento para su alcoholismo, fomentaron la leyenda que se fue formando alrededor de su figura, siendo en realidad un artista profesional, apegado a su trabajo, comprometido con las causas de sus colegas músicos y con el óptimo desarrollo del arte: “lo que me importa es poder dedicarme únicamente a componer. Poder dedicarme. Cualquiera diría que querer es poder. Es un dicharacho cualquiera, vulgar, burgués. Quiero componer y no me falta, sino me sobra inspiración. Si logro aislarme del ruido y del lastre, si consigo estar concentrado para componer, es asombrosa la fecundidad”<sup>129</sup>.

Aunque existen versiones encontradas entre el supuesto rencor que Carlos Chávez pudo guardar hacia Revueltas por el interés que su singular obra despertaba o los hechos que los desvincularon como artistas y camaradas, la realidad es que Chávez, desde entonces, gozaba de una carrera exitosa, con méritos propios como director, gestor cultural, político y compositor, además de contar con mejores medios y contactos para la difusión de su obra y la de otros compositores nacionales. En este último punto radica el reclamo de los entusiastas admiradores de la música de Revueltas. Poco después de la muerte del compositor en 1940, Carlos Chávez dirige una serie de conciertos en el Museo de Arte Moderno de Nueva York con arreglos de música popular mexicana para orquesta sinfónica, escritos por compositores mexicanos, como Blas Galindo, Candelario Huízar, Luis Sandi, entre otros, incluyendo en la programación cuatro obras suyas y descartando cualquier interpretación de la obra de Revueltas. Al respecto, el crítico musical del New York Herald Tribune, Goddard Lieberson, apunta “En su propaganda a la música mexicana en este país no hizo esfuerzos para presentar al público las composiciones de

---

<sup>129</sup> Silvestre Revueltas, *Op. cit.*, pág. 31.

Silvestre Revueltas”<sup>130</sup>. Al estar convirtiéndose el tema en un asunto público, Chávez escribe una carta a Lieberson a manera de réplica donde, fiel a su estilo personal, sobrio, concreto y formal, justifica las razones de la programación del concierto en cuestión, además, simplifica y desestima la relación de trabajo que tuvo con Revueltas, resaltando la relación de colaboración que los unió, una más entre otras:

No se consideraba compositor, pese a estudios anteriores. Incluso anuncié una ejecución pública de un trabajo suyo (1929) cuando no había compuesto nada para orquesta ni tenía intención de hacerlo [...].

No fue hasta finales de 1931 cuando Revueltas presentó su primera composición orquestal.

El año siguiente, 1932, escribió lo que para mi gusto son sus mejores partituras: *Colorines* y *El renacuajo paseador*.

Mi deseo y satisfacción era ver desarrollarse nuevas fuerzas, nuevos talentos, nueva energía surgir de todo el movimiento. No sólo Revueltas estaba junto a mí, sino una docena de jóvenes músicos talentosos a quienes siempre traté de estimular con entusiasmo ilimitado.

No soy la persona que pueda medir la importancia del resultado. Esto deben hacerlo futuras generaciones. [...]

Que él encabezara las fuerzas de nuestros llamados “enemigos” no era para mí un asunto de lealtad o deslealtad. El ver a Silvestre Revueltas a la cabeza de la *Orquesta Sinfónica Nacional* era más bien una marcada satisfacción para mí. La meta última de un verdadero propósito educativo es producir hombres de las más altas calificaciones y verlos funcionando a toda capacidad. [...]

Nunca moví un dedo para interferir con la *Orquesta Sinfónica Nacional* y nunca tuve resentimientos hacia Revueltas en vista de los acontecimientos antedichos. Como amigo sólo deploré que no hubiera sido abierto y franco conmigo. Pero nunca hice problema del asunto.

Por su parte, no creo que Revueltas se haya sentido contento acerca del asunto todo. Nunca me volvió a buscar.

Nos encontramos ocasionalmente y nos daba gusto vernos, pero para mí tampoco había razón para buscarme. [...]<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Cfr., Julio Estrada, Canto Roto: Silvestre Revueltas, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pág. 118.

<sup>131</sup> Carlos Chávez a Goddard Lieberson, *Op. cit.*, págs. 306 - 308.

Conociendo la anterior carta de primera fuente, el musicólogo estadounidense Herbert Weinstock, encargado de escribir las notas al programa de los conciertos presentados por Chávez, interroga al compositor en otra misiva, de tono más personal, y que ahonda más a fondo en el asunto:

Primero, debo decirte que para mí –y muchos otros– Revueltas es algo más que uno de tus jóvenes asistentes, más que sólo un hombre a quien apoyaste en alguna actividad. A mí me ha parecido un músico que en cierto modo se aproxima al genio. Creo conocer todas las dificultades implícitas en su psicología y peculiar temperamento. Ello no obstante, he deseado a menudo que tengas el gesto de tocar su música –tanto en México como en los Estados Unidos– a pesar de cualquier dificultad personal [...].

[...] Lo que ciertamente deseo es que entiendas con claridad que el punto de vista de mucha gente aquí es que la música moderna mexicana reside en Chávez y Revueltas, y que a Chávez le ha más bien faltado maliciosamente hacer justicia a su compatriota más importante. Especialmente tan cerca de su muerte, tu carta no debió fallar en confirmarles esa creencia. Una parte de tu misiva, por ejemplo, va a generar discusión respecto a si tenías razón, incluso en tus breves temporadas con orquestas estadounidenses, en tocar Halffter o Huízar –y omitir a Revueltas, a quien Goddard Lieberson, por ejemplo (y yo), consideraríamos de inmediato superior a los otros dos–[...]<sup>132</sup>

Respecto a la trascendencia del legado musical de Revueltas, cabe destacar que el primer homenaje póstumo con obras del compositor fue gestionado por Carlos Chávez<sup>133</sup>, como director del recientemente fundado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). A pesar de que la figura de Chávez haya pasado a la historia como artífice del centralismo cultural y musical que caracterizaron su gestión en el organismo anteriormente citado, es necesario señalar que gracias a su persona y visión política, el arte y la cultura pudieron seguir un proceso paralelo a las demás instituciones que conforman la actual configuración política institucional de nuestro país, gracias a sus gestiones en los diferentes cargos políticos que llegó a ocupar a lo largo de su carrera (el último fue durante la presidencia de Luis Echeverría como jefe del Departamento de Música del INBA).

---

<sup>132</sup> Cfr. Estrada, Julio, *Canto Roto: Silvestre Revueltas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pág. 119 y 120.

<sup>133</sup> Gloria Carmona, *Op. Cit.*, pág. 18.

Si bien, la obra de Revueltas no fue promovida con especial énfasis por las autoridades culturales mexicanas, tampoco lo fueron, como deberían, las de Ponce, Carillo, Rolón y otros compositores. Sin embargo, ante este hecho, salta a la vista en la correspondencia de Chávez, las cartas enviadas en 1959 a Alberto Ginastera y Julián Orbón, un proyecto para la realización de un ballet con música de compositores latinoamericanos. Auspiciado por los directivos del Ballet de Nueva York, el compositor afirma que “de lo que se trata es de conseguir un grupo de las más importantes o mejores composiciones de músicos latinoamericanos, primando la idea de calidad sobre cualquiera 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”<sup>134</sup>. Con estas palabras, Chávez enuncia de manera personal y sin aspavientos la estima con la que valora la obra del compositor duranguense, al colocarlo, junto a los que, para él, representan la élite de compositores latinoamericanos en el siglo XX, hasta ese momento.

Carlos Monsiváis señala cómo el fin del nacionalismo cultural es: “dotar al país de formas expresivas que, al serle propias, configuren la fisionomía espiritual y la identidad intransferible, y obtengan el reconocimiento internacional y las enmiendas políticas concretas”<sup>135</sup>. Si bien la obra de Silvestre Revueltas trasciende la tilde de nacionalista, al llevar a su música cerca de las vanguardias que su educación e intuición musical le proponían, su obra es concordante con los valores ideológicos y políticos que su época esgrimía. A pesar de ello, su música no segregaba, y pese al valor universal que encierra, es innegable en ella el factor mexicano intrínseco, fiel a la finalidad que su autor proponía; su música identifica, dota de personalidad y característica propia a un pueblo, consciente de ello o no, como señala Julio Estrada: “El tono convulsivo de su música es la incorrección del desbordamiento, antítesis y obstáculo de lo homogéneo; acaso por ello en México se lo percibe como portador de una intuición recóndita en la que todos creen”<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Carlos Chávez, *Op. Cit.*, págs. 843 y 844.

<sup>135</sup> Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, El Colegio de México, México, 2018, pág. 211.

<sup>136</sup> Julio Estrada, *Op. cit.*, pág. 140.

## Referencias bibliográficas. Capítulo II

- Bazant, Mílada (Coord.), *Ni héroes ni villanos, Retrato e imagen de personajes mexicanos del siglo XIX*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2010.
- Beezley, William H., *La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX*, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, El Colegio de la Frontera Norte, México, 2009.
- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos, una evocación crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son*, Ríos y Raíces, México, 2000.
- Estrada, Julio, *Canto Roto: Silvestre Revueltas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- Garner, Paul, *Porfirio Díaz: entre el mito y la historia*, Crítica, México, 2015.
- Hart, John Mason, *El México revolucionario: gestación y proceso de la Revolución Mexicana*, Alianza Editorial, México, 1997.
- Labastida, Horacio, *Reforma y República Restaurada 1823-1877*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1988.
- Lajous, Alejandra (Coord.), *Manual de Historia del México Contemporáneo (1917-1940)*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- Martínez Carrizales, Leonardo (Coord.), *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010.
- Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello (Coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013.
- La música de México* (Ed. Julio Estrada), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984-1988.
- Orta y Velázquez, Guillermo, *Elementos de Cultura Musical*, Joaquín Porrúa Editores, México, 1980.

- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a “El laberinto de la soledad”*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- Valadés, José C., *Orígenes de la República Mexicana*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982.
- Vasconcelos, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011.
- Vázquez, Josefina Zoraida (Coord.), *Interpretaciones de la Independencia de México*, Nueva Imagen, México, 1997.

## CAPÍTULO III

### **La estética revueltiana: revolución, folclore y vanguardia**

En las últimas décadas, el entusiasmo e interés de los investigadores por la obra musical de Silvestre Revueltas ha permitido la revaloración y difusión de la misma, causando con ello la admiración y el reconocimiento de melómanos, musicólogos e intérpretes de todo el mundo. El corpus musical de este autor destaca en el vasto catálogo de compositores mexicanos debido a su particular estética, producto de una conjunción de factores, como la inspiración folclorista de nuestro país y las vanguardias musicales, las cuales fueron resultado de la evolución de la música de concierto ante los hechos políticos y sociales que se desarrollaron a principios del siglo XX. A pesar de que Revueltas sólo se dedicó “formalmente” a la composición en los últimos once años de su vida, deja tras de sí un sumario de más de sesenta obras, abarcando con ello instrumentaciones clásicas y casi obligatorias para cualquier compositor, como el cuarteto de cuerdas, a la par de ensambles de instrumentaciones muy particulares, así como los géneros sinfónicos, de cámara, canciones, música para cine y para ballet.

Con el afán de profundizar y lograr una mayor comprensión de la obra revueltiana, el presente capítulo la divide y cataloga en tres grandes direcciones que pretenden abarcar las obras más representativas de cada una, para analizarlas y comprenderlas más allá de un enfoque musicológico, incluyendo en el análisis estético musical el adeudo socio-histórico que ésta pudiera tener, así como las influencias que pudieron presentarse alrededor de su gestación. Revolución, Folclore y Vanguardia son las categorías propuestas, englobando con ello algunas de las más importantes características por las que Revueltas y su obra han sido reconocidas y valoradas. Revolución, para la obra cuya concepción se realizó acorde a la ideología política que Revueltas profesó y que influyó más determinantemente en su trabajo durante sus últimos años de vida; Folclore, para la música de rasgos nacionalistas más evidentes, y por la cual Revueltas suele ser más reconocido; y, por último, Vanguardia, uno de los rasgos más interesantes y particulares por el que su obra se realza sobre la de sus contemporáneos.

Lo cierto es que, pese a este intento de catalogación, en casi cada una de las composiciones revueltianas podemos encontrar todos los rasgos anteriormente mencionados, mismos que en conjunto derivan en la particular estética por la que su obra es reconocida. Esta diversidad manifestada en su trabajo era reflejo de una personalidad singular, expuesta en el testimonio sobre la imagen de Silvestre Revueltas, el hombre, no la figura, que hace el intelectual cubano Juan Marinello. Amigo personal y compañero de causa política del compositor, Marinello en su texto, nos permite entender un poco más la riqueza de la personalidad del compositor, misma que se refleja en la diversidad de su legado musical:

Para ser un artista revolucionario lo tenía todo Silvestre Revueltas: genio creador enraizado en la más honda cercanía, amor al pueblo, del que nada lo separaba; modestia genuina, ancha comprensión, fuertes raíces y buena audacia. Y todo ello trabajando en una naturaleza de suave obstinación. Más de uno se equivocó ante aquella bonhomía recatada, ante aquella apariencia distraída, ante aquella gran bondad auténtica [...]. Aquel hombre de inacabable paciencia con el compañero de pocos alcances o de luces cambiadas, humilde como ninguno ante la crítica de buena fe, era implacable con la ignorancia empedernida y con la hinchazón engallada<sup>137</sup>.

De esta forma, se puede entender que en su obra encontramos música de los más diversos estados de ánimo, desde la risa abierta y franca del honesto amigo, la ternura inocente característica de la infancia, hasta la furia e ímpetu de la raza que proclama su renacimiento, desde el duelo y lo macabro, hasta lo festivo y lo altanero.

