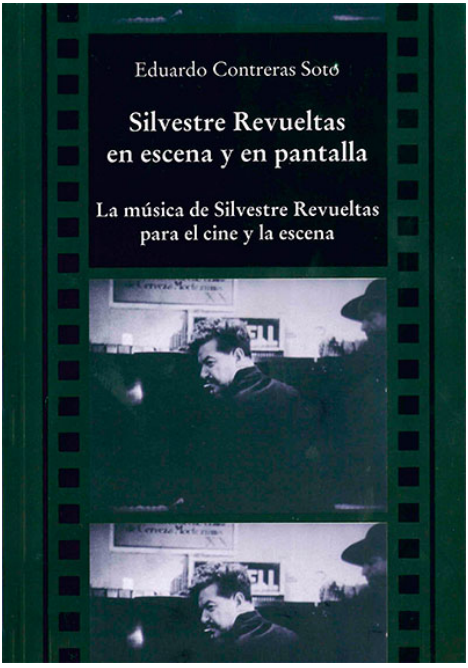
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Contreras Soto, Eduardo, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena.* México: INBA, INAH, 2004, 461 pp.

Eduardo Contreras Soto

Silvestre Revueltas en escena y en pantalla

La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena

CENDIM
DIFUSIÓN

Silvestre Revueltas en escena y en pantalla

La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena

Eduardo Contreras Soto - CENIDIM

Silvestre Revueltas en escena y en pantalla

La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena

CENIDIM DIFUSION

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diseño de la colección:
Coordinación de Publicaciones del INBAL
Director de arte:
Enrique Hernández Nava
Formación:
Pablo Ramírez Reyes
Reproducciones fotográficas de documentos:
J. Miguel Flores Hidalgo, Gabriel Guerrero y Eduardo Contreras Soto.
Corrección:
Mario Rivera Guzmán y Javier Delgado Solís
Dibujo musical:
Jesús Herrera

Primera edición: 2012

© Eduardo Contreras Soto (por los textos)

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n, col. Chapultepec Polanco
Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560 México, D. F.

D.R. © Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.
sub_fomento.cncpbs@inah.gob.mx

Todos los ejemplos musicales de este libro han sido transcritos directamente de las partituras autógrafas de Silvestre Revueltas, gracias a la autorización expresa de su heredera, Eugenia Revueltas.

Imagen de la portada: Silvestre Revueltas, actuando el papel de un pianista de cantina, en una escena de *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes (Cortesía del Acervo de la Cineteca Nacional).

Imagen de la página 4: Caricatura de Magú, publicada en *El Centenario del Cácaro*, suplemento especial de *La Jornada*, 17 de abril de 1996 (Reproducida con autorización del autor).

ISBN: 978-607-605-066-8

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Capítulo I
El tiempo fílmico de un músico 11

Capítulo II
Los inicios escénicos ante la infancia 23
Troka: La danza que sueña la estridencia 26
El renacuajo paseador: Cinco minutos de drama puro 40

Capítulo III
***Redes*: Historia de una excepción** 73
La extensa historia de cómo hicieron muchos una sola obra breve ... 74
Reconsideraciones y revaloraciones 131
La música que habla el drama 147

Capítulo IV
Cuatro películas peculiares 175
¡Vámonos con Pancho Villa!: El ángulo musical de un clásico 176
El indio: ¿El mejor cine es el cine muerto? 189
Los Ferrocarriles de Baja California,
La bestia negra y *Música para charlar* 204

Capítulo V
Música para la escena de los adultos 235
Los caballeros: Un aristofánico músico 235
Upa y Apa-Mexicana: Al público, lo que se merece 246

Capítulo VI
1939: El año fílmico de Revueltas y Urueta 275
El signo de la muerte: El todo contra sus partes 276
La noche de los mayas: El camino de las buenas intenciones 300
Los de abajo: Cuando el cine asuela a Azuela 332
¡Que viene mi marido!: El arte derrotado por la industria 347

Capítulo VII
El final inconcluso de *La Coronela*:
Posada, Revueltas y sus muertes 363
Cuando el todo sí es la suma de sus partes 364
Un microcosmos de la historia de una revolución 376
Narrar, describir y danzar con un guión de piano (inconcluso) 383

Capítulo VIII
Los trabajos y peripecias póstumos de una música 393
Las suites de *Redes* 396
Las transformaciones de *Música para charlar* 399
La genial invención de un mito musical: *La noche de los mayas* 404
Las reconstrucciones de *La Coronela* 407
Y antes de que finalice la función: 411

Recuento de gratitudes 413

Bibliografía y fuentes documentales 423

Una de las condiciones primordiales de Revueltas es su gracia, la burla sana y fuerte que corre de pronto por su música. Es ese colaborador ideal que tantas veces ha soñado uno para las farsas teatrales, para la sátira cruel y la patada en el trasero.

RAFAEL ALBERTI

Revueltas llegaba hasta los fondos de la música: los ruidos que acompañan a la embriaguez y al abandono. Había tocado en cantinas de barriada, tugurios y salas de cine en su juventud. Con esta educación sus planteamientos sólo podían ser saludables.

PAUL BOWLES

Cualquiera que se interese en el desarrollo de la música del Hemisferio Occidental, debe oír la que escribió Revueltas para la inolvidable película de Paul Strand hecha en México.

AARON COPLAND

A corto plazo, el camarada Silvestre con el que tantas riñas tuve era un perdedor..., a largo plazo es diferente y los "intermediarios" de la cultura, que afirman que los "intermediarios deben ser eliminados", lo saben, pero no lo entienden...

ELENA GARRO

Capítulo I
El tiempo fílmico de un músico

Un domingo de 1994 salíamos de ver *¡Vámonos con Pancho Villa!* mi amigo miguel y yo, de un cine universitario. Mientras nos dirigíamos a tomar un café, miguel me comentaba su entusiasmo y su admiración por una película que nunca había visto hasta su adulta edad; yo, por mi parte, aunque ya tenía años de conocer la obra maestra de Fernando de Fuentes, no dejé de volver a disfrutarla, pero esta vez iba pensando, sobre todo, en la manera como yo veo el cine en mi mundo, en mi tiempo; pensaba también en que, en esta ocasión en que volvía a ver la película, le había dedicado una atención especial a la música escrita para ella por Silvestre Revueltas, y entonces traté de imaginar si el compositor habría asistido al cine Palacio el día de 1936 en que se estrenó esta joya del celuloide: si fue, ¿en qué sitio del cine se habrá sentado a verla? ¿Siguió con atención el desarrollo de la historia? ¿Quizá se entretuvo más en observar las reacciones de los espectadores, como hizo en otras ocasiones? ¿Oyó bien las voces, los efectos sonoros, su propia música? ¿Qué exigencias de calidad tendría un Silvestre Revueltas ante las condiciones técnicas del registro del sonido de su tiempo, de su época? Al terminar la función, ¿el músico se habrá ido a festejar por ahí, con sus compañeros de trabajo de la película, o con los colegas músicos? ¿Se puso alguna borrachera, o sólo fue una inocente cerveza, o un más inocente café como el que yo me estaba tomando mientras compartía con miguel estas preguntas ociosas?

El presente libro está lleno de preguntas ociosas como las que he recordado, y como otras muchas más. Al intentar responderlas, por lo menos algunas de ellas, quiero hacerte notar, lector, que saber de estos asuntos puede parecer en efecto muy gratuito y sin utilidad alguna... o no: depende del valor que se le quiera dar a la música de Silvestre Revueltas y a las películas y a los espectáculos escénicos en los cuales él trabajó. Como para mí Revueltas es un creador de una altura y una trascendencia incuestionables, y como también

Capítulo I
El tiempo fílmico de un músico

Un domingo de 1994 salíamos de ver *¡Vámonos con Pancho Villa!* mi amigo miguel y yo, de un cine universitario. Mientras nos dirigíamos a tomar un café, miguel me comentaba su entusiasmo y su admiración por una película que nunca había visto hasta su adulta edad; yo, por mi parte, aunque ya tenía años de conocer la obra maestra de Fernando de Fuentes, no dejé de volver a disfrutarla, pero esta vez iba pensando, sobre todo, en la manera como yo veo el cine en mi mundo, en mi tiempo; pensaba también en que, en esta ocasión en que volvía a ver la película, le había dedicado una atención especial a la música escrita para ella por Silvestre Revueltas, y entonces traté de imaginar si el compositor habría asistido al cine Palacio el día de 1936 en que se estrenó esta joya del celuloide: si fue, ¿en qué sitio del cine se habrá sentado a verla? ¿Siguió con atención el desarrollo de la historia? ¿Quizá se entretuvo más en observar las reacciones de los espectadores, como hizo en otras ocasiones? ¿Oyó bien las voces, los efectos sonoros, su propia música? ¿Qué exigencias de calidad tendría un Silvestre Revueltas ante las condiciones técnicas del registro del sonido de su tiempo, de su época? Al terminar la función, ¿el músico se habrá ido a festejar por ahí, con sus compañeros de trabajo de la película, o con los colegas músicos? ¿Se puso alguna borrachera, o sólo fue una inocente cerveza, o un más inocente café como el que yo me estaba tomando mientras compartía con miguel estas preguntas ociosas?

El presente libro está lleno de preguntas ociosas como las que he recordado, y como otras muchas más. Al intentar responderlas, por lo menos algunas de ellas, quiero hacerte notar, lector, que saber de estos asuntos puede parecer en efecto muy gratuito y sin utilidad alguna... o no: depende del valor que se le quiera dar a la música de Silvestre Revueltas y a las películas y a los espectáculos escénicos en los cuales él trabajó. Como para mí Revueltas es un creador de una altura y una trascendencia incuestionables, y como también

me interesa mostrar que, por lo menos, algunas de las producciones en las que colaboró son hitos en la historia del cine y de la escena, entre otros motivos, precisamente por esta colaboración en ellas del autor de *Sensemayá*, entonces para mí no hay tanta ociosidad en averiguar algunas respuestas que, tal vez, enriquezcan el gozo que podemos tener mientras vemos —y escuchamos— *¡Vámonos con Pancho Villa!* o *Redes*, o al asistir a alguna función de *El renacuajo paseador*.

Una prueba del valor de la música de Revueltas se halla en la abundantísima bibliografía que ha generado, y en ella es inevitable que se haga mención a su música fílmica y escénica; lamentablemente, en este campo de su catálogo se suelen cometer más errores e inexactitudes que en cualquier otro. Por ejemplo, las suites de concierto de *La noche de los mayas* o de *Redes* son de los títulos revueltianos más ejecutados en concierto y más grabados, y es evidente que gozan del favor del público, aunque pocos se detengan a reflexionar en que estas suites las prepararon —con muchas modificaciones sobre los originales— sendos directores de orquesta, varios años después de la muerte del compositor. El solo hecho de intentar poner en claro la repetición de éstas y otras falsedades generadas por la leyenda o la desinformación ya justificaría lo suficiente el emprender la escritura de este libro. Así podríamos evitar la repetición de afirmaciones que, no por provenir de personas consideradas autoridades en la materia, escapan a la necesidad de ser superadas; por ejemplo, cuando alguien dice: "La última obra escrita de Revueltas es *El renacuajo paseador*, que se estrenaba precisamente el día de su fallecimiento. *Redes* está plenamente inmersa en las imágenes cinematográficas y, sin embargo, tiene una fuerza independiente a la hora de interpretarla en un concierto. Pero la suite fue hecha por Revueltas [...]"[1]

Silvestre Revueltas escribió la música de siete películas, todas estrenadas y exhibidas en las salas de los circuitos comerciales de su tiempo: *Redes*, de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes y *El indio* de Armando Vargas de la Maza; *El signo*

[1] Mario Lavista, en entrevista con José Ángel Leyva titulada "Las revueltas musicales de Silvestre", recopilada en el libro coordinado por el propio Leyva: *El Naranjo en flor. Homenaje a los Revueltas*; p. 85. En general, todas las referencias a las fuentes documentales que se hicieren en estas notas, se harán abreviadas; para las referencias completas, véase la Bibliografía, al final del libro.

de la muerte, *La noche de los mayas*, *Los de abajo* y *¡Que viene mi marido!*, las cuatro dirigidas por Chano Urueta. Creó también la música para un documental sobre la construcción de los ferrocarriles de Baja California, cuya realización tiene una curiosa historia que ya se contará; en relación con esta misma música está una participación significativa de Revueltas con una película comercial más: *La bestia negra* de Gabriel Soria.[2]

En cuanto a sus colaboraciones escénicas, un buen periodo de la juventud de Revueltas transcurrió en teatros de variedades musicales de ciudades del sur de Estados Unidos, de tal manera que debió habérsela pasado trabajando con artistas escénicos durante esos años de su vida. Sin embargo, de lo que realmente conservamos evidencia, y de lo que se hablará en este libro, es de la participación del músico, ya en su breve madurez vivida en México, en las siguientes producciones escénicas: *Troka* y *El renacuajo paseador*, de las compañías infantiles de la Secretaría de Educación Pública (SEP); *Los caballeros* de Aristófanes, del Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); *Upa y Apa* o *Mexicana*, de International Shows y la Dirección de Bellas Artes de la SEP; *La Coronela*, del Ballet de Bellas Artes. Es posible que Revueltas haya colaborado en algunas otras producciones escénicas durante estos diez últimos años de su vida, además de las ya mencionadas; sin embargo, no se cuenta en la actualidad con suficientes pruebas o testimonios de esas otras participaciones, o quizás el trabajo del músico pudo haberse realizado pero la producción no llegó a estrenarse.[3] En cual-

[2] En 1936 Revueltas realizó una reducción orquestal, una "versión cinematográfica" de su *Caminos*, originalmente una pieza sinfónica escrita y estrenada en 1934, supuestamente para un cortometraje que habría de dirigir Víctor Herrera. Sin embargo, ningún historiador del cine ha reportado la existencia material de este cortometraje. Gabriel Ramírez lo cita en su libro *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*, p. 62, nota al pie núm. 37; sin embargo, cuando entrevisté personalmente a Ramírez sobre el tema, él reconoció que sólo tenía referencias literarias del corto pero que nunca lo había visto. Pudo haberse realizado pero estar extraviado o perdido hoy en día, o incluso pudo haber sido un proyecto que nunca se culminó. *Vid.* Roberto Kolb Neuhaus, *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*; pp. 29-30 y 88. No obstante lo aquí expuesto, véase algo más sobre esta versión de *Caminos* en la parte de este libro dedicada a la película *Los de abajo* de Chano Urueta.

[3] En *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*, Kolb Neuhaus reporta la existencia de una partitura incompleta, como "música para obra teatral no identificada". A esta música, el propio Kolb la asoció primero con una obra de Ermilo Abreu Gómez, y después con otra obra, *Éste era un rey*, una producción del Teatro de las Artes, basada en un argu-

quier caso, reitero, sólo me ocuparé aquí de las cinco producciones escénicas ya mencionadas, todas las cuales llegaron a su estreno en su momento, cada una a su muy peculiar manera.

El hecho de que el objeto central del interés de este libro sean nueve películas y cinco obras escénicas con música de Revueltas no debe hacerte olvidar, lector, que se trata de un compositor que creó su obra principal para los ámbitos de concierto, como hicieron de manera habitual todos los de su época: para orquestas como la Sinfónica de México o la Sinfónica Nacional del Conservatorio; para agrupaciones de cámara como cuartetos de cuerda, o para cantantes o para sus colegas y alumnos del Conservatorio Nacional de Música. Es decir, la música fílmica y escénica de Revueltas constituye un capítulo de su catálogo, no el único ni el principal, pero tampoco uno secundario ni menospreciable, como se ha llegado a pensar: si para ciertos compositores, el escribir para la pantalla o para la escena puede tener un valor utilitario y no representar una porción importante o valiosa de su obra —un ámbito donde no pueden manifestarse las necesidades de sus expresiones estéticas propias—, no fue el caso con Revueltas. Como irás leyendo, nuestro compositor le dio una relevancia significativa a mucha de su música fílmica y escénica, e incluso la llevó de estos ámbitos a los de concierto, continuando así una práctica que también ha sido habitual en tantos compositores, lo mismo Ludwig van Beethoven que Edvard Grieg o Piotr Ilich Chaikovski, o Manuel de Falla o Igor Stravinski. Más aun: la manera como Revueltas asoció su aportación musical con el todo integrado de los discursos estéticos, en sus colaboraciones más afortunadas, representa una enseñanza sabia y admirable que merece estudiarse como un ejemplo de las relaciones entre las artes en el siglo XX, tan colmado de transformaciones y revisiones de los legados de siglos anteriores en el arte occidental. En nuestro tiempo actual, se ha puesto de moda denominar este tipo de relaciones con una palabra a la que se le ha dado mucha rimbombancia: interdisciplina. Confío en que esta moda ya está pasando y, cuando terminare por fin, las

mento de Luis Córdoba, con la misma gente que montó *La Coronela*. Sin embargo, considero que los argumentos para establecer una asociación definitiva de esta partitura incompleta con alguna obra escénica de la época siguen siendo insuficientes. *Vid.* Kolb Neuhaus, *op. cit.*, p. 94, y también sus notas para el disco de Revueltas *Música de excepción: Edición conmemorativa del centenario 1899-1999* (2000), así como su artículo "'Éste era un rey', partitura inédita de Silvestre Revueltas", *Boletín ENM*, mayo de 2002.

aportaciones de Revueltas se verán como cualquiera de los varios momentos agraciados de la historia del arte, sin apodos especiales surgidos de un academismo estéril y desmemoriado, cuando no ignorante.

Yo creo que el propio Revueltas esbozaría una sonrisa socarrona, o quizá pondría cara de renacuajo paseador, si pudiera leer todo lo que escribimos sobre él hoy en día, y todo lo que llevamos escrito de sesenta y tantos años para acá. No es que el músico durangueño fuera un antiacadémico absoluto: precisamente porque hoy tenemos más información sólida sobre él que hace décadas, sabemos que podía esconder una complejísima sabiduría artística tras una careta de espontaneidad jocunda. También por ello vale la pena el estudio de su música para la pantalla y la escena: podemos hallar en estas colaboraciones el manejo de ciertos elementos, presentes en su música en general, pero orientados a conciencia para funcionar de acuerdo con las necesidades de cada obra específica, según la trama, los personajes, los ambientes, las circunstancias. Esto no es un hecho especial ni original en sí: es lo que se esperaría de cualquier colaborador eficiente en una producción que involucrara a artistas diversos. Lo que hace singular al trabajo de Revueltas con el cine y la escena es lo claro que se revelan sus propósitos para experimentar, probar, jugar, atreverse y sorprender en los manejos eficientes de estos elementos suyos. Por lo mismo, también podemos ver con claridad cuando no experimentaba ni quería arriesgarse: es evidente que se repitió varias veces, tanto en haber reciclado materiales comunes como en haberlos manejado de idénticas maneras, como creando sus propias fórmulas. Podemos reprocharle a un creador tan desbordante de talento que no hubiera mantenido siempre el mismo nivel de calidad en esta faceta de su trabajo, pero al hacerlo no olvidemos que Revueltas trabajó los últimos diez años de su vida contra reloj, en un delicado límite entre la pobreza y la miseria; que la música de concierto puede esperar el tiempo que su autor quiera cuando es una creación individual y no encargada, pero tiene un término implacable cuando la pide una producción colectiva como una obra teatral o una película que deben estrenarse; en fin, que en varias ocasiones, y muy en especial a lo largo de 1939, la música fílmica fue el único sustento real de Revueltas. No quiero ponerme sentimental con estos hechos: sólo trato de que ubiques, lector, las complejas condiciones de las cuales ha surgido algo tan conmovedor y tan verdadero como las músicas de *Redes* o de *El renacuajo paseador*.

Lo que, al fin y al cabo, quiero contar en este libro es una serie de historias desde el punto de vista del personaje que tienen en común: historias de trabajo, por supuesto, pero también historias de creación artística que dieron sus respectivos frutos. Además de contar las historias, quiero compartir contigo lo que a mí me han dejado unos diez años de ver estas películas, de recabar datos sobre las ocho que he visto y la que no conozco, así como sobre las cinco obras escénicas y, sobre todo, de escuchar estas músicas revueltianas junto con sus otras músicas que no fueron pensadas para acompañar hechos fílmicos ni escénicos. En resumen, contaré historias y expondré opiniones, las mías y las de otros. Y, de paso, esto que cuente y opine quizá llegue a abonar algunos datos para la biografía total de la persona y la obra de Silvestre Revueltas. Un hombre tal que tiene ligada su vida con un tiempo muy atractivo en la historia, y dentro de ella desempeña un papel muy lucido, al lado de nombres notorios, célebres y admirables, varios de los cuales también contribuyeron de manera señalada a definir los acentos y los matices peculiares de la cultura del siglo pasado.

Verás pasar por la escena o ante la cámara, lector, como mejor te plazca imaginar, a un reparto encabezado por Eduardo Hernández Moncada, Carlos Chávez, Narciso Bassols, Gloria Campobello, Germán List Arzubide, Germán y Lola Cueto, Paul Strand, Fred Zinnemann, Fernando de Fuentes, Alex Philips, Rafael F. Muñoz, los hermanos Soler, Antonio R. Frausto, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza, Pedro Armendáriz, Manuel Castro Padilla, Julio Bracho, Carlos Mérida, Mario Ruiz Armengol, Aaron Copland, Rafael Alberti, Octavio Paz, Elena Garro, Carlos Pellicer, Mario Moreno *Cantinflas*, Manuel Medel, Gabriel Figueroa, Chano Urueta, Max Langler, Antonio Mediz Bolio, Cornelio Cárdenas Samada, Arturo de Córdova, Stella Inda, Isabela Corona, Mariano Azuela, Miguel Ángel Ferriz, Carlos López Moctezuma, Joaquín Pardavé, Emma Roldán, Rodolfo Halffter, Anna Sokolow, Waldeen, Seki Sano, Dina Torregrosa, Efraín Huerta, Gabriel Fernández Ledesma, Candelario Huízar, Blas Galindo y muchos otros más.

También se pasará revista a diversos acontecimientos de la historia del periodo, y muy especialmente de su historia cultural, los cuales evidentemente contribuyen a darle un sentido a esta labor de Silvestre Revueltas en la misma medida que tal labor contribuye a darle sentido a tales acontecimientos, con todo y sus títulos de manejo convencional: lo mismo la Revolución Mexicana

de 1910-1920 que sus consecuencias inmediatas, en especial todas las tendencias ideológicas que acostumbramos hacer confluir en los nacionalismos de 1920-1960. Se hablará de impresionismo, expresionismo y neoclasicismo en la música; de la Escuela Mexicana de Pintura; de la Novela de la Revolución; de los movimientos renovadores del teatro, en especial los asociados a Erwin Piscator y a Vsiévolod Emiliévich Meyerhold; del surgimiento de la Época de Oro de la danza mexicana; de los Estridentistas y de los Contemporáneos; de la Educación Socialista; de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios; de la Guerra Civil española y del exilio que su fin produjo en México; del surgimiento y consolidación del cine sonoro, lo mismo como un lenguaje artístico que como una industria; del final del teatro de revista en el centro de México. Viajaremos por toda la República Mexicana, desde Yucatán hasta Baja California, pasando por Veracruz, Puebla y los estados del Norte. Tendremos estancias en Madrid, Barcelona, París y Nueva York. Por lo menos por el reparto y las locaciones, no puede decirse que la película de Silvestre Revueltas carezca de algún interés.

Cabe aquí una salvedad: la historia que este libro cuenta mirará a cada uno de sus capítulos con lentes de diversos tamaños. Estoy consciente del hecho, y ha tenido que ser así por razones objetivas y subjetivas. Las primeras son fáciles de explicar: no toda la información sobre estos asuntos se ha podido conseguir con la misma abundancia ni se halla a la misma disposición; han pasado ya más de sesenta años de tales acontecimientos, y muchos datos se han perdido, quizá para siempre. Si en el futuro llegare a aparecer nueva información, que fue inaccesible para mí, yo seré el primero en celebrar la aparición, y ya vendrá quien revisare lo aquí narrado en relación con lo que la nueva información exigiere replantear o modificar. Pero están también las razones subjetivas: si bien se ha trabajado con todo el esfuerzo para encontrar y aprender cuanto se pudiera decir sobre todos los trabajos fílmicos y escénicos de Revueltas, es evidente que tenía que interesarme más por títulos específicos como *Redes*, *¡Vámonos con Pancho Villa!* o *El renacuajo paseador*, por ejemplo, y sé que no he sido el primero que ha manifestado sus preferencias al respecto. Ello no significa que, en casos de menor interés para mí, te haya ocultado o restringido información, lector: más allá de mis preferencias, aquí leerás todo cuanto estuvo a mi alcance sobre cada título que conforma nuestro objeto de estudio.

Hecha la salvedad, y si ya estamos ubicados en el tiempo y el espacio de Silvestre Revueltas ante la escena y la pantalla, podemos empezar nuestras historias, partiendo de los antecedentes que pusieron en contacto a nuestro compositor con ambos espacios estéticos. Como ya se enunció, Revueltas tenía bastantes nociones sobre música escénica y fílmica desde sus años formativos en Estados Unidos, por su trabajo en las orquestas de cines y teatros de variedades de Chicago, San Antonio y Mobile, Alabama, entre 1919 y 1928.[4] En estos inmuebles, se daban funciones de películas mudas mientras las orquestas acompañaban las proyecciones con música que podía ambientar y subrayar los efectos de tales películas. También se daban en algunas de estas salas, sobre todo en el Aztec Theater de San Antonio, funciones de teatro musical de géneros ligeros como operetas o vodeviles. Cuando Revueltas regresó definitivamente a México, a fines de 1928, llevaba consigo la experiencia del ritmo y el tiempo que requiere la participación de la música en el teatro, por lo cual no le debió reportar un gran esfuerzo el incorporarse a la combinación de su trabajo con actividades escénicas afines casi desde que llegara a la capital de la República.

El compositor empezó a trabajar con la industria fílmica nacional desde el año de 1930, cuando colaboró con Eduardo Hernández Moncada en la grabación de la música para uno de los primeros experimentos que en México se hicieron con el cine sonoro: *Abismos* o *Náufragos de la vida*, dirigida por Salvador Pruneda. Es mejor citar aquí el jugoso testimonio de primera mano de Hernández Moncada acerca de esta colaboración, tal como la evocó varias décadas después:

> Una circunstancia especial me acercó más a Silvestre: sucedió que mi amigo Salvador Pruneda, dibujante por muchos años en el periódico *El Nacional*, se comprometió a producir un film sonoro, cosa novedosísima entonces, bajo los auspicios de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. Se trataba de una historia moral, educativa y antialcohólica. La película se llamaba *Abismo*, que era donde caía el héroe por empinar el codo más de lo conveniente.

[4] Las investigaciones recientes de Robert Parker y Lorenzo Candelaria han arrojado una luz valiosísima sobre estos años, que teníamos hasta ahora como los más oscuros y pendientes de esclarecimiento en la biografía de Revueltas. Remito al lector a los artículos de estos dos autores, citados en la Bibliografía, para abundar al respecto.

Como el presupuesto de que disponía Salvador era muy reducido, buscó colaboración amistosa y económica y yo fui uno de los que se la prestaron, poniéndole a la película música de fondo y dirigiendo su grabación.

Me tenía que limitar a un quinteto de cuerda, para el cual instrumenté varias piezas que juzgué apropiadas a cada situación y además componiendo pequeños trozos para el objeto, sujetándome siempre a la misma instrumentación.

Debo recordar que entonces en México la grabación del sonido solamente podía hacerse en disco, pues la grabación óptica era todavía desconocida y la magnética ni se sospechaba, por lo que era necesario grabar primeramente el sonido de las voces y de la música en disco y después, por medio del procedimiento llamado *"play back"*, se filmaba siguiendo los actores con movimientos de sus labios el sonido previamente grabado. El resultado distaba mucho de ser satisfactorio, pero a mí me sirvió para iniciarme en la cinematografía y para tener un contacto más personal con Silvestre.

Como yo también tenía que buscar colaboración poco costosa, consulté con Pancho Moncayo, violinista en el grupo que yo dirigía en el Cine-Teatro Olimpia y hermano de José Pablo, que era mi discípulo de piano, a quiénes más les podía pedir su participación y él me sugirió a Silvestre; yo me resistía a solicitar a un artista de su categoría que desempeñara un trabajo tan modesto pero él se ofreció gentil y generosamente.[5]

Podemos imaginar a Revueltas, convocado en su calidad de violinista destacado —en 1930 todavía nadie lo podía ver como compositor—, al ajustar su ejecución de la música para la grabación de la pista sonora de la película, tratando de mantener la sincronía requerida, de un modo no muy distinto al que le habría pedido la ejecución cotidiana que realizaba en las proyecciones de las salas cinematográficas estadunidenses de su pasado inmediato. Sin embargo, ahora estaba en su propio país, y estaba tocando una música original para la creación de una película nueva, de producción nacional. Este experimento de Pruneda no tuvo éxito, le reportó casi la quiebra y sólo se exhibió

[5] Eduardo Hernández Moncada, "Silvestre Revueltas". *La Música en México*, de *El Día*, 1º de octubre de 1985; pp. 5-9. También en Eduardo Contreras Soto, *Eduardo Hernández Moncada; ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*; pp. 137-138. Véanse también dos artículos de Gustavo Moheno: "¿Serán Realmente 60 años de Cine Sonoro Mexicano?", y "La Sonorización del Cine Inspiró el Invento del LP; Pruneda y J. Sevilla, Otros Pioneros", en *El Sol de México*, 4 y 5 de noviembre de 1991.

en algunas salas del país sin estrenarse nunca en la ciudad de México;[6] ello no obstante, debió representar una experiencia nueva para Revueltas, y sin duda lo empezó a preparar para un trabajo que, tarde o temprano, tenía que llegarle dentro de la industria local del celuloide, así como el sonido óptico llegó al año siguiente, cuando se exhibió, por fin con éxito, una película sonora de producción nacional: *Santa* de Antonio Moreno.

Mientras yo iba evocando estos antecedentes de la llegada de Silvestre Revueltas a México y a sus ámbitos fílmicos y escénicos, terminé el café que estaba tomando con miguel, salimos a la calle y entramos en una tienda de discos a curiosear. Como corolario lógico de mis evocaciones, me entretuve en la sección de la tienda destinada a la música para cine, ésa que suele ser llamada hoy en día de los *soundtracks*, tal vez porque la palabra inglesa les ha de otorgar más prestigio que nombrarlas con el llano término nuestro: pistas sonoras. El caso es que me puse a pensar cuánto se vende en la actualidad la música de una película, cómo llega a adquirir de manera independiente tanta popularidad como la película misma, y en ciertos casos más. Sin embargo, el medio de la música fílmica que se produce ahora se halla mucho más cerca de la industria que de la creación artística: lo que acompaña a una historia como las que se hacen en Hollywood, en California, Estados Unidos, consiste de modo rutinario en una melodía simple, atractiva, pegajosa, muy bien ornamentada con arreglos orquestales brillantes, tanto más espectaculares cuanto más se acerca al mero espectáculo la propia película. Los "temas de las películas" pasan a ser así una de las referencias inmediatas y más persistentes en el recuerdo de sus espectadores.

Y el proceso puede volverse más complejo: si la película no necesita demasiada música por su argumento o su trama, con su "tema" o rúbrica inicial le basta; pero si la película permite o necesita una presencia mayor de la música, o hasta el protagonismo, entonces lo que se aloja en nuestro recuerdo puede requerir todo el tiempo de un disco que, desde luego, iremos a comprar en cuanto nos lo ofrezcan. De nuevo la industria de Hollywood, que ha vivido siempre en atento contacto con dos industrias teatrales: la de la avenida Broadway, también en la estadunidense Nueva York, y la de la británica Londres, nos muestra el ejemplo extremo de convertir una obra

[6] Puede verse la ficha detallada de la película en: Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*; vol. 1, pp. 32-33.

de teatro musical en cine, y a su música en grabación comercial. Un medio cada vez más especializado, más cercano sin embargo al ámbito de lo popular urbano que al mundo musical que solemos llamar académico, de cámara o sinfónico, si bien a menudo se tocan y se benefician mutuamente: el cine como creador de fantasías melodramáticas sobre los músicos, o la música de grandes compositores como simple fondo sonoro privilegiado para el celuloide.

No era así al principio del cine sonoro, aunque ya desde entonces se vislumbraban los efectos positivos que podía generar la inclusión de una o dos canciones populares en una película. Si en la primera sonora que tuvo éxito industrial, *El cantante de jazz* de Alan Crosland (1927), lo primero que pudo escucharse fue una canción, no era de sorprenderse que en la ya citada *Santa* de Moreno, Carlos Orellana ofreciera la ejecución de la canción homónima de Agustín Lara a Lupita Tovar. Muy pronto se llegó al establecimiento de un modelo casi canónico: una combinación afortunada que permitió matrimoniar durante varias décadas la suerte del cine mexicano con la de su canción popular.

Ahora bien, si este curso guardaban los acontecimientos entre el cine y los músicos populares, los músicos de concierto, en contraste, guardaron desde el principio una prudente distancia con el celuloide; tal distancia podría haberse debido a una valoración desdeñosa de su popularidad masiva, o bien a una inseguridad para trabajar exitosamente en un medio entonces nuevo y novedoso, cuyo futuro en ese momento nadie podía calificar. Y sin embargo, desde los primeros años del cine hubo colaboraciones de músicos que hoy reconocemos como destacados en el ámbito de concierto: lo mismo Camille Saint-Saëns y Mijaíl Ippolitov-Ivanov, al componer en 1908 sendas músicas para las películas mudas *El asesinato del Duque de Guisa* y *Stenka Razin*, que Erik Satie, al escribir *Entr'acte* en 1924 para un interludio fílmico dirigido por René Clair, que se usó en los *Ballets Suédois* —y en el cual, por cierto, el propio Satie actuaba—; está, además, la *Música para acompañar una escena de una película*, op. 34, escrita en 1930 por Arnold Schoenberg, una pieza que el autor no escribió para una película en especial, pero que tomaba en cuenta las convenciones ya existentes en su época dentro de las creaciones de atmósferas y estados de ánimo dentro del discurso cinematográfico. Tenemos, por otra parte, la experimentación con la sincronía del sonido ante la imagen, con películas mudas a las cuales se les acoplaba una pista sonora

con música compuesta originalmente para ellas; si bien este uso musical tenía ya varios años vigente, pocas veces dio resultados de gran calidad artística, como en las músicas escritas por Edmund Meisel para *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttman, de 1927, o para las versiones originales de las películas de Serguéi Mijailóvich Eisenstein: *El acorazado Potiomkin*, de 1925, y *Octubre*, de 1927.

La llegada del cine sonoro amplió el interés entre los compositores de concierto, por lo cual se hizo ya más normal ver en la industria las colaboraciones de personajes como Serguéi Prokófiev y Dmitri Shostakóvich, Erich Wolfgang Korngold, Aaron Copland, Hanns Eisler, Benjamin Britten y William Walton, Arthur Honegger y Darius Milhaud, y hasta por poco tenemos la colaboración de Maurice Ravel, con sus canciones de *Don Quijote a Dulcinea* que no llegaron a tiempo para una película. Ya en una fecha tan temprana como 1930, *El ángel azul* de Josef von Sternberg, con música original de Friedrich Hollaender, representa una muestra exitosa de lo que podía hacerse con una incorporación inteligente e imaginativa de la música en una trama cinematográfica. En este catálogo de grandes músicos interesados por la pantalla, para nada hace mala compañía Silvestre Revueltas: es un estricto contemporáneo, y en algunos casos es un pionero, como iremos viendo.

Seguía teniendo al compositor durangueño en la mente cuando vi un disco, en la tienda donde estábamos curioseando miguel y yo, con una de las varias versiones de *La noche de los mayas* que se pueden conseguir hoy en día; sonreí al ver uno de los títulos por los que mejor se reconoce a Revueltas, aunque él no haya tenido nada que ver con la suite orquestal de esta música cinematográfica, y dejé el disco en su sitio, que no era el de las músicas para cine. Salimos miguel y yo de la tienda y nos despedimos para dirigirnos a nuestras respectivas casas. Aquí termina el preámbulo de este libro, lector, con la historia ya empezada y a punto de entrar en sus primeros capítulos. Sigamos por donde empezó Revueltas: por la escena, y con los niños, por cierto.

Capítulo II
Los inicios escénicos ante la infancia

Silvestre Revueltas inició su relación madura con la escena cuando se vio involucrado en el ambiente tan optimista como diverso y dinámico de las *Series de Espectáculos Culturales* de 1933, uno de los proyectos más ambiciosos que emprendiera Carlos Chávez cuando Narciso Bassols lo designó director del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública; este puesto lo ejerció Chávez de marzo de 1933 a mayo de 1934. Desde un punto de vista político, se trataba desde luego de una conquista de poder por parte de un grupo, de una generación; desde un punto de vista de los intereses estéticos de esta generación, había varias coincidencias acerca de los cambios de estilos y las relaciones con los espectadores hasta entonces habituales, así como la formación de los nuevos: el discurso de imagen izquierdista de la época motivaba la necesidad de dirigir los esfuerzos de la política cultural gubernamental hacia la población obrera y hacia las clases bajas de la sociedad. Si esto funcionó o no de manera eficaz es parte de nuestra historia, pero por lo menos una gran parte de la intelectualidad mexicana de aquellos años creyó o declaró creer en estas políticas, y participó en estas actividades de las *Series de Espectáculos Culturales*, haciendo de cada espacio de sus trabajos la trinchera de difusión de su buena nueva artística.

Es frecuente que nos encontremos la descripción de las actividades artísticas de aquel privilegiado año de 1933 en las historias especializadas de las artes en México; de hecho, los interesados en el teatro tienen muy presente a los Trabajadores del Teatro o al Teatro de Orientación, y un poco menos ubicado al Teatro del Niño; los que investigan la danza saben bien de qué se les habla cuando se menciona a la Escuela de Danza y a sus programas dirigidos por Gloria y Nellie Campobello, con Carlos Mérida; quienes prefieren la música manejan con detalle lo concerniente a la Orquesta Sinfónica de México y a los Conciertos del Conservatorio; quienes conocen de artes

plásticas y de cine saben lo que importó la llegada de Paul Strand a México en noviembre de 1932, lo cual también forma parte de un gran capítulo en la vida profesional del propio Revueltas, como veremos más adelante. En fin, la información se tiene, más o menos; lo que a veces perdemos de vista, inmersos en árboles artísticos tan frondosos como los mencionados, es la noción de bosque que, por lo menos, parecía clara para Chávez y su equipo de artistas funcionarios. Así parece revelarlo él mismo en una carta dirigida en noviembre de 1933 a su amigo, el compositor estadunidense Aaron Copland; en ella, al hacer un recuento de cómo veía su trabajo a poco más de medio año de asumido el cargo, dice este bisoño director de Bellas Artes:

> [...] Y aquí estamos con todo por organizar, planear desde el principio, porque era, por cierto, una oficina solamente con empleados y papel pero las bellas artes no eran reconocibles. He trabajado mucho. Tengo que ver con teatro, cine, danza, música, pintura, escultura, etc., y he hecho ya el borrador de una estructura de todo el organismo. El trabajo es de gran interés y como lo concibo, tiene que llevarse adelante con energía y constancia, de otro modo no habría resultados. Es un trabajo de años para que reditúe y la cosa es que no puedo encomendarme a él por años. Lo empezaré y si soy necesario prestaré mi cooperación pero no de tiempo completo. Confío en ciertas personas como Luis Sandi para que lo continúen. De todas formas el nuevo gobierno vendrá en diciembre de 1934 y, si no es antes, estaré libre para entonces. [...][1]

En efecto, todo ese discurso que desde la década de 1990-2000 se ha dado en llamar, con pomposidad de sociólogo o de funcionario, "interdisciplina", siempre ha existido de manera consciente en momentos privilegiados de florecimiento artístico —como ya comentaba en el capítulo anterior—, y las *Series* de 1933 son, con certeza, uno de esos momentos; basta con revisar la nómina de los artistas involucrados en ellas, de los cuales podemos hallar a varios participando en diversas actividades, no siempre las de su especialidad.[2] Incluso es admirable ver trabajar, en proyectos comunes o relacionados, a personajes que no llevaban necesariamente una buena relación entre ellos, pero sabían que el rancho era muy reducido y que no había muchas más opciones: Manuel María Ponce no tenía una opinión muy grata de su antiguo alumno Chávez, pero se hizo cargo del Conservatorio Nacional por invitación de éste, y sus composiciones siempre formaron parte de los programas de la Sinfónica de México; Julio Bracho y Celestino Gorostiza se odiaban con sincera devoción, pero tenían que repartirse el presupuesto teatral oficial en sus respectivas compañías, las cuales compartían a varios actores; los libretistas de los diversos actos escénicos procedían de generaciones y corrientes literarias muy diferentes y hasta rivales, como lo prueba el citar como ejemplos a Germán List Arzubide, a Mauricio Magdaleno y a Xavier Villaurrutia. En fin, ya fuera por tratarse de un espacio de acción tan reducido como la ciudad de México de 1933, ya fuera por un propósito consciente ejercido de común acuerdo, el hecho es que el momento fue propicio para que muchos artistas se dieran cita en la combinación de sus esfuerzos, y para que muchos de ellos obtuvieran resultados admirables, incluso con efectos que nos resuenan hasta la fecha. Mucho de las políticas culturales diseñadas por el equipo de Chávez en 1933 se ve reflejado en su concepto del Instituto Nacional de Bellas Artes cuando éste se funda en 1946, y se repite, quizá sin conciencia, en las líneas que dieron sustento al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1988.

El nombre de Silvestre Revueltas aparece en tres actividades de las *Series de Espectáculos Culturales* de 1933: como director de la Orquesta del Conservatorio, en cuyos conciertos se programó el estreno de dos composiciones suyas, *8 x radio* y *Janitzio*; como autor de *Música de feria*, su cuarto cuarteto de cuerda, incluido en los programas del Cuarteto Clásico Nacional; y como autor de la música de *Troka*, "pantomima" con coreografía de Gloria Campobello, en el Programa de la Escuela de Danza. Hay que señalar que el programa del Teatro del Niño, que también formaba parte de las *Series*, no incluye en sus primeros carteles la pantomima *El renacuajo paseador*, de Lola Cueto y Roberto Lago, para la cual Revueltas también estaba componiendo entonces la música, pero sobre esta historia se pueden decir muchas cosas interesantes a su debido momento. Es decir, Silvestre Revueltas se daba a conocer al público de los actos artísticos oficiales como compositor de cámara y orquestal, pero también como músico de danza y de teatro, de teatro infantil.

[1] Carta de Chávez a Copland, 25-XI-1933, en Gloria Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; p. 171.

[2] Cf. el programa de mano de las "Series Culturales 1933"; Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes: Sección Programas de mano, 1933.

Troka: La danza que sueña la estridencia

En 1933, Revueltas se hallaba combinando todas las actividades creativas ya descritas con sus cátedras fijas en el Conservatorio, cuya orquesta sinfónica también dirigía, como ya se enunció. Tanto por estas cargas de trabajo como por su propio carácter un tanto anárquico y sin capacidad para el manejo político y administrativo, no pudo con la dirección del propio Conservatorio, en la cual lo había instalado Chávez el 1° de marzo, y renunció al puesto el 30 de abril. Creo que fue lo mejor que pudo hacer, porque así dispuso de tiempo y libertad mayores para los proyectos que de verdad le interesaban y que sí sabía hacer mejor que nadie: los de composición musical. Su breve paso por la dirección del Conservatorio, empero, no le impidió terminar el 14 de marzo *El renacuajo paseador*, en su primera versión; el traer a colación aquí esta otra obra y la fecha de su composición se debe a que no se sabe la fecha exacta en la que terminó *Troka*, pero las dos músicas para sendas pantomimas infantiles tienen varios puntos de contacto, lo cual nos puede ayudar a determinar, aunque sea de manera aproximada, un periodo de composición para la obra cuya fecha desconocemos.

Aunque se conserva el manuscrito autógrafo de *Troka*, le falta la página final, precisamente el sitio donde Revueltas acostumbraba colocar la firma, la fecha y las eventuales dedicatorias de sus obras; los tres compases de esa página final se conservan escritos con otra caligrafía musical, que casi puedo asegurar que no es la del compositor. En su *Catálogo*, Roberto Kolb cita un "programa de trabajo para el bimestre de mayo y junio de 1933", de la estación de radio XFX, en el cual se menciona la transmisión de la serie infantil *Troka el poderoso*; sin embargo, el propio Kolb se inclina a opinar que la música de estas transmisiones sería la de otra partitura de Revueltas que también se conserva, de duración más breve que la partitura considerada como oficial, y escrita para seis instrumentos. También afirma sobre esta breve partitura: "La música incidental fue derivada de la partitura sinfónica de *Troka* y podemos suponer, entonces, que la composición de *Troka* precede la fecha de las emisiones radiofónicas". Kolb no menciona la relación de la obra con la coreografía de Gloria Campobello.[3]

[3] Roberto Kolb Neuhaus, *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*; pp. 79-80.

En febrero de 1994 entrevisté a Germán List Arzubide, quien se hallaba bastante lúcido a sus 96 años de edad, aunque reconocía no tener en la memoria todos los detalles de su prolífica vida. Recordaba, eso sí, haber trabajado en la estación radiodifusora de la Secretaria de Educación Pública, la XFX de entonces, allá por los años de 1930-1934. Recordaba también cómo escribió muchas narraciones destinadas de manera específica a su transmisión radiofónica, y cómo de ellas surgió el personaje de Troka, cuyo autor lo concebía como una contraposición del modelo del cuento de hadas típico. List Arzubide no asociaba el nombre de su personaje con el modismo *troca*, muy empleado ya desde aquellos años en el español del norte de México y del sur de Estados Unidos para referirse al camión de carga, *truck* en inglés; sin embargo, no habría que descartar una asociación inconsciente, sobre todo cuando observamos cómo las características del personaje de Troka se relacionan con el maquinismo y con el control de la técnica por el hombre. En efecto, al leer las historias de Troka que su autor recopiló en libro años después, podemos observar esta imagen de la idealización del hombre como un ser poderoso, capaz de dominar la naturaleza con su trabajo y de usarla en su provecho con la máquina y con la industria. Lo que List Arzubide asociaba con el maquinismo, derivado a su vez del futurismo de las vanguardias literarias de los años 1920-1930, como el estridentismo del que formó parte, en la década siguiente pasó a integrarse en una interpretación marxista del uso de la tecnología y de la industria para la superación del hombre, y en especial del proletariado.[4] Es curioso, sin embargo, seguir la pasión de este ex estridentista por un medio que representaba de manera tan clara la modernidad: la radio, el mismo medio al que se habían acercado los poetas de esta corriente desde sus primeros experimentos en 1923, y en el cual, una década después, ya se hallaba insertado List: es significativo que uno de los dibujos que Julio Prieto realizó del personaje de Troka, tal como aparecía en la primera edición del libro, tuviera como brazos y tocado de su cabeza sendas antenas radiofónicas, y que en los elementos de su cara también se pudieran hallar asociaciones radiofónicas: audífonos, ojos de bulbos y nariz o boca en forma de bocina de altavoz de cono; por si no fuera suficiente, estaba la asociación explícita que el poeta hacía del personaje con la radio, como veremos más adelante.

[4] Cf. Germán List Arzubide, *Troka el Poderoso*.

Según List Arzubide, al conocer Revueltas uno de los relatos de Troka titulado *El río*, le propuso adaptarlo para crear una obra musical, la cual tendría por título *La Danza Internacional de Troka el Poderoso*, o por lo menos así lo recordaba el poeta. Esta obra, evocó entonces, tendría una forma de ronda infantil en la cual participaran niños de todas las etnias; una imagen acorde con el internacionalismo propio también del marxismo de la época, aunque sólo tuviera un valor simbólico que, en pocos casos —como en la Guerra Civil española—, se llevó a cabo de manera real.

Sigamos el relato del poeta. Me contó que Revueltas le ofreció una primera audición de su obra musical. Esta primera versión duraba unos siete minutos, y la ejecutaron pocos músicos, quizás cinco; la música le evocaba a List ruidos mecánicos, precisamente lo que él describió de manera textual como un "estilo maquinista". Si los recuerdos de List no son tan vagos, esta música que oyó en esa primera vez podría haber sido la partitura breve descrita por Kolb como derivada de *Troka*, precisamente para pocos ejecutantes, seis. Siempre según List Arzubide, esta primera versión de la obra fue grabada, en un disco de la estación radiofónica, y se copiaron 25 ejemplares; la grabación no satisfizo del todo a Revueltas, por lo cual se procedió a realizar una nueva, de la cual se repitió el tiro de 25 copias. List afirmó que en ese momento del proceso lo cesaron de su puesto en la radiodifusora, por lo cual ya no pudo dársele seguimiento al trabajo en este medio sonoro, aunque el hecho, por sí mismo, no impedía el trabajo escénico, coreográfico, de la obra, el cual se dio en un momento inmediatamente posterior; ahora bien, el poeta no podía asegurar cuánto tiempo llevó exactamente todo el proceso creativo de *Troka*, desde la concepción inicial de la música inspirada por el relato hasta el estreno de la pantomima, si es que éste se dio en realidad. Si se conservara algún ejemplar de esos discos mencionados por List Arzubide, tendríamos una idea casi concluyente de lo que fue el proceso de creación musical de la obra; sin embargo, no sé de la existencia de un solo ejemplar sobreviviente de ellos. List decía haber conservado uno, que extravió varios años después.

Sea como fuere, lo que tenemos es una obra musical que pasó del concepto de ilustración musical para la radio a una pantomima bailable, y este tránsito conceptual debió darse en un plazo muy breve, como para que ya se anunciara con su naturaleza coreográfica en el programa de mano de las *Series de Espectáculos Culturales* del mismo año en el cual, según parece, se

inició la composición de la obra: 1933. Lo que ahora tenemos como *Troka* es una partitura cuya música toma en cuenta necesidades específicas y explícitas para una representación escénica, como lo demuestran las numerosas acotaciones que contiene, escritas de puño y letra del autor. A pesar de esta claridad en sus propósitos escénicos, no puedo establecer, de manera definitiva, si nuestra pantomima se estrenó, y cuándo habría ocurrido tal estreno; las informaciones al respecto son confusas y, hasta cierto punto, contradictorias. El hecho es, sin embargo, comprensible para las producciones de esta naturaleza en aquellos años: como lo volveremos a ver con *El renacuajo paseador*, muchas presentaciones de estos espectáculos se hacían para públicos escolares, sin intención de extenderlas al público en general y, en consecuencia, sin dejar testimonios de tales trabajos para la prensa. Por lo tanto, no se puede afirmar, de manera categórica, que el hecho de no existir información en medios impresos sobre estreno alguno de *Troka* signifique automáticamente que la pantomima nunca se estrenó.

List Arzubide me comentó que *Troka* se debería haber representado en el segundo patio del edificio de la Secretaría de Educación Pública —en la avenida República Argentina—, que era adonde se hallaba la propia radiodifusora de la Secretaría; en dicho sitio se había instalado un tablado que se destinaba para varias producciones de las hermanas Campobello y la Escuela de Danza. Sin embargo, el poeta no podía asegurar que tal representación se hubiera llevado a cabo en realidad y, en cualquier caso, él no había asistido.

Por otra parte, están los testimonios asociados a las actividades de la Escuela de Danza de Bellas Artes. En el multicitado programa de las *Series de Espectáculos Culturales*, *Troka* aparece como uno de los seis números coreográficos anunciados. Cuando Carlos Mérida, director de la Escuela hasta abril de 1935, escribió en un documento académico sobre las actividades realizadas por ésta,[5] citó como ya estrenados a tres de esos seis números: *La danza de los Malinches*, sobre temas de San Dionisio del Mar, Tehuantepec;

[5] Carlos Mérida, "La danza y el teatro", mecanuscrito con correcciones a mano, fechado por Cristina Mendoza "c. 1932" y, según ella, usado como base para su ponencia "La danza en México", de 1937. Como puede verse al analizar el contenido del documento, éste no puede ser de 1932, a menos que hubiera sido redactado en diversas etapas, y que cada una se ocupara de los acontecimientos de su respectivo momento. Fondo Carlos Mérida del CENIDIAP; reproducido en Carlos Mérida, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*; véanse, en especial, las pp. 141-143.

Danza del conchero y *La virgen y las fieras*, esta última original de Francisco Domínguez.[6] En el mismo documento se hablaba de *Troka* como de "un ballet que tiene en elaboración la Escuela de Danza", y líneas adelante también se mencionaba que el "ballet *Barricada*, estrenado recientemente, con tema de José Muñoz Cota, música del maestro [Jacobo] Kostakowski y escenarios de José Chávez Morado, está planeado con lineamientos semejantes a los de *Troka* [...]". Si Mérida no se confunde en todo este cúmulo de información, pueden obtenerse las siguientes inferencias: *Troka* no pudo ser estrenada en 1933 y, si alguna vez se estrenó, debió ser después del 26 de agosto de 1935, fecha del estreno de *Barricada*, o *Barricadas*, como también se le cita.[7] No cuento con más datos sobre la posibilidad o imposibilidad de que nuestra pantomima se hubiera estrenado.

Pero, al fin y al cabo, por lo que respecta a la historia de la creación y del eventual estreno de *Troka*, creo que lo dicho es suficiente. Lo que ahora me parece más interesante es el trabajo de conocer, describir y analizar las acotaciones escénicas que Revueltas escribió en una partitura que dejó concebida sin lugar a dudas para la escena, y la relación funcional, significativa y práctica que dichas acotaciones guardan con el discurso musical propiamente dicho, sin descartar entre los significados a los contenidos ideológicos.

Creo que el comentario de Mérida sobre *Troka* que aparece en el ya aludido documento académico merece ser citado de modo extenso:

[6] La Escuela Nacional de danza presentó en el Teatro Hidalgo —de la calle Regina—, los días 10, 11 y 13 de noviembre de 1934, un programa que contenía cuatro números: *Cinco pasos de danza*, *Bailes istmeños*, *La danza de los Malinches* y *La virgen y las fieras*; es decir, tres de los anunciados en el programa de las *Series*... Cf. Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, pp. 195-199, y Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer*, pp. 286-287. Es muy significativo el hecho de que, a pesar de ocuparse con documentación profusa y detallada de las hermanas Campobello en su libro —incluyendo los amores que se tuvieron en 1931 List Arzubide y Nellie Campobello—, Tortajada no mencione una sola vez en él el nombre de *Troka*; tampoco Aulestia se refiere a este trabajo en la obra citada, ni Felipe Segura en su libro dedicado por completo a la coreógrafa: *Gloria Campobello, la primera* ballerina *de México*.

[7] *Barricada* o *Barricadas*, cantata para solistas, coro mixto, orquesta y danza, con música de Jacobo Kostakovsky, texto de José Muñoz Cota, coreografía de Nellie y Gloria Campobello y Ángel Salas, se estrenó con otro bailete, *Clarín*, en el Palacio de Bellas Artes, bajo la dirección musical del compositor. Cf. Clara Meierovich, "Jacobo Kostakowsky; apuntes para conocer a un músico olvidado". *Heterofonía*, vol. XVI núm. 82, julio-septiembre de 1983; pp. 4-61.

> Cabe aquí hablar de un ballet que tiene en elaboración la Escuela de Danza —permítaseme que hable tan insistentemente de la Escuela, pero ha sido mi campo de experimentación—[,] el ballet *Troka*, con un argumento de Germán List Arzubide, música del maestro Silvestre Revueltas y escenario de Leopoldo Méndez. Oigamos a List Arzubide hablar del ballet: "*Troka* es el espíritu de las cosas mecánicas que han hecho posible[s] muchos de los antiguos sueños del hombre. En esta pantomima bailable, *Troka* —que acaso es la radio, síntesis de nuestra época— llama a los niños del mundo a danzar con él en un giro solemne y grandioso que une pueblos y afanes; que sobre la amargura de un presente de guerra y hambre levanta la esperanza de un día mejor que principia con las nuevas generaciones y va hacia un horizonte de redención por el esfuerzo universal". Es una pantomima bailable, escrita para niños, y en la cual ellos mismos toman parte como actuantes, representando espectadores, obreros, etc. Está construida literaria y musicalmente en una forma rítmica. La parte musical, con algunos temas populares como aquel de la ronda infantil de *a la víbora, víbora de la mar*, encuadra perfectamente en su estructura con la idea generatriz del bailable de espíritu absolutamente revolucionario. Leopoldo Méndez construyó un decorado sobrio y adecuado al tema o motivo inicial. Este bailable representa, dentro los trabajos [*sic*] de la Escuela, el primer paso hacia una coreografía de tendencia, de tesis. Despertará sin duda nuevas sugestiones y visiones nuevas en favor de la danza hecha por conjuntos y para conjuntos.[8]

El comentario de Mérida es sumamente valioso por varias razones, una de las cuales es la cita que hace del propio List Arzubide sobre lo que pensaba en aquellos días de la creación de este espectáculo: como ya se ha mencionado, el poeta asociaba el poder de la radio al que representaba su personaje de ficción, y además lo revestía de esta capacidad de convocar a la revolución y a la paz, con un alcance internacional; todo bajo la guía, claro, del proletariado. Por parte del pintor, es significativo que él dedique su principal observación al hecho de que la pantomima esté construida, "literaria y musicalmente, en una forma rítmica", y que cite "algunos temas populares"; debo decir al respecto que yo sólo reconozco un tema popular, el mismo que Mérida citó: *A la víbora de la mar*, y, por otra parte, creo que el uso que Revueltas

[8] Mérida, *loc. cit.*

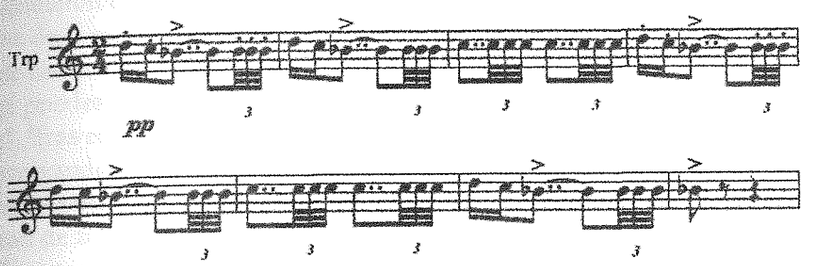
hace del tema le confiere unos valores y significados que van más allá de encuadrar "perfectamente en su estructura con la idea generatriz del bailable de espíritu absolutamente revolucionario", como dijera el pintor.

Si, como ya ha quedado asentado, *Troka* se compuso casi al mismo tiempo que *El renacuajo paseador*, no debería extrañar que compartan algunos elementos de construcción dramática y hasta recursos de significado común. En ambas obras, los materiales estructurales que sirven para identificar a sus personajes protagonistas, o a sus ambientes centrales, han sido escritos para el trombón, con efectos interpretativos que se prestan para el humor, por ejemplo, los pasajes en *portamento* tan típicos en este instrumento. En el caso específico de *Troka*, vale la pena observar su construcción, cuyo desarrollo va ilustrando una sucesión de imágenes con un valor simbólico, de acuerdo con las acotaciones escénicas escritas por el compositor; esta concepción descriptiva la hace un tanto diferente del *Renacuajo*, la cual narra una historia de manera lineal. *Troka*, pues, no cuenta un argumento: ilustra episodios, imágenes, cuadros plásticos, y propone un estado de ánimo para cada uno de ellos. Si seguimos las acotaciones, tales como se hallan escritas en la partitura, podemos hacernos una idea de las imágenes a las cuales Revueltas asoció su música.[9]

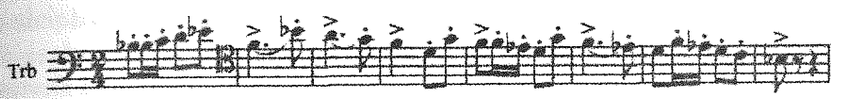
La obra comienza con un "Preludio (Recitativo)", cuyos primeros seis números de estudio constituyen una especie de fanfarria, jocosa por disonante; le sigue un pequeño juego de motivos rítmicos, en "*Tempo di marcia*", al término de los cuales, con un golpe de gongo, se anuncia una indicación de "*Lento* (Telón)"; al leer esto, se puede inferir que toda la música anterior a este punto está cumpliendo una función de obertura, y que apenas aquí debería verse el escenario, cualquiera que éste sea.[10] La marcha de este Preludio tiene un valor funcional significativo, del cual se vale el compositor para otorgarle unidad a toda la obra; se compone de dos motivos claramente diferenciados, a los cuales llamaré A y B. El motivo A es el siguiente:

[9] Citaré los pasajes de *Troka* remitiéndome al número de página del autógrafo de Revueltas, el cual ha sido reproducido de manera prácticamente facsimilar —sólo reducido levemente de tamaño— en la edición de estudio de Peer. Las referencias se pueden apoyar en la audición de la obra, de la cual hay dos grabaciones disponibles: Revueltas: 1996, y Revueltas: 2000 (*Troka*).

[10] *Troka*, p. 9.



Motivo A, en trompeta I del número de estudio 6.

Y el motivo B es éste:

Motivo B, en trombón del número de estudio 6.

En el número de estudio 6 aparecen por primera vez los dos motivos, simultáneamente y con algunas variaciones de alturas de instrumento a instrumento, pero con las figuras rítmicas idénticas. El motivo A lo llevan el corno y las dos trompetas; el motivo B, el fagot, el trombón y la tuba. Como se irá viendo, los dos motivos aparecen en total tres veces en la obra, siempre al mismo tiempo; pero en las dos primeras veces, como el motivo A lo llevan instrumentos más sonoros, agudos y brillantes, éste nos suena como la melodía principal de la marcha.

Termina el prólogo, pues, y se inicia, junto con el levantamiento del telón, un pasaje nuevo, "*Moderato* (Danza de Troka)".[11] Aquí se vuelve evidente la identidad del protagonista, porque veremos la exposición de un motivo específico para el trombón, relacionado con ciertas apariciones del personaje:

[11] *Ibid.*, p. 10.

Motivo "de Troka", en el trombón.

Este motivo de escalita descendente, presentado por primera vez un compás después del número de estudio 9, se repite cuatro compases después del mismo número de estudio, y al inicio del número 20, como se menciona líneas adelante; esto, sin considerar las veces que estas notas, tomadas como una célula común o un acorde o una serie armónica, se citan a lo largo de la partitura. Si bien toda la obra manifiesta una construcción polirrítmica y sincopada clarísima, me parece muy significativo que los pasajes donde se cita esta presencia de Troka estén escritos en un compás de 7/8, obtenido como producto de combinar 2/4 y 3/8: es decir, exactamente como Revueltas dejará construido el edificio rítmico de *Sensemayá* cinco años después; además, en estos pasajes de *Troka*, las respuestas de las maderas al motivo del trombón entran fuertemente sincopadas, haciendo más marcado el efecto polirrítmico.

En fin, podemos imaginar este pasaje como un episodio para que lo baile el personaje protagónico, ya sea solo o de manera destacada frente a otros; al término de este pasaje, se nos indica que "Troka invita a los Niños a tomar parte en la danza. Entran los Niños".[12] Aquí se realizaría la interacción que elogiaban tanto List Arzubide como Mérida, y cabría preguntarse si Gloria Campobello y el propio Revueltas tenían pensado algún tipo de movimiento o trazo escénico específico para los niños que se involucraran en esta participación y, de ser así, qué tipo de movimientos o trazos podrían haberse pensado. Cabe la duda porque en este punto se combinan materiales originales revueltianos con la primera mención explícita de *A la víbora de la mar*, trece compases después de la invitación a los niños a participar "en la danza", dos compases después del número de estudio 16; la referencia, en

[12] *Ibid.*, p. 16.

la acotación de la partitura, reza: "Ronda Infantil".[13] La cita, sin embargo, no es de la ronda completa, sólo se reproduce su primera frase, aquella que suele cantarse con los versos: "A la víbora, víbora de la mar, de la mar, por aquí pueden pasar; los de adelante corren mucho y los de atrás se quedarán". Tras esta cita, se expone, reelaborado, el motivo de la fanfarria inicial, conservando sin embargo la base rítmica de la ronda. Mediante esta afinidad rítmica, pues, los niños podrían seguir bailando los pasos que ellos ya conocieran de la ronda, aunque ya no se citaran sus frases musicales conocidas.

En medio de este festejo compartido, sin embargo, la acción dramática debía continuar; la acotación escénica siguiente dice así: "Troka interrumpe la Ronda con un gran salto y movimientos exagerados y se dirije [*sic*] hacia el fondo donde aparecen unos niños trayendo un muñeco ridículo que representa el cadáver del imperialismo".[14] En cuanto a las acciones, aquí hay una novedad: se menciona la entrada de unos niños que, al parecer, no participaban inicialmente de la ronda ya emprendida, pues estos nuevos salen de un "fondo", desde el cual llevan consigo el muñeco mencionado. Es decir, se está concibiendo un escenario que tiene un fondo y un frente, no un escenario circular o de arena con frentes por todos lados; en un escenario como éste que aquí concibe el compositor, de confrontación, hay lados de uso exclusivo para los intérpretes, como los señalados. Esto ya constituye una información, por lo menos, sobre el espacio para el que se concibió originalmente la coreografía. Los materiales musicales, en este pasaje, tienen cambios de ritmo constantes y disonancias notorias; no parecen tan cómodos de bailar como los de la ronda infantil, por lo menos no para niños sin entrenamiento coreográfico, y más bien parecen reforzar lo descrito por la acotación, en el sentido de ilustrar un trazo de tarea escénica actoral; de hecho, aquí se vuelve a citar el motivo de trombón ya explicado como identificador de Troka: él lleva, dirige la acción, y los niños participantes actúan de acuerdo con quien se nos indica que dirige.

