

PROBLEMAS EN LA RECEPCIÓN DE LA MÚSICA DE SILVESTRE REVUELTAS*Luisa Vilar Payá**

Silvestre Revueltas ha sido un músico poco entendido aún entre muchos de sus más fervientes admiradores. El presente trabajo se propone trazar la manera como los factores determinantes de la recepción de la música de Silvestre Revueltas se encuentran ya presentes en la obra de Otto Mayer Serra, publicada poco después de la muerte del compositor. Desgraciadamente, hasta hace poco, el discurso sobre Revueltas se desarrollaba como parte de una historiografía acrítica que no lograba ver más allá de ciertas premisas nacionalistas rebasadas hace ya varias décadas en los demás campos del saber. En el caso de Revueltas el tema del nacionalismo se combina con toda una constelación de imágenes organizada alrededor de los conceptos de originalidad y espontaneidad, mientras que la muerte prematura del compositor desencadena la desafortunada metáfora del discurso interrumpido. Cada una de estas nociones se encuentra ya presente en la historiografía de Mayer-Serra y su manera de presentarlas e interpretarlas permanece, o se deteriora, al paso de los siguientes cincuenta años. La situación ha cambiado en tiempos recientes lo cual se ha podido observar en los congresos organizados en 1997 y 1998 por Roberto Kolb, y en los capítulos del libro *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, originados a partir del homenaje organizado en México por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el CENIDIM (1999) para conmemorar el centenario del natalicio de ambos compositores.¹ Aunque estas intervenciones se proponen -y posiblemente logren- dar el golpe de gracia a muchos de los mitos y vicios enquistados en la recepción de ambos compositores, y aunque en estas reflexiones se vislumbran ya ciertas líneas de trabajo compartidas por más de un investigador, el estudio del origen y el alcance del problema sigue pendiente porque la musicología mexicana apenas ha comenzado a realizar una revisión sistemática y crítica de su propia práctica historiográfica. La reflexión a continuación intenta contribuir a dicha revisión concentrándose, principalmente, en el problema del tema de la originalidad en la recepción de Silvestre Revueltas.

La publicación en 1941 del libro de Otto Mayer Serra *Panorama de la Música Mexicana* constituye un hito en la historia de la musicología en México. Su esquema progresista-organicista ahora resulta inoperante, pero en el momento de su aparición esta obra representa el abordaje más ambicioso y más sólido de la historia de la música en México. La escritura de la historia desde un ángulo crítico y fundamentado en el análisis musical es, probablemente, su aporte principal. También se destaca el empleo consciente de modelos historiográficos actualizados, y el estudio dentro de una perspectiva internacional del repertorio mexicano, contemporáneo a la elaboración del libro. Desgraciadamente, debido a la falta de una práctica formal de la musicología en México, esta obra de valor innegable no cumplió la función de punto de partida. Al contrario, se convirtió en una fuente de calificativos de donde todos bebieron hasta convertir en verdades históricas el juicio, necesariamente parcial, de una época.

Dentro del complejo retrato de la música mexicana presentado por Mayer-Serra resalta un indudable y remarcado aprecio por la obra de Revueltas. De hecho, en este libro ningún otro compositor ocupa más espacio, y ninguno recibe tantos y tan diversos encomios por su originalidad, su destreza como orquestador y por su técnica de composición, específicamente la contrapuntística, un ingrediente sumamente valorado por el musicólogo español. No obstante, dos elementos le impiden a Mayer-Serra reconocer que la obra revueltiana alcance su más alta meta artística. El primero se refiere a la manera como el compositor administra el material de sus

¹ Congresos sobre Revueltas realizados en la UNAM en 1997 y 98 y Yael Bitrán y Ricardo Miranda eds. *Diálogo de Resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, CONACULTA-INBA, 2002.