---

<sup>137</sup> Juan Marinello, *Imagen de Silvestre Revueltas*, Editorial Arte y Literatura, Cuba, 1980, págs. 13 y 14.

### 3.1 Revolución

Las experiencias vividas por Silvestre Revueltas durante sus años de estudiante en Chicago, ciudad eminentemente industrial y, por lo tanto, obrera, cuna de los movimientos huelguistas del Primero de mayo de 1886, fecha por la que el día del trabajo sería conmemorado a nivel global, así como en sus años de trabajo como músico itinerante por varias ciudades del país norteamericano, habrían de forjar su ideología y convicción política. Es en estos años (1919-1928) cuando comienza a identificarse con los movimientos obreros que se manifestaban alrededor del mundo y con los ideales del estado socialista que recién se alzaba en la antigua Rusia zarista.

Estos ideales se reflejan y evidencian en parte de su obra. La carga ideológica y política con la que cuenta parte de la música de Revueltas puede ser en ocasiones directa y explícita, como en el caso del himno *Méjico en España* (1937), escrito para la conmemoración y motivación de los ciudadanos mexicanos que por entonces combatían al lado de las fuerzas republicanas en la Guerra Civil Española, el cual enfatiza su sentido a través del texto en el que se basa y el fin propagandístico del mismo. En otras ocasiones el contenido político de las obras se puede reflejar de manera más subjetiva y sutil, a manera de guiño, con una evocación, o por el contexto de la obra en sí, como acontece en la partitura para la película *Redes* (1934-1935). En este caso en particular el carácter abstracto de la música no permite establecer una relación directa con alguna ideología o finalidad política en concreto, pero la línea narrativa de la cinta, que plantea las desventajas y opresiones sociales de la clase trabajadora frente a la macro estructura del poder político y económico, acto de propaganda por parte del gobierno de la República (principal benefactor de la película), permite establecer nexos que ligan la partitura de Revueltas con alguno de las finalidades anteriormente expuestas, tomando en cuenta las convicciones propias del compositor.

Pese a todo ello, la música “política” de Revueltas, además del sentido propagandístico que pudiera tener, está concebida para la identificación y unión de los hombres y mujeres en torno a una causa, considerada como la única y más justa por su autor, debiendo ser esto la primera finalidad del artista y su obra de arte:

El artista, para ser verdaderamente fuerte, requiere en la actualidad no sólo talento, técnica, ímpetu creador, sino también velar cuidadosamente porque estas cualidades estén al servicio exclusivo de una causa social justa; la única: la de la liberación proletaria y su cultura. Cualquier otra actitud del artista es estéril. Podrá producirle ganancias, podrá serle de utilidad personal, podrá satisfacer ampliamente su vanidad, pero será hueca y socialmente improductiva<sup>138</sup>.

De esta manera, Silvestre señala y prepondera una causa ideológica y moral en cuanto a la creación artística, la monetaria o el poder político, las cuales se convierten en condicionantes que están más allá y, en segundo término, en cuanto a la finalidad de su arte. Por tanto, podemos intuir que esta música expresa en sí el credo de un hombre no sólo de claras convicciones políticas, sino éticas y morales. Una visión complementaria sobre esta arista del compositor es la que ofrece la Dra. Eugenia Revueltas Acevedo, catedrática de la Universidad Nacional Autónoma de México y única hija sobreviviente del compositor, apuntando que: “en la obra de mi tío José y los manuscritos de mi papá está presente Dostoievski; creo que es una influencia de carácter ético, a partir de una visión del mundo. Ellos conocieron a Dostoievski, desde muy pequeños, porque mi abuelo les leía sus obras. Y de esas lecturas sacaron (los hermanos Revueltas) un compromiso ético con el pueblo, con los humildes”<sup>139</sup>. A pesar de la connotación o el gesto político que la música de Revueltas pueda tener, el ímpetu creador y la calidad artística no se ven limitados o delimitados, ya que las premisas estéticas no se supeditan a otra cosa que no sea la ideología y los valores artísticos propios del compositor.

### 3.1.1 *Redes, música para la cinta y versión de concierto*

En 1934, el gobierno de la República, encabezado por el presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), adopta un aire socialista con las políticas y acciones que emprende en busca de ratificar las leyes promulgadas en la Constitución de 1917, cuyo compromiso vocacional hacia el pueblo no terminaba de tener los alcances prometidos. La Reforma Agraria y la Expropiación Petrolera son

---

<sup>138</sup> Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas – Por él...*, pág. 47.

<sup>139</sup> Roberto García Bonilla, *Visiones Sonoras*, Entrevista con Eugenia Revueltas Acevedo, Siglo Veintiuno Editores, México, 2001, pág. 24.

los momentos cumbres y mejor recordados de dicha administración, pero el impulso dado a la educación y propaganda socialista, con el fin de lograr una mayor cohesión social, es otro de los aspectos de mayor interés de este periodo, ya que “en el programa de educación de 1935, ya con la educación socialista en marcha, se establece como meta explícita la conformación de la unidad nacional”<sup>140</sup>. Siendo la unidad nacional el punto clave de esta propaganda, los resultados artísticos de este periodo son prolíficos, resaltando el cine sonoro como el recurso más vanguardista para este fin, uniendo de esta forma las artes visuales y la música.

*Redes* es parte de un grupo de filmes financiados por el gobierno de México con el fin de “educar” a la población (en su mayoría analfabeta) sobre la conciencia de clase y los planteamientos político-sociales que el gobierno mexicano implementaba por entonces, con la finalidad de superar al gran atraso cultural en el que se encontraba sumida la población y como continuidad de las políticas educativas efectuadas por José Vasconcelos. Este interés hacia la industria cinematográfica se corresponde con una oleada internacional, donde el cine y los medios masivos de comunicación comienzan a utilizarse como formas de propaganda por parte de diversos gobiernos alrededor del mundo, como los de la URSS, Estados Unidos, Reino Unido y Alemania.

La película, cuyo título original, *Pescados*, hace referencia a la comunidad de pescadores de Alvarado, Veracruz, donde se desarrolla la trama, se enfoca en la lucha de clases, sus afectaciones sociales y la organización de la clase trabajadora contra el aparato capitalista, evocando al más puro estilo de Serguéi Eisenstein, director de cine insigne de la Unión Soviética. De esta forma, Paul Strand, como productor, y Fred Zinneman, director de la cinta, no convocan a actores profesionales, sino que emplean a pescadores veracruzanos para interpretar los distintos personajes de su película, con la idea de lograr un realismo mayor y los propósitos propagandísticos que se perseguían, una vez más, emulando el estilo del director soviético. Cabe hacer hincapié en el hecho de que Eisenstein, además del alcance y fama internacional del que gozaba por entonces con su trabajo cinematográfico, había pasado un tiempo en México entre 1930 y 1932 filmando el ambicioso proyecto que sería *¡Que viva México!*, película que pretendía retratar la esencia de la cultura mexicana desde sus raíces prehispánicas hasta su realidad

---

<sup>140</sup> Macario Schettino, *Op. cit.*, pág. 274.

postrevolucionaria. Debido a problemas con el financiamiento del proyecto, Eisenstein no terminó de filmar la película; el material recopilado a lo largo de los dos años sirvió para la realización de varios filmes a través de las décadas posteriores, siendo el primero estrenado en 1933. Ninguno contó con la participación de Eisenstein en el montaje y postproducción, pero seguramente la estética visual del material resultante alcanzó y motivaron la propulsión del cine mexicano, así como la realización y el resultado final de películas como *Redes*, por un lado, para hacer contraparte a la imagen que se proyectaba de México en el cine hollywoodense.

Le gestación de *Redes*, como magno proyecto artístico-social de la administración cardenista, involucraba, por supuesto, al Departamento de Bellas Artes, entonces presidido por Carlos Chávez, uno de los grandes impulsores de la cinta, y que ambicionaba para sí la comisión de la partitura musical. Como se expuso en el Capítulo II *Nacionalismo cultural y dimensión internacional en el México de Silvestre Revueltas*, el cambio de administración en del Departamento de Bellas Artes comisiona finalmente la música del filme a Silvestre Revueltas, en parte porque Chávez se encontraba trabajando por entonces en la obra *Llamadas, sinfonía proletaria*, encargada expresamente para la inauguración del Palacio de Bellas Artes. Entendamos que la ambición profesional por escribir la música para esta película representaba la incursión en el más vanguardista de los medios audiovisuales del momento, el cine sonoro, medio que suponía la materialización, la inmortalidad y la trascendencia de la obra musical, más allá de su efímera ejecución en las salas de concierto y la inerte partitura. Representaba la oportunidad para cualquier compositor de trascender hacia la interdisciplina, un paso más allá del ballet o la ópera, camino explorado por grandes compositores del momento, como Serguéi Prokófiev (colaborador de Eisenstein)<sup>141</sup> y Dmitri Shostakóvich en la URSS. Por ello, Revueltas acepta la comisión de la obra, sabiendo de antemano que Chávez la consideraba como suya, asumiendo a su vez la animadversión que este trabajo pudiera depararle con su colega.

*Redes* es un referente de trabajo mejor logrado, en términos artísticos, a lo largo del prolífico cine de propaganda promovido en el sexenio cardenista, cuyos puntos más destacados y reconocidos por la crítica son la fotografía de Paul Strand y la música de Silvestre Revueltas. La

<sup>141</sup> La colaboración entre Prokófiev y Eisenstein se daría en 1938 con la película *Alexander Nevsky*, fecha posterior a la filmación de *Redes*. Aunque Prokófiev ya tenía experiencia como compositor de música para cine, al haber participado en dos películas anteriormente.

trama, si bien cumple con el fin de la representación del despertar de la conciencia de clase, a través de la organización proletaria en contra de los dueños de los medios de producción, en este caso entre pescadores y un comerciante explotador, no trasciende a grandes clímax dramáticos y de compenetración con los personajes, siendo estos puntos secundarios según la finalidad de la cinta. La película no busca enfocarse en dramas personales, sin embargo, toma al personaje principal como ejemplo de lo que podría ser la realidad social del México campesino.

Sin entrar en detalles personales muy específicos, la cinta muestra a Miro, un joven pescador cuyo hijo neonato muere en las primeras secuencias de la película por falta de recursos para atenderlo en un hospital, y ante la negativa del patrón para brindarle un apoyo económico extraordinario. Este hecho, aunado a la precariedad de su pago frente al esfuerzo de su trabajo, lo lleva a plantearse el problema de la desigualdad social y la posibilidad para los pescadores, como dueños de su mano de obra, de exigir una mejor paga a través de la organización, todo esto a través de un épico discurso de proyección sindicalista al frente de todos los grupos de pescadores congregados especialmente para la ocasión. Miro muere asesinado en medio de un zafarrancho entre los mismos pescadores y la policía, provocado por un candidato a diputado enviado por el comerciante, símbolo del desvirtuado sistema político. El pescador finado habrá de convertirse en un mártir para la causa de los trabajadores y servirá para unirlos ante la lucha final de exigir mejores condiciones de trabajo, en una última escena donde los botes zarpan con el cadáver en tono de protesta rumbo a la ciudad, punto final de la cinta que cierra con la imagen del escudo nacional mexicano.

El proceso de filmación y postproducción de la película fue accidentado, tomando en cuenta las desventajas que conllevaba grabar en una zona tropical de Veracruz, considerando las limitaciones en cuanto a comunicación y tecnología de la época, así como las de la incipiente industria nacional del cine. Silvestre Revueltas comienza a escribir la música basado en el guion y en el sentido social del filme, realizando algunos viajes hacia Alvarado, Veracruz, para ver las secuencias fílmicas grabadas y así determinar la empatía entre estas y su música, además de compenetrarse y buscar inspiración en el contexto real provinciano del que tanto gustaba y que pretendía reflejar en su música. Al ser esta su primera incursión en el séptimo arte, desde un inicio Revueltas no busca escribir una música que sea meramente incidental, sino que pretende

encontrar el balance indicado entre una estructura musical elaborada, que realce del sentido dramático de la película y que, a su vez, fuese funcional para su representación en las salas de concierto, de la misma forma que compositores como Dmitri Shostakóvich y Serguei Prokófiev habían realizado con la música de películas como *Montañas de Oro*, en 1931 y *Teniente Kijé*, en 1934, respectivamente.

Dadas las particularidades en el proceso de filmación de la película, el retraso en los tiempos de entrega conlleva a la emisión de una fecha límite por parte de Antonio Castro Leal, director del Departamento de Bellas Artes, dependencia a cargo de la producción de la cinta. El filme se entrega según lo establecido, pero con ciertas limitaciones y defectos acarreados por la premura de la fecha, debido a la falta de presupuesto; el equipo de la producción, conformado por Paul Strand y Fred Zinneman, tiene que retornar a los Estados Unidos, quedando así el último proceso de edición a cargo de Emilio Gómez Muriel, quien fuera, en primera estancia, director asistente de Zinneman. Ante este hecho, Revueltas tiene la oportunidad de reescribir por completo la música de la cinta, ya que la primera versión no fue completamente de su agrado, y contando ahora con la ventaja de tener una visión completa de la película<sup>142</sup>. La segunda partitura escrita por Revueltas es la que ha llegado hasta nuestros días y se incluyó en la edición final de *Redes*. El resultado es una música que, además de dar sincronía, acrecienta el sentido estético y dramático de la película, misma que, siguiendo el estilo de Eisenstein, cuenta con múltiples escenas sin diálogos, donde la célebre fotografía y diversas secuencias de imágenes aleatorias potencializan su valor artístico con la música de Revueltas, convirtiéndose así en las protagonistas del deleite estético, al brindar al espectador emociones más profundas y subjetivas, que van más allá de la semántica. Dada su difusión fuera de las fronteras mexicanas, la música de la película sirvió para catapultar la fama de Revueltas a un nivel internacional.