El siguiente episodio queda descrito de esta manera por la acotación: "llevan al Muñeco hasta el centro y lo colocan en el piso, los demás se precipitan hacia él y empiezan de nuevo la danza interrumpida".[15] El pasaje

[13] *Ibid.*, p.18.
[14] *Ibid.*, p. 21.
[15] *Ibid.*, p. 23.

empieza con la indicación: "*Funebre*" [*sic*]; y, en efecto, lo que la música nos describe evoca de inmediato un funeral, el "funeral del imperialismo" que representa el monigote citado. Sólo que se trata de un funeral grotesco y festivo, con fuertes disonancias y un ritmo procesional satirizado mediante las cuerdas en *glissandi*, de obvio efecto burlesco. Tras esta breve parodia fúnebre, quienes llevan a ese "imperialismo" —¿Troka y los niños juntos, o sólo éstos?— "Dejan caer al Muñeco", acción expresada con dos frenéticos compases al empezar el número de estudio 23, y de inmediato regresan a la ronda, "A la víbora de la mar";[16] sólo se reexpone una vez más la primera frase, para seguir con un puente que varía las mismas notas y lleva de inmediato a la segunda frase de la ronda, "Una mexicana que fruta vendía, ciruela, chabacano, melón y sandía". No se va más allá de esta exposición, porque nuevamente aparece otro momento emotivo musical, un decremento de la densidad orquestal, de nueve compases de duración; éste va asociado con dos acotaciones que se complementan desde el principio de este pasaje, "Empieza la luz a apagarse gradualmente…", y nos conduce a su final: "hasta quedar la escena a oscuras", con un nuevo golpe de gongo.[17] Por lo tanto, la partitura se da el lujo de informarnos que esta coreografía debía permitir la creación de un oscuro; esto descarta la idea de una escenificación al aire libre, y presupone un auditorio con la capacidad mínima para oscurecer su escenario, una precisión que merece subrayarse aunque suene a pleonasmo; incluso hoy en día, no cualquier espacio cerrado de representación escénica necesariamente se puede oscurecer por completo. En suma, se hace un oscuro en este punto, en el número de estudio 27 de los 57 en que se dividió la partitura, poco antes de la mitad de la obra.

La música nos ayuda a sentir como evidente que algo termina en este punto: cierta acción, determinado estado emotivo. Así lo marca la nueva entrada sonora, esta vez a un pasaje que, frente al dinamismo vivaz de lo expuesto hasta aquí, contrasta de manera radical: la partitura indica "*Lento* (Con Melancolía)", y ahora nos hallamos en un sereno interludio, el cual transcurre desde los números de estudio 27 hasta el 33[18]; en los primeros

[16] *Ibid.*, p.24. En este pasaje, la lectura no es muy clara; la acotación parece decir: "[Reanudan] la danza".
[17] *Ibid.*, pp. 27-28.
[18] *Ibid.*, pp. 28-32.

cuatro de éstos, el nuevo material presentado corre a cargo de los alientos de manera exclusiva; sólo después se incorporan las cuerdas, con las cuales, a través de un "*Molto Sostenuto*", van aumentando de intensidad el sonido total, hasta un "*Subito Allegro Molto Vivace*" en el preciso número de estudio 33, que desde ahí va marcando un "*Molto cresc…[endo]*", a un "*accell[erando]*", con alternancias muy marcadas de compás, hasta que en el número de estudio 42 se retoma el "*Tempo di marcia*" del Preludio, con redobles de tambor militar. Los dos motivos ya explicados de la marcha, A y B, reaparecen asignados exactamente a los mismos instrumentos que en el Preludio, de tal manera que la melodía predominante sigue siendo la del motivo A.

Es muy significativo cómo, a diferencia del resto de la partitura, en todo este pasaje las acotaciones son de carácter fundamentalmente musical, sin indicaciones escénicas; sin embargo, hay contrastes muy notorios y extremos entre lo que hemos llamado el interludio y el pasaje inmediato posterior, "*Allegro Molto Vivace*" de los cambios abruptos de compás; de hecho, los compases entre los números de estudio 36 a 41 presentan frases breves y cortantes de los alientos sobre una especie de puente frenético y reiterativo, casi *ostinato*, de las cuerdas en valores muy breves —semicorcheas en compases alternados de 1/8 y 5/16—[19]; se trata de un procedimiento que el compositor empleará de manera más extensa en *Redes*, en escenas que apoyan movimientos violentos de grandes conjuntos de personajes en tensión dramática —como se verá en el capítulo respectivo. Sin embargo, insisto, no tenemos aquí referencia alguna a lo que pasa en escena, desde el punto de vista del compositor. Ni siquiera sabemos cuándo se volvió a iluminar la escena, después del oscuro del número de estudio 27. ¿Todo el interludio sonaba en oscuro, como un descanso o entreacto de la obra? No podemos afirmar nada con seguridad; sin embargo, me permito aventurar que, para una coreografía de tan breve duración, un entreacto tan prolongado sería excesivo, por lo cual parece dudoso que el oscuro hubiera durado mucho. Además, la música ya es tan movida y posee tal carga de tensión dramática en el pasaje ya descrito de los números 36-41, que es difícil imaginar que se la hubiera desaprovechado sin darle usos escénicos; pero no podemos afirmar si los tendría, y cuáles habrían de ser.

[19] *Ibid.*, pp. 35-40.

El hecho es que la partitura vuelve al "*Tempo di marcia*" del Preludio, como ya se indicó, y nueve compases después, en el número de estudio 43, volvemos a tener una acotación escénica: "Entran los Niños obreros", con la indicación musical "*Subito ff e Piu Mosso*"[20]; se marca aquí un rompimiento rítmico similar al del inicio de la "Danza de Troka", aunque ya no volveremos a escuchar el motivo de trombón que nos había ayudado a identificar al personaje. Sea como fuere, aquí tenemos la entrada de personajes distintos: a todos los niños que habían participado en escena antes de este punto no se les había calificado de manera alguna; eran niños sin más. En cambio, ahora la acotación es específica: son obreros. ¿Su caracterización también habría sido específica? ¿Algún otro elemento escénico los habría identificado? Lo que sí tienen estos niños es su propio material musical, porque con su entrada pasan a ejecutar un nuevo pasaje, anotado como "*Allegro Moderato e Molto Stacc[ato]* (Danza del Trabajo)"[21]; una danza, en efecto, extensa y muy animada, en un constante compás de 2/4 y con el manejo profuso de pasajes en los cuales las cuerdas van presentando figuras de *ostinato* que apoyan las dinámicas y cambiantes frases de los alientos, especialmente entre los números de estudio 50 a 53.

Los números de estudio 54 y 55 son un puente de anuncio del cambio de la danza a la marcha final de la obra, la cual recupera por última y definitiva ocasión los dos motivos A y B del "*Tempo di marcia*" del Preludio, sólo que ahora sí manifiestan cambios muy significativos. Para empezar, se presentan en tonalidades distintas de las exposiciones anteriores. Luego, si en las dos primeras exposiciones de los dos motivos, el A predominaba por su asignación a instrumentos sonoros, brillantes y agudos, del número 56 en adelante este motivo A lo exponen el flautín, el oboe, dos clarinetes —en mi bemol y en si bemol— y el xilófono; en cambio, el motivo B queda a cargo del fagot, el corno, las dos trompetas, el trombón y hasta de los violines primeros y segundos y de las violas; es decir, en un momento en que tenemos a todo pulmón a nuestra orquesta, ahora el balance de fuerzas sonoras favorece incuestionablemente al motivo B; este hecho, más el cambio de tonalidad, hace sonar la marcha como si fuera muy distinta, con una nueva melodía que, sin embargo, hemos estado escuchando desde un principio. Lo que

[20] *Ibid.*, p. 42.
[21] *Ibid.*, p. 44.

también resulta significativo es que, en este triunfante final, la partitura ya no tiene acotaciones escénicas. ¿Cómo se habrá concebido la conclusión de la coreografía? ¿Los niños obreros permanecerían en escena hasta el final? ¿Qué función desempeñaría el mismo personaje de Troka en este momento culminante?

Sea como fuere, estamos cerrando este mundo sonoro de una manera alegre, optimista, festiva. Quizá nunca sabremos si *Troka* se estrenó, y desde luego es imposible reconstruir qué pasó en escena en esa obra, a pesar de que conservamos su parte musical, y de que ésta sugiere tanto sobre lo que pudo haber sido. No es tan aventurado suponer, sin embargo, que los niños que hubieran participado de esta coreografía habrían podido regresar a sus casas con una gran sonrisa, aunque quizá sin acabar de entender por completo a quién habían enterrado y por qué. Era la época, y hay que tratar de entender la obra en su momento y para su gente: cuánto se habló entonces del control de la naturaleza por el hombre, y de cómo en el futuro se daría el uso adecuado, pacífico y constructivo de tal control bajo el socialismo y el comunismo; era casi un dogma de fe de las doctrinas de aquellos partidos comunistas y de mucha gente de izquierda. En aquellos mismos años, en que Troka representaba con la radio el nuevo y floreciente poder de la comunicación a grandes distancias para la unidad de los proletarios de todos los países, un pintor inmenso —en más de un sentido— estaba pintando un muro del Palacio de Bellas Artes, a pocas cuadras de donde Revueltas daba sus clases de violín y de donde Gloria Campobello impartía las suyas de danza. Ese pintor, Diego Rivera, estaba retomando el tema de un mural que se le había destruido poco tiempo antes fuera de México; un tema que bien podía coincidir con las palabras que usó List Arzubide para referirse al personaje inspirador de Campobello y Revueltas: "las cosas mecánicas que han hecho posibles muchos de los antiguos sueños del hombre". Rivera estaba pintando al *hombre contralor del universo*. Revueltas, seguramente, pensaba en ese mismo hombre cuando compuso *Troka*.

El renacuajo paseador: Cinco minutos de drama puro

Para continuar, creo que lo más adecuado es contar un cuento:

El hijo de Rana, Rinrín Renacuajo,
salió esta mañana muy tieso y muy majo
con pantalón corto, corbata a la moda,
sombrero encintado y chupa de boda.
"¡Muchacho, no salgas!" le grita mamá.
Pero él hace un gesto y orondo se va.

Halló en el camino a un ratón vecino,
y le dijo: "¡Amigo! venga, usted conmigo,
visitemos juntos a doña Ratona
y habrá francachela y habrá comilona".

A poco llegaron, y avanza Ratón,
estírase el cuello, coge el aldabón.
Da dos o tres golpes, preguntan: "¿Quién es?"
"—Yo, doña Ratona, beso a usted los pies".

"¿Está usted en casa?" "—Sí, señor, sí estoy:
y celebro mucho ver a ustedes hoy;
estaba en mi oficio, hilando algodón,
pero eso no importa; bien venidos son".

Se hicieron la venia, se dieron la mano,
y dice Ratico, que es más veterano:
"Mi amigo el de verde rabia de calor,
démele cerveza, hágame el favor".

Y en tanto que el pillo consume la jarra
mandó la señora traer la guitarra
y a Renacuajito le pide que cante
versitos alegres, tonada elegante.

"—¡Ay! de mil amores lo hiciera, señora,
pero es imposible darle gusto ahora,
que tengo el gaznate más seco que estopa
y me aprieta mucho esta nueva ropa".

"—Lo siento infinito, responde tía Rata,
aflójese un poco chaleco y corbata,
y yo mientras tanto les voy a cantar
una cancioncita muy particular".

Mas estando en esta brillante función
de baile y cerveza, guitarra y canción,
la Gata y sus Gatos salvan el umbral,
y vuélvese aquello el juicio final.

Doña Gata vieja trinchó por la oreja
al niño Ratico maullándole: "Hola"
y los niños Gatos a la vieja Rata,
uno por la pata y otro por la cola.

Don Renacuajito mirando este asalto
tomó su sombrero, dio un tremendo salto,
y abriendo la puerta con mano y narices,
se fue dando a todos "noches muy felices".

Y siguió saltando tan alto y aprisa,
que perdió el sombrero, rasgó la camisa,
se coló en la boca de un pato tragón
y éste se lo embucha de un solo estirón.

Y así concluyeron, uno, dos y tres,
Ratón y Ratona, y el Rana después;
los gatos comieron y el Pato cenó.
¡Y mamá Ranita solita quedó!

Esta narración, tan cruel como fresca, como son los niños con mucha frecuencia, fue escrita en 1854 por el colombiano Rafael Pombo, nacido en 1833 y muerto en 1912.[22] Todo un personaje singular, Pombo representa en algunas obras suyas el patrón al que se ciñen la mayoría de los escritores hispanoamericanos del periodo romántico, pero en algunos de sus textos asoma un carácter original y muy innovador, que prefigura algunas de las aventuras que solemos asociar con el modernismo. José Martí pintó un entrañable retrato estético de su colega colombiano,[23] y en tiempos recientes Antonio Saborit ha compartido con sus lectores periodísticos una semblanza de las originalidades del poeta.[24] En su tierra Pombo es, desde luego, un clásico. En el citado año de 1854, viajó a Estados Unidos, y en la ciudad de Nueva York desempeñó cargos diplomáticos representando a la entonces Nueva Granada. Además de las labores propias de su cargo, se dio tiempo para hacer vida literaria y hasta social y sentimental; como muchos escritores de su tiempo, dedicó una proporción significativa del trabajo de su pluma a realizar traducciones poéticas.

En ese mismo año de 1854, la editorial Appleton le encargó a Pombo la traducción al español de unos textos de lírica infantil de la tradición inglesa, los cuales suelen ser denominados en este idioma como *Nursery rhymes*. El poeta debió sentir muy simple el encargo, y prefirió enriquecerlo, adaptando o refundiendo los versitos originales y agregando colores y sabores

[22] Esta versión del texto de *El renacuajo paseador* proviene de la edición colombiana de *Cuentos pintados y morales*, citada en la bibliografía. La versión del texto que debió conocer Revueltas en 1933 tenía variantes de importancia respecto del texto original; lo que leyó el compositor debió ser muy parecido, si no idéntico, a la versión del texto del poema que se editó en el programa de mano de La Paloma Azul en octubre de 1940. He aquí las variantes textuales del texto impreso en dicho programa respecto del texto transcrito de la edición colombiana, verso por verso: 1 Rinrín y Renacuajo | 2 majo, | 5 "Muchacho, ¡no salgas!" le grita la mamá. | 6 él le hace | 7 vecino | 8 venga usted | 9 Doña | 14 —"Yo, Doña | 15 —"Sí, señor, sí estoy; | 22 hágale | 27 —"¡Ay! | 30 mucho, es, nueva la ropa | 31 —"Lo | 37 gata | gatos | 40 "¡Hola!" | 41 Rata | 42 otra | 44 dió | salto. | 45 narices | 46 fué | 47 aprisa | 51 dos, y | 52 Ratón, y Ratona, | 53 comieron, el Pato cenó, | 54 Y mamá | quedó. Además, en el texto impreso en 1940 todos los inicios de verso están en mayúsculas.

[23] José Martí, "Rafael Pombo", en *Nuestra América*/ Introd. de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Losada, 1980. (Biblioteca Clásica y Contemporánea.); pp. 151-155.

[24] Antonio Saborit, "Paseos de Rafael Pombo". *El Ángel*, suplemento de *Reforma*, 10 de septiembre del 2000.

del idioma español; le dio más importancia a lo narrativo y descriptivo de los personajes fantásticos originales y así obtuvo historias más sustanciosas, alejadas ya del carácter elemental, reiterativo, de los textos ingleses: si éstos son para que los niños los canten y reciten, los poemas obtenidos por Pombo son, más bien, para que los niños los lean o los escuchen. Con ellos produjo su librito *Cuentos pintados y cuentos morales para niños formales*; es curioso que, en la propia Colombia, los textos de este libro sean hoy más recordados, citados y usados de manera escolar que las propias poesías originales de don Rafael.

De este muy simpático libro de cuentos proviene *El renacuajo paseador*. Para escribirlo, Pombo manejó varias versiones de una historia que hoy se conoce en las *rhymes* denominadas *A Frog He Would a-Wooing Go*, *Ye Frog's Wooing* o *There was* [*a*] *Frog*, en especial de las dos últimas. Con la suma de lo que cuentan estos versitos, se puede armar la historia que concibió Pombo, aunque éste agregó también bastante de su propia cosecha; en realidad, podemos hablar más de un cuento nuevo inspirado en fuentes populares que de una traducción o adaptación. Además, está el trabajo especial que el colombiano realizó con la versificación de su nuevo cuento, en versos de arte mayor. Esta forma hispánica, surgida en la Edad Media tardía y muy usada en el Renacimiento hasta que la abandonó el Siglo de Oro, resucitó en el último romanticismo —el propio Pombo, junto con otros como José Zorrilla o Salvador Díaz Mirón, dan prueba de ello— y en el modernismo, con Rubén Darío como ejemplo arquetípico. En estos últimos siglos, el reiterativo esquema de acentos del verso de arte mayor —el más común es: o-ó-o-o-ó-o / o-ó-o-o-ó-o—, se ha prestado para darle sabor popular y, en especial, infantil, a cualquier composición; es casi seguro que Pombo haya usado esta versificación teniendo en mente el público menudo al que se dirigía.

Como ya se ve, la fama de Rafael Pombo trascendió las fronteras incluso cuando él aún vivía. Por ello no suena extraño que sus cuentos infantiles

hubieran sido reeditados en varios países, por ejemplo en México, donde el poeta colombiano tenía amigos entrañables.[25] Sin embargo, la difusión de los cuentos de Pombo no siempre incluyó al nombre del propio autor. En algún momento del cambio del siglo XIX al XX, *El renacuajo paseador* debió aparecer en las ediciones de cuentos infantiles que publicaba en México Antonio Vanegas Arroyo, el mismo editor legendario que diera cabida en su empresa al simpático dramaturgo oaxaqueño Constancio S. Suárez y a una leyenda mayor que todos ellos: José Guadalupe Posada. De estos materiales de la literatura popular todavía se podían hallar ejemplares tres décadas después de su publicación, no sólo porque sobrevivieran en términos materiales, sino porque la reivindicación del nombre de Posada contribuyó a que se recuperaran todos aquellos impresos asociados a él, y por ende se revisaran los materiales de quien devino su editor exclusivo; así pues, era comprensible que a los intelectuales hijos de la revolución de 1910 les interesara tanto buscar su inspiración en la llamada literatura de cordel. Sin embargo, debo reconocer que nunca he podido ver un impreso específico de Vanegas Arroyo que contenga la historia de nuestro renacuajo paseador. Me atrevo a inferir que el camino recorrido por la historia de Pombo es el que aquí reconstruyo hipotéticamente, gracias a los argumentos documentales de quienes convirtieron este cuento en una obra teatral para títeres: en efecto, como ya se irá viendo, estos titiriteros tomaron como autor del cuento original que los estaba inspirando al propio Vanegas Arroyo. Y no sólo ellos: lo mismo supuso el que les escribió la música para su producción escénica, es decir Silvestre Revueltas. Empecemos, entonces, por explicar quiénes eran los titiriteros del Teatro del Niño.

Como ya se ha contado, las *Series de Espectáculos Culturales* de 1933 incluían el anuncio del programa del Teatro del Niño, aunque en sus primeros carteles *El renacuajo paseador* todavía no figurara.[26] El nombre institucional del Teatro del Niño agrupaba a varias compañías, cuya historia se remonta a

[25] De hecho, el mejor retrato que tenemos de Pombo lo pintó en 1892 un mexicano, el tezcocano Felipe Santiago Gutiérrez, y puede apreciarse en el museo dedicado a este pintor, en la ciudad de Toluca. *Vid.* Esperanza Garrido, Raúl Arturo Díaz Sánchez, Alfonso Sánchez Arteche y Héctor Serrano Barquín, *Felipe Santiago Gutiérrez: pasión y destino*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.

[26] El repertorio del Teatro del Niño en las citadas *Series* era el siguiente: *Caperucita*; *El gallito y la zorra*; *El ballet de los marineros*; *La invernada*; *Firuleque*; *El gigante*; *Viaje a la*

algunas actividades en 1929, en especial a la compañía El Periquillo, de efímera duración. Pero esta historia la cuenta mejor uno de sus protagonistas, Roberto Lago, en su libro sobre el teatro guiñol mexicano; tras de referirse a la experiencia de su antecesor, Lago sigue así:

> En 1932, uno o dos años después de este experimento [El Periquillo], el entusiasmo de Germán y Lola Cueto junta en su derredor a Graciela Amador, folklorista; Ramón Alva de la Canal, pintor; Leopoldo Méndez, el más renombrado grabador de nuestros días; Elena Huerta Múzquiz, quien escribe la primera obra que llevamos a la escena; Germán List Arzubide, escritor; Angelina Beloff, pintora; Enrique Assad, quien talla los primeros muñecos, y Roberto Lago, quien comparte con ellos su entusiasmo. Así nació, al calor de una amistad y una camaradería viril y fuerte a tono con la inquietud de la hora, en un bodegón húmedo y maloliente a sabandijas, en las calles de Mixcalco número 12, el teatro Guignol de figuritas sin pies.
>
> Este fue el teatro de muñecos para niños que el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación acogió a principios de 1933. De este ímpetu inicial surgieron, en 1934, dos grupos: "Rin-Rin", que dirigió primero Germán Cueto y luego Roberto Lago, y "Comino", que al principio estuvo a cargo de Leopoldo Méndez, luego de Ramón Alva de la Canal y después, hasta 1948, de su hermana Loló. Un tercer cuadro, el "Teatro Periquito", que había de formarse dos o tres años más tarde, tuvo a Graciela Amador como Directora. En fin, a partir de 1939 "Rin-Rin" se convierte en el Teatro Guignol "El Nahual", que yo dirijo.[27]

El grupo Rin-Rin lo dirigió el célebre artista plástico Germán Cueto —especialista por cierto en la confección de máscaras—, hasta que se divorció de Dolores Velázquez, la cual empleaba por aquellos días el nombre artístico de "Lola Velázquez Cueto" —mientras estuvo casada con Germán—, y que poco después cambió al nombre por el que hoy la recordamos: Lola Cueto, conservando el apellido de su ex marido. A pesar del cambio de director,

Luna; *Orlando furioso*; *Perico el desaseado*; *Bailable*. Cf. el programa de mano de las "Series Culturales 1933", ya citado.

[27] Roberto Lago, *Teatro guignol mexicano* [1955]; pp. 34-35. Se hicieron muy leves retoques de estilo al texto citado; nótese, sobre todo en su primer párrafo, cómo sobreviven en la prosa de Lago giros de lenguaje y términos que evocan al estridentismo, de cuyo fin ya separaban al titiritero veintiocho años cuando escribió esto.

de Cueto por Lago, el grupo Rin-Rin continuó con sus proyectos y con su repertorio, y en ellos el trabajo de Lola Cueto fue fundamental: ella creaba los muñecos y muchos de los personajes de las obras. Por ello se la puede considerar como la animadora principal del grupo. Como ya se ha explicado, no hay mucha documentación sobre las representaciones de estos grupos escolares e infantiles durante aquellos años, por la naturaleza misma de tales representaciones, en las escuelas y sitios públicos, la mayoría de las veces sin carteles ni programas de mano; mucho de lo que hoy podemos averiguar acerca de aquellos años se ha venido heredando como tradición oral, por parte de los sobrevivientes como la hija de Lola Cueto, Mireya, ella misma también una célebre y destacada artista de los títeres.[28]

Como lo cuenta Lago, a principios de 1933 los integrantes del Teatro del Niño se sintieron listos para presentar su trabajo, y ofrecieron lo que llamaron una "presentación piloto" ante funcionarios de la SEP, en especial Narciso Bassols y, según Mireya Cueto, también Carlos Chávez. Arqueles Vela reseñó esta presentación el 15 de marzo en *El Nacional*, y allí contó en qué había consistido: un programa integrado por tres obras, *Comino* de Germán List Arzubide, *El Gigante Melchor* de Elena Huerta Múzquiz y *Muñecos armados*, de Lola Cueto y Enrique Assad.[29] Es curioso que, para la fecha de esta presentación, no figurara todavía el nombre del Renacuajo ni la obra misma, a pesar de que su música ya estaba prácticamente concluida para entonces.

En efecto, como ya quedó dicho, Silvestre Revueltas firmó el 14 de marzo de 1933 su primera versión de *El renacuajo paseador*, y la dedicó a las dos hijas que para entonces tenía: Carmen y Natalia. Según parece, el compositor ya tenía algún tiempo de haber recibido la invitación de los Cueto para que les escribiera la música de una de sus pantomimas infantiles próximas al estreno. La idea de la historia específica provino de los titiriteros, quienes, al parecer, conocían una edición del cuento de Pombo que había realizado Vanegas Arroyo, y no disponían de dato alguno sobre el escritor colombiano; por ende, siempre se manejó en los créditos originales de la pantomima el nombre de don Antonio como autor, y ese dato también se le ofreció a Revueltas al proponerle la música de este cuento. Como consecuencia de ello, el compositor también lo rotuló así en su partitura: "Texto de Vanegas Arroyo".

[28] Para mucha de la información que aquí se cuenta sobre el grupo Rin-Rin y sobre la producción escénica de *El renacuajo paseador*, me baso en la entrevista que le realicé a Mireya Cueto el 6 de enero de 1996; por cierto, muchos de los datos ofrecidos por ella concuerdan con lo expuesto por Roberto Lago en su libro ya citado.

[29] Arqueles Vela, "El primer teatro para niños; un espectáculo de gran trascendencia artística y altos fines didácticos". *El Nacional*, 2ª ed., México, 15 de marzo de 1933; p. 1.

Lo que seguía, pues, de manera casi natural, era la adaptación de esta música a su producción escénica. Se conserva una foto, fechada el 1° de agosto de 1933, de una representación de los Cueto en la azotea de la citada casa de Mixcalco; en esta foto, ya aparece el estandarte de la compañía, denominada precisamente "Rin-Rin Renacuajo", con un logotipo. El que la compañía ya hubiera adoptado para entonces este nombre permite suponer que la pantomima de *El renacuajo* ya existiría, por lo menos en su producción escénica; esto es, tuvo que ser estrenada entre marzo y agosto. No dispongo de datos sobre la fecha exacta del estreno de la pantomima, ya ante público infantil real; los domingos 12 y 26 de noviembre de 1933, el Teatro del Niño presentó sendos programas en el antiguo Teatro Hidalgo de la calle de Regina, con la participación del grupo Rin-Rin, pero ninguno de los programas incluía la representación de *El renacuajo paseador*. Ahora bien, incluso en el caso de que se pudiere documentar en lo futuro el estreno exacto, con los créditos de los participantes, lo más seguro es que no aparecerá en ellos la música de Revueltas.

Tal como lo afirma Mireya Cueto, *El renacuajo paseador* no se estrenó con la partitura revueltiana, ni Lola Cueto lo representó nunca con ella. Según su hija, los titiriteros consideraron que la música era demasiado expresiva y dramática, y que se superponía a la lectura del texto, además de ser breve para las necesidades de la representación; se trataba de una historia recitada por un narrador externo, excepto aquellos versos que el poema, de suyo, atribuye a los personajes mismos, los cuales sí decían los operadores de los títeres. Al preguntársele si tendría alguna idea sobre el tiempo que duraba la representación de la pantomima en 1933, Mireya Cueto respondió que duraba lo que dura la recitación del texto completo de Pombo. Esta respuesta nos lleva a inferir que la pantomima no tenía más texto que los versos originales, sin adaptaciones ni complementos, pero tiene también

un corolario curioso: al recitar este texto con un ritmo lento y con las pausas dramáticas pertinentes, yo he obtenido un tiempo de cuatro minutos, precisamente lo que dura la partitura firmada por Revueltas en su primera versión. ¿Por qué, entonces, se la habría considerado como breve para la representación?[30]

Quizá sí fue de alguna importancia la brevedad de la música para que no se usara en la producción titiritera. Porque a Revueltas le seguía interesando la posibilidad de ver a su música participando de las representaciones, y tal vez éstas duraban más tiempo del que recuerda Mireya Cueto; o bien, podían durar más tiempo si se acoplaban de un modo diferente con la música; por ejemplo, si se le daba espacio al texto para que fuera recitado sobre pasajes musicales ligeros y si éstos se compensaban con pasajes sin texto, con la música en primer plano acompañando ella sola a la acción de los títeres. Por lo menos, estas posibilidades permite sugerir el hecho de que el compositor volviera a trabajar en la partitura de *El renacuajo paseador* en 1936, y obtuviera una segunda versión de su obra.

Esta segunda versión de la partitura es muy poco conocida y mencionada; de hecho, nunca ha sido grabada comercialmente. Casi duplica el tiempo de su antecesora, tiene una orquestación reforzada y también fue concebida teniendo en cuenta su uso escénico, como lo muestra su subtítulo: "Ballet-Pantomima para marionetas (títeres)", así como la abundancia que tiene de acotaciones escénicas y las indicaciones específicas en ellas para que la música vaya siempre tomando en cuenta a la representación; de hecho, son muchas más las acotaciones de esta segunda versión que las que el compositor escribió en 1933, y más adelante se compararán unas con otras. Ahora bien, si esta versión de 1936 contiene mayor cantidad de material musical, las principales adiciones son de puentes entre materiales que ya existían en

[30] En *Teatro guignol mexicano*, Lago publicó el libreto de *El renacuajo paseador*: *op. cit.*, pp. 59-65, y lo acreditó como su propia adaptación; este texto incluye muchas acotaciones escénicas y hace leves modificaciones y añadidos al texto original del poema. No podría asegurar que el estado de este texto, de 1955, reflejara el de la producción original de 1933; debemos considerar que, en estas producciones más que en otras, los materiales literarios se modifican radicalmente, de acuerdo con las necesidades de cada representación y con los cambios de repartos y de públicos; por ende, la referencia al libreto de Lago en esta versión debe tomarse con reservas en relación con lo que se hubiera representado en el estreno absoluto de la pantomima, veintidós años atrás.

la versión de 1933, algunas figuras de adorno previas a cada exposición de estos mismos materiales y repeticiones no indicadas en la primera versión; por otra parte, es curioso que también se haya suprimido un par de repeticiones del material original. Sin embargo, en su conjunto, el oyente de las dos versiones escuchará una misma historia contada, esencialmente, a través de la sucesión de las mismas líneas melódicas.

Entre los manuscritos del compositor sobrevive un precioso par de hojas, en las cuales él escribió una especie de guión sintético de las acciones principales de la historia del Renacuajo; es muy probable que este guión le haya servido como guía de referencia para trabajar en la versión de 1936, con el objeto de incorporar los nuevos materiales musicales y hacer corresponder todo el conjunto con las acciones dramáticas y escénicas respectivas, calculando además el tiempo musical necesario para estas mismas acciones. Es muy significativo que veamos algunas frases de este guión trasladadas casi idénticas como acotaciones escénicas en la partitura de la segunda versión, así como el cálculo que el compositor hace de la duración aproximada de las tres primeras escenas; si le diéramos una duración proporcional a la cuarta escena, el tiempo total resultante rondaría los siete minutos, precisamente lo que dura la partitura de 1936. Esto escribió, pues, Silvestre Revueltas en este par de hojas hoy invaluable:

1ª Danza y Escena.
(1) Introducción
(2) Danza del Renacuajo (1 Minuto)
(3) La Rana interrumpe la danza "Muchacho no salgas" sin palabras. Mímica. Desaparece la Rana.
(4) Renacuajo "hace un gesto y orondo se va". Antes de salir del escenario tropieza con "un ratón vecino", lo coje del brazo "Venga y visitemos a doña ratona y habrá francachela, y habrá comilona". Salen. Fin de la Danza y escena del Renacuajo.
Duración 2 Minutos 1/2.

2ª Escena y Danza.
Casa de Doña Ratona. {Puerta al fondo[.] [Puerta] a la derecha {Ventana a la izquierda.

(1) Tocan a la puerta. Doña Ratona abre. Entran Renacuajo y su vecino. Saludos, zalemas, Bienvenidos. Danse las manos piden cerveza, etc. Mímica grotesca y exagerada.
(2) Danza de mozo "ratoncito" llevando en alto tarros en charola. Ratoncito bailando reparte la cerveza. Los demás hacen aspavientos, se alegran, se ríen.
Duración 2 Minutos.

3ª Escena
(1) Aparecen sin anunciarse gata y gatos. Expectación, terror, gemidos.
(2) Empieza la batahola, muerdense los rabos, corren, saltan
(3) Entre la confusión Renacuajo coge su sombrero; con el miedo da un brinco muy alto, y sale volando por la ventana. Telon.
Duración 1/2 minuto

4ª Escena.
(1) Decoración mobible, de árboles y casas. Renacuajo en el centro baila con brincos desproporcionados y grotescos. Gestos de terror. Pierde el sombrero, y pierde el calzon.
(2) El brinco final lo acaba en el pico de un pato que aparece a un lado de la escena. Pico monstruoso, ojos alegres de satisfacción. Come sin prisa; con fruición. Música triste. Telón y final.[31]

La segunda versión de *El renacuajo* está firmada el 29 de octubre del citado 1936; repite la atribución del poema original: "Sobre un texto popular de Vanegas Arrollo [*sic*]", y en esta ocasión el compositor estampó la dedicatoria "Para Carmen, Natalia, Alejandra y Eugenia", a pesar de que dos de sus hijas ya no vivían en el momento de la dedicatoria. En la carátula de la partitura aparece una tabla con nueve partes, división que corresponde propiamente a la de los materiales musicales, porque los mismos títulos de dichas partes hacen explícita su relación con las escenas respectivas de la historia escénica, tal como está descrita en el citado guión manuscrito del propio compositor. Esta tabla dice así:

[31] Documento sin título, autógrafo de Silvestre Revueltas, en el acervo en poder de Eugenia Revueltas. El texto ha sido transcrito textualmente, con todos sus accidentes y erratas, y sólo se han completado algunos leves detalles para su comprensión.

La partitura se divide en las siguientes partes que se ejecutan sin interrupción.
I Introducción
I (A) Danza de "Rin-Rin Renacuajo" y Escena con "Mamá Ranita".
II Pequeño Interludio - Escena de Doña "Ratona".
III Danza de "Ratoncito"
IV Danza General
V Escena de los Gatos y pequeño interludio
VI Danza del pavor y huida de "Renacuajo"
VII Escena del "Pato tragon"
VIII Escena epílogo de "Mama Ranita"
IX Final de la Orquesta

A pesar del esfuerzo que hizo Revueltas por ofrecer una nueva versión de su música que pudiera funcionar en la escena como, al parecer, no había funcionado la versión de 1933, lo más probable es que tampoco haya tenido éxito: no tenemos documentada representación alguna de la obra infantil con esta partitura y, como ya se ha citado, Mireya Cueto fue clara al exponer que la obra nunca usó la música original del durangueño. Es verdad que Roberto Lago, en su libro, menciona en el repertorio de su compañía "*El renacuajo paseador*, con música de Silvestre Revueltas";[32] sin embargo, por una parte, Lago escribe su libro en 1955, no hay que olvidarlo, a veinte años de los hechos, y por otra parte, mencionar la música en la lista de repertorio no es argumento suficiente para decir que ésta se hubiera usado efectivamente en algún momento de las representaciones de la pantomima: Lago pudo haber citado el hecho de que para ella existía una música, como simple crédito documental. Considérese que, en 1933, la música de Revueltas podría haberse ejecutado por músicos en vivo, o bien mediante una grabación, la cual en efecto se realizó; el primer caso debe ser descartado, porque los grupos de guiñol de la SEP nunca contaron con un apoyo orquestal como el que se habría requerido para interpretar la partitura revueltiana. Pero detengámonos un momento en el segundo caso.

[32] Roberto Lago, *op. cit.*, p. 27.

En 1949, Carlos Chávez se acordaba de las grabaciones que había realizado la Orquesta Sinfónica de México en su trayectoria de veinte años; entonces contó así la historia de cómo se grabó *El renacuajo paseador*:

> Allá por 1933 había en México apenas uno que otro estudio de grabación musical en discos, con equipos en aquel entonces ya anticuados, tal vez con excepción de los que la Casa Victor tenía instalados.
>
> Con la idea de que nos iniciáramos en la investigación de las posibilidades reales, aun a sabiendas de la inexistencia casi completa de preparación y de equipos en este terreno, rogué a Ricardo Ortega, entonces Gerente de la O. S. M., que buscara el lugar que le pareciera más adecuado y que quisiera hacer unas grabaciones experimentales de orquesta.
>
> Ortega nos llevó al fin un día a los Estudios Chapultepec, que estaban enfrente de lo que hoy es la glorieta de la fuente de Diana, del lado de los leones.[33]
>
> Eran unos estudios de cine, rudimentariamente instalados, con un equipo de grabación de discos de 33 revoluciones por minuto.
>
> No sé si entonces no había en México nada mejor que estos estudios, o si fue lo mejor que pudo Ortega conseguir, pero allí fuimos a grabar los primeros discos de la O. S. M.
>
> En el improvisado estudio de grabación no cabía una orquesta grande, y resolvimos entonces hacer la prueba con una pequeña, eligiendo una obra de Revueltas, "El Renacuajo Paseador", cuya música, además, si mal no recuerdo, iba a ser aprovechada en alguna producción del Teatro Guignol, recién fundado entonces por el Departamento de Bellas Artes.
>
> De esa primera grabación no esperábamos ni podíamos esperar mayores calidades artísticas, ni, por supuesto, pensábamos que pudiera tener distribución comercial. Fue sólo una prueba, un primer intento, nada o apenas satisfactorio, que nos había puesto, sin embargo, en el principio de un camino nuevo e importante para la O. S. M. y para la música sinfónica en México, en general.[34]

[33] En 2007, hay que aclarar el sitio con los elementos actuales: el terreno donde estaban los estudios citados, hoy lo ocupa la Torre Mayor, en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México.

[34] Carlos Chávez, "Discos de la O. S. M.". *El Universal*, México, 8 de julio de 1949; p. 3.

Esta historia merecía citarse con tanto detalle, no sólo por el valor singular del hecho mismo que cuenta, pero también porque sobrevive al menos un ejemplar de esa grabación de *El renacuajo paseador*. Lo encontró Alejandra Juan Escamilla el 17 de febrero de 2005, entre materiales diversos pendientes de clasificar en los acervos del CENIDIM.[35] De este disco que hoy es oro molido para todos los que amamos la música de Revueltas, Chávez envió ejemplares a varias personas, entre otros Aaron Copland, Henry Cowell y Paul Strand. Este último, que se hallaba en mayo de 1934 en Alvarado, Veracruz, haciendo algo que ya se contará más adelante con algún detalle, le escribió entonces lo siguiente a Revueltas:

> *Ya está paseando el Renaquajo en Alvarado* —Es decir, tenemos un fonógrafo con radio, y tu disco que Carlos me dio— A todos nos gusta mucho y es grandioso tener esta música tuya para escuchar, tan viva y completa, esta pieza, llena de *gusto* por la vida [...][36]

Ahora bien, volviendo al uso de la música de Revueltas en las representaciones de la pantomima, cabe la posibilidad de que esta grabación de *El renacuajo* se hubiera empleado para acompañar la producción escénica de

[35] Se trata de un disco fonográfico que contiene dos grabaciones de la obra, una diferente en cada cara; es una pieza de acetato de 25 centímetros de diámetro, que se reproduce a 33 1/3 revoluciones por minuto, como cuenta Chávez que se grabó; la impresión del surco, por cierto, se hizo de una manera peculiar: corre del centro del disco hacia su borde, es decir al contrario de lo que se volvió el diseño aceptado en todo el mundo durante el siglo XX, y curiosamente igual al sentido como se graba hoy la información musical en los discos compactos. Cada cara del disco tiene su marbete, de papel blanco, y la única información que los dos marbetes contienen impresa es el título de la obra y el nombre de su autor; escritas a mano, hay sendas marcas en cada marbete: "1ª" y "1". Aunque el disco presenta una rajadura de forma radial, por donde está abierto, éste se puede reproducir en un tocadiscos moderno; la audición deja claro que, en cada cara, hay una ejecución diferente de la obra, como si fueran dos tomas de prueba; de las dos, la marcada con "1ª" es la mejor interpretada y grabada. Es muy significativo que la pieza, a pesar de estar tocada de una manera muy poco pulida y con varias imprecisiones, esté bien dirigida, resaltando que el director, es decir Revueltas, conoce por supuesto lo que está ejecutando.

[36] Carta de Strand a Revueltas, 14-V-1934, en el acervo en poder de Eugenia Revueltas; la traducción del inglés es mía, excepto los pasajes que he marcado en cursiva, los cuales están en español en el original, con la peculiar ortografía de Strand. Debo el conocimiento de esta carta a Roberto Kolb Neuhaus, quien me proporcionó una copia.

1933; pero si la compañía Rin-Rin hubiera conservado un disco de esta música para usarlo en sus representaciones, sería muy extraño que Lago no lo hubiera mencionado, incluso con orgullo, entre las exhaustivas referencias de su libro, las cuales incluyen una fonografía de la música usada en todas sus producciones.[37] Entonces era mucho más raro que ahora tener un disco de música para un montaje escénico, y ya vemos cuán especial era tener un disco de aquéllos, con los primeros registros de cualquier obra revueltiana; de hecho, no hubo grabaciones comerciales de *El renacuajo paseador* hasta 1980 —las cuatro que hoy existen son de la versión de 1933—; en cambio, el libreto de Lago pide, en cierto momento, que se baile una galopa con la música de un disco; una galopa que, desde luego, no procede de la partitura revueltiana. En consecuencia, a la vista de todo lo analizado, podemos ratificar que la pantomima de Lola Cueto y Roberto Lago nunca se representó con la música de Silvestre Revueltas durante toda la vida profesional de la compañía Rin-Rin, como lo ha afirmado Mireya Cueto.

Ahora bien, el que la música no hubiera funcionado para los usos escénicos que la habían inspirado no debía constituir un motivo de desaliento para Revueltas, quien muy seguramente apreciaba esta composición suya de manera especial. Más allá del frustrado uso escénico, el compositor consideró a su obra digna de sonar como una pieza independiente en las salas de concierto. La primera prueba de ello puede observarse en el viaje del compositor a España. En el Madrid bombardeado por los franquistas, el 17 de septiembre de 1937, en la sede de la Sociedad Española de Amigos de México, el compositor dirigió una orquesta de cámara, integrada por profesores de la Unión General de Trabajadores de España; el programa de esa sesión incluyó *Homenaje a Federico García Lorca*, *México en España*, *El renacuajo paseador* y *Colorines*. La sede, como lo dijera el propio compositor, llena "de soldados del pueblo y gentes del pueblo. Eran delirantes".[38] Las presentaciones madrileñas de Revueltas inspiraron una crónica muy elogiosa de Rafael Alberti; en ella, por cierto, el poeta observó las cualidades peculiares del músico para ilustrar lo escénico y en especial lo humorístico en escena; aunque se refiere a varias de las obras que escuchó, creo que lo

[37] Roberto Lago, *op. cit.*, pp. 251-253.
[38] Silvestre Revueltas, "Informe sobre España", en *Silvestre Revueltas por él mismo*, p. 121.

que a continuación se cita se podría aplicar de manera principal a su pieza para los títeres:

> Con sólo el *Homenaje a Federico* y *El renacuajo* me hubiera dado cuenta de lo que es este hombre, de su inmensa capacidad y talento, de lo mexicano y universal de su música. [...] Una de las condiciones primordiales de Revueltas es su gracia, la burla sana y fuerte que corre de pronto por su música. Es ese colaborador ideal que tantas veces ha soñado uno para las farsas teatrales, para la sátira cruel y la patada en el trasero. [...] Oyendo a Silvestre Revueltas, saltándoseme los pies y las manos, me he sentido de súbito sobre una escena, la del alfilerazo y la puya, persiguiendo a escobazos a nuestros enemigos, despertando a la vez en la gente la cólera y la risa revolucionarias.[39]

Al ser ésta la ejecución más antigua documentada de *El renacuajo paseador*, y si consideramos que no hubo condiciones favorables para que Revueltas hubiera hecho sonar la obra en las salas de conciertos entre noviembre de 1936 y junio de 1937, cuando salió para España, puede considerarse al concierto madrileño como el estreno absoluto de la composición. Un mes después de haberlo presentado, Revueltas le escribió a Copland desde París. El objetivo principal de su carta era el de pedirle ayuda para organizar un concierto de cámara en Nueva York durante el invierno siguiente; sin embargo, aprovechó para contarle a su amigo y colega, con evidente satisfacción, cómo le había ido en tierras españolas en materia musical:

> He dado conciertos de mis obras de cámara en Madrid, Valencia y Barcelona, con bastante éxito: *Homenaje a García Lorca*, *Renacuajo Paseador* (una nueva versión, no la que conoces a través de aquella magnífica grabación), *Colorines* y un grupo de canciones —voz y orq.—, de poemas cubanos (negros).[40]

[39] Rafael Alberti, "Amigos, un saludo, en Madrid, a Silvestre Revueltas. Músico muy mexicano y muy universal". *La Voz*, Madrid, 24 de septiembre de 1937; reproducido en *Silvestre Revueltas por él mismo*, pp. 146-147.
[40] Carta de Revueltas a Copland, 30-X-1937, Library of Congress, Washington, E. U. A. La carta está escrita a máquina, originalmente en inglés, con muchas erratas y errores ortográficos; la traducción es mía, en español normalizado. Aunque se han traducido cartas de Copland a Revueltas en las cuales se emplea el tratamiento de usted en español —cf. *Silvestre Revueltas por él mismo*, pp. 236-237—, yo he preferido el tuteo en mi traducción ante el

De esta breve reseña podemos inferir la noticia de que en Madrid se ejecutó la segunda versión de *El renacuajo*, no la de 1933, la única que Copland podía conocer mediante la grabación enviada por Chávez; grabación que Revueltas califica, por cierto, con su ironía que le era tan habitual, de "magnífica": ¡cómo iba a serlo esta grabación, con las rudimentarias técnicas ya descritas, y con músicos que apenas estaban descubriendo la sonoridad, entonces todavía rara y compleja, de la música revueltiana! Me parece muy significativo que el compositor prefiriera haber ejecutado en España su versión de 1936 a la anterior, a pesar de que ésta podría considerarse más lograda en términos musicales; ya se volverá sobre esto.

Un hecho más puede añadirse a estas inferencias: *El renacuajo paseador* era una composición que le gustaba a su autor. Siguió tratando de hacerla sonar en las salas de concierto. Entre los papeles que se conservan de Revueltas, existen los manuscritos de unos presupuestos de 1938, para la realización de lo que él proponía como dos conciertos: un programa de "pequeña orquesta" y uno de "orquesta sinfónica". Ya se hablará con más detalle de estos presupuestos cuando se tratare la historia de *Música para charlar*; lo que aquí importa señalar es que el compositor consideró en su momento incluir en el concierto de "pequeña orquesta" a nuestro renacuajo. Aunque al final no se concretó este concierto, podemos concluir, por lo menos, en qué versión de esta pieza estaba pensando Revueltas para su ejecución: presupuestó en 1938 un flautín, dos clarinetes en si bemol, dos trompetas, trombón y tuba; cuatro percusionistas, ocho violines primeros, ocho violines segundos y cuatro contrabajos, con opción de descontar un percusionista o un contrabajo. Es decir, la dotación de la versión de 1936, con las cuerdas duplicadas.

El renacuajo paseador regresó a la vida sonora en 1940, cuando se integró por fin a la escena; su integración, empero, no fue con los títeres, sino con bailarines de carne y hueso. En el citado año se fundó la compañía de danza La Paloma Azul, con el concurso de Anna Sokolow y de destacados exiliados españoles, entonces recién llegados a nuestro país. Sokolow le pidió a Revueltas la música para una coreografía y éste, más bien, encontró la posibilidad de dar por fin la salida escénica que siempre había querido dar a su querida partitura del renacuajito; la colaboración parecía favorable y con un sentido funcional más adecuado, pues la naturaleza dancística del nuevo espectáculo evitaba cualquier riesgo de problemas con el texto original de Pombo, como se habían presentado ante los títeres.

conocimiento de la amistad, realmente muy cercana y entrañable, que los dos compositores se tuvieron. Leonora Saavedra, quien me hizo llegar una copia de esta carta aquí citada, también revisó entre los acervos de Copland si se conservaba algún ejemplar de este disco tan mencionado aquí, pero sus búsquedas fueron infructuosas.

En su nueva versión de pantomima coreográfica, *El renacuajo paseador* formó parte del tercer programa de abono de la primera temporada de La Paloma Azul, presentado el 4 de octubre de 1940 en el Palacio de Bellas Artes. Como lo ha contado más de una vez la leyenda, esta vez terriblemente cierta, Silvestre Revueltas no pudo asistir al estreno que tanto había anhelado, pues fue la noche de su agonía, que siguió hasta su muerte en la madrugada. La mala nueva dominó la atención de los cronistas musicales, de tal manera que se le dedicó, naturalmente, más espacio en la prensa a llorar al malogrado autor que a comentar su obra. Es significativo que lo poco que se habló de *El renacuajo* apenas tomara en cuenta la antigüedad real de la música; Gerónimo Baqueiro Fóster sí lo mencionó de pasada: "Cuando ya muy pocos recordaban 'El Renacuajo Paseador', Anna Sokoloff quiso darle objetividad, creando para ello una graciosa coreografía, con decorado y vestuario de Carlos Mérida".[41] Jesús Bal y Gay, en cambio, trató a la partitura como si acabara de ser creada para la coreografía de Sokolow; además de esta inexactitud, tuvo más palabras para *El renacuajo*:

> [...] La partitura es muy de su autor y en este sentido no nos reservaba sorpresa alguna. No creo que constituya una de las obras más importantes de Revueltas, pero sí una de las mejor logradas, es decir, más de acuerdo con el propósito inicial. Difícil de escritura —a pesar de su aparente ingenuidad—, es fina de orquesta y de un gesto muy seguro para el manejo de los timbres. El humor, el buen humor —quintaesencia del hombre Revueltas— no la abandona un momento. Tiene además una gran plasticidad, un repertorio de movimientos y una concisión de forma que la hacen verdadera música de ballet. Sin pretender

[41] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Por el mundo de la música". *Excélsior*, 6 de octubre de 1940.

restar méritos a la coreografía, pienso que con una música así la tarea de Anna Sokolow no habrá sido muy ardua.[42]

Diré, de paso, que no estoy de acuerdo para nada con la valoración que hace Bal y Gay de la importancia de *El renacuajo* dentro de las obras revueltianas, y trataré de argumentar mi desacuerdo más adelante. Por ahora, hay que señalar algunos datos de importancia. Por ejemplo, que la dirección de orquesta de la coreografía corrió a cargo de Jesús Reyes, y que dicha orquesta debió ser convocada sólo para las funciones, pues en el programa impreso no se mencionó a ninguna agrupación musical ya constituida. También vale la pena mencionar que el programa de esta presentación se dividió en dos partes, la primera con los bailarines de Sokolow y la segunda con una compañía de bailarines españoles, y que *El renacuajo paseador* cerraba la primera parte, después de otras dos coreografías de la misma autora: *Los pies de pluma* y *La madrugada del panadero*, esta última con música de Rodolfo Halffter. Por último, diré que no se puede afirmar con exactitud cuál versión de su música ofreció Revueltas para la coreografía de Sokolow, aunque yo me inclino a pensar que debió ser la de 1936, por dos razones. La primera, que para una coreografía con bailarines de carne y hueso, cuatro o cinco minutos de danza es muy poco; siete u ocho, como lo que dura la versión de 1936, ya pueden funcionar mejor. La segunda, que si el propio compositor se inclinaba por esta versión larga para ejecutarla en un concierto internacional en 1937, así como para proponerla en otro concierto en 1938, bien podría haber seguido interesado en esta versión para usos sucesivos, tanto de concierto como escénicos.

Así terminó la relación de Silvestre Revueltas con *El renacuajo paseador*, el mismo día de su muerte. La pantomima de títeres y la coreografía de Anna Sokolow le sobrevivieron, cada una con diferentes usos y trayectorias: la primera, que había inspirado la música, sin haberla usado nunca; la segunda, que no la inspiró, incorporándola como si en efecto la hubiera inspirado.

Las más antiguas representaciones de la pantomima para títeres que he podido documentar son las que formaron parte de la temporada *El Teatro del Niño en el Teatro Orientación*, todavía en vida de Revueltas: del 5 de

[42] Jesús Bal y Gay, "Crónicas Musicales. 'El Renacuajo Paseador'. Adiós a Silvestre Revueltas". *El Universal*, 6 de octubre de 1940.

febrero al 17 de mayo de 1940, en el susodicho teatro que se hallaba en la calle de Luis González Obregón, en un costado de las oficinas centrales de la SEP; en esa ocasión, nuestra pantomima fue parte del repertorio de El Nahual, que, como ya se explicó, fue el nombre que tomó la compañía de Lola Cueto cuando pasó a dirigirla Roberto Lago. ¿Habrá asistido el compositor a ver alguna de estas funciones?

El renacuajo paseador siguió representándose en la década siguiente, siempre sin relación alguna con la música de Revueltas: existe testimonio de funciones en 1942 y 1943. Sin embargo, la pantomima y la música no se encontraron hasta muchas décadas después: en una serie musical llamada *450 años de música en la ciudad de México*, dentro del Primer Gran Festival Ciudad de México. En el Museo Franz Mayer de esta ciudad, el 18 de agosto de 1989, se presentó la pantomima como se había concebido en su origen, producida por el grupo Tinglado bajo la dirección de Pablo Cueto, usando los muñecos originales de Lola Cueto, mientras el Conjunto de Cámara de la Ciudad de México, dirigido por Benjamín Juárez Echenique, acompañaba musicalmente con la versión de 1933, y se recitaba el poema de Pombo sobre la música.[43]

Por su parte, La Paloma Azul realizó, por lo menos, tres presentaciones más de la coreografía de Sokolow después del estreno. Repitió el tercer programa de su temporada, en una función especial fuera de abono, el 8 de octubre, e incluyó al renacuajito también en el cuarto programa, el 15 de octubre. El 13 de diciembre siguiente, dentro de un *Concierto Homenaje a Silvestre Revueltas*, la pantomima se presentó una vez más en el Palacio de Bellas Artes, con el mismo elenco de bailarinas de las funciones anteriores, salvo Alicia Reyna, quien fue sustituida por Josefina Luna; la parte musical quedó a cargo de la Orquesta del Conservatorio, de nuevo bajo la batuta de Jesús Reyes. Vale la pena mencionar que todos los programas de mano de

[43] Entre las reposiciones posteriores que se han hecho de la pantomima —ya con la música de Revueltas incorporada—, merece una mención especial la producción del espectáculo *Historias Revueltas*, una coproducción de 2004 entre la Universidad de las Américas-Puebla y la Universidad de Nuevo México, E. U. En este espectáculo, *El renacuajo paseador* fue uno de los números centrales, representado por Teatro Tinglado bajo la dirección de Pablo Cueto y con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Nuevo México, dirigida por Jorge Pérez Gómez, la cual ejecutó la versión de 1936. Este espectáculo se presentó en ciudades de Puebla y Tlaxcala durante octubre de 2004.

estas presentaciones imprimieron, en lugar de alguna nota de comentario, el texto completo del poema de Pombo, sin dar crédito de autor alguno, y con variantes respecto de su versión original. Este hecho es muy curioso, porque tampoco los titiriteros mencionaron nunca el nombre del autor del cuento inspirador. En 1942, la SEP lo publicó dentro de una colección infantil, la Biblioteca de Chapulín, con el título *Rin-Rin Renacuajo* —que, como ya se vio, no era el original—, pero acreditándoselo ahora sí a su verdadero autor.[44] A pesar de ello, El Nahual siguió presentando el cuento como de Vanegas Arroyo, y Lago nunca mencionó a Pombo en su libro testimonial, tan citado aquí.

Una vez contada la historia de las partituras y de los usos a que se vieron expuestas, podemos volver sobre ellas para tratarlas como los objetos artísticos que son, en lo esencial, y hacer algunas observaciones sobre sus relaciones con un texto que narra una historia, la cual se ilustraba originalmente con unos muñecos animados. Los títeres tienen una tradición ya antigua en México, aunque un tanto intermitente, y no siempre se les ha empleado para los mismos fines. Desde las historias casi satíricas publicadas por Vanegas Arroyo y las fantasías imaginadas por los Rosete Aranda en su natal Huamantla, en Tlaxcala, hasta los manejos de propaganda política y didácticos de los grupos del Teatro del Niño, los muñequitos lo han dicho casi todo. Se critica hoy en día que el uso didáctico y propagandístico dado a los títeres en los años posteriores a 1933 afectó el valor y la independencia artísticos del arte del guiñol y de quienes lo ejercían, y por ello, se afirma, la

[44] En esta edición de la Biblioteca de Chapulín, además de cambiarse el título original del cuento, los versos se han dispuesto en forma de hexasílabos, cortando así en dos cada verso de los originales de Pombo, escritos en arte mayor, como ya se explicó. He aquí las variantes textuales de esta edición mexicana respecto del texto transcrito de la edición colombiana, verso por verso: 1 Rana/ Rin-Rin | 2 salió una | majo. | 3 Con | 5 "Muchacho, no salgas,"/ le dice mamá, | 6 pero | 7 vecino | 8 que le dijo: "Amigo,/ venga usted | 9 Doña | 11 llegaron | Ratón | 12 estirándose | aldabón, | 13 da | golpes./ Pregunta | 14 "Yo, Doña Ratona: | 15 "Sí, señor, sí estoy | 16 hoy. | 17 Estaba | oficio | algodón; | 18 importa,/ bienvenidos | 21 verde, | 22 cerveza/ hágame favor". | 23 jarra, | 25 y a Don Renacuajo | 27 "¡Ay! | 31 "Lo siento infinito/ —responde Tía Rata—, | 33 que yo | 35 Y ya estando | 36 de baile, cerveza, | 37 umbral | 40 Ratico,/ maullándole: "¡Hola!" | 41 Y | 43 Renacuajito,/ al ver este asalto | 44 dió tremendo | 46 salió dando a todos/ noches muy felices. | 49 en el pico | 50 solo tirón. | 51 Así concluyeron | 52 Ratón, la Ratona/ y el Rena después. | 53 Los Gatos comieron,/ el pato cenó, | 54 y mamá | quedó.

actividad de los títeres hoy apenas se está recuperando de estas tendencias para volver a ser apreciada como una forma artística menos precondicionada por ideología alguna. Pueden aceptarse estas opiniones en general, pero ello no debería impedirnos observar que no todo el repertorio de títeres de aquellos años discutidos era de propaganda política o escolar. *El renacuajo paseador* representa, precisamente, el mejor ejemplo de una historia cuyo motor primordial es el entretenimiento y la diversión festiva, incluso cruel y grotesca, sin otros objetivos de por medio. No sé si Lola Cueto y Roberto Lago le habrán dado a elegir a Revueltas entre diversas historias del repertorio de su compañía; sea como haya sido, acertaron en cuanto al carácter de la historia elegida en relación con el carácter del músico y el del estilo de su obra.

Es una lástima que no se hubiera dado en 1933, de manera satisfactoria, este encuentro entre teatro guiñol y música. En términos de lo funcional, para lo que ésta se requería realmente, *El renacuajo paseador* resultó demasiado: no podía funcionar en escena, por lo menos de acuerdo con los criterios de los titiriteros que habían encargado la música. Sin embargo, en términos puramente musicales, es espléndida: se basta sola para ilustrar en términos sonoros el cuento de Pombo; en unos cuantos minutos describe con asombrosa precisión todo el recorrido del renacuajo. Pocas veces se ha escrito una música tan abigarrada de imaginación, de movimiento y de asociaciones directas al oído del espectador, en un transcurso tan breve. Podría acompañar una acción escénica bajo cualquier otro concepto que no fuera el que originalmente la rechazó, como advirtieron, a su respectiva manera, Alberti, Sokolow y Bal y Gay: por eso fue aplaudida como coreografía.

Si en el caso de *Troka*, como ya se vio, no siempre podemos asegurar a qué acciones escénicas estaba acompañando la música, en esta historia de nuestro vago batracio tenemos el caso opuesto: puede decirse que Revueltas va siguiendo al texto de Pombo verso por verso, indicando la línea narrativa central de la historia al mismo tiempo que le acota los efectos necesarios a cada escena específica. En la versión de 1933, el compositor anotó en tres pasajes la cita de sendos versos del texto como indicación de referencia para la música; en la versión de 1936, salvo la cita directa del verso 38, "El juicio final", no se transcribe nada del texto original, porque toda la historia está glosada con palabras de Revueltas en acotaciones mucho más abundantes a lo largo de toda la partitura, las cuales, como ya se indicó, provienen

muchas veces del guión manuscrito del propio compositor. Este guión nos revela, además, que algunas acciones que el poema no hace explícitas se resolvieron para volverlas visibles en escena, añadiendo así elementos que la música también ayuda a ilustrar; no podría asegurar si estas acciones fueron propuestas por Lago o Cueto o por el propio Revueltas, pero ya están indicadas con música desde la primera versión, y en 1936 quedan evidentes en las acotaciones. Veamos los principales ejemplos, comparados contra los versos respectivos del texto de Pombo:

TEXTO DE POMBO POR NÚMERO DE VERSO	PARTITURA DE REVUELTAS (1936) POR NÚMERO DE ESTUDIO MÁS COMPASES
5: "¡Muchacho, no salgas!" le grita mamá.	8: La aparición de la Rana interrumpe la Danza de Renacuajo con el redoble del Tambor. Renacuajo permanece inmobil, mientras le riñe la Rana con desaforados aspavientos.
7-10: Halló en el camino a un ratón vecino, y le dijo: "¡Amigo! venga, usted conmigo, visitemos juntos a doña Ratona y habrá francachela y habrá comilona".	10: Aparece el vecino. Renacuajo le platica, lo convence, y se lo llevan. Bailan los dos hasta salir de la escena.
12-13: [...] coge el aldabón. Da dos o tres golpes, [...]	14 (+5)-16: Tocan a la puerta (los golpes el Tambor y el Bombo) Ratona levanta la cabeza, escucha y va hacia la puerta. II/ 2ª Escena (Pantomima) La acción debe adaptarse a la música. Nuevamente se oyen los golpes en la puerta
13-14: [...] preguntan: "¿Quién es?" "—Yo, doña Ratona, beso a usted los pies".	17-18: Ratona abre la puerta y pregunta con gestos quien es y que quieren. Caravaneando Renacuajo y Vecino contestan y saludan a Dña Ratona.
19-23: Se hicieron la venia, se dieron la mano, y dice Ratico, que es más veterano: "Mi amigo el de verde rabia de calor, démele cerveza, hágame el favor". Y en tanto que el pillo consume la jarra [...]	20-27: Ratona arma alboroto, remueve las sillas, saca la guitarra; se agacha, se estira. Los huéspedes piden cerveza a grito pelado, gaznates resecos. III/ Danza de "Ratoncito"/ Entra ya borrachín, tambaleante y alegrón, trayendo en alto, sobre la palma de la mano, charola con vasos de cerveza; Bamboleante, hace equilibrios y juegos malabares. IV/ Fin de la Danza de "Ratoncito". Conjunto. Alegría, brindis; todos beben y bailan

47-48: Y siguió saltando tan alto y aprisa, que perdió el sombrero, rasgó la camisa, [...]	35 (+2)-40: Salta a escena Renacuajo, y en el centro sigue su danza de saltos, ridículo, empavorecido y lloroso. Cae, se levanta; corre, se para; no encuentra por donde escapar. Rin Rin llora sin remedio, y sin dejar de saltar; Más desalentado Rin Rin sigue llorando su desventura hasta aparición pavorosa del Pato #41
49-50: se coló en la boca de un pato tragón y éste se lo embucha de un solo estirón.	41-42: VII/ Aparece el pato; ojos y pico golosos; sonriente y burlón. Renacuajo se asusta a tal grado, que por completo pierde la cabeza, y a pesar de todos sus brincos, va a dar al pico del pato tragón. #(42) El pato se come a Rin-Rin con toda fruición; se relame, se limpia el pico glotón, y contoneandose se aleja, satisfecho del festín.
51-54: Y así concluyeron, uno, dos y tres, Ratón y Ratona, y el Rana después; los gatos comieron y el Pato cenó. ¡Y mamá Ranita solita quedó!	43: VIII/ Aparece desolada Mamá Ranita buscando a Rin-Rin. Con pasos cansados y brazos en alto, clama e implora; y llorando sin consuelo, va saliendo de la escena lentamente, hasta cae[r] el Telón.

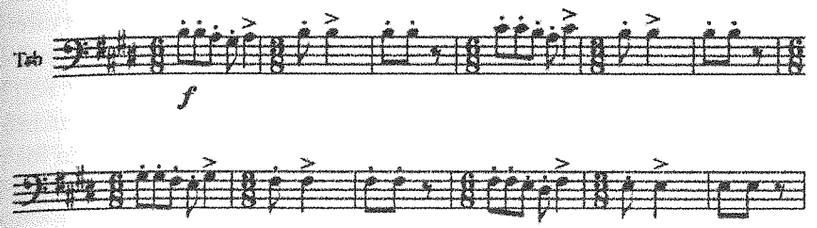
Como puede verse con facilidad, las acotaciones no sólo amplían las acciones expuestas brevemente por el poema, pero incluso añaden otras acciones y hasta personajes que no están citados de manera explícita por Pombo, como el ratoncito "Mesero", al cual se le dedicó toda una escena con su numerito de borrachín que se tambalea para servir los vasos de cerveza, no una jarra como la que dice Pombo que consume el renacuajo —¿en qué pensaría Revueltas mientras imaginaba la música para estas escenas, precisamente él que tanto sabía de cervezas? Para usar el término dramaturgia en su sentido moderno de reescritura de la obra por montar, o de transcripción de un discurso a otro, tanto Lago y Cueto como Revueltas hicieron dramaturgia del texto de Pombo, y por lo menos el discurso musical permite seguirlo de manera directa y casi por completo correlativa. ¿Cómo lo logró el compositor?

