

Chávez-Revueltas, vidas y músicas cruzadas

Enrique Martínez Miura

Nacidos el mismo año, 1899, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas surgieron como creadores de un mismo hábitat cultural, el producido por la revolución mexicana de 1910, compartieron por ello bastantes intereses, sobre todo la animación de la vida musical del país, y coincidieron en el estilo indigenista de varias obras. Sin embargo, también fueron muchas las cosas que los separaron; en cierto sentido, Chávez, como compositor, formado de modo autodidacta en el estudio de los grandes maestros, estuvo separado de Revueltas casi por una generación. Sus primeras obras importantes fueron de los años veinte –de hecho, se presentó como autor con el *Sexteto con piano* (1919)–, mientras que toda la obra de Revueltas data de los años treinta. Por supuesto que las divergentes trayectorias vitales fueron a la postre determinantes: Chávez vivió treinta y ocho años más que Revueltas, lo que le permitió desarrollar una evolución estilística más completa. Es casi un tópico identificar a Chávez como un músico serio y sistemático, poco menos que oficialista, con una preparación técnica muy sólida; y a Revueltas, con un artista más libre, guiado por el instinto y el sentido del humor, muchas de cuyas audacias de escritura han sido a veces puestas en entredicho como fallos de formación.

La fase nacionalista de los años veinte y treinta –aunque se prolongara intermitentemente hasta los años cincuenta– toma en Chávez características muy interesantes, al hacer remontar su pretensión de un arte mexicano por excelencia a la música azteca. Como quiera que la historia y la arqueología no nos han hecho llegar ni un solo sonido real de ese arte precolombino –de transmisión oral en las culturas azteca y maya–, el intento de Chávez y otros autores mexicanos del momento tuvo un inevitable componente idealista. Desde luego, se han conservado instrumentos, la mayoría de percusión, como el teponaztli (idiófono) o el huehuetl (membranófono) y numerosos raspadores; por otro lado, los textos de los cronistas españoles, como Bernardino de Sahagún o Diego de Landa, aportan información sustancial sobre su papel en la música de las civilizaciones prehispánicas.

Las primeras obras indigenistas de Chávez datan del comienzo de los años veinte y en parte fueron promovidas desde el poder político. Nacen así

los ballets *El fuego nuevo* (1921) —encargo de Vasconcelos, secretario de educación, aunque por problemas administrativos no llegaría entonces a la escena— y *Los cuatro soles* (1925), en los que se exalta el patrimonio cultural precolombino; el primero se basa en una ceremonia azteca y requiere instrumentos de viento, teponaztli y varias clases de sonajas. El uso de melodías pentatónicas contribuye también a aumentar el efecto arcaizante. *Los cuatro soles*, a su vez, recoge la explicación mitológica azteca sobre la sucesión de las eras geológicas (vigente a la llegada de los españoles): Sol de fuego, Sol de aire, Sol de agua, Sol de tierra. No parece tener mucho sentido entender esta manifestación del estilo de Chávez por una cuestión genética, sino que se trata más bien de una actitud de recuperación del pasado, a la que no sería ajena el estrecho contacto con el experto indigenista Morillo.

La obra más representativa de este lenguaje es, sin duda, la *Sinfonía india* (n.º 2, 1936), que se sirve de varios instrumentos aztecas, pero lo hace con austeridad y alcanza una fructífera simbiosis de primitivismo y modernismo. El factor rítmico, con sus metros irregulares, de los que algunos proceden en efecto del acervo indio (tomado de tribus como los yaqui de Sonora, todavía existentes), es decisivo. Chávez expuso por escrito —en el texto de presentación de los conciertos de 1940 del Museo de Arte Moderno de Nueva York— que su obra no pretendía reconstruir la música azteca, sino recrear su sonoridad, acercarse a una impresión general de la misma. Este hecho está especialmente claro en *Xochipili-Macuilxochitl* (1940) (nombre del dios azteca de la música), donde seis percusionistas manejan teponaztli, huehuetl, raspadores de hueso y madera y conchas de tortugas, aunque Chávez renuncia a la concha marina (una trompeta, en la clasificación de Sachs) y la sustituye por un trombón, probablemente por razones de audibilidad y equilibrio dentro del conjunto.