obras. El segundo, obedece al concepto de nacionalismo utilizado por Mayer-Serra para el estudio de toda la música que clasifica dentro de este rubro, entre ella, toda la producción más significativa de México durante la primera mitad del siglo XX. En relación con este último punto cabe recordar aquí que para Mayer-Serra la música mexicana no había llegado todavía a la cuarta y última fase del esquema de corte Spengleriano que en su libro define el desarrollo de los nacionalismos en cualquier región del mundo. En Mayer-Serra esta última fase no representa el ocaso de los nacionalismos sino, dentro de un patrón de pensamiento más fielmente Hegeliano, una síntesis en la cual las peculiaridades de las diversas culturas ceden su individualidad a un ideal más universal, y donde sólo sobreviven aquéllas características compatibles entre varias culturas, capaces de interactuar en el marco de un renovado lenguaje musical. En otro trabajo sobre la historiografía de principios de siglo he explicado con más detenimiento como el oído de Mayer-Serra se concentra en momentos donde una sonoridad identificada con una cultura específica (como el acorde de *Petruchka*) aparece claramente utilizada como parte de una expresión más amplia e internacional.² No consciente del eurocentrismo de su modelo, Mayer-Serra concluye que ninguna obra mexicana alcanza este nivel de fusión con la internacionalidad tan anhelada por los intelectuales europeos en el período de la entreguerra y de la Segunda Guerra Mundial.

Segundo, la administración formal del material sonoro en *Revueltas* tampoco corresponde al ideal de desarrollo musical planteado por Mayer-Serra el cual proclama que todo el material fundamental debe estar relacionado entre sí y resumirse en una célula musical la cual se desarrolla durante el devenir de la obra musical. *Sensemayá* es susceptible de este tipo de análisis y Mayer-Serra se encarga de resaltarlo.

Solo en una ocasión, en su poema sinfónico *Sensemayá*, inspirado en versos de Nicolás Guillén, intentó una elaboración más densa del contenido musical: la enorme riqueza de ritmos que aparece en esta obra está íntegramente derivada de una sola célula germinadora que determina todas sus derivaciones y el carácter de los tres temas principales, en cuya combinación contrapuntística culmina la obra.³

El concepto de coherencia musical aquí representado no es nuevo, pero recupera fuerza en ciertas teorías musicales de principios de siglo relacionándose íntimamente con las últimas fases del organicismo todavía presente en los años treinta (las ideas de construcción musical de Arnold Schoenberg, por ejemplo).⁴ Además, este tipo de teoría tiende a resurgir a lo largo de la historia del arte dada la necesidad de explicar la unidad de objetos artísticos cuya inteligibilidad, sobre todo en el caso del arte más nuevo, no siempre es inmediata.

El caso de *Revueltas* confronta problemas adicionales ya que durante muchas décadas la musicología mexicana no contó con la sofisticación necesaria para analizar su obra. El ideal organicista, altamente difundido en el estudio de la cultura occidental y presente en México, incluso en la musicología anterior a Mayer-Serra,⁵ no pudo adaptarse a la heterogeneidad intrínseca de la producción de *Revueltas*, a obras donde con frecuencia el compositor explícitamente resalta la diferencia y los conflictos del material utilizado. Mayer-Serra logra

² M. Ficta “Historiografía y descripción técnica de la música en las publicaciones mexicanas de 1911 a 1941”, UNAM en proceso de arbitraje.

³ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia Hasta la Actualidad*, México, El Colegio de México, 1941, pág. 173.

⁴ Arnold Schoenberg, *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung*, manuscrito transcrito, traducido y publicado como *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Patricia Carpenter y Severine Neff, eds. EEUU, Columbia University Press, 1995.

⁵ Leonora Saavedra: “Mujeres musicólogas de México”, en *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, México, CENIDIM, num 123, julio-diciembre, 2000, p. 9-40 y M. Ficta, “Historiografía y descripción técnica de la música...”

apreciar el poder expresivo de la música que tiene en sus manos pero, al no poder explicar cómo funciona, recurre al concepto de espontaneidad. Es la suya una manifestación clara de cómo en la recepción de Revueltas se entrelazan -en forma fatal para su entendimiento- una serie de conceptos que, si bien se leían como elogios, también funcionaban como una pantalla a través de la cual solo se observan las sombras y no los personajes reales.