Sería fácil responder que simplemente le otorgó valores constantes y reiterados a timbres instrumentales, a líneas melódicas o a secuencias armónicas o rítmicas. Aunque es verdad que hizo todo esto: hay un motivo principal para identificar el inicio y el final de la historia, otro para presentar al renacuajo protagonista y otro más que se repite durante su presencia en la francachela de doña Ratona y después, como recuerdo terrible, superpuesto con otro motivo en la huida desesperada del renacuajo. El motivo de apertura y cierre de la historia queda a cargo del trombón, como ya se

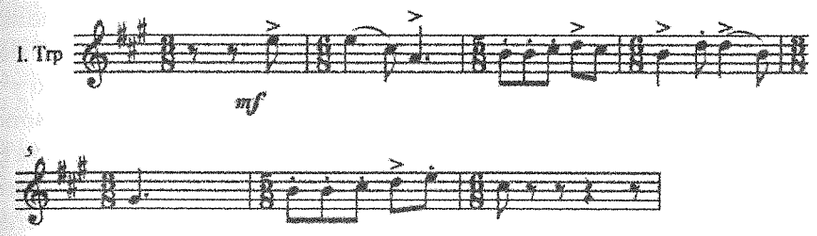
había mencionado al hablar de *Troka*; muy bien le fue al trombonista en quien hubiera estado pensando nuestro compositor. Sin embargo, además de todo lo dicho, hay algo más que la respuesta fácil para esta pregunta de cómo logró Revueltas la claridad narrativa de la historia y su expresividad tan exuberante. Como lo descubrió Ricardo Miranda, Revueltas le dio a todo el argumento de *El renacuajo paseador* una estructura clásica de exposición de materiales, desarrollo y recapitulación, que bien podría tomarse como una forma sonata; esta concepción de la pieza como una unidad musical no sólo no se contrapone con la concepción narrativa y dramática del cuento, sino que ayuda a reforzar la exposición de sus acciones.[45] Veámoslo con detalle.

Empecemos por enunciar un paréntesis técnico: el contenido de las partituras de las dos versiones. La de 1933 es un escrito de veinte páginas, organizado en veintiséis números de estudio, cuya dotación es para flautín, clarinete en mi bemol, clarinete en si bemol, dos trompetas, trombón, percusiones para un ejecutante, dos violines primeros, dos violines segundos y un contrabajo. La de 1936 consta de cuarenta y cuatro páginas, en cuarenta y cinco números de estudio, y con la misma dotación de su antecesora, más una tuba, por lo menos otro percusionista y las cuerdas duplicadas, como ya se había comentado líneas arriba. Como también se ha expuesto ya, los materiales básicos son los mismos en las dos versiones, por lo cual se citarán aquí de la versión de 1933, la de exposición más sintética de tales materiales.

Entre estos materiales, merecen mención especial dos de ellos, que ya se enunciaron; llamaremos A a la melodía con la que se identifican el inicio y el final de la historia, y D a la melodía asociada con los pasos vagabundos de Rin Rin el Renacuajo por la francachela y por su posterior huida. A es presentado y llevado primordialmente por el trombón, aunque también lo exponen otros instrumentos a lo largo de la pieza:

[45] Cf. Ricardo Miranda, "Del festín al alboroto: forma y narrativa en *El renacuajo paseador* de Silvestre Revueltas". *Discanto: ensayos de investigación musical*; pp. 171-185. Cuando elaboraba su texto, Miranda compartió sus hallazgos conmigo, de tal manera que ambos llegamos a un acuerdo en cuanto a la denominación y al manejo de los elementos usados en nuestros análisis; por ello los citaré aquí igual que como aparecieron en el texto de Miranda.

Motivo A; melodía en el trombón, p. 1, cc. 1-12 del número de estudio 1.

D lo toman en distintos momentos diversos alientos; su primera exposición corre a cargo de la trompeta:



Motivo D; melodía en la trompeta, pp. 7-8, cc. 2-8 del número de estudio 8.

Pues bien, si regresamos al guión manuscrito de Revueltas, observaremos en él la división de la historia dramática en cuatro escenas básicas; si seguimos el esquema de Miranda, estas cuatro escenas corresponden a sendos elementos de exposición, desarrollo y reexposición de los motivos principales. La primera escena, en términos dramáticos, corresponde a la exposición de la situación inicial: Rin Rin ha decidido irse de paseo, contra los regaños de su madre; en el camino encontró a su amigo vecino Ratón, y lo convenció de ir a casa de doña Ratona. En términos musicales, a esta situación dramática le corresponde A, que sirve de introducción para pasar luego a dos motivos nuevos, B que representa la presentación del renacuajo y C que acompaña a los regaños de Mamá Ranita; el encuentro con Ratón y la salida de ambos

muchachos a la francachela se ve correspondida por la reexposición de A, como cerrando este primer ciclo dramático. Aquí se halla una leve diferencia entre los usos escénicos y dramáticos de la música entre las versiones de 1933 y 1936: si en la primera, A ilustra el citado encuentro entre Rin Rin y Ratón, en la segunda esta melodía se adelanta como acompañamiento de un interludio para el cambio de decorado a la siguiente escena. En los dos casos, sin embargo, el fin de la reexposición de A permite una modulación y el paso de la primera escena a la siguiente, con su nuevo material.

En esta segunda escena, el material dramático representa toda la fiesta en casa de doña Ratona; un momento de gran ambiente, como suele decirse. Aquí entra en acción por primera vez D, un material que Revueltas ya no va a soltar casi hasta el final de la obra; en esta segunda escena, le va a dar el mismo tratamiento que a A, es decir, exposición, transición a otros materiales y reexposición casi para cerrar. Tras esta exposición de D, aparecen nuevos materiales, que llamaremos E y F; corresponden a la extendida y jocosa acción que realizan Rin Rin y Ratón al llamar a la puerta de doña Ratona, y la subsecuente bienvenida que ésta les da, con el alboroto y los aspavientos debidamente ilustrados con un pasaje de acumulación sonora estridente, el cual desemboca en la reexposición de D, cuando la fiesta ya está debidamente instalada y podemos ver la escena dedicada a la participación estelar del ratoncito Mesero con la cerveza, un tanto achispado —recuérdese que esta escena no está narrada en el texto original de Pombo. Cuando doña Ratona le pide a Rin Rin que cante "versitos alegres, tonada elegante", y el renacuajo se excusa por su garganta seca —aunque el angelito se acaba de empinar una jarra de cerveza...—, ella se dispone a cantar "una cancioncita muy particular"; toda esta acción se acompaña de un nuevo material sonoro, que si bien comparte elementos con E y F, identificaremos como G por sus características propias.

Este material de G da paso repentino y sorpresivo a la tercera escena, con una ruptura musical de ritmo y melodías, mediante una rúbrica estridente que ilustra con toda claridad la entrada de doña Gata y sus Gatitos y el fin de la fiesta: en eso consiste el material dramático de esta nueva escena, en la trifulca con la que se vuelve aquello "el juicio final". La escena es la más breve de la obra, porque el hecho dramático al que corresponde es también el de menor duración escénica. La música conduce sin pausa a la cuarta y última escena, en la cual predomina el manejo de breves células rítmicas de

acentos marcados, las cuales reproducen, con precisión onomatopéyica, los brincos de Rin Rin que sale huyendo de la fiesta frustrada.

En efecto, la escena final corresponde, en lo dramático, a la huida y muerte del renacuajo y al duelo de su madre, en contraste con la parranda tan agradable en la que se hallaba el muchachito apenas un momento antes. Para que los espectadorcitos —y también los espectadorzotes— tengan presente el recuerdo de lo que acaba de abandonar el despavorido renacuajo, Revueltas superpone a las células de sus brinquitos fugitivos una reexposición más de D, la última, que al combinarse con la huida y sonar en otro *tempo* adquiere un efecto diferente del festivo y apacible de las escenas previas. La nueva exposición acelerada se detiene, una vez más, de manera brusca, cuando aparece el pato tragón y se zampa de un bocado a Rin Rin: de nuevo, un corte abrupto de la música, un breve pedal disonante y la presentación, como coda de la escena, del duelo de Mamá Ranita acompañado de una hilarante escala cromática descendente, primero a cargo de las cuerdas y después, de nuevo en un momento estelar, con el trombón. Vale la pena citar las acotaciones musicales que Revueltas le anotó a la ejecución de este pasaje por el instrumento, porque revelan el interés especial que tenía en el efecto de su sonido; en 1933 escribió: "gliss[ando] y vivrando exajeradamente" [*sic*], y en 1936: "gliss[ando] de nota a nota zollozante y grotesco pero sin exagerar" [*sic*]. En todas las ejecuciones que he escuchado del pasaje, tanto en vivo como en grabaciones, el efecto es de una farsa terrible, porque no podemos dejar de reír ante una madre que está llorando la pérdida de su hijo: una escena del más negro de los humores, digna de un Quevedo o de un Rabelais.

Sin embargo, ahí no acaba la historia; el mismo material con el que se abrió el telón, lo cierra: A, con lo cual se cubre el ciclo completo de las exposiciones de los materiales. En resumen, la primera escena expuso y reexpuso A, la segunda hizo lo mismo con D; la tercera maneja materiales independientes como puente para que, en la cuarta, se abra con D y se cierre con A. Lo admirable de esta construcción es que cumpla de manera tan cabal sus obligaciones con la escena y con la música, sin que nadie tenga que darse por enterado en términos teóricos.

En la tabla siguiente se ha sintetizado toda la exposición de los aspectos de estructuras dramática, escénica y musical empleadas por Revueltas en las dos versiones de *El renacuajo paseador*; se han hecho corresponder con los

elementos musicales descritos en el análisis de Miranda, así como con los versos respectivos del poema de Pombo, y se han organizado de acuerdo con la división en escenas del propio compositor.

ELEMENTO DE LA ESTRUCTURA MUSICAL	VERSIÓN DE 1933 Números de estudio en negritas Compases antes (-) o después (+), en blancas. ACOTACIONES ESCÉNICAS MANUSCRITAS DE REVUELTAS	VERSIÓN DE 1936 Números de estudio en negritas Compases antes (-) o después (+), en blancas. ACOTACIONES ESCÉNICAS MANUSCRITAS DE REVUELTAS	Número de verso del texto de Pombo
Primera Danza y Escena			
A	1-4 Introducción	1-8 Introducción.	
		3 Señal para levantar el Telón.	
	3+2 Telón.- Acción	3+2 Telón.	
		4 I (A)/ Danza del Renacuajo. y Ia. Escena	
B	3+3 El hijo de Rana	5	1
C	4 Muchacho	8 La aparición de la Rana interrumpe la Danza de Renacuajo con el redoble del Tambor. Renacuajo permanece inmobil, mientras le riñe la Rana con desaforados aspavientos.	5
		9 Renacuajo impertinente encoje el hombro y se va.	6
A en 1933	6 Telón	10 Aparece el vecino. Renacuajo le platica, lo convence, y se lo llevan. Bailan los dos hasta salir de la escena.	7
A en 1936		12 Fin de la 1ª Danza y la Ia. Escena. Inmediatamente el siguiente Numero "Interludio" con sólo la pausa de 3 octavos./ Interludio (Cambio de Decoración).	
Segunda Escena y Danza			
D sólo en 1933	8	14-2 Señal para levantar el Telón.	
		14 Telón./ Casa de Dñ Ratona, que aparece hilando algodón.	11

		14+5 Tocan a la puerta (los golpes el Tambor y el Bombo) Ratona levanta la cabeza, escucha y va hacia la puerta.	12
E	10+2 Tempo con la acción (Cuasi Recitativo.)/ Telón.	15 II/ 2ª Escena (Pantomima) La acción debe adaptarse a la música.	
		16 Nuevamente se oyen los golpes en la puerta.	
		17 Ratona abre la puerta y pregunta con gestos quien es y que quieren.	13
F	11	18 Caravaneando Renacuajo y Vecino contestan y saludan a Dña Ratona.	14
Estridencia	12	19 Escena de Dña [Lectura difícil: ¿Ratoncita?]/ Invita a pasar a Rin-Rin y Vecino con miles de halagos, zalemas, y farsas.	15
		20-21 [Indicado así por el propio Revueltas] Ratona arma alboroto, remueve las sillas, saca la guitarra; se agacha, se estira. Los huéspedes piden cerveza a grito pelado, gaznates resecos.	19-22
D reexpuesto con armónicos ("borrachera")	14 (Entra "Ratoncito" con la Cerveza)	22 III/ Danza de "Ratoncito"/ Entra ya borrachín, tambaleante y alegrón, trayendo en alto, sobre la palma de la mano, charola con vasos de cerveza; Bamboleante, hace equilibrios y juegos malabares.	23
G	15 Con la acción y la voz	27 IV/ Fin de la Danza de "Ratoncito". Conjunto. Alegría, brindis; todos beben y bailan	26
Tercera Escena			
Estridencia	17 Más es-tando en esta brillante función - la gata etc) y sus gatitos salvan el umbral.	30 V/ Se interrumpe el fandango/ Aparecen la gata y sus gatos/ Confusión; saltos, maullidos/ Trompadas, mordidas. El juicio Final. {expectación/ amenazas. en guardia. (al 31)	35
		31 Empieza la Trifulca. Los gato[s] se echan sobre los ratones.	39
		34 Telón rápido. Cambio rápido de decoración mobible de árboles y casas.	46

Cuarta Escena			
		35 VI/ Telón	
Estridencia		35+2 Salta a escena Renacuajo, y en el centro sigue su danza de saltos, ridículo, empavorecido y lloroso. Cae, se levanta; corre, se para; no encuentra por donde escapar.	47
	20 Telón	36	
D	21	39 Rin Rin llora sin remedio, y sin dejar de saltar;	
		40 Más desalentado Rin Rin sigue llorando su desventura hasta aparición pavorosa del Pato #41	
Estridencia	23 Telón	41 VII/ Aparece el pato; ojos y pico golosos; sonriente y burlón. Renacuajo se asusta a tal grado, que por completo pierde la cabeza, y a pesar de todos sus brincos, va a dar al pico del pato tragón. #(42)	49
		42 El pato se come a Rin-Rin con toda fruición; se relame, se limpia el pico glotón, y contoneandose se aleja, satisfecho del festín.	50
	25	43 VIII/ Aparece desolada Mamá Ranita buscando a Rin-Rin. Con pasos cansados y brazos en alto, clama e implora; y llorando sin consuelo, va saliendo de la escena lentamente, hasta cae[r] el Telón.	51
		44 Lentamente empieza a caer el Telon. Al último compás del (44) Habrá descendido totalmente.	54
A	26	45	

Después de exponer todo lo anterior, vale la pena volver a la crónica de Jesús Bal y Gay ya citada, porque ilustra una actitud sobre el músico durangueño que terminó por volverse institucional y mítica:

> Generosidad en la invención, eficacia expresiva, casi inconsciente, "don de lenguas" para la música: eso es lo que caracteriza a Silvestre Revueltas. Muchos grandes compositores le envidiarían tanta facilidad. Por mi parte no voy a decir que esa cualidad le haya perjudicado en la raíz de su producción, como piensan algunos. Unos suplen la facilidad con el esfuerzo, otros en cambio, no llegan a conocer éste porque aquélla es su madrina. Hay un tercer altísimo linaje de creadores: los que acrisolan esforzadamente su facilidad. Es lástima que Revueltas no haya entrado jamás por esa vía. Pero, no habiéndolo hecho, bendigamos su generosa naturaleza musical, ya que por ella —el esfuerzo, ausente— se han producido bellas páginas con las cuales la música mexicana progresó de manera considerable. Revueltas tiene ya su puesto en el Parnaso mexicano.[46]

Es cruel la manera como vemos a la crítica hacerse vieja, pero es una ley histórica a la que nadie escapa, como no escapará quien esto escribe a su juicio postrero. Se puede coincidir con Bal y Gay en el elogio del compositor, por supuesto; pero hoy nos damos cuenta de cómo, al parecer, nadie podía creer o aceptar en 1940 que una obra como *El renacuajo paseador* no fuera el resultado de una "eficacia casi inconsciente", sino el fruto de uno de esos "creadores que acrisolan esforzadamente su facilidad", por usar los términos de Bal y Gay. Hoy, tras de la revisión exhaustiva de los bocetos, primeras versiones y revisiones de las partituras de Revueltas, se cree cada vez menos en ese autor espontáneo y desaliñado del mito y nos damos cuenta del esfuerzo intelectual tan complejo que explica la calidad suprema de su música. Y esto ya ocurría en 1933, en los inicios de su breve pero fructífera carrera de compositor. Ese esfuerzo acrisolado que le dedicó el compositor a sus primeros encuentros con la escena se vio recompensado por partida doble, y de paso nos permite hoy apuntar el dato feliz de que Silvestre Revueltas experimentara la conjunción aparentemente disímbola de una estructura netamente musical con una estructura netamente dramática para obtener, en beneficio particular de los niños, el privilegio de cinco minutos de música perfecta que, al fin y al cabo, no son más que drama puro.

[46] Bal y Gay, *loc. cit.*

Capítulo III
Redes: Historia de una excepción

El inicio visible de la relación de Silvestre Revueltas con el cine está, desde luego, en *Redes*; sin embargo, como se ha narrado, el compositor ya debía tener algunas ideas acerca de este asunto de asociar la música con el celuloide. Ahora bien, su participación en *Abismos* o *Náufragos de la vida* era muy marginal y precaria como para compararla con el trabajo que se le presentó en agosto de 1934, cuando Antonio Castro Leal le comisionó la composición de una música hoy casi legendaria. Precisamente por esta cercanía con la leyenda, es necesario contar la historia completa de la realización de esta película, en este caso más que en cualquier otro de las películas revueltianas; no sólo por el valor intrínseco de la película como el todo integrado que vemos hoy en día, sino por el hecho de que la estrecha integración en ella de su música incita a conocer algo del trabajo de los muchos personajes que contribuyeron a la creación de esta obra colectiva, este producto fílmico tan único y anómalo que es *Redes*.

Podría pensarse que, por los motivos expuestos, la historia de *Redes* ya está bastante contada, con la información debidamente presentada, y disponible en escritos especializados en la historia del cine. Curiosamente, no es así. Los historiadores del cine mexicano como Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco o Aurelio de los Reyes sólo han recogido versiones parciales, que ni siquiera exponen todos los hechos relacionados con la película. Es comprensible que haya ocurrido de esta manera, pues mucha de la información que hoy nos permite enriquecer nuestra visión de estos hechos ha aparecido en fechas recientes, posteriores a los trabajos históricos de los autores mencionados y de varios otros que, en su momento, se han ocupado de *Redes*. Un película que nació en las mentes de un fotógrafo de fijas y de un músico de concierto, y que terminó prohijada por al menos cuatro personajes, con la estrechísima colaboración de otro músico diferente, ha

merecido por ello tener varias versiones de su historia; es muy interesante, a la par de ameno, sumar con todas ellas una versión actual que trate de conjuntar todo lo que cada protagonista contó a su manera.[1]

La extensa historia de cómo hicieron muchos una sola obra breve

La historia de *Redes* se remonta a los tiempos en que se llamaba *Pescados* y todavía un poco más atrás, cuando se les ocurrió la idea de una colaboración profesional a dos amigos: el fotógrafo estadunidense Paul Strand y Carlos Chávez. Ambos se conocieron entre 1926 y 1928, durante la estancia

[1] Las varias versiones de los varios protagonistas de la historia se han tomado de muy diversas fuentes. La versión de Strand está sintetizada, de una manera un tanto visceral y coyuntural —quizá demasiado subjetiva—, en la carta en forma de "historial de *Pescados*", que envió el 28 de febrero de 1935 a Ignacio García Téllez, entonces secretario de Educación Pública, con copias para José Castellot —o Castelló—, para Narciso Bassols y para Chávez; esta carta se halla en el Fondo Carlos Chávez del AGN —Correspondencia personal; caja 11, vol. III, expediente 98: "Paul Strand 1930-1939"—, y se ha reproducido parcialmente en: Gloria Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; pp. 199-205. También ayuda a configurar una versión de Strand la nutrida correspondencia que sostuvieron él y Chávez sobre la película, entre 1934 y 1938, que se halla en el citado fondo documental del AGN, aunque buena parte de tal correspondencia también ha sido reproducida en el citado *Epistolario* del compositor —con la mayoría de las cartas de Strand traducidas del inglés. La versión de Velázquez Chávez proviene de su breve texto introductorio a la edición de las fotos fijas de Ned Scott para la película: Paul Strand y Ned Scott, *"Redes": 32 fotocuprigrafías/* Estudio de Agustín Velázquez Chávez, con textos de Manuel González Casanova, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Álvarez Bravo. Emilio Gómez Muriel contó su versión, al parecer por primera vez, a Raquel Tibol, y ésta lo citó en su nota "Redes", aparecida en *México en la Cultura*, de *Novedades*, el 25 de abril de 1954; sin añadir ni modificar mucho, Gómez Muriel repitió esta versión varias veces, sobre todo en su testimonio de los *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, núm. 3, [1976]; pp. 77-87, y en sus declaraciones a Manuel González Casanova, que éste incluyó en su documental *Antología del cine mexicano*, producido en 1973 por la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM. En fin, la versión de Zinnemann constituye el capítulo "The Wave (1934)", de su libro *An Autobiography*; pp. 30-37; otras declaraciones suyas sobre la película aparecen en el documental de John Walker *Strand: Under the Dark Cloth* (1990). A lo largo de este capítulo, todas estas fuentes serán citadas de manera abreviada, como se ha establecido en general; para la correspondencia de Strand, Chávez y otros resguardada en el AGN, se citará, para comodidad y accesibilidad para el lector, por las páginas del *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, excepto cuando el material citado no se haya reproducido en esta edición, en cuyo caso se citará la fuente documental directa.

neoyorquina del mexicano, y siguieron en contacto a lo largo de los años. La estima en que Chávez tenía el trabajo de Strand debía ser muy alta ya desde entonces, porque el músico estaba muy interesado en que el fotógrafo presentara su obra en México, e incluso ambos debían estar discutiendo ya desde aquellos primeros años posibles proyectos de trabajo. Además de estar al tanto del ascendiente prestigio de Strand como fotógrafo, Chávez tenía que saber que su amigo había realizado algún trabajo fílmico, documentales prácticamente experimentales con película muda, en los inicios de la década de 1920-1930; de tal manera que este fotógrafo le podía representar un colaborador valioso tanto en la imagen fija como en la de movimiento.

En junio de 1931 Chávez y Strand coincidieron en Taos, Nuevo México, durante una visita a la que los había invitado la mecenas Mabel Dodge Luhan. Al parecer, allí le hizo el compositor la invitación formal al fotógrafo para que visitara México, la cual se concretó cuando Strand dejó Taos, después de septiembre de 1932, y entró a nuestro país por Nuevo Laredo en su carro, en noviembre. Ya tenía el fotógrafo una invitación oficial de Chávez, redactada por éste como director del Conservatorio Nacional de Música, el 19 del mismo noviembre. Continuó su viaje por Saltillo, adonde llegó el 29 de noviembre; llegó a Querétaro el 18 de diciembre, y al terminar el año ya se había instalado en Tlalpan, listo para trabajar en la capital.[2] En febrero de 1933 se presentó en la ciudad de México una exposición de fotografías de Strand, y a él se le comisionó para trabajar en actividades de educación artística en escuelas rurales de Michoacán; allí viajó en compañía de un joven sobrino de Carlos Chávez, aspirante a crítico de arte: Agustín Velázquez Chávez. Entonces se conocieron él y el fotógrafo, dos personajes que tantas pasiones se iban a profesar, para bien y para mal, durante el proceso de *Redes*. Para abril del mismo 1933, Strand ya había visitado Oaxaca y había realizado trabajo fotográfico allí.

Chávez le otorgó un apoyo amplio a las actividades de Strand, con la intención de que éste permaneciera en México el mayor tiempo posible.

[2] Todos estos antecedentes y varios detalles más sobre el inicio de la relación entre Strand y Chávez se encuentran expuestos en dos artículos de Robert Parker: "Leopold Stokowski y Carlos Chávez: Contacto en Taos". *Heterofonía*, vol. XXI [XX], núms. 98-99, enero-diciembre de 1988; pp. 4-11; "Carlos Chávez y la música para el cine". *Heterofonía*, vol. XVII núm. 84, enero-marzo de 1984; pp. 13-27.

El fotógrafo aceptó este apoyo, pues por una parte no había expectativas de trabajo muy halagüeñas en su tierra por aquellos años de su depresión económica iniciada en 1929, y por otra parte, él se estaba interesando cada vez más en el modo de vida de los pobladores campesinos y marginales de México, en los cuales halló un contraste con la vida neoyorquina, un contraste que le iba bien con sus inclinaciones izquierdistas, muy intensas por entonces y muy compartidas con la intelectualidad de uno y otro lados del río Bravo. Al tomar Chávez la Dirección de Bellas Artes —DBA— de la SEP, creó una Comisión de Cine, al frente de la cual puso a Strand, y en ella se programaron proyecciones cuyo contenido hace explícito el programa de mano de las ya citadas y famosas Series de 1933: "películas rusas, alemanas, de Chaplin y mexicanas".[3] Es decir, prácticamente todo aquello que no representara el cine industrial comercial, que para entonces ya estaba muy bien caracterizado por las productoras estadunidenses de Hollywood, y cuyos modelos y cuyas convenciones se venían practicando en el cine mexicano, primero en su forma muda y después de 1931 en la película sonora. Chávez sabía bastante de esto, como organista que había sido del Cine Olimpia en sus mocedades, y sin que olvidemos que la agrupación que dio pie a la Orquesta Sinfónica de México provenía originalmente del gremio de filarmónicos que trabajaban animando las funciones de cine mudo, los cuales se habían quedado sin trabajo precisamente con el advenimiento del cine sonoro. Es decir, cualquier músico del periodo, desde un humilde atrilista de cine de barriada hasta un Silvestre Revueltas, tenía una noción muy amplia del sentido de la imagen cinematográfica.

Chávez veía en el cine, como muchos creadores de su tiempo, lo atractivo de una técnica moderna al servicio de la modernidad que el arte demandaba, de acuerdo con sus ideas. No en balde se acercó a visitar laboratorios y estudios de sonido, sobre todo en 1932, y desde entonces, toda su vida manifestó un decidido interés por las innovaciones de la tecnología, en especial las que repercutieran en la producción y difusión de la música. Como resultado de sus visitas de 1932 a los laboratorios y estudios estadunidenses, publicó en julio y agosto de ese año, en *El Universal* de México, unos artículos sobre la música y las novedades eléctricas del momento; dichos artículos constituyeron, muy poco tiempo después, la base de su libro *Toward a New Music*, publicado primero en inglés en 1937. Al revisar este libro, queda claro cuánto interés tenía Chávez en la creación de música para cine y en la concepción de esta actividad tendiente a generar un discurso integrado, en donde un lenguaje no predominara sobre el otro ni lo condicionara: quizás una puesta al día del concepto vagneriano de la "obra total".[4] Con todos estos antecedentes, no resulta difícil imaginar el momento en que el compositor pensara en un proyecto de creación personal donde pudiera someter a la verificación lo que hasta entonces eran reflexiones abstractas. En Paul Strand halló un interlocutor interesado en colaborar para tales objetivos.

[3] Cf. el ya citado programa de mano de las "Series Culturales 1933"; Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes: Sección Programas de mano, 1933.

El fotógrafo cuenta cómo se empezó a construir este proyecto fílmico:

> En mayo de 1933, cuando Carlos Chávez llegó a jefe del Departamento de Bellas Artes, me llamó para decirme que el Departamento quería hacer películas y me pidió le hiciera un plan de trabajo. Mi primer paso fue definir la clase de películas que yo creí la Secretaría de Educación quería hacer y escribí "Una nota sobre el Cine" [...], en la que sugería la orientación social y el contenido que tales películas deben tener.[5]

Según afirma Robert Parker, Chávez

> sugirió que Strand encabezara un plan para filmar durante cinco años aquello que "reflejara todo lo concerniente a la realidad del pueblo mexicano". Strand aceptó y comenzó a trabajar en base a [*sic*] una serie de propuestas. Él, Chávez y Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, acordaron que no serían condescendientes y que "los más altos modelos estéticos debieran ser en todo

[4] Cf. el libro de Chávez *Hacia una nueva música*, en su edición en español; en especial, los capítulos 5, "El cine sonoro", y 8, "Hacia una nueva música".

[5] Strand, en su "Historial de *Pescados*", 28 de febrero de 1935; en Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; p. 199. Como Strand escribió este "historial" en español, pero desde Nueva York, lo hizo en una máquina de escribir de teclado en inglés; por lo tanto, el documento original no tiene acentos, tildes ni diéresis. Carmona le editó la ortografía y acentuaciones españolas para su *Epistolario*; cuando se citen pasajes no reproducidos en el *Epistolario*, la edición española es mi responsabilidad.

momento aplicados, conforme a la teoría que el mejor arte deberá servir al mayor número".[6]

Al parecer, en el plan de cinco años ya venía incluido el proyecto de una película relacionada con los pescadores de Veracruz. Cuenta de nuevo Strand:

> Aunque yo no soy escritor, empecé a escribir una historia que finalmente vino a resultar el argumento de *Pescados*. La idea me nació en una corta visita que hice al puerto de Alvarado en compañía del joven Velázquez Chávez, quien yo creía era mi amigo.[7]

Es más seguro que, en la historia original, tomaran parte por igual Strand y Velázquez Chávez. Sin embargo, como bien lo advertía el fotógrafo, esa historia escrita distaba mucho de funcionar como un material para empezar una película. Hacía falta convertir ese escrito en un auténtico guión para filmarse. Aquí empezó el compromiso de Strand para dar cuerpo y vida a la película veracruzana, y su proyecto prácticamente le ocupó todo el tiempo de su labor como jefe de la Comisión de Cine del DBA. Consciente de que necesitaba el apoyo de profesionales de la industria para elaborar un guión y, eventualmente, comenzar a dirigirlo, buscó la colaboración de un conocido suyo: Henwar Rodakiewicz, quien ya tenía experiencia como guionista y director de películas documentales. Éste llegó a México en octubre de 1933; en ese mismo mes o en el siguiente, viajó con Strand y Velázquez Chávez a Alvarado, para conocer el lugar y sus condiciones sociales. Para ese momento, el proyecto fílmico se iba transformando gradualmente, de un cortometraje de dos rollos con intenciones más bien descriptivas y didácticas, en una historia de ficción, aunque con base documental, y de mayor extensión que la originalmente pensada. En estos meses debió surgir el título inicial para la película: *Pescados*; no se sabe de quién fue la idea de titularla así. Se trata de

[6] Parker, "Carlos Chávez y la música para el cine". *Heterofonía*, 84; pp. 15-16. A su vez, Parker cita de Paul Strand, *Sixty years of photographs*, retratado por Calvin Tomkins. New York: Apertura, 1976.

[7] Strand, "Historial de *Pescados*"; *Epistolario*; p. 199. No debe olvidarse, siempre que se cite este "historial", que en el momento de escribirlo, Strand tenía una enemistad muy enconada contra Velázquez Chávez y, por lo tanto, sus afirmaciones en este texto deben leerse con esta prevención en mente.

una palabra que podía entenderse como sustantivo plural: el producto del trabajo al que se dedicaban los personajes retratados en la película, o como adjetivo: la situación de atrapados que padecían esos pescadores, explotados por los intermediarios y empresarios acaparadores de los medios de producción, con la anuencia o la pasividad de las autoridades.

A las peticiones de mayor apoyo por parte de Strand y Velázquez Chávez, Carlos Chávez respondió afirmativamente, consciente de lo que podía ganar como funcionario de Bellas Artes y como compositor. Le interesaba al funcionario que se realizara un trabajo con el que se definiera el sentido de su proyecto de política cultural que, de paso, lo prestigiaría a él y a sus colaboradores; le interesaba al compositor la posibilidad de aplicarse a experimentar en un proyecto real lo que, hasta ese momento, sólo eran ideas abstractas, inspiradas por el trabajo de otros. El hecho es que se estableció un presupuesto, magro pero seguro, para la producción de la película. Nunca fue suficiente, y todos los protagonistas recuerdan haberse quejado de los problemas burocráticos para disponer de los recursos a tiempo y en forma, a pesar de lo cual nunca se interrumpió el rodaje de la película, una vez iniciado. El equipo con el que se filmó era propiedad de Strand, quien lo prestó para el rodaje; es muy importante señalar que se trataba de una cámara Akeley, la cual se operaba a mano, y cuyo uso era normal en la década anterior a la de 1930 para cine mudo. El haber trabajado con esta cámara determinó muchas características del lenguaje mismo de la película, entre ellas la calidad de la imagen que motivó la música.

Henwar Rodakiewicz debía regresar en enero de 1934 a Estados Unidos, para cumplir un trabajo que tenía contratado previamente. En sustitución suya, propuso a un amigo suyo, al cual no tenía mucho tiempo de conocer: el austriaco Fred Zinnemann. El que identifiquemos hoy a este director como el creador de grandes éxitos de Hollywood como *High Noon*, *From Here to Eternity* o *Julia*, no debería distraernos de los orígenes de quien, en 1934, apenas estaba por cumplir veintisiete años, venía de trabajar como asistente del director Berthold Viertel y, lo más interesante para nuestra historia, había colaborado con el ya entonces célebre documentalista Robert Flaherty algunos meses entre 1930 y 1931, tiempo que el propio Zinnemann ha llamado "la época más formativa de mi vida".[8] A pesar de haberse movido ya en un

[8] Fred Zinnemann, *An Autobiography*; p. 25.

ambiente de gran actividad fílmica, tanto entre documentalistas de primera línea como entre los industriales de Hollywood, el joven austriaco apenas empezaba su carrera y nunca había dirigido una película; como todos los creadores de *Pescados-Redes*, vino a debutar aquí.

Strand debía darse cuenta de que, por mucho que los tres extranjeros convocados hasta ese momento supieran mejor que los mexicanos cómo se podía realizar una película documental, lo que no conocían era la realidad de la cultura viva mexicana y la manera de comunicarse para obtener los mejores resultados humanos, técnicos y artísticos posibles. Ninguno de los tres extranjeros sabía español al iniciarse este proyecto, y por mucho entusiasmo que manifestara Velázquez Chávez, él sólo no podía traducir e interpretar todo lo que se necesitara en el curso del trabajo. En consecuencia, Strand y Chávez armaron un equipo de colaboradores mexicanos que, al mismo tiempo que apoyaban a los extranjeros en todo lo que se ha mencionado que necesitaban, podían irse formando para generar futuros documentalistas que continuaran el trabajo cuando los extranjeros se regresaran a sus tierras. A mediados de enero de 1934, salieron hacia Alvarado Strand y Zinnemann con tres nuevos compañeros: Barbara Meszler, una amiga de Strand que "vino por su propia cuenta y sin sueldo a ocuparse del *script*, misión ésta que es anotar y escribir los detalles de cada escena, cosa necesaria para el corte",[9] y cuya presencia ha sido omitida en todos los recuentos históricos de nuestra película; Julio Bracho, uno de los dos mexicanos incorporados al proyecto, sugerido por el propio Strand como asistente para Zinnemann, seguramente porque el fotógrafo debía conocer su trabajo como director en los grupos Escolares del Teatro y Trabajadores del Teatro, entonces de vanguardia; el otro mexicano incorporado era Emilio Gómez Muriel, tres años menor que Zinnemann, y que en 1934 tenía mucha mayor experiencia cinematográfica que la que siempre se ha dicho de él al contar esta historia: entre 1928 y 1932 había vivido en California, adonde se acercó a las actividades fílmicas y aprendió inglés; por añadidura, en 1933 ya había sido productor asociado en *El Tigre de Yautepec*, dirigida por Fernando de Fuentes; Gómez Muriel iba integrado al equipo de Strand en calidad de "gerente de negocios".

Al parecer, Bracho no se interesó mucho en la película, o no pudo soportar las condiciones bajo las cuales se debía trabajar, en un lugar caluroso

[9] Strand, "Historial de *Pescados*"; *Epistolario*; p. 201.

y húmedo, mal comunicado y con escasez de todo lo que acostumbraba un citadino. Se retiró del proyecto en febrero de 1934,[10] y su lugar fue tomado por Gómez Muriel, con lo cual éste fue tomando cada vez mayor poder de decisión sobre la película. Al cambiarse estos puestos, se hizo necesario que otra persona acudiera a Alvarado a hacerse cargo de lo administrativo que Gómez Muriel estaba dejando por tomar el puesto de Bracho. El 16 de marzo, Chávez le escribió a Strand:

> Dígame usted cómo marchan las cosas con Gómez Muriel y si necesita usted que le mande desde luego a Hinojosa. Quiero insistir en que la cooperación de Gómez Muriel debe entenderse en la misma forma en que se consideraba la de Julio Bracho, es decir, un elemento mexicano que aproveche de la experiencia de la filmación de esta película y cuya opinión debe tomarse muy en cuenta en aquellas cuestiones relacionadas con las expresiones netamente nacionales o locales de la película, tanto en las escenas mismas como en los diálogos.[11]

Así llegó al equipo Rafael Hinojosa, quien desempeñó otro papel, además del de administrador de la producción: actuó un personaje, como se verá más adelante. De paso, puede verse cómo Chávez tenía muy clara la participación de los mexicanos designados como un acto de capacitación en el sentido ya explicado.

A partir de marzo, se mantuvo una comunicación escrita intensa entre Chávez y Strand acerca del desarrollo del rodaje de la película. Strand invitaba constantemente a Chávez a que visitara Alvarado, para que conociera de cerca el lugar y se familiarizara con el trabajo; aunque no siempre se hiciera

[10] Si bien Bracho declaró a los *Cuadernos de la Cineteca Nacional* que "por desgracia no estuve en todo el curso de la película, sino nada más cuatro meses. Me sustituyeron por razones de salud" (núm. 5, 1976; p. 31), en un pasaje del "Historial de *Pescados*" no reproducido en el *Epistolario*, Strand describió una versión menos amable de la situación de Bracho: "Después de un mes, aproximadamente, Julio Bracho se salió del proyecto de una manera bastante infantil. Yo pensé él podría ser de alguna utilidad y aprendería acerca de la dirección de películas, en lo cual él no había tenido experiencia. Pero, desgraciadamente, resultó que él llegó a creer ya lo sabía todo, cuando en realidad, no conocía absolutamente nada sobre la materia. De manera que su separación voluntaria no nos acarreó pérdida alguna, aunque constituyó una desilusión para mí".

[11] Carta de Chávez a Strand, 16-III-1934, en *Epistolario*; pp. 174-175.

explícito en su correspondencia, se daba como hecho que, en su momento, el compositor habría de escribir la partitura para la película, y por ello era tan importante para Strand que Chávez viera de cerca el proyecto, no sólo en su papel de funcionario, sino como colaborador artístico. Ello no obstante, Chávez nunca vio el rodaje de la película y nunca fue a Alvarado durante el proceso, primero por problemas de salud, y luego por la carga de trabajo que le era habitual, más en aquellos años en los que dirigía el Departamento de Bellas Artes y la Orquesta Sinfónica de México.

El rodaje de *Pescados* comenzó el 9 de abril de 1934. Conforme fue avanzando el trabajo, Strand tuvo que ir cediendo en muchos de sus conceptos originales sobre la película, y se acabaron por imponer las ideas y las propuestas de Zinnemann, e incluso las de Gómez Muriel, el único de todos ellos que podía dirigir en español a los actores y que, a la vez, se podía comunicar con Strand y Zinnemann en lenguaje inglés y en lenguaje cinematográfico. En este momento inicial del rodaje, Rodakiewicz no estaba presente, como ya se ha dicho, y Velázquez Chávez había pasado a un segundo plano; incluso es posible que, para esas fechas, tampoco se hallara en Alvarado. Es interesante evocar cómo se dio la relación entre Zinnemann y Strand, a través de sus propias voces y del testimonio de los allí presentes. Cuenta Gómez Muriel:

> Nosotros ya estábamos gestando la película cuando llegó Zinnemann y dijo: "No, así no sirve". Él y Strand chocaron. Éste quería ante las cámaras seres estáticos y un fotógrafo no cinematográfico; la plástica en movimiento y la plástica detenida. Como era lógico, se siguieron las indicaciones de Zinnemann.[12]

Y Zinnemann lo cuenta así:

> Paul Strand y yo no nos llevamos muy bien. Aunque era nominalmente el jefe, se hallaba a la defensiva en cuanto a su falta de experiencia en la producción; pero mucho más importante era el hecho de que él, como fotógrafo de fijas, veía a las películas como una sucesión de composiciones espléndidas pero inmóviles, mientras yo estaba tratando hasta lo máximo de conseguir el mayor movimiento posible dentro de las escenas.[13]

[12] Emilio Gómez Muriel, en Raquel Tibol, "Redes", *México en la Cultura*, de *Novedades*, 25 de abril de 1954.

Estas dos evocaciones se hallan a algunos años de distancia de los hechos. En contraste, podemos leer cómo los sentía Strand en una carta del momento, el 21 de junio de 1934, dirigida a Chávez; tal vez exponía en ella de manera un tanto leve sus diferencias con Zinnemann, por guardar las formas en una carta oficial y por la necesidad de llevar hasta el final el trabajo, a pesar de las desavenencias. Además, en esta carta se revela cuánto importaba el papel de la música en la concepción básica y central de la película. Por todo lo anterior, vale la pena citar una buena parte de esta carta:

> [...] Por ahora está hecha la mitad de la película. En realidad más de la mitad, si se considera la inevitable lentitud para arrancar cualquier proyecto, ponerlo en marcha y hacerlo constantemente más claro respecto de lo que uno trata de hacer. Tenemos ahora cinco grandes secuencias "en la bolsa", ya hechas. Esto es: "El funeral", "La pesca", "El mítin", "La primera captura", y mañana veremos la terminación de "La red acuchillada". En total como 400 escenas. Como verás, la película tendrá lo doble de esa cifra, lo cual es el promedio de una película mayor. De modo que ha crecido para convertirse en un proyecto no pequeño sino total.
>
> Y estoy muy entusiasmado y entregado a esto. Creo que va a resultar lo que bosquejé hace tiempo (me parecen muchos años) en esa pequeña "Nota sobre el Cine". Esto es, una película que pone lo estético junto a la motivación educacional en el más profundo sentido, ambos dramatizados y fundidos. Esto es lo que quiero, una fusión de todos los elementos en forma tal que ni el arte, ni la educación, ni lo social, puedan separarse uno del otro. Todo deberá contribuir a ser una inolvidable impresión de algo real, de algo claramente relacionado con la vida humana, algo verdadero.
>
> Cuando regresé a Alvarado, Fred había cortado "El funeral", muy bien. Sin el sonido es conmovedor, pero con él, las escasas palabras y tu música, será espléndido. Todo está basado en algo, un funeral que realmente vimos aquí, y se aparta considerablemente del *script* de Henwar. De hecho, el concepto global y la filmación misma se han apartado mucho del *script*. Diría que hemos resaltado lo humano más que los elementos de rítmica estética. Fred ha tenido mucho que

[13] Zinnemann, *An Autobiography*; p. 36.

ver en esto, ya que su sentimiento por la gente es más cercano al significado de mi argumento que el de Henwar. Ha trabajado muy bien, sin embargo no es tan *simpático* como en alguna manera lo es Henwar. No importa. Lo que importa son las habilidades de la gente. [...]

Carlos, creo que no te aburrirás de escribir la música para nuestro *film*. Creo que te divertirás muchísimo y tendrás mucho trabajo.[14]

Ya volveremos sobre las ideas que Strand expone sobre la concepción misma de su película, lo que nos dice esta concepción en el hecho mismo de su resultado y la manera como la música se integra en esa situación. Por lo menos, vale la pena observar que, ya desde el momento mismo de su creación, Strand imaginaba una presencia protagónica de la música en la escena de "El funeral", como él mismo la denominó. Es decir, se iba filmando con la conciencia de que habría un espacio de importancia para la participación musical.

Como puede verse, en este punto del proceso ya se habían realizado varias modificaciones a sus características originales; y apenas era el principio, venían todavía cambios más radicales. El 9 de mayo de 1934 Narciso Bassols dejó la Secretaría de Educación Pública, al parecer como consecuencia de los escándalos desatados en torno de la educación sexual que él promovía; pasó a ocuparse de la Secretaría de Gobernación, y en la SEP lo sustituyó Eduardo Vasconcelos. Todas las actividades de la Secretaría se vieron afectadas, y no se pudo planear nada a plazos mediano ni largo: los puestos correspondían a la administración del presidente Abelardo Rodríguez, la cual tenía carácter de interina, y como tal iba a ser sustituida al terminar ese mismo año por la de quien resultara electo para un nuevo periodo; por supuesto, para ese momento ya se daba por hecho que iba a ser Lázaro Cárdenas el elegido. Por lo tanto, quienes entraron a cubrir los puestos dejados por el equipo de Bassols en la SEP trataron de limitarse a terminar lo que pudiera cerrarse antes de noviembre de aquel año, sin comprometerse a iniciar nada nuevo ni a garantizar continuidad a lo que no se pudiera concluir antes de la fecha limitada. Esta actitud gobernó, pues, las decisiones de Antonio Castro Leal, quien pasó a ocuparse del Departamento de Bellas Artes en sustitución de

[14] Carta de Strand a Chávez, 21-VI-1934, en *Epistolario*; p. 178. La palabra "simpático" está en español en el original.

Carlos Chávez, ya que éste, como gente del equipo de Bassols, había tenido que dejar este puesto.

El 22 de mayo, Chávez informó a Strand del cambio de funcionarios; le confirmó, sin embargo, que él seguía interesado en la realización de la película y que seguiría luchando por conseguir y mantener los apoyos necesarios para terminarla. No puede decirse con exactitud, hoy en día, cuál era la relación personal entre Chávez y Antonio Castro Leal para ese momento; si bien Castro Leal había apoyado a la Sinfónica de México cuatro años atrás, como rector de la Universidad Nacional, en el momento de la película habían cambiado las relaciones de poder. Es claro que Castro Leal no formaba parte del grupo de artistas e intelectuales más cercano y aficionado al compositor y, por ende, no podía esperarse que continuara las ideas de su antecesor al pie de la letra ni que le permitiera intervenir en los proyectos y trabajos que ahora tenía bajo su cargo. Chávez debía tener presentes estos hechos y, por ende, se limitó a regresar a la dirección del Conservatorio Nacional y a la de la Orquesta Sinfónica de México, aunque se mantuvo en contacto con Bassols en el nuevo despacho de éste, con el objeto de conseguir apoyos por esa parte.

Mientras tanto, para Strand y sus colegas en Alvarado, estos cambios parecían no tener una gran repercusión, pues ellos seguían trabajando de acuerdo con sus propios ritmos. Así como Strand le había escrito a Chávez los episodios ya citados sobre las escenas hasta entonces realizadas y sobre su relación con Zinnemann en junio, cuando ya se habían dado los cambios políticos enunciados, así le escribió el 1° de julio para informarle que acababa de regresar Henwar Rodakiewicz a Alvarado, y que había llegado con Ned Scott, quien tuvo a su cargo elaborar las fotos fijas de la película; otro recién llegado con Rodakiewicz era Gunther von Fritsch, amigo muy cercano de Zinnemann, y que se iba a encargar de la edición de la película.[15] Por cierto, también le contó Strand a Chávez que Zinnemann había tenido que regresar en un viaje relámpago a la frontera estadunidense para mantener vigentes sus papeles de inmigrante en aquel país —no debe olvidarse que el

[15] Ni Strand ni Gómez Muriel mencionaron casi nunca la presencia de Von Fritsch, que fue tan importante en la postproducción de la película; fue su gran amigo Zinnemann quien lo recordó en su recuento. Cf. Zinnemann, *An Autobiography*; p. 36.

austriaco tenía muy poco de haber dejado su tierra natal—; debió regresar a Alvarado el 2 de julio.

Tres meses y medio después de su inicio, el rodaje avanzaba, un poco a marchas forzadas. Aquí hay que abrir un paréntesis para recordar otra característica peculiar de esta película, que cada vez mezclaba más criterios de creación entre lo documental y la ficción: quiénes integraban el reparto. Las palabras de Gómez Muriel lo explican con detalle:

> El único actor profesional que intervino fue David Valle González, el acaparador. Lo sacamos de una compañía de la legua que ambulaba por los pueblos de[l] Papaloapan. El pescador joven lo hizo Silvio Hernández, un destacado deportista de Veracruz que jamás había pensado actuar en cine. Le tocó a Rafael Hinojosa, nuestro administrador sin antecedentes artísticos, jugar de candidato a diputado. Todos los demás eran nativos de Alvarado. La esposa del joven pescador fue la portera de la casa donde nos hospedábamos. Antonio Lara —que tuvo a su cargo el papel del Zurdo— era un tipo muy pintoresco. Tenía entonces 60 años; conocía la región al derecho y al revés y nos sirvió de enlace. Era un individuo de gran carácter. Siendo mozo de un barco conoció al padre de Carlos Chávez —que vivió sus últimos años y murió en Alvarado— y a sus instancias aprendió a leer a los 34 años. Llegó a presidente municipal de Alvarado.[16]

El 23 de julio, Strand le escribió a Chávez para reportarle novedades y, de paso, quejarse de que el presupuesto empezaba a escasear y, por ende, habría que buscar fondos adicionales, ya fueran públicos o privados; además, le insistía al compositor en que debía visitar Alvarado para ver el trabajo. Le contó en esta carta lo siguiente acerca del avance del rodaje:

> Sin duda Agustín te informó de lo que vio aquí. Henwar quedó sorprendido de la cantidad de trabajo que hemos llevado a cabo y alaba la alta calidad del mismo. Él y Fred han estado cortando la secuencia de "La pesca", un elaborado mosaico que va a quedar magnífico.
>
> Julio ha sido un mal mes, por el clima. Terminamos ayer "El agobio", que desarrollamos en una secuencia importante que refuerza considerablemente el relato. Esperamos poder "rodar" las dos largas secuencias que quedan, ambas

[16] Gómez Muriel, *loc. cit.*

> difíciles y supremamente importantes para la cinta, "Lucha y Reconciliación", el 1° de septiembre, después de esto quedarán algunas escenas explicativas, en Jalapa y aquí, junto con repeticiones y algo más. Espero que el 1° de octubre nos vea ya fuera de aquí, dado que haya buen clima de ahora en adelante. Tal es la situación general. [...][17]

Aquí vale la pena precisar que Rodakiewicz participó en la filmación en un grado mayor del que usualmente se le reconoce en la historia de la película. Como recuerda Zinnemann, éste sufrió durante el rodaje una fuerte insolación, la cual lo tuvo en cama; mientras se restablecía, "Henwar, con la asistencia de Emilio, dirigió las escenas de diálogos y uno o dos episodios importantes más".[18] Como se ve, el carácter de nuestra película como obra colectiva se iba reforzando conforme avanzaba el proceso de su creación.

Para el 1° de agosto, cuando Chávez le escribió a Strand acerca de los apoyos por conseguir, seguía en pie la importancia de la música para la película. Chávez acababa de hablar con Narciso Bassols y le contó a Strand cómo el ministro le dijo que conseguiría "el dinero para la parte musical. Debemos tener las partes silenciosas de toda la película tan pronto como sea posible. Quiero que me haga una descripción clara de todas las escenas y secuencias de la última versión".[19] Es decir, Chávez mantenía por completo su interés en colaborar con la composición de la partitura de *Pescados*, y enfilaba sus esfuerzos para obtener el apoyo necesario para tal objetivo. Sin embargo, vinieron todavía más cambios radicales, y esta vez afectaron al propio Chávez.

En algún momento entre el 1° y el 16 de agosto, Velázquez Chávez llevó a Antonio Castro Leal a Alvarado; el nuevo director de Bellas Artes quería conocer en persona cómo estaba el proceso de trabajo de esa película cuya administración había heredado. Curiosa ironía que este funcionario sí hubiera viajado a ver una obra que nunca vio su antecesor, quien verdaderamente la había iniciado y promovido. Así contó Strand lo sucedido entre él y Castro Leal cuando éste quedó al tanto de los hechos:

[17] Carta de Strand a Chávez, 23-VII-1934, en *Epistolario*; p. 181.
[18] Zinnemann, *loc. cit.*
[19] Carta de Chávez a Strand, 1°-VIII-1934, en *Epistolario*; p. 183.

> [...] Cuando durante esta visita el Sr. Castro Leal había visto todo lo que ya nosotros teníamos efectuado, me hizo la siguiente proposición: si yo podía terminar a *Pescados* antes del 16 de diciembre de 1934, él continuaría el trabajo. Si no, el trabajo tendría que pararse con una vaga posibilidad de continuarlo el próximo año. Tal fue la elección que él me dejó. Yo no creí entonces que fuera posible terminar la película para diciembre 16. Sin embargo, al pensar en la pérdida de dinero y el trabajo que en ocho meses ya se había gastado, era algo intolerable. Después de consultar con mis asociados convinimos en hacer todo lo posible para terminar a *Pescados* para esa fecha. Hicimos dos planes, uno cubriendo la terminación en Alvarado de la parte silente, el cual terminó el 6 de noviembre. El otro, cubriendo la grabación del sonido en México. La regrabación y el corte del negativo se harían en Hollywood.[20]

Durante esta misma visita sucedió un hecho, al parecer, intrascendente, pero que contribuyó a modificar el papel de la música de la película de manera irreversible. Strand y Castro Leal conversaron sobre el trabajo musical de la película y, al parecer, el tono general de la conversación se mantuvo en la generalidad abstracta del proceso técnico y de los calendarios de producción, sin que en momento alguno se mencionara explícitamente a Chávez ni a persona alguna. Strand no tenía por que sentir la necesidad de mencionar este nombre, puesto que, como lo revela el curso que seguía el proceso hasta este punto, se daba como un hecho obvio la participación musical de un compositor explícito. Castro Leal, empero, no interpretó de esa manera la omisión del nombre; nunca sabremos si lo hizo por pragmatismo político, o con alguna mala intención contra el compositor, pero al no citarse nombre alguno en la conversación en cuestión, a Castro Leal se le abrió la posibilidad de encomendar la música de la película a otro autor.

Y eso hizo. Entre el 14 y el 16 de agosto se supo extraoficialmente, en los corrillos musicales, que Castro Leal había encomendado la música de *Pescados* a otro compositor en lugar de Chávez. Éste debió ser el primer sorprendido, por haberse enterado de la noticia sin comunicación oficial

[20] Strand, "Historial de *Pescados*"; *Epistolario*; p. 202. En esta cita, se revisó la edición tomando en cuenta el original, porque se encontraron varias erratas en la transcripción del *Epistolario*.

de por medio, y buscó hablar con Castro Leal para aclarar la situación. El viernes 17 de agosto almorzó con él, para discutir el caso, sin llegar a ningún acuerdo, y después del lunes 20 ya no pudo hacer nada, ante los hechos documentados, ahora sí, oficialmente. Ese lunes, por fin aparecía en el papel membretado de la SEP quién había sido comisionado para crear la música de la película: el mismo que había informado personalmente a Chávez de la comisión, antes de que se confirmara por conductos oficiales.

Paul Strand contó a su manera cómo se dio el cambio de compositor para la película, cómo se enteró él y quién era, desde su punto de vista, el causante de tal cambio, es decir Agustín Velázquez Chávez:

> [...] Él conocía desde el principio del proyecto que Carlos Chávez iba a escribir la música y que él estaba profundamente interesado en ello, no habiendo sido nunca ninguna otra persona tomada en consideración. A pesar de que Velázquez Chávez sabía esto perfectamente bien y habiéndolo yo dicho de nuevo en agosto, antes de salir de Alvarado, que Carlos Chávez escribiría la música si tenía tiempo, yo recibí un telegrama de Velázquez Chávez poco tiempo después diciéndome que Revueltas escribiría la música. Yo naturalmente supuse que a Carlos Chávez se le había ofrecido el trabajo, pero que no tenía tiempo que disponer y que el nombramiento de Revueltas había sido de mutuo acuerdo. No fue sino hasta un tiempo después que vine yo a saber que éste no era el caso, sino que el trabajo de escribir la música para *Pescados* había sido ofrecido únicamente a Revueltas y nunca a Carlos Chávez. Esto fue una acción totalmente deshonesta contra Carlos Chávez y contra mí. [...][21]

Así ingresó a la historia de esta colectiva película Silvestre Revueltas, el cual, hasta este momento, no parecía haber tenido contacto alguno con el proceso de su producción. Fue la primera vez que apareció vinculado al trabajo de rodaje de una película, y no sería la única vez que llegara a una filmación cuando ésta ya llevaba una buena parte de su trayecto.

Pero, ¿qué decía exactamente en el papel membretado de la SEP el lunes 20 de agosto de 1934? Lo siguiente, firmado por Antonio Castro Leal:

[21] Strand, "Historial de *Pescados*"; *Epistolario*; p. 203.

Mi querido Carlos:

Después de nuestras dos últimas conversaciones celebré una larga plática con Agustín Velázquez Chávez quien trae de Alvarado los últimos proyectos para la terminación de la película *Pescados*. Aunque los dos estamos de acuerdo en tu preparación y facultades para llevar a cabo la ilustración musical de la película, hay una serie de consideraciones que me obligan a mantener el ofrecimiento que para este trabajo hizo el Departamento a nuestro común amigo Silvestre Revueltas.

La estrecha amistad que me liga a ti me obliga a explicarte las razones que ha tenido el Departamento para tomar esta decisión. Consideramos en primer lugar muy importante tu participación en la inauguración del Teatro del Palacio de Bellas Artes, y no quisiéramos encomendarte ningún trabajo que pudiera perjudicar la completa preparación de los números musicales de inauguración. Además del trabajo que implica la preparación de la ejecución y coro de *Llamadas*, tienes la dirección de la orquesta, justamente en los momentos de temporada de conciertos, y la dirección del Conservatorio en momentos cercanos al final de cursos.

Para poder terminar la película se ha hecho un plan de organización de trabajo en que no es exagerado decir que importa cada minuto y que es necesaria una disciplina y sujeción absoluta al Jefe de la Comisión.

Si no existieran los inconvenientes que he mencionado antes, habría todavía la natural resistencia del Departamento para ofrecerte una comisión en la que estarías a las órdenes de una persona que hasta hace poco tiempo era tu subordinado, fuera de que, por más que se diga lo que se diga, esa persona no podría tener toda la libertad necesaria para sujetar estrictamente a sus planes a su antiguo Jefe.

Me obliga a hacer estas explicaciones la amistad que me liga a ti, y espero de que después de comprender su verdadera significación sea satisfactorio para ti que a nuestro común amigo Silvestre Revueltas le haya confiado esta labor el Departamento.[22]

[22] Carta de Castro Leal a Chávez, 20-VIII-1934; AGN, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia personal; caja 11 vol. III expediente 98: Paul Strand 1930-1939. También en: caja 3 vol. I expediente 27: Antonio Castro Leal 1926-1963. Se hicieron muy leves retoques de estilo al texto.

Chávez le contestó a Castro Leal el mismo día, y es más elocuente citarlo de manera textual a continuación de lo que se le acababa de escribir:

Querido Antonio:

Recibí tu carta fechada hoy. Antes que nada quiero decirte que comprendo la verdadera significación de las explicaciones que me haces con relación al asunto de mi colaboración en la película *Pescados* y que agradezco y estimo verdaderamente esta expresión de tu amistad hacia mí.

Es claro que yo, a mi vez, y desligado, como tú, de toda consideración oficial, debo comunicarte a ti mismo, directamente y con toda libertad, el aspecto que presenta esta cuestión de acuerdo con todos los antecedentes. Si no lo hiciese así faltaría a la amistad que nos une.

Después de nuestra última conversación escribí un borrador de carta a Paul Strand, en la que me limitaba a relatar hechos 1° que supe indirectamente o incidentalmente, que tú habías invitado a Revueltas a hacer la música de *Pescados*; 2° que no hubo ninguna medida previa relativa a pedirme que cesara mi compromiso de escribir dicha música; 3° que en vista de que hace varios meses decidimos mi colaboración musical en la película y de que en la última visita que Strand hizo a México hablamos hasta de ciertos detalles de realización, yo no podía prescindir súbitamente de llevar a cabo un trabajo de verdadero interés cultural al que estaba comprometido y ligado no sólo por antecedentes oficiales, sino por motivos de amistad personal y artística con el propio Strand; 4° que posteriormente a la noticia que indirectamente tuve de que Revueltas había sido invitado para hacer el trabajo que yo iba a realizar, tú me comunicaste que durante tu estancia en Alvarado habías, en plática con Strand, hablado largamente de la ejecución y problemas de la parte musical, sin que Strand hubiera jamás mencionado mi nombre; 5° que este hecho aparentemente insignificante pero en el fondo significativo, me obligaba a comunicarle al propio Strand todos los hechos esperando sus noticias, para decidir respecto a mi colaboración con él.

El borrador de esta carta no pasó de tal, pues iba yo a enviarla a Strand, hoy mismo, cuando recibí tu carta. Tú y yo almorzamos juntos el viernes pasado y quedamos en que esperaríamos la contestación de Strand.

En tu carta de ayer me comunicas que el departamento ha confiado ya a Revueltas el trabajo de que se trata y por lo tanto ya no hay más cuestión relativa a la colaboración mía. Es claro que es grandemente satisfactorio para mí que sea Revueltas quien haga este trabajo en mi lugar.

En cuanto a las razones que te sirves expresarme y que te movieron a no considerar practicable mi colaboración, deseo expresarte, con toda sinceridad, que al conocer la revisión del argumento y el último plan de trabajo, documentos que no me fueron mostrados, hubiera yo podido determinar, con toda certeza, y teniendo en cuenta mis compromisos anteriores, si estaba yo en condiciones de realizar el trabajo o de renunciarlo.

He querido consignar todos estos antecedentes al contestar tu carta, porque no quiero que pueda pensarse que tengo renuencia y opongo dificultades para que un compañero trabaje. Mi colaboración musical en la película fue decidida a pedimento expreso de Paul Strand; jamás he "acaparado trabajos en detrimento de mis compañeros", tú y ellos lo saben muy bien que ha sido todo lo contrario.

Además, porque quiero anotar que precisamente mi sentido de responsabilidad en el trabajo me impide olvidar fácilmente los compromisos que he contraído con anterioridad y me veo obligado a darte estos antecedentes que Paul Strand, en su reciente conversación contigo, olvidó o no creyó necesario darte.

La narración de estos hechos no significa tampoco, ni con mucho, una protesta, —la que, por otra parte, tendría justa razón—, ya que su único objeto sensato tendría que ser insistir en que yo realizara el trabajo tantas veces mencionado, siendo tal cosa imposible después de lo sucedido.

Por lo demás, fijar estos hechos no tiene más que un puro valor documental, útil tanto para ti como para mí. El asunto queda terminado, y del natural pesar que me causa abandonar un trabajo grandemente interesante y útil, me compensa la sinceridad cordial de tu carta y la buena oportunidad que con ella me has dado de dejar aclarado, sin reservas y con toda lealtad, la posición que cada uno tuvimos en este asunto.[23]

En una postdata, Chávez informaba que estaba enviando a Strand copia de esta correspondencia, para ponerlo al tanto de la situación. Quien conozca el estilo de la correspondencia de Chávez —además de percibir cómo escribe para el futuro, para ser leído, como si tuviera la certeza de que gente ociosa como yo se pondría a transcribirlo por lo que vale históricamente— puede notar que, tras la cortesía tan formal de estas aclaraciones, se está desbordando un volcán: el haber sido desligado de la producción de la película debió dolerle en lo más profundo, sobre todo porque en el momento de los hechos no se

[23] Carta de Chávez a Castro Leal, 20-VIII-1934, en *Epistolario*; pp. 184-185.

hallaba en condiciones de influir para revertirlos en su favor. La impotencia que se percibe en estas palabras se ve acentuada por la certeza que hoy tenemos de cuánto le importaba un proyecto del cual era virtual coautor. Robert Parker ha afirmado que Castro Leal le escribió en 1980 "que Chávez había ejercido una 'terrible presión' sobre él, con la esperanza de que la partitura de la película le fuera asignada".[24] Haya habido o no presiones, es claro que Chávez resintió su exclusión, incluso toda su vida, como ya se verá. En un principio, sus reclamos no sólo se dirigieron a Castro Leal, como era previsible que ocurriera, sino también al mismo Paul Strand, por quien no se consideraba defendido para que se le hubiera respetado la asignación de componer la música. Por ende, no contestó la siguiente carta que le envió el fotógrafo cuando éste se dio por enterado del cambio de compositor:

Quedé sorprendido y apenado al recibir tu carta. Es verdad que no mencioné tu nombre, ni el de ningún otro compositor, al señor Castro Leal cuando estuvo aquí. Nuestra plática se confinó a las posibilidades de terminar la película este año, los aspectos técnicos para mezclar el sonido, la absoluta necesidad de que la música estuviera lista para cuando saliéramos de aquí. En breve, que todo se moviera como un reloj para que la película fuera terminada a tiempo. Decidimos que el compositor debería estar libre para venir aquí en octubre y comenzar su trabajo, de modo que la música debería estar escrita y lista para ensayarse el 15 de noviembre. La razón por la cual yo no mencioné tu nombre fue, absolutamente, porque nunca se me ocurrió que nadie sino tú escribiría la música para *Pescados*. Sin embargo, cuando a través de Agustín supe que Revueltas escribiría la música, concluí que eso era sólo porque tus compromisos te hacían imposible venir aquí (tú ya me habías escrito algo acerca de eso) y de allí el cambio. Contra mi sincera decepción estaba el sentimiento de que con Silvestre teníamos otro artista, no uno de segunda. Esto es todo lo que sé. [...][25]

Como ya quedó expuesto, Strand opinó tiempo después que el causante de este cambio era Velázquez Chávez. El mismo 25 de agosto en que enviaba a Chávez esta carta, Strand le escribió a Castro Leal sobre los hechos:

[24] Carta de Castro Leal a Parker, citada por éste en su artículo "Carlos Chávez y la música para el cine". *Heterofonía*, 84; p. 18.
[25] Carta de Strand a Chávez, 25-VIII-1934, en *Epistolario*; p. 186.

