



Anales del Instituto de Investigaciones

Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas

México

Estrada, Julio

Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932)

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXIX, núm. 90, primavera, 2007, pp. 149-174

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36909006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

JULIO ESTRADA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

## *Silvestre Revueltas*

*Periodo de las cuerdas (1929-1932)*

ESTE ENSAYO empezó en una conferencia-concierto, iniciativa del médico y entrañable amigo Roberto Kretschmer, quien se propuso presentar en la Academia Nacional de Medicina los cuartetos de Silvestre Revueltas —además de los *Cuatro pequeños trozos* para dos violines y violonchelo— con el Cuarteto Latinoamericano e ilustrar con mi breve análisis la búsqueda musical que emprendió el compositor.<sup>1</sup>

Para ubicar al Revueltas de los cuartetos de cuerdas es obligado referirse a la búsqueda de un nuevo lenguaje en ese terreno, durante el primer tercio del siglo xx, cuando los sistemas nacientes rompieron y renovaron una tradición originada en el clasicismo europeo. Las raíces del cuarteto remiten al modelo vocal polifónico, cuya escritura casi siempre a cuatro voces explora los recursos de una combinatoria cómoda para percibir la densidad sonora. Desde sus inicios en el Renacimiento tardío, el cuarteto de arcos fue un laboratorio para la creación sonora ajena al texto literario al concentrarse en la representación de aspectos tan variados y básicos como la afinación y sus sutiles alternativas de cambio, la amplificación de los registros de las voces o la factura de la articulación instrumental, todo lo cual se traduce en un nuevo modo de pensar e imaginar conducente a la noción de música abstracta. El cuarteto de cuerdas tradicional se instaura desde finales del siglo xviii, continúa la revolución iniciada

1. La citada sesión puso en evidencia los resultados de la labor tesonera del violinista fundador y director musical del Cuarteto Latinoamericano, el uruguayo Jorge Risi, quien contribuyó al rescate y difusión de los cuartetos de Revueltas en conciertos y en grabaciones, 1984 y 1986, de inimitable calidad.

por Beethoven e ingresa al siglo xx, cuando las incursiones de Debussy, Ravel, Schönberg, Berg, Webern o Bartók despliegan el más rico abanico de sistemas musicales de que se tenga memoria. El desarrollo moderno del cuarteto le confiere una jerarquía paradigmática similar a la del piano en el romántico, gracias a una exploración armónica y tímbrica que, obligada a una escritura transparente al concentrarse en instrumentos de la misma familia y en pos de una apertura auditiva y estructural, alcanza una sustancia musical inédita: concepciones melódicas y armónicas que desbordan la combinatoria de la escala diatónica —modalidad, cromatismo, polimodalidad, politonalidad, atonalidad, dodecafonismo—, pérdida de la noción de tema o del esquema melodía-acompañamiento, una rítmica y una métrica que rompen con el orden y la simetría, el hallazgo del color —armónicos, *pizzicati*, *glissandi*, *ponticello*, *legno*—; todo ello originado por el disloque de formas rígidas que impedían aproximarse a la libertad del imaginario.

#### *Compositor-violinista*

Justo al principio de su década más productiva y en la que consolida su estilo, en un periodo de tres años, 1929 a 1932, Revueltas intuye y busca concentrado en el cuarteto de cuerdas; incorpora sus aportes de violinista experto y los de Bartók y Schönberg y su escuela; se relacionaba con el cuarteto como el medio natural para explorar su música, una faceta poco conectada con su obra temprana y que puede esbozarse por el recuerdo de colegas como el compositor y violinista ucraniano Jacobo Kostakowsky, hombre de izquierda exiliado en México.<sup>2</sup> Según Lya Cardoza Kostakowsky, la entrañable amistad de su padre con Revueltas le había permitido tocar en algunas ocasiones en cuartetos de cuerdas en transmisiones en vivo de la estación de radio XEW. Revueltas se reunía con amigos músicos, extraía en plena charla una flamante partitura que les invitaba a estrenar e incluso si la obra estaba en cierres, les pedía a sus colegas participar en una ejecución donde él improvisaba algunos fragmentos.

2. Julio Estrada, “Jacobo Kostakowsky, 1938-1953”, *Unomásuno*, sábado 11 de marzo, 1981, p. 3. Texto también publicado en Julio Estrada (ed.), *La música de México, Periodo nacionalista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, vol. IV, pp. 77-79. Véase también *Jacobo Kostakowsky*, ficha de Olga Picún, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Biblioteca Justino Fernández-Archivo de Músicos Disidentes Mexicanos.



I. Silvestre Revueltas, Chicago, 1924-1925.  
Fotografía de autor desconocido.  
Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

El procedimiento citado es la manifestación de un proceso lúdico cuya dinámica estimula la creación de soluciones sobre la marcha, para después precisarlas por escrito. He ahí una simiente del Revueltas compositor e intérprete que forja parcialmente su obra en la práctica, situación que lo coloca como un creador ajeno a la rigidez de los lenguajes musicales. Revueltas debió interesarse en conocer y compartir con otros compositores sus búsquedas, lo que hace suponer que, además de Kostakowsky, su también amigo y camarada de ideología, el compositor y violinista Higinio Ruvalcaba (1905-1976), pudo compartir con él la experiencia de ejecutar en cuarteto.<sup>3</sup> El Revueltas violinista en compañía de compositores instrumentistas remite a los orígenes clásicos de esta formación, cuando se reunían a tocar Franz J. Haydn y Karl D. Dittersdorf, primero y segundo violines —eventualmente participaba Leopold Mozart—, Wolfgang A. Mozart en la viola y Jan Vanhal al violonchelo.<sup>4</sup>

3. Julio Estrada, “Higinio Ruvalcaba (1905-1976)”, *Humanidades*, núm. 218, 3 de octubre de 2001, pp. 1 y 18. Originario de Jalisco, Ruvalcaba es el gran violinista del país; fue *concertino* de la Orquesta Sinfónica Nacional y primer violín del prestigioso Cuarteto Lehner.