La muerte del compositor a los cuarenta años completa la figura del discurso interrumpido. Por ello, al parecer de algunos, Revueltas no alcanzó a resolver el problema de la forma musical. Entonces, lo que quedaba de este compositor era la originalidad y la espontaneidad de un nutrido conjunto de obras audaces y bien orquestadas escritas en el lapso de una década; una producción que si bien sobresale, no se consolida. Es interesante ver cómo diferentes combinaciones de los elementos comprendidos en esta imagen subsisten sin alteración en el contexto de las querellas posteriores entre Chavistas y Revueltistas fundamentada, principalmente, en la tan viciada y desgastada antinomia del Chávez cerebral y el Revueltas espontáneo. Como lo demuestran las siguientes citas, todas las ideas aquí mencionadas aparecen claramente expuestas en el *Panorama de la música mexicana* de Mayer Serra:

“La muerte prematura de este compositor de talento excepcional, le privó de desarrollar todas sus posibilidades innatas y de dejar una obra definitiva.”⁶

“Carlos Chávez ha creado una vasta producción musical de gran interés y con pasajes de efecto impresionante, aunque -podríamos decir- ‘petrificados’ (como por ejemplo en la *Sinfonía India*) en una serie de episodios sueltos, de un constructivismo preconcebido. Mientras que el ‘indigenismo musical’ no ha salido aún de su fase experimental, cuyos problemas, por motivos históricos y psicológicos, son de resolución sumamente difícil, la tendencia nacionalista, iniciada por Ponce y basada en los tipos más representativos de la canción mexicana actual, halló una continuación en la poderosa personalidad de Silvestre Revueltas”⁷

“Su escritura musical es de una fluidez continua; pero sobre todo de una novedad extraordinaria en la concepción orquestal (...) Las combinaciones instrumentales que realiza Revueltas son de un gran atrevimiento, a pesar de no tener nunca un carácter experimental, sino de estar concebidas por un músico que conoce a fondo la orquesta y los instrumentos -Revueltas era un violinista acabado- y sabe calcular sus efectos con la mano infalible del verdadero maestro”⁸

“Decididamente [Revueltas] rompió con el procedimiento de la ‘cita’ melódica textual, del cual tanto se había abusado hasta nuestros días.”⁹

“Por desgracia, no le fue dado resolver el problema más arduo que se plantea siempre, en una etapa determinada de su evolución a los nacionalismos musicales; nos referimos al de la forma (...) En sus obras orquestales el material melódico se halla más bien expuesto que ‘elaborado’”¹⁰

Resulta revelador comparar esta selección de citas con una remembranza de Revueltas publicada cuatro décadas más tarde en la revista *Heterofonía* y en la que Jorge Velazco reitera, uno por uno y casi con los mismos términos, todos los argumentos de Mayer-Serra, incluso repitiendo la fórmula “Galindo es al son lo que Revueltas es al corrido” y encadenando esta analogía al tema de la originalidad, tal y como lo hace Mayer-Serra.¹¹ Sin embargo, más allá de

⁶ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, pág. 164.

⁷ Ibid.

⁸ Ibidem pág. 168

⁹ Ibidem pág. 172

¹⁰ Ibidem pág. 172

¹¹ “Si Manuel M. Ponce puede llamarse muy especialmente el cantor del Bajío; si Rolón y Galindo estilizaron con mucha fortuna el son y la sonoridad movida de los mariachi de su tierra jalisciense; Revueltas, hijo del Norte de la