Ayer recibí copias de cierta correspondencia de Carlos Chávez. Esto ha sido una sorpresa total. Obviamente no me compete a mí juzgar acerca de sus posibilidades para escribir la música de *Pescados*. Pero, con toda honradez, pienso que debería decir que yo siempre conté con él para dicho propósito; jamás pensé en algún otro, y la razón por la cual no mencioné su nombre cuando usted estuvo aquí fue sólo porque ambos habíamos establecido su elección desde el comienzo de este proyecto, que él sería el compositor. Él estaba ansioso por escribir esta música, y yo impaciente por tenerla en *Pescados*. Aún lo estoy. Sin embargo, si ello no es posible, quisiera decir que la elección de Revueltas mitiga mi desilusión, pues me gusta su música y la siento; aunque lo creo menos maduro que Chávez, es asimismo un exquisito artista.[26]

Así pues, a pesar de que Strand deseaba mantener la colaboración musical de Chávez en la película, acabó por aceptar el cambio del compositor. Dentro de todos los motivos expuestos para llegar a tal aceptación, no deja de ser significativo el que Strand también conociera la música de Revueltas y ésta le mereciera no sólo respeto, pero incluso admiración.[27] Quizás no habría aceptado tan fácilmente el cambio que le estaba imponiendo Castro Leal si el compositor sustituto hubiera sido algún otro a quien el fotógrafo no respetara en los mismos términos que a los dos debatidos. Sin embargo, y no obstante la manera tan precipitada como se dieron los acontecimientos en esas dos semanas de agosto de 1934, resulta un tanto sorprendente que Revueltas ya estuviera enterado antes del viernes 17 de la invitación que se le hacía, pero que la comisión oficial expedida por Castro Leal hubiera sido redactada con tanto retraso como el sábado 25 de agosto de 1934, mientras Strand ya aceptaba como irreversibles los hechos. Esa tardía carta oficial a Revueltas, pues, dice lo siguiente:

Este Departamento ha comisionado a usted para que proceda a hacer los estudios necesarios y allegarse la documentación correspondiente para la

[26] Carta de Strand a Castro Leal, citada por Parker en "Carlos Chávez y la música para el cine". *Heterofonía*, 84; p. 18.
[27] Recuérdese la carta ya citada de Strand a Revueltas, del 14-V-1934, en la cual el fotógrafo elogia el estilo del compositor en *El renacuajo paseador*.

composición y la ejecución de la parte musical de la película "Pescados" y su adaptación fílmica.

Al efecto, deberá permanecer en el Puerto de Alvarado, Ver. para llevar a cabo esta labor, del 15 de septiembre al 6 de noviembre del corriente año, en la inteligencia de que una vez terminados los trabajos para la composición de la música y su adaptación a la película; de acuerdo con el plan de trabajo formulado por este Departamento, los ensayos para la sincronización y adaptación de la música se llevarán a cabo en esta ciudad del 7 al 15 de noviembre y el grabado y registro de la misma se [e]fectuará del 16 al 20 del propio mes.

Con el objeto de facilitar a usted la adaptación precisa de la música que componga al metraje de la película y la resolución de los diversos problemas técnicos que el grabado presenta, este Departamento ha comisionado a los señores José Rodríguez, experto en sonido, quien hará el grabado y registro del mismo y al señor Gunther Von Fritsch, cortador de película sonora, para que en compañía de usted realicen este trabajo.[28]

Dos días después de encargar esta comisión, tenemos más detalles de los movimientos en una carta de Castro Leal a Strand, en la cual lo pone al tanto de las novedades y, en cierto modo, defiende la asignación de la música al nuevo compositor:

[...] Confío ampliamente en que Revueltas podrá encontrar material suficiente para que dé comienzo a su labor y que el interés y entusiasmo que hemos tenido todos los que trabajamos en "Pescados" será un motivo más para que Revueltas tenga este mismo estado de ánimo en la música que componga.

Agustín Velázquez saldrá hoy en la noche para ese puerto acompañado de Revueltas que va a iniciar su parte. [...][29]

Es comprensible que Castro Leal tuviera prisa por ver a Revueltas en el sitio del rodaje: a éste le indicaba que ya debería estar allí para el 15 de

[28] Carta de Castro Leal a Revueltas, 25-VIII-1934, reproducida por Velázquez Chávez en Paul Strand y Ned Scott, *"Redes": 32 fotocuprigrafías*; anexo 3, p. 22. La carta llevaba indicada una copia para el jefe de la Comisión de Cine del DBA, o sea Paul Strand.
[29] Carta de Castro Leal a Strand, 27-VIII-1934; AGN, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia personal; caja 11 vol. III expediente 98: Paul Strand 1930-1939.

septiembre, y a Strand le anunciaba que el músico ya iba saliendo de México el mismo 27 de agosto. Sin embargo, no podría asegurarse que el compositor hubiera acompañado, en efecto, a Velázquez Chávez cuando éste salió hacia Alvarado en la fecha anunciada por Castro Leal. De hecho, perdemos a Revueltas entre el 27 de agosto y el 23 de septiembre, por lo menos.

Lo perdemos, pero no del todo. Ahora *Pescados* tenía un colaborador artístico más; como ya se ha visto, por la naturaleza misma del concepto original de la película, ésta necesitaba un gran protagonismo de la música; el que ya no la fuera a escribir Chávez no alteró ese concepto. El compositor designado debía ver las secuencias filmadas y proponer un material sonoro de grandes ambiciones, al cual se le iba a dedicar mucho tiempo en pantalla, en ocasiones sin diálogos ni otros efectos sonoros de por medio. No sabemos bien a bien dónde se hallaba Revueltas en el citado mes en que se nos pierde de la documentación, pero sabemos muchas de las cosas que hizo entonces. Trabajo de composición no le faltaba: a mediados de agosto, al recibir la comisión para la música de *Pescados*, apenas tenía un mes de haber estrenado *Caminos* con la Orquesta Sinfónica de México, el 17 de julio; esta misma obra la había dirigido también Chávez unos días después, el 28, en un concierto extraordinario de su Orquesta. Entre la última semana de agosto y los mediados de septiembre de ese 1934, Revueltas vio las secuencias de *Pescados* que para entonces ya estaban filmadas, pero no podría asegurarse dónde lo hizo, si en México o en Alvarado; yo me inclino a pensar que fue en México, por los acontecimientos que siguieron y el tiempo que habría demandado realizarlos. Me parece poco tiempo dos semanas para ver secuencias fílmicas, crear una buena cantidad de música, escribirle a Strand que ya la tiene y recibir respuesta de él tan pronto como el 14 o, cuando mucho, el 21 de septiembre. Además, en este mismo mes murió una hija del compositor, Natalia, y atender este hecho podría haberle complicado al compositor cualquier viaje antes de finalizar dicho mes. La muerte de su hija, vinculada a las pobrezas que conllevaban la falta de alimentos y medicinas, no podía haber sido más terriblemente oportuna para la sensibilidad del compositor; ya volveremos sobre este lamentable hecho.

Lo que sí sabemos es que Revueltas escribió a Strand para informarle que ya había empezado a componer, con base en las secuencias que ya había visto; de hecho, debía haber escrito ya una buena cantidad de música. No dejan de sorprender la rapidez con la que Revueltas se dedicó a su nueva

composición y lo prolijo del resultado, si consideramos el escaso tiempo que había transcurrido desde la comisión y desde el momento en el que pudo ver el primer material filmado. No he podido ver la carta del compositor a Strand, pero es bien conocida la respuesta que éste le escribió, un viernes que pudo ser el 21 de septiembre, por lo que se infiere del contenido de la misma carta:

> Querido Silvestre:
>
> Me alegré de recibir tu carta y las buenas noticias de que has escrito ya una considerable cantidad de música que te gusta y que estás empezando a orquestarla. Eso es excelente. Sobre todo tu interés por la película y el impulso que te da para querer hacer la música. Estoy seguro de que harás algo formidable.
>
> Creo sin embargo que, a pesar del mucho trabajo que tienes en México, será necesario que vengas aquí a principios de octubre para ver las secuencias que no has visto todavía. Para entonces habrá muchas relativamente completas. Que hayas podido trazar una estructura musical para toda la película es sin duda un gran principio, pero estoy cierto de que el estado de ánimo, el ritmo y el tono de cada secuencia deben en último análisis gobernar el contenido musical dentro de la estructura que has trazado.
>
> Agustín debe volver a México alrededor del 23 y según creo vendrá más tarde con nuestro editor de sonido —Von Fritsch. Tal vez ése sería el momento conveniente para que tú vinieras también.
>
> Lo que dices sobre las partes del film que viste y de tus sentimientos hacia mí: ambas cosas me alegran mucho. Estoy seguro de que la música que compondrás no sólo enriquecerá la película sino que será espléndida en sí misma: así será.[30]

Como puede verse, en la carta el fotógrafo le pide al músico que vaya a Alvarado para que vea las nuevas secuencias, pero de esta redacción no se desprende con exactitud dónde había visto Revueltas las primeras secuencias filmadas. Más interesante es el hecho de que, según Strand, el compositor ya tenía trazada "una estructura musical para toda la película", y que ello no necesariamente complacía al fotógrafo, hasta no ver cómo cada secuencia

[30] Carta de Strand a Revueltas, fechada en "viernes" en *Silvestre Revueltas por él mismo*; pp. 231-232. En el texto editado aparece, por errata, "Von Dritsch", para referirse al editor de la película; también es erróneo en el libro fechar la carta en 1935.

fílmica se correspondería con su música respectiva. Para que Revueltas hubiera podido proponer esa estructura musical, cabe suponer que tenía que haber conocido todo el guión y el argumento completo; podemos imaginar que los primeros contactos del músico con el equipo productor se hicieron a través de Velázquez Chávez, pues era él quien viajaba más entre México y Alvarado y, al parecer, era quien había promovido la participación del durangueño en la película.

A principios de octubre, después del lunes 1° en que dirigió la Primera Sinfonía de Beethoven con la Sinfónica de México en el flamante Palacio de Bellas Artes, Silvestre Revueltas estaba en Alvarado. Permaneció allí varios días, por lo menos hasta después del 21 de octubre y hasta antes del 4 de noviembre, lo cual puede asegurarse por motivos que se irán exponiendo. En el lugar mismo de los hechos, conoció a todos los creadores involucrados en la película, así como a los pescadores que estaban fungiendo como actores. Vio el material filmado que para entonces era nuevo, y siguió componiendo en el puerto, añadiendo música a lo que ya llevaba tan adelantado. De hecho, estaba descubriendo cómo se hacía eso de componer para el cine por primera vez, y fue muy importante que este debut no lo hubiera realizado con una producción del cine industrial que ya empezaba a volverse normal en México; es evidente que, desde el principio, conocía el margen tan amplio de participación y propuesta que se le iba a permitir como colaborador artístico de la película. Todo esto, sumado a la tragedia personal que le envolvía por la pérdida de su hija, explica la rapidez con la que obtuvo su material musical, así como el que dicho material estuviera cargado de tantos valores expresivos. Lo que Chávez nunca hizo: visitar Alvarado para iniciar la composición de la música fílmica, a pesar de las reiteradas invitaciones que le había hecho Strand, lo estaba haciendo por fin Revueltas.

El domingo 21 de octubre de 1934, en Alvarado, Revueltas firmó al final de su partitura cinematográfica, *Pescados*; la dedicó "A la memoria de Natalia", y es que era inevitable que asociara las imágenes de la película con las de su propia vida: en la secuencia denominada "El funeral", nos enteramos de cómo el protagonista de la historia sepulta a su hijo pequeño, el cual se le murió porque no hubo dinero para comprarle las medicinas que lo habrían sanado. Esta partitura, al parecer, ya podía emplearse para la grabación y sincronización con la película editada, y con esa seguridad debió dejar Alvarado el compositor, esperando el momento de ser convocado para las sesiones

técnicas respectivas. Lo más curioso del asunto es que el compositor ya daba por terminada su participación, pero la película aún no estaba concluida: el rodaje continuaba para esas fechas, y faltaban varias secuencias por filmar. Cabe suponer, como ha hecho Roberto Kolb Neuhaus, que Revueltas terminó esta partitura fílmica tomando en cuenta al guión, antes que al resultado concreto del negativo editado;[31] sin embargo, no puede suponerse que el compositor diera por inamovible su música si aún no conocía todas las imágenes contra las cuales habría de realizar la grabación. Ni siquiera podía asegurar en ese momento si la dotación orquestal requerida por su partitura se iba a poder cubrir con el magro presupuesto de la producción: maderas a dos —con tres oboes—, cuatro cornos, tres trompetas y tres trombones y tuba; timbales y percusiones, y por lo tanto, sección de cuerdas completa.

Ahora bien, mientras Revueltas se involucraba en su particular tarea de agregar la sección musical a esta multiseccional película, el rodaje de ésta continuaba, con el resto de las historias de sus creadores entretejidas en los vaivenes de tal proceso. Ya se han visto las diferencias de opinión entre Paul Strand y Fred Zinnemann por los criterios y estilos de filmación, a pesar de las cuales —incluso podría decirse que gracias a las cuales— el trabajo continuó y se enriqueció. Sin embargo, venían peores problemas. Aunque, para agosto de 1934, Strand no sabía del todo cómo se había desarrollado el episodio de la asignación de la música, ya empezaba a tener otros motivos para enfrentarse con Velázquez Chávez, hasta el grado de la franca enemistad. La versión de Strand para estos hechos atribuye al joven sobrino la división del equipo, entre los mexicanos que trabajaban supuestamente para Castro Leal y los extranjeros que se hallaban al margen de la nueva autoridad en Bellas Artes y que sólo querían terminar la película tal como Strand y Rodakiewicz la habían concebido originalmente, junto con Carlos Chávez.

En su "Historial de *Pescados*", Strand asegura cómo Castro Leal y Velázquez Chávez organizaron una nueva oficina llamada "Sección de Cine", al margen de la Oficina ya existente a cargo de Strand; a esta nueva "Sección" Emilio Gómez Muriel y Rafael Hinojosa transfirieron todos los papeles de la Oficina original, sin el conocimiento de Strand. Siempre según éste,

[31] Roberto Kolb Neuhaus, *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*; pp. 63-64. También en su artículo "*Pescados*: Partitura en busca de director". *Tierra Adentro*, núm. 101, diciembre de 1999-enero del 2000; p. 26.

Gómez Muriel se puso en contra suya y del lado de Velázquez Chávez, hasta el grado de negarle a Strand información financiera sobre la película; el fotógrafo, al parecer con una autoridad y poder de decisión cada vez menor sobre la que había empezado como "su película", tuvo que exigirle a Gómez Muriel estos datos con el apoyo de José Muñoz Cota, quien ya entonces tenía autoridad en la SEP para solicitar esta información, y aun así, siempre según Strand, lo que Gómez Muriel entregó no era información válida.[32]

Por añadidura, en una visita de trabajo que Velázquez Chávez hizo a Los Ángeles, éste proporcionó información sobre *Pescados* para un artículo aparecido el 30 de septiembre de 1934 en el periódico de lengua española *La Opinión*. Siempre según Strand, al ser reproducido poco tiempo después este artículo en *El Dictamen* de Veracruz, el equipo de producción de la película recibió ataques, pues, como escribió el fotógrafo,

> [...] dio a conocer su historia que nosotros habíamos tratado por todos los medios de ocultar por meses en Alvarado con el fin de no despertar la enemistad de muchas personas cuya ayuda nosotros necesitábamos. [...] Afortunadamente, nosotros habíamos logrado ganarnos la confianza de las personas del pueblo y no sufrí de ninguna interferencia en el trabajo que siguió después de la reimpresión de este vergonzoso artículo que Velázquez Chávez había hecho publicar en Los Ángeles.[33]

En efecto, fuera de los creadores involucrados, casi nadie sabía lo que estaba haciendo la SEP con tanta gente de cine en Alvarado; todavía en una fecha tan tardía como diciembre de 1934, cuando el rodaje había terminado, una revista especializada de México publicó la siguiente nota breve:

> Otra película de asunto educativo está tocando a su punto final y se titula "Pescados", filmada en su mayoría en la costa del Estado de Veracruz, por órdenes de la Secretaría de Educación Pública. Poco sabemos sobre la producción que nos ocupa, porque quienes la hacen se han encerrado en un silencio hermético, ignorándose por qué. Lo único que hemos podido averiguar, es que el actor de carácter David Valles González es uno de los protagonistas.[34]

[32] Strand, "Historial de *Pescados*"; los hechos aquí citados corresponden a los incisos XII y XIII de la carta, los cuales no fueron reproducidos en el *Epistolario selecto de Carlos Chávez*.
[33] Strand, "Historial de *Pescados*"; *Epistolario*; pp. 203-204.

Al ir juntando este rompecabezas de tantas voces, queda la impresión de que los principales obstáculos para haber realizado esta película surgieron de entre los propios creadores antes que de las limitaciones presupuestarias o de las condiciones rústicas de una locación emplazada en un humilde pueblo de pescadores.

Porque, por lo demás, el rodaje no paraba, como ya se ha señalado, y si bien las principales instrucciones de producción parecían provenir siempre de Strand, como jefe de la filmación que seguía siendo nominalmente, quien estaba dirigiendo la película era Zinnemann, y por lo tanto mucho de lo que terminaría por aparecer en las secuencias editadas ya era más el trabajo del director que el del fotógrafo. "Míster Fré", como le decían los pescadores, no parece haberse involucrado con los conflictos personales ya expuestos, y más bien se concentró en terminar el trabajo para el que había sido convocado. Gracias a él sabemos cómo se realizaron varias etapas técnicas del trabajo fílmico elemental:

> El negativo expuesto se enviaba completo al laboratorio de Roy Davidge en Los Ángeles. Pasaban cuatro semanas antes de que pudiéramos ver nuestras tomas [*rushes*], proyectadas en las blancas paredes de nuestra estancia. No había electricidad en el pueblo durante el día y esto paralizaba la moviola que necesitábamos para editar. Afortunadamente, Henwar tuvo la idea de montarla en una máquina de coser Singer, operada por pedal, con una lámpara de proyección [*flashlight*] iluminando el cuadro. Era la única manera [de avanzar] y funcionó —aunque no puedo decir que haya acelerado el proceso.[35]

El 29 de octubre de 1934, a pesar de las diferencias personales que para entonces debían ser más que evidentes, Paul Strand, Fred Zinnemann,

[34] Esteban V. Escalante, "Del cine nacional". *Filmográfico*, año III núm. 33, diciembre de 1934; p. 17. No debe olvidarse que David Valle o Valles —su apellido se cita con las dos ortografías a lo largo de esos años— era el único actor profesional de la película: poco tiempo después de *Redes*, participó en *¡Vámonos con Pancho Villa!* Él mismo pudo haber proporcionado la información sobre su trabajo al autor de esta breve nota.
[35] Zinnemann, *loc. cit.*

Henwar Rodakiewicz, Gunther von Fritsch, Emilio Gómez Muriel y Agustín Velázquez Chávez firmaron en Alvarado un "Anteproyecto de títulos de crédito fílmico que presentan los miembros de la Comisión de Cine del Departamento de Bellas Artes para su aprobación y la edición respectiva de los mismos". En él se anunciaban los créditos de la siguiente manera:

LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA PRESENTA.
"P E S C A D O S".
PRODUCIDA POR LA COMISION DE CINE DEL DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES.
SUPERVISION DE PAUL STRAND.
EN COLABORACION CON FRED ZINNEMANN
EMILIO GOMEZ MURIEL Y HENWAR RODAKIEWICZ.
ARGUMENTO DE PAUL STRAND Y AGUSTIN VELAZQUEZ CHAVEZ.
ADAPTACION CINEMATOGRAFICA DE HENWAR RODAKIEWICZ.
FOTOGRAFIA DE PAUL STRAND. MUSICA DE SILVESTRE REVUELTAS.
DIRECCION DE FRED ZINNEMANN Y EMILIO GOMEZ MURIEL.
EDITADA POR GUNTHER VON FRITSCH. SONIDO RODRIGUEZ HERMANOS.
GERENTE DE PRODUCCION AGUSTIN VELAZQUEZ CHAVEZ
EJECUCION MUSICAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE MEXICO.
ACTORES: (En el órden de aparición en la escena)
Miro.-SILVIO HERNANDEZ DEL VALLE.
"El Zurdo".-ANTONIO LARA.
Miguel.-MIGUEL FIGUEROA.
Anselmo Herrera.-DAVID VALLES GONZALEZ. Mingo.-FELIPE ROJAS.
Juan García Sánchez.-RAFAEL HINOJOSA.
Pedro.-PEDRO ROJAS.
"Fogonero".-ANGEL MOJICA.
Albino.-ALBINO HERRERA.[36]

[36] Este "Anteproyecto" ha sido reproducido por Velázquez Chávez en el ya citado libro de Paul Strand y Ned Scott, *"Redes": 32 fotocuprigrafías*; anexo 5, p. 22. Al reproducir aquí este texto, escrito a máquina, se ha puesto en versalitas todo lo escrito con letras mayúsculas. La transcripción es textual, por ello no lleva acentos en las mayúsculas, aunque no se reprodujeron dos erratas, ya tachadas desde el original: "ADAPATACION" por "ADAPTACION", y "Mirio" por "Miro".

Estos créditos variaron mucho respecto de como terminaron por aparecer en la película, comenzando por el título mismo de ésta; sin embargo, nos ilustran mucho de la imagen que se esperaba tener de la obra en el momento casi culminante de su realización. Entre lo más atractivo para nuestros intereses sonoros, se halla esta mención explícita de la "Ejecución musical de la Orquesta Sinfónica de México". Es claro que, al concebir la película en su forma original, Strand asumía con Chávez que éste dispondría a su entera voluntad del organismo que dirigía y controlaba para grabar con él la música de la pista sonora. Sin embargo, aunque Chávez ya había sido marginado de la película, se seguía dando por sentada la colaboración de la Orquesta. Ésta no se hallaba obligada a participar por alguna dependencia institucional: no debe olvidarse que la Sinfónica de México era un organismo autónomo, con personalidad jurídica independiente y con un patronato donde el gobierno tenía una fuerte participación pero no la última palabra. Su director podría haber impedido en cualquier momento la participación de la Orquesta en la película, salvo que se hubieran firmado convenios legales explícitos, los cuales dudo que se hubieran realizado, puesto que ni el compositor original tenía garantizada su participación en la película, como ya se vio. El compromiso de la agrupación podía considerarse vigente, por lo menos, por dos razones: la primera, porque Revueltas era el subdirector de la Orquesta, y por ende tenía algunos derechos para solicitarla en un trabajo; la segunda, porque la Orquesta necesitaba mantener una buena relación con el gobierno, aunque fuera autónoma; como quiera que fuera, seguía recibiendo ataques de varias personas en el gremio musical, de los cuales podía desprenderse alguna decisión perjudicial para el subsidio gubernamental que ella recibía. Ahora bien, aun considerando todo lo expuesto, la Sinfónica de México seguía siendo la institución de Carlos Chávez: ¿qué habrá pensado él de la mención conservada de su orquesta en los créditos de la película?

Quizá nunca lo sepamos; pero sí sabemos lo que pensaba de Paul Strand en octubre de 1934: lo mismo que a fines de agosto, cuando, como ya se vio, no quiso contestar la carta del fotógrafo acerca de la designación de Revueltas por Castro Leal. Chávez seguía muy ofendido hacia lo que consideraba una deslealtad de un amigo. El 31 de octubre, bastante tiempo después del concierto inaugural del Palacio de Bellas Artes y del final de cursos en el Conservatorio —los argumentos esgrimidos por Castro Leal para separarlo de la película—, le escribió por fin a Strand. Escrita por completo en un

tono formal, la carta es, empero, muy directa y casi violenta. El compositor le reclamó al fotógrafo no haberlo defendido ante Castro Leal para que se mantuviera como el compositor designado para la película, a pesar de las propias afirmaciones de Strand en el sentido de que seguía interesado en su participación; de hecho, Chávez le citó en esta carta, de modo textual, pasajes escritos por Strand a Castro Leal que apoyaban sus afirmaciones y volvían justificable su rencor. En suma, esta carta era virtualmente una exposición de motivos para concluir por qué Chávez no quería saber nada más de Strand.

La carta le llegó a Strand el domingo 4 de noviembre, justo cuando él salía de Alvarado hacia México. Le preocupó tanto —es evidente que no se imaginaba cuál era el humor de su amigo para entonces— que ese mismo día le envió un telegrama a Chávez, en el cual le pedía una cita para el día siguiente, con el objeto de aclararlo todo. Le adelantó en el telegrama, por lo menos, que nunca había habido deslealtad consciente de su parte para con él. Aunque ya no tenemos constancia documental de su encuentro, es claro por las consecuencias que los dos amigos se vieron y aclararon los problemas; en este encuentro debió enterarse Strand de lo que ya se ha citado respecto de la asignación de la música, y Chávez también debió comprender que esta decisión había sido manejada casi de manera absoluta por Castro Leal y Velázquez Chávez; cabe también suponer cuánto habrá crecido el rencor de Strand por el joven sobrino, si ya de por sí se habían dado todas las otras diferencias narradas. El hecho es que Strand regresó a Alvarado y Chávez continuó su agitada vida profesional, ya reconciliados ambos; ello no obstante, el compositor mantuvo su resentimiento por saberse fuera de la que, seguramente, seguía considerando su película, aunque la distancia entre su proyecto y la materialización se iba a hacer cada vez mayor con el paso del tiempo.[37]

Pero volvamos con Revueltas. El mismo lunes 5 de noviembre en que Strand aclaraba los malos entendidos con Chávez, el durangueño dirigió de nuevo a la Sinfónica de México en Bellas Artes, en un programa que incluyó el Tercer Concierto de Brandenburgo de Bach, la Segunda Sinfonía

[37] Ni la carta de Chávez a Strand del 31 de octubre de 1934, ni el telegrama de Strand a Chávez del 4 de noviembre de 1934, fueron reproducidos en el *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, a pesar de que ambos documentos, tan valiosos, se hallan en el mismo multicitado expediente 98 del AGN de donde proviene toda la correspondencia de Strand: caja 11 vol. III.

de Beethoven y el estreno absoluto de su más reciente composición antes de la música de *Pescados*: *Planos, Danza geométrica*. Como ya se ha visto, el compositor había firmado su partitura fílmica el 21 de octubre anterior en Alvarado, de tal manera que tuvo que haber regresado a México entre ese día y el del estreno de *Planos*; por cierto, pudo haber estado presente cuando se firmó el ya citado "Anteproyecto de títulos de crédito fílmico que presentan los miembros de la Comisión de Cine del Departamento de Bellas Artes...", en el cual venía el suyo propio de compositor, así como la mención explícita de la Orquesta Sinfónica de México. Después del 5 de noviembre, Revueltas debió permanecer en la capital del país, dedicado a sus ocupaciones en la Orquesta y a las clases que tenía en el Conservatorio, y esperando el momento de ser convocado para las grabaciones de la música de la película que entonces seguía llamándose *Pescados*, cuyo rodaje se hallaba próximo a la conclusión.

La cual llegó, por fin, en ese noviembre de 1934, tras de siete meses de trabajo intenso en la costa veracruzana; más de medio año que debió parecerles eterno a todos los creadores de la película. En su "Historial de *Pescados*", Paul Strand narró que la actividad en Alvarado estaba terminada para el domingo 4, pero Velázquez Chávez, por su parte, afirmó que el rodaje se había completado el jueves 29; en cualquier caso, para esta última fecha ya existía una versión completa de la película, sin sonido: éste debía grabarse y sincronizarse con la imagen en las semanas siguientes, ya en México, de acuerdo con los planes de Strand. El viernes 30, Velázquez Chávez firmó una "Tabla Esquemática de los Trabajos Relacionados con la Filmación de la Película 'Pescados'", que él mismo anotó haber formulado.[38] Se trata de un documento fundamental para entender no sólo la construcción de la estructura general de la película, sino en particular para observar cómo se integró la música en dicha estructura. La tabla va describiendo las secuencias de acción, contra diez columnas que representan sendos aspectos de producción, tanto los argumentales como los fotográficos y de edición fílmica, así como los de grabación sonora; de particular interés se vuelve para esta historia la octava columna, en la cual se anotó el rubro "Sincronización y Registro de Música". La tabla marcó los respectivos estados de avance de los aspectos de cada secuencia, organizados en tres etapas de desarrollo:

[38] Reproducida por Velázquez Chávez en Paul Strand y Ned Scott, *op. cit.*; anexo 2, p. 21.

1) "Trabajo desarrollado hasta el 31 de Mayo"; 2) "Trabajos desarrollados del 1° de Junio al 30 de Nov."; 3) "Trabajos necesarios de hacerse para la Terminación total de la película". Como es evidente, toda la parte sonora, incluyendo el citado rubro de la música, se hallaba en el estado 3) de la tabla. Más adelante se hará una comparación entre los títulos que Velázquez Chávez dio a las secuencias de la película en su tabla con los títulos que usó Strand durante todo el proceso del rodaje, tales como se los escribió a Chávez antes de septiembre; se trata, al fin y al cabo, de los títulos que el propio Revueltas debía tener presentes a la hora de componer, ejecutar y grabar la música, y ya veremos si coinciden o no con las denominaciones que él acabó por emplear en sus partituras.

Pues bien, al concluir noviembre restaba muy poco tiempo para esos "Trabajos necesarios de hacerse para la Terminación total de la película", de acuerdo con la fecha del 16 de diciembre que Castro Leal le había impuesto a Strand. El mismo 30 de noviembre en que Velázquez Chávez firmaba su "Tabla Esquemática", Lázaro Cárdenas estaba tomando posesión de la presidencia de la República en el Estadio Nacional de la ciudad de México; con él, venían los nuevos encargados de la administración pública, entre ellos el nuevo secretario de Educación Pública, Ignacio García Téllez, quien a su vez empezaba a colocar a su nuevo equipo de colaboradores en las dependencias a su cargo, entre ellos al ya mencionado José Muñoz Cota como nuevo jefe del Departamento de Bellas Artes, bajo cuyo cargo quedaría la rebautizada Oficina de Fotografía y Cinematografía. Era claro que Paul Strand iba a tener cada vez menos control de lo que pasara con su película, sobre todo mientras siguiera en conflicto con Agustín Velázquez Chávez. Por más esfuerzos que se realizaran, era prácticamente imposible culminar en dos semanas la labor sonora pendiente con el mínimo de calidad requerida; sin embargo, así debía hacerse si se esperaba que Castro Leal apoyara la terminación oficial de la película. A pesar de la mejor voluntad, esta etapa ya no se pudo concluir en el tiempo estipulado; quizá la película habría corrido con otra suerte si hubiera estado lista en este momento. Tenemos, nuevamente, la versión que Strand contó de este episodio:

> [...] La grabación del sonido no fue completada porque fue imposible y debido a la total ineficiencia de la organización del trabajo que para ese entonces, no estaba bajo mi control sino bajo el control del joven Velázquez Chávez. Varios intentos fueron hechos para grabar la música de prisa, sin los ensayos suficientes y en un estudio que contenía piezas de escenario. Rodríguez, la persona encargada de la grabación del sonido, no había sido contratado y así, nosotros tuvimos que conformarnos con el tiempo que él podía dar. Esto sucedía tarde en la noche, después de que él había trabajado todo el día. Como resultado, el sonido que nosotros grabamos fue considerado por el laboratorio de Hollywood como pobre pero aprovechable. Velázquez Chávez trató de todas maneras posibles de grabar cierta música que todos nosotros, inclusive el Sr. Castro Leal, creímos no era apropiada y la cual el mismo compositor, Sr. Revueltas, quería volver a escribir. Yo luché para hacer ver que esto era una pérdida de dinero y el Sr. Castro Leal me apoyó en ese particular. Ésta fue la música de la muy importante escena de la "Pesca" y no fue grabada.[39]

Ignoramos cuánto de lo grabado en estas primeras e insatisfactorias sesiones terminó por emplearse de manera efectiva en la película; quizás los diálogos hablados, pero es casi seguro que la música no. Es muy significativo que Strand tuviera presente cómo el compositor quería volver a escribir, por lo menos, algo de su música para la película. Esto nos permite inferir dos hechos: el primero, que desde este momento Revueltas tenía conciencia de que su labor compositiva no había concluido con su partitura de *Pescados* firmada en octubre, y que habría que trabajar más sobre el asunto; el segundo, que sí se grabó alguna música, aunque ahora no sepamos con qué orquesta lo hizo; para esos días, la Sinfónica de México estaba concluyendo su temporada, pero no hay constancias documentales de que hubiera participado en estas grabaciones. Como quiera que haya sido, lo expuesto permite argumentar que lo poco o mucho de música grabada en esos días de diciembre prácticamente no se usó en el corte final de la película. Quizá por esta razón, Gómez Muriel le declaró con toda seguridad a Raquel Tibol en 1954: "En diciembre de 1934 se grabó parte de la música, pero Revueltas escribió su obra definitiva y grandiosa con base en la película cortada",[40]

[39] Strand, "Historial de *Pescados*"; *Epistolario*; p. 203.
[40] Gómez Muriel, *loc. cit.*

dato que reiteró en 1976.[41] Y ese corte de la película ocurrió bastante tiempo después de diciembre de 1934, como ya se verá.

Una vez enterado de que los nuevos funcionarios empezaban a ocupar sus puestos, Strand le escribió el primer día de diciembre a Ignacio García Téllez, para informarle del estado al que habían podido llegar con la película, pero sobre todo con el propósito de pedirle apoyo para que los colaboradores estadunidenses permanecieran en México o, en su defecto, se les ayudara económicamente para su retorno a Estados Unidos. Nunca llegó tal apoyo; sin embargo, Gunther von Fritsch, Henwar Rodakiewicz y Fred Zinnemann ya estaban de vuelta en el vecino país poco antes de la Navidad; los dos últimos, por cierto, tuvieron que conseguir dinero prestado para regresarse. Strand permaneció un poco más de tiempo; quería realizar los últimos esfuerzos para concluir la película, y realizó citas y escribió cartas y se movilizó todo lo que pudo con ese propósito, al parecer sin entrar ya en contacto con Velázquez Chávez ni con Emilio Gómez Muriel. Desde el punto de vista del fotógrafo, su actitud era muy comprensible: es evidente que él veía la película como suya, como su obra de creación muy personal; en cambio, Velázquez Chávez la veía, si no como propia, sí como una obra en cuya creación él tenía parte y sobre la cual se sentía con el derecho de tomar decisiones. Lamentablemente para Strand, éste no pudo hacer ya mucho más: el 4 de enero de 1935 recibió su cesantía como jefe de la Oficina de Fotografía y Cinematografía del Departamento de Bellas Artes de la SEP, fechada el 16 de diciembre de 1934.[42] Para entonces, también Gómez Muriel ya había sido cesado.[43]

El 18 de enero de 1935, Paul Strand dejó México, posiblemente por Nuevo Laredo. Ese mismo día le escribió a Carlos Chávez, para comunicarle su salida del país y para preguntarle si él y Narciso Bassols ya habían visto la película, aunque fuera en el estado embrionario en el que la había dejado; de hecho, la seguía llamando *Pescados*. El tono de esta carta ya es de nuevo amigable y cordial, lo cual nos permite concluir que los dos amigos ya

[41] "Una vez terminada la cinta, Silvestre Revueltas grabó la estupenda música, que es, de lo mejor, para mí, que hizo: la suite Redes" [*sic*] [...];"Gómez Muriel, Emilio", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; p. 79.
[42] Cf. Strand, "Historial de *Pescados*"; *Epistolario*; pp. 204-205, y Zinnemann, *loc. cit.*
[43] "Gómez Muriel, Emilio", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; p. 79.

estaban completamente reconciliados para entonces.[44] A fines de febrero, Strand ya estaba de vuelta en Nueva York, donde continuó con sus actividades profesionales, aunque sin dejar de indagar ocasionalmente sobre el destino final de una película de la cual seguía considerándose como su único o principal creador. De hecho, el 28 de febrero fue cuando envió a García Téllez el ya muy citado "Historial de *Pescados*", para protegerse por escrito y de manera institucional ante cualquier posible modificación que afectara la película sin su autorización.[45] Vale la pena citar por última vez un pasaje de tan importante carta, parte de su inciso final, porque en él se vuelve a mencionar la importancia tan grande que el fotógrafo seguía otorgándole a la presencia de la música en la película:

> [...] Yo respetuosamente le suplico que usted considere, no solamente la injusticia que se me ha hecho, a mí y a mis asociados, sino también el error garrafal que se ha cometido, al permitir a personas ineptas y sin escrúpulos que traten de completar un trabajo que ellos no crearon y quienes nunca podrán positivamente saber lo que precisamente sea necesario hacer. Esto sólo yo y mis asociados lo sabemos, tanto en la relación de la música con la acción en la pantalla como en el recortar y agregar escenas que el epílogo urgentemente necesita.[46]

Strand volvió a escribirle a Chávez el 8 de marzo; aunque ya tenía muchos y diversos asuntos que tratarle a su amigo, no dejó de insistir sobre su película común:

> [...] Y ¿me podrías decir qué pasa con la película? ¿La vio ya Bassols? ¿La viste tú? Es realmente fantástico que la gente que comenzó con este proyecto no haya visto nunca ni un pie de la cinta. ¿Qué hace Silvestre? Naturalmente que me gustaría saber qué está sucediendo [...] Hazme favor de dar mis mejores saludos a todos, [...a] Silvestre. Espero que haya dejado de beber.[47]

[44] Carta de Strand a Chávez, 18-I-1935; AGN, Fondo Carlos Chávez, Correspondencia personal; caja 11 vol. III expediente 98: Paul Strand 1930-1939; esta carta no está reproducida en el *Epistolario selecto de Carlos Chávez*.
[45] Véase la nota 1.
[46] Strand, "Historial de *Pescados*"; este texto ha sido transcrito del inciso XXI de la carta, el cual no fue reproducido en su integridad en el *Epistolario selecto de Carlos Chávez*.
[47] Carta de Strand a Chávez, 8-III-1935, en *Epistolario*; p. 198.

El 14 de abril, Strand seguía insistiendo sobre el punto; aprovechando una respuesta a una carta de Chávez, le escribió que había recibido una nota elogiosa de Bassols: "[...] había visto *Pescados* y la encontró excelente, aunque incompleta". Más interesante es la pregunta que le hizo a Chávez en la misma carta: "Una cosa quisiera saber, que tú no mencionas, ¿Silvestre hizo alguna música para la cinta? ¿Sí están utilizando su música? Qué bueno saber que nuevamente está muy bien y regresó contigo".[48]

Supongo que los hechos a los que aquí se refiere Strand son los que Chávez narró alguna vez de esta manera:

> Tres o cuatro meses después de la desintegración de nuestro grupo [es decir, hacia febrero o marzo de 1935, entendiendo como tal "desintegración" el cambio de funcionarios en Bellas Artes al empezar el régimen cardenista] Revueltas quiso regresar a trabajar conmigo y mi orquesta. Lo hizo, con sus capacidades habituales (que eran conducir ensayos y uno o dos conciertos) y aceptó mi invitación para presentarse como solista en el último concierto de la temporada. Todo iba muy bien, pero en la semana de su aparición como solista ni apareció ni mandó decir palabra.
>
> No me sorprendió, pues esto había ocurrido más de una vez, pero unas semanas más tarde vi grandes carteles en las calles anunciando a Revueltas como director de la *Orquesta Sinfónica Nacional*.[49]

En esta versión de la historia, Chávez resume en dos párrafos hechos decisivos que ocuparon, por lo menos, los meses de abril a octubre de 1935, cuando se dio por fin el rompimiento definitivo entre él y Revueltas. Lo que pasó entretanto sigue siendo uno de los episodios preferidos del anecdotario y la leyenda de los dos personajes, para el cual existe todo tipo de explicaciones, desde las muy plausibles hasta las muy pedestres.[50] Y podemos esperar más y más conjeturas, porque el episodio sigue estando mal documentado y lo poco que hay permite todo tipo de lecturas; si bien no he de eludir la propuesta de una explicación más detallada en este texto —hasta donde ello

[48] Carta de Strand a Chávez, 14-IV-1935, en *Epistolario*; pp. 208-209.
[49] Carta de Chávez a Goddard Lieberson, noviembre de 1940, en *Epistolario*; p. 307.
[50] Yo propuse mi propia explicación del episodio, muy somera y general, en *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*; pp.45-49.

sea posible—, me parece más importante intentar una reconstrucción del trabajo de Revueltas como compositor durante ese radical año de 1935. No debe olvidarse que, desde enero de ese mismo año, se había iniciado el rodaje de *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes, y que Revueltas también fue convocado para realizar la música de esta película, aunque no sabemos en qué momento preciso se efectuó tal convocatoria ni cuándo emprendió el compositor la nueva tarea. Esta otra labor de música fílmica se verá en detalle en su capítulo respectivo.

Lo que sí sabemos con certeza es que, durante 1935, Revueltas no concluyó la composición de ninguna obra nueva; durante ese año repitió con la Sinfónica de México la ejecución de piezas ya estrenadas: *Janitzio*, *Caminos* y *Planos*. Por su parte, la película de los pescadores tampoco se podía concluir: sus trabajos pendientes se hallaban congelados, y ni siquiera quienes se habían quedado a cargo, Agustín Velázquez Chávez y Emilio Gómez Muriel, pudieron avanzar nada. En palabras de este último:

> [...] Se quedó el material abandonado, yo incluso me dediqué a otras actividades, pero quería que se pudiera terminar el filme, y conseguí convencer al secretario de Educación, Ignacio García Téllez, y al licenciado José Castelló de que se reanudara la película; yo me encargué de la terminación, del doblaje —porque se había hecho silenciosa—, de la edición total. [...] Cuando se reanudó la filmación, [Revueltas] volvió a estar en contacto. [...] Vino un amigo de Paul Strand que hizo un proyecto del armado del filme, adquirimos, también, una pequeña moviola silenciosa. Eso fue antes de que se suspendieran los trabajos, e inclusive no se había podido ver todo el material, porque se había mandado revelar a los Estados Unidos, y era necesario liquidar para traerlo.[51]

Quizá deba dársele otro orden cronológico a lo que aquí cuenta Gómez Muriel con el desorden con el que nos vuelven los recuerdos, en este caso cuarenta años después. En síntesis, si hemos de creer a su versión —y no parece haber material documental que impida creerle en lo esencial—, se adquirió la moviola y el "amigo" de Strand —¿quien?— estuvo en México para proyectar el armado de la película en diciembre de 1934 o enero de 1935, cuando se acabaron los fondos y el apoyo oficial para el trabajo, y cuando

[51] "Gómez Muriel, Emilio", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; pp. 79-80.

quedaba material sin pagar, pendiente de recoger de Estados Unidos. Gómez Muriel tuvo que convencer a García Téllez y a Castellot de continuar después de abril, cuando ya había suficiente material armado de la película como para exhibirlo: no hay que olvidar que, para ese momento, Narciso Bassols ya había podido ver ese material. Aunque Chávez se distanciaba cada vez más del proceso de la película, no dejó de enviar información a Strand de lo que sabía o quería averiguar; si en abril hubiera habido avances significativos, seguramente se los habría hecho saber al fotógrafo.

Gómez Muriel debió emplear, principalmente, la segunda mitad de 1935 para concluir la edición y sincronización y dejar lista una copia de la película previa a la grabación de la música. En 1954 afirmaba: "La película quedó lista en octubre del 35".[52] Cuando declaró que Revueltas "volvió a estar en contacto" al reanudarse "la filmación",[53] supongo que quiso decir que el compositor se reintegró al trabajo en cuanto pudo continuarse con la edición y la sincronización; en rigor, ya no quedaba nada pendiente de "filmar" para la segunda mitad de ese 1935. Si, como ya vimos que afirmaba Gómez Muriel, "Revueltas escribió su obra definitiva y grandiosa con base en la película cortada",[54] esto nos lleva a establecer que dicho trabajo musical también le debió ocupar al compositor la misma mitad final de aquel año, no necesariamente de octubre en adelante, pues, como ya se vio, había suficientes cortes visibles de la película desde abril.

De hecho, una de las afirmaciones de Gómez Muriel en 1976, la de que se había adquirido una moviola, adquiere una relevancia especial cuando se coteja con otras informaciones. Allá por 1995, en una visita que le hice a Eduardo Hernández Moncada, vimos juntos *Redes* en la televisión. El estímulo de verla y recordarla permitió que volvieran a la memoria de mi tocayo muchos otros recuerdos asociados a la película, en cuya proyección de estreno había estado presente, por supuesto. Más que eso: durante esa época, Revueltas y Hernández Moncada se visitaban con frecuencia, y el segundo sabía perfectamente bien que su colega estaba trabajando en la película; recordó entonces, con toda claridad, haber visto más de una vez en casa de Revueltas una moviola, lo cual se le quedó muy grabado porque

[52] Emilio Gómez Muriel, en Raquel Tibol, "Redes", *loc. cit.*
[53] *Vid. supra.*
[54] Véase la nota 40.

entonces era mucho más raro que ahora ver un aparato tan voluminoso y especializado en una casa particular, cuanto más en la humilde casa de un músico en perpetua pobreza. Es evidente que no sólo Gómez Muriel usó la moviola para los trabajos de la película: en un acto excepcional, el compositor tuvo tiempo para ver, cuantas veces quisiera, los materiales filmados y obtener de esas revisiones la seguridad de lo que quería que sonara con esas imágenes, relacionadas con una profunda comprensión de lo que se estaba integrando. Ya entonces era tan normal como ahora que los músicos convocados para trabajar en una película sólo pudieran ver la copia cortada una o dos veces antes de proceder a la grabación de la pista sonora. El hecho de que el compositor hubiera revisado a conciencia los materiales de su película —ya tan suya como de los demás creadores—, mirándola y remirándola con la misma facilidad con la que ahora repetimos pasajes de las películas en nuestros domésticos aparatitos modernos, permitió sin duda que se eligieran las mejores opciones sonoras posibles. Revueltas no volvió a trabajar así con ninguna otra película.

Si el proceso de la creación de esta película estuvo tan lleno de transformaciones, desde su concepción inicial a fines de 1933, no es de extrañar que el título mismo fuera modificado cuando se acercó el momento de la conclusión definitiva de los trabajos. Así como no sabemos con exactitud quién ni cuándo bautizó al proyecto como *Pescados*, tampoco podemos afirmar quién ni cuándo determinó que la película llevara el título de *Redes*, el que ahora le conocemos: un sustantivo que también puede prestarse a dos significados por lo menos, el llano de la herramienta de trabajo básica de los pescadores alvaradeños y el figurado de la trama que se forma en las relaciones de poder y de dependencia económica. Eso sí, el cambio de título debió decidirse cuando la película estaba ya cerca de su cierre en 1935, porque la versión final de la partitura de Revueltas, fechada en México el 4 de diciembre de ese año, ya dice *Redes* desde el encabezado de su carátula, así como en su primera página de música; según Roberto Kolb Neuhaus, esta partitura "también portaba inicialmente el nombre de *Pescados*. Sin embargo, el propio Revueltas lo borra de la portada, sustituyéndolo por el de *Redes*".[55] Es decir, el cambio de título debió hacerse mientras el composi-

[55] Roberto Kolb Neuhaus, "*Pescados*: Partitura en busca de director". *Tierra Adentro*, núm. 101, p. 29, en nota 12.

tor terminaba su partitura, suponiendo que hubiera empezado esta segunda versión en algún momento después de abril de 1935.

La partitura de *Redes*, que corresponde casi por completo con lo que hoy escuchamos grabado en la película, tiene una dedicatoria en la carátula: "Para el Dr. Manuel Guevara Oropeza". A este doctor también le había dedicado el compositor su cuarteto de cuerdas *Música de feria*. Al final de esta nueva partitura fílmica, en la página 157, se leen sus fechas de inicio y conclusión, otra dedicatoria: "A la memoria de Natalia", y la firma del compositor. Es muy significativo que Revueltas haya anotado en *Redes* las fechas de inicio y conclusión: octubre de 1934 y 4 de diciembre de 1935, es decir, incluyendo en ese lapso de trabajo el tiempo de la partitura terminada y firmada en Alvarado, lo que ahora conservamos con el título de *Pescados*. Esto permite concluir que, para el compositor, su partitura de 1934 era una primera versión de un trabajo que sólo se dio por concluido con la firma de *Redes*, y que ambas partituras constituían etapas consecutivas de ese trabajo único y común; por ello no volvió a dedicarle atención a aquella primera versión, puesto que, si el objetivo era obtener la música que requería la película, esto se hallaba debidamente cumplido en la partitura firmada en diciembre de 1935, la única que se usó para la grabación fílmica y para otros fines de los que ya se hablará a su debido momento.

Es evidente que, desde que supo que ya podría terminar la música para concluir a su vez todo el proceso de la película, Revueltas debió considerar con qué orquesta iba a grabar en esta segunda ocasión. Aquí arriesgaré una conjetura que me apresuro a precisar como tal, surgida de una interpretación que hago de la información disponible pero sin que cuente por ahora con elementos para sustentarla. Como se recordará, en el "Anteproyecto de títulos de crédito fílmico que presentan los miembros de la Comisión de Cine del Departamento de Bellas Artes...", de octubre de 1934, había una mención explícita de la Orquesta Sinfónica de México como la agrupación que habría de ejecutar la música de la película. Si ya hacia octubre de 1935, un año después, la película estaba lista para proceder a grabarle la música, Revueltas debió proponer a la misma Orquesta, de la cual seguía siendo subdirector, volver a participar en la nueva grabación; de hecho, tendría que haber realizado una propuesta así con un buen margen de tiempo previo, habida cuenta de que, entonces como ahora, las actividades de una orquesta sinfónica requieren de una programación bastante anticipada.

Pensemos que toda decisión final sobre las actividades de la Sinfónica de México dependía de Carlos Chávez, y que éste seguía rencoroso por haber sido excluido de una película que sentía suya, con todo derecho. No parece tan descabellado suponer que Chávez, sintiéndose excluido de la película, tomara la situación por el extremo y deseara evitar cualquier participación en ella no solamente suya, sino de cualquier persona o grupo que estuviera vinculado con él; así, pudo haber vetado la participación de su orquesta en lo que ya entonces se llamaba *Redes*, o por lo menos haber impuesto condiciones duras o trabas casi insalvables para permitir tal participación, y quizá Revueltas no hubiera estado dispuesto a aceptar nada de esto. Sin embargo, Revueltas tenía el compromiso inminente de grabar la música de esta película, y necesitaba una orquesta sin dilación; la tuvo que tomar de donde pudiera, aunque fuera una orquesta organizada y promovida por el principal enemigo de Chávez y de la Sinfónica de México: la Orquesta Sinfónica Nacional, que desde el Conservatorio Nacional administraba y promovía Estanislao Mejía, el cual se hallaba entonces precisamente en busca de un director de imagen y prestigio que pudiera contraponer a Chávez. Revueltas sabía sin duda que irse con Mejía le podía resolver el problema inmediato de *Redes*, pero hacerlo constituía, en el fondo, una ruptura con Chávez y su grupo, de la cual no habría retorno. Quizá no era ésta la única desavenencia que Revueltas tuviera pendiente con Chávez —cabría preguntarse por qué no se dedicó tan de lleno a la composición en 1935 como en los años anteriores—, pero *Redes* bien pudo ser la gota que derramara el vaso.[56] Aquí termina mi conjetura, no iré más allá. Regreso a hechos más documentables.

[56] Aquí prefiero citarme, para aclarar un poco cómo se hallaba la situación entre Mejía, Chávez y Revueltas hacia finales de 1935:

"[...] El Conservatorio quedó a cargo de Estanislao Mejía (1882-1967), quien formaba parte de los músicos desplazados en 1929; en cierto modo, el relevo en la dirección conservatoriana representó una pequeña victoria política de este grupo de músicos contra Chávez, aunque muchos profesores de la institución ya no eran adeptos de tal grupo y en 1935 era más difícil regresar al estado anterior de la escuela. Sin embargo, Mejía emprendió las acciones que estuvieron a su alcance para atacar a Chávez y restarle poder y prestigio.

"La acción más sonada de Mejía contra Chávez fue la conversión de la orquesta del Conservatorio en Orquesta Sinfónica Nacional, con apoyo del presupuesto de la escuela. Presentada así, esta orquesta podía exigir derechos y subsidios por encima de la Sinfónica de México, ya que ésta última era una asociación civil privada, y el subsidio oficial que recibía

Para el 18 de octubre de 1935, la ruptura entre Chávez y Revueltas ya era un hecho público. El 20 de noviembre siguiente, Revueltas ya dirigió en el Palacio de Bellas Artes *Caminos* y obras de otros autores con la Orquesta Sinfónica Nacional de Estanislao Mejía. Con la partitura de *Redes* terminada a principios de diciembre, ya podía dar por segura su grabación para la película. Ésta debió realizarse, pues, entre este último mes y mayo de 1936, sin que podamos precisarlo más por ahora. Lo que es evidente es que tal grabación ya no se realizó con la Sinfónica de México, sino con la orquesta de Mejía, mejor dicho del propio Revueltas para entonces: la Orquesta Sinfónica Nacional, y así aparece el crédito en la película, con toda claridad y precisión. Puesto que conocemos las grabaciones de la orquesta de Chávez de 1938,[57] y podemos escuchar lo que hizo Revueltas con *Redes*

era administrado mediante un patronato. Mejía promovió la imagen de la Sinfónica Nacional como una orquesta 'verdaderamente oficial', pero no podía competir musicalmente contra la Sinfónica de México: no tenía la experiencia profesional, las relaciones públicas ni el prestigio internacional que ya tenía Chávez para entonces, y desde luego era un músico de prendas artísticas muy inferiores a su enemigo. El propio Mejía era consciente de todo esto, por lo cual se propuso poner al frente de la Sinfónica Nacional a un director cuya imagen pudiera competir contra la de Chávez. No lo halló durante todo 1935: los viejos con prestigio, como Carrillo, no se interesaron en un proyecto que veían lógicamente riesgoso, y no había suficiente dinero como para contratar a un extranjero que, por otra parte, de venir a México habría preferido siempre dirigir a la Sinfónica de México, no a una orquesta desconocida y sin trayectoria. Sin embargo, antes de que terminara ese año Mejía encontró por fin al director que buscaba. [...]

"Para el décimo concierto de la temporada 1935 de la Sinfónica de México, Chávez anunció el *Concierto para violín y orquesta núm. 5* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), con Revueltas al violín y cadencia de él mismo. El concierto, realizado el 18 de octubre en el Palacio de Bellas Artes, presentó en realidad la *Sinfonía núm. 9* en do menor de Haydn. El programa impreso ya tenía suprimido el nombre de Revueltas como subdirector de la orquesta. El concierto de Mozart se ejecutó en el siguiente programa, el 25 de octubre, con Higinio Ruvalcaba al violín. Revueltas se había presentado con la Sinfónica de México ejecutando un concierto para violín; su despedida de la Orquesta no fue con otro concierto para violín". *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*; pp.45-46.

[57] En 1938 la OSM, bajo la dirección de Chávez, grabó dos sinfonías de éste: la de *Antígona* y la *India*, así como la *Chacona en mi menor* de D. Buxtehude, orquestada por Chávez, para la casa Victor de México. Estas grabaciones han sido reeditadas en disco compacto: Chávez, Carlos 1899-1978, director; Orquesta Sinfónica de México; An Orchestra of American and Mexican musicians [*sic*]; Coros de la National Music League [de Estados Unidos]; Coro del Conservatorio Nacional de Música [de México]; Carlos Pellicer, narrador, *Early Recordings*. Francia: Lys, LYS264-265, 1997. 2 discos compactos: ADD; 12 cm.

en 1936, resulta lamentable el que se hubiera grabado esta música fílmica con su entonces nueva orquesta: su nivel de ejecución deja mucho qué desear, y es probable que el tiempo de estudio para las grabaciones no haya sido tanto como para disponer de varias tomas que elegir. Sin embargo, fue lo que tuvo el compositor a su disposición, y así se grabó y usó la música en la edición final de la película, la cual por fin estaba llegando a su alumbramiento.

La grabación del sonido y de la música era una de las últimas etapas para terminar *Redes*. Ya se podía empezar a planear el estreno, con todos los factores en torno del hecho mismo, empezando por la publicidad. Aunque era claro que no se trataba de una película convencional, es decir generada en el seno de la incipiente industria que veía a las películas como productos comerciales que redituaban ganancias contra su inversión, se anunció *Redes* en medios impresos como si fuera una de esas películas convencionales: con inserciones, gacetillas, volantes y lemas publicitarios. Vale la pena citar completa una tarjeta postal que sobrevive: "¡¡VERDADERA JUSTICIA SOCIAL!! Es la que claman los de 'ABAJO' y los de 'ENMEDIO'. 'REDES' La primer película de ambición estética nacional le dirá cómo alcanzarla. FOTOGRAFÍA: PAUL STRAND. DIRECCIÓN: F. ZINNEMANN, E. GÓMEZ MURIEL [este último nombre, con letras más pequeñas]. MÚSICA ORIGINAL: SILVESTRE REVUELTAS. ¡UNA VERDADERA PELÍCULA NACIONAL!" Es muy significativo que se considerara el nombre del compositor entre los creadores principales de la película para promoverla; no fue un hecho aislado, sino un criterio consciente, lo cual hace peculiar esta campaña publicitaria: si incluso hoy es raro que el compositor de la música figure entre las atracciones principales para publicitar una película, imaginemos lo especial que ello debió verse en 1936. En una publicación especializada, *El cine gráfico*, apareció en mayo de ese año una serie de notas publicitarias de *Redes*; la tercera de ellas, aparecida el 24 de ese mes, menciona esto: "Tiene 'Redes' una bellísima musicalización que estuvo a cargo del maestro Revueltas con la Gran Sinfónica, siendo ésta una de sus partes de mayor atracción".[58] Quienes hubieran leído esta nota en aquellos días podrían haber ratificado o rectificado de inmediato esta afirmación, puesto

[58] "'Redes' es una película artística; Su realización es admirable y por su argumento lleno de realismo, gustará al público". *El cine gráfico*, 2ª época, año IV núm. 137 [130 en portada por error], 24 de mayo de 1936; p. 5.

que dos semanas atrás esta música ya había sonado en la ciudad de México, aunque la película todavía no se hubiera estrenado.

En efecto, el martes 12 de mayo de 1936 dio inicio la segunda temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional, ya bajo la dirección titular de Revueltas. Esa noche, "a las veintiuna horas", en el Palacio de Bellas Artes, se dio el concierto inaugural, cuyo programa incluyó la Obertura de *Oberon*, de Carl Maria von Weber, la Sinfonía en re menor de César Franck, *Redes* del propio director de la orquesta —anunciada con ese sólo título— y *El pájaro de fuego* de Igor Stravinski —la suite de 1919. Ya volveremos sobre la cuestión de qué se oyó de toda la música de la película, puesto que es evidente que no se ejecutó la partitura fílmica completa. Lo que ahora merece resaltarse es el hecho de que Revueltas hubiera ejecutado una selección de *Redes* como parte de la presentación con su nueva orquesta, y que lo hubiera hecho antes del estreno mismo de la película. Pudo haber tomado esta decisión por varios motivos, entre los cuales no habría por qué desdeñar los meramente publicitarios: si se le estaba dando un énfasis a su música como una de las atracciones de la nueva película, ¿por qué no apoyar la campaña desde el propio espacio musical? Además, Revueltas necesitaba promoverse a sí mismo, puesto que no se proponía renunciar a su labor de compositor, y debe recordarse que no había dado a conocer ninguna obra nueva durante todo 1935: había que estrenar música y *Redes* era, al parecer, el principal o quizás el único material nuevo disponible. Sin embargo, ello no impide suponer que el compositor deseara llevar su música cinematográfica a la sala de conciertos por sus valores intrínsecamente estéticos, independientemente de las circunstancias que hubieran motivado la creación de tal música: como veremos más adelante, la constancia con la que siguió promoviendo la ejecución de *Redes* demuestra que le daba a esta música el mismo valor que el otorgado a sus obras originariamente concertísticas. Lo esencial es que la noche de ese martes, el público de Bellas Artes escuchó lo que podríamos llamar una suite de concierto de *Redes*, dividida en tres partes: "I. Introducción; II. Funeral; III. Fiesta del trabajo". Así se anunció el material en el programa de mano de este concierto inaugural, en el que se estrenó la música de la película;[59] ahora faltaba el estreno de la película misma.

[59] Cf. el programa de mano de la "Orquesta Sinfónica Nacional, 2ª Temporada; Concierto de inauguración"; Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes: Sección Programas de mano, 12 de mayo de 1936.

Y, por fin, llegó. Tres largos años después de su concepción original, y sin la presencia de la mayoría de sus creadores, *Redes* tuvo su primera proyección pública. No fue, como podría haberse supuesto, en alguna gran función de premier, con actos especiales de apoyo oficial, a pesar de que se trataba de una producción cien por ciento gubernamental. Ni siquiera se dio en la capital del país, aunque nuestros criterios centralistas den como obvio el dato, y así esté asentado en las historias oficiales del cine mexicano; por ejemplo, Emilio García Riera da como estreno el del 25 de julio de 1936 en el cine Principal de la ciudad de México.[60] Sin embargo, *Redes* se estrenó públicamente más de un mes antes de esta fecha: el 4 de junio, en el Teatro Juárez de la ciudad donde se había filmado: en Alvarado, Veracruz.[61] Era el mínimo acto de justicia que se merecía una comunidad que había puesto todo de su parte para que ese grupo de intelectuales citadinos y extranjeros obtuviera lo que quería con su camarita y sus ideas políticas. Después de este estreno, vino ahora sí la primera proyección en México; en un informe de la Secretaría de Educación Pública, José Muñoz Cota afirma que se dio un preestreno el 17 de julio, aunque no he podido corroborar el dato; quizá no fue una proyección abierta al público. Después vino la ya citada fecha tenida comúnmente por oficial, el 25 de julio; la respuesta del público fue más indiferente que entusiasta, a diferencia de los intelectuales, que coincidieron en general en elogiar la película.

Aunque lejos, Paul Strand seguía interesado en el destino de su amada película, y esperaba noticias de su estreno. Carlos Chávez conocía bien el deseo de su amigo, por lo cual, con fría objetividad, le recabó varios recortes de prensa sobre la película y se los envió a Nueva York. El fotógrafo le respondió, agradecido:

> Eres muy bondadoso al remitirme los recortes de *Redes*, que creo están presentando ahora en México. Naturalmente que me interesan las críticas, aunque en ningún caso son muy inteligentes. Estoy impresionado por los dos críticos que

[60] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara-Subsecretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992-1997. Tomo I, pp. 127-128. El dato ya había sido expuesto así en la primera edición de la obra: México: Era, 1969; tomo I, p. 69.

[61] Velázquez Chávez, en Paul Strand y Ned Scott, *op. cit.*; p. 6.

dicen que el público mexicano no gustará de la cinta, y esto aún antes de haberla visto. Espero que estén equivocados. Harold [Clurman] recibió una carta de Aaron [Copland]; le dice que la ha visto, y que lo conmovió; esto me dio gusto saberlo, pues es una persona, un artista delicado cuya opinión respeto. [...] ¿Podrías decirme quién está exhibiendo la película?, ¿quién tiene los derechos? Joris Ivens, el director holandés que ha estado trabajando en Moscú, está aquí y dijo que podría interesarse en mandarla a la Unión Soviética. ¿La has visto? y si es así, ¿cómo la viste y qué impresión te hizo? Tiene muchos puntos débiles pero algunos buenos valores, o los tuvo.[62]

Como lo indica Strand, Aaron Copland fue uno de los privilegiados primeros espectadores de la película, pues se hallaba por entonces en la ciudad de México para estrenar su Concierto para piano y orquesta con Carlos Chávez. Es evidente que Copland debía estar al tanto de la reciente ruptura entre sus dos amigos compositores; sin embargo, con exquisita delicadeza diplomática, supo mantener su amistad con Revueltas sin dejar de compartir sus muchas causas comunes con Chávez. Por ello, pudo asistir al cine a ver *Redes*, y una de las pruebas de que le gustó mucho es que la volvió a ver un año después cuando se estrenó en Nueva York y hasta escribió sobre ella, como ya se verá. Chávez no parece haberle aclarado a Strand que él mismo no había visto la película, y tampoco le respondió acerca de quién la distribuía: Javier Liceaga, según la publicidad de la época.[63]

Quizás este Liceaga fuera el distribuidor comercial en México, pero quien continuó con la promoción de la película fue el mismo Agustín Velázquez Chávez. Hasta aquí llegaba, por lo pronto, la relación directa de Revueltas con *Redes*; él debía continuar con otras actividades, lo mismo en la dirección de su "nueva" orquesta que en sus clases del Conservatorio y en otras labores fílmicas o escénicas, como ya se verá en los siguientes capítulos. Sin embargo, a pesar de que en este verano de 1936 la película y su autor tomaron caminos ya diversos, se volvieron a encontrar un par de veces en el año siguiente, y la música de la película pasó a integrarse definitivamente al catálogo concertístico del compositor. Sigamos de manera somera el camino

[62] Carta de Strand a Chávez, fechada por Carmona como de agosto de 1936, en *Epistolario*; pp. 236-237.
[63] Así se anunciaba en las gacetillas publicitarias aparecidas en *El cine gráfico*.

de la película, y los efectos que siguió produciendo en los espectadores que iba teniendo, admirados por su música tanto como por su fotografía y sus demás cualidades.