4. *Dictionnaire Mozart*, H. C. Robbins Landon y J. Dennis Collins (trad. del inglés al francés), París, Clattés, 1990, pp. 58 y 76.

En general, la importancia que cobra la escritura para las cuerdas en Revueltas se observa desde sus primeros pasos:

- Andantino*, cuarteto de cuerdas (1915)  
*Andantino*, violín y piano (¿1915?)  
*Primer estudio* en sol menor, violín y piano (1915)  
*Tierra pa'las macetas*, violín y piano (¿1920-1924?)  
*El afilador*, violín y piano (1929)  
*Cuatro pequeños trozos*, 2 violines y violonchelo (1929)  
Cuarteto de cuerdas núm. 1 (1930)  
*Madrigal*, violín y violonchelo (1931)  
*Magueyes*, Cuarteto de cuerdas núm. 2 (1931)  
*Cuauhnáhuac*, versión para orquesta de cuerdas (1931)  
Cuarteto de cuerdas núm. 3 (1931)  
*Música de feria*, Cuarteto de cuerdas núm. 4 (1932)  
*Tres piezas*, violín y piano (1932)

El lenguaje tradicional del *Andantino*, escrito en plena adolescencia, no aporta mayores datos, pero ya en las obras tempranas se detecta el oído que imita el pregón popular en *Tierra pa'las macetas* con el violín o con el piano, y la flauta de pan en *El afilador*. Después de varios años de estudio en Texas y en Chicago, Revueltas escribe los *Cuatro pequeños trozos*, punto de partida para el Cuarteto núm. 1, justo al año de su regreso definitivo a México e inicio de la búsqueda sistemática del estilo con los cuartetos, anuncio del tránsito a un nuevo periodo. Es aquí cuando, al consolidar su conocimiento del género musical abstracto, perfila y logra una escritura como la de *Música de feria* para, más tarde, abordar la *Tocatta*, para violín solista y conjunto de cámara (1933). Esta última apoya la idea del Revueltas que surge del periodo de las cuerdas y que, al enfrentar exigencias de la tradición, puede jugar a su manera y colocar al violín en primer plano. La personalidad de Revueltas como violinista y compositor se forja dentro de una música cuyo descoyuntado tono popular salpica con la broma iconoclasta una *tocatta* que titula “sin fuga”. Esta obra reafirma al carismático compositor, violinista y emergente director de orquesta, quizás su faceta más conocida como intérprete, que revela al ser intuitivo, autor de música vario-pinta, de humor, acción política y mensaje solidario que ofrece tanto en el cine, el ballet o en la manifestación callejera, un nuevo fondo y frente al escenario artístico mexicano.

*Textura del cuarteto*

Revueltas calcula con los cuartetos el método más apropiado para desembocar en la autonomía de su estilo, hace una búsqueda que evita adherirse a cánones inflexibles y se abre a las nuevas alternativas que presenta la escritura musical. A grandes rasgos, ésta tiende a alejarse del antiguo orden temático, armónico o contrapuntístico y a expresarse, en cambio, a través de texturas hechas del contraste entre motivos, microformas, ritmos o sistemas parcialmente expuestos. La idea misma de textura es en aquel momento un artificio para construir el desorden en la forma por medio de una miscelánea de elementos yuxtapuestos o superpuestos. Destacan aquí tres de los principales recursos técnicos que utiliza:

*Métrica:* el contraste que produce la yuxtaposición de elementos motívicos o temáticos, no necesariamente primordiales, enfatiza la discontinuidad discursiva y provoca la percepción de una música hecha de varias tipologías, como ocurre con el recurso del *collage* común a la época. En este caso Revueltas arma el desorden secuencial a través del cambio sucesivo del compás, un hecho que puede observarse casi al inicio de *Magueyes* cuando la música transita constantemente entre compases de  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{4}{4}$ .

The musical score consists of two systems of staves. The top system, labeled VI, shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It features six measures of eighth-note patterns. The first measure has a dynamic of ff and a tempo marking of 'furioso e più vivo'. The second measure has a dynamic of ff. The third measure has a dynamic of ff. The fourth measure has a dynamic of ff. The fifth measure has a dynamic of ff. The sixth measure has a dynamic of ff. The bottom system, labeled VII, shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It features six measures of eighth-note patterns. The first measure has a dynamic of ff and a tempo marking of 'furioso e più vivo'. The second measure has a dynamic of ff. The third measure has a dynamic of ff. The fourth measure has a dynamic of ff. The fifth measure has a dynamic of ff. The sixth measure has a dynamic of ff.

The score includes several performance instructions: 'cedendo --' above the first system, 'molto marcato' above the second system, and 'a tempo' above the first system. Measure numbers 1 through 6 are indicated below each measure.