Paralela a la partitura del filme, Silvestre Revueltas concibió la música de *Redes* para ser interpretada en las salas de concierto a manera de un Poema sinfónico<sup>143</sup> en tres movimientos. La versión de concierto se estrenó el 12 de mayo de 1936 con la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo

---

<sup>142</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas, baile...*, pág. 45.

<sup>143</sup> Composición musical de forma libre escrita para orquesta sinfónica que hace referencia a un tipo de inspiración extra-musical; tiene una finalidad narrativa, buscando representar determinadas imágenes con el apoyo de títulos, textos o evocaciones.

la batuta del compositor, en el recién inaugurado Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. A partir de este momento la pieza se convertiría en una de las más populares de su repertorio y sería una de las obras insignes que Revueltas presentaría en su posterior viaje a España en 1937. Tras la muerte del compositor, y dado el notorio olvido en que su obra tendía a caer en nuestro país, fuera de nuestras fronteras directores de orquesta extranjeros comenzaron a interesarse por la misma, con el fin de rescatarla, grabarla y difundirla, destacando entre ellos Leopold Stokowski y Erich Kleiber. En 1943, este último realiza un arreglo de la música de *Redes*, incorporando con ello la música de las últimas secuencias de la película que el compositor había dejado originalmente fuera de la versión de concierto. Cabe señalar que esta es la edición más conocida, grabada e interpretada hasta nuestros días.

A finales del siglo XX y principios del XXI, directores de orquesta e investigadores mexicanos y extranjeros, residentes en nuestro país, comienzan a denotar un interés creciente por la obra del compositor duranguense, dejando a un lado al hombre cautivador de la leyenda y centrándose en el rescate y difusión de su obra. Tras varios esfuerzos por recuperar la música de la película, en el año 2008 el experto revueltiano Roberto Kolb-Nehaus y el director de orquesta español, radicado en México, José Luis Castillo, reconstruyen, editan y graban la versión de concierto original de *Redes*, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México y grabada por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, bajo la batuta de Castillo<sup>144</sup>. Por contar esta edición con la música original escrita por Revueltas, y estar depurada de probables exotismos o “correcciones” agrandadas por terceros, es esta la versión que se abordará y a la que nos estaremos refiriendo a partir de este momento.

La versión de concierto de *Redes* escrita por Silvestre Revueltas se compone de tres movimientos, de los cuales los dos últimos son tocados de manera subsecuente o *attacca*, que en el argot musical significa sin pausa entre uno y otro, dando así la sensación de continuidad y unidad. Los movimientos son:

---

<sup>144</sup> Roberto Kolb-Nehaus, “Silvestre Revueltas’s *Redes*: Composing for Film or Filming for Music?”, *The Journal of Film Music*, Volume 2, Numbers 2-4, The International Film Music Society, Inc., Estados Unidos de América, pág. 129.

- I. Introducción-Los pescadores.
- II. Funeral.
- III. Fiesta de trabajo.

Las tres partes de la obra se corresponden en orden con las primeras secuencias de mayor importancia en la película; *Introducción-Los Pescadores*, primer movimiento, muestra de manera precisa el fin que esta música tenía como apoyo para el drama cinematográfico. La obra inicia con un breve soliloquio de la trompeta acompañado por el trino del timbal en un gran crescendo, el cual desemboca, con un ritmo irregular, en un estremecedora acorde ejecutado por los aientos madera y metálicos, mismo que se enmarca en los ritmos yuxtapuestos de seis contra siete que realizan las cuerdas altas y bajas, lo que brinda una aparente sensación de caos que predice los hechos que están por desarrollarse en la trama de la película. Como veremos en los subsecuentes análisis estéticos musicales, la yuxtaposición rítmica es parte esencial del estilo revueltiano, influenciado directamente por las composiciones del periodo ruso de Stravinski, como *La consagración de la Primavera*<sup>145</sup> o *Petrushka*; la vitalidad rítmica en este caso es utilizada como medio para representar una sensación caótica y de perpetuo movimiento en el desarrollo del movimiento.

A lo largo de esta obra, y como en otras del catálogo del compositor, la trompeta cuenta con un papel destacado, en parte por el simbolismo que sus líneas pueden representar y por la primacía melódica que éstas pueden tener. Recordemos que en México la trompeta es un instrumento por demás célebre y reconocido en el contexto de la música popular y las bandas de pueblo; en el caso de *Redes*, el instrumento pareciera tener la función de un heraldo que, con el primer motivo melódico de la obra y algunas variantes del mismo, anuncia, predice o rememora las vicisitudes, alegrías y penas de los pescadores. A partir de este punto, la música nos lleva por diferentes pasajes, donde por momentos los colores de la armonía y los efectos de clímax, encaminados por el *ostinato*<sup>146</sup> rítmico melódico de los cornos, predominan y resaltan sobre el desarrollo melódico, mismo que por momentos puede parecer repetitivo y parsimonioso al no tener grandes desarrollos, construcción analógica al ambiente calmo y húmedo de la costa, cuya

---

<sup>145</sup> Peter Garland, *Silvestre Revueltas*, Alianza Editorial, México, 1994, pág. 46.

<sup>146</sup> Secuencia o patrón rítmico-melódico que se repite consecuentemente por varios compases para emular una sensación de obstinación.

pesadez y estatismo emula el de un pueblo de pescadores. En esta sección el acompañamiento perpetuo de los trémolos de la cuerda nunca se detiene, de la misma forma que el flujo del agua en el río Papaloapan.

Un ambiente calmo es anticipado por el motivo inicial de la trompeta en una variante más sosegada, debido a la variación rítmica. En el número de ensayo 11 marcado en la partitura, la languidez del ambiente nos lleva a un cambio de *tempo* donde las cuerdas dejan el acompañamiento rítmico para dar paso a un pasaje lírico de gran belleza melódica, el cual refleja una profunda melancolía que contrasta con la vigorosidad rítmica de la primera sección, dualidad presente en casi toda la música de Revueltas y característica primaria de su estética musical. Esta singularidad presente en su música se corresponde con la personalidad que en vida mostró el compositor, tal como lo recuerda su hermana Rosaura Revueltas: “todo en él era recio y hondo, fuerte y suave. La risa, la tristeza, la alegría, la pena. Era risueño como mi madre, pero también era taciturno y violento”<sup>147</sup>. En esta sección encontramos un canto lamentoso a tres voces que enfatiza la calamidad interna de Miro, al encontrarse de lleno con la realidad de su pobreza, remarcada por la falta de trabajo y la posibilidad de perder a su hijo. Al término de esta sección, se desarrolla un coral en la sección de aientos maderas de carácter solemne, que recuerda el ambiente campestre mexicano; este coral es repetido por los metales y por último por los violines, siempre acompañado por los trémolos de la cuerda. El primer movimiento de esta obra pretende retratar la soledad devenida del aislamiento, la precariedad y demás desventajas que el filme proyecta y denuncia, funcionando en términos de estructura musical a manera deertura para la obra.

El segundo movimiento corresponde a la secuencia del funeral del hijo neonato de Miro, escena de la cual esta sección toma su nombre. En la cinta, esta parte llama la atención por la ausencia de diálogos, lo que da libre paso a la fuerza expresiva de la poética fotográfica, potencializada en su impulso de conmoción por la música de Revueltas. En este punto cabe señalar que la primera versión de la música para *Pescados*, estuvo dedicada “a la memoria de Natalia”<sup>148</sup> (Revueltas Acevedo), hija recién fallecida del compositor, a quien seguramente la

---

<sup>147</sup> Rosaura Revueltas, *Los Revueltas*, Grijalbo, México, 1979, pág. 55.

<sup>148</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas, baile...*, pág. 45.

trama de la película debió conmover en gran medida dadas sus circunstancias personales, ya que, pese a ser un compositor reconocido y con una carga de trabajo considerable, nunca gozó de prosperidad económica. El movimiento está construido sobre la base de un tema principal de carácter elegíaco que, a manera de motivo conductor, se encuentra repetido durante toda esta sección de la obra, pasando a través de los diferentes instrumentos de la orquesta sinfónica con ligeras variantes, pero que, en general, se mantiene inalterado. El tema casi siempre va acompañado de un *ostinato* rítmico de dos figuras de negra, ligadas y con indicación de *portato*, interpretado por diferentes secciones de la orquesta, las cuales parecen reproducir el gesto del tránsito de una marcha fúnebre. Este tipo de *ostinatos* rítmicos, al igual que los trémulos del primer movimiento, representan otro de los recursos técnicos característicos de la escritura musical revueltiana.

En este movimiento el desarrollo melódico casi siempre está en función del tema conductor, mismo que es contrapuesto por la interacción con un par de breves contratemas, y por algunos motivos musicales cortos, escritos con indicación acentuada y la mayoría de las veces a contratiempo, gestos que brindan una sensación de patetismo que pareciera emular las condolencias dadas por las personas externas a los dolientes del cortejo fúnebre. De la misma forma que el *ostinato* rítmico melódico de los cornos preparaba y conducía hacia el clímax al inicio del primer movimiento, aquí Revueltas utiliza el mismo recurso, pero a la inversa, donde un decrescendo, que recuerda el material temático del movimiento anterior, conduce al inicio del puente de transición hacia el siguiente movimiento. En esta sección, un cambio abrupto en el *tempo*, señalado con la indicación de *Furioso e più vivo*, así como la figuración rítmica y la acentuación de cada nota, nos indica que el duelo terminó. Después de este llamado de atención y posteriormente un breve ambiente lánguido, generado por el ritmo sincopado y el desplazamiento de los tiempos fuertes en trompetas y cornos, un tema de la cuerda grave sin ningún acompañamiento genera una atmósfera de misterio y anticipación; como si estuviera distante se escucha a manera de eco el tema de la trompeta con el que inicia la obra en una variante reducida, para finalmente reafirmarse de lleno con otra variante al inicio del tercer movimiento, *Fiesta de trabajo*.

A diferencia de otros compositores nacionales del periodo, Revueltas no realiza adaptaciones ni citas explícitas de temas folclóricos mexicanos; sin embargo, utiliza recursos rítmicos y melódicos propios de estos que, al combinarse con la modernidad de su lenguaje musical, derivan en su célebre estética. El tercer movimiento corresponde al material temático utilizado para la secuencia, donde a los pescadores se les avisa que, tras algún periodo de escasez, por fin ha iniciado la temporada de pesca; en esta sección de la película se observan tomas en las que el físico de los actores, maquillajes o coreografías están de sobra, pues se retrata a pescadores nativos de la región realizando la labor de sustento que se les ha transmitido, a manera de herencia, a través de generaciones, cuyo trazo se pierde en el tiempo, la mano de trabajo y el pueblo llano llevado a la pantalla grande. Silvestre Revueltas utiliza el título *Fiesta de trabajo* como un manifiesto social, enunciado con el que expresa de manera semántica lo que trata de representar a través de su música: su visión sobre la fuerza de trabajo, así como el deber y la trascendencia de éste, mismo que, más allá de considerarse un medio meramente productivo y generador de riqueza, es una forma de contribuir al bien de la sociedad en varios aspectos, no solamente en el rentable.

En este movimiento, el compositor recurre a la figuración métrica del 6/8, ritmo ternario utilizado típicamente en las danzas populares de carácter festivo de la región denominada *Huasteca*, la cual se encuentra en una zona donde convergen varios estados de la República, entre ellos Veracruz. En este caso, la partitura recrea una danza similar a la de un *Huapango*, la cual fácilmente podemos asociar a través de la célebre adaptación de tres sones populares que José Pablo Moncayo, alumno que pasó por la cátedra de violín y composición de Revueltas, haría célebre al inicio de la década posterior. Silvestre contribuye al manifiesto social que toda la película representaba con una danza popular mestiza (*Huapango*), no indígena, puesto que, al evitar los discursos indigenistas en su música, es consciente de que lo primero es un reflejo más coherente de la identidad mexicana, la cual está integrada por la confluencia de diversas culturas, en este caso particular indígena, española y africana.

*Fiesta de trabajo* posee una forma ternaria (ABA), es decir, que se compone de tres partes, siendo la parte intermedia (B), de carácter contrastante a la primera, y la tercera, una repetición de la primera, pero con una *coda*, breve episodio que a manera de epílogo conduce al

final de la obra. La primera sección (A) comienza con una breve introducción desarrollada a manera de fanfarria de aientos metálicos, a la que se irán agregando otros instrumentos sobre la base rítmica de escalas de semicorcheas de los violines II y las violas; aquí Revueltas juega con las síncopas y la superposición de acentos para dar un aire más folclorista y dancístico, mismo que contrasta ampliamente con todo lo escuchado hasta ahora. Posterior a esto, los distintos instrumentos de la sección de cuerdas se irán incorporando a las escalas de semicorcheas, las cuales, por su cinética y corta duración, propician la sensación del correr del agua al igual que los trémolos del primer movimiento; sin embargo, la percepción es distinta debido al dibujo melódico ascendente y descendente de las escalas, gesto que aduce a la vida que esta vez se encuentra en el agua por la abundancia de peces, este recurso rítmico será frecuente a lo largo del movimiento. Después de la presentación del tema principal en los violines y vientos madera, y un breve desarrollo posterior, la sección B inicia con un ambiente contrastante en el matiz, con líneas melódicas más serenas y cuadradas, así como un diferente color en la armonía. En esta sección encontramos una instrumentación que recuerda a las de un ensamble de música popular, con la primacía melódica de los violines, las trompetas, así como el acompañamiento rítmico de los violoncellos y contrabajos, que con *pizzicatos* emulan un instrumento de cuerdas percutidas propio de este tipo de ensambles, como un guitarrón. Tras una breve transición, da inicio la re exposición del primer tema, y con una breve *coda*, que combina algunos de los elementos utilizados en las secciones anteriores, finaliza la versión de concierto de *Redes*.