En agosto de 1936 Velázquez Chávez se hallaba en Nueva York, con el propósito de promover la distribución de *Redes* en Estados Unidos, y quizás en otros países. Para tal efecto, se dirigió a la empresa Garrison, la cual le contestó por escrito el 25 de ese mes, explicándole las condiciones que ésta ofrecía para la distribución. Debe inferirse que Velázquez Chávez las aceptó porque, al estrenarse la película en Nueva York al año siguiente, ésta apareció como "A Garrison release", como se verá un poco más adelante.[64] Pero hizo algo más Velázquez Chávez en esta ciudad. Localizó a Paul Strand y le ofreció ver la película; es evidente que, a pesar de la inmensa aversión que ambos se debían tener, compartían la pasión por una obra que, les gustara o no, habían creado en común. Strand le escribió a Carlos Chávez el relato de este encuentro, poco después de sucedido:

[...] No dudo que no te sorprenderá saber que un cierto Velázquez Chávez me telefoneó la pasada semana. Como tal vez sepas, está en Nueva York con una copia de *Redes*. Me ofreció proyectar la película si pagaba yo por la proyección. Dado que yo la quería ver, lo hice así. Clurman y algunos otros vinieron. La sincronización de los diálogos parece bien hecha. La impresión mala y muy sucia. La música, en general, mediocre. Los créditos poco honrados.

Le dije esto y se escabulló. Por otras fuentes supe que la cinta se exhibirá la próxima semana en una pequeña sala cinematográfica española de Harlem. Desde luego que de esto no me dijo nada, tan mañoso como siempre.

En lo general no estoy avergonzado de *Redes*, pues con todo su dramatismo y otras debilidades, es honrada y, de muchas maneras, hermosa. Creo que si puede llegar al pueblo para el que realmente fue hecha, los trabajadores y campesinos de México, será valiosa para ellos. Para los trabajadores de cualquier parte. Me gustaría en alguna ocasión saber lo que piensas de la cinta.[65]

[64] Carta de T. J. Brandon, de la empresa Garrison, a Velázquez Chávez, 25-VIII-1936, reproducida por Velázquez Chávez en Paul Strand y Ned Scott, *"Redes": 32 fotocuprigrafías*; anexo 7, p. 24.
[65] Carta de Strand a Chávez, 27-VIII-1936, en *Epistolario*; p. 238.

Hay varios puntos interesantísimos en las afirmaciones de Strand, quien, a pesar de todo, había logrado por fin ver su obra, más de un año después de haber dejado México. Para empezar, no he podido verificar de manera documental que la película se hubiera proyectado efectivamente por aquellos días en el humilde barrio neoyorquino de Harlem. Lo que me parece más significativo y curioso es la opinión que le merece su propia obra fílmica y, sobre todo, el valor de la música; porque hay que repetir sus palabras: "La música, en general, mediocre". Cabe recordar que Strand tenía un buen concepto de la música de Revueltas y que, como ya se vio, había aceptado el cambio de compositor para su película por considerar que seguía contándose con un artista de primer nivel. Sin embargo, al incorporarse ya Revueltas a la producción, dejamos de saber qué opinión habría podido tener Strand sobre la música que hubiera podido escuchar en aquella etapa inicial de la producción y de la primera grabación, la fallida de diciembre de 1934.

Podemos imaginar, por lo menos, dos explicaciones para esta dura opinión de Strand en 1936: o bien el fotógrafo se decepcionó en verdad de la música y no le satisfizo respecto de sus expectativas, o bien tomó partido por Chávez en la pugna entre los dos músicos, y calificar de "mediocre" a la música revueltiana para *Redes* era una manera de expresarle a Chávez de qué lado estaban sus simpatías personales o ideológicas. No puedo afirmar de manera tajante que Strand estuviera al tanto de las desavenencias entre los dos músicos involucrados en la película; el hecho de que en su correspondencia con Chávez no se aborde el tema de manera explícita —por lo menos, en la correspondencia disponible, que probablemente no es toda— no quiere decir que el fotógrafo no pudiera mantenerse informado de acontecimientos como éstos —es significativo que, en sus cartas posteriores a agosto de 1936, ya no envíe saludos "para Silvestre". De cualquier manera, es importante concluir en este particular que Paul Strand no se avergonzaba de *Redes* y que expresó su deseo de que la película se distribuyera y exhibiera, sobre todo entre las clases trabajadoras, de acuerdo con el mismo espíritu ideológico que había motivado su creación.

Chávez no contestó a las comunicaciones de Strand hasta el 25 de octubre de 1936. Acerca de la película, le escribió: "Qué bueno que viste *Pescados*. Yo no la vi. La hubiera visto en el caso de haber sabido de algunos cambios y alteraciones importantes en relación a la idea original, porque en tal caso

yo hubiera protestado".[66] Aparte del hecho de que Chávez se siga refiriendo a la película con el título original, que ya nunca llevaría, es curioso que el compositor se hubiera conformado con la opinión de los demás acerca de una película en la que tantos empeños había puesto inicialmente, hasta el grado de poder suponer, sin haber visto el resultado final, que la idea original no hubiera tenido realmente cambios o alteraciones importantes. Por lo que sabemos, Chávez no vio *Redes* hasta el año de 1976: "[...] en la casa de Gloria Carmona, en una función privada que amablemente ofreció el señor Francisco Gaytán, jefe del Departamento de Acervo de la Filmoteca de la UNAM".[67] Tanto fue lo que le afectó al compositor el haber sido excluido de lo que era un proyecto original suyo.

Volviendo a la trayectoria de la película, ésta empezó en 1937 su camino internacional, un poco marginal, pero lucido. El 20 de abril de 1937 se estrenó *Redes* en una sala tipo cine club de Nueva York, The Filmarte —hoy desaparecida—, con el título en inglés de "La ola", *The Wave*; los subtítulos al inglés los había redactado un muy célebre escritor estadunidense, John Dos Passos, aunque es más probable que el trabajo principal lo hubiera hecho el otro escritor cuyo crédito aparece en los programas, Leo Hurwitz. La película recibió el entusiasmo de varios intelectuales de lo que representaba la izquierda estadunidense, como Waldo Frank y Clifford Odets.[68] Por las mismas razones ideológicas, la crítica local trató con dureza a la película, señalando en ella lo que siempre se le ha cuestionado más: la falta de dinamismo dramático de las hermosas imágenes fotografiadas por Strand, precisamente aquello que Fred Zinnemann había tratado de superar. Lo más curioso es que estos mismos críticos, tan duros y exigentes con sus criterios visuales, hayan reconocido que la música de la película era algo diferente y especial; ni entonces ni ahora ha sido muy común que se le dedique una atención especial a la música de una película en reseñas brevísimas de media columna o menos, como las de los periódicos y revistas. Aquí van sólo dos ejemplos sobre *Redes*, de los cronistas del *Variety* y del *New York Times*.

[66] Carta de Chávez a Strand, 25-X-1936, en *Epistolario*; p. 242.
[67] Nota de Gloria Carmona a la carta de Strand a Chávez del 14-IV-1935, en *Epistolario*; p. 209.
[68] Cf. el programa de mano de *The Wave* (1937), en la Theatre Collection del Reference Department de la New York Public Library.

Dice el primero, bajo la abreviatura "Hobe.": "A juzgar por los subtítulos en inglés, los diálogos meramente interrumpen una partitura musical excepcional ejecutada por un grupo sinfónico".[69] Dice el cronista del segundo: "[...] el clímax, con la flota pesquera unida, sería completamente inmóvil excepto por la partitura de Silvestre Revueltas".[70] Por supuesto, el más lúcido fue Aaron Copland, quien aprovechó la proyección de la película para publicar una semblanza elogiosa del autor de su música en el mismo *New York Times*, rematándola con el siguiente comentario:

> La partitura que Revueltas ha escrito para la película Mexicana "Redes", actualmente en el "Filmarte", fue escrita en 1935 y tiene muchas de las cualidades características del arte de Revueltas.
>
> La necesidad de musicación de las películas por compositores serios, está gradualmente imponiéndose aun en Hollywood. El gobierno mexicano, eligiendo a Revueltas para escribir la música de "Redes" ha procedido en forma muy parecida al de la U. R. S. S., pidiéndole a Shostakovich que musique sus mejores películas. Es dudoso que el verdadero futuro de estos señores esté en el campo de la música de concierto.
>
> Afortunadamente, en el caso anterior del compositor mexicano, no tenemos que esperar que el mundo concertista nos lo revele; cualquiera que se interese en el desarrollo de la música del Hemisferio Occidental, debe oír la que escribió Revueltas para la inolvidable película de Paul Strand hecha en México.[71]

Apenas un mes y medio después de que Copland publicara tan generoso elogio del colega y amigo, éste llegó a Nueva York, en camino de su legendario viaje a España. De alguna manera, Revueltas y *Redes* seguían haciendo

[69] "The Wave". *Variety*, 28 de abril de 1937. Es significativo que la reseña anuncie la película como una "Garrison release of Carlos Chaves production" [*sic*], y que además, nos anuncie que la película está hablada "In Mexican, With English Titles". Cuando nos empeñamos en desconocer al vecino, lo desconocemos de verdad...

[70] Frank S. Nugent, "The Screen at the Filmarte: The Wave". *The New York Times*, 27 de abril de 1937. En esta reseña, como en virtualmente todo el material neoyorquino sobre *Redes*, el nombre de Revueltas se escribió, de manera invariable, "Sylvestre".

[71] Aaron Copland, "Compositor Mexicano". *Cultura Musical*, México, vol. I núm. 8, junio de 1937; pp. 14-15 (Reproducción —sin crédito del traductor— de *The New York Times*, 9 de mayo de 1937; p. X.5). Se han hecho leves retoques al texto en esta cita.

un recorrido paralelo, porque la película también iba a tomar camino para Europa en los meses siguientes. Revueltas le escribió a su esposa Ángela Acevedo que el 22 de junio de 1937 se había encontrado en Nueva York con Paul Strand y la nueva esposa de éste, "una joven rubia y guapa. Platicamos un poco de muchas cosas, ligeramente. Quedamos de comer mañana juntos. Fuimos a ver a Minna Lederman, de la Liga de Compositores, a ver si podíamos concertar una audición de mis obras de música de cámara".[72] Es curioso que Strand acompañara al compositor a la gestión de un concierto con una de las editoras y promotoras de música moderna más importantes de aquella época en Nueva York, a pesar de que hubiera considerado a la música de su película común como "mediocre". En la misma carta, Revueltas dice: "Mucha gente me conoce aquí de oídas y por *Redes*, y he tenido oportunidad de conocer a algunas personas que podrán ayudarme, o que al menos tienen buena voluntad de hacerlo".[73] Es decir, que la película no había pasado inadvertida, por lo menos, para la intelectualidad de la ciudad.

Al parecer, Revueltas no podía separarse de *Redes* por aquellos días. Hasta en el viaje marítimo a Europa le salió la película en alguna anécdota.[74] Como es sabido, el músico llegó primero a Francia, y de allí partió hacia España con sus compatriotas de la LEAR. Velázquez Chávez aseguraba que *Redes* ya se estaba proyectando en París hacia mayo de 1937;[75] esta afirmación, combinada con el testimonio de Juan Marinello acerca de que había visto la película en la capital francesa con Revueltas mismo, "antes de entrar en España",[76] me hizo concluir inicialmente lo que afirmé en el 2000, acerca del momento exacto en el que ocurrió esta visita a ver la película.[77] Ahora

[72] Carta de Revueltas a Ángela Acevedo, 23-VI-1937, en *Silvestre Revueltas por él mismo*; pp. 60-61. En la carta, Revueltas escribe el nombre de la editora y promotora musical como "Mina Ledesman".

[73] *Ibidem.*

[74] Carta de Revueltas a Ángela Acevedo, 1°-VII-1937, en *Silvestre Revueltas por él mismo*; p. 71.

[75] Velázquez Chávez, en Paul Strand y Ned Scott, *op. cit.*; p. 11.

[76] Juan Marinello, *Imagen de Silvestre Revueltas*. Cito de la edición homónima de México: Presencia Latinoamericana, 1983; p. 28.

[77] Entonces di a entender que el compositor había visto su película en París entre el 6 y el 15 de julio, equivocándome en la fecha por seguir a Velázquez Chávez y a Marinello: "Revueltas recorrió la ciudad, se encontró con los otros mexicanos del contingente de la Liga y con representantes de otros países americanos y europeos; incluso vio *Redes* en un cine de barriada con

puedo hacer una precisión: como veremos, Revueltas y Marinello vieron *Redes* en París el 19 o el 20 de octubre de 1937; esto es, después de haber estado en España. La correspondencia de Revueltas a su esposa lo aclara todo acerca de esta fecha, confundida por Marinello. Es comprensible que se confundiera el escritor cubano, quien estaba rememorando hechos ocurridos treinta años antes de cuando escribió su testimonio. Pero así fue: primero fueron a tierra española, donde ocurrió otro capítulo de singular importancia para la historia de *Redes*.

Vayamos a España, pues, que ya regresaremos a Francia. Por si quedaba duda de que al compositor le importaba, y mucho, incorporar la música de su película a su catálogo de concierto, en Barcelona dejó claro lo que pensaba al respecto. En su paso por esta ciudad, en uno de sus conciertos más lucidos y señalados, dirigió una Orquestra Simfònica de les Emissores Barcelonines, nada menos que en el Palau de la Música, la venerable sala de conciertos de la capital catalana, el 7 de octubre de 1937. Así contó el compositor su versión del hecho, en un "informe sobre España" que sobrevive en sus documentos:

> [...] En dos días arreglamos los preparativos para el mitin concierto. Reunimos las dos orquestas de las transmisoras barcelonesas, miembros de la antigua "Pau Casals" y trabajamos, ensayando hasta de noche. Luego, el concierto donde se tocaron *Redes*, *Caminos* y *Jantizio* y hablaron Mancisidor, Vera y Paz.[78]

En efecto, el programa impreso de aquel "Míting-Concert" muestra cómo el acto se dividió en tres partes. En la primera se ejecutó *Redes*; la segunda fue de la palabra: poemas de Octavio Paz, una alocución de José Mancisidor y otros poemas, esta vez leídos por María Luisa Vera; la tercera parte fue de más música: *Janitzio* y *Caminos*. Si suponemos que las tres partes del acto tuvieron una duración similar, y las dos últimas piezas orquestales de Revueltas duran un tiempo sumado de quince minutos, podemos hacernos una idea de lo que debió durar la suite de *Redes* que presentó su autor esa noche. Además, el programa de mano describe a esta obra como dividida

Juan Marinello, y la película ya le había granjeado cierta popularidad momentánea, aunque no repercutió en propuestas de trabajo concretas". *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son*; p.55.

[78] Silvestre Revueltas, "Informe sobre España", en *Silvestre Revueltas por él mismo*; p. 123. En este texto aparece, erróneamente, "Vega" por Vera.

en tres partes: "a) Introducción; b) Funeral; c) Fiesta del Trabajo". Es decir, exactamente los mismos tres títulos empleados en el programa del estreno de la suite en Bellas Artes el año anterior.[79] Parece una obviedad, pero hay que irse con tiento y las mayores seguridades posibles: lo más probable es que Revueltas haya ejecutado en Barcelona la misma suite de *Redes* que en su estreno absoluto, es decir, una suite integrada con los mismos materiales seleccionados de la partitura fílmica completa. Cuáles pudieron haber sido éstos, es cuestión que se discutirá más adelante.

Después del 10 de octubre, Revueltas ya estaba de vuelta en París. Allí, en medio de sus penurias de ánimo y de su escasez material, se le juntaron varias buenas noticias después del día 19, que él sintetizó de la siguiente manera:

> Hoy ha hecho un tiempo magnífico; hoy ha habido sol; no me he sentido fatigado, he reído, he tenido apetito (creo que eso siempre); París me miraba amable, las chicas parece que también (han de ser unos zapatos amarillo-canario que son el escándalo de los bulevares); hoy se estrena *Redes*, hoy, hoy, hoy he recibido dos cartas tuyas, Angelucha. Hoy ha sido, pues, día de fiesta.[80]

Y en una carta del día siguiente, escribió con más precisión: "Anteayer se estrenó *Redes*, a ver si más tarde tengo lugar de hacerte la crónica".[81] Sin embargo, el compositor no debió tener lugar para hacer tal crónica. Quien sí la hizo, afortunadamente, fue Juan Marinello; si, como ya vimos, el cubano fue impreciso en cuanto a la fecha exacta, a tanta distancia de los hechos, no lo fue en cambio para describir un estampa vívida de cómo se dio aquella visita al cine de París en el que vieron Revueltas y él la película; de paso, apuntó un par de comentarios críticos agudos. Relata Marinello:

[79] Cf. el programa de mano del "Míting-Concert", del "Comité de Dones contra el Feixisme i la Guerra", 7 de octubre de 1937, en la colección particular de Eugenia Revueltas. Dos páginas de este programa han sido reproducidas en *Silvestre Revueltas por él mismo*; páginas centrales, entre las pp. 48-49.

[80] Carta de Revueltas a Ángela Acevedo, 20-X-1937, en *Silvestre Revueltas por él mismo*; p. 128.

[81] Carta de Revueltas a Ángela Acevedo, 21-X-1937 (fechada, al parecer originalmente, como de julio, error evidente), en *Silvestre Revueltas por él mismo*; p. 130.

[...] Una tarde se nos ocurrió, curiosidad explicable, ver *Redes* en una sala parisiense. Lo logramos, después de búsqueda muy empeñosa. En un barrio apartado, de espaldas al París cosmopolita, dimos con un cartel de elementos muy convencionales —la consabida mexicanada para el turismo—, en que campeaba un gran letrero rojo: *Les Revoltés D'Alvarado*. Silvestre estuvo buen tiempo sonriendo frente al infiel y desenfadado anuncio de su obra. Entramos. La sala era triste y de mal gusto; los asistentes, escasos. De nuevo —ya conocía yo la admirable, la ejemplar cinta— me metí en la belleza de la música y de la imagen. Sentí, una vez más, que *Redes* es, y a veces se nos olvida, una gran fecha en el cine americano. La firme simplicidad de asunto encuadra soberanamente con la claridad fotográfica y la mantenida elevación lírica. Es una obra plena: calidad, poesía y mensaje. (¿Por qué no se hace una nueva versión de *Redes*, poniendo al día algunos aspectos técnicos, que podrían enriquecerla? Sería tarea delicada y difícil, pero bien vale la pena intentarla.)

Durante la exhibición del film nos dimos la espalda. Gozaba yo de la fuerza ascendente del suceso y de poder de síntesis en su apretamiento. Silvestre no miraba a la pantalla. Vuelto hacia los espectadores, meditaba en silencio, preguntándome más de una vez: "¿Y éstos qué pensarán...?".[82]

Un nuevo público se enfrentaba a la cinta, y con ella a una nueva música; el título, de nuevo cambiado: "Los rebeldes de Alvarado". Según se desprende de las cartas de Revueltas, hubo impresiones favorables hacia su música, las cuales le hicieron abrigar la esperanza de que él pudiera organizar alguna presentación. No debe olvidarse que sus fondos monetarios eran muy escasos y se le estaban acabando, y todo ese lapso se la pasó esperando una ayuda de México para viajar a la Unión Soviética, la cual nunca llegó. Por ello mismo, cualquier presentación no sólo le habría ayudado a establecer un nombre y algún prestigio: era un acto de la más elemental supervivencia. Dos veces se refirió de manera explícita al asunto; el 26 de octubre escribió: "Sería una lástima que no pudiera actuar aquí. Tengo la certeza de que sería un éxito. La música de *Redes* ha gustado mucho y he tenido los mejores

[82] Juan Marinello, *op. cit.*; pp. 28-29.

elogios".[83] El 10 de noviembre, ya muy cerca de su regreso a México por no conseguir apoyo alguno, todavía albergaba alguna esperanza:

Ya no pensaba escribir de aquí, pues pensábamos salir hoy para México, pero ya a última hora decidimos esperar siete días más, con la esperanza de que se pueda arreglar mi concierto haciendo otras gestiones con los empresarios de *Redes*, que podían utilizar mi concierto como propaganda para su película.[84]

De estas palabras se desprende, por una parte, que la película todavía se hallaba en cartelera tres semanas después de su estreno, y por la otra, que había algún interés por mantenerla allí. Sin embargo, los intentos no fructificaron y Revueltas regresó a México sin haber podido dar un concierto en la capital francesa. A su regreso le esperaban novedades, cambios radicales en su ambiente profesional y otros trabajos diversos. Aquí se separaron, por fin, los caminos del compositor y los de *Redes*.

Y la película misma pasó a segundo plano en la vida de todos sus creadores centrales después de 1937; al fin y al cabo, se trataba de grandes personalidades, las cuales acabaron teniendo unas carreras de resultados tan abundantes que *Redes* sólo constituía, al pasar de los años, un muy brillante inicio, pero inicio al fin. Así como para Revueltas, también para Paul Strand: la película ya sólo era una mención secundaria en la correspondencia de éste con Carlos Chávez en 1938. El epílogo de esta historia fílmica se puede fechar en 1951, cuando Strand le preguntó a Chávez si éste conocía el destino del negativo de la película:

Me pregunto si podrías decirme si los negativos originales de *Redes* están a salvo en México. Entiendo que se mandaron a Francia (lo cual no debió haber ocurrido nunca) en 1939, y luego llegaron los nazis.[85]

[83] Carta de Revueltas a Ángela Acevedo, 26-X-1937, en *Silvestre Revueltas por él mismo*; p. 131.
[84] Carta de Revueltas a Ángela Acevedo, 10-XI-1937, en *Silvestre Revueltas por él mismo*; p. 136.
[85] Carta de Strand a Chávez, 25-V-1951, en *Epistolario*; p. 575.

Chávez respondió: "No sé nada acerca del negativo de *Redes*, pero he puesto a alguien sobre la pista y tan pronto como tenga alguna noticia te la haré saber".[86] Supongo que no halló noticia alguna, porque no aparecen más referencias al caso en su epistolario en fechas posteriores. Strand no era el único que tenía esta noticia sobre el destino francés del negativo de la película; Fred Zinnemann también manejaba una información similar: "Me han contado que, algunos años más tarde [de 1935], los nazis hallaron el negativo en París y lo quemaron".[87] Sobre esta desaparición del negativo, Francisco Gaytán le explicó a Gloria Carmona lo siguiente:

> Es muy probable que esto haya ocurrido, pues mandar el negativo original de una película al extranjero para sacar copias es una práctica bastante corriente. Después esos originales se quedan, por una razón u otra, allá. La Filmoteca de la UNAM cuenta con una copia del negativo original bastante buena de *Redes*, pero es una copia. Lo que es un hecho es que el III Reich confiscó mucho material de la Cinemateca de París.[88]

Aquí podemos dar por terminada la historia de *Redes*, contada por tantas voces desde tan variados ángulos; con esta historia, queda asimismo narrada la crónica de la partitura musical escrita especialmente para la película, y cómo esta música fue adquiriendo de manera gradual su vida independiente hasta que el compositor la dejó establecida en el mundo de los concertistas, si bien su propia suite de dicha música no fue la tomada en cuenta para que continuara sobreviviendo en los programas sinfónicos. Una vez relatada esta historia, es hora de pasar a detenernos a escuchar esa música y a ver cuán importante, cuán fundamental es su presencia en el todo integrado que hoy percibimos en *Redes*, y qué razones pueden alcanzar a dilucidarse para la exitosa fusión de su discurso sonoro con el visual, en medio de sus exposiciones dramáticas e ideológicas.

[86] Carta de Chávez a Strand, 31-V-1951, en *Epistolario*; p. 576.
[87] Zinnemann, *An Autobiography*; p. 37.
[88] "Conversación con Francisco Gaytán, curador y jefe del Departamento de Acervo de la Filmoteca de la UNAM", citada por Gloria Carmona como nota a la carta de Strand a Chávez del 25-V-1951, en *Epistolario*; p. 575.

Reconsideraciones y revaloraciones

Para abordar a fondo la participación integral de la música en *Redes*, más interesante aquí que en ninguna otra de las colaboraciones fílmicas revueltianas, es necesario dedicarle algunas líneas a ofrecer una valoración de la película misma como un todo estético, pues su reputación ha oscilado desde ser calificada de panfleto esteticista pero inmóvil, hasta ser considerada una obra de arte suprema e incomparable. Como todo extremo, conviene ponderar un poco la situación, aunque no negaré el adelanto de que mi opinión personal se inclina mucho más a encontrar virtudes gozosas en esta película —a la cual sigo viendo con mucho gusto y sin cansancio— que sus defectos y fallas evidentes, pero no determinantes.

El punto de vista más repetido entre los estudiosos del cine parece ser el de Emilio García Riera; en la primera edición de su *Historia documental del cine mexicano*, antes de citar seis testimonios elogiosos de la película, expone su propio comentario, que merece citarse completo:

> *Redes* es una película muy bienintencionada y un esfuerzo desinteresado y valiente. En ella se dieron por primera vez los elementos considerados por la *intelligenzia* del país como ideales para el buen cine nacional: un contenido social combativo, la buena fotografía que descubre la belleza de los rostros populares y de los escenarios al aire libre, una realización y un montaje inspirados en el ejemplo de Eisenstein. Con todo ello se procuraba un parentesco con los temas y formas de las corrientes más avanzadas de la plástica, la música y demás artes mexicanas en el tiempo en que la película fue realizada, corrientes que coincidían en una necesidad de reivindicar y valorizar lo indígena en el cuadro de la cultura nacional. Así, *Redes* debía tener contenido y estilo y debía carecer del artificio del cine convencional. Sin embargo, *Redes* resulta en gran medida una película esquemática por su contenido y artificiosa por su estilo. Al intentar mantener sus distancias con el cine de Flaherty, los realizadores de *Redes* adoptaron una actitud tímida frente al documento etnográfico que, pese a todo, la cinta no podía dejar de ser. Y al buscar la inspiración directa de Eisenstein, llegaron a sugerir incluso la copia *shot* por *shot* de las más famosas secuencias de montaje del realizador soviético. La acción, que se suponía dinámica, no fue vista como tal sino en función del montaje. Es decir: el montaje resultaba dinámico, pero la acción no. De ahí la rigidez de una cinta cuyas imágenes dominantes acaban

siendo los rostros espléndidos de unos pescadores reducidos al hieratismo y a la inexpresión en tributo a las sacrosantas leyes del montaje.[89]

García Riera sitúa con precisión a las dos fuentes inspiradoras más evidentes de *Redes*: Serguéi Mijailóvich Eisenstein y Robert Flaherty. Otra opinión que sintetiza muchas sobre la película, incluyendo juicios que se han vuelto fijos y repetidos, la da Aurelio de los Reyes en su libro *Medio siglo de cine mexicano*:

> El argumento hacía un llamado a los pescadores para unirse y luchar contra la explotación de que eran víctimas por parte de los acaparadores del producto y contra la opresión ejercida por la Iglesia; pero el planteamiento era más generalizado y rebasaba el estrecho círculo de los trabajadores del mar, era una alegoría sobre la situación del trabajador del campo y la ciudad. Era una crítica al orden establecido, lo cual significaba una aportación al nacionalismo chauvinista en que caían las películas mexicanas. Si bien no es propiamente una película indigenista, parece inspirada en el episodio de los magueyes de la película de Eisenstein [*¡Que viva México!*] con el que conceptual y formalmente sus realizadores estaban en deuda, por la utilización de actores naturales —excepto uno— conforme a lo hecho por el director soviético y por la estética fotográfica. En términos generales, la película sigue de cerca los postulados teóricos de la cinematografía soviética de la Edad de Oro. Refleja el fuerte influjo que ejercía en la intelectualidad mexicana.[90]

[89] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 1ª ed. México: Era, 1969; tomo I, pp. 70-71. El comentario se reprodujo casi idéntico, con leves retoques, en la ya citada segunda edición de la obra: México: Universidad de Guadalajara-Subsecretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992-1997. Tomo I, p. 131. El cambio más significativo de redacción me parece el siguiente: "Sin embargo, *Redes* resulta en gran medida una película esquemática por lo que cuenta y artificiosa por cómo lo cuenta".

[90] Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano: 1896-1947*; p. 188, dentro de un capítulo titulado, de manera muy significativa: "El indigenismo".

Y líneas más adelante, recalca cómo "[...] ...el cineasta soviético, en el episodio de los magueyes, abordaba la explotación del indígena por el hacendado;...".[91]

Y si entre gente de cine no le ha ido muy bien a nuestra obra fílmica, los músicos tampoco le tienen un aprecio especial. Por ejemplo, Lucía Álvarez señala:

> Primero, resulta poco creíble que los nativos pescadores nos reciten frases marxistas o leninistas como si las hubieran aprendido de memoria y que resultan forzadas y poco convincentes; el guión es ampuloso, resulta forzado y, según mi opinión, poco espontáneo. Segundo, Revueltas era demasiado grande para la película, él era espectacular y no es éste el film que debió musicalizar, ya que observamos en ella imágenes intensamente desamparadas, como en el momento en que dos pescadores solitarios se remontan hacia las aguas en una barca a punto de desbaratarse y la música de fondo que se escucha es la Sinfónica Nacional completa que ejecuta un pasaje musical de carácter épico en fortísimo. Esto me indica que Revueltas fue más allá de la obra, es decir, comprendo que quisiera solidarizarse con la problemática de los pescadores y que para él una protesta épica fuera razonable, pero la imagen que Zinnemann le proporcionó exigía otro tipo de musicalización; existe demasiada soledad en este momento para ser llenado con tanta potencia. La música de Revueltas no necesitaba película, es válida por sí sola, e indiscutiblemente talentosa, pero para el cine resulta inadecuada.[92]

Y Roberto Kolb Neuhaus opina:

> Una retrospectiva crítica del filme [...] nos obliga a poner en evidencia lacras como la mala sonorización, un doblaje artificioso, una actuación torpe y una calidad de edición muy irregular. Mucho se explica por la evidente carencia de recursos o por el equipo tan primitivo y atrasado del que se disponía. Debe entenderse dentro de esta perspectiva. Sin embargo, dichas carencias no justifican la elaboración de un guión tan elemental y acartonado o la pobreza de articulación

[91] *Idem.*

[92] Lucía Álvarez, "El compositor en el teatro y el cine". *Estudios cinematográficos, revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, México, año 4, núm. 12, abril-junio 1998, "La música para cine"; p. 51.

práctica y conceptual entre los miembros del equipo creativo. En todo momento está presente la pugna entre conceptos distintos, pocas veces llevada hacia una síntesis satisfactoria. El filme es alternativamente mural fotográfico en movimiento, documental etnográfico o panfleto sindicalista.[93]

Como puede leerse, el saldo crítico es muy severo contra la película. He reproducido estas citas un tanto extensas para tener a la vista los argumentos que deseo refutar en torno de ese severo saldo: un conjunto de observaciones en las cuales lo único de la película a lo que se le perdona la vida es la fotografía de Paul Strand y la música de Revueltas. ¿Realmente *Redes* es tan mala, tan esquemática, tan limitada, tan torpe y malograda? En 1996, la Orquesta Sinfónica Nacional de México presentó la proyección de la película, ejecutando la música en vivo ante una copia a la que se le había suprimido la grabación de la pista musical original. El principal motivo para esta proyección lo daba, por supuesto, la música, por ser lo que era y por provenir de quien provenía; sin embargo, en las varias veces que se dio esta proyección —en el Palacio de Bellas Artes o en el Auditorio Nacional de la ciudad de México, por no hablar de las presentaciones en otras ciudades del país—, la película misma suscitó grandes aplausos y una evidente identificación de los espectadores, los cuales aplaudían a escenas o diálogos específicos, sin que hubiera música de por medio. Es verdad que no se puede confiar en la opinión generalizada de una masa anónima de espectadores; pero si la película estuviera tan desarticulada y confusa como parecen recalcar sus críticos modernos, entonces sería difícil explicar la respuesta eficaz provocada sobre espectadores que aplaudieron un espectáculo, una película, no un acto arqueológico o de exquisitez intelectual para iniciados o entendidos: gente que terminó por entender un mensaje, independientemente de que estemos o no de acuerdo con él.

¿Qué se le exige o reclama a *Redes*? Si lo que se ve no satisface lo que se espera de la película, ¿no será porque ésta no se proponía dar lo que ahora se le demanda? Se le reclama una manera de actuar, como si se supusiera que habríamos de ver actuaciones realistas o naturalistas. Se le reclama que rehuyera el carácter etnográfico que tiende a presentar, y hasta se le encasilla

[93] Roberto Kolb Neuhaus, "*Pescados*: Partitura en busca de director". *Tierra Adentro*, núm. 101, p. 27.

como muestra de "indigenismo", con una ligereza casi diría yo sorprendente. Se le llena de epítetos que hoy suenan a lugares comunes, y que incluso hacen sospechar si los críticos han visto bien, con detenimiento, lo que tanto critican —no encuentro en la película escena alguna en la que ocurra lo que describe Lucía Álvarez, acerca de la música "espectacular" sobre unos pescadores solitarios en su barquita... Parece que no se le perdona a *Redes* el que ofrezca al mismo tiempo una propuesta plástica determinada, junto a un mensaje ideológico doctrinario y una enseñanza de ciertos hábitos de producción, incidentalmente representativos de una cultura también determinada. *Redes* contiene estos tres elementos, en efecto, pero no alternativamente, sino superpuestos.

El trabajo informativo acerca de la manera como se pesca y se comercia esta pesca en Alvarado, Veracruz, parece un sustrato inicial, presente a todo lo largo del argumento; si recordamos la historia de la película, se vuelve entonces evidente que de este objetivo partía la idea misma para emprenderla, y por mucho que se deseara exponer otras cosas no podía abandonarse esta idea inicial. Sobre este sustrato, que es el que más nos remitiría a la influencia de Flaherty —como expondré más adelante—, se superpuso la exposición doctrinaria de cómo un acto aparentemente tan natural como la pesca se convierte en una relación social de explotación clasista, y aquí entraría en juego la otra influencia de los creadores, la de Eisenstein. ¿Pero sólo se trata de estas influencias? ¿No hay más aprendizajes puestos en juego, más convenciones estéticas de la época que tal vez resuenan en esta obra?

El hecho de que se haya elegido para *Redes* un discurso visual característico le va igual a las dos influencias, pues los dos creadores de este discurso en la película, Strand y Zinnemann, los conocían bien, aunque emplearan sus recursos de formas diversas y hasta contrapuestas. No veo por qué deba lamentarse una supuesta "pobreza de articulación" entre los miembros del equipo creativo; yo veo en ello más bien una ventaja, un enriquecimiento, como ya lo había empezado a apuntar durante la crónica de la producción de la película. Creo que *Redes* no creció tanto por la integración de los creadores cuanto por su contraposición, precisamente: en manos de Strand sólo, habría sido una sucesión de fotos fijas; en manos de Zinnemann únicamente, quizás habría sido lineal y plana, sin belleza plástica y sin espacio para integrar otros elementos como la música —idea esta última que siempre estuvo presente en Strand, con o sin Chávez. La idea de imagen del fotógrafo chocó

con la idea del director, y se vio confrontada con el trayecto específico del discurso sonoro de la música —como trataré de explicar—; a pesar de que el fotógrafo trató de que se conservara su propuesta propia, terminó por ceder ante lo mejor de las otras propuestas.

Cuando se censura la falta de espontaneidad y la torpeza de los actores, pescadores al fin y al cabo sin formación actoral ni interés por adquirirla, parecería que se hubiera preferido una filmación absolutamente documental en la que los protagonistas se expresaran con sus palabras y sus conductas cotidianas. Si éste hubiera sido el caso, cabría preguntarse si en la vida cotidiana de estos pescadores se discutiría el problema de la explotación a manos de los acaparadores, y si se haría de una manera que fuese comprensible más allá de este círculo laboral. Es evidente que los guionistas de la película estaban interesados en hacer que "sus pescadores" simbolizaran a muchos más trabajadores que ellos mismos, y por ende no podían ser espontáneamente los pescadores que eran. Podemos estar en desacuerdo con ese manejo ideológico de los habitantes de una comunidad determinada, pero lo que no podemos exigir, dada esta situación, es que se les pida que actúen con la espontaneidad de quien se deja filmar en su vida diaria —suponiendo, por añadidura, que cualquiera pueda mantener la naturalidad de su vida diaria ante una cámara, lo cual, por lo menos hoy, nos suena muy ingenuo...

Los pescadores de Alvarado actuaron, o mejor, representaron ante la cámara de *Redes* el drama de sus conflictos laborales de acuerdo a como se les pidió, en nombre de otros trabajadores que, supuestamente, representarían con su historia local. Ello les obligaba a volverse impersonales, evitando abordar precisamente elementos locales que restaran el valor social general a su historia. El propio líder de los pescadores era actuado por un joven deportista, como ya ha sido narrado: él no tenía historia personal de pescador como para contarla espontáneamente; era un tipo social urbano, por así decirlo, que representaba un personaje diferente al de su propia vida real. Cabría preguntarse por qué se le dio el papel protagónico de Miro —¿Ramiro? ¿Casimiro? ¿Domiro, Argemiro?— a este muchacho, Silvio Hernández: ¿por no comprometer en su vida diaria a cualquiera de los pescadores reales de Alvarado, todos los cuales iban a seguir realizando su vida normal después de la película? ¿Por contar con alguien más dueño de su tiempo, quizá con más facilidad de palabra para representar al personaje que más tenía que decir, de acuerdo con el guión? ¿Por despertar la simpatía del espectador con un personaje de presencia física agradable, aunque esto suene casi a herejía para una película que se suponía documental e indoctrinadora? Hay que decirlo todo: Hernández era un hombre de muy buena presencia, lo cual no pudo ser indiferente a los realizadores de la película. En conjunto, pues, no puede suponerse que *Redes* se propusiera ilustrar de manera directa y exclusiva la vida normal de los pescadores de Alvarado, y por ende no debe extrañarnos que los pescadores hubieran actuando a personajes que sólo en una faceta los reflejaban a ellos mismos.

Gómez Muriel, por lo menos, era consciente del hecho, pero no creo que hubiera sido el único. Dijo en 1954:

> *Redes* fue hecha con gran libertad. Nuestro único problema fue la limitación de los medios económicos. Pero, fuera del medio intelectual, no trascendió al público. Los mismos pescadores que tomaron parte en ella sólo aceptaron el planteamiento concreto de sus reivindicaciones. El estilo les molestó; rechazaban las imágenes-símbolos; nos criticaron que al pasar los pescados de la red a los botes hubiéramos obligado a aventarlos demasiado alto, porque así el producto se arruina. Criticaron también las marchas en filas regulares, ellos no caminan formados.[94]

Estas descripciones aclaran cómo los propios pescadores no eran unas pasivas víctimas ingenuas de ladinos urbanos que los filmaban según su buen saber; sabían de qué se trataba y aceptaron lo que les podía servir del caso. Pensemos en que un trabajo supuestamente documental, que reflejara con fidelidad la vida de estos pescadores, ya estaría falseado por las imágenes artificiales como las que citó Gómez Muriel. Más aun; si se hubiera deseado reproducir esa vida diaria, el lenguaje tendría que haber reflejado una característica que le es muy peculiar a los habitantes de Alvarado; hasta Zinnemann se percató de ella: "El sitio era famoso en todo México como '*el pueblo el más malhablado en toda la república*' [...]. Los habitantes de la región, los jarochos, maldecían no sólo en cuatro letras sino en párrafos, sobrepasando en imaginación hasta a los húngaros y a los rusos. Éste fue

[94] Emilio Gómez Muriel, en Raquel Tibol, "Redes", *loc. cit.*

el lugar donde aprendí a hablar español".[95] Frente a este hecho por todos sabido, uno de los poquísimos momentos de humor que los guionistas se permitieron es un chiste demasiado inocente, surgido por el comentario de un pescador que anunciaba que le pondría casa a su novia: "—¿Quién es más tonto? ¿Un pescado, o un hombre? —¡El que se deja pescar de una mujer!" Y el burlado pescador remataba a quien le había hecho la burla: "Pues qué bien te pescó a ti la tuya". Como es evidente, nada qué ver con el florido y muy desparpajado léxico real del alvaradeño; y no hay nada qué ver porque, como ya lo muestran todos los ejemplos citados, la película no se propone reproducir de manera documental una vida diaria de una región específica.

Si se trata de buscarle genealogías de influencias a la película, y todos vuelven sobre Eisenstein y Flaherty, bien podríamos preguntarnos si hasta ahí llegaba la experiencia formativa de tantos creadores que se hallaban en contacto con mucha más información que los dos autores hipercitados. El nombre de Narciso Bassols, tan ligado al concepto original de la película —no olvidemos que él siguió interesado en su conclusión, aunque él ya no fuera el secretario de Educación, y que Strand siempre creyó en él y en su opinión—, constituye en sí mismo una pista para buscar otras influencias que a mí me parecen más que claras en *Redes*: dos protegidos de Bassols, los entonces jóvenes Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, y el mundo dramático que ellos representaban para la época.

Estos dos jóvenes, participantes destacados en la frustrada campaña presidencial de José Vasconcelos en 1929, presentaron en la primavera de 1932, precisamente con el apoyo de Bassols, un conjunto de obras de crítica política, escritas y dirigidas por ellos dos, agrupando una temporada bajo el nombre de Teatro de Ahora. Aunque fue una temporada muy atacada por escritores rivales, sobre todo por los Contemporáneos, las obras no son mala literatura dramática; de hecho, son de las obras más antiguas escritas en México que presentan una intención doctrinaria con pretensiones estéticas.[96]

[95] Zinnemann, *An Autobiography*; p. 32. Las palabras en cursivas están en español en el original.

[96] Para hablar con más precisión, pienso en *Los que vuelven* y *Justicia, S. A.* de Bustillo Oro, así como en *Pánuco 137* y en un muy interesante *Emiliano Zapata* de Magdaleno. Es curioso que estos dos jóvenes radicales se hayan dedicado al cine industrial en sus años maduros, el primero como exitoso director de comedias nostálgicas y porfirianas y el segundo como guionista de cabecera de la época más emblemática de Emilio Fernández.

Tanto Bustillo Oro como Magdaleno estaban conscientes de quién era su modelo: el director alemán Erwin Piscator, ya muy famoso por entonces en toda Europa, y cuyo libro *El teatro político* acababa de ser traducido al español por entonces. Si el nombre de este director alemán hoy nos dice poco, se debe sobre todo a que la mayor parte de sus ideas sobre el manejo ideológico del teatro y su original resolución escénica fue heredada o, mejor dicho, robada por un discípulo rebelde: Bertolt Brecht, bajo cuyo nombre se han usado y repasado hasta la saturación tantos términos originalmente piscatorianos que el discípulo presentó como propios; por ejemplo, el tan mentado "teatro épico", cuyo significado original no era el que hoy se maneja como lenguaje corriente.

En su momento, se habló de un teatro "épico" para señalarle una de sus características, la de presentar historias de discurso predominantemente narrativo antes que en el sentido dramático clásico causal, el representado por los conceptos aristotélicos: en el estilo "épico", los personajes y sus historias eran relatados, narrados, por un personaje ajeno a la acción, con lo cual se pretendía estimular en el espectador una distancia crítica respecto de lo que se le representaba en escena. Esta dramaturgia era "épica" como son épicas la *Ilíada* o la *Odisea* o la *Eneida*, es decir poemas narrativos, "epopeyas", en contraposición a la poesía lírica que, tradicionalmente, no cuenta historias. Sin embargo, como predominó en la tradición clásica la forma del poema épico para narrar con él actos heroicos o bélicos, se restringió en el sentido corriente del término lo "épico" para referirse a esos actos espectaculares de las batallas y los personajes nobles y llenos de acciones grandiosas y dinámicas, y con este sentido restringido ha llegado el término a nuestros días: así lo he escuchado y leído entre muchos colegas, y así lo entiende Lucía Álvarez en su comentario citado. Sin embargo, la idea de lo narrativo era la que predominaba en el contexto del "teatro épico" que promovía Piscator, y así la entendieron Bustillo Oro y Magdaleno, quienes aprendieron en el gran director casi al mismo tiempo que Brecht, si bien éste llevó la idea —y el teatro mismo— a dimensiones mucho más trascendentes.

Silvestre Revueltas conoció, sin duda, todo este caldo de cultivo de las nuevas propuestas teatrales de su tiempo. No es gratuito en modo alguno que la partitura de su *Colorines*, firmada el 26 de mayo de 1932, un par de meses después de las funciones del Teatro de Ahora, esté dedicada "A Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo". El compositor sabía con quién estaba

tratando y de qué se trataba; en cuanto vio el guión de *Pescados*, debió haber percibido las afinidades de discurso y de ideología que ya había conocido en aquellas representaciones. Y no sólo el compositor lo sabía; Gómez Muriel también:

> Fui apasionado espectador de teatro; asistí mucho al Teatro Orientación a ver poner obras, a presenciar el trabajo de Celestino Gorostiza y Julio Bracho. Antes vi, también, el teatro que hicieron Mauricio Magdaleno y Bustillo Oro. De ese modo, pues tenía una idea de lo que era conveniente en la actuación, y sobre todo, pude hacer que me entendieran los actores de esa película [*Redes*].[97]

Y es que, en efecto, si las imágenes de *Redes* le deben mucho de su concepto de la edición y del montaje a Eisenstein, y si su atención por describir la realidad tiene resabios de Flaherty, su guión es una obra didáctica como las de *agitprop*, término muy en boga en la Alemania de Piscator y Brecht, y claramente influido por la lectura en boga por entonces, la de Karl Marx y sus exegetas. Las obras didácticas de indoctrinamiento se proponían ilustrar una situación social determinada, especialmente conflictiva, y promover con el conocimiento impartido una toma de posición sobre tal conflicto. La música para un trabajo de esta naturaleza debía contribuir a reforzar los efectos del conflicto presentado. Es significativo que, para las obras didácticas que Brecht y sus colaboradores presentaron entre los obreros y estudiantes alemanes entre 1929 y 1932, como *La excepción y la regla*, *La medida* o *El consentidor y el disentidor* —escritas casi en su totalidad por Elisabeth Hauptmann—, se contara con la colaboración musical de Hanns Eisler y no con la de Kurt Weill, con quien Brecht tenía ya muchas desavenencias para entonces, en especial de ideología. En 1938, Revueltas se refirió de manera muy favorable al trabajo de Eisler, comparándolo con el de José Pomar e, indirectamente, con el suyo propio; ignoro si este alemán ya sería conocido para 1932 entre la intelectualidad mexicana, y en lo particular su trabajo para la escena: me inclino más a pensar que aquí hay una coincidencia de estados de ánimo y de intereses ideológicos. Pero no debería descartarse este concepto de lo didáctico en la dramaturgia de *Redes*, el cual permite entender mejor las razones para el lenguaje empleado y la actoralidad dirigida.

[97] "Gómez Muriel, Emilio", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; p. 79.

No obstante las referencias citadas a las modas ideológicas de aquel momento, éstas no excluyen ni se contraponen al pensamiento que guiaba el estilo cinematográfico de Eisenstein; lo que sucede es que se pretende hacer derivar a *Redes* exclusivamente del trabajo realizado por el soviético en *¡Que viva México!*; como si Strand, Zinnemann y compañía sólo hubieran conocido esa película que, por lo demás, ni siquiera existía como una obra concluida, sino como los retazos que se habían llegado a exhibir en *Thunder over Mexico*, y como si los creadores de *Redes* no se hubieran permitido incorporar las enseñanzas de las ya varias películas de Eisenstein que, para entonces, eran mucho más conocidas y difundidas que el frustrado e inconcluso proyecto mexicanista: incluso en México ya se había exhibido *El acorazado Potiomkin* para entonces.

Supongo que se asocia a *Redes* con el episodio *Maguey* de *¡Que viva México!*, en virtud de que en ambas historias se ilustra una sublevación de gente del pueblo; sin embargo, ésa es la única similitud que podría establecerse entre los argumentos de estas películas. Como ya traté de explicar, a los creadores de *Redes* les interesa que el conflicto de los pescadores refleje el conflicto de la clase trabajadora en general, en el presente de la película; en cambio, Eisenstein en *Maguey* parecía interesado en reflejar lo que ocurría en el pasado de la historia mexicana, con la explotación humana que caracterizaba a las haciendas del régimen porfirista: es decir, un caso peculiar de un momento histórico determinado. Además, la sublevación de *Redes* comienza por las demandas para que se pague de manera justa al producto del trabajo, es decir la pesca, y la sublevación de *Maguey* surge como respuesta al abuso que hace un amigo del hacendado con la protagonista, al ejercer en ella su derecho de pernada: motivos fuertes ambos, pero de origen muy distinto.

Aquí habría que añadir un elemento de discusión fundamental para acercar a *Redes* con *El acorazado Potiomkin* antes que con *Maguey*: el hecho de que nuestra película pesquera no presenta indígenas. Podría parecer ocioso señalarlo, y hasta se diría que ello no impide que los problemas planteados sean comunes a los que ilustran las cintas donde se presentan indígenas claramente definidos como tales. Sin embargo, yo no opino así, y este hecho me parece el más definitorio para no poder etiquetar como indigenista a nuestra película, a despecho de todos los historiadores del cine y de la música que le aplican el adjetivo con tanta ligereza. El cine que hemos dado en apodar como indigenista, representado por películas como *Janitzio* de Carlos

Navarro, *El indio* de Armando Vargas de la Maza o *La noche de los mayas* de Chano Urueta —para las dos últimas hay sendos comentarios en capítulos posteriores—, cuando pretende presentar la imagen de los personajes indígenas, tiene que jugar con todo lo que representa en nuestra mentalidad de espectadores urbanos y mestizos la idea, incluso la ideología de lo que es indígena: otro idioma, otras costumbres, un modo peculiar y distinto de ver el mundo. Estos elementos pueden entrar en juego como motivos de los conflictos dramáticos, a veces como una crítica de la situación del momento, más frecuentemente como una nota superficial para dar tonos pintorescos: una película que se preciara de ser indigenista tenía que sacar a exhibir las danzas, las plumas, las flores, sin que importara mucho que aportaran algo fundamental a la historia y sin que importara tampoco si era o no verosímil el empleo de tales recursos para las realidades indígenas supuestamente retratadas en el celuloide.

Veamos a los pescadores de *Redes*: no están jugando a ser exóticos, sino a ser ellos mismos; lo que podamos verles de exóticos no procede de su propia presencia, sino de la manera como fueron vistos por el ojo de un Paul Strand o de un Fred Zinnemann. No hay un esfuerzo consciente de separar a los personajes de lo que representaban en su vida real: visten ropa casi harapienta, trabajan en su oficio sin que se haga una mención de que su forma de trabajo defina un modo étnico singular o específico. En la trama no están en juego sus intereses culturales del tipo del idioma o de la religión. Me sorprenden las afirmaciones de Aurelio de los Reyes sobre el argumento de *Redes*: "[...] hacía un llamado a los pescadores para unirse y luchar contra la explotación de que eran víctimas por parte de los acaparadores del producto y contra la opresión ejercida por la Iglesia; [...]".[98] Sobre la explotación, es evidente el hecho; pero no sé si se le puede atribuir a dos momentos muy específicos de la película el que reflejen una supuesta opresión eclesiástica. El primero de ellos es un entierro, realizado, sí, según el ritual cristiano, pero sin que la cámara ponga especial énfasis en el carácter religioso del hecho; de cualquier manera, un entierro laico en el México de 1934 ya no era muy diferente del que vemos en *Redes*, como no lo es hoy, y lo que importa en esta escena es informar de la muerte del hijo de Miro porque no se le pudo sanar, hecho que está más allá de cualquier enfoque religioso. El segundo

[98] Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 188.

momento es la escena en la cual uno de los pescadores regaña al Zurdo por las quejas que éste emite sobre su situación laboral; le dice su colega: "Si alguna vez hubieras ido a la iglesia, no hablarías así", y le responde el Zurdo: "No seas estúpido: ya sabes que no necesito darle a otro mis centavos para entrar al Cielo". Eso es todo y, por esquemático que suene, nos aclara por lo menos que en esta historia lo religioso no va a desempeñar un papel determinante; tiene muy poco en qué influir. En cambio, nuestros personajes, a los que habrá que denominar como mestizos o criollos, si hemos de remitirnos al vocabulario indigenista, se hallan en un conflicto claramente urbano y politizado, propio de una sociedad cuyo sistema capitalista funciona a plenitud. Al ser éste el foco principal de la historia, no tiene sentido recurrir en ella a las cuestiones ancestrales, usos y costumbres, ni a la brujería ni a lo misterioso de las tradiciones religiosas, elementos todos siempre vinculados a la retórica de las historias tenidas por indigenistas.

No debería perderse de vista este hecho: *Redes* es una obra de propaganda política, más allá de que esté realizada con ambiciones estéticas tan notorias como notables. Pensemos en el largo discurso de Miro a sus colegas sobre la manera como él ve la situación social, laboral, económica en la que se hallan. En esta historia, el individuo adquiere un valor en la medida que representa un liderazgo, pero también en la medida que sigue representando a un hombre común, que participa de los mismos modos, hábitos y valores del grupo social al cual pertenece. Miro no es mejor ni peor pescador que los demás, aunque lo busquen sus amigos para que colabore con ellos —en todo caso, está más cerca de los que mejor pescan, y también por ello es más buscado. Si, por una parte, este muchacho tiene visión de líder para hacerle ver a sus colegas una situación en la que no todos han reparado, por la otra se convierte en uno más a la hora de la pesca: rema como los otros, entra con todos al mar, mueve las redes como cualquiera. Su capacidad de liderazgo para defender una causa concreta no tiene equivalente en el citado episodio *Maguey*, porque en *Redes* el enemigo a la vista no es un hacendado, no es un hombre de poder político. Es una curiosidad muy excepcional que una película pagada con presupuesto oficial retrate con tanta dureza al capitalismo en general y a empresarios como don Anselmo el acaparador, como si México no fuera un país capitalista al fin y al cabo; la película toma partido evidente por los pescadores, e ilustra todas las convenciones del indoctrinamiento laboral: la solidaridad, los esquiroles, los no convencidos,

los que se equivocan, etc. Pues bien, en estos elementos, como decía, parece dibujarse el espíritu de Piscator o de cierto Brecht, pero también aparece con claridad Eisenstein, no el indigenista de *Maguey*, sí el marxista *agitprop* de *El acorazado Potiomkin*.

Recordemos las escenas finales del primer cuadro de la legendaria película soviética: los marinos del buque de guerra se sublevan contra su oficialidad por la explotación, marginación y discriminación de que son objeto, y porque van a condenar y fusilar injustamente a varios de los que protestan por esta situación. Pues bien, quien inicia y, hasta cierto punto, dirige dicha sublevación es un marino que tiene nombre y apellido: Vakulinchuk. Al empezar la acción, él cumple su labor en la parte del barco que le toca, como todos; pero, al terminar la secuencia de la sublevación, ya se ha vuelto el líder y se va a convertir en el modelo de sus colegas y camaradas, justo cuando un oficial escondido le dispara por la espalda y lo mata a traición, convirtiendo así al líder en el mártir. La secuencia concluye cuando los marinos, que ya han tomado el control del acorazado, le hacen honras fúnebres especiales a Vakulinchuk y lo llevan en un bote a la costa, para dejarlo sepultado en ella. Quien haya visto esta secuencia y la escena de la lucha y la muerte de Miro en *Redes*, podrá observar lo notorio de la afinidad entre las dos películas, tanto por los conceptos ideológicos puestos en juego cuanto por la cercanía argumental, y hasta de montaje fílmico, que comparten. Los mecanismos descritos sobre la crítica política y sobre la lucha de clases, sobre todo desde la perspectiva marxista o socialista, se manejan de una manera tan general o esencial que se hace más viable trasladarlos, como estructura de conflicto dramático, desde un buque ruso de guerra hasta un pueblo mexicano de pescadores, en la medida que se trasladan generalidades de comportamiento social, antes que identidades culturales vinculadas a factores étnicos, lingüísticos, religiosos o de naturalezas afines a éstos. Podemos no estar de acuerdo con la ideología de *Redes*, pero no tenemos por qué exigirle que nos cuente una historia realista-naturalista o de documental etnográfico que nunca nos prometió.

Pero si *Redes* no se trata de un asunto etnográfico en el sentido estricto, también es cierto que contiene elementos que no pueden ser indiferentes a esa perspectiva, si bien hay que observar con todo cuidado de qué manera se les manejó en la película. Ya Gómez Muriel nos llamó la atención sobre las concesiones que la realidad le hizo a la belleza artificial pedida por la

cámara, en el caso de la manera de arrojar el pescado al bote o en la forma de caminar en filas regulares. Quien manipula así la realidad a conciencia no puede alegar que está realizando un levantamiento fiel y documental de un fenómeno antropológico, etnográfico, y los creadores de *Redes*, por lo demás, nunca alegaron tal. Pensemos, por lo demás, en lo embelesado que Paul Strand estaba con la belleza natural del paisaje y de los pescadores, tratados como modelos humanos en términos meramente estéticos. La idea del predominio de la masculinidad y el elogio de la belleza física se hallaban vigentes entonces en los modelos visuales de muchas partes, y en especial en los regímenes autoritarios; no deja de ser paradójico que, en estos conceptos visuales, compartieran ideales las políticas culturales de regímenes aparentemente tan disímbolos entre ellos como los italianos fascistas, los alemanes nazis y los marxistas soviéticos: pensemos en la fotografía de Leni Riefenstahl, en los carteles propagandísticos de los tres países mencionados, en el apoyo fortísimo que en ellos se le dio desde entonces a la práctica masiva del deporte, pero también recordemos la iconografía mexicana y estadunidense de aquellos años.[99]

Podemos contraponer a este predominio de la belleza masculina en aquellos años la marginación visual de la mujer, o su masculinización, como una manera de integrarla en los ideales sociales del momento. El caso de *Redes* es notoriamente ilustrativo: sólo hay un personaje femenino significativo en toda la película, la esposa de Miro, y las dos veces que aparece en pantalla no dice una palabra; algunas otras mujeres, pocas, aparecen a cuadro unos segundos en las escenas de la vida colectiva del pueblo, lo mismo niñas que adultas que ancianas, pero no tienen una participación ni siquiera mínimamente activa en la trama. Esto me hace recordar un comentario un tanto mordaz que Fred Zinnemann atribuye al entonces gerente de los muy comerciales estudios cinematográficos Columbia, Harry Cohn, sobre qué es un documental: "Es una película sin mujeres; si aparece una en ella, entonces es semidocumental".[100] Tras de este sarcasmo hay algún tipo de

[99] Creo que, al respecto, es muy iluminador el breve texto de José Ortega y Gasset "¿Masculino, o femenino?", publicado originalmente en dos entregas de *El Sol* de Madrid, el 26 de junio y el 3 de julio de 1927; cf. su reproducción en *La rebelión de las masas. Con un prólogo para franceses, un epílogo para ingleses y un apéndice: Dinámica del tiempo*. Cito por la 27ª ed., México: Espasa Calpe Mexicana, 1989. (Austral, 1); pp. 205-213.

[100] Zinnemann, *op. cit*, p. 25.

alusión, que, en cualquier caso, no se cumple de manera cabal en todos los documentalistas de la época, y mucho menos en el patriarca de todos ellos, Robert Flaherty, quien filmó en *Nanook* al esquimal homónimo, pero también a la esposa de éste y a su familia, y no procedió así sólo en esta película.

Pasemos a Flaherty, y de manera indirecta, a algunos de los usos musicales que este cine generaba, sobre todo para entrar en materia específica con la música de *Redes*. Es evidente que Eisenstein tiene hoy en día mucho más cartel que su colega entre los admiradores del cine, pero ello no nos debería inducir a hacer menos a Flaherty, quien, al fin y al cabo, fue pionero e introductor de muchas propuestas que acabaron por ser aceptadas en todo tipo de cine, incluso el comercial. Uno de los modelos de su trabajo documental es *Man of Aran*, documental que, curiosamente, se filmó casi al mismo tiempo que *Redes*. Las islas de Aran, en el oeste irlandés, son aisladas, rocosas, inhóspitas, golpeadas por las corrientes más fuertes del Océano Atlántico; sin embargo, sus habitantes se resisten a dejarlas. Flaherty quiso hacer un homenaje a estas personas que tienen tal apego al terruño, mostrándonos cómo vivían. Pero él no tenía una formación marxista ni una ideología dominada por la economía política; al no tomar el mismo camino de un Eisenstein, su manera de presentar las imágenes no va por el lado de la crítica social: en *Man of Aran* vamos a ver la vida cotidiana, los hábitos de trabajo específicos de los habitantes de esta región, tratados como una sucesión de cuadros descriptivos, no como un argumento dramático.

Man of Aran es una película sonora, pero tiene muy pocos diálogos. En cambio, casi todo el tiempo nos hace escuchar una partitura compuesta por un autor inglés, John Greenwood, casi desconocido para mí. En los créditos de la película se afirma que el compositor creó esta música tomando como base tonadas tradicionales irlandesas; para jugar con los estereotipos, pues, se trata de música nacionalista. Pero se trata, sobre todo, de música sin mucha imaginación y con poco o nada qué ofrecer para el enriquecimiento de la imagen. El ejemplo más claro de lo que digo se puede localizar en una escena que describe con todo detalle la manera específica como se cultivan las papas en la tierra de Aran.[101] Esta escena, por su concepto descriptivo, puede considerarse como equivalente exacta de la escena denominada por

[101] La escena corresponde aproximadamente a los minutos 15'37 a 24'05.

Velázquez Chávez "La Pesca" en *Redes*,[102] y la relación de la música con la imagen no podría haber sido más contrastante entre las dos películas. En la película de Flaherty, la música de Greenwood se limita a subrayar las acciones físicas que vemos, hasta grados onomatopéyicos de una obviedad que vuelve redundante a esta participación musical. Es importante, pues, advertir cómo la maestría para la creación fílmica que se le reconoce a Flaherty no lo salvó de carecer de un apoyo musical de mayor calidad en una obra tan importante y tan hermosa como *Man of Aran*; de paso, nos permite revalorar cómo lo que Revueltas estaba logrando en *Redes* no sólo no desmerecía frente a la producción análoga de su tiempo, pero incluso tenía mucho qué enseñar y aportar.

Una vez expuesto lo anterior, ya podemos entrar de lleno en la materia musical de *Redes*, tras de tantas exploraciones y calas en su entorno, las cuales, sin embargo, espero que hayan ayudado a llegar con más elementos de juicio a este punto.

La música que habla el drama

Las 157 páginas pautadas que Revueltas terminó por escribir se convirtieron en 34'04 de música, más de la mitad de los 60 minutos de duración total de la película. Su pista de sonido hace evidente que hubo cambios de último momento, entre lo escrito en la partitura y lo que terminó por grabarse; en general, se trata de modificaciones menores o de detalle, excepto algunas más notorias y muy significativas, las cuales se irán discutiendo líneas abajo. Aunque *Redes* tiene escenas importantes de diálogo, y su argumento depende por supuesto de lo que en ella se dice, hay también una buena cantidad de escenas en las que no hay otra cosa en la pista sonora que música: casi todas las secuencias musicales duran más de cuatro minutos, lo cual es inusitado para los tiempos industriales habituales, sobre todo los de entonces; hay incluso algunas secuencias que duran hasta siete minutos sin interrupción. Revueltas no volvió a componer materiales de tanta extensión en ninguna otra película, excepto para *La noche de los mayas*, caso que ya se verá en

[102] La escena corresponde aproximadamente a los minutos 18'27 a 25'00. Todos los tiempos de *Redes* corresponden a la copia que obra en poder de la Filmoteca de la UNAM.

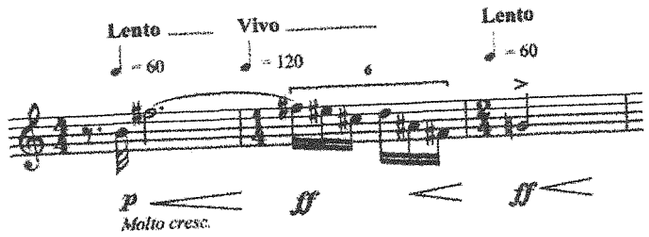
su momento. No debe olvidarse que la presencia protagónica de la música en la película formaba parte del concepto original de Paul Strand desde un principio; si bien ello obedecía a la seguridad que entonces se tenía de que Carlos Chávez iba a componer esa música, el concepto no se alteró con el cambio por Revueltas. Éste comprendió de inmediato de cuánto tiempo disponía, y por ello se permitió todas las propuestas sonoras que hoy se hallan en *Redes*.