Ejemplo 1: *Magueyes*, Cuarteto núm. 2, I. *Allegro giocoso*, fragmento, violines I y II. Cambios de compás.

*Ritmo:* empleo de varias subdivisiones de una misma unidad, como ocurre al dividir una misma duración entre, por ejemplo, cuatro, cinco, seis o más partes superponiéndolas en una textura granulada, un procedimiento que refleja la

liberación del ritmo y crea un rompimiento al interior del orden que, no obstante, da el pulso, pero que a su vez dificulta la percepción detallada de cada parte. Un claro ejemplo de este procedimiento se observa en el tercer *Allegro* del movimiento único de *Música de feria*, donde aparecen superpuestas tres distintas subdivisiones:  $6/16$ ,  $9/16$ ,  $4/8$ .

Ejemplo 2: *Música de feria*, Cuarteto núm. 4, *Allegro*, fragmento. Obsérvese en el segundo compás la superposición de tres distintas subdivisiones entre las partes:  $6/16$ ,  $9/16$ ,  $4/8$ .

*Sistema*: alternancia entre distintos sistemas musicales por medio de una transición sin fronteras entre eventos, donde pueden encontrarse acordes y melodías tonales, modales, cromáticos o atonales, y que por medio de un disloque en la escritura refuerza el sentido de utilización del material por encima del desarrollo temático o la estructuración armónica o contrapuntística; el asunto remite de nuevo al *collage*, aquí en cuanto a convivencia entre materiales dispares y, en lo perceptivo, de sorpresa, tolerancia y opción auditivas, tal como lo presenta *Música de feria* a través de una constante yuxtaposición de sistemas (véase ejemplo 3).

Breve paréntesis: es importante considerar la posibilidad de que la escritura misma presente dicha yuxtaposición de sistemas a través de la ortografía de Revueltas, que frecuentemente recurre a una notación nada ortodoxa y que crea intervalos melódicos y armónicos poco comunes. Véanse, en el caso del ejemplo antes expuesto, varios casos bastante llamativos que permiten ilustrar lo anterior: el último acorde del primer compás presenta una escritura que provoca un par de intervalos extraños: violines I y II, fa#-reb (tercera aumentada), violín II y viola, reb-re# (octava subdisminuida); a su vez, el tercer compás tiene algunos



Ejemplo 3: *Música de feria*, Cuarteto núm. 4, *Allegro*, selección de los compases iniciales de una secuencia hecha del *collage* secuencial de distintos tipos de escritura. Los tipos de música tienden a ordenarse gradualmente hasta el momento en que el material melódico y armónico llega a un reposo tonal.

otros intervalos extraños: violín I y viola, sib-la# (enarmonía), fa-la# (tercera aumentada). En algunos momentos la escritura intenta dar curso a la tendencia melódica de cada voz, como ocurre en el primer compás, aun cuando es evidente que el autor no recurre a ese tipo de soluciones en el tercer compás, donde se oponen fa y fa# entre la afinación del violín I y la de la viola y el violonchelo. En esencia, puede observarse la dicotomía del problema cuando sabemos que Revueltas es violinista, al mismo tiempo que dicha ortografía presenta un obstáculo para la correcta afinación de los instrumentos de cuerda. El tema de la ortografía musical de los cuartetos no se aborda aquí y sólo en escasos momentos se señalan las contradicciones de la ortografía, ya que el asunto exige un análisis extenso de los materiales escritos del compositor para permitir establecer un juicio cuidadoso respecto a si se trata de simples errores de ortografía, de una rebeldía del autor respecto a la escritura de la tradición, de un ensayo poco

desarrollado de crear una escritura experimental o, incluso, de errores de edición —hipótesis bastante improbable en la mayoría de los casos.

Cada una de las directrices hasta aquí señaladas se suma a la estrategia de base que Revueltas adopta en la escritura para el grupo, parte de una propuesta estética que ensaya armar el engranaje y la articulación que pongan incesantemente en jaque al oído. A pesar de ello, son singulares algunos cambios continuos de velocidad —aceleración y desaceleración— al interior de un mismo movimiento, parte de un procedimiento que compensa la gran discontinuidad métrica, rítmica o sistemática que se propone; al borrar rupturas abruptas o, al menos suavizar hasta cierto punto la relación entre texturas adyacentes, da mayor fluidez a la secuencia temporal, algo que ilustra el vaivén del *tempo* en *Magueyes*.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Violin I (VI) and the bottom staff is for the Cello (Vcl.). The score is divided into three sections by dynamic markings:

- Section 1:** Starts with **p**, followed by **rit.** (ritardando), **f**, **sff**, **f**, **sff**, **f**, **sff**, **f**, **sff**, **ff**. The tempo is indicated as **a tempo**.
- Section 2:** Starts with **pp sub.**, followed by **ff**, **fff**, **ff**. The tempo is indicated as **meno**.
- Section 3:** Starts with **f**, followed by **poco rit.**, **pp**, **pizz.**, **pp**. The tempo is indicated as **poco rit.**

Other markings include **3** over groups of notes, **rit.**, **sff**, **#**, **ff**, **fff**, **pp sub.**, **ff**, **fff**, **ff**, **pp**, **pizz.**, **pp**, **(S)**, and **8va**.