Haciendo una comparación auditiva entre el arreglo de Erich Kleiber y la versión original de Revueltas (reconstruida por Kolb-Neuhaus y Castillo), notamos que la edición del austriaco gira más en torno a la exaltación de los detalles “exóticos” o mexicanos que se encuentran en la música, al suprimir partes líricas de gran importancia que hablan de la dualidad en el estilo de Revueltas, como las del primer movimiento, y al agregar dos movimientos extras con la música de las secuencias finales de la película, cuando la versión de Revueltas es más íntima, lírica y concisa. Las partes que Kleiber agrega, si bien gozan de gran vitalidad rítmica y material temático de los primeros movimientos, es música que fue concebida para el apoyo de escenas, donde el drama de la película se desarrolla más a través de los diálogos, o sea que posee una función más incidental, por lo que el valor artístico pierde fuerza al deslindarse de los recursos visuales para los que originalmente fue escrita. Dicho esto, cabe señalar que las partituras para

cine de Revueltas, siendo las más sobresalientes *Redes y Música para charlar* (escrita en 1938 para la película Ferrocarriles), constituyen uno de los aportes más grandes que un compositor mexicano haya hecho al séptimo arte, por su calidad, su profusión e influencia, siendo así que el legado de Revueltas en la música para cine no sólo abarca su faceta como compositor, sino como docente. En 1939 durante su estadía en México, Alex North, futuro célebre compositor para cine hollywoodense, trataría amistad con Silvestre, con quien además tomaría clases de composición<sup>149</sup>. Para entonces, Revueltas gozaba ya de cierto prestigio internacional, además de haber escrito la música para más de cinco producciones nacionales, influenciando así las partituras de su par estadounidense, quien llegaría a ser el compositor con más nominaciones para la categoría de mejor banda sonora de los premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos de América.

En términos musicales, *Redes* representa el trabajo de un compositor maduro, cuyo estilo personal se encuentra ya bien definido. Como ya se ha señalado, aquí se encuentran algunas de las características más representativas de la estética revueltiana, así como la marca ideológica que permea buena parte de su obra. La música, acorde con los principios de la película, busca ser accesible para el auditorio, con algunos guiños hacia la música popular para que el público pueda identificarse con ella. Revueltas encuentra un equilibrio entre lo socialmente funcional y sus premisas personales, logrando con ello una estética que conjuga la esencia mexicana con la modernidad, siendo así que la labor pionera del compositor en la música para cine en nuestro país es comparable con la de Aaron Copland en los Estados Unidos y la de Serguei Prokófiev en la Unión Soviética.

### 3.2 Folclore

Si bien Manuel M. Ponce es considerado el padre del nacionalismo musical mexicano, dado el gran interés por el rescate y refinamiento de la música popular nacional, la obra del maestro dista en concepción, forma e ideología del movimiento nacionalista a gran escala que surge a partir de

---

<sup>149</sup> Annette Davison, *Alex North's, a Street Car Name Desire*, Scarecrow Press, Estados Unidos de América, 2009, pág. 8.

las políticas vasconcelistas en la década de 1920. La razón principal es que Ponce buscaba adaptar ciertos rasgos de la música nacional a las formas de la música de concierto, de la misma manera que algunos compositores europeos realizaban o habían realizado en sus países de origen, todo ello previamente a la culminación de los procesos revolucionarios iniciados en 1910.

Paradójicamente, los movimientos nacionalistas en nuestro país se corresponden con pares análogos que surgieron en otras latitudes alrededor del mundo que, aunque por distintos motivos, todos perseguían el ideal de la reafirmación y la auto-denominación de su cultura. En Europa en parte buscaban liberarse de la hegemonía de la música alemana, y en nuestro país los compositores pugnaban por encontrar una voz que hablara sobre su identidad, como parte de la búsqueda de arraigo y unión nacional para la reconstrucción y unión ideológica del país, haciéndolo algunos a través de sus propios medios, con mayor o menor éxito, intentando desprendérse en lo posible de la herencia musical del siglo XIX, como forma de rechazo a todo lo previo al nuevo régimen político-social instaurado a raíz de la Revolución Mexicana.

Por décadas, Silvestre Revueltas fue catalogado como un compositor meramente nacionalista, ya que los años de su periodo composicional activo se adscriben a la perfección dentro de la temporalidad del auge del nacionalismo cultural y musical mexicano, limitándose con ello los estudios y los análisis a las características de su repertorio más conocido que así lo sugieren. Sin embargo, las investigaciones más actualizadas y recientes, enfocadas más a fondo en las diferentes vertientes que su obra abarca, pugnan por la diversificación de ésta, e incluso por las rupturas y transgresiones que el compositor tuvo en este periodo estilístico. Revueltas, a diferencia de otros compositores, no convierte el folclor en el punto neurálgico de sus composiciones, sino que hace evocaciones que complementan sus obras y las adscriben a las corrientes estéticas afines a las premisas del compositor, como la modernidad y el nacionalismo cultural. A diferencia de otros compositores, no busca la esencia mexicana en la supuesta gloria de civilizaciones perdidas al tratar de reconstruir música de carácter indigenista; en los años treinta “ni críticos, ni partidarios de la obra de Revueltas pudieron esconder su asombro y frustración ante un estilo que, si bien parecía llevar un “mensaje” indeleble de alta mexicanidad,

cuestionaba asimismo, y de manera insoslayable, la receta oficial para la creación de una música “verdaderamente” indigenista”<sup>150</sup>.

Musicólogos como Roberto Kolb y Yolanda Moreno Rivas, argumentan que, en realidad, son las rupturas y divergencias con la doctrina nacionalista lo que hace más relevante a la obra de Revueltas, inserta, sin lugar a dudas, dentro de esta corriente. Moreno Rivas, enfocada en el análisis estructural y motívico de la obra revueltiana, señala que “Revueltas es un músico radical; cada elemento de su arte lo aleja del nacionalismo discursivo y señala un cambio más allá de la tradición popular. La cacofonía instrumental y armónica que caracteriza a los grupos de músicos populares se transforma en un rasgo de su instrumentación moderna o en una disonancia que no es ingenua ni salvaje”<sup>151</sup>. Kolb incluso señala que el discurso folclorista en Revueltas es utilizado como una estrategia por parte del compositor para relacionarse con un público que, por el momento, buscaba y exaltaba la música nacionalista: “aunque Revueltas despoja las citas melódicas de sus atributos rítmicos y armónicos naturales y las sumerge en un entorno moderno, la melodía popular se sostiene como código común entre el compositor y su público y define al Revueltas que todos conocemos, aquel que ha sido más aplaudido y rescatado por los cronistas”<sup>152</sup>; esto como forma de revestir su música, esencialmente de corte modernista y adscribiéndose así a los principios estéticos e ideológicos que personalmente compartía y promulgaba, pero llevando sus inquietudes musicales a un punto más diverso que el resto de sus colegas. Finalmente, la esencia folclorista en la música de Revueltas no es más que el reflejo de los ideales primarios del compositor, la esencia mexicana que él mismo llevaba dentro, que percibía y encontraba en el canto del campesino mexicano, como él mismo lo expresaba: “me gusta toda clase de música. Puedo soportar hasta a algunos de los clásicos y algunas de mis propias obras, pero prefiero la música de mi pueblo, que se oye en la provincia”<sup>153</sup>.

---

<sup>150</sup> Carlos Sánchez Gutiérrez, “Propuestas para un enfoque sincrético de Revueltas”, *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pág. 121.

<sup>151</sup> Yolanda Moreno Rivas, “Silvestre Revueltas: creación nacionalista e imaginación”, *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pág. 61.

<sup>152</sup> Roberto Kolb y José Wolffer, “Apropiación y ruptura: Revueltas frente a los nacionalismos”, *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pág. 147.

<sup>153</sup> Silvestre Revueltas, *Op. cit.*, pág. 29.

### **3.2.1 Homenaje a Federico García Lorca**

A diferencia de otros compositores del periodo nacionalista mexicano, como Carlos Chávez o Candelario Huízar, quienes hicieron notables aportaciones al repertorio sinfonista nacional, Silvestre Revueltas opta por el uso de formas libres para su obra, empleando en numerosas ocasiones, ya sea para su música de cámara o para pequeña orquesta, ensambles atípicos ajenos a los del formato tradicional de la música de concierto. En el caso de la obra *Homenaje a Federico García Lorca*, la instrumentación seleccionada por Revueltas incluye: flauta *piccolo*, clarinete en Mi bemol, dos trompetas, trombón, tuba, tamtam, xilófono, piano, dos violines primeros, dos violines segundos y contrabajo. Esta clase de instrumentación no es única en el catálogo de obras de Revueltas, y para términos funcionales, ideológicos y estéticos, se adapta perfectamente a sus premisas, siendo este tipo de ensambles recurrentes en las obras de compositores vanguardistas de la postguerra. Revueltas además utiliza este ejemplo de ensamble como punto de identificación con el movimiento nacionalista, ya que el contraste de colores entre las maderas, reforzado por la gruesa sonoridad de los metales, la diferencia abismal de registro entre la cuerda con la actividad melódica percutida del piano y percusiones, crea un ambiente de sonoridades que hacen remembranza a las bandas populares que Revueltas rememora. Dada algunas limitaciones en músicos e instrumentos en los pueblos mexicanos, se puede decir que en este tipo de ensambles “se toca con lo que se tiene”.

El *Homenaje a Federico García Lorca* es concebido por motivos extra-musicales. La obra representa la reacción del compositor ante la muerte del poeta español, fusilado la madrugada del 18 de agosto de 1936 a las afueras de la ciudad de Granada, a manos de afines al bando sublevado en contra de la II República Española. A sus treinta y ocho años de edad, García Lorca gozaba de una fama y apreciación internacional como poeta, dramaturgo y prosista. Librepensador al que aún hoy en día no se logra catalogar ecuánimemente dentro de alguna posición ideológica definida, Lorca era especialmente apreciado en los círculos izquierdistas en América Latina y, sin duda, queriéndolo o no, con su muerte se convierte en mártir de la causa republicana.

La relación de Revueltas con el mundo literario, basada en la admiración profesional, la camaradería fraternal e ideológica, tuvo una influencia en su vida personal, así como en su obra; entre los poetas y literatos con quienes Revueltas tuvo trato se encuentran: Juan de la Cabada, Carlos Pellicer, Germán List Arzubide, Rafael Alberti, Nicolás Guillén (autor del poema *Sensemayá*, sobre el cual Revueltas escribiría una de sus obras maestras), Paul Bowles, León Felipe, entre otros. Revueltas, como hombre culto y de gran sensibilidad, admiraba profundamente a Federico García Lorca, prueba de ello es el ciclo de *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas* que posteriormente escribiría en 1938, basadas en algunos sus textos junto a uno de la autoría de Antonio de Trueba, obra donde la ironía y la estética revueltiana se entremezclan con el folclor infantil de la obra del poeta. Punto de encuentro entre ambos creadores es su vocación folclorista, manifiesta en la expresión de sus raíces elevadas hacia un carácter universal; al respecto, Juan Marinello vivió el proceso de duelo junto a Revueltas y escribe que: “sentía Silvestre una profunda admiración por Federico, del que gustaba recordar con frecuencia los versos mejores [...]. Había en ello una razón primordial: uno y otro, el músico y el poeta, eran hijos fieles y privilegiados de sus pueblos y dueños de un don, de un garbo libérrimo hecho de lealtades y sorpresas; los dos ponían el oído en la calle y en el campo y echaban a andar por caminos recónditos los humores sorprendidos”<sup>154</sup>.

Revueltas era un músico que creaba de manera profesional, y entregado a su trabajo como compositor; en su impulso perfeccionista era común que reescribiera o revisara sus obras después de su estreno, como el caso de *Cuauhnáuhac y Esquinas*, que cuentan con dos versiones. Por este motivo, se asume que es probable que el compositor hubiera comenzado a escribir el *Homenaje* antes de la muerte de García Lorca, y agregado posteriormente el movimiento intermedio de carácter luctuoso, tomando así la forma y el carácter por el que hoy es conocido. El 14 de noviembre de 1936 en el Palacio de Bellas Artes se estrena esta obra con el título provisional de *Tres piezas para diez instrumentos*, en un acto auspiciado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, de la que Revueltas era agremiado), el Frente Popular Español y la Juventud Comunista de México. El *Homenaje a Federico García Lorca*, cuyo presumible título original fuera *Llanto por Federico García Lorca*, está integrado por tres movimientos de carácter contrastante, en los cuales el compositor no utiliza las signaturas italianas habituales para señalar

---

<sup>154</sup> Juan Marinello, *Op. cit.*, pág. 33.

el tempo, sino un tipo de indicaciones que tienen que ver más con estados de ánimo y referencias folclóricas:

- I. Baile.
- II. Duelo.
- III. Son.

En esta obra, al igual que en *Redes*, la trompeta juega un papel preponderante por su simbolismo como heraldo en el lamento elegíaco de la muerte de García Lorca. El primer movimiento, *Baile*, inicia con un soliloquio de trompeta sobre un arpegio del piano, donde, a manera de recitativo, la trompeta abre de modo solemne y anticipa la intención de la obra, pero no su carácter total. Tras esta intervención de la trompeta, un acorde percutido de todos los instrumentos cambia por completo el ambiente, con un cambio de *tempo* da comienzo el baile que señala el título del movimiento. En este punto se encuentran varios elementos que refieren al estilo de Revueltas, como el ritmo *ostinato* acentuado en los violines sobre el que se desarrolla el tema de carácter folclórico, mismo que pasa por instrumentos que, por su registro, pueden resultar un poco estridentes, como la flauta *piccolo*, el clarinete en Mi bemol y la trompeta. Este tema, como otros del mismo carácter en el repertorio del compositor, encuentra su esencia folclórica en la relación interválica sobre la que se desarrolla la melodía, así como por su construcción métrica, donde ritmos ternarios, atresillados y puntillados remiten a figuraciones típicas de la música popular mexicana, sobre todo en sus terminaciones. Este es el recurso común utilizado por Revueltas en sus obras para lograr este ambiente, ya que, salvo en contadas ocasiones, el compositor evita las citas textuales u orquestaciones de temas populares.