La partitura musical está dividida en cinco secciones, cada una con su propia numeración de estudio; cada sección tiene un título al principio, si bien éstos no engloban todo el contenido de la sección respectiva, sino sólo la escena con la que empieza cada una. Revueltas dio una paginación consecutiva a las dos primeras secciones, y luego una propia a cada una de las otras tres; una vez terminado el conjunto, numeró de manera consecutiva toda la partitura, ya sin tomar en cuenta las numeraciones previas por sección; cada referencia que se haga a la partitura fílmica de *Redes*, pues, será por la numeración general. Aquí es el punto oportuno para hacer una comparación muy general entre la manera como se fue titulando a cada escena o episodio de la película, desde los títulos de las secuencias tales como los denominó Paul Strand durante el proceso del rodaje —títulos a los que se refirió durante toda su correspondencia con Carlos Chávez—, pasando por los títulos más formales que les dio Agustín Velázquez Chávez en su ya varias veces citada "Tabla Esquemática de los Trabajos Relacionados con la Filmación de la Película 'Pescados'", hasta la manera como se refirió el propio Silvestre Revueltas a cada pasaje cuando consideró necesario anotarlo en la partitura; he aquí, pues, la comparación:

STRAND CORRESPONDENCIA	VELÁZQUEZ CHÁVEZ *TABLA ESQUEMÁTICA...*	REVUELTAS PARTITURA DE *REDES*
	TÍTULOS Y CRÉDITOS	
	VISTAS DE AMBIENTE	
[¿Posiblemente?:] El agobio	ESCENA DE LA TARRAYA	
	MIRO Y ANTONIO	
	MIRO BUSCA TRABAJO	
	MIRO Y ANSELMO HERRERA PATIO Nº 1	
El funeral	FUNERAL	
	ESCENAS DE CONEXIÓN	Funeral y 1ª Pesca
La primera captura	PRIMERA PESCA	
	JUAN GARCÍA SÁNCHEZ	
	ANSELMO HERRERA Y MINGO PATIO Nº 2	
	BARBERÍA	
	ENGANCHE DE MIRO	
La pesca	LA PESCA	IIª Pesca
	LA PESA	Lucha [título general para esta sección musical, hasta el fin de LA PELEA]
La red acuchillada	ROMPIENDO LAS REDES	
El mítin	GENTE YENDO AL MÍTIN JUAN GARCÍA SÁNCHEZ Y ANSELMO HERRERA PATIO 3 MÍTIN	Mítin
	CORTES PARA EL MÍTIN	
Lucha y Reconciliación	LA PELEA	
	LA RECONCILIACIÓN	Reconciliación
	EPÍLOGO	y Epílogo

Dentro de todo su material musical, Revueltas concibió por lo menos cuatro temas, o diré mejor cuatro familias o grupos de materiales o motivos musicales, a cada uno de los cuales le asignó valores anímicos y sentidos funcionales dentro de la trama de la película. Llamaré a cada familia con títulos generales, y los ubicaré en los pasajes de *Redes* donde se pueden identificar con nitidez. He llamado a estos grupos de motivos así: uno, "Drama y tensión"; dos, "Muerte y culminación"; tres, "Lucha y conflicto"; cuatro, "Trabajo y movimiento físico". Desde luego, los cuatro grupos comparten frases y escalas determinadas, y aparecen de manera superpuesta o inmediatamente consecutiva a lo largo de la película; pero ello no impide su identificación.

El primer grupo, "Drama y tensión", es el más conocido de *Redes*: corresponde al toque de trompeta con el que empieza la película:

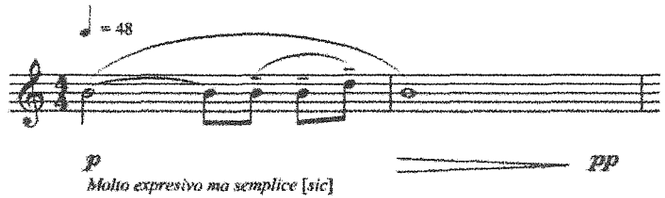


Motivo del grupo 1, "Drama y tensión", en las trompetas al inicio de la partitura.

Este motivo lo escucharemos varias veces durante la película, ya sea en sus alturas y valores iniciales o con variaciones, en especial con los valores aumentados, lo cual le da otra dimensión temporal, o bien a cargo de diferentes dotaciones, lo cual le confiere distintos valores anímicos: por ejemplo, se le escucha como remate de escenas de conclusión triste, tocado por violonchelos y contrabajos. Además, se combina y superpone con los motivos de los otros grupos, a veces sin exponerse completo, lo cual genera también tensión dramática, pues como ya lo tenemos identificado, su exposición incompleta nos hace esperar algo que falta, sentir que viene algo más, pero nunca llega.

Las notas esenciales del motivo del grupo 1 aparecen también en los otros grupos, pero su diferente combinación genera otras identidades. El segundo grupo de motivos, "Muerte y culminación"; es muy nítido e inconfundible, y Revueltas le asignó funciones muy exactas en los lugares de la película que le corresponden. Aparece por primera vez este motivo, por supuesto, en la escena del funeral del hijo de Miro,[103] y lo escuchamos introducido por el clarinete, aunque de inmediato lo secundan flauta y corno:

[103] 7'22 de la película.



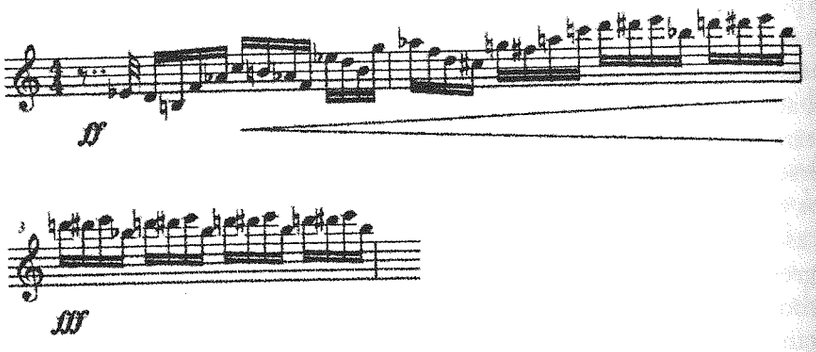
Motivo del grupo 2, "Muerte y culminación", en el clarinete, p. 18, cc. 2 y 3 del número de estudio 1.

La escena completa del funeral, una de las más hermosas, conmovedoras y mejor integradas de la película, depende por completo de la música, excepto por una breve frase de Miro; la exposición musical va reiterando el motivo en cuestión, de manera que no podemos dejar de asociar, a partir de este momento, esta música con la tristeza por el duelo.[104] La muerte del hijo de Miro es, además, una especie de culminación en el desarrollo de la trama, pues cierra una primera situación dramática y mueve a Miro a un cambio como personaje; después de este hecho, se generan situaciones nuevas. Las otras dos veces en que este motivo del grupo 2 aparece con toda claridad, también va asociado a escenas de muerte y a culminaciones de situaciones dramáticas: regresa justo cuando Miro recibe el disparo a traición del candidato,[105] y lo oímos esta vez a cargo de los cornos. Cuando llegamos a este momento, estamos ya tan imbuidos de la escena anterior del funeral del niño que podemos concluir que Miro está herido de muerte, aunque sus compañeros lo saquen con vida del sitio de la pelea. La confirmación se dará en las escenas inmediatas, pero mientras tanto ya se ha cerrado otra situación dramática, subrayada por este mismo motivo de duelo: los pescadores han modificado sus puntos de vista, ante el terrible hecho de haber perdido a un compañero querido por causa de sus divisiones ideológicas. Escuchamos el motivo por tercera y última vez en el mismísimo final de la película, como remate de lo que había sido una exposición del motivo del grupo 1; la traslación de un

[104] Es irónico que las palabras de Strand a propósito de esta escena fueran proféticas, aunque no se estuvieran refiriendo al mismo músico: "Sin el sonido es conmovedor, pero con él, las escasas palabras y tu música, será espléndido". *Vid. supra.*

[105] 47'04 de la película.

motivo al otro no sólo sorprende al espectador: le indica con toda claridad que la muerte, en esta historia, ha sido también la culminación de los hechos expuestos, y en tal medida esta música puede culminar todas las situaciones dramáticas, es decir toda la película.

El tercer grupo de motivos, "Lucha y conflicto", depende de los dos primeros, con los cuales se le escucha en las dos ocasiones que aparece. Estas dos ocasiones son muy precisas, y corresponden a escenas de conflictos propiamente físicos; si bien, en rigor, no está integrado por un motivo musical específico, sí genera un recurso que Revueltas volvió a usar en películas posteriores: los ataques de cuerdas en corcheas u otros valores más breves, con aceleraciones casi frenéticas:

Motivo del grupo 3, "Lucha y conflicto", en los violines, pp. 104-105, números de estudio 5 y 6; hay figuras similares en las cuerdas en general.

La primera de las dos ocasiones en que aparece este motivo del grupo 3 es en la escena donde El Zurdo se lanza a romper con su cuchillo las redes, tomándolas como la causa de su explotación, hasta que Miro lo detiene y le explica que allí no radican el problema ni la solución;[106] la música acompaña a esta breve e intensa acción, y se detiene, se apaga justo cuando Miro detiene a El Zurdo; es decir, el conflicto no pasa a mayores. La segunda ocasión en la que aparece el motivo, los hechos han cambiado: ahora los pescadores están divididos entre quienes, como Miguel, prefieren vender su pescado al

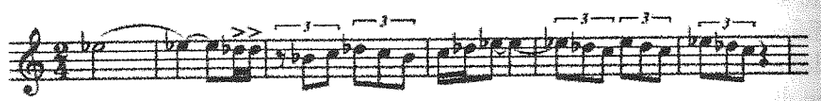
[106] 32'10 a 32'40 en la película.

precio que sea, y aquellos que, como Miro, se niegan a venderlo hasta que se les pague lo justo por él. Vuelve a sonar la música, pero esta vez el conflicto estalla: los pescadores se enfrascan en una riña, mientras los empleados del acaparador rescatan el pescado y lo ponen en resguardo;[107] la música, en consecuencia, continúa su exposición, incorporando el motivo 1 en cuanto una imagen rápida pero clara nos deja ver que alguien ha sacado un cuchillo —es decir, la música nos confirma que aumenta la tensión dramática. Todo este material del motivo 3 que ha venido acompañando a la riña se cierra cuando aparece el citado disparo que hiere a traición a Miro, y se culmina con el también citado motivo 2 en los cornos. Después de este momento, no volveremos a escuchar materiales del motivo 3 en la película: es decir, se acabaron los conflictos entre los pescadores, según la trama.

El cuarto grupo de motivos, "Trabajo y movimiento físico", es más una familia de motivos un tanto heterogéneos que un motivo general, aunque se hallan ligados entre sí y sólo aparecen en las escenas que ilustran el trabajo de los pescadores. En la partitura existen tres motivos claramente identificables, a los cuales denominaré con las letras A, B y C, por el orden en que aparecen en ella. El A no se usó en la edición de la película; el B fue escrito para dos pasajes diferentes, pero en la película sólo se le dio uso en el segundo de ellos; el C es el único empleado por completo en la pantalla. El hecho de que no se usaran todos estos motivos en la edición sonora final de la película dificulta su asociación en un grupo o familia, a pesar de la intención evidente del compositor por asociarlos, como se explicará a continuación; si hoy en día conocemos toda esta música, e incluso el no utilizado motivo A es de los más reconocidos y citados de todo el lenguaje revueltiano —qué ironía—, ello se debe a las suites realizadas posteriormente al proceso cinematográfico. He aquí, pues, los tres motivos:

[107] 42'06 a 48'58 en la película.

Primeros compases del motivo A del grupo 4, "Trabajo y movimiento físico", en la flauta, pp. 37-40, números de estudio 21 y 22 completos; el motivo se halla también en oboe, clarinete, trompeta y violines.

Motivo B del grupo 4, "Trabajo y movimiento físico", en el oboe, p. 46, cc. 3-6 del número de estudio 29; el motivo se halla también en clarinete, fagot, violines II y violas.

Motivo C del grupo 4, "Trabajo y movimiento físico", en los cornos, p. 65, cc. 5-10 del número de estudio 10; el motivo se halla también en flauta, oboe, clarinete, violines y violas.

Estos tres motivos comparten características comunes: su orquestación es muy similar; se advierte en ellos una inspiración en la música popular más evidente que en los motivos de los otros grupos, y por ello mismo su identidad depende mucho de sus ritmos; su carácter es muy alegre y festivo, y están escritos en *tempi* rápidos. Como ya se indicó, fueron concebidos para acompañar a las imágenes relacionadas con el trabajo, con la pesca. Recuérdese que en la película hay dos pasajes en que vemos el proceso de esta labor:

el primero, cuando después de un periodo de escasez —Miro y El Zurdo empiezan la película sin poder pescar nada—, llegan por fin cardúmenes a las playas, y todos se enteran en el pueblo y festejan el inicio de la labor, acción que Velázquez Chávez denominó "Primera Pesca";[108] el segundo, cuando los pescadores —incluidos Miro y El Zurdo— se organizan en forma y se lanzan al trabajo, esta escena ya citada que Velázquez Chávez denominó propiamente como "La Pesca", y Revueltas como "Segunda Pesca".[109] Pues bien, en el primero de estos dos pasajes pesqueros tendrían que haber sonado los motivos A y B, pero éste fue el material no usado. En el segundo pasaje pesquero, "La Pesca", se vuelve a presentar el motivo B, y en esta ocasión sí se usó en la película; aquí, el motivo sirve como breve introducción y como reminiscencia del primer pasaje, tras de lo cual se liga sin pausa con el motivo C,[110] el cual predomina a partir de este punto en todo el pasaje, aunque en cierto momento se cite un fragmento del motivo del grupo 1 —de nuevo, sugerencia de tensión dramática. Como puede verse, si se hubiera usado todo este material musical del grupo 4 en la película, el espectador habría podido identificar siempre al hecho específico del trabajo como algo alegre, festivo, dinámico y gozoso; sin embargo, creo que, a pesar del uso incompleto de la música, "La Pesca" sola alcanza a transmitir este estado de ánimo.

¿Quién decidió no usar este material sonoro en *Redes*? ¿Gómez Muriel, quien tuvo a su cargo la edición final? ¿El propio Revueltas, inconforme con la música? Cabría preguntarse si, incluso, se llegó a grabar esta parte no utilizada: veintiún páginas de partitura, su séptima parte. Yo me inclino a suponer que sí se grabó, porque los cortes de la edición sonora que se escuchan precisamente en los dos puntos de la película donde tendría que haberse escuchado esta música son muy notorios y más abruptos que cualesquiera otros. No está de más recordar aquí lo ya narrado acerca de cómo Paul Strand reportaba que cierta música no se había grabado en las primeras sesiones sonoras, la cual Revueltas deseaba volver a escribir; repetiré las palabras de Strand sobre este material: "Ésta fue la música de la muy importante escena de la 'Pesca' y no fue grabada".[111] Estas palabras

[108] 12'32 a 15'24 en la película.
[109] *Vid. supra.*
[110] Aproximadamente a los 19'10 de la película.
[111] *Vid. supra.*

podrían confundirnos: si aceptamos que en *Redes* se ven dos escenas de pesca, podríamos suponer que la música que hoy no escuchamos en la película es la que reportaba Strand como no grabada. Sin embargo, se pueden hacer algunas aclaraciones para no aceptar este argumento: primero, que Strand se refería a las ya mencionadas primeras sesiones sonoras y, como ya se ha expuesto aquí, la grabación final de la música se realizó casi un año después de que él hubiera dejado México, y por supuesto, después de que él escribiera el "Historial de *Pescados*", de donde proviene la afirmación que aquí se discute; segundo, que cuando todos los creadores de la película se refieren a una escena de pesca, es casi seguro que hablan de la segunda de ellas, la cual hoy vemos en la película completamente acompañada de pista musical sin ningún problema. Así que volvemos a las afirmaciones iniciales. Es un hecho que Revueltas escribió música para la "Primera Pesca": ahí están las partituras; es casi seguro que se grabó para la película, como lo dejan sospechar los cortes abruptos de edición sonora; por lo tanto, siguiendo este orden de ideas, el responsable de no usar esta gran porción de música tuvo que ser Gómez Muriel.

Si fue el codirector de la película quien suprimió esta música, ¿por qué lo habría hecho? Quizá le importaba permitir la audición clara de algunos diálogos que se dicen en este pasaje, en el cual los pescadores se informan unos a otros de la aparición de los peces y se dan instrucciones para empezar a trabajar; además, se escucha la algarabía de las mujeres y los niños del pueblo, felices y entusiasmados porque ya hay pesca. En realidad, se trata de parlamentos cuya importancia no es tan central: si sólo viéramos la imagen en esta escena, la acción dramática quedaría expuesta con claridad suficiente; no obstante, se fue sin música. La otra opción podría haber sido el incluir la música, pero a un volumen menor que el general, como fondo, bajo los parlamentos en cuestión; sin embargo, en *Redes*, donde la música tenía su lugar de privilegio desde un principio, esta opción no parecía respetuosa, por decirlo de algún modo. Ya veremos más adelante cómo sólo dos escenas, hacia el final de la película, son las únicas donde se combinan parlamentos y música en la pista sonora —con pésima calidad, por cierto—; excepto éstas, en todas las escenas de la película se oye música cuando no se oyen parlamentos, y viceversa; creo que el concepto de Strand fue muy riguroso en este particular, aunque ya no pudiera controlarlo hasta el final.

Como he señalado, este motivo A del grupo 4 se ha vuelto sumamente representativo de la música revueltiana: todos los admiradores del compositor lo podrían identificar, y se ha usado y abusado de él, hasta en las propagandas oficiales y oficialistas. Cuando la Orquesta Sinfónica Nacional de México presentó en 1996 las ya mencionadas proyecciones de *Redes* ejecutando en vivo la partitura completa, se tocó la música suprimida de la edición sonora en su lugar correspondiente, suprimiendo en cambio las voces grabadas; como ya lo suponíamos varios, la escena no dejó de informar sobre el hallazgo de la pesca sin confundir al espectador sobre la trama. Lo que sí fue muy significativo es que, para tocar la música de acuerdo con la imagen, y sincronizándose con lo que debe continuar, la Sinfónica Nacional debió ejecutar este pasaje suprimido a una velocidad aceleradísima, tanto que es muy difícil suponer que así se hubiera grabado originalmente para la escena. Esto puede llevar a otra conclusión: quizá Gómez Muriel cortó tal cantidad de película para su edición definitiva de esta escena que ya no dio la cantidad suficiente de imagen, y por ende de tiempo, para sincronizarle la grabación de la música correspondiente, y tuvo que suprimirla contra su misma voluntad. Todo lo expuesto sobre el caso son conjeturas, pero quedan aquí para ilustrar los detalles significativos que sigue sugiriendo el trabajo tan imbricado de la música con la imagen y con el argumento en *Redes*.

Si me he detenido a examinar el manejo que hiciera Revueltas de estos grupos de motivos musicales en relación con el discurso general de la película, con ello no quiero decir que este material sea el único ni el de mayor importancia. Por supuesto, el compositor escribió mucho más material musical para *Redes* que el descrito en estos cuatro grupos. Una actitud que caracterizó a Revueltas, como veremos más adelante, fue el haberse tomado préstamos de otras composiciones suyas para emplearlas en sus partituras fílmicas, de manera textual o transformada. En *Redes*, su primera experiencia ante el celuloide, no ocurrió así: todo el material fue compuesto de manera original y explícita para la película, y nada de éste se volvió a usar para otro trabajo, fílmico o no. Recuérdese que el compositor no estrenó obras durante 1935, así que bien podemos concluir que el esfuerzo de su vida diaria dedicado a la composición fue durante ese periodo casi por completo para *Redes*. Además de haber escrito una cantidad de música orquestal inusitada para sus ritmos de trabajo habituales hasta ese momento, Revueltas estaba escribiendo con miras a otro tipo de destinatario, otro tipo de oyente, de espectador. Aun-

que este solo hecho ya tenía que determinar características peculiares para el resultado musical, cabe preguntarse cuánto de lo que estaba haciendo en *Redes* lo hacía con los recursos, las herramientas, los procedimientos y hasta las mañas que hubiera empleado en su trabajo para el ambiente concertístico, y si era consciente de ello: en otras palabras, qué tiene en común *Redes* con sus casi contemporáneas *Caminos* y *Planos*, en términos de creación y lenguaje musicales.

Yo creo que tiene y no tiene algo en común. Por supuesto que en nuestra partitura fílmica aparecen las células rítmicas empleadas como *ostinati*, las disonancias y las alternancias rítmicas características del lenguaje del compositor y otros rasgos que nos lo hacen familiar; pero también existen sus facetas peculiares. Para nada pretendo agotar el tema, sólo quisiera señalar algunos elementos. Por ejemplo, el humor. Ya para 1935 el compositor tenía la fama de crear un lenguaje que incluía buenas dosis de humor explícito, como lo probaban las primeras canciones, *8 x radio*, *Alcancías*, *El renacuajo paseador* o *Janitzio*. *Redes* no podía corresponder a ese lenguaje, por el simple hecho de no contener humor, dada la concepción misma de la película; sin embargo, Revueltas ya había demostrado que también era capaz de provocar estados de ánimo serios, reservados y hasta conmovedores, de lo cual había ejemplos en *Cuauhnáhuac*, los cuartetos de cuerda y *Planos*. Es verdad, como quiera que sea, que después de 1936 sentimos menos humor y más contención discreta y conmovedora en su música: antes de esa fecha no se habían producido páginas como el *Duelo* del *Homenaje a Federico García Lorca*, los *Tres sonetos* o *Itinerarios*; pero, precisamente, uno de los detonadores que empujaron a Revueltas hacia una profundidad emotiva creciente —así como su viaje a España en 1937— pudo ser *Redes*: músicas como las de las primeras escenas de la película, así como las del grupo de motivos 2, o sea la escena del funeral del hijo de Miro, ya anticipan al Revueltas más desgarrado de los años finales. En todo este recorrido panorámico, pues, no siento la música de *Redes* como algo ajeno ni externo al desarrollo integral de Revueltas como compositor, sino al contrario.

En cuanto a aspectos constructivos, ya se ha discutido mucho a lo largo de los años acerca de la preferencia de Revueltas por las llamadas formas tripartitas y por la exposición simple, sin desarrollo, de sus materiales, así como de su indiferencia o desdén por la forma sonata clásica. Todo ello se podría aplicar, y con muchas reservas, a su producción concertística, casi

nunca a la destinada originalmente a fines escénicos o fílmicos.[112] Lo curioso es que *Redes* le haya sugerido a Revueltas el uso de construcciones que, en general, no parecen haber predominado entre sus recursos habituales de compositor. Quiero citar sólo un ejemplo.

Volvamos al multicitado motivo A del grupo 4, el no utilizado en la película y sin embargo tan conocido. Con él, Revueltas armó un pasaje muy interesante al que yo vería en forma de rondó, el cual ocupa dieciocho de las veintiún páginas no grabadas en la película.[113] Si se ejecutara este pasaje completo, a la velocidad a la que se ejecuta habitualmente en la versión cortada de las suites actuales, duraría aproximadamente 2'30 o más; la cantidad de película hoy disponible en el pasaje respectivo, es decir donde no suena, dura exactamente 2'02; por esta razón la Sinfónica Nacional lo tuvo que tocar en 1996 tan acelerado, tratando de mantener la sincronía con toda la película. En este pasaje, el motivo A se expone tres veces prácticamente igual, con la misma orquestación —se pide que todos toquen *Con brio*, y a los cornos y a los trombones se les indica *Molto staccato*—, alternándose en cada una de sus exposiciones con otros materiales. Tenemos una introducción de la escena, tras de la cual se da paso a la primera exposición de este motivo A; en seguida se da paso a una variación del motivo, más dramática y de orquestación contrastante, la cual se lleva a un *crescendo*, con todo y su culminación con trémolo de flauta en el registro más agudo, hasta romper en la segunda exposición del motivo A; terminada esta segunda exposición, se pasa a otro cambio, y se introduce el motivo B, marcado con la indicación *Dolce*. Tras exponerlo y jugar con él, se le hacen una leve modificación de timbre instrumental y una modulación oportuna, y el motivo B deja su dulzura y se conecta con la tercera y última exposición de A, la cual rompe por fin en otro material que ilustra la salida de los pescadores a su primera labor, una música que sí se escucha grabada en la pista sonora de la película.

Conviene precisar que la forma de este pasaje musical no está determinada de manera especial por lo que vemos en pantalla, o por algún desarrollo

[112] En lo esencial, mi punto de vista sobre estos aspectos sigue siendo el que expuse en mi ensayo "Revueltas: Elogio de la brevedad". Bitrán, Yael, y Ricardo Miranda, eds., *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: CNCA, 2002. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte); pp. 99-108.

[113] Corresponde a las páginas 37-54, nn. ee. 21-40.

del argumento, si hacemos excepción del hecho de introducir el motivo B del grupo 4 y asociarlo con imágenes de trabajo —lo cual, de cualquier manera, no sucede en la película, al no haberse grabado esta música. Revueltas pudo haber elegido cualquier otra estructura y la música podría haber cumplido con la misma asociación de manera satisfactoria, pues aquí lo esencial parece el que se advierta la alegría que les provoca a todos la llegada de la pesca y la disposición a empezar el trabajo. Por todo ello, me parece muy curiosa la construcción escogida aquí por el compositor. Al revolver los recuerdos sonoros, me vino a la mente un uso constructivo análogo, Intro-Aa'ABA, en una obra escénica anterior a nuestra película, y no me viene otro más que éste: se hace tal uso en por lo menos dos escenas de nada menos que *El lago de los cisnes* de Piotr Ilich Chaikovski.

Me sorprende la semejanza estructural de dos números de la música de este bailete: el 15, al inicio del acto III, y sobre todo el 1, "Scène", con el que empieza el acto I, con este pasaje que acabo de describir en *Redes*. También tenemos en la partitura del ruso un motivo de orquestación exuberante y lleno de brillo, que tras su primera exposición se somete a variación o desarrollo y regresa a reexponer el motivo inicial, para pasar a un segundo motivo de carácter más sosegado que, de nuevo, regresa a exponer el mismo motivo inicial. Incluso los ánimos que sugiere cada parte de los pasajes citados son muy cercanos a los del pasaje comparado en *Redes*, si bien en *El lago de los cisnes* se trata de música para dos escenas donde vemos grandes fiestas palaciegas. No me atrevería a decir que Revueltas calcó la estructura de Chaikovski; ni siquiera podría asegurar si conocía a fondo la música del ruso, sobre todo en una época en que sus bailetes todavía no constituían el hiperreiteradérrimo lugar común que son ahora: en todo caso, no se trataba de un músico que formara parte del repertorio de director del durangueño; sin embargo, ello no le habría impedido estudiarlo por su cuenta en los acervos del Conservatorio o de la Sinfónica de México, por imaginar el caso. Quizá simplemente es una mera coincidencia de procedimientos, y ya vendrá alguien con más información musical que yo a mostrarme más ejemplos de este procedimiento compositivo en obras destinadas a la escena o a la pantalla, considerando que esto último es lo que yo observo como más significativo en este pasaje de *Redes* que dejo por ahora.

Ahora quiero volver sobre algunos aspectos generales del valor dramático, plástico, escénico, de la música de *Redes*. No debemos perder de vista que,

por más privilegiado que fuera el lugar que Strand, y después Zinnemann y Gómez Muriel, le dieron a la parte musical en el discurso total de la obra, esta parte a su vez debía ofrecer una colaboración a dicho discurso, y que ello podía interpretarse desde varios puntos de vista: desde el acompañamiento más ilustrativo y subordinado hasta el contraste más independiente o de plano ajeno. Tampoco debemos olvidar que Revueltas estaba haciendo este trabajo por primera vez, y que no había casi ningún antecedente en su momento para tomarlo como punto de referencia: la experiencia del cine mudo sólo podía emplearse de una manera parcial, y las referencias con más ejemplos previos, en realidad, eran las escénicas, como el teatro, la ópera y la danza. He escuchado opiniones acerca de cómo, en *Redes*, muchos pasajes musicales que pueden sugerir movimiento físico por sí mismos —por ritmo o por velocidad— no van sincronizados con movimientos precisos que veamos en las imágenes. Dicho así, suena como una crítica negativa. Pero visto con malicia, ésa es la intención real de la música: nunca referirse a la imagen de modo obvio ni textual ni evidente ni ilustrativo, ni respecto de los movimientos de los personajes ni de los de la cámara. No se trataba, pues, de que hubiera habido una edición musical tan rústica o deficiente que hubiera imposibilitado sincronizar los discursos, no: más bien, Revueltas no concibió un discurso musical tan primitivo ni elemental.

Sí hay pasajes en *Redes* donde la música participa del movimiento ofrecido en la imagen, pero lo hace con ritmos propios, los cuales, en vez de duplicar lo que ya está transmitiendo la imagen, la enriquecen. Volvamos a la tan citada escena de "La Pesca", y recordemos la comparación favorable que se hizo de ella frente al trabajo de John Greenwood para la escena del cultivo de las papas en *Man of Aran*. En las dos escenas observamos un pasaje ilustrativo y didáctico: se nos pretende enseñar el modo de realizar un trabajo determinado, sin calificaciones sociales ni ideológicas, mediante imágenes que se pretenden neutras y descriptivas —aunque ya nos previno Gómez Muriel que no todo lo que vemos refleja fielmente los hechos reales... Sin embargo, a pesar del carácter tan similar de ambas escenas, mientras vemos en la película de Flaherty cómo la ilustración musical de Greenwood nos reitera con sus ritmos el mismo ritmo de movimiento de los cultivadores de la papa, incluso hasta la onomatopeya —como ya se expuso—, Revueltas imaginó un acompañamiento más complejo para sus pescadores.

La orquestación de "La Pesca" refleja, por un lado, el manejo de secciones en donde se abordan ritmos acelerados, en velocidad constante y hasta frenética, junto con otras secciones, en particular los alientos, que consisten en notas largas, ya sea expuestas de manera aislada, ya superpuestas al ritmo acelerado de las otras secciones, las cuales adquieren entonces el valor de figuras de *ostinato* tan característicamente revueltianas. Este contraste de dinamismos ya es de suyo dramático, y contribuye a enriquecer la calificación que se le puede dar al movimiento de los personajes, sin que se les vaya siguiendo paso por paso: antes bien, se les complementa su ritmo, o mejor aún, se les confronta, ofreciendo así un comentario sonoro que añade significados y densidad a lo visual. No porque en la pantalla veamos pescadores que trabajan con velocidad, la música también es veloz; hay momentos en que ocurre lo contrario: los metales anuncian una rúbrica de notas largas, ejecutada casi en *maestoso*, y entonces la orquesta pasa a reexponer materiales previos, de nuevo rápidos, y nada de este contraste musical ilustra de modo textual ni servil los movimientos exactos de los personajes. Este procedimiento no es coreográfico, en un sentido peyorativo, aunque por momentos sí se haya buscado una correspondencia más directa entre lo que se ve y lo que se oye; Joel Almazán me hizo ver uno de esos momentos en esta misma escena de "La Pesca". Al empezar a recoger la red cargada, los pescadores tienen que tirar de ella desde la playa; esto requiere un esfuerzo muscular que la cámara nos hace visible. Pues bien, aquí la música baja la velocidad a la que venía antes de este momento, y acentúa sus disonancias y alarga las notas de sus motivos, entre los cuales se deja escuchar material del grupo 1: es decir, tensión no sólo física, sino dramática. En cuanto vemos que se termina de tirar y se pasa a otra etapa de la recogida de la red, la música deja este pasaje y regresa a materiales anteriores, menos disonantes y de ritmo más acelerado. En todos los casos, Revueltas aplica a la imagen lo que quiere, con efectos diferentes pero claros en general y sin generar convenciones obvias ni repetitivas.

Volvamos al aspecto ya enunciado acerca de la alternancia de las escenas donde sólo se escucha diálogo y las que sólo tienen música. Esta alternancia es clara y consciente desde el inicio de la película hasta el minuto 42, el inicio de la pelea entre los pescadores, donde empezamos a ver pasajes que tienen simultáneamente música y diálogos. La escena de la reconciliación de los pescadores después de la muerte de Miro es la única que combina por

completo las dos pistas sonoras, la dialogada y la musical;[114] por la importancia de lo que se dice en ella —es la resolución del conflicto y contiene lo que podríamos llamar su moraleja social—, aquí la música pasa a segundo plano por única vez en toda la película. También notamos en esta escena cómo baja la calidad técnica de la grabación musical, respecto de toda la pista anterior en que la hemos escuchado sola, sin combinación y en primer plano sonoro; son fácilmente perceptibles los ruidos de entrada y salida de la pista de los diálogos. De estos defectos técnicos estaba consciente Paul Strand desde el momento mismo de la postproducción de la película, y ya los había advertido Juan Marinello desde los años sesenta en que nos dejó su citado testimonio; seguir criticándolos es hablar de lo evidente, y en cualquier caso cabría volver a hacerse la pregunta que se hizo el escritor cubano: ¿no permitiría la tecnología moderna darle una ayuda a la conservación de *Redes*, y una mejora en aquellos puntos posibles, sin alterar lo esencial de su concepción artística?

El final de la película merece, así mismo, el comentario final en lo que respecta a estas consideraciones sobre la música de *Redes*. Es la culminación de muchas ideas, de muchas imágenes y de materiales musicales, y esta culminación se ha logrado con plena integración de sus discursos participantes. En este final, en el que los pescadores ya reconciliados y unidos deciden regresar al pueblo con el cadáver de Miro para rendirle homenaje y exigir justicia por su muerte, vemos cómo salen primero del río al puerto las pocas barcas en las que se han estado moviendo los pescadores; conforme avanzan río abajo a la boca del puerto, otros pescadores y habitantes que los han visto y, al parecer, entienden de qué se trata, se suman a los primeros y van haciendo mayor el número de embarcaciones que llegan al puerto. Pues bien, notemos lo que pasa con la música. Al principio de la escena, un motivo de las cuerdas que se vuelve *ostinato* parece reproducir el movimiento de los remos al avanzar las lanchas en el agua. La música sugiere ese movimiento, pero no va sincronizada de manera exacta con algún paleteo de remos. Lo significativo está en la proporción de volúmenes en la imagen y en la música: este motivo de *ostinato* va creciendo de manera gradual, ejecutado por cada vez más secciones de la orquesta, en correspondencia con la acumulación de las barcas que se van sumando al regreso al puerto, las cuales vamos

[114] 50'14 a 56'37 en la película.

viendo integrarse en la pantalla. El motivo lo vamos escuchando aparecer del registro más grave al más agudo: lo introducen los contrabajos, luego se suman los violonchelos, y luego las violas, y así hasta que lo repiten todas las cuerdas; mientras se van sumando en su motivo, la trompeta enuncia el motivo del grupo 1, el cual también va apareciendo en reexposiciones o en leves variaciones mientras se acumulan los instrumentos que se suman al *ostinato*. Una vez completada la vuelta de este motivo por las cuerdas, se reanuda el ciclo, y esta vez se incorporan a la acumulación los metales graves y el fagot; en un ciclo siguiente se incorporan los demás alientos, hasta un punto en el que todos están tocando una variante del mismo *ostinato*: en ese momento, ya no se pueden contar todas las embarcaciones que aparecen en pantalla. Al llegar al final, cuando se da el cambio ya mencionado del motivo 1 al 2, la imagen ya pasó a un cuadro más abstracto: el romper de las olas en la playa y el título de "Fin". Pero el efecto de acumulación ya ha atacado por igual a la vista y al oído, y la emoción que ello logra no habría sido igual con uno solo de los dos discursos.

Como puede apreciarse, Silvestre Revueltas trabajó en serio, con empeño, seriedad, compromiso, inteligencia y emoción para que el discurso musical de *Redes* se integrara con los demás discursos estéticos que la película puso en juego. Por lo mismo, no salió música de cualquier clase, y por ende, el compositor decidió llevarla, si no completa, por lo menos en parte, a la sala de conciertos. El hecho, ya relatado, de que inaugurara su temporada de la Sinfónica Nacional el 12 de mayo de 1936 incluyendo una suite de *Redes* en su programa, así como el que también dirigiera una ejecución de esta música en España al año siguiente, ilustra la importancia que para su autor tenía. Como ya se ha expuesto, es evidente que para hacer su suite no usó la media hora que esa música reportaba en total: es decir, cortó, seleccionó y armó una versión específica para la ejecución en concierto, de una manera no muy distinta a lo que se había hecho durante generaciones anteriores con las músicas sinfónicas o de cámara pensadas para la danza, el teatro o la ópera. Revueltas armó una suite de *Redes* como Mendelssohn hizo una para *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, como Grieg hizo dos para *Peer Gynt* de Ibsen, o como suelen ejecutarse selecciones de las óperas de Verdi y Wagner, o interludios de las de Castro y Granados, y fragmentos de los bailetes de Chaikovski, por no hablar de las suites de música dancística preparadas por Stravinski o Prokófiev. Es decir, el durangueño procedía al modo

habitual de su gremio y de su tiempo, si bien la época específica le empezaba a hacer un lugar en los gustos artísticos al arte de la pantalla, como lo empezaba a entender también Copland al elogiar a su colega en 1937; de hecho, Revueltas armó su *Redes* poco tiempo antes de que Virgil Thomson trabajara propuestas musicales con criterios similares a los de la película mexicana, en dos documentales producidos por el gobierno estadunidense y dirigidos por Pare Lorentz: *The Plow that Broke the Plains —El arado que quebró las praderas*, de 1936, en cuya fotografía participó Paul Strand, por cierto— y *The River —El río*, de 1937. Por añadidura, no está de más recordar un dato varias veces citado por los conocedores: que el trabajo de Revueltas antecedió en dos años a otro trabajo similar, el de Prokófiev con el *Alexander Nevski* de Eisenstein.[115] Ahora bien, hay muchas maneras de seleccionar materiales musicales para armar una suite de concierto, y lo interesante de esta historia es que no existe una partitura específica firmada por Silvestre Revueltas que represente una suite de *Redes*. Y, sin embargo, sabemos que la dirigió, por lo menos dos veces, y que él y sus orquestas tuvieron que hacerlo con alguna partitura frente a ellas. ¿Qué hizo el compositor? ¿Cómo fue esta suite de *Redes* cuyo contenido exacto hoy desconocemos?

Algo sabemos de esa suite, como ya se ha narrado. Recordemos las partes en las que estaba dividida esta suite, de acuerdo con lo que nos cuentan los programas de mano del Palacio de Bellas Artes en mayo de 1936, y del Palau de la Música en octubre de 1937: "I. Introducción; II. Funeral; III. Fiesta del trabajo". ¿Qué describían estos títulos? ¿Secciones completas y continuas de la partitura fílmica original? ¿Extractos entresacados de diversos pasajes, quizá sin la continuidad del original y tal vez ni siquiera en el orden en el que suenan en la película? Tenemos más pistas. El programa de mano de Bellas Artes incluyó notas para cada una de las cuatro obras del concierto de esa noche; la única de ellas que lleva firma de autor es la de *Redes*, en la cual éste dice lo siguiente:

[115] Actualmente existen reediciones en formato de disco de video digital, DVD, tanto de los documentales de Lorentz como de *Alexander Nevski*, todas ellas con una pista musical grabada modernamente en sustitución de la original. Vuelvo a la pregunta que acabo de hacer, que es la de Marinello hacia 1966 (*vid.* nota 82): ¿Cuándo se podrá hacer algo similar con *Redes*?

Redes, música para una película. Sobre el panorama magnífico de la costa tropical se desarrolla la tragedia de un pueblo que en medio de sus riquezas padece hambre. La pesca no constituye para él, sino la conciencia de su explotación. La muerte de un niño víctima de la miseria, pone una angustia más sobre el alma del pescador; mas el dolor se transforma en rebelión.

Tal es el asunto a grandes rasgos, de la película que sirvió de pretexto para que Revueltas realizara una de sus muy características producciones musicales.

No se crea por esto que Redes es en sí una música de programa. No, Revueltas puede plasmar una verdad sonora, pura de emoción, a pesar de que el estimulante sea genuinamente anecdótico.

Sorprende la unidad musical de esta obra que por la esencia de su origen y a pesar de él tiene las características de un Poema Sinfónico. El cinematismo de las partes que lo componen es absoluto, cosa difícil de lograr en una obra que hecha para el cine requiere tantos cortes súbitos como cortes tiene la película. Pero esto se entiende si se piensa que el autor es antes que todo un músico en esencia, un verdadero valor en la expresión musical emotiva.

Los tres tiempos que componen esta versión para concierto, nos muestran íntegramente al autor, que no academiza en ninguna escuela sino que se vale de todas y de todos sus recursos para mejor lograr su fórmula expresiva. Un verdadero moderno que sabe vivir íntegramente en diversas altitudes espirituales, sin preocuparse de los formularios estrechos e ingenuamente ingeniosos de los que no teniendo nada que decir, recurren a la sorpresa, a la burla para ocultar su carencia de ideas y de emociones.

El sobrio desarrollo de la Introducción contrasta con la honda ternura de los Funerales, verdadero llanto de hombre en multitud, que sabe tornarlo en alegría avasalladora viviendo el goce del esfuerzo en la admirable Fiesta del Trabajo en que los hombres se unen para vencer a la naturaleza y, ella misma con las aguas de su mar, con el viento de su atmósfera, con el impulso interno que da a sus propios hijos, los alienta y los hace cantar en el ritmo cálido de "bamba," latir del trópico, donde por un momento un pueblo olvida su hambre y goza de toda la riqueza de su costa.[116]

[116] Ángel E. Salas, nota a *Redes*, en el ya citado programa de mano de la "Orquesta Sinfónica Nacional, 2ª Temporada; Concierto de inauguración"; *vid. supra*, n. 7.

El autor de esta nota es Ángel E. Salas, a quien asociamos más con la danza hoy en día. Cabe preguntarse si Salas habría podido ver la película, o alguna parte de ella, cuando escribió esta nota; recuérdese que el concierto de la Sinfónica Nacional fue anterior al estreno fílmico, y es obvio que Salas tendría que haber escrito su nota antes del concierto mismo. Yo creo como lo más probable que no vio la película, y que alguien le contó sobre ella: ¿Revueltas, Gómez Muriel, Velázquez Chávez o alguien más? Una de las razones para creer que no la vio radica en su comentario sobre el uso de la música: nuestro anotador está imaginando una música muy cortada a lo largo de la película, como ya era un uso convencional y generalizado para ese momento en el cine industrial. Pero lo que hemos visto es cuánto se aleja *Redes* de estas convenciones, precisamente en aspectos como el de los cortes de imagen y, sobre todo, de la música; no debe olvidarse lo excepcionales que son las largas secuencias musicales de la película. Para obtener una suite, Revueltas no necesitaba cortar y pegar muchos trozos sonoros breves.

Por otra parte, las someras descripciones que hace Salas de los "tres tiempos" de la suite no ayudan mucho a precisar de qué secuencias podrían haber sido tomadas. El anotador se detiene más a describir la "Fiesta del Trabajo", y aquí sí aporta información que puede permitir una remisión a alguna parte musical concreta. Ya se volverá sobre este punto.

También hubo notas en el programa del Palau de la Música, si bien más breves. Las premuras de la guerra civil no impidieron que se dijera algo sobre esta misma suite de *Redes*:

> Música d'un film. Història de treballadors; de pescadors.
> Història de sempre: lluita, rebeldia, misèria, triomf.
> En la música, la introducció planteja els motius del relat. El funeral, el dol per la mort d'un nen. Després, l'alegria del treball triomfant.[117]

[117] "Música de una película. Historia de trabajadores; de pescadores. Historia de siempre: lucha, rebeldía, miseria, triunfo. En la música, la introducción plantea los motivos del relato. El funeral, el dolor por la muerte de un niño. Después, la alegría del trabajo triunfante". Nota —sin firma de autor— en el ya citado programa de mano del "Míting-Concert", del "Comité de Dones contra el Feixisme i la Guerra"; *vid. supra*, n. 26.

Es evidente que quien escribió esta nota no partió de la de Salas; puesto que aparece en el programa de un concierto organizado sobre la marcha, por así decir, la tuvo que escribir alguien muy cercano a la música, tal vez el propio Revueltas: es un texto tan corto y tan sencillo que no habría llevado gran tiempo traducirlo al catalán. En cualquier caso, es una curiosa ironía que esta nota, a pesar de ser mucho más breve que la de Salas, nos aporte información más sustanciosa en sus escasos renglones. Antes de entrar en materia con ambas notas, las cuales nos proporcionan más pistas sobre lo que pudo ser la suite de *Redes*, tengamos en mente que la nota española se escribió para un público que no podía asociar la música con la película, pues ésta no había sido exhibida allá para entonces. Por cierto, los franceses, que sí pudieron verla en 1937, no podían a su vez asociarla con la música del autor, pues, como ya se narró, Revueltas no pudo dar un solo concierto en Francia durante el tiempo que la película se estaba exhibiendo en ese país.

Partamos, pues, de la suposición de que Revueltas dirigió exactamente el mismo material musical de *Redes* en México y en Barcelona, y juntemos las piezas de un rompecabezas con las sugerencias implícitas en las dos notas de programa. Primera parte: si, como se dijo en catalán, "la introducción plantea los motivos del relato", ¿esta parte era algo así como una obertura, sobre todo en el sentido escénico? ¿Se unió, efectivamente, material de los varios motivos empleados en la música fílmica para presentarlos, de manera sintética, en una sola introducción que debió ser breve? Pienso tan sólo en los cuatro grandes grupos de motivos que he planteado, de identidades claras y diversas, y recuerdo que hay más material musical en la película que el que clasifiqué en los cuatro grupos dichos. Y entonces, si se hubiera planteado tanto material sonoro, tantos motivos, ¿por qué entonces Salas se refirió a un "sobrio desarrollo de la Introducción"? ¿Cómo podían plantearse motivos, en plural, que, por lo demás, en términos fílmicos no iban a ser identificados de antemano por el público, ni en México ni en Barcelona? Me permito conjeturar que "los motivos" eran, en realidad, sólo uno: el que he denominado como del grupo 1, el más vivo, el de más peso dramático, el que aparece más veces a lo largo de la película y genera más derivaciones, entre ellas el material de los otros grupos de motivos. Con haber usado la rúbrica inicial de la película, y el material inmediato siguiente, se habría presentado muy bien ese motivo tan poderoso y llamativo, sin tener que haber cortado ni pegado más material. No puedo asegurarlo, pero no veo por qué Revueltas habría

retrabajado materiales sin haberlos puesto por escrito en una nueva partitura, él que tanto cuidado puso en escribir las primeras versiones de tantas obras suyas, y de distinguirlas de sus versiones definitivas y estrenadas.

Lo que sí puede asegurarse es en qué consistió la segunda parte. Si sólo tuviéramos el texto de Salas, la frase "la honda ternura de los Funerales, verdadero llanto de hombre en multitud" podría inducirnos a error, pues permitiría por igual asociar el texto con el funeral del hijo de Miro y con la propia muerte de éste, cuyas imágenes casi tienen el valor del inicio de un rito fúnebre. Sin embargo, la nota catalana es explícita: "el dolor por la muerte de un niño". Se trata, sin lugar a dudas, de la escena completa del funeral del hijo. Era natural que Revueltas quisiera compartir con sus oyentes de concierto una de sus páginas más hermosas y conmovedoras, la cual enriquecía significativamente la imagen que hasta entonces se tenía de su lenguaje musical; por añadidura, la secuencia se podía tomar completa de la partitura fílmica, pues allí transcurre durante 5'10 de manera continua, ininterrumpida y sin diálogos, excepto por la ya citada frase de Miro, cuya omisión no afecta al discurso de la composición sonora. Así, la música de esta escena ofrece una excelente sección central lenta y tensa entre dos probables partes dinámicas y más brillantes, lo cual haría a nuestra suite emparentarse en forma con las obras en tres movimientos que Revueltas ya tenía escritas para entonces: *Alcancías* y *Colorines*, y con una más que vino después: el *Homenaje a Federico García Lorca*.

¿Y qué pasa con la tercera y última parte? "La alegría del trabajo triunfante", se dijo en catalán. Y, como ya se había advertido, aquí Ángel Salas fue más detallado, y se permitió una descripción o una evocación de la escena que acompañaba a esta música, con todo y la alusión a un motivo musical harto conocido: *La Bamba*. Si hemos de seguir a las dos notas, lo primero que comparten es la referencia a las imágenes del trabajo. Recordemos que en *Redes* se ilustran dos pescas, y que por lo menos Revueltas las distinguió numerándolas, mientras que Velázquez Chávez sólo numeró la primera e hizo a la segunda "La Pesca" por antonomasia, la única que, al parecer, mereció una mención explícita por parte de Paul Strand. Ahora bien, de estas dos escenas de la película, en realidad sólo en la segunda de ellas se hace una descripción visible y precisa del acto mismo de la pesca, es decir el trabajo en cuestión: en la primera ocasión, sólo vemos a los pescadores llegar con su primera carga, sin que se nos muestre cómo la obtuvieron; luego vemos

a los habitantes del pueblo repartirse alegremente el producto; tras de esto, se ve cómo se ponen de acuerdo los pescadores para pedir más barcas y redes al patrón y, una vez acordado esto, se regresan a remar de nuevo mar adentro, sin que veamos cómo van a continuar su labor. Si supusiéramos que tanto Salas como el autor de la nota catalana habían sido informados de escenas de trabajo pesquero, éstas sólo podrían haber correspondido a la segunda pesca, donde en efecto se ve este trabajo. Sin embargo, no hay que descartar que la música empleada por Revueltas en su suite hubiera sido la de la pesca inicial. Como hay argumentos para defender el uso de cualquiera de las dos músicas de pesca en la suite, presentaré cada grupo de argumentos por separado.

En favor de la música de la Primera Pesca, puede decirse que, tal como está escrita la partitura, y tal como aparece su ejecución asociada a las imágenes que enlazan el fin de la escena previa con el inicio de la siguiente, es decir la llegada de la primera captura, tenemos una liga sonora que fluye de una manera muy natural. El hecho mismo de que se cite un toque de trompeta con sordina al final del Funeral, con un valor de mero ornamento, pero al repetirse con una modulación el mismo toque se convierta en la rúbrica de entrada del nuevo material musical, indica una liga de continuidad clarísima que, por añadidura, ilustra por sí sola el cambio dramático, aunque éste se vea reforzado casi de inmediato por la aparición a cuadro de la barca pesquera. Es decir, Revueltas hizo que la música participara de la transición dramática sin hacer cortes ni pausas, y el efecto sonoro es tan claro que se obtiene por igual en la mera audición. Además de este argumento, está el hecho de que tal vez, para el momento en que preparaba su suite, el compositor ya supiera que cierta música no se iba a usar, precisamente en la escena de la Primera Pesca, y por ende incluirla en la suite —con todo y el multicitado motivo A del grupo 4— podría haber sido una manera de no perderla para siempre: si no sonaba en la película, por lo menos sonaría en los conciertos.

Cuenta en favor de la música para "La Pesca", es decir la Segunda Pesca, para empezar, el argumento ya expuesto de que sólo en ésta se ve la realización efectiva del trabajo. Pero hay algo más: la referencia de Salas a *La Bamba* es muy clara como para que no se hubiera percibido con facilidad en la mera audición, y si Salas no vio la película, sí podría haber escuchado ensayos de la música, por no hablar de que hubiera podido leer la misma partitura. Aunque en la Primera Pesca tenemos temas escritos en 6/8 que re-

miten a aires de son, no encuentro material alguno que sugiera de modo tan claro al son jarocho como en la Segunda, cuyos materiales, si bien escritos en 2/4, no impiden al compositor jugar con figuras de hemiola típicas del sistema de los citados sones. Nótense estas dos figuras de acompañamiento que Revueltas emplea en los momentos mismos de la acción pesquera:

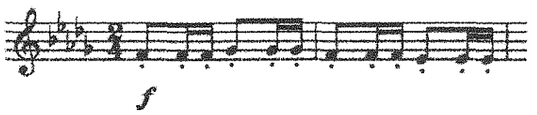


Figura de acompañamiento, en las trompetas I, p. 64, cc. 3-4 del número de estudio 10; las figuras son similares en trompetas II y trombón.

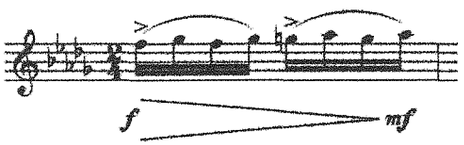


Figura de acompañamiento, en los violines I, p. 74, c. 1 antes del número de estudio 19; las figuras son similares en tambor, violines II, violas y violonchelos.

Se trata de dos figuras que reproducen con bastante fidelidad los golpes de la jarana en el son jarocho, y en especial en *La Bamba*. Es difícil escuchar el acompañamiento de este instrumento cuando los conjuntos jarochos suenan en toda su dotación y a todo volumen, pero así suenan o han sonado y han realizado estas figuras durante años, durante generaciones.[118] En esta Segunda Pesca, incluso, los violonchelos ya están realizando la segunda figura mientras los otros instrumentos citados realizan la primera, y al abordar la segunda casi todas las cuerdas, éstas hallan un refuerzo rítmico en los instrumentos graves como el fagot, el trombón y la tuba y los contrabajos.

[118] De las infinitas grabaciones de *La Bamba*, existe una donde, por feliz circunstancia, son notoriamente audibles las figuras que va golpeando la jarana: es una versión muy específica de las varias que grabó el Conjunto Medellín de Lino Chávez, aproximadamente a fines de la década de los años 1950-1960 o a principios de la siguiente. Cf. la reedición en: *Los grandes bailes folklóricos*/ Varios autores e intérpretes. México: Peerless, CDE-585, 1996; pista 5.

Además de estos dos argumentos, cabe señalar que el pasaje completo de la Segunda Pesca dura 6'33 en la película, con música ininterrumpida y de una integridad coherente: no necesita de cortes ni empalmes ni trabajos mayores de edición. Si, como ya vimos, el Funeral dura 5'10, y toda la música previa a éste, que podría haber constituido la Introducción, suma 4'58, al agrupar las tres partes obtendríamos unos 16'41 de música, distribuida de una manera más o menos equivalente en las partes. Si, por el contrario, colocáramos la Primera Pesca como el final de esta propuesta de suite, tendríamos un final de 2'52, lo cual sumaría con las otras dos partes mencionadas unos 13'00. En cualquiera de los dos casos supuestos, la duración de la suite excedería los tiempos habituales de las composiciones revueltianas, aunque no debemos pensar dogmáticamente que el compositor se hubiera prohibido siempre hacer una obra extensa, y más si en este caso estaba tomando materiales que provenían de una finalidad sonora diversa de la concertística. Otra generalidad que puede hacerse dogmática es el hecho de que, en todas sus obras divididas en tres movimientos, Revueltas obtenía partes de duración cercanamente similar; desde este punto de vista, una versión de la suite que incluyera la Segunda Pesca se acercaría más a sus hábitos. Pero, al fin y al cabo, como se ha argumentado, cualquiera de las dos Pescas podría haber constituido esta tercera parte de "Fiesta del Trabajo" que cerró la suite de *Redes* estrenada por el propio compositor.

Para recapitular, después de tantas conjeturas, sólo me atrevo a asegurar los dos puntos ya descritos: la suite de Revueltas tenía como segunda parte la música de la escena del Funeral del hijo de Miro, y como tercera, la música de una de las dos escenas de Pesca. No es posible ir más allá sin que aparezca más información que ayude a precisar esta nebulosa suite, y es una lástima que así sea, porque si la conociéramos con exactitud podríamos saber mucho de la actitud del compositor al trasladar una música con funciones y finalidades específicas a un ámbito donde ésta merecería la atención principal y la percepción de su estructura en los términos puramente propios de su discurso.

Uno de los principales promotores de las varias veces citadas proyecciones de *Redes* en 1996, con la música en vivo a cargo de la Sinfónica Nacional, fue el ya finado Eduardo Neri Chaires; en 1995 publicó en el periódico *Reforma* un extenso artículo sobre el proceso de preparación de la partitura, así como sobre el hecho de que se hiciera con ella una suite de concierto

que elaboró, dirigió y grabó en su momento Enrique Arturo Diemecke. Puesto que Neri Chaires discutió conmigo mucho de lo que escribiera en su artículo, y tuvo la cortesía de reconocerlo, puedo a mi vez valerme de este material como propio para hacer notar la antigüedad de esta discusión sobre lo que debió hacer Revueltas en 1936 cuando estrenó su propia suite de *Redes*. Aunque el citado autor del artículo y yo no quedamos de acuerdo en varios de los puntos entonces discutidos, en otros sí concordamos; para Neri Chaires, Revueltas nunca elaboró una partitura específica de la suite,

> [...] pues me parece plausible aventurar que el compositor simplemente presentó fragmentos de su manuscrito fílmico, diciendo a sus músicos: "Toquen desde el principio hasta el compás tal, y de ahí nos vamos hasta el compás tal y seguimos..."[119]

En fin, podemos imaginar varias versiones para reconstruir lo que pudo ser la suite revueltiana de *Redes*. Pero, en cualquiera de las posibilidades que se imaginen, es evidente que el compositor no usó en su suite muestras de cada uno de todos sus motivos escritos originalmente para la película. Desde el punto de vista de las conjeturas aquí expuestas, es evidente que quedó mucha música original fuera de la suite, entre ella material cuyo valor artístico puede considerarse tan elevado como el que sí se incluyó en ésta: el mero hecho de elegir entre una de las dos Pescas haría eliminar a la otra, y la música de ambas es igualmente importante y refleja elementos constructivos profundamente entramados entre sí, como espero haber demostrado. Si, a pesar de las evidencias, se quiere pensar en que Revueltas hubiera concebido una suite que incluyera muestras de todos sus temas o motivos originales, entonces debería suponerse un trabajo de mucho corte y rearmado, lo cual se contradice con la imagen más probable de que hubiera tomado sus secuencias tales como estaban en la partitura fílmica, ya largas y coherentes de suyo. Además, para obtener una suite de cortes y ediciones musicales, habría sido necesario escribir una nueva partitura, pasada en limpio, y es significativo que, en el muy bien conservado acervo del compositor, no exista precisamente esa partitura que nos estaría ahorrando la presente

[119] Eduardo Neri Chaires, "A (casi) 60 años de Redes". *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, México, núm. 62, 19 de febrero de 1995; p. 2.

discusión. En cualquier caso, hoy nadie puede afirmar, sin nuevos elementos documentales, cómo era exactamente esta suite ejecutada por el autor en 1936 y en 1937.

Y en esta suite termina el capítulo de *Redes* en la vida de Silvestre Revueltas. Así como ya se expuso que, en cierto momento, él y su primera película musicada compartieron camino y después cada uno tomó el suyo, lo mismo pasó con la suite de concierto. Pero, como también se ha narrado, la aventura común fue prolongada, muy intensa y apasionada. No fue un entretenimiento al margen de la vida profesional del músico ni un trabajo industrial para la mera subsistencia; al contrario, afectó de manera indeleble su trayectoria profesional, su concepción de muchas ideas artísticas y su lenguaje sonoro mismo; por ende, *Redes* figura con muy justa razón en el repertorio central del catálogo revueltiano, a pesar de la nebulosa manera como tenemos y tendremos que acercarnos a esta partitura mientras sigamos llevándola al espacio de los conciertos. Y hemos de seguir llevándola, aunque no siempre irá sola ni desligada de la obra artística colectiva que la motivó: a pesar de sus detractores, estoy convencido de que la película de Paul Strand, Agustín Velázquez Chávez, Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel continuará atrayendo espectadores espontáneos y frescos, no ojos eruditos que escudriñen un objeto arqueológico. Esos espectadores que seguirán gozando los méritos de *Redes* y disculparán sus defectos también escucharán cómo suceden cosas prodigiosas y emocionantes en la película, gracias a los hallazgos de quien fue descubriendo, en esa primera hora de la gran música ligada a la joven arte cinematográfica, todo lo que se podían aportar y enriquecer una a la otra para que la música no sólo ilustrara o acompañara un drama en la pantalla, sino para algo todavía más ambicioso, integral y orgánico: para que la música hablara el drama.

Capítulo IV
Cuatro películas peculiares

Una vez iniciada su carrera de músico para el cine, Silvestre Revueltas continuó en este oficio, ya no en el plan de experimentar y descubrir cobijado por el subsidio oficial, sino integrado de lleno en una industria con cinco años de vida en su fase sonora, bajo reglas empresariales y comerciales, al lado de otros colegas quizá no tan destacados en el ámbito de concierto, pero más al tanto del manejo industrial de la música para el celuloide de lo que el durangueño podía estar al término de *Redes*. Con las tres películas para las que compuso música en 1935, 1936 y 1938, Revueltas encontró, por una parte, una fuente de trabajo que le permitió compensar sus habituales pobrezas como músico de concierto y conservatorio; por otra parte, pudo permitirse nuevos experimentos sobre su discurso musical relacionado con la imagen, aunque la nueva relación de trabajo no le diera un margen muy amplio para experimentar tanto como lo había podido hacer al lado de Strand, Zinnemann y Gómez Muriel. Con todo, una cuarta película, documental, le amplió al compositor su margen de libertad creativa, de modo que pudo darle cauce y salida a algunos modos de relacionar la música con la imagen que podían ser diversos de los industriales. Examinemos tres momentos de la producción de música fílmica de Revueltas después de *Redes* y antes de Chano Urueta, que llevaron a cuatro peculiares películas, contemporáneas del cambio y la madurez creativa del compositor: música fílmica escrita, por cierto, mientras también surgían el *Homenaje a Federico García Lorca*, *Itinerarios* y *Sensemayá*.

¡Vámonos con Pancho Villa!: El ángulo musical de un clásico

En principio, parece fácil y cómodo hablar de *¡Vámonos con Pancho Villa!* de Fernando de Fuentes: se trata de un clásico, reconocido por propios y extraños dentro y fuera de México y material de estudio y veneración en el gremio cinematográfico nacional; no suscita las divergencias de opinión que hemos visto en *Redes*. La documentación que ha generado esta obra maestra del cine es de las más abundantes en el repertorio fílmico nacional, lo cual me exime de entrar en detalles acerca de su análisis desde el punto de vista de los propios conocedores del cine.[1] Sin embargo, al empezar a ahondar en el estudio de la película, aparecen opiniones que, por lo menos para mí, ya permiten el desacuerdo y la discrepancia; por ejemplo, hay quienes opinan que se trata de una obra fílmica tan buena que se puede sostener incluso sin la música de Silvestre Revueltas; entonces, por aquí deberíamos empezar. A pesar de ello, no quisiera dejar de expresar un par de ideas acerca de Fernando de Fuentes, a quien hace falta reivindicar un poco más de lo que ya se ha hecho en el medio, para ponerlo en juego más como un creador de profundo sentido artístico que como un cierto icono de lugar común en la historia oficial de nuestra cinematografía.

De Fuentes es, en efecto, el padre de los mejores y de los peores momentos del cine nacional, lo cual es decir bastante: no es cualquier cosa dejar fincada una convención, la identidad local de un discurso estético y una escuela industrial, todo lo cual se ve reflejado en lo que va de *¡Vámonos con Pancho Villa!* a *Allá en el Rancho Grande*, y no sólo en las películas mismas, sino en hechos históricos tan contundentes como el éxito comercial de la segunda, un fracaso estético e ideológico, frente al fracaso comercial de la primera, un triunfo del arte. Sin embargo, por fortuna, *¡Vámonos...* no está sola en el catálogo de De Fuentes: es la corona de una serie de películas valiosas. Dentro de ellas, me interesa detenerme en un grupo de tres realizadas entre 1933 y 1935, una de las cuales es, precisamente, la que ahora nos ocupa.

Ahora es costumbre muy extendida en el mercado agrupar copias comerciales de películas para venderlas en paquetes por tres, ya sea por tener en común el protagonismo de un mismo actor, ya por compartir una misma historia en episodios sucesivos, y a todos estos paquetes les llaman trilogías.

[1] Véase la bibliografía respectiva.

Si bien se abusa de los términos a menudo, en este caso no me parece del todo mal esta utilización de la palabra si representa una continuidad argumental o temática dentro de las películas empaquetadas por tres. Es curioso que se use de modo tan comercial un término que tiene historia muy antigua, y que no obstante conserve el mismo significado esencial: lo primero a lo que se le llamó trilogía en el mundo de la farándula fue a la tragedia griega clásica. Ahora bien, como ya se ha definido, lo que enlaza a una trilogía puede ser su argumento o su tema. Por enlace del argumento entiendo al manejo de un grupo de personajes de ficción que comparten un mundo común, con entradas de algunos y salidas de otros, pero manteniéndose todos dentro del mismo mundo de ficción y conservando la misma identidad de éste. Por enlace del tema entiendo que, aunque las historias agrupadas puedan ser distintas, al final puedan apreciarse con claridad en ellas, pese a su diversidad, ideas o conceptos comunes esenciales en juego: la libertad, el amor, la amistad, etc.

Si nos atenemos a este sentido, tres películas de De Fuentes: *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, comparten la misma situación histórica, la revolución de 1910, y los mismos temas: una discusión muy interesante y una reflexión muy profunda acerca de la revolución como un acto colectivo, y el modo como una serie de unos personajes individuales se relacionan con ese acto colectivo. Hoy no podemos decir que De Fuentes se propusiera desde un principio: "Voy a hacer tres películas sobre los mismos asuntos en el mismo ambiente", pero el hecho es que le salieron y, una vez terminadas, nosotros tenemos el derecho de espectadores para asociarlas y observar sus elementos comunes. Es nuestro derecho porque las películas, en su momento, no fueron exhibidas ni anunciadas como parte de una trilogía; vamos, de hecho no se realizaron de modo consecutivo, pues entre ellas De Fuentes filmó otros títulos como *El fantasma del convento* y *Cruz Diablo*; incluso dirigió *La familia Dressel* y *Las mujeres mandan* antes de terminar *¡Vámonos...*. Y esta consistencia para mantener elementos estéticos e ideológicos en un mismo juego a lo largo de los años, con una riqueza y diversidad formal admirables, refleja una de las mejores cualidades de De Fuentes.

Entre estas cualidades del veracruzano también se cuenta un excelente sentido de la proporción y de los objetivos. Para decirlo de manera más llana: si yo tengo dos pesos para producir, elijo hacer una determinada película de

tal manera que me alcance para hacer con esos dos pesos, con eso me quedo y a eso llego, y después no me lamento diciendo que si me hubieran dado cuatro pesos hubiera hecho una obra genial; y viceversa: el día que sí me dan los cuatro y hasta diez pesos, y quiero hacer algo más, voy y lo hago con resultados de la misma eficiencia, lo cual no siempre ocurre. *¡Vámonos...* cumple con sus ambiciones, como un todo integrado, pero también las comedias menores de De Fuentes, cuyos objetivos son más modestos, y de modo congruente la producción y la resolución.