la desvergonzada paráfrasis, su intervención revela el deterioro sufrido por los argumentos en el transcurso de cuarenta años. Mientras Mayer Serra se preocupa por enfatizar la destreza no improvisada de la orquestación de Revueltas, Velazco introduce el tema aclarando “*Su conocimiento, tal vez intuitivo, de los recursos orquestales...*”¹² No deja de ser una triste ironía, y un lamentable reflejo del estado de la musicología mexicana de principios de los ochenta, que Velazco logre publicar un artículo cuyo comienzo denuncia el desconocimiento de la obra y la cantidad de leyendas creadas acerca de la personalidad de Revueltas, y cuyo texto no hace sino repetir los mitos más dañinos para la recepción de un compositor: aquéllos relacionados con la creación artística. Como resultado de una musicología miope, la estatura de Revueltas se ve paulatinamente reducida a la de un artista intuitivo cuyo discurso interrumpido debe de ser admirado por la espontaneidad manifiesta en su obra y por su empatía con los modos de ser del pueblo mexicano. Por otro lado, la descripción de la personalidad del compositor también deja ver que el retrato elaborado por Velazco es igualmente mítico: “*Su desenfado, sus anhelos democráticos y libertarios, su lúcida y privilegiada inteligencia que fue la parte fuerte y clara de su emotividad equilibrada, permitieron un efecto relajante de singular acción en el medio musical profesional de México.*”¹³

“Relajante” no es exactamente el adjetivo más adecuado para describir el ‘efecto’ de la obra revueltiana. Al contrario, gracias a los ingredientes desestabilizadores presentes en su discurso artístico, todavía queda mucho por hacer en la musicología relacionada con este compositor. En lo que resta de esta exposición encuentro pertinente aclarar algunas nociones relacionadas con la representación de la originalidad en la recepción de Revueltas. Una vez más, partiré del discurso de Otto Mayer-Serra ya que la importancia del concepto de originalidad, cada vez mayor en la cultura occidental, siguió creciendo durante los años de producción de su libro hasta finalmente reventar en las creaciones solipsistas de los cincuenta y los sesenta. La idea de originalidad es también parte esencial de un esquema conceptual bastante homogéneo dedicado a promover e interpretar objetos artísticos engendrados dentro de este mismo sistema el cual, a su vez, interactúa con modos específicos de producción, referencia y consumo artístico. De entrada los artistas provenientes de culturas periféricas tienden a introducir nuevos referentes, al mismo tiempo que la realización de la obra no siempre se coordina con los modos de producción y consumo definidos de manera más uniforme en el *habitat* natural del sistema: la Europa central. En este sentido, el estudio de la música mexicana de Mayer-Serra implica la aplicación de un esquema conceptual homogéneo a obras realizadas en un entorno sociocultural diferente. Asimismo, entre estos tres parámetros -producción, referencia y consumo- pueden existir distintos tipos de dislocación o ruptura. La heterogeneidad entonces, no es una característica exclusiva de Revueltas sino de todo el repertorio, pero es el caso particular de este compositor el que ahora nos ocupa.

Al intentar legitimar su objeto de estudio Mayer-Serra extrapola los ingredientes más vinculados e intercambiables con su formación europea, con el estado de desarrollo de la disciplina musicológica de su tiempo y, dentro de este campo, con los paradigmas promovidos por él mismo. El proyecto es posible porque desde hace varios siglos el repertorio mexicano ha vivido en constante intercambio con las corrientes europeas. Después de todo, como lo señala el

República, recogió en múltiples ocasiones las características del corrido. Decididamente rompió con el procedimiento de la ‘cita’ melódica textual, del cual tanto se había abusado hasta nuestros días. Sus corridos son todos originales y son de los más bellos que se han escrito.” Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, pág. 172, y la versión muy parecida de Velazco: “El origen norteño de Revueltas influyó tal vez en su trabajo alrededor de la estilización de las características del corrido, así como Galindo lo hizo con el son o Chávez con la música indígena. Sin citar textualmente melodías, logró componer corridos de gran fuerza, elevación y totalmente originales.” Velazco “Silvestre Revueltas genio-hombre-leyenda”, pág. 46.

¹² Velazco “Silvestre Revueltas genio-hombre-leyenda”, 45.