Ejemplo 4: *Magueyes*, Cuarteto núm. 2, I, *Allegro giocoso*, fragmento, violín I y violonchelo.  
Relación entre texturas distintas con apoyo en cambios continuos de velocidad.

*Cinco obras para cuerda*

Este ensayo aborda cinco de las obras para cuerda de la producción de Revueltas e incluye, además de sus cuatro cuartetos, los *Cuatro pequeños trozos* para dos violines y violonchelo, el antecedente más claro de este periodo, que dura cerca de tres años.

*Cuatro pequeños trozos*, para dos violines y violonchelo (1929)

- I. *Lento*
- II. *Deciso*
- III. *Larghetto*
- IV. *Allegro non troppo*

La composición, cercana a los cinco minutos, finaliza con un pasaje que enfatiza el registro agudo del segundo violín y justifica dicha elección por encima de un trío para cuerdas. La forma A-B-A-B evidencia sus vínculos entre los trozos más lentos, el primero y el tercero, que predominan en la obra, de un tono por lo general abstracto. El último trozo es el de mayor contraste; contiene un sorpresivo final que rompe por su estilo y mayor libertad con la estructura de los trozos que le preceden y anuncia ya el característico *ostinato* revueltiano.

Cuarteto de cuerdas núm. I (1930)

*A Carlos Chávez*

- I. Introducción: *Allegro enérgico-allegro moderato*
- II. *Adagio (attaca)*
- III. *Vivo grotesco*
- IV. Final: *Andante (attaca)*

Esta primera incursión del autor en el cuarteto mantiene un perfil abstracto, el cual no permite pensar todavía en la factura característica de su música sino en lo ecléctico de sus influencias, algo que puede detectarse en el siguiente pasaje, el cual transita por una relativa atonalidad (compases primero y segundo) que recupera luego el aire de cromatismo wagneriano (sexto compás) en un juego de ritmos a contratiempo (cuarto y quinto compases), asociados al espectro de las escalas de re mayor<sup>5</sup> o de mi menor (quinto compás), de la tonalidad extendida (octavo compás) y de la modalidad (noveno compás).

<sup>5</sup>. A pesar de la enarmonía injustificada entre fa# y solb en el acorde, éste abarca seis de los siete sonidos de dicha escala.

Ejemplo 5: Cuarteto núm. 1, I, *Allegro enérgico*, fragmento. Convergencia de influencias en la escritura. Obsérvese nuevamente la tendencia a una escritura que busca ser experimental más que ajustarse a un equilibrio, incluso melódico, en cada parte; baste observar el movimiento melódico del violonchelo, cuyo recorrido, en sólo 8 notas, pasa de un mib a un mi y a un mi#.

A pesar de las referencias a sistemas tan diversos, todas ellas tienden a ser ensambladas por un mecanismo propio del autor, que 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. Obsérvese, entre los elementos del pasaje anterior, el segmento modal del último compás del violín que, después de un bordado cromático, crea un juego descendente con la escala por tonos. Su microvariación a lo largo de distintos momentos de la obra altera partes minúsculas de la célula melódica, con lo cual la información permanece bajo apariencias tan distintas como la modal (6a), cromática (6b), atonal (6c) o tonal (6d), lo que aproxima la variación a un proceso evolutivo.<sup>6</sup>

6. Este recurso es igualmente utilizado en el Cuarteto núm. 2 y se consolida en *Sensemaya*,

The musical score consists of four fragments labeled 6a, 6b, 6c, and 6d. Each fragment shows a different instrument (VI, Vcl, Va, Vcl) playing a specific melodic or harmonic line. The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth-note figures and eighth-note pairs, along with dynamic markings like *p*, *f*, and *ff*. The time signature changes between measures, with examples in 4/4, 3/4, and 2/4.

Ejemplo 6: Cuarteto núm. 1, I, *Allegro enérgico*, cuatro fragmentos.

Microvariación del elemento modal (6a) en tres versiones distintas (6b, 6c, 6d).

La variedad del color instrumental se observa, primero, en la combinación entre articulaciones distintas —*pizzicato*, *glissando*, arco acentuado, arco ligado— (7a) y, segundo, en una elaborada mixtura de *pizzicati*, arco ligado, armónicos naturales y sordina (7b);<sup>7</sup> en ambos casos, apoyada por el empleo de patrones de repetición que contribuyen a la formación de un ambiente estable (en la viola y el violonchelo del primer caso y en éstos junto con el violín I, en el segundo caso, véase ejemplo 7).

---

donde he observado en otro escrito la existencia de “personajes melódicos y rítmicos”. Julio Estrada, “Técnicas composicionales en la música mexicana de 1910 a 1940”, en *La música de México. Período nacionalista, op. cit.*, vol. V, p. 135.

7. El uso de la sordina es confuso en la partitura, pedida sólo al violín I pero más tarde indicando retirarla al violín II y a la viola.

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

*A Isaura Murguía*<sup>8</sup>

- I. *Allegro giocoso, Lento*<sup>9</sup>
- II. *Molto vivace, Lento*
- III. *Allegro molto sostenuto*

El título *Magueyes*<sup>10</sup> parece referir al canto de los campesinos que extraen el aguamiel, conocidos tradicionalmente como tlachiqueros —náhuatl: *tlachiqui*, el que raspa; también, *tlachique*, jugo del maguey.<sup>11</sup> Enunciada por el primer violín y acompañada por el violonchelo, cuyos *pizzicati* fungen como guitarrón, la melodía evoca la entonación popular al remplazar el fa# por un fa natural, lo que la hace sonar como un lamento característico del cantar campesino mexicano (véase ejemplo 8).