De Fuentes nos enseña en sus mejores trabajos oficio, seriedad y humildad respecto de lo que hay que obtener. Él no se las daba de genio incomprendido, no se quejaba de que no le llegaran los apoyos —y aunque a menudo los tuviera, también llegó a carecer de ellos—; era discreto, no daba muchas entrevistas mientras producía, no revelaba muchas de sus intenciones; los que trabajaron con él recuerdan a un cierto tipo de ogro, que si bien tenía fama de regañón, también era recordado por tener claro qué quería y debía hacer: solía mantenerse muy apegado a su guión inicial, rodaba una o dos veces las tomas y con eso tenía para obtener sus resultados. A pesar de contar con recursos limitados, sabía descubrir aspectos novedosos y originales en ellos: por eso creó las convenciones, los demás las siguieron —excepto al final de su carrera, en la cual terminó por someterse a los lugares comunes que él había creado. Como ejemplo de su riqueza de concepto, está el modo como trabajaba con sus actores. En *¡Vámonos...*, usó a dos cómicos característicos en teatro y cine, Manuel Tamés —que actuó el personaje de Melitón Botello—, y Carlos López, *Chaflán* —quien personificó a Rodrigo Perea—; sin embargo, aunque Botello es un personaje gracioso en la película, al final su muerte no es nada cómica. Chaflán, en general, no es el cómico estereotípico en esta película —como sí lo fueron los personajes habituales de este actor— y, al contrario, nos transmite en su Perea una de las muertes más conmovedoras de la historia, matado por sus propios compañeros que lo iban a rescatar de los federales, cumpliendo por cierto con la escena de los destinos prefijados para todos, en la cual Perea pedía que al morir sus amigos le cerraran los ojos. Sólo De Fuentes pudo permitir que un actor digno de mejores papeles en su carrera tuviera uno de ellos, de una dignidad que hasta la fecha estremece.

Acerca de los usos musicales de De Fuentes, puede decirse que iba incorporando la música en la medida de sus necesidades; incluyó en sus películas

tanta cuanta necesitó, y a veces ni la puso. *Allá en el Rancho Grande* es un modo determinado de emplear la música para que dé cierto tipo de significados. En esta cinta se promovía una serie de ideas —de modo consciente o no, eso es otro cantar—, pero sobre todo se promovía una serie de imágenes y de sonidos, que de seguro se esperaba que gustaran como gustaba el modelo de teatro musical que había inspirado a la película, y en ella la música popular actuó un papel básico. En cambio, en las tres películas de la revolución la música pensada para ellas era de otra naturaleza y se concibió para otros usos y objetivos. Aquí se pone interesante nuestro tema.

Cuando De Fuentes debutó, no contaba con muchos recursos, como ya se ha comentado. Al hacer *El prisionero 13*, ya era más conocido, pero se notaba que todavía no disponía de materiales suficientes para determinados fines de producción. En la historia de E. García Riera, la ficha de esta película da un crédito para la música de Guillermo A. Posadas, quien era un músico del teatro de revista de aquel tiempo.[2] Cuando revisé la película,[3] me encontré con una sorpresa que espero que los conocedores de cine me expliquen: salvo una serie de toques y redobles marciales, convencionales, que no tienen nada de originales y que es previsible que suenen en una historia que ocurre entre militares, *El prisionero 13* no tiene una sola nota de música de fondo, y obviamente los toques marciales convencionales no los compuso Posadas. Quizá tenemos una copia cuya pista musical se perdió, o tal vez hemos estado repitiendo un dato erróneo por no tomarnos la molestia de corroborarlo. El caso es que hoy vemos esta película y nos preguntamos si algunas escenas no merecerían tener alguna música, y cuál podría haber sido ésta.

Luego viene la segunda película de la trilogía, *El compadre Mendoza*. Aquí sí existe una música de fondo, acreditada a Manuel Castro Padilla, otro notable músico del teatro de revista. Esta música consiste en una rúbrica de entrada, para la presentación de la película y sus créditos, y otra rúbrica para el final, distinta de la primera; ambas, eso sí, compuestas específicamente para la película. Además de esta rúbrica de inicio y fin, De Fuentes pidió otros tres momentos de música que, en términos funcionales, son enlaces,

[2] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*; vol. 1, p. 78.
[3] En una copia de la Filmoteca de la UNAM, la cual ya ha sido reeditada en cinta de video VHS por el CNCA, y en DVD por la empresa estadunidense Cinemateca.

cambios de una escena a otra, no fondos de apoyo a la situación dramática. Este material dura la mínima cantidad de 3'40: se trata de fragmentos brevísimos, pero cumplen con una función, tienen un sabor peculiar; era una sonoridad afín a la sensibilidad de los espectadores de su época, se escuchaba en la revista, en la radio. Así orquestaban, por ejemplo, Eduardo Vigil y Robles, Armando Rosales o Noé Fajardo, cuyos trabajos se pueden escuchar acompañando las grabaciones de José Mojica, Lucha Reyes o Alfonso Ortiz Tirado.

Al llegar a *¡Vámonos con Pancho Villa!*, ya De Fuentes disponía de más recursos, los cuales se notaban sobre todo en relación con sus dos películas revolucionarias anteriores. Si, por mencionar un ejemplo, el vestuario revelaba sus pobrezas de producción en *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza* ya pudo darse el lujo de ser filmada en una auténtica hacienda y no sólo en estudios. Pero, para las proporciones del cine mexicano y para su tiempo —incluso para el tiempo actual—, *¡Vámonos...* es una superproducción; nada más hay que ver cómo se filmaron las batallas, el uso de dos trenes, el traslado a distintas locaciones naturales, un empleo consciente y generoso de grandes imágenes de campo, el manejo de cargas de artillería... Hay escenas espectaculares, como la lazada de la ametralladora a cargo de Raúl de Anda, una escena tan lograda y notable que habría de ser imitada y hasta plagiada, como ya se contará más adelante. El gobierno de Lázaro Cárdenas apoyó generosamente a la productora, CLASA Films, al facilitarle el uso de los trenes, el apoyo de elementos del ejército y un subsidio para cuando la productora quebró, por causa de los gastos mismos generados por la película; ésta tuvo un costo de ¡un millón de pesos!, una cantidad enorme para los costos promedios de la época, como se podrá ir comparando en las películas posteriores donde Revueltas colaboró.

Y, en efecto, aquí entra en escena, más bien en pantalla, el gran durangueño. Imaginemos el momento de la planeación de *¡Vámonos con Pancho Villa!*: tiene usted, señor De Fuentes, un cuerpo de ejército que el gobierno pone a su disposición para hacer todo el juego de batallas entre revolucionarios y federales; tiene usted a los mejores actores disponibles, a Lauron "Jack" Draper y a Gabriel Figueroa de fotógrafos, cuenta con locaciones, pago de extras, etc., y tiene usted presupuesto para contratar a quien quiera para la música que se necesite en esta película. ¿Un gran compositor, para que esté a la altura del resto de las ambiciones de la película?

¿Quién llevó a Silvestre Revueltas a *¡Vámonos...*? No lo sé, pero es casi seguro que Revueltas ya conociera a Xavier Villaurrutia para entonces, y éste fue uno de los guionistas de la película, quizás el único, considerando que la mención a De Fuentes era más técnica que literaria. Por cierto, el guión fue adaptado partiendo del libro que había originado el proyecto fílmico, la novela homónima de Rafael F. Muñoz, publicada originalmente en 1931. La adaptación no fue muy textual, sino a través del uso libre de sus primeros nueve capítulos, casi la primera mitad de la novela. Se respetó la secuencia narrativa básica de este material literario, salvo algunos cambios, los principales de los cuales fueron de identidades de los personajes que iban muriendo conforme avanzaba el ejército villista en su marcha triunfal hacia Zacatecas. El capítulo noveno de la novela, "El desertor"; inspiró un final de la película que no se usó en la edición definitiva, pero que sobrevive en una copia de 16 milímetros, y ha sido objeto de estudio y discusión, a veces polémica, porque se ha supuesto que fue objeto de la censura, aunque su corte y cambio bien pudo ser una decisión de De Fuentes con criterios meramente estéticos o técnicos; la discusión sigue en pie, y en cualquier caso, aquí sólo cabe hacer la precisión de que, en la versión citada de este final alterno de la película, no se escucha grabación alguna de música.[4] Al parecer, el resultado fílmico de la adaptación de la novela no dejó del todo satisfecho a su principal guionista. En un artículo de 1937, Villaurrutia dijo lo siguiente: "De *Vámonos con Pancho Villa* se hizo una [adaptación] que si no alcanzó una realización mejor fue debido al poco respeto que a última hora mereció, aunque, cinematográficamente, seguía con fidelidad el interesante relato".[5] Revueltas y Villaurrutia volvieron a trabajar juntos cuatro años después, como ya se contará al hablar de *Upa y Apa* y *Mexicana*.

Volviendo al asunto de cómo llegó Revueltas a *¡Vámonos...*, pudo ocurrir, según esta primera suposición, a través de Villaurrutia, o bien De Fuentes pudo haber visto tomas de *Redes*, cuyo rodaje apenas había concluido en noviembre de 1934, como ya se vio; de haber sido el caso, el director podría haber pensado al ver —y escuchar— esas tomas: yo quiero una música así

[4] En el libro *Fernando de Fuentes, 1894-1958* se expone con detalle la historia de este final alterno; véanse en especial las pp. 38-40.

[5] Xavier Villaurrutia, "La novela y el cine". *Hoy*, núm. 6, 3 de abril de 1937; p. 51; también reproducido en la recopilación de su *Crítica cinematográfica*; p. 233.

para mi película. Suena atractiva una posibilidad tan cinematográfica, por la coincidencia de fechas..., pero hay que tener cuidado. Cuando se comenzó la producción de *¡Vámonos...*, el 11 de enero de 1935, no era tan fácil ver los primeros resultados de *Redes*, cuyo proceso de corte y edición fue todo lo accidentado que ya se contó. Podría pensarse que De Fuentes hubiera visto, por amistad o buenas relaciones entre gente de cine, algunas tomas de la película en proceso, y hubiera notado allí las primeras grabaciones de la música de Revueltas, las de diciembre de 1934; es una suposición difícil de sostener y demostrar y, por lo demás, recuérdese que estas primeras grabaciones de *Redes* no satisficieron a nadie, empezando por el propio compositor, y que la grabación definitiva de la música de esta película se debió de realizar entre enero y mayo de 1936. Como puede verse, *¡Vámonos con Pancho Villa!* fue casi paralela de *Redes* en cuanto a los tiempos y accidentes de sus procesos: empezada en enero de 1935, como ya se dijo, se tuvo que suspender a mediados del mismo año por enfermedad del director y por problemas de producción; en el ínterin, De Fuentes filmó *La familia Dressel* y *Las mujeres mandan*, y no volvió con Pancho Villa hasta fines de 1935, para concluir el rodaje en febrero de 1936. Todavía necesitó algunos meses más para editarla, montarla y sincronizarla a lo largo de ese año, y hasta dispuso de tiempo para filmar *Allá en el Rancho Grande*, terminada y estrenada antes que *¡Vámonos...*, la cual pudo presentarse por fin el último día de 1936. Cabe también la posibilidad de que De Fuentes hubiera dejado para el final del proceso de la película el decidir qué música quería y que, al oír la suite de *Redes* en su estreno de mayo de 1936, tomara en ese momento la decisión de encargarle a Revueltas la composición musical. Ahora bien, en realidad puede ser más sencillo suponer que, entre los conocedores —y De Fuentes tenía la cultura suficiente para serlo—, ya se sabía quién era nuestro compositor y qué música se podía esperar de él, a través de lo que sí tenía compuesto para 1935: *Janitzio*, *Caminos*, *8 x radio*, *Planos*. Éstas eran entonces las cartas de recomendación musical de Revueltas.

Sería interesante ver cómo se las arregló el compositor en el otoño de 1935 porque, por lo menos en ese momento, tenía superpuestas las dos películas, *Redes* y *¡Vámonos...*: ¿qué días de la semana le dedicaría a una y qué días a la otra? No sé con precisión cuándo terminó Revueltas la música de *¡Vámonos...*, pero debió ser en algún momento de 1936. Es muy interesante ver a un compositor que trabaja simultáneamente para dos películas,

y que está consciente de cómo cada una le demanda un tipo determinado de propuesta musical. En *¡Vámonos...*, se acredita la ejecución de la música a la Orquesta Sinfónica Nacional, es decir, la ya mencionada agrupación a la que Estanislao Mejía había invitado a Revueltas para dirigirla, y que, como ya vimos, se había encargado de grabar la música en *Redes*.

El que no haya más música de la existente en la película, ya sea porque el compositor no quiso o no pudo hacer más, o porque De Fuentes no quiso o no necesitó más que esa música, ha hecho pensar a algunas personas que la presencia de Revueltas en este trabajo fílmico no es tan relevante como en otros trabajos más citados. Así parece ocurrir con Joaquín Gutiérrez Heras, a juzgar por un artículo suyo sobre la música revueltiana de tres películas: *Redes*, *La noche de los mayas* y *¡Vámonos...*. Dice Gutiérrez Heras sobre la música de esta última:

> En comparación con *Redes*, la música de *Vámonos con Pancho Villa* es bastante decepcionante. Por un lado, puede antojarse como una salida demasiado fácil el empleo de un corrido para establecer la tónica de una película, aunque este corrido le dé a la escena final (el desencanto y la deserción de Tiburcio) un inesperado toque brechtiano. La estructura dramática también es difícil y totalmente opuesta a la de *Redes*; consiste en una serie de episodios parecidos entre sí (la muerte de cada uno de los amigos de Tiburcio) que crean una situación repetitiva muy problemática para la música. Estos episodios alternan con escenas de batalla —donde los efectos de sonido matan cualquier música— y con escenas que a pesar de su variedad tienen un común denominador antimusical: están llenas de diálogo. Para empeorar las cosas, la música está puesta con torpeza; aparece como por casualidad, no tiene tiempo para desarrollarse, no contribuye al suceso dramático y llega a dar la impresión de que fue hecha para salir del paso. En los títulos ya se hace notar un toque característico de Revueltas que llega a ser molesto: las irrupciones disonantes y estridentes que parecen un comentario sarcástico a una tonada sencilla y popular (esto también sucede en la música que inicia *La noche de los mayas*). Lo mejor que se puede decir de la música de fondo para *Vámonos con Pancho Villa* es que cuenta poco, y el toque "musical" más

interesante en esta cinta es la aparición del mismo Revueltas como pianista en la escena de la cantina en Torreón.[6]

Me interesa responder a estos interesantes comentarios, sobre todo en relación con la importancia y la proporción del trabajo revueltiano en la película de De Fuentes. Si Gutiérrez Heras, como otros, se decepciona de que en *¡Vámonos...*, la música no sea tan ambiciosa como en *Redes*, creo que empieza por hacer una comparación injusta porque se trata de proyectos visuales muy distintos, como él mismo advierte. Pero incluso aceptando el tipo de propuesta visual y narrativa que representa *¡Vámonos...*, creo que no se ha acabado de apreciar todo el valor intrínseco de la música revueltiana para la obra de De Fuentes. En ella hay momentos en verdad notables, por los cuales no se puede decir que esa música sea tan irrelevante. Veamos algunos ejemplos.

Para empezar, tenemos la escena en la que el personaje de Becerrillo se enfrenta al oficial federal y huye de él;[7] esta secuencia dura 2'34 en total. En toda ella hay música, aunque parece no oírse por momentos. En principio, parecería que el valor dramático de esta escena se funda de modo sustancial en la acción y en el diálogo; es una escena que depende de lo que se dicen los personajes y del modo como van a reaccionar a lo que se van diciendo; por lo mismo, sería fatal para la situación si suprimiéramos el diálogo o si éste pasara a segundo plano. Lo que sí está aquí en un término secundario es la música, aunque, si afinamos el oído, allí están las típicas frases entrecortadas, los giros disonantes de la trompeta —que le molestan a Gutiérrez Heras, y es muy posible que eso quisiera Revueltas: que nos molestaran...—; los trémolos de las cuerdas que el compositor emplea con profusión en otras películas, como en la propia *Redes* o como veremos en *La noche de los mayas*; en fin, todo aquello que empezaba a caracterizar un estilo personal de componer para el cine se hace presente en este fondo musical, pero la presencia proporcional respecto de la imagen y de la situación dramática expuesta es por supuesto menor.

[6] Joaquín Gutiérrez Heras, "La música de Silvestre Revueltas para tres películas mexicanas". En Carredano, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad*; p. 131.

[7] Es el pasaje que transcurre de los 3'38 a los 6'12 de la película. Todos los tiempos corresponden a la copia que obra en poder de la Filmoteca de la UNAM.

El total de tiempo bruto de música en *¡Vámonos con Pancho Villa!* es 36'16, para una película de 92 minutos; es decir, alrededor de una tercera parte de la película tiene música. Sin embargo, a diferencia de *Redes*, aquí no toda la música es de Revueltas: junto a su música original, se usan con generosidad *La Adelita*, *La Cucaracha*, *La Valentina*, *La Joaquinita*, *Tierra Blanca*..., en fin, toda una serie de piezas asociadas a la revolución de 1910 que, sumadas, nos dan unos 12 minutos musicales que no son revueltianos, ni como arreglos, sino a través de las versiones típicas de la época y de la tradición popular. Esta presencia de la música tradicional se da incluso en una escena muy importante: cuando, descansando en torno de una fogata, los personajes protagónicos, los Leones de San Pablo, comentan cómo quieren morir; pues bien, una escena tan fundamental en la película, que incluso funciona como explicación dramática de la historia central, está acompañada por un acordeón que, muy a lo lejos, toca *La Adelita*; desde luego, no con arreglo de Revueltas. En cambio, sí hay un manejo por parte de nuestro compositor de un tema popular, pero ya para su reelaboración y desarrollo, lo cual se advierte desde el tema inicial mismo de la película: *Las tres Pelonas*. A pesar de su referencia evidente, el tema no está tratado ni recreado con ingenuidad en el sentido de un Blas Galindo o del peor Carlos Chávez —el de la insoportable *Obertura republicana*, por ejemplo. En *Las tres Pelonas* de Revueltas hay más malicia, desde luego.

Ahora bien, ¿De Fuentes estableció alguna diferencia entre el empleo de la música de Revueltas y el de cualquier otra música? Si las hay, ¿son diferencias de funciones asignadas, de creación de atmósferas, de qué clase? Tenemos el ejemplo de la escena del enrolamiento de los Leones de San Pablo, cuyo fondo musical es *La Adelita*, la cual se escucha primero fuera de pantalla y luego es ubicada en la misma acción de la escena, cantada por unos revolucionarios en el propio tren del enrolamiento.[8] Aquí *La Adelita* vendría a ser al mismo tiempo ambiente y comentario; para nosotros, mexicanos, ya su sola mención nos significa revolución. Pero, pongamos el caso, a un espectador extranjero ¿qué le dice en una escena como ésta la presencia musical de un corrido? Puede tener la información intelectual, no emotiva ni tradicional, de que el corrido es la música asociada, representativa, arquetípica de la revolución mexicana de 1910, y todo el discurso racional derivado.

[8] 10'58-12'43 en la película, 1'45 de fondo musical.

Al fin y al cabo, el hecho es que se emplea una música no revueltiana como contraste con la suya. Se emplea *La Adelita* como música incorporada a la acción, tocada por los propios personajes de la escena, pero con una discreción ejemplar: sólo vemos esa ejecución en dos o tres cortes intercalados entre otras acciones de la escena. No son el Trío Calaveras o Jorge Negrete en primer plano, atrayendo el foco de la atención y convirtiéndose en el centro musical del número. Es una escena con música, no para la música.

Poco después de este enrolamiento con *Adelita*, comienzan a combatir los Leones; la música que acompaña a estas nuevas acciones suyas es otra, muy distinta: ésta sí de Revueltas.[9] La escena de la batalla constituye una acción bien definida y delimitada. Si pudieran emplearse gráficas como instrumentos de descripción, me gustaría emplear aquí una para delinear la presencia del ruido ambiental, léase clarines de campaña, explosiones, cargas de caballería y otros sonidos bélicos en general; a esta gráfica le daría un trazo ascendente hasta llegar a un cierto clímax, para luego descender y mantenerse en un nivel estable durante el resto de la escena. Si empleara otra gráfica para describir el empleo del volumen de la música, no le daría un trazo paralelo al del ruido ambiental, sino un volumen constante. En términos de narración visual, la escena describe con espléndida congruencia el sonido requerido en relación con los hechos ilustrados: el traslado de los soldados en el ferrocarril; una primera descarga de caballería; una respuesta de los federales atacados; un crecimiento —un *crescendo*— del ruido de explosiones, de uno y otro bando; éste sería el momento climático, que después bajaría un poco cuando se llegase al combate cuerpo a cuerpo, para tomar la iglesia, que es ya el final de la escena. En este último momento tenemos las explosiones de las granadas que arroja el personaje de Martín Espinosa, pero el suyo ya es un ruido intermitente, no constante. Todo esto es el ritmo sonoro que está pidiendo, en términos dramáticos, la descripción de una acción de combate. ¿Cuál es el comportamiento de la música?, sería la siguiente pregunta. El tema principal del pasaje se escucha en su principio y en su final, un motivo como de banda militar de metales. No obstante, ya en el mismo desarrollo de la escena se escucha una serie de motivos que juegan con el tema de *Las tres Pelonas*, los cuales emplea nuestro compositor de tal manera que nuestro oído pediría que acabaran de determinada manera, como una frase

[9] 16'27-19'47 en la película, 3'20 de fondo musical.

melódica de final previsible... pero que el compositor deja sin acabar, con toda intención: un manejo que ya habíamos observado en *Redes*.

Si un tema como el de *Las tres Pelonas* es tan conocido —y lo era más para el público de la época de la película—, al empezar a ser citado uno esperaría que se citara completo, es como un acto intuitivo del oído cuando identifica una música ya conocida; sin embargo, el compositor nunca acaba de exponer íntegro el motivo, sino que empieza a formar un movimiento cíclico en el que cita el inicio, lo cita y lo cita sin concluirlo, hasta que en la vuelta final por fin lo completa —es decir, expone completa la frase del primer verso de la canción: "Estaban las tres Pelonas sentadas en el portal..."—, tras de lo cual vuelve a hacer el ciclo intermitente y remata con el motivo de banda con el que había iniciado la escena. Esto es, la música no parece tener un comportamiento relacionado con el ritmo visual que nos piden por igual la imagen de la batalla y el sonido militar; por ello mismo, quizás ese contraste de comportamientos tenga otro valor, más allá de la mera ilustración. Recuérdese que, en *Redes*, la música tampoco es un seguimiento coreográfico de la imagen, a pesar de todo el valor plástico de ésta. Es verdad que, en esta escena bélica de *¡Vámonos...*, tanto ruido como el ya señalado hace perder atención sobre la música, pero es una elección sonora decidida por el director. Podemos imaginar el caso contrario, es decir darle el primer plano sonoro a la música; es el caso de las pescas en *Redes*, que generarían un ruido determinado, el cual fue suprimido en esta película para dejar todo el efecto sonoro en manos de la música; lo análogo en *¡Vámonos...* sería que imagináramos esta escena de la batalla sin un solo ruido ambiental de balas, explosiones, caballería y demás, sino sólo con la música de Revueltas. El hecho, sin embargo, es que tal como tenemos la escena, la combinación sonora no deja de ser atractiva y valiosa, además de que obtiene efectos muy peculiares.

En general, aunque no se acabe de apreciar de modo cabal en la película, la música de Revueltas para *¡Vámonos...* abunda en pasajes polirrítmicos característicos del lenguaje del compositor, que en este caso le funcionan para dar un efecto de avance accidentado, a trancos, como se avanzaba en realidad en las campañas revolucionarias, que no eran lo que se dice días de campo. Yo no sé si un poco más de volumen en la música dentro de la película habría contribuido a subrayar el efecto dramático que su polirritmia

produce, o si tal como se halla es ya suficiente para generar esta reacción en el oyente.

Si, por otra parte, lo que se busca es un protagonismo de la música en la construcción del discurso fílmico, *¡Vámonos...* también lo ofrece, en contra de lo que parece sostener la opinión de que aquí la música siempre está subutilizada. Si en la huida de Becerrillo la música está en segundo plano, y en la batalla se pelea con otros ruidos, en la muerte y el funeral del mismo Becerrillo la presencia musical tiene otra calidad, por completo distinta.[10] Aquí los "otros ruidos", es decir lo que no es música propiamente dicha, son una línea de diálogo y la lumbre de una fogata, la cual no es escandalosa para nada. Aquí el protagonismo de la música es indudable. En términos de planos, en la escena la música de Revueltas está empleada como fondo continuo, pero además se intercala un toque de duelo del clarín por el soldado caído, no para discutir o confrontarse con otros ruidos de fondo, sino como una especie de contrapunto de la película más que de la música revueltiana, más dramático por ende. Sin embargo, en conjunto la música del durangueño tiene aquí el grado máximo de presencia, y si la suprimiéramos de esta escena, el resultado sería muy empobrecedor.

Es impresionante cuánto del peso de las emociones en juego en esta escena está depositado en la música, antes que en cualquier otro elemento, incluida la sola línea de diálogo. Es irónico que este pasaje tan intenso, magistralmente resuelto por el director De Fuentes, el guionista Villaurrutia y el músico Revueltas, no necesite más que de una frase verbal. Los críticos dramáticos, por lo general, siguen la tradición de atacar al dramaturgo Villaurrutia por considerarlo muy verboso, lleno de retórica y de prosopopeya en sus obras teatrales; si estas consideraciones pueden tener algo de verdad, resulta curioso que, como guionista de cine, nuestro dramaturgo opere a la inversa y más bien parezca, por lo menos en pasajes como éste, un maestro de la economía, de la concisión y de la agudeza para las frases que se tienen que decir.

Para concluir: *¡Vámonos con Pancho Villa!* es una película clásica en el sentido no sólo de las cualidades estéticas que podamos apreciar en ella, pero también en el sentido de que deja escuela, se convierte en punto de referencia y encabeza una tradición, que es otro modo de denominar lo

[10] 1:19'17-1:23'26 en la película, 4'09 de fondo musical.

clásico. Después de su aparición, no se puede ser ajeno a su presencia ni a su influencia más o menos asumida, como lo veremos en los plagios que le hizo *Los de abajo* de Chano Urueta. También pueden mencionarse otros influjos; por ejemplo, en el inicio de *Enamorada*, tanto por lo que le debe Emilio Fernández a su maestro De Fuentes, en términos de imagen, de discurso y de composición plástica, como por lo que le debe Eduardo Hernández Moncada, autor de la música de esta película, a su amigo Revueltas. Pero lo que merece mencionarse para cerrar esta exploración del ángulo musical de este clásico de De Fuentes es una escena que ya citó Gutiérrez Heras:

Llegan los revolucionarios triunfantes a una ciudad, cuyo nombre no se menciona, pero que no puede ser más que Torreón, si nos atenemos al recorrido que hicieron los villistas en la historia real. Al llegar los Leones de San Pablo —los que quedan— a festejar a una cantina, el buen ambiente está en su apogeo, y lo anima un pianista bastante obeso que toca *La Cucaracha*. Como algún parroquiano medio achispado comienza a disparar por diversión sin reparar mucho en sus objetivos, el pianista se percata de la situación y, sin dejar de tocar, levanta un letrerito que tiene sobre el piano, el cual reza: "Se suplica no tirarle al pianista".[11] Breve, directa, llena de buen humor, no podía ser de otra manera la única intervención personal de Silvestre Revueltas en la pantalla, enriqueciendo con la anécdota el sobrado valor que su música aportó a la mejor película mexicana de todos los tiempos.

El indio: ¿El mejor cine es el cine muerto?

Si excluimos su versión "cinematográfica" de *Caminos*, firmada en agosto de 1936, y sobre cuya realización fílmica nadie tiene certeza alguna[12], Silvestre Revueltas dejó de relacionarse con el cine entre la segunda mitad de ese mismo 1936 y los inicios de 1938. No dejó de estar activo en la música, por supuesto, y debe tenerse muy presente que la segunda mitad de 1937 la dedicó el compositor a su legendario viaje a España. Al empezar 1938, había cambios importantes en la vida profesional del compositor durangueño. Gracias a la licencia del Conservatorio que obtuvo, junto con otros colegas,

[11] 54'59-55'59 en la película, una aparición que dura 1'00.
[12] Recuérdese lo ya comentado al respecto en el capítulo I del libro.

para dedicarse a la composición, se empezó a vincular de manera especial con Celestino Gorostiza, entonces recién nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Esta relación le fue generando varios trabajos y apoyo institucional para darlos a conocer, como iremos viendo. Uno de los primeros resultados de la relación entre el escritor funcionario y el músico con licencia se dio en la producción de una película en la cual el primero era el guionista, lo que supuso el regreso del segundo a la composición para el cine: me refiero a *El indio* de Armando Vargas de la Maza.

Chano Urueta, a quien se le dedicará mucha atención más adelante, nos dejó una semblanza de Vargas de la Maza tan vívida que bien podría habérsela tomado por cierta, y de hecho así la habíamos tomado varios hasta que los hechos documentales la desmintieron.[13] De acuerdo con la información más confiable de Perla Ciuk, Vargas de la Maza nació en Oaxaca en 1897 y murió en México en 1941. Ejerció el periodismo y lo alternó con experiencias en el cine desde la época muda; pasó una temporada en Hollywood, después de 1918 y hasta 1926, cuando regresó a México para dedicarse a la política y de nuevo al periodismo.[14] Ya en pleno periodo sonoro de la industria, tuvo una nueva oportunidad de participar en el cine al integrarse en 1935 a la producción de *Sor Juana Inés de la Cruz*, de Ramón Peón, como argumentista y codirector técnico. Sobre esta película, Ermilo Abreu Gómez tiene una anécdota, pues él iba a realizar un proyecto sobre el mismo asunto, con Julio Bracho:

> Cuando los primeros años del cine mexicano pretendimos realizar, de común acuerdo [e. d., Abreu Gómez y Bracho], una película basada en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz. La animadora de esta noble idea fue Adelita Formoso de Obregón Santacilia. Para este propósito escribí el argumento —de acuerdo con la

[13] La versión de Urueta inventó hechos de tal magnitud como el del efecto que le produjo a Vargas de la Maza encargarse de la dirección de *El indio*: "¡Ay!, duró uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, ocho días: le vino una angustia tal que se murió, falleció por la imposibilidad de realizar esta cinta. La vimos todos los directores: —pues tenemos que hacer algo con esa película incompleta, tiene que salir. No hubo nadie que quisiera terminarla, y yo tuve que acabarla con Pedro Armendáriz, me acuerdo" [*¡sic!*]. "Urueta, Chano", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; p. 21.

[14] Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*; pp. 623-624.

> técnica del cine— de la película. No fue tarea fácil. En este argumento quise sintetizar lo poco o lo mucho que sobre este tema se ha ido acumulando en mi mente y en mi corazón. Hasta llegamos a trabajar en detalles básicos para la realización de la obra. Xavier Villaurrutia emprendió la composición de los diálogos. Hubo hasta un conato de elenco. La música la empezó a escribir Silvestre Revueltas.[15]

Pero, a pesar del prometedor inicio de este trabajo, cuenta Abreu Gómez:

> Hubo un tío que nos engatusó y nos planteó no sé cuántas posibilidades. La cosa terminó en que el tal, sin encomendarse ni a Dios ni al diablo, nos hurtó parte del argumento, y, con las migajas adobadas a su gusto, arregló una nueva obra que se exhibió por ahí para escarnio del arte, para burla de la Historia y para ignominia de la buena fama de Sor Juana.[16]

Si hemos de creer a este testimonio, el trabajo de Peón y Vargas de la Maza habría sido esa "nueva obra", la cual no llevó, por supuesto, música de Revueltas. Sin embargo, nuestro músico y este incipiente hombre de cine terminaron por encontrarse en *El indio*. En realidad, Vargas de la Maza no llegaba con mucha experiencia a este su primer largometraje, y desde luego no contaba con apoyos de la magnitud de los que había dispuesto Fernando de Fuentes para *¡Vámonos con Pancho Villa!* Además del mencionado trabajo en *Sor Juana Inés de la Cruz*, lo único que Vargas de la Maza había hecho para el cine antes de *El indio* fue dirigir en 1936 un corto de una serie inconclusa, titulada *Sucedió en México*.[17] Antes de entrar de lleno en el trabajo fílmico de Vargas de la Maza y en el musical de Revueltas, creo que la novela inspiradora de la película merece un comentario, pues tuvo su momento de gran fama, suficiente como para inspirar la película.

En el mismo año de su publicación, 1935, *El indio* le reportó a su autor Gregorio López y Fuentes (1897-1966) el primer Premio Nacional de Literatura que se entregó en México. Esta novela de López y Fuentes está organizada en forma de un tríptico, en cada una de cuyas partes predomina

[15] Ermilo Abreu Gómez, "Julio Bracho", en *Sala de retratos*. Cito por la siguiente ed.: México: SEP, 1947 (Bibl. Enciclopédica Popular, 2ª época, 167); pp. 14-15.

[16] *Idem.*

[17] Perla Ciuk, *loc. cit.*

una anécdota básica y una serie de conclusiones temáticas que se desprenden de los desarrollos anecdóticos. Las tres partes, empero, guardan una articulación muy coherente porque se refieren a la misma comunidad de indígenas pobladores de una ranchería, y porque varios personajes que se destacan en esa comunidad aparecen durante largos tramos de la narración, en particular un joven, el único personaje que aparece a lo largo de toda la novela. Las dos primeras partes exponen acciones de sumisión pacífica contrastadas con la situación extrema de opresión violenta que lleva a los indígenas a rebelarse mediante la huida, única estrategia que pueden usar durante los años de la dictadura de Porfirio Díaz.

Acerca de la ubicación histórica, conviene advertir que en el estilo del autor, austero e impreciso por voluntad, no hay menciones exactas del nombre de la ranchería que habita la comunidad indígena, ni de un solo personaje, ni de la época concreta en que se desarrollan los acontecimientos. Sin embargo, hay referencias que no pueden eludirse, las cuales ayudan a precisar ciertos elementos: la revolución de que se habla es obviamente la iniciada en 1910, lo cual establece en la tercera parte de la novela una relación de posteridad respecto del porfiriato; las referencias al lenguaje de los protagonistas son siempre en náhuatl; esta comunidad vive en las estribaciones de una sierra boscosa, no en las playas del norte del país ni en sus desiertos; en fin, la comunidad tiene entre sus festejos principales la ceremonia del volador, cuyo origen y práctica mayor se da en las zonas de la Huasteca y del centro de Veracruz. A pesar de todas estas ayudas a la ubicación, la intención del estilo de la novela parece inclinarse a la generalización; es decir, lo de menos es que sean nahuas del norte de Puebla y Veracruz entre 1910 y 1911; lo de más es que los hechos aquí narrados suceden en multiplicación a lo largo del país y de los años.

En favor de la renuencia a dar nombre a los personajes de la novela parece abonarse una afirmación que el autor hace en el capítulo tercero de la primera parte:

> ...Es que ellos [los indígenas] consideran que un enemigo puede causarles todo el daño que quiera si es dueño del retrato, que el mal que cause a la efigie se lo causa al mismo individuo; como tampoco dan sus verdaderos nombres, seguros de que el maleficio los encuentra fácilmente, si es que el autor sabe cómo se llaman.[18]

Parecería, por ende, que el autor se involucra en el ambiente de la historia, donde las escenas entre los blancos y mestizos ante los indígenas demuestran la atávica incomprensión y la reticencia para aceptar comunicarse. Aunque el indígena nos dijera llamarse Fulano, ¿cómo podemos nosotros los mestizos creerle después de escuchar una advertencia como la descrita por el autor? Seguramente los indígenas se llamarán entre ellos por sus debidos nombres, pero de esos nombres un testigo mestizo quizá nunca tendría la oportunidad de enterarse. La imprecisión con que López y Fuentes identifica a sus protagonistas, como se ve, tiene intención y justificación.

El indio no pretende exaltar un mundo perfecto, admirable ni digno de emulación. Procede por momentos como Francisco Rojas González (1904-1951) en sus célebres cuentos de *El diosero*, al examinar aquellas acciones de los indígenas que por su naturaleza esencial puedan ser identificables por el lector mestizo, ladino, occidental; así se presenta una historia de amor y celos con la misma importancia —y no la principal— con la que se describen la fe, la defensa de la dignidad, la obediencia familiar y otros valores tenidos por universales, por lo menos desde el punto de vista de la clase media e intelectual del México de 1935. En cambio, en otros momentos López y Fuentes marca su distancia ante aquellos fenómenos que considera específicos de su comunidad protagonista, de su forma peculiar de vivir y de pensar, y que por ende no le son del todo aceptables o comprensibles, aunque trate de obtener algún significado de su mera constatación. El ejemplo más claro de esta actitud distanciada del autor se da en la historia de las disputas entre los hechiceros o nahuales contratados por los padres de los rivales en amores de la muchacha, ya que la enfermedad de esta última y las muertes del nahual de la ranchería y del esposo de la muchacha pueden ser vistos como hechos independientes, disconexos, o bien como relacionados por causa y efecto unos de otros si aceptamos el punto de vista de los personajes indígenas que así lo creen. No se puede decir que López y Fuentes dé por verdaderos los poderes mágicos atribuidos por los indígenas a sus brujos; pero tampoco se ve que tenga una explicación científicamente razonada que le interese

[18] Gregorio López y Fuentes, *El indio*, p. 16.

oponer a lo narrado. El escritor deja el grado de ambigüedad suficiente para que su exposición gane en complejidad y evite la caída en el maniqueísmo.

Como tantos novelistas de la revolución, encarrilados en la senda que Mariano Azuela fue trazando con empeñoso vigor, López y Fuentes muestra con escepticismo y áspero enjuiciamiento cómo la caída de la dictadura no representa una mejora de la situación social de los más desamparados. Si bien los indígenas reciben armas y se les empuja a ocupar las tierras de quienes los habían oprimido, no les queda claro a los flamantes revolucionarios para qué fines últimos tendrá valor su combate. Invitados de repente a hacerse cargo de su destino, ellos que habían sido siempre obligados a la definida sumisión, los indígenas sienten la recuperación de ciertas seguridades decisivas en sus ánimos, mezclada con la incertidumbre del objetivo final de esta lucha. López y Fuentes termina su novela con una imagen muy cercana al azueliano Demetrio Macías, esperando eternamente al acecho de quien haya de asaltar su puesto de lucha; con la diferencia de que en *El indio* el vigilante alerta atiende vivo lo que haya de llegar, como símbolo de la eterna y desconfiada espera de un futuro mejor que la revolución prometió y nunca cumplió. No sé si esta fuerte crítica a la desatención gubernamental sin época le pasó inadvertida al poder cultural que premió la novela en 1935, o si la dio como cosa del pasado al referirse a un gobierno de 1911, o si se fijó más en los factores de reivindicación acordes con la política oficial y menos en la crítica; lo que sí puedo afirmar es que una lectura actual de *El indio* podría afectar a cualquier gobierno de los que nunca han resuelto la situación social, cultural, del indígena: esta novela tal vez marque distancias con el objeto de su narración, incluso reconocerá a veces no comprender, pero en lo esencial siempre será sincera e inconforme.

Ahora bien, si en la propia visión literaria de López y Fuentes ya asoman ciertas limitaciones en torno de los problemas que durante generaciones han aquejado a los descendientes de los primeros pobladores de estas tierras, en la versión cinematográfica de Vargas de la Maza las limitaciones se convierten en evidentes obstáculos, sometimientos a convenciones que ya se hallaban en ejercicio autorizado a pesar de la juventud de la industria que las estaba estableciendo. Curiosa paradoja: las mejores cualidades que presenta la novela representan a su vez los momentos peor resueltos o de plano soslayados en la película, lo cual puede reforzar la hipótesis de que las mejores obras literarias por lo general no constituyen los materiales adecuados para hacer películas de gran calidad. Cuantos defectos presenta la película se revierten en favor del nivel literario de la novela. A esta triste resolución fílmica no le era del todo ajeno, desde luego, el ambiente de ideas que imperaba en el momento en que se produjo la película.

En 1938, el año de la expropiación petrolera, todavía pesaba sobre el mundo intelectual de México el casi dogma de la reivindicación del indígena,[19] y si la vigilancia del poder tal vez perdiera de vista ciertos elementos críticos en películas de ambiente urbano y épocas moderna o porfiriana, en donde sí podría fijar mayor atención sería sin duda en una película indigenista, máxime si para ella el gobierno aportaba diversos recursos materiales y humanos, tales como el apoyo para filmar en locaciones naturales, o la comisión para componer la música incidental a un Silvestre Revueltas cualquiera. Ese ambiente y esas condiciones debieron haber influido con creces para que la película *El indio* llegara a conclusiones temáticas que se oponían por completo a las de la novela en la que afirmaba basarse.

Como ya se dijo, la adaptación de la novela y los diálogos del guión cinematográfico de *El indio* eran de Celestino Gorostiza, quien llevaba ya varios años al servicio del estado desde que su hermano José lo designara en 1932 director del célebre Teatro de Orientación. Como el funcionario que era de la Secretaría de Educación Pública en 1938, Celestino Gorostiza debió tener muy claro lo que podría decirse en la versión fílmica de *El indio*, y lo que era mejor no decir, en relación con los posibles control y censura gubernamentales. Quizá por ello se tomó un cúmulo de libertades para adaptar la novela al guión, un guión sobre el cual desconozco si López y Fuentes expuso alguna vez su parecer. Revisemos las modificaciones más importantes que la película nos ofrece respecto de la novela.

Por una parte, tenemos modificaciones de estructura narrativa y, por la otra, reorganización de las identidades y relaciones de los personajes, presumiblemente como consecuencia de la necesidad de amarrar e intrincar una línea narrativa muy fluida, con pocos recovecos o retorceduras. Esta reorganización cierra el tiempo de acción y da al argumento una concepción más dramática, casi teatral —o sea, lo que no siempre se espera de la

[19] Al respecto, me parece una buena visión panorámica de esta situación la expuesta por Ricardo Pérez Montfort en su ensayo "El estereotipo del indio en la expresión popular urbana, 1920-1940", de su libro *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, pp. 171-190.

narración fílmica—; las acciones de la película se condensan en transcursos simultáneos, y no sucesivos como en la novela, de tal manera que su hacendado explotador y su explorador se funden en un mismo personaje ante la pantalla; lo mismo sucede con el cazador de monte, quien también será uno de los participantes en la ceremonia del volador. Esta condensación de personajes afecta al material narrativo que el director se propone ilustrar. La película se concentra en adaptar sólo las dos primeras partes de la novela, lo cual constituye el golpe más duro a su propuesta temática, pues al eliminar su tercera parte, también elimina toda la situación de los indígenas frente a los gobiernos "revolucionarios". Como sucedió con prácticamente todas las películas sobre el tema en esa década —y en décadas posteriores—, la denuncia del estado lamentable del indígena se limitaba a la época de la dictadura de Díaz, evitando así el enjuiciamiento del presente y con él a los gobiernos "emanados de la revolución", como solía decirse entonces. Más aún: la película empieza con la proyección de unos textos que deslindan los acontecimientos del tiempo presente, ofreciendo como paliativo de tan tristes acontecimientos a la gran gesta de 1910, cuyos efectos auguran un futuro mejor a los indígenas de México: un lenguaje como el de los leguleyos que merecen el desprecio de López y Fuentes en su misma novela.

Si las adaptaciones, por alejadas o cortadoras que fueran del original, se hubieran hecho en aras de mantener los temas esenciales de la novela en la película, se podrían justificar. Empero, como ya se ve, las adaptaciones fueron de tal intención que nos han dejado un producto completamente atenido a los estereotipos ya asumidos por la vertiente industrial de nuestro cine, modelos obligados a seguir lo mismo por un guionista a destajo cualquiera que por un Gregorio López y Fuentes. Hay ejemplos de sobra para ilustrar esta conversión de una novela seria en una película esquemática, sin el menor interés por comprender el libro que se tenía entre las manos. Para empezar, se privilegió la historia de amor y celos sobre el resto del material, dándole primer plano casi desde el inicio de la película, cuando ya hemos visto cómo ello no representaba el centro de los intereses del novelista. Se dio a todos los personajes nombres precisos, lo cual podría justificarse por la dificultad para mantener un recurso de estilo literario en un discurso fílmico; sin embargo, no se tomó en cuenta la advertencia del autor sobre el valor de los nombres indígenas ante el extranjero, y así los blancos conocen los nombres de los indígenas sin mayor problema cuando los quieren averiguar. Se impuso

un sistema de estrellismo que asignó a Consuelo Frank el papel de María, la muchacha objeto de la disputa amorosa, y a un irreconocible y nada indígena Pedro Armendáriz el papel de Felipe, el cazador montañés metido a volador. Como parte de las convenciones industriales, se introdujo en la película la figura de un gracioso al modo fílmico —al modo teatral clásico, en última instancia, del Siglo de Oro—, en una historia cuyo original no se caracteriza por rebosar de buen humor: Carlos López, *Chaflán*, pasó a ser Rogaciano, el criado de los hacendados, un indígena "domesticado" por los blancos y por lo mismo rechazado por su pueblo.

Entre otras adaptaciones curiosas que acabaron de quitarle cualquier peligro al contenido ideológico de *El indio*, se destaca la asignación de nacionalidad española al hacendado Gonzalo, el "malvado" de la historia fílmica. Con esta asignación se desviaba cualquier crítica a los propios compatriotas de los indígenas como responsables de la opresión secular, en un cine más reflejo de una época interesada en la "unidad nacional" que examinador detenido y sereno de un problema básico del país. Sin embargo, otra modificación argumental de la novela es en realidad de una confusión suprema: el personaje del nahual y la relación que se establece entre él y Felipe. El hechicero, en versión de Vargas de la Maza y Gorostiza, es venerado por el cazador en una mezcla extraña de asombro mágico y respeto político, ya que el nahual posee una insólita conciencia de la situación social de su pueblo, al tiempo que se expresa con un lenguaje que se pretende poético, o por lo menos con la idea que tendrían los adaptadores de la poesía indígena: nuestros escritores no suelen interesarse mucho por idiomas como el náhuatl, el zapoteco o el hñañú u otomí, y en 1938 aún era desconocido para el público en general el incipiente trabajo de Ángel María Garibay Kintana, iniciado formalmente el año anterior. Con todo y ser ése el carácter del nahual, en la película los ancianos del consejo de la comunidad no lo ven con buenos ojos y le reprochan a Felipe su amistad con él, por lo que el propio pueblo no parece creer en quien sería el más lúcido entre sus autoridades: el nahual vive aislado de la ranchería. Da la impresión de que los adaptadores hubieran querido encontrar en la vida real un nahual como su idealización, híbrido de María Sabina con Manuel Gamio, y el resultado es el colmo de la inverosimilitud. Los nahuales de López y Fuentes son quizá más literarios, pero son más creíbles.

Otras modificaciones argumentales cuya mención ayuda a establecer la enorme distancia entre novela y película son las siguientes: en la novela un pequeño ejército, dirigido por el presidente municipal, va a imponer un castigo por la muerte de uno de los exploradores, pero al hallar desierta la población y tras de una discusión ideológica, el ejército se retira sin emprender acción alguna; en la película el mismo ejército recibe órdenes del hacendado Gonzalo, y éste ordena quemar la ranchería abandonada —como éste es el villano y no es mexicano, qué más da que se ensañe en su crueldad. Ya se había señalado que el personaje de Felipe pasa a ser en la película uno de los voladores de la ceremonia; este hecho mueve a su rival en amores, llamado Julián, a sabotear la cuerda de soporte de Felipe por instigación de Gonzalo, quien asiste a la ceremonia como varios blancos, por interés en María; todos estos hechos contrastan con la ceremonia de la novela, la cual se realiza entre indígenas y sin contratiempos. Por último, el final de la película exhibe de modo resuelto su vocación melodramática, alejándose más que nunca y para siempre de López y Fuentes: al término abierto y desesperanzado del novelista, la película opone un enredo pasional del hacendado español, quien es sorprendido por Julián en el momento en que seduce a la indefensa María, y en la reyerta mueren los dos hombres, aunque Julián alcanza a aclararlo todo a los vecinos, y Felipe promueve en consecuencia la lucha mientras el pueblo se va al monte: la película celebra la revolución que la novela cuestiona. El arte derrotado por la industria.

El rodaje de *El indio* comenzó en febrero de 1938, pero no dispongo de datos sobre cuándo concluyó. En el transcurso de este rodaje se dio la expropiación de las compañías petroleras por el gobierno de Lázaro Cárdenas, el 18 de marzo; como es sabido, la magnitud del acontecimiento generó muchas actividades de apoyo político, civil y hasta artístico. Cito una referencia de Ricardo Pérez Montfort a una de estas actividades, ocurrida a pocos días de la expropiación, el 29 de marzo, y que me parece muy significativa en relación con los involucrados en *El indio*: "se anunció que los maestros Gregorio López y Fuentes, Elvira Vargas, Gustavo Ortiz Hernán y Miguel Ángel Hernández escribirían una 'obra de teatro de masas' que se titularía

EL PETRÓLEO. Su representación sería dirigida por Celestino Gorostiza y se utilizarían '... técnicas cinematográficas ... llevando a más de mil gentes a escena en el Estadio Nacional...'"[20] Pérez Montfort no precisa si tal obra teatral masiva se llevó efectivamente a cabo, ni yo he podido corroborar el hecho; sin embargo, no deja de llamar poderosamente la atención lo cerca que estaba el novelista de quien adaptaba su novela para el celuloide, si hemos de creer al anuncio de la obra teatral.

El estreno de *El indio* fue el 10 de febrero de 1939 en la ciudad de México, en el cine Alameda. Es el momento de regresar con Revueltas. Su participación en *El indio* podría parecer, en principio, una colaboración de interés mutuo, con mucho de convicción ideológica por el contenido de la película, como había ocurrido con *Redes* y quizá un poco menos con *¡Vámonos con Pancho Villa!*; sin embargo, me inclino a pensar que ya en 1938, sin la seguridad de los ingresos de la Sinfónica de México, con la muy irregular vida de la Sinfónica Nacional del Conservatorio —que desapareció ese mismo año— y con su propia vida irregular, Revueltas vio en la composición musical para *El indio* una fuente de recursos garantizada, y emprendió la tarea con profesionalismo pero sin tanta convicción como en las producciones anteriores. Silvestre debía compartir créditos musicales con Manuel Castro Padilla, el ya mencionado músico de teatro y cine que compuso los escasos fondos musicales de *El compadre Mendoza*; Castro Padilla debía realizar los arreglos corales de las canciones indígenas que se cantaron en la película, y a Revueltas le correspondía la música instrumental de fondo.

Los dos músicos deben haber cumplido con lo que se les encomendó, y nada más; no parece haber existido mayor interés en experimentar algún procedimiento especial de lo musical relacionado con la narración fílmica, porque el resultado está apegado a las convenciones industriales que ya entonces eran vigentes: pasajes instrumentales calificadores de un ambiente, cantos de ornamento o para ayudar a ubicar la acción, y sobre todo, ningún interés en asociar la música a un pueblo indígena específico: para evocar ambientes indigenistas como los deseaba el discurso oficial, Revueltas no era el compositor apropiado. De nada sirvió que las locaciones al aire li-

[20] Ricardo Pérez Montfort, "La expresión popular y el 18 de marzo de 1938", *op. cit.*, p. 199. Pérez Montfort cita como fuente de estos datos al periódico *El Universal*, del 29 de marzo de 1938.

bre de la película se hubieran filmado en Pahuatlán, en plena Sierra Norte de Puebla, en una región que cumpliría por completo con la ubicación de López y Fuentes, si nunca quedaba claro cuál era el grupo étnico de los protagonistas; aunque los personajes de la novela hablaran náhuatl, en la película no había inconveniente en que los indígenas entonasen *Bimá mandé —Se fue ayer—*, canción ¡otomí!; por cierto, fue conducta habitual de los compositores de concierto durante aquella década darle un tratamiento académico formal a la música tradicional mestiza e indígena, la cual era así escuchada en las películas o en las salas de concierto con grandes masas corales u orquestaciones recargadas, y nunca en su forma original: Candelario Huízar, Eduardo Hernández Moncada, Luis Sandi y Blas Galindo, entre otros, realizaron numerosos arreglos de melodías indígenas, lo cual Revueltas no hizo prácticamente nunca —recuérdese que las adaptaciones musicales tradicionales de *El indio* fueron de Castro Padilla. Regresando a la película, en la escena en la que se va a realizar la ceremonia del volador, los indígenas ejecutan un mosaico de danzas de los más diversos orígenes, como *El venado* de Sonora, *La pluma* de Oaxaca, *Los viejitos* de Michoacán o *Sonajeros* de Jalisco y Nayarit, sin que se nos aclare en momento alguno si tantos danzantes fueron invitados a sumarse a la ceremonia por correo, o si la ranchería de Felipe tomó clases con el Ballet Folklórico de México. A la película le importa más adornarse con todos los colores del turismo que identificar un pueblo, unas costumbres y unos problemas.

El indio contiene veintinueve secuencias musicales, las cuales cubren 34'15, poco más de la tercera parte de la duración total de la película; de este tiempo, 13'52 corresponden a las citas de música indígena tradicional y a los arreglos de ésta por Castro Padilla, y 20'23 a la música de Revueltas escrita originalmente... o no tanto. No toda la música de esta película fue creada originalmente para ella por el compositor, pues éste también citó música suya que ya existía hasta con siete años de anterioridad. Si no lo había hecho en *Redes* ni en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, en *El indio* Revueltas recurrió por vez primera a materiales previamente escritos. Ya fuera por la urgencia de entregar una partitura en plazos industriales, ya fuera porque el compositor considerara que su música ya existente constituía la mejor solución para el pasaje fílmico donde la ubicaba, el hecho es que a partir de entonces mantuvo esta práctica para la música de sus películas posteriores, como ya se verá.

El material revueltiano que ya tenía siete años al ser usado en *El indio* proviene de una famosa pieza orquestal: *Cuauhnáhuac*. La primera versión de esta obra, escrita para orquesta de cuerdas, está firmada por su autor el 7 de junio de 1931, y el 19 del mismo mes Revueltas firmó una versión de la misma pieza para orquesta sinfónica. Una segunda versión sinfónica, con exposición abreviada de sus partes, quedó concluida en diciembre de 1932, y fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección del autor, el 2 de junio de 1933. Leonora Saavedra ha realizado un análisis ejemplar de la pieza, del cual conviene aquí citar un pasaje que se refiere exactamente al material usado por Revueltas en *El indio*:

> En la segunda versión sinfónica de *Cuauhnánuac* el *Andante molto espressivo* central consiste básicamente en un lírico contrapunto a dos, tres o más voces sobre una misma colección pentatónica (*sol-la-do-re-mi*). En este contrapunto abundan los movimientos paralelos, las imitaciones en apariencia azarosas de pequeños motivos y los unísonos que se alcanzan por movimiento oblicuo de las voces. Todo esto puede leerse como una magnífica representación, por parte de Revueltas, de las prácticas heterofónicas de mucha música tradicional. El uso de una sola colección pentatónica en las tres secciones (ABA) del *Andante* y de intervalos armónicos no tradicionales pero tampoco disonantes como cuartas, octavas y quintas abiertas, además de darle un sabor arcaizante a la música, le otorgan una placidez que la convierte en una recreación-reminiscencia de una edad de oro perdida, una pastoral arcadia de las culturas precolombinas.[21]

Y precisamente ese valor ambiental y anecdótico le da Revueltas a esta música, en las secuencias de *El indio* donde la colocó. Aislado del contrastante conjunto rapsódico que integra la pieza original, este *andante*, este "pastoral indio pentatónico" —como lo llama Saavedra— ofrece una adecuada melancolía para la primera escena de la película, después de los títulos de presentación, ya que en esta escena se nos proyectan los textos ubicadores de la acción pasada, a los que ya me he referido, luego de lo cual se nos muestra el trabajo opresivo de los indígenas en el trapiche del hacendado, ya calificado como acontecimiento desaparecido en el presente de la película

[21] Leonora Saavedra, "Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en la representación de lo indígena mexicano". *Boletín Música*, núm. 13, 2003; pp. 43-44.

por los famosos textos y reforzado por esta música de cuerdas bucólicas.[22] Nuestro *andante* vuelve a usarse en la escena en que los indígenas salen a pescar, cuando Felipe se encuentra con María; a la connotación melancólica, pretérita, de las cuerdas, se añade ahora el valor de música amorosa.[23] Me parece significativo que, para una película tan dominada por las convenciones más obvias, el compositor hubiera escogido la música más cercana a las convenciones obvias de su época musical: hay pocos pasajes de cuerda con sonido terso, sin disonancias, en toda la obra revueltiana —desde luego, ninguno en los cuartetos de cuerda—; algunos de ellos todavía no habían sido compuestos en 1938, pero cuando los escribió, el músico les confirió un valor muy similar al que les dio en *El indio*, como ya lo veremos en *La noche de los mayas*. Precisamente por ese valor convencional aplicado a la película, Revueltas no usó en ella otros pasajes de *Cuauhnáhuac* que le dan otros valores a la evocación indigenista, incluso de carácter irónico o paródico, como lo ha expuesto también Saavedra.[24]

En cuanto a otros materiales musicales de Revueltas para *El indio*, pueden mencionarse tres casos particulares. Primero, el que el compositor volviera a valerse del recurso de los ataques de cuerdas en valores muy breves y con aceleraciones, como ya lo había hecho en *Redes*, y con la misma significación de acompañar conflictos físicos violentos, de gran intensidad dramática; puede oírse este uso en la escena en que los habitantes de la comunidad de Felipe atacan a los blancos por la tortura que éstos le han infligido a Julián,[25] así como en la penúltima escena de la película, cuando el moribundo Julián mata a Gonzalo.[26]

El segundo caso ilustra un desaprovechamiento de la música: la escena en la que los blancos, en represalia por el citado ataque de la comunidad indígena, queman la aldea de ésta.[27] El ruido ambiental que implican las casas en llamas, los gritos, los movimientos intensos y constantes de hombres y caballos, se superpone a la música en una pésima edición de grabaciones, por

[22] Esta escena se ve en los minutos 2'07 a 2'58 de la película. Todos los tiempos corresponden a la copia que obra en poder de la Filmoteca de la UNAM.
[23] 17'25-17'55 en la película, 0'31 de fondo musical.
[24] Leonora Saavedra, *art. cit.*; pp. 44-45.
[25] 42'22-43'57 en la película, 1'36 de fondo musical.
[26] 1:18'09-1:18'53 en la película, 0'45 de fondo musical.
[27] 44'27-46'40 en la película, 2'14 de fondo musical.

lo cual poco se puede escuchar con claridad, ni efectos sonoros ni música. Si Chano Urueta conocía *El indio* desde su rodaje mismo, según él afirmaba, es curioso que no haya reparado en los problemas de una escena como ésta que aquí describo, pues ya veremos una similar en *La noche de los mayas*.

El tercer y último caso particular se da en la introducción de un aire de cuerdas que evoca un típico jarabe como los abajeños o de Occidente en general. Revueltas lo usa en *El indio* para ilustrar la escena de la ceremonia del Volador,[28] y lo vuelve a citar cuando los indígenas salen a pescar al río, en esta ocasión con las maderas integradas en la orquesta.[29] Esta especie de motivo o tema terminó por volverse un recurso más del catálogo personal del compositor para su música fílmica, y lo volveremos a ver, como variación o derivación de este primer material para *El indio*, en *La noche de los mayas* y hasta en *¡Que viene mi marido!*

Y con estos casos concluye lo que puedo decir sobre la música de Revueltas para *El indio*, y sobre la película misma. No podemos responsabilizar del resultado solamente a Armando Vargas de la Maza: no sabemos hasta dónde llegó su capacidad de decisión sobre una película en la que se hallaban involucrados otros personajes con poder, como Celestino Gorostiza. Sea como fuere, lo que hoy vemos en *El indio* es muy fallido, un producto incapaz de quedar bien con ningún discurso oficialista ni indigenista y mucho menos con un público educado actual que se proponga reflexionar en serio sobre la situación de los pueblos indígenas de México. La misma industria que pudo ofrecer opciones críticas de los hechos históricos pretéritos o vigentes, siguiendo los ejemplos más nobles de De Fuentes o incluso de *Redes*, se inclinó definitivamente por el estilo de *Allá en el Rancho Grande*, por el lado menos pensante del mismo patriarca cinematográfico, y ranchograndizó cuanta historia se le puso enfrente, con mayor o menor carga melodramática; ni López y Fuentes se pudo salvar. La pobreza estética e ideológica de *El indio* sufre aun más si comparamos la película con la novela que la inspiró. Sé que siempre es materia muy disputada la injusticia de comparar una obra cinematográfica con el discurso que la origina; pero también conviene observar que estas comparaciones siempre empiezan a hacerse cuando la película no satisface al espectador: cuando sí lo satisface, se va muy quitado de la pena a su casa sin preocuparse demasiado de que el libro cuente otras cosas.

[28] 1:06'21-1:08'23 en la película, 2'20 de fondo musical.
[29] 1:15'19-1:15'58 en la película, 0'40 de fondo musical.

Los Ferrocarriles de Baja California, *La bestia negra* y *Música para charlar*

La continuación de las actividades de Silvestre Revueltas durante su prolífico año de 1938 lo acercó de nuevo al cine; sin embargo, esta vez no se trataba de una película comercial, como el trabajo que acababa de realizar con *El indio*, sino de un documental de abierta propaganda institucional, gubernamental: una película sobre la construcción de la vía férrea que enlazaría al estado de Sonora con la península de Baja California. Otra vez un trabajo novedoso, un concepto casi pionero en aquel momento en México. No quiero decir con esto que no se hubieran realizado ya antes películas documentales en nuestro país, o que no hubiera un parentesco de concepto y realización entre este tipo de producciones y otros trabajos fílmicos, como los noticieros cinematográficos, que ya eran comunes desde la *Revista Excélsior* de principios de los años treinta, dirigida por Gabriel Soria; incluso la misma *Redes* partía de un concepto más ligado a lo documental que a la historia de ficción, si bien ésta terminó por imponerse en el resultado final. Pero, en cualquier caso, no era tan común que el gobierno federal acometiera empresas de propaganda tan ambiciosas, ni que convocara para realizarlas a artistas de prestigio tan reconocido como ya lo era entonces Revueltas. La historia de esta película documental forma parte de las actividades de una oficina especial: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, o de Prensa y Propaganda —DAPP—, el cual estuvo muy activo en la segunda mitad del sexenio de Lázaro Cárdenas. Se trataba de una dependencia controlada directamente desde la presidencia de la república, y destinada precisamente a realizar la promoción de las principales actividades del gobierno, en especial las obras públicas como la construcción de escuelas, hospitales o caminos.

En el plano de la unificación de todas las regiones del país, construir una vía férrea de Sonora a Baja California constituía una prioridad, en el marco de la reciente nacionalización ferroviaria:[30] hasta antes de 1938, no existía comunicación directa por tierra entre los dos territorios, y por ende, entre la Península completa y el resto del país; las comunicaciones eran marítimas,

[30] El gobierno expropió los Ferrocarriles Nacionales de México el 23 de junio de 1937, con lo cual adquirió el control sobre más de la mitad de las vías férreas entonces activas en el país. Sobre este acontecimiento y sobre las vías de comunicación en general, véase a Luis González, *Los días del Presidente Cárdenas*, en especial las pp. 167-171.

con el consiguiente ritmo de lentitud y rezago respecto del centro del país, y con la consecuencia de un aislamiento que desalentaba la emigración de los paisanos a la Península y el poblamiento cabal de la región, a pesar de los estímulos gubernamentales —no debe olvidarse que una de las muchas razones por las que los mexicanos perdimos medio país en el siglo XIX fue porque no lo supimos poblar a tiempo. Por añadidura, si no se habían construido caminos ni vías férreas antes de esta época, por ejemplo durante el auge ferroviario que se dio en el porfiriato, fue porque las condiciones naturales del territorio por donde se enlazan Sonora y Baja California son las más inhóspitas posibles: se trata de la zona del Desierto de Altar, uno de los más áridos y extremosos del mundo, con áreas inmensas donde sólo se ve arena a lo largo de kilómetros y kilómetros. Hacer cualquier obra de construcción allí requiere de un apoyo material y logístico constante y bien equipado, así como de mano de obra fuerte y dispuesta a soportar extremos de cuarenta grados en el día contra fríos bajo cero por la noche; cualquier desorientación y extravío sin equipo especializado, en medio de paisajes sin otra cosa que médanos en constante cambio, que impiden cualquier fijación de puntos de referencia, significa la muerte. Para fijar cualquier construcción humana en esas regiones, hace falta excavar y dragar a profundidad, con el objeto de asentar las obras sobre cimientos sólidos por debajo de las engañosas arenas. Como puede verse, siempre han existido razones poderosas para que un país en deuda perpetua, y con un manejo ineficiente y hasta corrupto de sus ingresos, no pudiera sufragarse una obra pública de esta magnitud. Y, sin embargo, por aquellas tierras había cruzado Eusebio Francisco Kino dos siglos atrás, cuando emprendió su cruzada evangelizadora de la región.