¹³ Velazco “Silvestre Revueltas genio-hombre-leyenda”, 47.

mismo Mayer-Serra, Revueltas “*conoce y admira a Stravinsky y Varése, Milhaud y Falla, y asimila los procedimientos técnicos de la escritura moderna*”.¹⁴ Por ello, en la manera como destaca la originalidad de Revueltas en materia de orquestación, queda implícito que este componente se convierte en una contribución al ideal de desarrollo del lenguaje universal que funciona como una de las ideas rectoras del libro de Mayer Serra. Asimismo, el tratamiento no tradicional de la cita musical en Revueltas se equipara con otro debate donde el musicólogo había ya tomado una posición:

Cuando los músicos recogen ciertos aspectos típicos de las prácticas folclóricas como la peculiar entonación vocal de los cantores del pueblo (Janáček, Haba) o las combinaciones sonoras de los conjuntos populares (Bartók, Villa-Lobos, Revueltas) no hacen otra cosa que extender la base de su ‘folklorismo’ a factores musicales, desatendidos anteriormente; no pretenden jamás reproducir lo popular tal como es, sino estilizarlo.¹⁵

No es del todo transparente si Mayer-Serra está consciente de las citas contenidas en la música de Revueltas -la descripción de los “*corridos originales de Revueltas*” podría indicar lo contrario- pero algunas de estos temas musicales, como los del *Renacuajo Paseador*, son bastante obvios. Ciertamente, a Mayer-Serra no le interesa enfatizar este punto o entrar en una justificación, por otro lado, la manera como Revueltas utiliza el material folclórico no contradice el modelo defendido por el musicólogo. Empero, no deja de ser asombrosa la manera tan elemental y tenaz con la que los musicólogos mexicanos se harán de oídos sordos a las citas incluidas en este repertorio, como si esto demostrara incompetencia o “retraso” en el desarrollo de Revueltas. Sin lugar a dudas, y a pesar de los problemas intrínsecos del libro, la tan apreciada originalidad aparece mejor tratada en Mayer-Serra que en muchas discusiones posteriores de la música de Revueltas. Es lamentable que la recepción del compositor en su país de origen no se haya esforzado para entender mejor en donde radicaba la singularidad y grandeza de este extraordinario artista.

En cuanto a las citas musicales la situación cambia a fines de siglo, cuando no es raro encontrar los distintos temas musicales de origen popular identificados en las descripciones realizadas por a Eduardo Contreras, Roberto Kolb, Leonora Saavedra, Alvaro Bitrán y Brian Banks, entre otros. De cualquier manera, lo delicado del tema se asoma en la salvedad o justificación introducida por el mismo Kolb en un artículo publicado en 2002 en relación con el segundo cuarteto de cuerdas titulado *Magueyes* de acuerdo al nombre de la canción jalisciense del mismo nombre (*Los magueyes*) y cuyo tema musical aparece citado con bastante fidelidad:

Sin embargo, hay que constatar que el manejo o inclusión de citas literales no deja de ser la excepción de la regla en Revueltas. Su interés manifiesto por minimizar la literalidad de las incorporaciones de música popular o su música, podría explicarse como una crítica a aquellos que ‘componen’ recopilando y orquestando melodías del pueblo (...) Revueltas tiende a inventar su ‘melodía popular’, ciñéndose al modelo rítmico y melódico de algún género tradicional y asumiendo él mismo el papel de ‘pueblo’. O puede también tomar prestada una melodía ajena y variarla a discreción.¹⁶

En el manuscrito de este cuarteto Revueltas ha escrito después del título: “Magueyes, para cuatro instrumentos de cuerda. Pudiera decir, un sketch mexicano (puede serlo si gustan). Pero no tiende a ser folklórico, ni serio, ni trascendental.” Kolb interpreta esta aseveración de

¹⁴ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, pág.165

¹⁵ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, pág. 126.

¹⁶ Roberto Kolb Neuhaus, “Leyendo entre líneas, escuchando entre pautas. Marginalia paleográfica de Silvestre Revueltas”, en *Diálogo de Resplandores*, págs. 83-84.