La indicación en el cambio de *tempo* al *allegro*, “*quasi indio*”, como está señalado en el manuscrito, permite al interprete entender la sensación que el autor pretendía recrear (acaso de manera irónica y como contraparte al indianismo propuesto como camino idóneo para el nacionalismo musical y la mexicanidad)<sup>155</sup>, con el peculiar sonido de la flauta *piccolo* que parece aludir a las ocarinas utilizadas en la música prehispánica, aunque el tema tiene que ver más con la música popular mexicana que con reconstrucciones indígenas. A la par del desarrollo de este

---

<sup>155</sup> Roberto Kolb y José Wolffer, *Op. cit.*, pág. 156.

material melódico, encontramos que la figuración más corta en cuanto al ritmo se encuentra por un momento en la tuba, instrumento con el registro más grave de toda la orquestación, lo cual brinda una sensación de pesadez y contradicción, al ser este caso poco recurrente en orquestaciones más ortodoxas, hallando con ello un referente al sentido del humor característico de la obra de Revueltas. Sobre el particular uso de la tuba como instrumento insigne en la instrumentación revueliana, el musicólogo Julio Estrada señala que:

En Revueltas, la tuba da color rugiente y alegre al personaje de voz marginal que le asigna al aprovechar a conciencia el abaleado *búm-bóm* de tuba que da pavoneo a la banda pueblerina: la pone ante todos para evidenciar su comparecencia torpe, lenta, incómoda y fatigante para las melodías: es grotesca y, en el fondo, mítica. Su mensaje realza a la figura desechada por otros; primero, el gesto de desagravio social; luego, la honda afinidad con los tonos que le asigna, entre humor de trompetilla y llanto lúgubre<sup>156</sup>.

Este material temático se desarrolla a lo largo del breve movimiento, donde los momentos de pregunta y respuesta entre los instrumentos más graves, como la tuba y el trombón, y los más agudos anteriormente citados son comunes, algunas veces con voces dobladas entre los instrumentos en intervalos consonantes, efecto que logra una reminiscencia de cantos populares, todo ello sobre el acompañamiento perpetuo a manera de *ostinato* por parte de las cuerdas, el piano y la percusión. El movimiento cierra con el mismo solo de la trompeta de la parte inicial, el cuál anuncia y prepara el ambiente para el siguiente movimiento, de carácter complementemente fúnebre.

“Cada vez que oigo el lamento de Silvestre a la muerte de Federico se me hace más afilado, más heridor, el relieve de su mensaje. No hay dudas de que sólo el pueblo puede engendrar este grito contenido, este desgarramiento de viejas raíces destrozadas; pero sólo una sensibilidad de suprema jerarquía puede alumbrarnos este tesoro soterrado”<sup>157</sup>. Con estas palabras, Marinello describe la obra de Revueltas, pero parece hacer especial referencia al segundo movimiento, *Duelo*, el único de *tempo* lento, y contrastante en carácter e intensión con los otros dos. De la misma forma que en el movimiento anterior, la percusión, los violines y el

<sup>156</sup> Julio Estrada, *Canto Roto...*, pág. 166.

<sup>157</sup> Juan Marinello, *Op. cit.*, pág. 34.

piano desarrollan un perpetuo *ostinato* que una vez más hace referencia al caminar continuo y acompañado de un cortejo fúnebre, cuyos intervalos y acentuación crean un ambiente frío y por momentos hasta punzante. La línea melódica emula a un lamento, casi un llanto, cuyo desarrollo es el más lineal de los tres movimientos, pero en el que se destaca un momento de clímax donde la saturación de los timbres instrumentales roza el estridentismo, cuya disonancia más que un llanto pareciera el grito desgarrador de dolor por la muerte de un hermano. Para este momento de su vida Revueltas estaba bastante relacionado con el luto y el duelo por la pérdida de un ser querido; la muerte había rondando su vida los últimos años con el deceso de dos de sus hijas, así como el fallecimiento de su hermano Fermín Revueltas, connotado pintor y muralista, hermano con el que compartía un especial nexo por la cercanía de edades, compañero de andanzas juveniles, vocación artística y compartida visión ideológica.

El tercer movimiento, *Son*, hace referencia a una forma musical típica en la música popular de algunos países latinoamericanos, la cual es interpretada por diversos tipos de conjuntos instrumentales, y que en México particularmente cuenta con diversas variantes según la región geográfica. El carácter de esta forma es alegre y dancística. Revueltas utiliza esta referencia para titular y dar el *tempo* a la conclusión de su *Homenaje*, en el cual no se advierte un sentido de esperanza o trascendencia hacia otra vida, sino que más bien tiene relación con el sentido ambivalente en la particular concepción sobre la muerte en la cultura mexicana. En esta última sección la interacción melódica entre los diversos instrumentos del ensamble es más variada; aquí los recursos típicos de la estética revueltiana convergen para crear texturas y pasajes más diversos que en los primeros movimientos. En el aspecto rítmico se percibe, a su vez, una mayor variedad, encontrando los cambios constantes en la métrica del compás típicos de la escritura musical de Revueltas, recurso que el compositor utiliza con el fin de alterar la acentuación y crear diversos efectos y sensaciones según la necesidad expresiva y sensorial de su música. En este movimiento, como en toda su obra, Revueltas recurre a un tipo de desarrollo muy definitorio de su estilo personal, el cual tiene que ver más con la mutación de motivos o melodías cortas, las cuales se encuentran en constante comunicación<sup>158</sup>, creando con ello elaboradas texturas que definen e identifican su particular estética musical, en lugar del desarrollo de grandes

---

<sup>158</sup> Yolanda Moreno Rivas, “Silvestre Revueltas: creación nacionalista e imaginación”, *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión...*, p. 67.

temas con una persistente primacía y relación a lo largo de la obra, tal como la concepción de Desarrollo Musical lo sugiere. En la última sección del movimiento, la fúrica y frenética *coda* nos conduce a la resolución final en un acorde mayor, lo que, en términos musicales, y tras la anterior disonancia, implica una sensación de estabilidad y conclusión.

A simple vista, resalta el hecho de que, al ser un homenaje póstumo, los títulos de los movimientos sean ampliamente contrastantes en títulos, carácter y *tempos*; como *baile* y *son*, de índole dancística, y en contraposición *duelo* que, a manera de un lamento, aporta y da un sentido fúnebre a la obra ante la pérdida del poeta. De este modo, Revueltas conserva en su obra una forma tripartita de contraste entre movimientos rápidos y lentos, característica de la música de concierto, y que, en este caso particular, como sus títulos lo sugieren, hace referencia a la concepción de la muerte y al paso hacia la otra vida típico en la cultura popular mexicana. Al hacer hincapié en esta particularidad, es inevitable no pensar en los grabados e ilustraciones de José Guadalupe Posadas, cuya esencia satírica y humorista guarda un peculiar parecido con la música de Revueltas, con cuya obra el compositor habría de relacionarse al musicalizar *La Coronela*, un ballet basado en la gráfica del artista hidrocálido. El *Homenaje a Federico García Lorca* es considerado como una de las obras maestras del compositor, siendo esta una de las composiciones que ganaron popularidad y fama casi inmediata debido a su calidad, relevancia y particularidades. Fue la única obra de Silvestre Revueltas que Chávez dirigió entre 1936 y 1940 tras el término de sus relaciones profesionales, además de ser la única de su catálogo que fue editada mientras el compositor vivía, aunque con muchas limitaciones, dados los procedimientos artesanales utilizados y con varios errores, los cuales serían corregidos en ediciones posteriores<sup>159</sup>. En suma, esta obra representa una amalgama de los tres factores que enumeramos para entender la estética revueltiana, encontrando en ella la intención política de apoyo hacia la causa denominada antifascista en la Guerra Civil Española, donde la obra fue interpretada y aplaudida en suelo español durante el conflicto bélico. Los detalles mexicanistas que resaltan el folclore del que Revueltas se declaraba entusiasta, así como la incorporación de elementos propios sobre desarrollo musical que hablan de su particular concepción para su música, son la conjunción que habría de resaltar su obra sobre la de sus pares generacionales.

---

<sup>159</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas, baile...*, pág. 54.

### 3.3 Vanguardia

Existen múltiples leyendas, anécdotas e historias en torno a la vida y obra de Silvestre Revueltas, mismas que han ayudado a acrecentar la popularidad y fama del artista y su legado artístico. Si bien ninguna de estas historias niega la calidad de la obra del compositor, son palpables aquellas que demeritan su labor profesional, adjudicándole una desmesurada intuición musical que rozaba la genialidad pero que, en términos académicos, era falto de escuela y técnica composicional. A su vez, fue alimentada aquella imagen del músico bohemio que, entregado a la bebida, componía mayormente envuelto en un éxtasis báquico más que con la seriedad de un compositor académico.

La imagen de un Silvestre Revueltas improvisado procedía de los rumores y ataques esparcidos en la prensa por los músicos de la vieja escuela que Carlos Chávez y Revueltas desplazaron al tomar las riendas del Conservatorio Nacional de Música, al inicio de la década de 1930. Posterior a su muerte, algunos testimonios, como los de Chávez, ayudaron a denostar la obra del compositor, tratando de posicionarlo como “uno más” dentro del grupo de compositores nacionalistas. En palabras de Chávez: “si tuvo talento para un arranque súbito e impresionante, jamás pudieron sus capacidades creadoras madurar, su oficio perfeccionarse y su estilo evolucionar. Todas sus composiciones son básicamente semejantes en procedimientos, en expresión y en estilo. [...] Fue más fácil para él repetir sin cesar los procedimientos elementales de sus primeras obras, los interminables *ostinatos*, los contrastes explosivos, las melodías piangentes etcétera, etcétera”<sup>160</sup>.

Desde un punto de vista más académico Otto Mayer-Serra, autor del primer ensayo musicológico sobre la música de Revueltas, analiza su obra desde la perspectiva de la música sinfónica europea, señalando, entre otros puntos, que: “no hay evolución estilística en su producción”<sup>161</sup>, demeritando con ello el aspecto estilístico de la obra del compositor, aún y cuando hay que recordar que la muerte de Revueltas trunca abruptamente su breve periodo creativo y por ello pudiera parecer que no alcanzó el grado de desarrollo previsto en estos

<sup>160</sup> Cfr., Estrada, Julio, *Canto Roto...*, pág. 122.

<sup>161</sup> Cfr., Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015, pág. 87.

parámetros. Cabe señalar que el mismo Revueltas, desde su ironía característica, gustaba de denostar el valor del academicismo y los títulos profesionales, primando ante todo la valía del humanismo y la obra; como él mismo ironiza “He tenido muchos maestros. Los mejores no tenían títulos y sabían más que los otros. De ahí que siempre haya tenido muy poca veneración por los títulos”<sup>162</sup>.

Si bien las anteriores declaraciones se han hecho desde la valiosa subjetividad de la que goza la apreciación e interpretación del arte y la historia en general, éstas, de alguna forma u otra, han ayudado a formar la imagen de Silvestre Revueltas a través de las décadas. Sin embargo, una acotación a los testimonios de los hechos por parte de las personas que conocieron y laboraron con el compositor, que en parte desmienten y clarifican estas versiones citadas anteriormente, son necesarias para clarificar el perfil de la vida del compositor, así como el valor de su música, donde otros vieron errores en la vorágine creativa de un genio improvisado.

En capítulos anteriores se ha hablado sobre la formación académica musical de Revueltas, alta y especializada para la época y, sobre todo, para los recursos económicos de la media poblacional en nuestro país. Revueltas comenzó sus estudios musicales en violín y solfeo en provincia, continuándolos en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México con Rafael J. Tello. Al presentir la necesidad de expandir las fronteras creativas de su formación artística, gracias al apoyo económico de sus padres, viaja, junto con su hermano Fermín, al Saint Edward’s College en Austin, Texas. Posteriormente, gracias a la recomendación de los profesores del colegio texano para continuar con estudios especializados, obtendría su título universitario en violín, armonía y composición por el Chicago Musical College, en la ciudad homónima de los Estados Unidos<sup>163</sup>, contando entre sus maestros a los más destacados de la época en aquellas latitudes como Sametini, Mayott, Borowsky y Sevcik<sup>164</sup>. El encuentro a temprana edad con las diferentes formas de vida en nuestro país, tanto en provincia como en la capital, y sus estudios en el extranjero, forjaron una visión creativa y una ideología cosmopolita que posteriormente reflejaría en su arte, como el mismo expresaría:

---

<sup>162</sup> Silvestre Revueltas, *Op. cit.*, pág. 29.

<sup>163</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas, baile...*, Láminas complementarias.

<sup>164</sup> Rosaura Revueltas, “Unas palabras sobre Silvestre”, en Silvestre Revueltas, *Silvestre Revueltas por él...*, pág. 21.

Dentro de mí existe una interpretación muy peculiar de la naturaleza, Todo es ritmo. El lenguaje del poeta es el lenguaje común. Todos lo entienden o lo sienten. El del pintor es el color, la forma, la plástica. Sólo el músico tiene que refinar su lenguaje propio. Para mí la música lo es todo aquello junto. Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles, visuales, pienso en imágenes que son acordes en las líneas melódicas y se mueven dinámicamente. Por eso cuando se poseiona de mí la necesidad de dar forma, objetiva, gráfica, a esos ritmos, sufro una conmoción biológica total<sup>165</sup>.