La melodía aparece de forma más atrevida al interior del segmento *Lento* del primer movimiento, en una textura homofónica en la que el violín primero

8. Eduardo Contreras Soto menciona a Aurora, viuda de Murguía, segunda compañera de Revueltas, con la que vivió en San Antonio desde 1926 y con quien llegó a México en 1929. Véase: Contreras Soto, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, pp. 27 y 33. Al parecer, Revueltas mantuvo esa relación con la viuda de Murguía hasta 1930 y *Magueyes*, de 1931, le estaría dedicado, si bien un año antes el compositor se casó con Ángela Acevedo. El nombre de Isaura Murguía que aparece en el citado *Catálogo* podría provenir de un error de lectura a nivel gráfico debido a la relativa semejanza entre ambos nombres.

9. La edición en que se basa este texto, Southern Music, está plagada de errores, aun cuando debe corresponder a la versión final de la obra, dado que se publica en 1953: contiene tres movimientos y no indica el título *Magueyes*, declarado en uno de los manuscritos de la composición. En *Silvestre Revueltas. Catálogo de sus obras*, Roberto Kolb (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música, 1998, aparece dicho título pero se incrementa la forma de tres a cuatro movimientos. El *Lento* ubicado en el primer movimiento de la edición estadounidense es considerado en el *Catálogo* como un segundo movimiento; no obstante, el material temático de dicho *Lento* pertenece al primer movimiento, *Allegro giocoso*. Al mismo tiempo, en el segundo movimiento de la edición Southern reaparecen, de manera clara y no por ello inusitada, los materiales temáticos del *allegro* y del *lento* del primer movimiento. Al no aclarar esta situación confusa, el *Catálogo* aumenta el entredo sobre la estructura de la obra. El parecido entre el primero y segundo de los tres movimientos de la edición crea un extraño paralelo en la forma, donde el segundo movimiento parece un ensayo de la misma idea, lo que puede resumirse como A-B-A-B-C, caso que podría en último término interpretarse no como tres o cuatro movimientos, según Southern o el *Catálogo*, sino como los cinco arriba señalados.

10. El nombre de la planta proviene de Las Antillas y fue implantado en México durante la Colonia.

11. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, Espasa Calpe, XXII edición, 2001, p. 2185.

7a)

VI  
VII  
Va.  
Vcl.

Andante

7b)

VI  
VII  
Va.  
Vcl.

pp  
arco  
pizz.  
sempre

Ejemplo 7: Cuarteto núm. I, II, *Adagio*, dos fragmentos. Variedad del color instrumental. La unidad del color está lograda por el ajuste de lo diverso que ofrece la repetición, de una manera que puede emparentarse al ensayo exploratorio de sistemas hilados por el método de microvariación motívica que busca mantener partes intactas de la información.

y la viola —a distancia de doble octava— adoptan elementos de la melodía principal; ésta es enunciada por el segundo violín y por el violonchelo, ambos a distancia de doble octava; sin embargo, el violonchelo sólo imita parcialmente y dispersa el interés en el tema, creando en el conjunto un triple relieve melódico hecho de desfases y de equívocos (véase ejemplo 9).

El segundo movimiento explora brevemente una textura nueva, hecha de dos *glissandi* sincrónicos a distancia de tritono<sup>12</sup> que dan un ambiente jocoso a la reaparición del canto tradicional. El *glissando* refleja el juego que el autor hace desde el inicio de este movimiento con la extensión de la tercera menor a mayor,

12. El segundo de los *glissandi* en el segundo violín parece un error de edición, donde el re debería ser re bemol.



2. Planta de maguey de donde se extrae el pulque. Fotografía de Luis Márquez Romay en la que se observa a un tlachiquero. Archivo Fotográfico IIE-UNAM, Colección Luis Márquez Romay.

para hacerla más elástica y de mayor amplitud. El conjunto crea un provocativo juego de sonoridades que remite a la poética estridentista (1922-1926), aquí con el pintoresco tema popular. En el fragmento que se reproduce enseguida, los últimos dos compases del violonchelo remiten, quizás involuntariamente, al motivo inicial de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, siempre dentro del movimiento continuo del pasaje (véase ejemplo 10).

Revueltas escribió en la partitura un breve texto introductorio que varía un poco del primer al segundo manuscritos conocidos de la obra:

Ms 1: “Pudiera decir, un sketch mexicano. (Puede serlo, si gustan). Pero no tiende a ser folklórico, ni serio, ni trascendental.”

Ms 2: “Pudiera decir un sketch mexicano, pero sin trascendencias folklóricas. Más bien una fantasía. Tiene por base el fragmento de un canto popular. No tiene nada de Folklórico, ni serio, ni trascendental [sic].”<sup>13</sup>

13. Roberto Kolb (comp.), *Silvestre Revueltas. Catálogo ..., op. cit.*, p. 39.

Allegro giocoso ( $\dot{=}$  138)

Ejemplo 8: *Magueyes*, Cuarteto núm. 2, I, *Allegro giocoso*, fragmento inicial. Melodía.

poco a poco stringendo

Ejemplo 9: *Magueyes*, Cuarteto núm. 1, I. *Lento*, fragmento.