Otro aspecto del nacionalismo de Chávez mira hacia los acontecimientos del presente y se cifraría en sus partituras de combate político, donde canta la revolución mexicana. En su vertiente más decidida toma cuerpo en *Llamadas* (1934), una «sinfonía proletaria» para coro y orquesta que comienza con las palabras de la balada revolucionaria «Así es como vendrá la revolución proletaria». También la «balada mexicana» o corrido *El sol* (1934) expresa la solidaridad del compositor con el ideario cultural postrevolucionario, una de cuyas aspiraciones era llevar el arte a las masas. La *Obertura republicana* (1935), a la que el tiempo ha dado acaso un giro irónico a su populismo todavía más patente, contiene bajo una brillantísima orquestación tres piezas representativas del romanticismo mexicano: la *Marcha zacateca*, el vals sensiblero *Club verde* y la famosísima canción

revolucionaria *La Adelita*, con pasajes donde su tema está fuertemente distorsionado.

Ahora bien, Chávez no tuvo sólo un estilo, o al menos éste cobraría múltiples apariencias, que no siempre coinciden con las divisiones cronológicas. La preocupación por la máquina late en *Energía* (1925), para nueve instrumentos que mezclan viento y cuerda, obra que comunica la fuerza a que se alude en el título, reproduciéndose los colores y ruidos de la fábrica. En cuanto a *Caballos de vapor [H.P.]* (1927), para algún crítico su obra más seductora, no podría comprenderse sin las ideas futuristas y el auge del culto al maquinismo de los años veinte y treinta, pero paradójicamente esta partitura claramente modernista contiene una de las mayores –si no la que más– concentraciones de elementos folclóricos en una composición del creador mexicano. Se emplean ritmos de danzas típicas como el huapango y la sandunga y se citan sones en el final, aunque también aparecen bailes expresivos de la vida moderna, como el tango o el fox-trot. El tema de este ballet, estrenado por Stokowski en Filadelfia (31 de marzo de 1932), refleja el contraste de la vida natural de los trópicos con la industrialización de Estados Unidos. El pintor Diego Rivera, coautor del argumento, explicaba *Caballos de vapor* como la conversión plástica de la música en la danza.

La referencia a la cultura griega llevó a Chávez a una desnudez notable: producto de esa mirada es la *Sinfonía de Antígona* (1932), primera de una serie de siete y la que conserva una modernidad sin tacha. Desarrollada a partir de una música incidental (1932) para la tragedia de Sófocles en la versión de Cocteau, la *Sinfonía*, instrumentada para vientos, arpas y percusión, incorpora un severo arcaísmo a base de ácidas disonancias y conserva el tono dramático de la obra de partida. *La hija de Cólquide* (1943), un ballet para Martha Graham sobre el tema de Medea, originalmente para dos cuartetos (viento y cuerda) y luego orquestado, posee una vivacidad casi cinematográfica y realiza incursiones en el atematismo, especialmente en la asombrosa escena del *Encantamiento*.

Los años treinta fueron los de la irrupción de Revueltas como creador. Parece hoy equivocada la opinión de Stevenson que enmarcaba la figura de Revueltas como un producto poco menos que provinciano. Desde luego, su música no se comprende sin las calles, mercados y carpas de los pueblos de su país, mas no se limita a ser un paisaje de México, sino que es también un autorretrato psicológico, muchas veces en clave humorística. El rigor intelectual de Chávez influyó sobre sus primeras obras, sobre todo, como observa Mayer-Serra, en los retorcimientos a que somete el perfil de la melodía popular. Optó luego por caminos más instintivos, de lo que posiblemente es buena prueba su renuncia a las grandes formas orquestales

como la sinfonía y el concierto, prefiriendo la libertad y la cualidad pictórica del poema sinfónico. Rechazada la postura de erudición de Chávez, se encuentra en *Revueltas* un retorno a lo popular, a sus espectáculos y sus fiestas, que el compositor asimila con realismo, casi por medio de la onomatopeya.

No es difícil aceptar que *Revueltas* es la personalidad musical más atípica y vital producida por la cultura revolucionaria mexicana. Posiblemente, su técnica compositiva fuera un punto inferior a la de Chávez, pero obras a las que la crítica –tal vez demasiado imbuida de la tradición eurocéntrica– consideraba hasta hace poco como fracasadas, hoy tienden a verse como experimentales. Incluso el mismo Paz le reprochaba la no integración formal de los materiales, pero es que todo induce a creer que eso era precisamente lo que *Revueltas* no quería hacer en tales obras.

Las más entroncadas en la tradición formal europea son, sin duda, los cuartetos de cuerda, pero ahí se muestra muy avanzado y de técnica firme, sobre todo en el cuarto (casi totalmente acabado a la muerte del autor), donde se oponen ritmos diferentes que expresan una simultaneidad de acontecimientos. Cada instrumento tiene compás y *tempo* distintos y los cuatro arcos sólo coinciden al comienzo de las secciones. El resultado es ciertamente complejo y se ha especulado si *Revueltas* habría hecho ajustes en la partitura de haber vivido más.