Eugenia Revueltas rememora de esta forma las jornadas de trabajo de su padre a través del testimonio de la mujer del compositor: “Ella decía que cuando mi papá se ponía a componer trabajaba sistemáticamente todos los días de nueve de la mañana a dos de la tarde. Comía, dormía una siesta y volvía a trabajar. Después, cuando quedaba una obra terminada, entonces sí, se dedicaba a divertirse y a beber”<sup>166</sup>. De otra forma, Octavio Paz, colega personal en sus últimos años, desmitifica la figura laxa que se ha formado en torno al compositor al aseverar que: “A pesar de su leyenda, Silvestre no amaba el desorden ni la bohemia; era, por el contrario, un espíritu ordenado. A veces, exageradamente ordenado. Puntual, exacto, devorado casi por ese afán de exactitud, se presentaba siempre con anticipación a las citas y se apresuraba a cumplir con las comisiones o encargos que se le daban. Esta preocupación por el orden era un recurso de su timidez y una defensa de su soledad. Porque era tímido, silencioso y burlón”<sup>167</sup>.

Con el paso de las décadas, las aseveraciones sobre el músico de mucha intuición, pero poca escuela, o como las de Otto Mayer-Serra, ya no son aceptadas, pues estudios musicológicos más profundos prueban la variedad de las influencias musicales del compositor. Revueltas, como hombre cosmopolita de una educación musical de alto nivel, estaba en contacto con la vida musical y los movimientos modernistas y de vanguardia tanto en México como en los Estados Unidos, por experiencia y a través correspondencia e intercambio con reconocidos compositores, como Aaron Copland y Edgar Varèse, mostrando en su obra un desarrollo estilístico y musical destacable, yendo más allá de los límites de la escuela nacional mexicana. Prueba de ello es la

<sup>165</sup> Silvestre Revueltas, *Op. cit.*, pág. 32 y 33.

<sup>166</sup> Roberto García Bonilla, *Op. cit.*, pág. 22.

<sup>167</sup> Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, págs. 397 y 398.

valoración que Peter Garland hace de las influencias y métodos de composición de Silvestre, enfatizando el aspecto rítmico y armónico de su obra:

Como Stravinsky (y de modo más radical, Varèse) Revueltas gozaba de dotes auditivas que le permitían crear combinaciones instrumentales extremas en movimientos tímbricos, sobresalientes por su diversidad y flexibilidad. [...] La disonancia armónica y melódica nacen de métodos aprendidos de Milhaud, entre otros, y a veces es similar a los procedimientos que están presentes en la música de Charles Ives: por medio del *collage*, o a partir de la adición, de la estratificación o de la superposición de diferentes tramas musicales<sup>168</sup>.

A nivel internacional, Silvestre Revueltas pertenece a la generación de compositores que alcanzaron la edad adulta y la madurez creativa posteriormente a la Primera Guerra Mundial, los cuales “pusieron en cuestión el significado y el propósito del arte, el papel de la expresión emocional y la idea de los artistas como genios que sólo componen para sí mismos”<sup>169</sup>. Cabe señalar que es precisamente en esta década de 1920 cuando se da el contacto con artistas europeos exiliados durante su estancia en Chicago, lo cual representa un primer acercamiento para el compositor y su hermano Fermín con los movimientos de vanguardia gestados en el viejo continente<sup>170</sup>. A su vez, el ambiente obrero de dicha ciudad, eminentemente industrial, supondría un incentivo para la influencia del maquinismo musical presente en su obra, proyectado a través del uso casi obsesivo de *ostinatos* rítmicos.

Aunado a las posibles influencias estéticas extranjeras, que pudieron marcar la estética musical de Silvestre Revueltas, cabe destacar la adscripción del compositor al *estridentismo*, primer movimiento de vanguardia en México, fundado por el poeta Manuel Maples Arce a través de la publicación del primer manifiesto *estridentista*: *Actual No. 1. Hoja de Vanguardia, Compendio Estridentista de Manuel Maples Arce*, el cual fue elaborado a manera de volante. Dicho movimiento “desafió la complacencia política e intelectual, rechazó el conservadurismo académico, celebró la modernidad y las novedades tecnológicas, como la radio, el cine y los aeroplanos, y buscó transformar –a través de la creación de nuevos espacios estéticos y

<sup>168</sup> Peter Garland, *Op. cit.*, pág. 37.

<sup>169</sup> Joseph Auner, *Op. cit.*, pág. 104.

<sup>170</sup> Cfr., Rashkin, Elissa J., *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, pág. 29.

acercamientos novedosos al entorno urbano— no sólo el lenguaje escrito y visual sino la vida cotidiana”<sup>171</sup>.

Revueltas se adscribe a esta vanguardia junto con su hermano Fermín, amigo cercano de Maples Arce, siendo ambos algunos de los poetas, literatos, artistas plásticos, músicos e intelectuales en ser incluidos en el denominado “Directorio de Vanguardia”, adjunto al primer manifiesto estridentista<sup>172</sup>. Silvestre Revueltas se presentaría como interprete en la inauguración de la Primera Exposición Estridentista en El Café de Nadie en la Ciudad de México, aunque no está documentado, es posible que el violinista haya interpretado alguna de sus obras tempranas para su instrumento o su pieza *Tragedia en forma de rábano, no es plagio*<sup>173</sup>, obra que alude a las *Tres piezas en forma de pera* del compositor vanguardista Erik Satie.

El estridentismo, al igual que casi todos los movimientos culturales de la época, tenía una influencia ideológica palpable puesto que “lejos de ser una imitación de movimientos europeos como el futurismo, el estridentismo materializó la búsqueda de renovación que la Revolución mexicana había provocado en casi todos los campos del empeño humano”<sup>174</sup> en nuestro país. Como se intuye, las premisas que enarbola el movimiento estridentista se ajustan a las diversas características de las que se compone e integra la ideología y estética revueltiana, las cuales, a su vez, se materializan en su creación musical, principalmente en su obra temprana.

### 3.3.1 Cuarteto de cuerda no. 1

En el catálogo de obras de Silvestre Revueltas llama la atención el abandono o falta de interés por las grandes formas musicales, mismas que otrora consagraban a los grandes compositores, ya sea por el manejo de éstas en cuanto al desarrollo de la música sinfónica se refiere o en la música de cámara. Desde una perspectiva histórica, compositores de diversas épocas y períodos estilísticos siempre han encontrado una forma de expresión más íntima y diversa en la música de cámara, probablemente por verse liberados de las saturadas texturas de la orquesta sinfónica y explorar

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>172</sup> *Ibidem*, pág. 63.

<sup>173</sup> Julio Estrada, *Op. cit.*, pág. 49.

<sup>174</sup> Elissa J. Rashkin, *Op. cit.*, pág. 16.

más a detalle las posibilidades expresivas que diversos instrumentos pueden tener dentro de ensambles más pequeños; ejemplo de ello pueden ser el *Cuarteto de cuerdas no. 16 en Fa mayor, Op. 135* de Ludwig van Beethoven y el *Cuarteto de cuerdas no. 8 en Do menor, Op. 110* de Dmitri Shostakóvich.

El caso de la música de Silvestre Revueltas es similar, pues su obra camerística resalta sobre su producción para gran orquesta por ser ésta, en esencia, más íntima y transparente, al reducirse las líneas instrumentales que la integran en comparación a su par sinfónico, dada la naturaleza de los ensambles, y por encontrar en este repertorio algunas de sus obras más notables y apreciadas por la musicología actual. Revueltas, como experimentado y sobresaliente violinista, parte desde su especialidad, los instrumentos de cuerda, proyectándose hacia las diversas posibilidades del universo de la composición; un ejemplo de ello son sus cuatro cuartetos de cuerda, los cuales se escriben durante los primeros años de su etapa creativa, siendo con ello un registro musical de la evolución y consolidación estética del compositor.

La música de Silvestre Revueltas puede ser ampliamente descriptiva, como los poemas sinfónicos *Redes* o *Janitzio*, con amplias y señaladas referencias folclóricas, pero también puede ser completamente abstracta, como muestran sus cuartetos de cuerda nos. 1, 2 y 3. La obra que nos atañe, el Cuarteto de cuerda no. 1, fue escrito en 1930 y surge de alguna forma a manera de experimento, alentado por Carlos Chávez, a quien la obra está dedicada, y quien algunos años antes escribiría a Revueltas con la intención de que se adentrase en la composición para este formato instrumental, y para que participe en un concurso a celebrarse en Filadelfia, Estados Unidos: “Ojalá tú escribieras muchas cosas y después eligieras las mejores para mandarlas [...] No te preocupes mucho al principio por la forma (me refiero a la forma clásica de los cuartetos). Me parece que lo mejor es familiarizarte un poco con estas formas para después hacer algo que no esté muy lejano de ellas”<sup>175</sup>.

El Cuarteto de cuerda no. 1 está dividido en dos movimientos; ambos utilizan una forma tripartita ABA, estructura comúnmente utilizada en las obras de Revueltas. El primer movimiento, *Allegro enérgico*, inicia con una línea melódica en el violoncello de un compás de

---

<sup>175</sup> Silvestre Revueltas, *Op. cit.*, pág. 219.

duración que, si bien no puede ser considerada un tema como tal, cuenta con un motivo de negra con puntillo y corchea, que sirve como punto de unión y presentación de las voces, la cual se va repitiendo desde el violoncello hasta el violín II para culminar en el cuarto compás, motivo conductor que estará presente en diferentes formas a lo largo de todo el movimiento. A partir del segundo tiempo del compás 6, este motivo se presenta en su forma disminuida de corchea con puntillo y semicorchea. Revueltas hace uso de pequeños temas donde se priorizan la unidad motívica, los cuales son recurrentemente citados en forma fragmentada a través de la obra, para dar, de alguna manera, una sensación de estabilidad y unidad a la obra dentro del lenguaje abstracto de la misma, tal como expone Julio Estrada: “(Revueltas) ensaya unificar el todo a través de la microvariación, éste será su método predilecto a la vez que agrupador de la diversidad de referencias musicales<sup>176</sup>.

El lenguaje musical de esta creación es eminentemente abstracto; la yuxtaposición de diversas figuraciones rítmicas crea un ambiente de inestabilidad donde la congruencia y unidad musical se logra a través de la reiteración de motivos fundamentales para la obra. A través del movimiento, la música transcurre por diversos ambientes: desde la concreta pero marcada energía de la primera sección, señalada con la indicación de *tempo Allegro Enérgico* y enfatizado por los martillantes ritmos punteados, hasta la sección central (B), señalada con el *tempo Adagio*. En esta primera sección encontramos una posterior relajación ambiental con una indicación de *Poco meno mosso-cantabile*, lugar donde Revueltas aprovecha el color del sonido de la viola, que contrasta en diversos aspectos al registro agudo del violín, para enunciar un tema de carácter completamente contrastante a la eufórica primera sección. Este tema será recurrente y protagónico en la sección B del movimiento. Esta es la primera muestra de una predilección por la viola para presentar temas que cobran importancia en momentos venideros en sus otros cuartetos, haciendo uso de la capacidad expresiva del instrumento, mostrando la vocación colorista de Revueltas, la cual explotaría de lleno en sus futuras obras.

Después de un breve retorno al Tempo I, las indicaciones de la velocidad se tornan hacia un estado de ánimo más patético, donde los diversos motivos expuestos hasta ahora van haciendo

---

<sup>176</sup> Julio Estrada, “Silvestre Revueltas – Periodo de las cuerdas (1929-1932)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 90, México, pág. 158.

aparición. Con la indicación de *Lento*, el motivo principal del movimiento aparece en el violín II de forma aumentada; acompañado por la viola se traspasa a las voces de los extremos para dar una sensación de reposo y estabilidad que, después de la agitación previa, culmina en un acorde de Re menor, primera referencia tonal dentro de toda la ambigüedad previa, lo que prepara el camino y da paso a la sección central del movimiento.

La sección B inicia con el *tempo Adagio*, exponiendo un tema tranquilo y solemne en el violín II, que se desarrolla mientras la viola toca el primer motivo del movimiento para continuar con el mismo tema a manera de canon. Las voces tienen un desarrollo contrapuntístico más parecido a un coral, donde el ritmo es mucho más cuadrado y sereno, en definitiva, el momento de más belleza expresiva de todo el movimiento. Después de un breve desarrollo, los instrumentos del cuarteto muestran referencias de los motivos principales que se han expuesto hasta ahora para llegar a una conclusión en el compás 83 con un acorde de Mi menor en matiz *ppp*, que crea un ambiente de tranquilidad, descanso y falsa conclusión, para despertar en la línea del violoncello con el primer motivo de la obra que conduce al retorno del *Allegro enérgico* y con ello, la última sección del movimiento.

En esta última sección, la voz del bajo se mueve de manera independiente repitiendo un tema a manera de pedal, mientras las otras tres hacen bloques de dos voces, siendo el violín II la unión entre ellas. La ausencia del primer tiempo en estas tres voces da la sensación de sorpresa e inestabilidad, hasta que en el compás 88 se expone el primer motivo del segundo tema en el violín I, dando inicio a una *coda* que remite al material del final de la primera sección, donde contrastan los remates incisivos de las voces, creando un ambiente de tensión, para concluir el movimiento de la misma forma que la sección A, con un acorde consonante pero a la vez ambiguo por la falta de tercera.