The musical score fragment shows four staves: VI (top), VII, Va. (Viola), and Vcl. (Cello). The time signature is 2/4. The key signature changes between G major and A major. The score includes several glissandi markings (indicated by a bracket with '3' and the word 'gliss.') and dynamic instructions like 'ff' (fortissimo). The violins play eighth-note patterns, while the viola and cello provide harmonic support. The cello part features a prominent eighth-note bass line.

Ejemplo 10: *Magueyes*, Cuarteto núm. 2, II, *Molto vivace*, fragmento, *glissandi* y elemento motivico del violonchelo.

La aseveración de Revueltas refuerza la idea de que cada movimiento sería un apunte distinto de una misma intención, donde el tercero de ellos adquiere mayor distancia respecto a los dos primeros. La melodía popular, al transformarse en un tema contrapuntístico, revela uno de los escasos pasajes de carácter imitativo en la obra de Revueltas. A pesar de retener la referida diferencia entre el fa# y el fa natural del tono de lamento, éste adquiere un aspecto duro hecho de fuertes acentos y de un ritmo simple y sostenido, elementos que acaso sugieren la estructura puntiaguda y espinosa del maguey (véase ejemplo 11).

Sin cambiar de *tempo*, el tema que antes aparecía en el *Lento* de ambos movimientos precedentes presenta ahora un ritmo sincopado en los violines que da un tono dionisiaco a la melodía. Ubicado justo antes del final de la obra, el momento es de éxtasis y la inexactitud rítmica de las ondulaciones de la viola y el violonchelo parecen afianzar una gozosa sensación de embriaguez.



Ejemplo II: *Magueyes*, Cuarteto núm. 2, III, *Allegro molto sostenuto*, viola.  
Tema contrapuntístico derivado de la melodía popular.

*Magueyes* puede escucharse como un cuarteto dividido en tres apuntes más o menos parecidos sobre la melodía popular que le da nombre y de la cual Revueltas extrae el sentido: dice que éste “no tiende a ser folklórico”, negación que ensaya afirmar desde un ángulo distinto al de sus contemporáneos interesados en la creación musical de tono popular. Al responder que puede ser —“si gustan”— un “sketch mexicano”, Revueltas se desmarca entre líneas de la corriente folclorista que lleva el arte popular a las salas de concierto; a contracorriente y siempre desde su “fantasía”, ensaya un fenómeno propio del canto mexicano: puede cambiar la letra, incluso el idioma, el acompañamiento o el modo de cantar, pero la tonada, más que la melodía, es en el fondo la misma. En ese sentido, Revueltas aplica a la macroforma el mismo método al que recurre su concepción creativa de la microforma. Este último procedimiento se nota aquí a través de cambios mínimos al interior de una misma célula, como sucede en el cuarteto anterior y con lo que devendrá un hábito compositivo: modificar intervalos de altura o de ritmo y procurar con ello una materia musical viva, en continuo estado de cambio.

Cuarteto de cuerdas núm. 3 [mayo de 1931, Cuernavaca]

- I. *Allegro con brio*
- II. *Lento* (misterioso y fantástico)
- III. *Lento-Allegro*

Este cuarteto vio la luz por segunda vez cuando la familia del profesor David Saloma —contemporáneo de Revueltas y miembro del Cuarteto Clásico

**Allegro con brio**  $\text{♩} = 138$

Ejemplo 12: Cuarteto núm. 3, I, *Allegro con brio*, fragmento inicial. Elementos motivícos contrastantes.

Nacional que había estrenado la mayor parte de sus cuartetos—<sup>14</sup> encontró la partitura después de décadas de permanecer aislada. El hallazgo providencial revela la faceta musical más íntima y menos conocida de Revueltas. Tres aspectos principales de esta composición son dignos de mención:

Primero, un intento de conciliar el carácter polisistémico propio de su obra:

- primer movimiento: lo politonal aparece yuxtapuesto a elementos tonales sencillos.
- segundo movimiento: domina una cierta atonalidad asociada a un rico colorido tímbrico.
- tercer movimiento: reintegra y varía el material expuesto en el movimiento inicial.

Segundo, el polimorfismo se presenta en las dimensiones vertical y horizontal de manera más señalada que en los demás cuartetos, lo que da mayor variación y complejidad a la estructura y puede apreciarse en dos momentos:

- La textura inicial propone escuchar simultáneamente dos elementos contrastantes: uno de carácter melódico y de un claro orden rítmico —violines—, y otro —viola y violonchelo— constituido por segmentos vigorosos cuya rítmica rompe constantemente con el pulso del primer elemento (véase ejemplo 12).

<sup>14</sup>. Está documentado el estreno de la mayoría de sus cuartetos con el Cuarteto Clásico Nacional, integrado por Ezequiel Sierra y David Saloma, violines I y II; David Elizarrarás, viola y Teófilo Ariza, violonchelo.

- El contraste entre elementos opuestos se reafirma en lo secuencial: al principio una monodia —casi un canto llano— seguida de la estridencia de melodías de ritmo colectivo.

**Casi lento**

Ejemplo 13: Cuarteto núm. 3, I, *Casi lento*, fragmento. La secuencia evoca la tonalidad de la menor al inicio, para continuar en un denso acorde de tónica —la mayor— sobre novena disminuida de dominante.