A la luz de las vanguardias de los años sesenta, comprendemos también mejor su precursor sentido del humor, como en el sorprendente *Dúo para pato y canario* (1931, para violín y pequeño conjunto). En *Ocho por radio*, el humor infiltra la música de cámara, así como el sentido popular, pues se trata de un huapango, instrumentado con plato, maracas y tambor indio, obteniéndose una música novedosa y no precisamente biensonante en sentido convencional. *Planos* (1934), para nueve instrumentos, es un ejemplo de construcción geométrica, de música como arquitectura de gran modernismo que poco tiene ya que ver con el folclorismo.

En el descriptivismo de los poemas sinfónicos se incluye también una evocación indigenista, que prolonga así la corriente de obras de este tipo debidas a Ponce, Chávez, Rolón y Huízar. En *Cuauhnauac* (1930) –el título se refiere al nombre indio de Cuernavaca–, usa el huehuetl, «para el turista», como decía con gracia; con todo, la obra de mayor enraizamiento precolombino es *La noche de los mayas* (1939), aunque no siempre por su sonoridad, salvo en la exótica sección *Noche de encantamiento*.

Sensemaya (1938) es la obra más tocada de *Revueltas*; a partir de un poema de Nicolás Guillén que narra la muerte de una serpiente tropical, primero con distribución sinfónico-vocal, para luego adoptar la orquestal

que conocemos. Los numerosos cambios de metro (entre ellos los infrecuentes 7/8 y 7/16), la instrumentación exuberante no hubieran sido pensables sin *La consagración de la primavera* de Stravinski, pero la página del compositor mexicano posee un sabor totalmente personal.

Otros poemas son *Ventanas* (1931), de rítmica implacable y sonoridad ácida, y *Janitzio* (1933), éste probablemente el más interesante en su pintura politonal del lago de pescadores Pátzcuaro. Fue estrenado el 8 de diciembre de 1933, con el autor dirigiendo la Sinfónica de México.

Desde luego que hay que tomar con precaución la frase misma de Revueltas y no creer que toda su música fuese «para charlar», por mucho que le pareciese «intolerable, atroz» la que hacía pensar. Pero algunas de sus partituras invitaban resueltamente a meditar sobre la realidad; así, mucha de su música cinematográfica, como *Redes* (1935) —una suite de concierto fue ordenada por el director Erich Kleiber, admirador de Revueltas— o *Vámonos con Pancho Villa* (1936). Aunque debe reconocerse que, al contrario de Chávez, la postura política de Revueltas no alteró su estilo en lo fundamental. La obra más entrelazada con su tiempo histórico es posiblemente el *Homenaje a Federico García Lorca* (1936), para pequeña orquesta, una de sus músicas más maduras, sinceras y emotivas («un milagro de belleza triste», según Stevenson), en la que surgen momentos sarcásticos y doloridos.

El recuerdo del poeta fusilado por los facciosos no fue una anécdota en el arte y la vida de Revueltas. El viaje a España de 1937 estuvo fuertemente ligado a su postura en defensa de la causa republicana; el músico era Secretario General de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el gobierno español le nombró encargado de asuntos culturales. En plena guerra, la actividad musical del bando leal no se había interrumpido. Gracias a la correspondencia y documentación de toda clase reunida por su hermana, Rosaura Revueltas, podemos reconstruir, en sus grandes trazos, la estancia del compositor mexicano: el 16 de julio de 1937 entró en España por Port Bou; el 17 y el 18 estuvo en Barcelona, del 19 al 21 en Valencia. El 24 está en Madrid y del 27 de julio al 2 de agosto de nuevo en Valencia, con alguna salida, como la que le llevó a Pozoblanco, Córdoba. El 15 de agosto, Revueltas dirige la Sinfónica de Valencia en *Caminos* y *Janitzio*, que son recibidas con gran éxito; por una carta, sabemos que una semana después iba a programar el *Homenaje a Federico García Lorca*, *El renacuajo paseador* y, probablemente, *Colorines*. Este segundo concierto valenciano confirma que la ciudad mediterránea, que habría de ser la capital *de facto* de la República durante el trienio bélico, era un centro musical en ebullición, pues para oír a Revueltas asisten, entre otros, Pérez Casas, Palau, Bacaris-