Revueltas como indicio de negación de la presencia de una melodía folclórica o popular reconocible y como el comienzo del mito de la originalidad del que hemos hablado:

Aseverando que en su música no aparecen citas textuales de música popular pero sí melodías populares compuestas por él, el propio Revueltas ha contribuido a crear lo que resulta un mito ampliamente difundido entre los comentaristas de su música y ha confundido a quienes leen sus palabras con reverencia excesiva o acrítica.¹⁷

La cita textual, o casi textual, de un tema conocido ha sido siempre un ingrediente de la música relacionada con las corrientes nacionalistas en cualquier parte del mundo. Estoy de acuerdo con Kolb en que Revueltas se distancia a sí mismo de una práctica sobrevalorada por algunos ideólogos y gastada en las manos de muchos compositores. Por otro lado, me parece dudoso que la anotación de Revueltas sugiera o afirme no haber incluido en el cuarteto citas textuales de música popular. Si Revueltas quisiera ocultar este hecho, ¿por qué, en el mismo manuscrito, habría de escribir el título de la canción representada de manera bastante reconocible?¹⁸ Al respecto es necesario deslindar dos asuntos. Primero, desde que en la historia de la humanidad la biografía personal del autor cobra importancia, siempre ha habido artistas preocupados por la manera como su obra será registrada a corto, mediano y largo plazo. Stravinsky y Schoenberg, por ejemplo, no dudaron en hacer declaraciones cuyo fin no era precisamente el describir fielmente sus intenciones, sino el de orientar a los críticos y los historiadores hacia una recepción positiva de su obra, en otras palabras, garantizar que la obra no quede abandonada.

En este sentido no descartaría de entrada que, como muchos otros, Revueltas intentara desviar -o en otros casos atraer- la mirada del público especializado hacia ciertos aspectos de su proceso creador. No obstante, dada la importancia del tema de la originalidad en la recepción de Revueltas, en este caso particular se necesita una fundamentación a prueba de duda de la actitud del compositor frente al tema. En el material publicado hasta ahora sobre Revueltas este tipo de pruebas no existe. Segundo, ¿cuál es entonces, la relación entre el título, la frase contenida en el manuscrito, y la interpretación que podamos hacer de la obra?

Comencemos por ver la colocación y el funcionamiento de la cita. Como vimos anteriormente, para Kolb este procedimiento obedece al interés de Revueltas por “*minimizar la literalidad de las incorporaciones de música popular*”. En una conferencia magistral impartida en *Riverside* el compositor Brian Banks observaba que en *Magueyes*, como en muchas otras obras de Revueltas, el tema de origen popular aparece enmarcado en un discurso de corte modernista.¹⁹ Por un lado los dos puntos de vista son compatibles puesto que el tipo de ‘marco’ descrito por Banks le resta, ‘literalidad’ a la presentación de la vieja canción jalisciense. Tanto Kolb como Banks observan en esto un procedimiento de corte modernista que, en palabras de Kolb conduce “*a una propuesta estética rebelde y propositiva, muy distante de toda recuperación nostálgica o mitificadora de ‘lo popular’*”.²⁰ Por otro lado la interpretación de Banks privilegia la audición de los temas como distintos, lo cual nos lleva a conectar varios temas expuestos a lo largo de esta reflexión.²¹ La diferencia radica en una decisión que el escucha contemporáneo puede, o no puede hacer con respecto a la música de Revueltas.

¹⁷ Roberto Kolb Neuhaus, *Leyendo entre líneas*, pág. 82

¹⁸ Vicente T. Mendoza, *La Canción Mexicana. Ensayo de clasificación y antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 441

¹⁹ Brian Banks, “*Listening and Understanding the Music of Silvestre Revueltas*”. Conferencia magistral en *University of California, Riverside*, 16 de octubre, 2002.

²⁰ Roberto Kolb Neuhaus, *Leyendo entre líneas...* pág. 84.