A diferencia de otras obras, en el *Primer Cuarteto* de cuerda, Revueltas elude los temas que fácilmente puedan ser identificados por el escucha, para entrar en un ambiente por completo abstracto, priorizando los motivos rítmicos cortos por encima de las prolongadas melodías. Con esto, la línea melódica se va fragmentando a través de la mutación motívica y va pasando por los cuatro instrumentos, yendo en concordancia con los preceptos del estridentismo, que aluden a la

yuxtaposición de imágenes en la plástica, en esta obra representados a través de motivos musicales, creando en ambas artes diversas texturas que, en conjunto, forman un collage de estética transgresora, inclusive iconoclasta, para los cánones de corte más tradicionalista.

En el segundo movimiento, *Vivo*, el primer motivo que se presenta es el de dos semicorcheas en compás de 3/8, mismo que, al igual que en el inicio del primer movimiento pasa por todas las voces, yendo desde el primer violín hasta el violoncello, contrastando en duración y énfasis con el motivo motor del primer movimiento al ser éste más corto e incisivo, efecto que va construyendo una especie de línea melódica que transita por todos los instrumentos. La construcción del movimiento es igualmente tripartita, la escritura y ambiente de la primera parte es de tipo abstracto, donde se alternan constantemente la técnica de arco y *pizzicato*, dando variedad sonora a un mismo motivo, incluyendo, además, los *glissandos* como efecto de expresión, particularmente para un motivo de corchea con puntillo y semicorchea, ya presente en el primer movimiento, que es recurrente y relevante a lo largo del segundo.

La sección intermedia del movimiento está marcada con el *tempo* de *Andante*, misma que comienza con un tema en el segundo violín de carácter pesante, en el que parece que las negras a tiempo del violoncello y los contratiempos de la viola lo incitan a seguir adelante. El efecto de color logrado por la sordina, solamente indicada para el violín I, a la par de los armónicos artificiales en otros instrumentos, logran un efecto y ambiente fantasioso y onírico que el compositor llegaría a perfeccionar posteriormente con en el segundo movimiento de su tercer cuarteto de cuerda, *Misterioso y Fantástico*. En el compás 96, con la indicación de *L'istesso tempo ma poco a poco acelerando al tempo I*, comienza el puente de transición a la sección final, con el primer motivo del movimiento en el violín I, de esta forma se va dando un juego contrapuntístico en las voces hasta crear un clímax por el motivo reducido a tresillo en todas las voces en el compás 106, el cual no llega a culminar, sino que retoma el *tempo* primo en el compás 110 para dar paso a la reexposición de la primera parte, sin la introducción y con algunas variaciones en todas las voces instrumentales.

La diferencia estilística abismal entre esta obra y las que escribiría posteriormente, por las cuales sería mayormente recordado a posteridad, hablan del bagaje cultural de Revueltas, así

como de su contacto con las creaciones musicales fuera de México, de las que posteriormente sería difusor e interprete en tierras mexicanas, a la vez que evidencian la influencia que el entorno artístico de nuestro país tendría en la evolución de su estética musical. El carácter experimental y vanguardista de su primer cuarteto de cuerda muestra que las obras de Revueltas son “agentes en la construcción de una modernidad a la cual el país está pugnando por entrar y que corresponde a un deseo colectivo, por lo menos entre los grupos sociales dirigentes, de participar en la cultura occidental”<sup>177</sup>.

La relación entre la obra de Silvestre Revueltas y el movimiento estridentista es fascinante y se presta para entablar relaciones que, desde determinado punto de vista, pueden rozar la especulación. Aun así, es fácil entender la relación del compositor con este movimiento, como cuando leemos la consigna estridentista, puramente iconoclasta, *¡Chopin a la silla eléctrica!*, que nos remite al espíritu de depuración y renovación en el ámbito musical por el que luchó Revueltas, el cual, al fundarse la Orquesta Sinfónica de México, decía:

Stravinsky, Debussy, Hönegger, Milhaud, Varèse sobresaltaron el plácido sueño de los milenarios profesores cultivadores de la polilla y el del público, que se encontraba anestesiado por un Beethoven que le recetaban un año sí y el otro también las orquestas que para esas ocasiones se formaban como podían, dirigidas por uno u otro de los venerables maestros consagrados que exprimían a conciencia, de las desgraciadas nueve sinfonías, toda la ramplonería y la literatura mundial con ejecuciones espantables pero muy del agrado del adormecido auditorio<sup>178</sup>.

Algunas de las obras del compositor guardan una estrecha relación con este movimiento de vanguardia, como el caso de *Troka*, música escrita para la puesta en escena de una pantomima infantil bailable, basada en el personaje de ficción *Troka, el poderoso*, del escritor estridentista Germán List Arzubide, el cual es una especie de humanoide “capaz de dominar la naturaleza con su trabajo y de usarla en su provecho con la máquina y con la industria”<sup>179</sup>, personaje inspirado

<sup>177</sup> Leonora Saavedra, “Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna”, *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pág. 47.

<sup>178</sup> Silvestre Revueltas, *Op. cit.*, pág. 198.

<sup>179</sup> Eduardo Contreras Soto, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, 2012, pág. 27.

en el futurismo y el maquinismo de las vanguardias europeas. De la misma forma que la música de Revueltas funciona a partir de la relación entre varios motivos musicales, su mutación, fragmentación, superposición y relación entre sí a lo largo de la obra, lo que da coherencia, vitalidad y estabilidad a ésta, los estridentistas aducían que “el significado es contextual; los objetos carecen de valor en sí mismos, por el contrario, adquieren valor a partir de sus relaciones con otras imágenes y de su yuxtaposición con ellas”. La anterior idea sería denominada *equivalencia poética* por Maples Arce, para caracterizar su escritura poética; a su vez, parece dar sentido a la forma en que Revueltas conceptualiza el desarrollo musical en su Cuarteto de cuerda no. 1.

La estética musical de Silvestre Revueltas debe entenderse como la suma de diversos factores musicales y extra-musicales que permearon su formación artística y humana, las cuales tienen un reflejo directo en su obra como compositor. La tipología *revolución, folclor* y *vanguardia* ha permitido realizar una desarticulación más detallada de los elementos que integran su estética musical, encontrando que en cada una de las obras ejemplificadas en este capítulo se identifican, en mayor o menor medida, estas tres premisas, las cuales hacen referencia a factores diversos y distantes con los que tuvo relación el compositor a lo largo de su vida. Yolanda Moreno Rivas realza la labor compositiva de Revueltas sobre la de sus contemporáneos al escribir que: “la originalidad, el dominio del oficio y la frescura de la invención hicieron que la obra de Revueltas superara las limitaciones latentes de una escuela mexicana de composición y señalara en el corto lapso de diez años de producción (1930-1940) un cambio alternativo, hacia una concepción moderna, preservando la esencia popular como el elemento más profundo e irónico de su invención”<sup>180</sup>.

La manera en la que Revueltas reinterpreta e integra en su obra, de una manera tan particular, elementos básicos de la composición musical, como el ritmo, la armonía, el desarrollo musical y la orquestación, hace de ésta uno de los compendios musicales de mayor relevancia en el catálogo mexicano y americano del siglo XX. La mexicanidad intrínseca en ella logra una conexión inmediata con el público para el que originalmente estaba destinada, así como una

---

<sup>180</sup> Yolanda Moreno Rivas, *La composición en México en el siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pág. 48.

proyección internacional de la cultura nacional. El gesto político inmiscuido en sus obras, como parte de las convicciones personales del autor, habla del sentido social que Revueltas buscaba dotar a la creación musical, lo cual estaba en concordancia con los movimientos políticos nacionales e internacionales que se gestaban en el periodo de entreguerras que le tocó vivir. Con esto, podemos comprender, dimensionar y valorar la relación palpable que existe entre la ideología del compositor y su obra, entendiendo, con la suma de todos los elementos anteriormente descritos, por qué la estética musical revueltiana está catalogada como una de las más fascinantes de la música nacional hasta nuestros días.

### **Referencias bibliográficas. Capítulo III**

- Auner, Joseph, *La música en los siglos XX y XXI*, Akal, México, 2017.
- Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas, baile, duelo y son*, Ríos y Raíces, México, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, 2012.
- \_\_\_\_\_, “La música en el teatro (y los músicos en los teatros) en el México de 1810 a 1910”, *La música en los siglos XIX y XX*, (Coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, pp. 154-168.
- Davison, Annette, *Alex North's, a Street Car Name Desire*, Scarecrow Press, Estados Unidos de América, 2009.
- Estrada, Julio, “Silvestre Revueltas – Periodo de las cuerdas (1929-1932)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 90, México, 2007, págs. 149-174.
- \_\_\_\_\_, *Canto Roto: Silvestre Revueltas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- García Bonilla, Roberto, *Visiones Sonoras*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2001.
- Garland, Peter, *Silvestre Revueltas*, Alianza Editorial, México, 1994.
- Kolb-Nehaus, Roberto, “Silvestre Revueltas's Redes: Composing for Film or Filming for Music?”, *The Journal of Film Music*, Volume 2, Numbers 2-4, The International Film Music Society, Inc., Estados Unidos de América, págs. 127-144.

- Kolb, Roberto y José Wolffer (Eds.), *Silvestre Revueltas, sonidos en rebelión*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- Marinello, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*, Editorial Arte y Literatura, Cuba, 1980.
- Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.
- Rashkin, Elissa J., *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas – Por él mismo*, Era, México, 1989.
- Revueltas, Rosaura, *Los Revueltas*, Grijalbo, México, 1979.
- Schettino, Macario, *Cien años de confusión*, Paidós, México, 2016.

## **CONCLUSIONES**

De acuerdo a su contexto, Silvestre Revueltas vivió en un periodo histórico excepcional para nuestro país, en cuyo escenario global fue participante de la integración de su identidad nacional, así como de la configuración político-social que México tiene hoy en día, posterior a la Revolución Mexicana. También, en el ámbito internacional, fue espectador de los años de entreguerras, que supusieron una revolución para el arte y la música, de la cual se vio influenciado a través de los movimientos de vanguardia y el modernismo musical llegado del viejo continente y los Estados Unidos. Los factores anteriormente señalados, así como las particularidades de su formación artística y personal, aunados a un talento innato para la música, devinieron en la figura, leyenda y legado que el nombre de Silvestre Revueltas representa para la cultura mexicana hoy en día, así como en uno de los compositores más brillantes que haya dado del continente americano.

La catalogación primaria de Silvestre Revueltas como un compositor nacionalista se propone debido a la temporalidad de su periodo creativo (1929-1940), y en referencia a la vocación casi totalitaria de la escuela mexicana de composición de por aquellos años. Al retomar diversos textos que pugnan por un intento de catalogación más variado de la obra de Revueltas, contraponiéndolos entre sí, y al adentrarnos en la partitura musical, podemos apreciar que en sus composiciones se encuentran características particulares y únicas que le hacen destacar sobre la obra de sus contemporáneos. La priorización de breves melodías sobre grandes temas, la relevancia en el rol de los motivos musicales con su mutación, fragmentación y relación entre sí como base del desarrollo musical revueltiano, la ambigüedad tonal de algunas secciones de su obra, que habla de las libertades composicionales como premisa estética del compositor, su particular orquestación instrumental con su característico juego de timbres, lo que da pie a la creación de elaboradas texturas, así como su vocación colorista y los grandes contrastes anímicos en su obra, ejemplifican algunas de las características más sobresalientes de la estética musical de Revueltas.

Mención especial merece el elemento rítmico, el cual supone un *élan vital* para el universo sonoro de Revueltas, con su obsesión por el uso de los *ostinatos*, así como las yuxtaposiciones rítmicas que realiza para brindar una sensación de desalineación o descuadre premeditado, característica que lo pone en la misma sintonía de compositores como Edgar Varèse, Alexander Mosólov o Igor Stravinsky. Al respecto de la mexicanidad intrínseca en su obra, el compositor escoge un camino diferente al de sus pares generacionales; mientras que algunos compositores, como Carlos Chávez y Candelario Huízar, buscaron reflejarla a través de la representación de música indigenista, Revueltas representa esta característica a través de giros rítmicos y melódicos propios de los cantos populares; no busca rememorar el pasado indígena, sino reflejar el convulso presente de un país mestizo, a través de los cantos campesinos que evoca, y de cuya riqueza está llena su música. A su vez, las particularidades del desarrollo musical explorado por Revueltas, que se alejan de los cánones formales de la música de concierto, hacen que su obra suene más genuinamente mexicana que la de algunos de sus contemporáneos, por mantenerse esta fiel a sus convicciones estéticas, yendo más allá de convencionalismos formales insertos de citas mexicanas, como los que se pueden apreciar en algunas de las formas sinfónicas de gran envergadura de los compositores anteriormente mencionados.

En cuanto a ideología se refiere, Silvestre Revueltas representa a un hombre y artista de su época que no puede mantenerse neutral ante los hechos político-sociales que se gestan en México y el mundo, inclinándose, como muchos otros artistas, por la orientación de la izquierda política, en la cual veían representados unos ideales utópicos de igualdad social y libertad creativa. A su vez, se influencia de los constructos ideológicos devenidos de la Revolución Mexicana, e, indirectamente, de las políticas de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, que, inspiradas por la política cultural de Anatoly Lunacharsky en la Unión Soviética, sentarán las bases para el desarrollo cultural de la nación, deparando, en años posteriores a su gestión, una época dorada para las letras, pintura, música y arte en general en nuestro país. Estas nuevas orientaciones educativas y culturales coincidirán con la etapa creativa de Revueltas. Este es un primer referente de la influencia que tendría la creación del primer estado socialista en el mundo a través de la revolución proletaria en la vida de Revueltas, misma que, aunque indirecta, sería

primigenia para su posterior idealización sobre aquel país, según las convicciones ideológicas del compositor.