Tercero, el segundo movimiento de la obra da un poderoso énfasis a la forma a través de un cantar interior que revela al Revueltas privado, expresionista, un asunto sobre el que he insistido a lo largo de años y que este cuarteto contribuye a entender mejor: el tono dostoievskiano que en ocasiones envuelve trágicamente la música de Revueltas.<sup>15</sup> Ese mismo tono doloroso predomina en el segundo movimiento:

- La indicación *Lento*, que complementa la sugerencia “misterioso y fantástico”, remite al tono íntimo de la búsqueda, algo propio de una época en

15. Eugenia Revueltas confirmó mi planteamiento sobre la influencia espiritual de Dostoyevsky en Revueltas, cuya psique obsesionada luchó fatalmente por defender, con autenticidad, ideales inalcanzables.



3. Retrato de Revueltas, dedicado a Jacobo Kostakowsky, probablemente entre 1938 y 1940. Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

la que surge de manera notable la exploración de sonoridades expresivas en los instrumentos de cuerda.<sup>16</sup> Lejos del desarrollo temático o armónico, Revueltas crea una atmósfera de la que surgen, fragmentaria e imperceptiblemente, discretos elementos melódicos.

- Los elementos melódicos se funden en un ambiente onírico logrado con imaginación en la escritura: sordina, ataques en *sforzando* seguidos de una caída súbita de la intensidad, articulación trémula asociada a melodías en *pizzicato* y el color ríspido del arco al borde del puente —*sul ponticello* (véase ejemplo 14).

Revueltas elude los ritmos obstinados y frenéticos, el humor y la ironía que le sabemos característicos —casi siempre vinculados al del creador musical de raíz sólo popular—, para crear aquí, con una carga emotiva excepcional, un momento cumbre donde su producción alcanza la mayor aventura y desvela un territorio íntimo similar al del modo menor en Mozart —escaso y apreciado en obras tempranas, como la *Sonata* en la menor, o el *Requiem*. Revueltas se anticipa por momentos a *Ventanas* (1931), aquí abierto a un imaginario novedoso que no encubre la desnudez de su profundo duelo.

16. Recuérdense, por ejemplo, los títulos *Meditación* y *En secreto* dos movimientos para cuarteto de cuerdas en cuartos de tono, de Julián Carrillo, compuesto en Nueva York en 1926. Obra de búsqueda cuyo contenido emotivo es inusual en el repertorio del de Ahualulco. Véase Omar Hernández-Hidalgo, *Catálogo integral del archivo Julián Carrillo*, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí/Editorial Ponciano Arriaga, 2000.

Ejemplo 14: Cuarteto núm. 3, II. *Lento*, fragmento. Carácter expresionista del movimiento central. El primer compás del primer sistema podría contener un descuido del autor o un error del editor si se observa que el violonchelo presenta al inicio un sib repetido, seguido de un tercer si sin indicación de alteración y concluyendo con un cuarto si, anotado como bemol. Sería lógico considerar que el tercer si fuese becuadro de comparar este momento con la secuencia del mismo violonchelo al inicio del pasaje (tres compases antes del ejemplo), donde la melodía está en la menor y presenta, junto con la armonía, un si becuadro.

Fiel a la estructura clásica A-A'-B-A-A" de la forma sonata, el último movimiento sostiene el ambiente del primero y, de manera curiosa, recuerda el carácter prudente del Cuarteto núm. 1. Por momentos, ambos dan la impresión de repetir la experiencia de imaginar una misma música, aun cuando con distintos recursos, como se ha visto en los distintos apuntes de *Magueyes*. Incluso el breve *Andante*—dentro del segundo movimiento del primer cuarteto—, hecho de armónicos y de *pizzicati*, guarda cierto parentesco con el segundo movimiento del tercer cuarteto.

*Música de feria*, Cuarteto de cuerdas núm. 4 [1932]  
Al Dr. Manuel Guevara Oropeza<sup>17</sup>

*Allegro-vivo-lento-allegro-presto*

El cuarteto se compone de un solo movimiento hecho de varios *tempi* cuyo orden produce la secuencia A-A'-B-A-A", unificación que remite en cierto modo a la forma singular de *Magueyes*, como se ha visto más arriba. El autor consolida su búsqueda de una estructura resistente a cambios abruptos, una continuación de la noción de *collage* observada ya en los rompimientos del compás o del sistema, ahora aplicada a la macroforma musical. Esta observación refuerza la idea de que el autor mantiene una búsqueda afín en varios de los cuartetos —o una intención creativa similar— si además se consideran las similitudes que mantienen, como la cercanía en el diseño melódico, que puede variar del tono abstracto al inicio del periodo para desembocar en un estilo más próximo al canto local, o los rasgos de identidad en cuanto a acentuación rítmica. Compárense, por ejemplo, el tranquilo tema interpolado en el *Andante* del último movimiento del tercer cuarteto con otro tema bastante cercano, aun cuando ya de tono popular, que surge del ambiente excitado de *Música de feria* (véase ejemplo 15).

Algo bastante similar a lo anterior ocurre al escuchar el ritmo acentuado del segundo movimiento de *Magueyes* confrontado con otro ritmo de carácter parecido que acompaña la sonoridad algo inmaterial de los armónicos del primer violín en *Música de feria*. En el primer caso, el ritmo es continuado por un

17. El doctor Manuel Guevara Oropeza fue un distinguido psiquiatra mexicano que se cuenta entre los que primero practicaron el psicoanálisis en México. Fue docente de la Universidad de México en 1926; en 1937 fundó la Sociedad Mexicana de Neurología y Psiquiatría, y fue miembro de la Academia Mexicana de Medicina, cuya presidencia ocupó en 1950.