²¹ Ver también Brian Banks, “*La distance du populaire: les cadres dans Ocho por Radio de Silvestre Revueltas, Les Amériques en crise de croissance*, Jean-Paul Barbiche, ed. París, L’Harmattan, 1999.

El repertorio de la época está lleno de obras de corte modernista en donde se incorporan melodías o secuencias de intervalos basados en material folclórico o popular. En muchas ocasiones este hecho no es obvio, ¿cuántos de nosotros reconoceríamos la presencia de material folclórico en la *Consagración de la Primavera*? No obstante, después del trabajo de Richard Taruskin y Pieter van den Toorn, este conocimiento ha pasado a ser parte esencial de lo que transmitimos a nuestros alumnos en el salón de clase y por lo tanto, se ha convertido en parte integral de la manera como escuchamos y nos relacionamos con la obra.²² Algo muy similar va a pasar con *Revueltas* en cuanto se empiecen a difundir la presencia de ciertos temas o células melódicas en sus obras. Por supuesto que en todo momento el estudioso de la música podrá imaginar cómo se escucharía la pieza sin este conocimiento. En ese momento el discurso se limita al tratamiento armónico y estilístico del material y, dadas las texturas y los recursos musicales que entran en juego, lo que emerge es una pieza de corte modernista. Aún así, ¿a qué llamamos modernismo? Como muestran muchas publicaciones recientes sobre Stravinsky, Bartok y Falla, la cita musical más bien parece un tema profundamente vinculado con la discusión del repertorio llamado “modernista”.

Finalmente, no quisiera terminar sin poner sobre la mesa un asunto relevante que espero haya sido apuntalado con ciertos comentarios realizados en el transcurso de esta reflexión. Me refiero a un tipo de heterogeneidad específica presente en la obra de *Revueltas*, la misma heterogeneidad que llevó a Mayer-Serra a pensar que *Revueltas* no había resuelto “*el problema de la forma*”. En efecto, más allá de las consideraciones alrededor del uso textual de temas folklóricos, o de la invención de material nuevo pero preñado con los ritmos e intervalos característicos de alguna región del territorio nacional, en la obra de *Revueltas* hay un elemento que rara vez aparece en el repertorio creado por otros de los compositores aquí mencionados. Al contrario de muchas obras de corte modernista el discurso musical de *Revueltas* tiende a marcar la diferencia del material con el que trabaja. Para Mayer-Serra esto representaba un defecto de construcción:

(...)los elementos constructivos no se compenetran, ni se desarrollan orgánicamente. Si, a pesar de ello, sus obras son de un efecto homogéneo, eso se debe tanto a su apreciación muy segura del alcance de su fuerza plasmadora, como a la singular frescura, agilidad, empuje e intuición de su talento musical.²³

Lejos de ser la forma musical un problema que el compositor no supo resolver quisiera proponer que la manera como *Revueltas* marca los contrastes entre el material que utiliza es absolutamente intencional y es parte del contenido semántico de su obra. Aunque no hay tiempo aquí de escuchar ejemplos musicales, me permito sugerir que las diferencias graduales entre ciertas obras permiten ver distintos grados de separación entre el material de corte folclórico y el resto del material que lo “enmarca”. Las diferencias, por ejemplo, son más sutiles en el *Cuarteto de cuerdas N° 2* (1931), más marcadas en el *Cuarteto N° 4* (1932) y totalmente obvias en *Ocho por Radio* (1933). Los años de composición indican que al componer estas tres obras, *Revueltas* experimentó exactamente en la dirección contraria del camino descrito como “normal” por Mayer-Serra. Al hacer esto *Revueltas* nos ha dejado una de las expresiones más nítidas de la heterogeneidad implícita en todo el repertorio periférico que tanto trabajo le ha costado entender y valorar a la musicología tradicional.

*Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas en Puebla, México.

²² Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Vol I y II, EEUU, University of California, Press, 1996, y Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, EEUU, Yale University Press, 1983.

²³ Otto Mayer-Serra, *Panorama de la Música Mexicana*, pág. 173.