Como el investigador Joseph Auner señala en su libro *La música en los siglos XX y XXI*, el compositor de este siglo no se ciñe a los preceptos de una concepción musical pura, aludiendo a la exclusión de factores extra-musicales para la gestación de una obra musical, sino que, a través de su obra, pugna con ello por significar algo que le dé presencia, representación y pertinencia en los momentos que vive, y en algunos casos como fijación de su postura ante ello. Para Silvestre Revueltas, el hecho de vivir y alcanzar la madurez física e intelectual en una ciudad industrial como Chicago en la era de la emergencia proletaria, así como su vida itinerante por los Estados Unidos, son momentos parteaguas de su despertar ideológico, asumiéndose con ello como un “trabajador del arte”, e influenciado por las tendencias izquierdistas que predominaban en el ambiente cultural de nuestro país. Revueltas concibió su obra como un medio de apoyo (a sus ojos insuficiente), para la causa política que enarbola, la que él consideraba la más justa. El punto más álgido para la actividad política de Revueltas se encuentra en su viaje a la España republicana en plena guerra civil en 1937, acompañando a contingente de artistas y literatos afiliados a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, con miras a participar en el II Congreso de Escritores Antifascista para la Defensa de la Cultura. En este viaje Revueltas presentaría en tierras ibéricas algunas de sus obras más insignes, como son *Redes* y el *Homenaje a Federico García Lorca*. Si bien existen en el catálogo del compositor obras de completo sentido propagandístico, como los cantos revolucionarios *Méjico en España*, *Frente a Frente* o *Porras*, se decantó por seleccionar las primeras dos para su exemplificación en este trabajo, por tratarse de obras con un valor artístico mayor, cuya trascendencia no se ha visto limitada por su intención y por no contar con un referente explícito sobre el gesto político que en ellas se encuentra.

Para realizar una apreciación estética musical objetiva, se utilizó como estrategia investigativa el método propuesto en el artículo *El problema de la objetividad y subjetividad en la música* de la musicóloga Pilar Jovanna Holguín Tovar, académica de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. A pesar de las ideas que pugnan por la privación de influencias extra-musicales en la gestación musical de filósofos alemanes como Schopenhauer,

Gadamer y Hegel, el método propuesto por Olguín Tovar aborda concretamente las particularidades y dificultades que implica el ejercicio hermenéutico en un lenguaje abstracto como la música. El texto aduce a la necesidad de una contextualización sobre diversos factores que influyen y determinan la naturaleza de la obra musical como son: el contexto histórico y geográfico de la obra, datos biográficos del compositor como artífice del objeto de estudio, lenguaje y forma de la obra, así como el contenido y la expresión de la misma. La relación de las premisas anteriores da como resultado la deducción de la apreciación estética musical, la cual está en concordancia con las ideas de musicólogos y estetas del siglo XX, como Carl Dahlhaus y Enrico Fubini.

En base a la metodología expuesta anteriormente, la indagación sobre los movimientos ideológicos y culturales que permearon de alguna forma la obra de Silvestre Revueltas, así como los datos biográficos más relevantes de la vida del compositor, los cuáles influyeron de manera determinante en su formación como ser humano y músico, expuestos en este trabajo de investigación, nos permiten dilucidar la influencia de los diversos componentes ideológicos en la estética musical de Silvestre Revueltas. *Revolución*, *folclor* y *vanguardia* son los apartados que permitieron una organización efectiva de las distintas influencias ideológicas que se encuentran en la obra del compositor, ejemplificadas cada una con una obra significativa de su catálogo que, a consideración del autor, permiten una catalogación certera sobre las características que se pretendían señalar.

El componente ideológico en la obra de Revueltas es variado, ya que encontramos que el compositor escribe y transmite a través de su obra sus ideales sociales y políticos expuestos en la investigación, influenciado por su ferviente socialismo y sus convicciones morales, tal como se expresa en *Redes*. La Revolución Mexicana, con el posterior nacionalismo cultural que engendra, dejan su impronta en el singular mexicanismo que Revueltas expresa en su *Homenaje a Federico García Lorca*, siendo a la vez su obra una postura de resistencia moral, antifascista y de fraternal apoyo a la causa republicana a la Segunda República Española. Las corrientes musicales modernistas y de vanguardia también corresponden como una influencia ideológica en la concepción musical de Revueltas, ya que, si bien en Europa representaban un desprendimiento del realismo en las artes, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, en México la

intención era la misma, pero con una actitud iconoclasta que desprendiera el trabajo artístico postrevolucionario de la tradición decimonónica identificada con el Porfiriato. En este sentido, en el *Cuarteto de cuerda no. 1*, el gesto ideológico no queda implícito en la expresión musical debido lenguaje abstracto y experimental empleado en la obra; sin embargo, la relación de Revueltas con las vanguardias musicales, y particularmente con el *estridentismo* en México, supone un antecedente contextual que se debe considerar previamente a la apreciación estética de la obra, lo cual sustenta y da pie a nuestra afirmación sobre las influencias ideológicas en la concepción musical de Revueltas.

Las características singulares de la estética revueltiana que se han señalado ponen a su autor en sintonía con grandes creadores de otras latitudes geográficas; paradójicamente, esta característica sobre la universalidad en su obra, aunada a su gran originalidad, es precisamente lo que le hace destacar y ser único en nuestro ámbito nacional. Silvestre Revueltas, al igual que muchos otros artistas y literatos del continente americano, creía fervientemente en una utopía socialista materializada en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, país que, para el compositor, representaba su último destino en el itinerario de su viaje a España en 1937, lugar al que finalmente no pudo acceder debido a la falta de recursos económicos. Sin embargo, en el caso de Revueltas llama la atención la libertad creativa, experimental, e incluso de ruptura con los cánones establecidos de la que siempre gozó, en contraste con la realidad vivida por entonces en la antigua Rusia. El caso de censura y opresión que padeció Dmitri Shostakóvich en la Unión Soviética, bien documentado en nuestros días, es otro ejemplo de defensa de la propia libertad creativa que no se le brindó en su momento para poder expresar, a través de la música, sus ideas y la realidad de su entorno, sin atenerse a las posturas estéticas prefijadas por el régimen de su país.

Entre otras múltiples otras características, la valía de la obra de Shostakóvich también radica precisamente en la calidad de su importantísimo legado musical, memoria musical de la Rusia soviética, siendo con ello un compositor que, pese a las limitaciones ideológicas impuestas en determinados momentos, se constituye como uno de los más brillantes compositores del siglo XX. Sin embargo, en la comparación Revueltas-Shostakóvich salta a la vista una notoria contradicción en cuanto a las premisas de libertad y desapego de las formas musicales usuales, entre otras particularidades, por las cuales el compositor mexicano se decantaba, y la realidad de

censura creativa en el régimen socialista que idealizaba, sumando a todo ello, además, (nueva contradicción) la admiración y empatía que sentía hacia Igor Stravinski, el gran proscrito del régimen soviético.

El contraste entre la leyenda creada en torno a Silvestre Revueltas y las pruebas documentales que han sido compiladas, la pulcritud de su escritura musical mostrada en sus manuscritos y la aparente desorganización de su vida personal, así como la contradicción entre sus creencias utópicas y la realidad de aquel entonces, entre otros aspectos, sólo pueden resumirse y entenderse como Octavio Paz lo expresó: “En Silvestre vivían muchos interlocutores, muchas pasiones, muchas capacidades, debilidades y finuras”<sup>181</sup>. Una frase concisa que remite a las múltiples aristas, leyendas, hechos y realidades materializadas en su obra, y que terminan por integrar la vida y obra de Silvestre Revueltas.

---

<sup>181</sup> Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas...*, pág. 398.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aracil, Alfredo, “García Lorca. Música en plural”, *Cien años de Federico García Lorca*, suplemento especial de *Ideal*, Granada, 6 de mayo de 1998, Granada, 1998, pp. 48 y 49.
- \_\_\_\_\_, *El viento que nos lleva. García Lorca, música en plural*. En línea: <https://alfredoaracil.wordpress.com/2012/01/28/garcia-lorca-musica-en-plural>. Consultado el 3 de noviembre de 2017.
- Arocas Martínez, Nuria C., *Friedrich Schiller – Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*, Universitat de València, Valencia, 2008.
- Auner, Joseph, *La música en los siglos XX y XXI*, Akal, México, 2017.
- Bazant, Mílada (Coord.), *Ni héroes ni villanos, Retrato e imagen de personajes mexicanos del siglo XIX*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2010.
- Beezley, William H., *La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX*, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, El Colegio de la Frontera Norte, México, 2009.
- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos, una evocación crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Brinton, Crane, *Anatomía de la Revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas – Baile, duelo y son*, Ríos y raíces, México, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México, 2012.
- \_\_\_\_\_, “La música en el teatro (y los músicos en los teatros) en el México de 1810 a 1910”, *La música en los siglos XIX y XX*, (Coords. Ricardo Miranda y Aurelio Tello), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013, pp. 154-168.
- Davison, Annette, *Alex North's, a Street Car Name Desire*, Scarecrow Press, Estados Unidos de América, 2009.
- Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

- Estrada, Julio, "In Silvestre Revueltas – Periodo de las cuerdas (1929 -1932)", *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. XXIX, no. 90, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, págs. 149-174.
- \_\_\_\_\_, *Canto Roto: Silvestre Revueltas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Fitzpatrick, Sheila, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*, Siglo XXI, Argentina, 1977.
- \_\_\_\_\_, *La Revolución Rusa*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.
- Fubini, Enrico, *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Universitat de València, Valencia, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991.
- García Bonilla, Roberto, *Visiones Sonoras*, Siglo XXI, México, 2001.
- García Lorca, Federico, *Romancero gitano*, Alianza, Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Canciones 1921-1924*, Alianza, Madrid, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Poema del cante jondo*, Alianza, Madrid, 2013.
- \_\_\_\_\_, *Libro de poemas*, Alianza, Madrid, 2014.
- Garland, Peter, *Silvestre Revueltas*, Alianza Editorial, México, 1994.
- Garner, Paul, *Porfirio Díaz: entre el mito y la historia*, Crítica, México, 2015.
- Hart, John Mason, *El México revolucionario: gestación y proceso de la Revolución Mexicana*, Alianza Editorial, México, 1997.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Premia, México, 1989.
- Kolb-Nehaus, Roberto, "Silvestre Revueltas: Tale of an Unforgivable Oblivion", *Peermusic, The Global Independent*, Nueva York/Hamburgo, 1998.
- \_\_\_\_\_, "Silvestre Revueltas's Redes: Composing for Film or Filming for Music?", *The Journal of Film Music*, Volume 2, Numbers 2-4, The International Film Music Society, Inc., Estados Unidos de América, 2009, págs. 127-144.

\_\_\_\_\_, *Contracanto. Una Perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, Coordinación de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

-Kolb, Roberto y José Wolffer (Eds.), *Silvestre Revueltas: Sonidos en rebelión*, DGAPA, ENM, UNAM, México, 2007.

-Kolb, Roberto y Susana González Aktories, *Sensemayá: Un juego de espejos entre música y poesía*, JGH Editores, México, 1987.

-Kurz Muñoz, Juan Alberto, *El arte en Rusia. La era soviética*, Instituto de Historia del Arte Russo y Soviético, Valencia, 1991.

-Labastida, Horacio, *Reforma y República Restaurada 1823-1877*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1988.

-Lajous, Alejandra (Coord.), *Manual de Historia del México Contemporáneo (1917-1940)*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.

-Lenk, Kurt, *Teorías de la revolución*, Anagrama, Barcelona, 1978.

-Lunacharsky, Anatoly V., *El arte y la revolución (1917 – 1927)*, Grijalbo, México, 1975.

-Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.

-Marinello, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*, Editorial Arte y Literatura, Cuba, 1980.

-Martínez Carrizales, Leonardo (Coord.), *El orden cultural de la Revolución Mexicana. Sujetos, representaciones, discursos y universos conceptuales*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010.

-Mason Hart, John, *El México revolucionario: gestación y proceso de la Revolución mexicana*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1990.

-Massin, Jean y Brigitte, “Beethoven y la Revolución Francesa”, *Revista de la Universidad Nacional*, no. 12, UNAL, Bogotá, 1973, págs. 257-272.

\_\_\_\_\_, *Ludwig van Beethoven*, Turner, Madrid, 2011.

-Mendieta y Núñez, Lucio, *Teoría de la revolución*, Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959.

-Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.

- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello (Coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2013.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La composición en México en el siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.
- La música de México* (Ed. Julio Estrada), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984-1988.
- Orta y Velázquez, Guillermo, *Elementos de Cultura Musical*, Joaquín Porrúa Editores, México, 1980.
- Ossa Martínez, Marco Antonio, de la, “García Lorca: La música y las canciones populares españolas”, *Alpha*, no. 39, Universidad de Los Lagos, Osorno, 2014, pp. 93-121.
- Paz, Octavio, *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- \_\_\_\_\_, “Silvestre Revueltas (1889-1949)”, *Obras Completas*, Tm. 4, Fondo de Cultura Económica, México, 1994-1999.
- \_\_\_\_\_, *Generaciones y semblanzas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- \_\_\_\_\_, *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a “El laberinto de la soledad”*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Prieto, Carlos, *Dmitri Shostakóvich. Genio y drama*, México, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- Rashkin, Elissa J., *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- Revueltas, Rosaura, *Los Revueltas*, Grijalbo, México, 1979.
- Revueltas, Silvestre, *Silvestre Revueltas – Por él mismo*, Era, México, 1989.
- Schettino, Macario, *Cien años de confusión*, Paidós, México, 2016.
- Schopenhauer, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, EDAF, Madrid, 2005.
- \_\_\_\_\_, *El mundo como voluntad y representación*, Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- Valadés, José C., *Orígenes de la República Mexicana*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1982.
- Vasconcelos, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2011.

-Vázquez, Josefina Zoraida (Coord.), *Interpretaciones de la Independencia de México*, Nueva Imagen, México, 1997.