15a) Va.

15b) VI

III -----

-----

Ejemplo 15: Cuartetos núms. 3 y 4, fragmentos; a) Cuarteto núm. 3, III, *Andante*, viola; b) *Música de feria*, Cuarteto núm. 4, I, violín I.

motivo melódico cuyo perfil, aún acentuado, es compartido, en el segundo caso, por el dibujo melódico del violín (véase ejemplo 16).

*Música de feria* refleja un intento de síntesis y una definición estética primordial que ha surgido en este periodo dedicado a los cuartetos y que va a adoptar hasta el final de sus días una tentativa de integrar los tonos íntimo y popular. La obra lo expresa cuando se escucha, en *tempo lento*, un antiguo son de la tradición del mariachi —en particular el coculense—, que evoca al guitarrón, instrumento nacido en esa localidad jalisciense: justo antes de iniciarse el *Allegro* al centro de *Música de feria*, los violines tocan la melodía en armónicos y con sordina —ambos en terceras o sextas que hacen las veces de primera y segunda del canto popular— mientras que los *pizzicati* de la viola y el violonchelo aluden a la guitarra y al guitarrón en un ambiente sencillo y tierno, cuyo color onírico es nos talgia difusa, melancólica, intenso momento íntimo (véase ejemplo 17).

Contenido en una forma compacta, el Cuarteto núm. 4 ofrece una síntesis de la tendencia propia del periodo de las cuerdas: ir de lo abstracto —cuartetos

16 a) *meno*

VII

16 b) *Meno mosso*

VI

Vcl.

pizz.

pp

ppp

Ejemplo 16. a) *Magueyes*, Cuarteto núm. 2, II, *Molto vivace*, violín II; b) *Música de feria*, Cuarteto núm. 4, violín I y violonchelo.

VI

VII

sf p

dim.....

Va.

pizz. pp

Vcl.

pizz. pp

Ejemplo 17: *Música de feria*, Cuarteto núm. 4, I.

primero y tercero— a lo concreto —*Magueyes y Música de feria*. Sobriedad y euforia en la temática son la dialéctica que marca la personalidad del compositor y que muestra, en *Música de feria*, el primer retrato de su estilo.

La retrospectiva que ofrece en su conjunto la obra para cuarteto de cuerdas de Revueltas es muestra de una búsqueda ascética y persistente, a lo largo de tres años, hasta consolidar una escritura ecléctica y libre, sustento de una apertura estilística que devendrá en la señal de una nueva voz. En la superficie, una música de aspecto espontáneo y ocurrente; en el fondo, exploración de texturas que resistan el polisistema que le deje seguir los rumbos que emprenda su imaginario. El todavía joven creador adquiere destreza constructiva y su mano responde mejor que antes a la emancipación de su fantasía, que no es por cierto el producto de algo sólo espontáneo sino el resultado de un largo proceso llevado a cabo con esmero. En apoyo a dicha idea puede observarse cómo Revueltas no vuelve a escribir música para cuarteto de cuerdas una vez que ha pasado el túnel de esta fase solitaria de su formación; sin embargo, este proceso creativo le conduce, al cabo, a la consecución de su singular identidad creativa. Amplifica una base hecha con paciencia para incorporar sabiamente otros atributos que le dejarán volar lejos: una nueva trama del ritmo que le es propio —el *ostinato*, que abarca desde el nebuloso ambiente dostoievskiano hasta un tono pintoresco inconfundible— y un color que perfila lo osado de su instrumentación —esa dualidad que después va a crear colisiones entre flautín y tuba—, donde las cuerdas darán una nueva fuerza a su mundo musical genuinamente mexicano: telúrico y estridente; doloroso y humorístico.

Revueltas alcanza a partir de su obra para cuarteto de cuerdas un punto de escisión con toda su obra anterior y crea una señal nueva que, por vez primera, afirma plenamente su originalidad. Aquí habita el Revueltas íntimo, no desvelado antes sino por sueños, aquel que al mismo tiempo rebasa la visión popular del arte mexicano posrevolucionario. El autor forja con estas obras la voz que apenas anunciaban breves escritos y que nace como nebulosa rebelde, aliada por momentos al habla de su lejana provincia humilde. Articula su rúbrica interior y la inserta de forma generosa en una corriente social a partir de su individualismo arcano. Entraña hecha de una intimidad densa que muestra el carácter que se emancipa para, a partir de entonces, sólo obedecer a sí mismo.

N.B. Este mismo texto forma parte de un conjunto de cinco ensayos que aparecerá publicado próximamente en Julio Estrada, *Canto roto. Silvestre Revueltas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas (en proceso).

Agradezco a Turcios Ruiz el haber coordinado las ilustraciones y a Patricio Calatayud, la copia de los ejemplos musicales.

*Ediciones de música*

Cuarteto de cuerdas núm. 1, Nueva York, Southern Music Publishing Co. Inc.  
Cuarteto de cuerdas núm. 2, Nueva York, Southern Music Publishing Co. Inc.  
Cuarteto de cuerdas núm. 3, México, Ediciones Mexicanas de Música.  
Cuarteto de cuerdas núm. 4, Nueva York, Southern Music Publishing Co. Inc.