Pero algún día debía realizarse la obra; y se comenzó durante el gobierno cardenista. Lo importante de tal obra atrajo desde un principio la atención de muchas personas y de los medios de comunicación, y el gobierno mismo se encargó de mantener atención en ella como uno de los orgullos de su gestión. No obstante todo lo expuesto, en un principio, al parecer, no se pensó en realizar algún tipo de promoción o propaganda visual al respecto. Desde 1936 se habían iniciado los trabajos de localización de terrenos para la construcción de la vía férrea; ésta debía enlazar a Fuentes Brotantes, terminal del Ferrocarril Inter-California, con Santa Ana, terminal del Ferrocarril Sud Pacífico. La construcción de la vía arrancó en enero de 1937. En mayo de ese año, se sugirió modificar un trazo de la línea para acortarla, y para tal

efecto se designó a una brigada expedicionaria que quedó a cargo del ingeniero Jorge López Collada. Esta brigada se extravió poco tiempo después, y sólo en julio se pudo localizar a los cadáveres de sus cuatro integrantes. El hecho generó una profunda conmoción, y desalentó el continuar con la obra durante un largo periodo, hasta enero de 1938; sin embargo, ya desde octubre de 1937 se estaba adelantando en la realización de algunas terracerías siguiendo el curso de la modificación sugerida inicialmente. Durante la reanudación de las obras, en enero de 1938, fue cuando el gobierno consideró importante filmar imágenes; ya fuera por conservar información visual, de importancia incluso estratégica, ya porque estaba considerándose desde un principio la función propagandística de tales imágenes. El primer tramo de vía se terminó dos años después, de Puerto Peñasco a Mexicali, y fue desde luego muy celebrado; como se ha expuesto, había razones muy justificadas para celebrar una obra así, aunque la construcción total no se terminó hasta 1948.[31]

No dispongo de datos sobre quién fue el funcionario del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda que supervisó la realización de la película documental; no sé quién dirigió la filmación ni quién la fotografió. La única información de que dispongo es la que apareció como nota del programa de un concierto presentado en el Palacio de Bellas Artes, el 15 de diciembre de 1938; un concierto sobre el que se hablará con profusión más adelante. La nota ferroviaria de dicho programa dice lo siguiente:

> Al noroeste de México, casi ignorado por su lejanía, existe un jirón de tierra patria que como un brazo se tiende entre el azul de dos mares: la península de

[31] Sobre toda la historia de la construcción, véanse los artículos de Raúl Castro Padilla —"La Tragedia del Desierto", 11, 18 y 25 de noviembre de 1937— y Rafael Sánchez Juárez —11 de marzo de 1939— en *Hoy*. Dos de los subtítulos de los artículos de Castro Padilla son elocuentes sobre los detalles del caso: "Cómo después de anhelantes búsquedas, luchando contra el desierto frío e inhospitalario, fueron hallados los cadáveres de López Collada y compañeros"; "Con las caras en un rictus de angustia, los cuerpos comidos por los animales y la piel quemada por el candente sol del desierto, así fueron hallados los cadáveres de los infortunados expedicionarios". Esta terrible historia fue llevada al cine en 1960 por el director Servando González, con el título de *Viento negro*. Entre otras consecuencias de esta película, está el hecho de que el nombre del personaje actuado en ella por David Reynoso, llamado "El Mayor", se le quedara como mote al actor por el resto de su carrera. La película, por lo demás, es muy mala y no le hace justicia al hecho tan impresionante que pretendía narrar.

> la Baja California, potencialmente rica y pródiga en bellezas naturales. Tierra legendaria de gesta y aventuras, de pescadores y gambusinos.
>
> La falta de comunicaciones impedía estrechar la vida de esta península con la del centro de la República, y por ello la Nación construye el Ferrocarril "FUENTES BROTANTES-PUERTO PEÑASCO-SANTA ANA", que cruzando el desierto de Altar, del Estado de Sonora, vinculará materialmente a la Baja California con el resto del país.
>
> El D. A. P. P. tomó, en una película cinematográfica, aspectos de la obra que allá se realiza, y Silvestre Revueltas *musicó* la cinta. El autor tituló esta ilustración musical "Música para Charlar".

Y, en otra página del programa citado, aparece una fotografía de la obra en construcción, con la presencia de tres obreros y un tractor en medio de las arenas; el pie de la foto reza: "El desierto, donde la Nación tiende una nueva línea férrea".[32] Si esta imagen proviene de la película, entonces es lo único que he visto de ella. Hasta donde he podido averiguar, no existe una copia disponible de este documental y yo no conozco a nadie que lo haya visto, ni siquiera entre los especialistas en cine o en ferrocarriles. Es un hecho curioso cuando tenemos que inferir las características de algo que nunca hemos visto; abundan los ejemplos en la historia del cine, como *Napoleón* de Abel Gance, que estuvo guardada durante décadas hasta su reconstrucción hace unos veinte años, o la ya citada *¡Que viva México!* de Eisenstein, con toda su carga legendaria. *La mancha de sangre*, película de Adolfo Best Maugard de 1937, tuvo un estreno tardío y marginal, y hoy se conserva de manera fragmentada, con pasajes que tienen sólo el sonido pero no la imagen, y viceversa. *La sombra del Caudillo* de Julio Bracho, como es de todos sabido, no pudo ser exhibida durante más de treinta años, y siempre se hablaba de ella como una cinta fantasma, pues muy pocos la habían visto realmente. Así pues, no es novedoso hablar del documental sobre los Ferrocarriles de Baja California que llevaba la música de Silvestre Revueltas... sin haberlo visto. Aunque sabemos de alguna proyección que se hizo de él, como se expondrá más adelante, no puedo afirmar que el documental haya pasado en corridas normales de los cines comerciales, a manera de corto o noticiero que ante-

[32] Cf. el programa de mano del concierto "Música Sinfónica de Mexicanos", 15 de diciembre de 1938.

cediera las funciones habituales, o si sólo se presentó en actos especiales más relacionados con propaganda sindical, partidista o meramente burocrática. Todas estas opciones parecen viables para un documental del cual desconocemos casi todo, excepto su música. ¿Cuánto tiempo duraba? ¿Cuál era su título real? ¿Presentó todos los créditos de sus creadores artísticos y técnicos? ¿Cómo fue filmado y editado: con largas tomas informativas en planos abiertos y convencionales, o con propuestas originales en lo visual y en lo sonoro? ¿Hubo alguna narración de guía, y se narró por una sola voz, o por varias? ¿El o los narradores aparecían a cuadro, o sólo se escuchaba su voz? ¿Hablaban quizá los propios participantes en la obra de construcción: los ingenieros, los arquitectos, los albañiles, los ferrocarrileros? ¿Se emplearon subtítulos, gráficas, dibujos, animaciones?

Pues bien, no es posible contestar estas preguntas. Y, sin embargo, de un modo similar a como un libreto teatral puede dar alguna luz sobre lo que pudo ser su puesta en escena, o un guión ofrecer trazas de cómo debió ser filmado, de nuestro documental ferroviario bajacaliforniano sobrevive algo muy cercano a un libreto, o mejor aún, a un guión: la partitura de la música que Revueltas compuso para él. Este precioso documento no sólo contiene las notas y los demás signos sonoros correspondientes; también ofrece muchas anotaciones relacionadas con la manera como debía ejecutarse esa música ante lo que se proyectara en la pantalla: descripciones de escenas, cuentas de rollos, relaciones de tiempos y velocidades. Casi todo es de la propia mano de Revueltas, escrito con lápiz de color café, con trazos grandes sobre los márgenes superiores de las páginas de la partitura, como para verse con claridad al momento de dirigir la ejecución. Gracias a la cantidad de anotaciones detalladas, y al carácter mismo que la música va denotando en relación con ellas, puede aprenderse mucho de lo que tal vez haya visto el compositor, y cómo le pareció a él que su música podía cooperar o colaborar en la integración de un discurso; en este caso, un discurso propagandístico, conviene no olvidarlo, ni menospreciarlo por ello: por los mismos años, Leni Riefenstahl estaba produciendo en Alemania obras de propaganda fílmica cuya belleza artística vuelve más perturbador el horror ideológico que se esconde tras tal belleza. En cualquier caso, quiero suponer que un documental ferroviario y bajacaliforniano no tendría que perturbarnos tanto ideológicamente, mas no por ello dejaría de tener algunas bellezas —¿quién lo habrá dirigido, quién lo habrá fotografiado?

¿Quién encomendó la música del documental a Revueltas? Supongo, sin poder demostrarlo, que algo tuvo que ver Celestino Gorostiza desde su oficina en el Departamento de Bellas Artes de la SEP; al parecer, existía comunicación constante entre esta dependencia y el DAPP, y Gorostiza sabía, por la licencia que él mismo le había autorizado, del interés que el durangueño estaba dedicando en esos meses a la composición; por añadidura, Gorostiza conocía de cerca el trabajo revueltiano para la pantalla, como lo acabamos de ver en *El indio*, y siempre buscó la colaboración del compositor para las actividades más diversas, como se podrá ver también en el capítulo siguiente. Por todo esto, no suena extraño que hubiera habido una recomendación del Departamento de Bellas Artes al DAPP para la asignación de la música del documental.

La partitura definitiva de Revueltas está fechada el 8 de julio de 1938. Puesto que fue escrita tomando en cuenta las imágenes filmadas, debemos suponer que el documental ya debía estar editado para esa fecha. También es dable suponer, aunque sin total seguridad, que el documental tendría que haber estado concluido para diciembre del mismo año, ya que la nota del programa del concierto mencionado habla en pretérito de todo el proceso. Las anotaciones técnicas de la partitura, que como ya se dijo provienen de la mano del propio compositor, nos explican muchas acciones que se veían en la película, e incluso establecen una especie de organización del material visual en diecinueve escenas, cuya descripción es primeramente eso: descripción de una vista, y sólo en segundo lugar un título. Vale la pena citar todas las anotaciones que describen lo que vio Revueltas, para así compartir con él aunque sea una vaga imagen de nuestro documental fantasma; los números romanos corresponden a lo que he dado en llamar las diecinueve escenas:

-I Crepúsculo
-Conjunto Gaviotas, pescadores, etc. ... [Tachado]
-Acantilados. II
-Pan. hacia el Mar después de hombre subiendo acantilado [Tachado]
-III Hombre y sal
-Casa en construcción [Tachado]
-IV Nubes
-Vista desde avión (Mex)
-V Palacio de Gobierno) Mexicali

-(Letrero) hacia abajo - hasta empleados saliendo
-VI Radio Anunciador Avión
-Arena desde avión
-VII Radio Anunciador
-Acercamient[o] a casas desde altura = Sombra del Avión
-VIII Jefe ingenieros [palabra ilegible tachada]
-Ingeniero charlando
-IX Melodía del Cactus
-Hombre empujando camioneta después de quitar arena de la rueda [Tachado]
-X 2 Camionetas Trabajo hombres camionetas - Desierto
-Hombre y puro
-Avión aterrizando XI
-Pies pisando agua
-XII Pies pisando arena
-Cuatro [palabra ilegible] ingenieros caminan
-XIII Ingenieros secándose
-XIV Sombras y siluetas
-Siluetas y sombras
-XV Perforación tractores [Tachado: arena trabajo]
-Tractores Trabajando
-XVI Durmientes - Rieles
-XVII Tren de trabajo
-XVIII Acercamiento via - arena etc.
-XIX Vagoneta hacia cámara [Tachado]
-Tren desde Avión[33]

Por lo menos, podemos inferir que el documental se fijó por igual en la naturaleza que en los hombres y en sus obras; además, se permitió una buena cantidad de tomas aéreas, lo cual era todo un lujo para la época. La partitura repite varias veces una indicación: "Con la acción", la cual hace

[33] Todas las anotaciones han sido transcritas de la partitura en forma textual, respetando erratas y redacciones y abreviaturas peculiares; no se han transcrito indicaciones de numeración técnica fílmica, como números de rollo o longitud de la película en pies, ni indicaciones de dinámica musical típicas de cualquier partitura. Otras anotaciones específicas se citarán en los pasajes pertinentes.

que la interpretación de la música dependa del ritmo que vayan dando las imágenes. Si todo lo escrito, tanto de lo musical como de lo literario, se lee con atención, puede hacerse alguna idea, aunque muy vaga y general, de lo que pasaba en nuestro legendario y fantasmagórico documental ferrocarrilero bajacaliforniano. No puede afirmarse con seguridad que todo él tuviera un fondo musical continuo; en la partitura hay varios finales de melodías o temas claramente definidos, por lo cual no se hace obligatoria una ejecución continua ni ininterrumpida; el documental pudo haber tenido silencios absolutos, pasajes con voz narrada sin música o pasajes con el puro fondo musical.

Lo que sí puede afirmarse es que el compositor no le dio a su partitura fílmica, desde el principio, el ingenioso título de *Música para charlar*: no está escrito en la partitura misma, sino en las pastas de la encuadernación. Más allá del uso original para el cual había sido compuesta, el músico estaba convencido de que había escrito algo digno de sonar en la sala de conciertos; no se trataba de un trabajo como el de *¡Vámonos con Pancho Villa!* ni, desde luego, como el de *El indio*, películas ambas en cuya música no volvió a fijarse el autor durante los años siguientes —sobre todo en el caso de la segunda, pues ya era en sí misma un retrabajo de músicas anteriores, como ha quedado expuesto. El hecho es que las notas inspiradas por los ferrocarriles bajacalifornianos constituyen, junto con *Redes*, la única música fílmica que el compositor trasladó de manera consciente e intencional al ámbito de la ejecución en concierto. Para él tenía tanta importancia esta obra como sus nuevas composiciones de aquel año, entre ellas nada menos que los *Tres sonetos*, *Sensemayá* e *Itinerarios*. Hay que hablar del trabajo que se le presentó a Revueltas en la segunda mitad de 1938, para observar cómo fue incluyendo en él a sus nuevas producciones musicales.

El encargo de una música para una película ferroviaria debió poner en contacto a Revueltas con el gremio filmado, aunque fuese de manera indirecta. Puede suponerse esta relación por la existencia de una partitura, un *Canto ferrocarrilero*, firmada en su portada el 25 de agosto y al pie de su final el 29 del mismo mes: es decir, a escaso mes y medio de la conclusión de la partitura para el documental. De este *Canto* se conserva una versión para coro masculino, con un texto del que se hablará en detalle más adelante, cuyo autor desconozco, y una orquestal inconclusa. Si esta partitura también surgió de un encargo, pudo haber tenido que ver con alguno de los varios actos

políticos masivos que los sindicatos organizaron en 1938, el año petrolero, no hay que olvidarlo. Por lo menos, cerca de la fecha de este *Canto ferrocarrilero* se celebró un gran Congreso Obrero Latinoamericano, organizado por la Confederación de Trabajadores de México, el 5 de septiembre; en este congreso se creó la Confederación de Trabajadores de la América Latina, y hubo manifestaciones obreras masivas, entre cuyos gremios el ferrocarrilero no era de los menores.[34] No puedo aventurar más al respecto; lo que sí es un hecho es que el *Canto ferrocarrilero* tiene una relación directa con la partitura del documental bajacaliforniano, y que terminó por ser usado también por el cine, pero en una película distinta del documental, como se verá más adelante. Sigamos en el camino del fin de 1938.

En el otoño de aquel año, Revueltas participó en la realización de un programa radiofónico patrocinado por la Lotería Nacional: *Mensajes líricos de México*. Se trataba de la lectura que hacían poetas famosos de sus creaciones recientes, con acompañamientos musicales de repertorio sinfónico, a cargo de una orquesta dirigida precisamente por el durangueño y, en algunos programas, por Juan León Mariscal. Los organizadores del programa fueron Miguel D. Martínez Rendón y Djed Bórquez —seudónimo de Juan de Dios Bojórquez—, y el locutor fue otro poeta: Ricardo López Méndez. Según Bórquez, quien editó con Martínez Rendón un libro conmemorativo del programa —de donde proviene la información aquí expuesta[35]—, se transmitieron dieciocho sesiones, los martes y los sábados, desde el 20 de septiembre hasta el 19 de noviembre. Vale la pena citar los nombres de todos los poetas que participaron en el programa, porque ilustra los alcances que se proponía: Enrique González Martínez, Samuel Ruiz Cabañas, Carlos Pellicer, José I. Novelo, Leopoldo Ramos, Leopoldo de la Rosa, Alfonso Cravioto, José Gorostiza, Enrique Fernández Ledesma, Ricardo Mimenza Castillo, León Felipe, Antonio Mediz Bolio, Martín Paz, Octavio Paz, Enrique Díez Canedo, Bernardo Ortiz de Montellano, Miguel N. Lira y Rafael López. Nada mal, pero nada mal, para ser un programa pensado para la radio comercial y patrocinado por una institución de asistencia pública.

[34] Luis González, *Los días del Presidente Cárdenas*; pp. 201-202.

[35] *Mensajes líricos de México; 18 poetas/* Prólogo de Djed Bórquez. Selección y notas de M. D. Martínez Rendón. México: s. p. i., 1938. En el libro figura, sólo como distribuidora, la célebre Editorial Botas.

Por añadidura, la parte musical estuvo constituida por un repertorio variado y ecléctico, el cual terminó por constituir algo muy cercano a una temporada de conciertos por la radio, como fueron muy frecuentes en la época; esto significó una fuente segura de ingresos para Revueltas y los atrilistas de su orquesta durante ese otoño, y mantuvo en forma, por así decir, las habilidades de director en un músico que no disponía de una orquesta estable con la cual trabajar desde principios de 1938. El repertorio de estas emisiones radiofónicas incluyó obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Glinka, Bolzoni, Chaikovski, Dvořák, Rimski-Korsakov, Borodin, Ippolitov-Iványov, Debussy, Ravel, Revueltas y Mariscal. En algunos casos, se trató de piezas completas; en otros, de movimientos o selecciones.

En estos *Mensajes líricos de México* encontró el compositor un espacio propicio para presentar algo de su propia música, tanto de las obras ya estrenadas como de su material nuevo. Es muy probable que la sesión del yucateco Ricardo Mimenza Castillo se haya transmitido el sábado 22 de octubre; según el libro citado, el poeta leyó ante los micrófonos sus textos *El romance del venadito* y *El Cenote*, mientras la orquesta ejecutaba un *Minueto* de Giovanni Bolzoni, y unas *"Escenas de un Film"* —así dice, textualmente— de Revueltas. En efecto, la partitura del documental, como ya se ha señalado, careció de título durante varios meses, aun después de haber servido para sus usos fílmicos y cuando ya empezaba a tener sus primeros usos de concierto. No puede tratarse más que de esta obra, que el compositor seguía manteniendo en el atril, y que incluso, cuando por fin le llegó su título, conservó el "Escenas de un film" en calidad de subtítulo, como se verá en seguida. Aquí sólo falta señalar que Revueltas también incluyó en el programa radiofónico *Caminos* y *Janitzio*: se debieron transmitir el martes 15 de noviembre junto con los dos movimientos finales de la Sinfonía núm. 1 de Beethoven, acompañando a los poemas *Décima del mar* y *Carpa* que leyó su autor, el tlaxcalteca Miguel N. Lira. La elección de estas dos piezas suyas por parte del compositor tenía un propósito que iba más allá de la transmisión radiofónica, y este hecho también guarda una estrecha relación con el destino de la música ferroviaria bajacaliforniana. Ha llegado el momento de hablar del gran final de año que Revueltas se preparó.

Existe ese concierto titulado "Música sinfónica de mexicanos", del que se ha venido hablando en este capítulo, y de manera indirecta en capítulos anteriores, y que hoy en día tiene un cierto valor legendario, porque reunió

el concurso de tres grandes compositores y ofreció el estreno de tres obras, y es hasta cierto punto la despedida de Revueltas de las grandes salas musicales: aunque todavía se presentó como director en varios conciertos en 1939, éste del jueves 15 de diciembre de 1938 fue el último que dio en la gran sala del Palacio de Bellas Artes. La orquesta que entonces dirigió fue organizada exclusivamente para tal acto, pues no debe olvidarse que en este momento se hallaban absolutamente cerradas las relaciones del durangueño con Carlos Chávez y, por ende, con la Orquesta Sinfónica de México; sin embargo, tampoco había entonces tanta oferta de músicos como para organizar dos orquestas simultáneas, así que en este concierto muchos de los atrilistas eran los mismos miembros de la agrupación dirigida por Chávez, sólo que cobijados bajo el nombre de ocasión "Orquesta Sinfónica de Mexicanos".

Ahora, como digo, este concierto lo evocamos muchos con devota admiración, pero pasó casi inadvertido para la prensa escrita de su tiempo. Y es muy probable que el principal promotor y organizador del acto haya sido el propio Revueltas. El programa de mano del concierto, impreso con cierto lujo, lo anunciaba como presentado por el Departamento de Bellas Artes de la SEP; es decir, la oficina de Celestino Gorostiza, quien precisamente había escrito la presentación del programa; sin embargo, éste aparecía lleno de anuncios de empresas de todo tipo, tanto gubernamentales como privadas —la mayoría—, todas las cuales sin duda fungieron como copatrocinadoras del acto;[36] además, en dos de sus páginas, como ya se mencionó, figuraba el anuncio de la filmación del documental ferroviario bajacaliforniano, así que cabe suponer que el DAPP podría haber cooperado también con recursos para la realización de un concierto donde, de paso, obtendría publicidad para una de sus actividades.

[36] Vale la pena citarlas, aunque sólo sea para ver cuán difícil podía ser la obtención de recursos para sufragar el costo de un concierto sinfónico, así como para reflexionar sobre cómo no es novedoso en nuestro país tratar de educar a la iniciativa privada en el fomento artístico: primeramente, la Lotería Nacional, que pagó la contraportada del programa; en los interiores, Cigarros Belmont; Cerveza Noche Buena, es decir la entonces Cervecería Moctezuma; Fomento Industrial y Mercantil, de Guadalajara; Azúcar, S. A.; El Palacio de Hierro; Nacional Financiera; Banco Capitalizador de Ahorros; Beick, Felix y Cía., S. en C., una especie de botica y almacén de mercancías finas; Tamm y Cía.; El Puerto de Liverpool; Amsler y Cía., una empresa de instalaciones de plomería; El Centro Mercantil; Fábrica de Papel Coyoacán; Cemento Tolteca; Escallada, Imprenta y Papelería.

Aquí cabe regresar a aquellos presupuestos manuscritos de Revueltas, de los que se habló al relatar la historia de *El renacuajo paseador*, para la realización de los dos conciertos, el de "pequeña orquesta" y el de "orquesta sinfónica". Es curioso que sobrevivan tan preciosos documentos, los cuales, de paso, nos permitan imaginar organizando cuentas, formulando cálculos y buscando soluciones prácticas para un acto profesional a un personaje que, según el mito, vivía al margen de los intereses pecuniarios y sin mayor interés por el dinero. Estos presupuestos debieron redactarse entre noviembre y principios de diciembre de 1938, y se tuvieron que modificar para sintetizarlos en el único concierto que se llevó a cabo efectivamente; uno de los argumentos para fecharlos en días tan cercanos a su realización concreta es la mención de una de las obras: *Música para charlar*, la mención más temprana del título que la música ferroviaria acabó por tener, y que no tenía todavía a fines de octubre.

El presupuesto proponía, originalmente, que el programa de "pequeña orquesta" incluyera las siguientes obras, todas de Revueltas: *Música para charlar*, *Homenaje a Federico García Lorca*; *3 sonetos de "Hora de Junio"* —así está citado el título de esta obra—, *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas* y *El renacuajo paseador* —como se citó en su momento, en el caso de esta última obra. Tres obras eran nuevas, del mismo año de 1938, y se planteaban como estrenos absolutos: la ferroviaria, los *Sonetos* y las canciones. El programa de "orquesta sinfónica" proponía lo siguiente: *Merlín*, suite sinfónica de Manuel María Ponce basada en temas de la ópera de Isaac Albéniz; *Sensemayá* e *Itinerarios* de Revueltas, y *Cuauhtémoc* de Rolón. En este caso, todo era de estreno salvo la obra de Rolón, que, por cierto, demandaba el empleo de un gran coro, lo cual ilustra que Revueltas, en principio, estaba pensando muy en grande. El concierto que se llevó a cabo de manera definitiva combinó obras de los dos programas, e introdujo otras: en la primera parte, *Música para charlar* y *Merlín*; en la segunda, *Zapotlán* de Rolón, *Caminos*, *Sensemayá* y *Janitzio*, con lo cual el autor abría y cerraba con obras propias el programa que dirigió; además, logró presentar por lo menos dos estrenos suyos, además del que ofrecía con la suite de Albéniz-Ponce. Si bien la obra más significativa de la noche era, sin lugar a dudas, nada menos que *Sensemayá*, y eso forma parte del aura de leyenda que reviste a este concierto apenas apreciado por los contemporáneos, también *Música para charlar* vio esa noche su primera audición

completa, habida cuenta de que la audición radiofónica de octubre no había presentado toda la obra.

El concierto tenía que convivir con otras actividades que hacían movida e interesante la vida musical de entonces. Antes de la hora de su realización, que fue a las 21:15, se presentó a las 18:00 una función de la zarzuela *Don Gil de Alcalá*, que por aquellos días estaba sosteniendo una temporada muy exitosa en el mismo teatro marmóreo. El concierto, o por lo menos una parte de éste, se transmitió por la radio, a las 22:00, por la estación XEQ en cadena con la estación que tenía el propio DAPP, y con Radio Universidad Nacional, entonces de clave XEXX. Para hacernos una idea de la vida musical intensa en la época, vale la pena señalar que esa noche la XEQ había transmitido, en la hora anterior, su sesión —entonces habitual— de la Orquesta Moctezuma, patrocinada por la cervecería homónima y dirigida por José F. Vázquez; esta agrupación tocaba en el estudio de la propia radiodifusora y presentaba repertorio de concierto tradicional. Así pues, Revueltas tuvo que estrenar su música rodeado de la competencia de su tiempo.

De las crónicas y comentarios de la prensa sobre este concierto, vale la pena citar, por lo menos, unas líneas de quien se fijó en *Música para charlar*, Gerónimo Baqueiro Fóster:

> Revueltas, original, expresivo, formidable orquestador y director de orquesta que arranca aplausos aunque se equivoque, presentó "Música para charlar" (escenas de un film) que hizo en el público efecto contrario de lo que el autor quiso. Con verdadero recogimiento, en un silencio completo fue escuchada la música para charlar. No es la primera vez que un compositor se equivoca.[37]

Un par de semanas antes de nuestro memorable concierto, el 2 de diciembre de 1938, se empezó a filmar *La bestia negra*, una película del ya mencionado Gabriel Soria, cuyo argumento transcurría en un ambiente ferroviario y combinaba una historia de solidaridad gremial con la sentimental rutina melodramática del viejo gruñón, pero cuyo gran corazón se revela al entrar en contacto con una niña desamparada y encantadora. Si bien la dirección musical de esta película fue encomendada a Manuel Esperón, y se incluyeron en ella cuatro canciones suyas y una de Pedro Galindo, es especialmente

[37] Gerónimo Baqueiro Fóster, "Por el mundo de la música". *Excélsior*, 20 de diciembre de 1938.

peculiar en su pista sonora la inclusión del *Canto ferrocarrilero* de Revueltas, denominado aquí *Himno ferrocarrilero*. Puede suponerse que la realización de la película ya hubiera estado programada desde meses antes de su inicio real, y que por ello Revueltas hubiera compuesto su *Canto* o *Himno* a sabiendas de que éste acabaría por ser utilizado en ella.[38] O bien, cabe también suponer que el sindicato ferrocarrilero, que supervisó la producción de *La bestia negra*, le hubiera recomendado al director la inclusión de la pieza revueltiana, en caso de que ésta hubiera sido escrita para tal sindicato. Al fin y al cabo, la película recrea en sus escenas finales la realización de una convención de trabajadores ferrocarrileros, con imágenes reales de actos masivos en torno de la Plaza de la República y del Monumento a la Revolución en la ciudad de México, imágenes que Soria podría haber tomado tiempo antes, como parte de sus noticieros cinematográficos, e incorporado a *La bestia negra* en cuanto las necesitó.[39] Esta película se estrenó en México, en el cine Alameda, el 13 de mayo de 1939, de tal manera que la grabación de esta música de Revueltas debió realizarse entre diciembre de 1938 y, cuando mucho, abril del año siguiente. Ya volveremos con este *Canto* o *Himno ferrocarrilero*, para examinar su importancia en la película que terminó por usarlo, y para ver cuánta relación guarda con *Música para charlar*.

Y sobre esta bajacaliforniana partitura, su autor la llevó más allá del legendario concierto del 15 de diciembre de 1938 ya descrito, confirmando así lo mucho que le interesaba la obra; o quizá sentía que ésta tenía un lenguaje sonoro que le permitía hacerla rápidamente popular, como ya había ocurrido con *Janitzio* y *Caminos* —no promovió con el mismo ahínco *Sensemayá*, por ejemplo. Al año siguiente, en el preestreno en la ciudad de México de la película *La noche de los mayas*, el 7 de septiembre en el cine Alameda, la

[38] De hecho, en la portada del manuscrito del *Canto ferrocarrilero* aparece escrito con lápiz, de mano de Revueltas, "Producciones Hnos. Soria. Pasaje Teatro Alameda", y a continuación unos números telefónicos. Da la impresión de que el compositor hubiera asentado estos datos como indicación de un destinatario para enviar allí la partitura.

[39] Además del ya mencionado Congreso Obrero Latinoamericano, se había celebrado en México meses antes, a fines de abril de 1938, una reunión de las secciones del Sindicato de trabajadores ferrocarrileros para delinear un programa de trabajo para la entonces flamante Administración Nacional Obrera de los Ferrocarriles; no sé si este acto generó manifestaciones masivas, pero si las tuvo, Soria podría haberlas filmado también. Véase a Sergio Ortiz Hernán, *Los ferrocarriles de México*, t. II, pp. 206-208.

función fue precedida por un concierto dirigido por Revueltas. En aquellos años, era cosa normal acompañar con presentaciones musicales en las salas principales a los estrenos y a algunas corridas de las películas más exitosas o promovidas; lo significativo en esta ocasión consistía en que se tratara de música sinfónica, cuando lo común era presentar a cantantes populares con bandas u orquestas de baile o de variedades. Este concierto, anunciado ya desde la publicidad del estreno de la película en la prensa, tuvo por programa dos obras; a juzgar por la duración habitual de estas presentaciones, debió durar unos treinta minutos, no más. Las dos obras eran: "El primero y segundo movimientos de *Música para Charlar*" y la obertura de *Tannhauser*, de Wagner. Si esta obertura dura unos quince minutos, entonces Revueltas debió presentar algo así como la mitad o las dos terceras partes de su partitura ferroviaria; sin embargo, al tratarse de una obra que no tiene una división clara de movimientos, no podemos saber a qué le denominó los "movimientos primero y segundo": ¿y en un total de cuántos tenía dividida su obra, para saber qué no tocó? No conozco la reacción del público que acudiera al estreno, pero es muy seguro que ese público, en su gran mayoría, no conocía el documental ferroviario bajacaliforniano.

Porque sí hubo públicos que lo conocieron; por lo menos, tenemos documentada una proyección de él. La cuenta María Luisa Ocampo, escritora, sobre todo dramaturga, quien viajó a Yucatán en 1939 como parte de una comisión gubernamental:

> Mérida es una ciudad donde el cine ha tomado la categoría de artículo de primera necesidad. Ricos y pobres, fraternalmente, van a solazarse en este espectáculo de una baratura increíble.
>
> Nosotras, desde muy temprano, nos instalamos en el principal de los cines, porque van a exhibir unas películas que trajimos y nos interesa conocer la impresión que causan en el público.
>
> La primera de ellas muestra la construcción de presas en distintos lugares de la República y la transformación que se opera en los campos, ayer incultos y hoy en activa producción. Exhibe al indio sonriente y ya redento de la miseria que lo agobiaba, con los frutos más variados que su trabajo ha producido en aquellas tierras. Ojalá la realidad correspondiera a estas películas optimistas.
>
> La segunda se refiere a la construcción del Ferrocarril de las Fuentes Brotantes en Baja California. Las dos levantan murmullos de entusiasmo.[40]

Quién sabe en cuántas otras ciudades se habrá exhibido el documental ferrocarrilero bajacaliforniano, como parece haberse proyectado en el Mayab, gracias a lo cual los yucatecos podían enterarse de las obras públicas realizadas en las antípodas del territorio nacional. Hasta allá llegaba la *Música para charlar* junto con la película, y no paró en ésta: el compositor le tomó prestados materiales para emplearlos en su última película musicada, *¡Que viene mi marido!* de Chano Urueta. Como la historia de este trabajo tiene su propio capítulo, no diré más en este punto del texto.

Ahora cabe hablar de la música misma, de esa música que debió acompañar a una serie de imágenes del desierto, del mar, de los hombres y de los trenes, y que casi seguramente acompañó a la voz hablada, sin que podamos establecer con precisión de qué manera pudo ser esto. Lo que sí puede pensarse sin mucha dificultad es que lo más común en las películas documentales —y ya era algo común incluso en 1938— es que en ellas se hable, se platique, se charle sobre el tema o los temas que han de exponerse. Y nuestra educación tradicional nos hace ver que lo que más nos interesa es lo que más demanda nuestra atención. Ya hemos visto diversos ejemplos donde la música no se toma como lo central o principal de un discurso artístico integrado, y entonces la relegamos de nuestra percepción, mandándola al fondo o al desinterés. Incluso hoy es evidente que, si en una reunión nos ponemos a charlar y lo importante es la charla, aun cuando se esté escuchando música en un aparato de sonido, ésta nos será casi indiferente; o bien, si esa música llega a captar de verdad nuestro interés, nuestra atención, puede ser capaz de suspender nuestra charla, de relegarla para concederle la importancia mayor a eso que suena y nos atrae. Lo que menos desearía un compositor que hace música en serio sería que su obra se empleara sólo como fondo de una charla, sin que se le concediera importancia nunca; sin embargo, ése ha sido el triste objetivo de la mayoría de las músicas fílmicas. Revueltas sabía todo esto cuando escribió una música que, seguramente, ilustraba la

[40] María Luisa Ocampo, *Diez días en Yucatán*. México: Botas, 1941; pp. 23-24. El libro está escrito en forma de diario de viaje, y la autora cita esta escena como ocurrida el "Domingo 26 de febrero de 1939".

charla de una película documental; por ello acabó concluyendo que lo terrible de tal fin utilitario de su obra era lo que le permitía identificarla, con esa ironía mordaz que siempre lo caracterizó: sólo él pudo convertir la definición peyorativa, "música para charlar", en un título alegre e inconfundible. O para decirlo con sus propias palabras,

> Para charlar, para dormir, para tomar el té, qué sé yo: música para no pensar. La música que hace pensar es intolerable, martirizante, y hay gente que la prefiere; yo adoro la música que me hace dormir. (Por eso tengo una serie de admiraciones.)[41]

José Revueltas tenía otra explicación para este sarcástico título:

> Lo verdaderamente cierto es que el nombre de *Música para charlar* estaba destinado por Silvestre a los que tienen oídos y no oyen. Era una manera orgullosa y divertida de mandar al diablo a los timoratos, a los pobres de espíritu, a los críticos adocenados y orgánicamente malignos e inútiles, a los indiferentes, a todos los resentidos e infecundos de ayer, de hoy y de pasado mañana.
>
> Como si les dijera a todos ellos: perfectamente, señores; ustedes pueden charlar, ustedes pueden volverse de espaldes, ustedes pueden seguir ocupándose de sus trampas literarias y artísticas, y vivir entregados al empeño de satisfacer sus pequeños rencores y *orquestar* sus inteligentes maniobras; pueden seguir prostituyéndose honorablemente, bajo las formas más inaparentes y mejor apreciadas por la gente de buenas costumbres, mientras hay alguien que escribe música.

[41] Nota de Revueltas en el programa de mano ya mencionado del concierto del 15 de diciembre de 1938. En él dice "admiraciones", así, textualmente; las reproducciones posteriores de esta jocosa nota siempre han corregido la palabra en "una serie de *admiradores*". Cf. las ediciones de Marinello y Rosaura Revueltas sobre este texto. A menos que sobreviva el manuscrito del compositor y en él se lea "admiradores", yo no veo razón para modificar el texto tal como apareció en el programa de 1938, en vida de su autor quien, por lo demás, debió haber entregado personalmente el texto para su edición en dicho programa. La frase "una serie de admiraciones" también tiene sentido, si la entendemos como que el autor afirma conocer muchos ejemplos de música "que hace dormir" —dicho con ironía, claro—, que es aquella que él admira en realidad. En cualquier caso, no se puede editar este texto de manera definitiva sin localizar el original manuscrito y atenerse a él.

> Mientras hay alguien que compone esa música, que aún será escuchada —y no para charlar, ténganlo por seguro—, mucho tiempo después que ni de ustedes, ni de sus hijos, ni de la descendencia de éstos, se guarde ya la más insignificante memoria en sitio alguno.[42]

Hay que leer con cuidado estas palabras: José Revueltas no está citando directamente una declaración de su hermano, sino haciendo lo mismo que hoy nosotros podemos hacer: intentar una interpretación sobre el hecho consumado de un título aplicado a una obra de arte. Claro que el hermano menor goza del doble privilegio de tener una idea más cercana del personaje que la nuestra —si bien matizada por lo subjetivo de su relación fraterna—, y de poder expresar esa idea con su insuperable pluma. En cualquier caso, lo que parece generar un consenso sobre este título tan discutido es que revela a un maestro del humor, y muy en especial de la ironía.

Pero esta música cobijada bajo ese título no suena necesariamente irónica. Sí alegre. Continuamente alegre, como pocas veces en el repertorio revueltiano, más dado a los contrastes anímicos dentro de una misma obra. No hay un sólo pasaje de *Música para charlar* que nos provoque un claro sentimiento de tristeza o de melancolía, excepto quizás la "Melodía del Cactus", y aun este tema podría inspirar más bien una alegría serena. Ahora bien, conviene aclarar que digo todo esto, al fin y al cabo, con toda la subjetividad del caso. Con la misma subjetividad con la que tendremos que construir en nuestras mentes las imágenes que pudieron haber inspirado la música que Revueltas les escribió: imágenes de un sitio que, al parecer, el compositor nunca conoció en persona y ante las cuales, hasta cierto punto, se hallaba en la misma situación que los espectadores que pudo haber tenido el documental, para quienes aquella región tan remota y tan extremadamente norteña sólo perduraría en su memoria gracias a esas escasas imágenes y, tal vez, al ambiente musical con el que se las habían presentado.

Puede discutirse si esta música suena alegre o no; lo que parece menos discutible es que no se trata de una música muy compleja, sobre todo no tan compleja como podría esperarse de un compositor como Revueltas. No era, desde luego, un retroceso en el desarrollo del pensamiento musical

[42] José Revueltas, *Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas*. Cito de la edición de Silvestre Revueltas, *Cartas íntimas y escritos*; pp.24-25.

del autor; no debe olvidarse que, apenas cuatro meses antes de firmar esta partitura ferroviaria, acababa de escribir *Sensemayá*, una de las cosas más complejas que puede tocar una orquesta sinfónica; también era reciente en la mesa del autor la partitura de *Itinerarios*, que constituye un experimento en su búsqueda de nuevos lenguajes para su personalidad artística. El mismo autor que se estaba exigiendo cada vez más como creador también sabía lo que convenía para un uso y un fin determinados, como hemos ido viendo a lo largo de tantos ejemplos. No se trataba sólo de prisas por imperativos económicos, había una conciencia práctica de lo funcional bien asumida, hasta se podría decir un pragmatismo. Y Revueltas no se avergonzaba del resultado sonoro de tal conciencia práctica: si así hubiera sido, no habría promovido tanto *Música para charlar* en las salas de conciertos, incluso más que las otras dos obras orquestales ya citadas. No sólo se trataba de que el compositor hubiera escrito música de sonoridad sencilla y accesible para un espectador cinematográfico; esa misma música también merecía un lugar para el oyente de la sala de conciertos, quizá para que le generara a su autor el mismo aplauso que obtenía siempre que dirigía piezas casi tan sencillas y directas como ésta: *Janitzio* y *Caminos*, un hecho al que ya me he referido.

Música para charlar va siguiendo una estructura muy lineal; hay muy pocas disonancias, poca densidad contrapuntística y melodías claras y bien delineadas; se trata de una construcción sonora clara, transparente. Pero no por eso es de un sonido obvio, vulgar o chabacano, como suele decirse. Se vale, como es común en Revueltas, de ritmos de la música popular mestiza, en particular norteña, como se irá viendo líneas abajo, pero con un resultado igual de imaginativo, ameno y lleno de fantasía como en otras páginas del compositor con temperamento afín. En algunos pasajes, la música cumple funciones descriptivas, casi podría decirse que onomatopéyicas; pero, en general, predomina el efecto de evocación a través de imágenes abstractas. Tratemos de seguir una posible reconstrucción del documental, a través de lo que sobrevive de él: las notas musicales que lo iban respaldando.

La partitura está organizada en 76 números de estudio. La música se inicia *Con Brio*, con un típico *ostinato* revueltiano de los violines, de gran dinamismo, al tiempo que el corno grita una nota prolongada; es muy fácil sentir aquí el efecto de un tren en movimiento que suena su silbato. A este mundo sonoro se le añaden efectos de tensión dramática, a cargo de las demás cuerdas y de trompetas y corno, los cuales incrementan su efecto

en un *crescendo* que, al romperse, dan paso a un nuevo tema, en el número 7, una melodía apacible y muy cantable, a cargo de cuerdas graves y maderas —en una dotación que, curiosamente, no pide oboe. En estas dos primeras partes de la partitura, del número de estudio 1 al 8, no hay más anotaciones del autor que las estrictamente relacionadas con la ejecución musical: ¿qué describirían, a qué imágenes acompañarían? ¿Formarían algo así como la presentación del documental, con sus títulos y créditos, artísticos e institucionales, algo como una obertura? El hecho es que sólo al empezar el número 9 tenemos la descripción del compositor para la primera escena, "Crepúsculo": un pasaje donde se crea un ambiente con *ostinati* de cuerdas y platillos, sobre el cual corno, trompeta y tuba alternan frases largas y sin resolución tonal; a continuación, el motivo de *ostinato* cambia en las cuerdas, y acompaña ahora un nuevo tema de todos los alientos, el cual, según anotó el autor, acompañaba la escena II, "Acantilados" —número de estudio 13. Ciertas anotaciones están tachadas en la partitura, pero vale la pena citarlas, pues dan una idea de lo que podía estar en la imagen fílmica, aunque ésta se hubiera suprimido en algún momento del proceso, y por ende se hubiera tachado la mención para los efectos musicales: "Conjunto Gaviotas, pescadores, etc. ...", y "Pan[¿orama?] hacia el Mar después de hombre subiendo acantilado".

La escena III se titula "Hombre y sal", y la IV describe "Nubes" —números 14-17. La primera de estas dos vuelve a quedar a cargo de los violines, con notas pedales en alientos y violonchelos; en la escena siguiente, todas las cuerdas se incorporan en un tema acelerado, el cual desemboca en un nuevo preludio de metales, que acompaña a la imagen "Vista desde Avión (Mex)"; aquí cabe especular qué se veía en la pantalla: ¿México o Mexicali? Este pasaje lleva a la escena V, cuya descripción dice: "Palacio de Gobierno) Mexicali" —números 18-21—, y que contiene uno de los temas más logrados y de mejor gusto popular en la partitura: una polka muy animada y vivaz, cuya sonoridad evoca la de una banda de pueblo. Aunque tal evocación no se da de una manera tan evidente, pues la instrumentación toma muy en cuenta a las cuerdas, no puede dejar de recordarse en esta polka el mismo efecto del vals parodiado en *Janitzio*: es decir, por un lado la referencia clara a lo popular, con brillo y alegría festiva; por el otro, cierta ironía, cierto sarcasmo para que esa referencia adquiera cierto tono de autocrítica y no termine por ser una mera calca de efecto turístico ni exotista. Creo que una

razón para que se logre este último efecto consiste en que la orquestación no genera una textura de audición fácil por suave, sino un tanto áspera y de contrastes tímbricos señalados.

Si, como lo sugiere la leyenda de esta escena V, la pantalla exhibía vistas de la capital bajacaliforniana, me parece significativo que el compositor les haya asociado un ritmo que, en nuestro país, va ligado casi de manera automática con la cultura de los estados del norte. Y sin embargo, cabe hacer una precisión: si bien la historia cultural de toda la región norte de México es la más joven del país, la de la California baja es a su vez la más joven de esta región; no parte de una tradición regional tan antigua como la de los zacatecanos, durangueños, sinaloenses o chihuahuenses, y ni siquiera como la de los neoleoneses o los sonorenses o los de la Laguna y Coahuila. Los territorios extremos de la república, como Quintana Roo y Baja California, han sido los últimos en poblarse en los tiempos modernos, y buena parte de sus habitantes nativos apenas constituye la segunda o tercera generación que proviene de antecesores que emigraron a estos territorios provenientes del centro del país, en especial del propio Distrito Federal. Este fenómeno de población tardía y de origen distante ha configurado de manera muy peculiar la cultura regional bajacaliforniana, de tal manera que lo que asociamos como "norteño" en la región no se aplica con tanta precisión sobre los oriundos de esta norteña península. Revueltas, que no la conocía ni tenía por qué estar al tanto de aquella vida regional y de la manera como se estaba poblando, eligió sin embargo representarla con una idea musical que, en la imaginación colectiva de su tiempo, correspondía al norte del país en general. Y, por lo menos, había partes de ese norte viejo que al compositor, durangueño al fin, le eran más familiares. Creo que algo de lo que aquí he pensado en voz alta debió pasar por la mente del compositor cuando dio con este tema tan sabroso y afortunado en el que se recrea a la desértica y salada —por el río Colorado— ciudad de Mexicali.

La escena V se remata con la descripción de un "(Letrero) hacia abajo - hasta empleados saliendo", de difícil asociación visual; a continuación, se pasa a la escena VI, la cual tiene descripciones como "Radio Anunciador Avión" y "Arena desde avión"; sigue la escena VII, en la cual se repite la leyenda "Radio Anunciador" —números 22-32. De nuevo es casi inevitable, como en el inicio de la partitura, asociar lo descrito con un efecto casi onomatopéyico: durante casi todas las dos escenas, las trompetas y el xilófono mantienen un *ostinato* que evoca un sonido como el que genera —o generaba— la transmisión de ondas radiofónicas, o de señales telegráficas; a este motivo pedal se le superponen otras células o frases aisladas de otros instrumentos, o bien se alternan por breves momentos; pero el efecto de estar "transmitiendo" alguna señal nunca se pierde en las escenas.

Dos números de estudio, 33 y 34, forman la breve escena VIII, a la que acompaña la frase "Jefe ingenieros" y una tercera palabra tachada, ilegible. En términos musicales, la escena sirve como puente con un remate brillante, sonoro, que lleva a la escena IX, titulada por el compositor "Melodía del Cactus" —números 35 a 42. Esta hermosa melodía es otro de los mejores momentos de la partitura, y forma parte de esas excepciones en el estilo revueltiano por lo delicado de su concepto y lo apacible de su sonido; una melodía que, por su claridad en la exposición y la suavidad relativa en la textura orquestal, se halla emparentada con pasajes como la sección central de *Janitzio* o el ya mencionado *Andante* "pastoral indio pentatónico" de *Cuauhnáhuac*, empleado en *El indio*. Las frases de esta cactácea melodía se han construido con notas largas, en una rica combinación instrumental que deja la exposición de la melodía, de manera alternada, a una trompeta y los violonchelos contra la otra trompeta, el trombón y los violines, sobre un nuevo *ostinato*, esta vez a cargo de las maderas con las violas. La melodía es llevada a un *crescendo* que se resuelve en un *tutti* muy expresivo, para después disolverse con suavidad. Esta escena, junto con el final de la introducción de toda la partitura —números 7-8—, constituye su parte más cantable y, como he venido señalando, inspira un cierto remanso anímico que contrasta con todo lo dinámico que se ha escuchado hasta este punto de la música; es un tema que puede sentirse melancólico, por hablar con subjetividad de una melodía con tanta evocación de las canciones tradicionales mexicanas. ¿Qué se veía en la pantalla mientras sonaba?

De la "Melodía del Cactus", pasamos a una anotación tachada, "Hombre empujando camioneta después de quitar arena de la rueda", y entramos a la escena X, con la leyenda "2 Camionetas Trabajo hombres camionetas - Desierto", un pasaje lento con un efecto ambiental —números 43-45—; otra anotación de esta escena dice: "Hombre y puro", y luego se pasa a un momento un poco más animado, la escena XI, anotada con un "Avión aterrizando". La misma célula que las cuerdas exponen en esta escena se prolonga por varios compases hasta una suave conclusión —números 46-53—;

toda esta música mantiene el efecto de crear un espacio, sin más material que defina melodías o efectos visibles de modo más incisivo. En el número de estudio 54 se halla anotada una instrucción muy clara del compositor: "Copiar íntegramente los 13 últimos compases antes de la primera escena —"Crepúsculo"— Del N° 8 al 9. de estudio. Enseguida". Esto es, el número 54 repite por completo el 8, que corresponde a nuestra primera melodía serena de la introducción de la partitura. Cabría la especulación acerca de si Revueltas repitió la música por razones relacionadas solamente con el desarrollo de su discurso sonoro, o porque le pareció que la misma música podía ilustrar dos imágenes diversas, o incluso porque el documental podría haber repetido aquí la misma imagen a la que hubiera acompañado la melodía en su primera exposición, o quizá se trataría de dos imágenes que la música ayudaría a asociar. Al conocer el oficio y la experiencia del compositor en estos menesteres, son viables todas estas posibilidades para su trabajo musical.

Los números 55 a 57 forman la primera parte de la escena XII. Si, encima de la inserción de la melodía de la introducción en el número 54, Revueltas había descrito la anotación "Pies pisando agua" y luego la tachó, ahora la escena siguiente trae anotado: "Pies pisando arena". Suena interesante la combinación visual que se podría imaginar, entre las interminables arenas del Desierto de Altar, y el oasis que podría representar el único puerto de importancia que existía allí, Puerto Peñasco, situado prácticamente a la mitad del recorrido que se estaba construyendo, y paso obligado para establecer en él una estación del ferrocarril. Aunque, en efecto, la vía pasa por esta población, me parece significativo que la única localidad mencionada por su nombre explícito en las anotaciones de Revueltas sea Mexicali, uno de los extremos del tramo en construcción. ¿Sólo de esta ciudad ofrecía vistas el documental? ¿O solamente esta localidad era la que merecía menciones más detalladas, como capital que era del entonces territorio federal?[43] El nuevo tramo férreo, al fin y al cabo, no partía de la otra capital estatal, Hermosillo,

[43] No está de más recordar aquí que el Territorio de Baja California comprendía en 1938 toda la Península; en 1951 se creó el Estado de Baja California, con la mitad norte del Territorio —por ello se le suele llamar "Baja California Norte" a un estado cuyo nombre oficial no lleva el punto cardinal—, y se reservó el carácter de Territorio Federal para la mitad sur, hasta que ésta se convirtió en el Estado de Baja California Sur en 1975.

sino de mucho más al norte en el territorio sonorense, y la única localidad de importancia relativa que la vía iba a tocar en este estado era Caborca, la cual tampoco aparece mencionada en las anotaciones de la partitura. El agua ilustrada en el documental, ¿sería la del Golfo de California o la del río Colorado, o ambas? No podemos más que seguir en las especulaciones, pues aquí la música no es descriptiva y, por ende, no permite aventurar más imágenes sugeridas.

En esta primera parte de la escena tenemos un nuevo *crescendo* que lleva a una transición, en los números 58 a 59; en éste último se ha anotado: "Cuatro [palabra ilegible] ingenieros caminan". La transición, en el registro grave de violas, chelos y contrabajos, se liga con la escena XIII —números 60-61—, sobre cuyo inicio se anotó: "Ingenieros secándose" —tan detalladas, al parecer, eran las referencias visuales que necesitaba establecer el compositor para sincronizar la música. La escena XIV es muy breve, en términos musicales —número 62—, y lleva la anotación "Sombras y siluetas" —y podríamos pensar en Eisenstein, o ya en Gabriel Figueroa—; lo interesante es que en esta escena se repite la melodía serena de los números 7-8, es decir la del final de la introducción ya citada, pero esta vez en otra tonalidad. Podemos volver a pensar en la unidad que la música iba obteniendo por sí misma, en su propio discurso, y si acaso esa unidad sonora también se correspondería con alguna unidad visual en la película.

En la escena siguiente, la XV —números 63-66—, el compositor hizo la anotación "Perforación tractores"; también había anotado: "arena trabajo", pero terminó por tacharlo. Aunque también es breve, tiene uno de los momentos más interesantes desde el punto de vista musical. En general, la partitura ha venido trabajando con sistemas rítmicos claros y sencillos, en los cuales predominan los compases de 6/8, 2/4 y 4/4; sólo en algunos pasajes han aparecido 5/4 —escena III— y alguna alternancia de 3/4 con 4/4 —escena XI. Sin embargo, en esta decimoquinta escena es claro que la compleja estructura rítmica escrita tiene un valor significativo: en quince compases, se alterna de 4/4 a 5/4, e incluso de 6/4 a 5/4, con divisiones internas dentro de cada compás, según las asignaciones instrumentales. El conjunto combina unos acordes a cargo de los alientos, apoyados por redobles de los timbales, combinación que genera una cierta tensión dramática, con remates de cada exposición de tales acordes, a cargo de xilófono y piano, ambos con un efecto percutivo muy fuerte y marcado. Cabría imaginar que,

si la acción de la película ilustraba a los mentados tractores en sus faenas de trabajo, estos efectos bien marcados por los dos instrumentos podrían haber sido descriptivos y hasta onomatopéyicos; como puede verse, no son los más frecuentes en la partitura, pero son señaladamente distintos de las ilustraciones de carácter francamente melódico, como los números 7-8 o la Melodía del Cactus.

Dos compases antes del número de estudio 67 se lee la anotación "Tractores Trabajando", y se pasa a la escena XVI, rotulada: "Durmientes-Rieles" —números 67-68—; consiste en un motivo alegre, a cargo del flautín y del fagot —una muy revueltiana confrontación de registros extremos— sobre un *ostinato* del piano. Este corto pasaje lleva a la escena XVII, cuya anotación es "Tren de Trabajo" —números 69-73. De nuevo recurre Revueltas al ritmo de polka; de hecho, usa aquí prácticamente las mismas notas que en el tema de la escena V, la de Mexicali, si bien en esta nueva escena la melodía, más que festiva, podría calificarse de juguetona, con un efecto más reiterativo, casi mecánico. En una primera vuelta, la melodía la llevan flautín y clarinete, con un nuevo *ostinato* llevado por metales y piano; en la segunda vuelta, se incorpora el resto de la orquesta, y los violines también exponen la melodía. Se hace muy significativa una anotación del compositor en el número de estudio 69, "Percusiones atentas a los efectos en la pantalla (Tambor. Plato Timbales, Triángulo)", porque en toda la escena no hay una sola nota escrita para estos instrumentos anotados, y en el número 72 sólo entran timbales y triángulo, doblando figuras con otros instrumentos, y el plato no entra hasta el 74. ¿Era necesaria tanta prevención? ¿O los instrumentos hicieron aquí efectos que el compositor no consideró necesario escribir, pero pidió y usó al grabar la pista sonora de la película? ¿O lo que se halla escrito debían interpretarlo las percusiones de una manera especial, para que se obtuviera algún efecto determinado? De nuevo entro en especulaciones, pero aquí están explícitamente sugeridas por aquello que seguía gobernando, con todo, al desarrollo de esta música: "los efectos en la pantalla". La partitura pide repetir la melodía completa, pero medio tono arriba.

Al terminar la repetición pedida para la melodía, se remata con las trompetas que enuncian una frase breve y muy apagada, como ejecutada en la lejanía —hasta cuatro *p* en la partitura—, apoyadas por el piano que rubrica un juego de escalas ascendentes en tonos enteros, sobre un pedal de corno con sordina, violines *sul ponticello* y xilófono con palillo de tambor: un

pasaje eminentemente ambiental, de sonoridad muy peculiar y única en la partitura; una sonoridad, por añadidura, tan sutil y leve que cabe preguntarse si se habrá escuchado en la pista sonora de la película, dadas las condiciones técnicas de la época. Este breve pasaje, que corresponde al número 74 de la partitura, forma la escena XVIII: "Acercamiento via-arena etc.", y lleva prácticamente al final de la partitura —¿también el de la película?—, la escena XIX —números 75-76—, que tiene tachada la anotación "Vagoneta hacia cámara". Esta escena, en realidad, no hace más que reexponer dos vueltas de la muy mencionada primera melodía serena de la introducción de la partitura, la de los números 7-8, que ya había sido retrabajada en las escenas XI y XIV, como se ha visto; en esta vuelta final, el número 76, aparece anotado: "Tren desde Avión", y esta imagen va acompañada, en consecuencia, del final de la música, con la melodía serena cerrando a tambor batiente, con toda la orquesta, alegre, festiva y brillante. Es difícil imaginar que, después de un cierre sonoro como éste, pudiera seguir corriendo la película con puras imágenes o narraciones. En cualquier caso, sí es el final de *Música para charlar*, nuestra partitura, nuestro guión sonoro sobreviviente de una película que hemos intentado reconstruir haciendo que el oído le diera algunas pistas al ojo.

Ahora bien, ¿qué pasó con el *Canto* o *Himno ferrocarrilero*? La presencia de esta pieza en la película *La bestia negra* ha sido un tanto subestimada, pues la película misma, no muy lograda en su conjunto, también está relegada y es casi imposible verla, ni en cineclubes ni en la televisión. Pero ahí está la música de Revueltas, ocupando una presencia importante desde el inicio mismo, pues el *Himno* en cuestión constituye el tema de presentación de los títulos y créditos de la película, en su versión instrumental.[44] Volvemos a oír esta breve pieza en varias ocasiones a lo largo de la película: cantada por los actores Luis G. Barreiro —quien se acompaña con una guitarra—, Manuel Tamés y Mary López;[45] silbada por Arturo de Córdova;[46] de nuevo como fondo instrumental, cuando el personaje actuado por Mary López regresa a un circo del que se había fugado;[47] y como gran final de la película,

[44] Minutos 0'26 a 2'29 de la película. Todos los tiempos corresponden a la copia que obra en poder de la Filmoteca de la UNAM.
[45] 42'30-43'33 en la película, 1'34 de música.
[46] 1:10'27-1:10'56 en la película.
[47] 1:26'35-1:27'45 en la película, 1'11 de fondo musical.

en versión ejecutada por un coro masivo con orquesta, primero con las voces y después sólo instrumental.[48] Muy significativo: la película empieza y termina con música de Revueltas.

Parto del manuscrito de la versión para coro, la única completa. Lo que se oye en *La bestia negra* no refleja con exactitud lo que se lee en este manuscrito, así que es muy probable que éste represente el estado inicial de la música, y que Revueltas hubiera escrito una segunda versión que correspondiera a lo que se ejecutó y grabó realmente para la película. En cualquier caso, nuestro manuscrito contiene información suficiente y muy interesante para reconstruir su relación con *Música para charlar*. Como ya señalaba líneas arriba, está escrito para coro masculino a cuatro voces: tenores primeros y segundos, barítonos y bajos. La partitura indica siete compases de silencio en el inicio, por lo que podemos suponer que habría una introducción instrumental, como la fanfarria que en efecto se puede oír en la versión grabada en la película. El canto lo lleva siempre una sola voz, que se va alternando; mientras tanto, las voces que no llevan el canto tienen escrito un acompañamiento vocal en forma de vocalizaciones u onomatopeyas. El efecto hace pensar en otras obras revueltianas, como *Parián* o como su música militante escrita para la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, o para la guerra civil española.

Sin embargo, como ya queda señalado, en *La bestia negra* nunca se oye esta partitura tal como está escrita. Se usó la música, en efecto, pero como una sola melodía cantada al unísono por todo el coro, sin más efectos de acompañamiento, y lo más curioso: se usó una letra muy distinta de la que está escrita en la partitura. En ésta, había dos series de estrofas, escritas de puño y letra de Revueltas, pero sin crédito de autor —¿podrían ser del propio compositor?—; las transcribo a continuación, y añado unas letras entre corchetes —que, por supuesto, no forman parte del texto original—, las cuales servirán más adelante como una referencia para ubicar en estos versos los elementos musicales con los que se corresponden.

[48] Cantado a coro, 1:35'40-1:36'52; orquestal, 1:36'52-1:37'29, el final mismo de la película; en total, 1'50 de fondo musical.

I
[A]
Marchad en pos de un claro ideal
por los senderos de metal, con la cara al sol.
[B]
Forjad la unión con lazos de acero y luz,
y al mundo cantad vuestra férrea canción.
[C]
Con gloria y sol y anhelo
cantad a la libertad,
gritad a todos los vientos
vuestro sin fin luchar.
[C]
Ya surge con la aurora
la luz de un nuevo vivir,
la fe de un nuevo cantar
en nuestro corazón.

II
[A]
En recio alarde féerico,
tal cíclope quimérico, pasa el tren veloz
[B]
tras el ensueño eterno del "Más allá",
y al mundo diciendo un mensaje de paz.
[C]
Por valles y por sierras,
cantando a la libertad,
llevamos viva la hoguera
del inefable ideal.
[C]
Son nuestros los caminos
del mundo, y la humanidad
se enlaza en cintas de plata
de la fraternidad.

Ahora cito lo que se oye cantado en *La bestia negra*, con esta misma música:

[A]
Con ímpetu y estrépito,
moved al mundo, que [luz hay], y afianzad la unión.
[B]
Seguid [al] bien, llevándole al pueblo un afán
de luz y un ejemplo de cooperación.
[A]
Al ritmo de los émbolos,
haced latir el corazón, levantad la voz.
[C]
Cantad vuestras proezas
de esfuerzo y abnegación,
y en ecos de triunfo y gloria
se [siembra] esta canción.
[C]
Y al mundo ferroviario
que exalte vuestro [fervor],
llevadle en estos acentos
la voz de la Nación.[49]

En general, como es evidente, estos textos no son lo que se dice un dechado de gran poesía, pero es importante saber qué se cantó con esta música revueltiana. Por lo menos, yo observo una diferencia entre los textos del manuscrito autógrafo del compositor, de vocabulario e imágenes más audaces y festivas —por momentos, ese "alarde féerico" y ese "cíclope quimérico", casi estridentistas, hacen recordar al *Dúo para pato y canario*—, y los textos cantados en la película, mucho más simples y directos, de carácter más masivo y sin sutilezas, excepto quizá la de arengar a sus oyentes usando el "vosotros", como si se tratara de ferrocarrileros ibéricos y no de mexicanos, o bien como un anacronismo de pretensiones poéticas.

[49] Transcrito de manera directa de la película. Por la deficiente calidad del sonido de su pista, hay algunas palabras cuya transcripción no me parece segura; por ende, las he dejado entre corchetes, en espera de una copia mejor de la película... o de mejores oídos que los míos.

Pero hablemos de la música. He puesto las letras entre corchetes, como ya dije, a manera de referencia sonora. Es decir, se pueden identificar en el *Canto* o *Himno ferrocarrilero* tres motivos distintos, que corresponden a dos partes en su partitura manuscrita: los motivos A y B forman la primera parte, y el motivo C forma la segunda. En la versión cantada en la película, el motivo A se repite después de exponer el B, y luego se expone dos veces el motivo C. Lo más interesante aquí es que este motivo C es una copia casi total del motivo de los números de estudio 7 y 8 de *Música para charlar*, es decir la segunda parte de su introducción, el tema sereno y apacible tan citado y retrabajado en la partitura fílmica bajacaliforniana. Dicho de otro modo: Revueltas recicló un material de su música ferroviaria para hacer más música del mismo gremio, aunque le añadió los nuevos motivos A y B, vinculados entre sí y relacionados, por compartir elementos melódicos y armónicos, con los materiales generales de *Música para charlar*. Al hacer esto, el compositor dejó asociadas para siempre las dos películas ferroviarias: el documental bajacaliforniano y *La bestia negra*, aunque lo más seguro es que muy pocos, quizá ninguno de los espectadores de 1938 y 1939, se percataron de la asociación de un documental propagandístico con un melodrama de ficción... por medio de unos cuantos compases musicales y del ambiente de los durmientes y los rieles.

En suma y para cerrar: *Música para charlar* contiene momentos representativos de los distintos sonidos que para la pantalla era capaz de crear Silvestre Revueltas: efectos sonoros descriptivos como el correr de un tren, los mensajes de anuncios transmitidos por radio o el trabajo de unas máquinas de la construcción como los tractores; melodías de auténtico corte popular sin cita textual ni gusto exotizante, como la de "Mexicali" o la del "Tren de trabajo"; momentos orquestales apacibles, serenos y al mismo tiempo capaces de brillo y de expresividad, como la segunda parte de la introducción —los tan citados números de estudio 7-8— y la melodía del "Cactus"; en fin, efectos de ambientación con un carácter abstracto. Todo ello, encuadrado en un tono general de optimismo, como si así se estuviera celebrando a la obra pública, al trabajo, realizando un encomio festivo que, por lo menos en términos sonoros, remitiría a las escenas de pesca de *Redes*; aunque es importantísimo diferenciar que la pesca de esta película constituía un acto colectivo más delimitado, de un grupo de ciudadanos, que partía de su iniciativa de individuos asociados o empleados, mientras que la

construcción de un tramo de vía férrea en el desierto parecía haberse representado en este documental como un acto ejemplar de un gobierno preocupado por el beneficio público, aunque terminara por ser realizado por individuos, por mexicanos tan parecidos quizás a los pescadores de Veracruz. Para Revueltas, por lo menos, *Redes* y *Música para charlar* debieron tener un valor muy similar, en términos sonoros, y no debe dejar de pensarse en ello cuando se recuerde cuánta atención les dedicó el compositor a ambas partituras fílmicas, hasta el grado de trasladarlas definitivamente, y con tan reiterada decisión, del flanco de una película de nitrato de plata al centro vital de la sala de conciertos.

Capítulo V
Música para la escena de los adultos

Si Silvestre Revueltas había empezado por escribir música para producciones teatrales destinadas primordialmente a los niños, la vida profesional lo llevó a escribir para otro tipo de trabajos escénicos en los años siguientes. Mientras terminaba de componer la música de *¡Vámonos con Pancho Villa!* y adaptaba *Caminos* para el cine, cuando ya estaba por dejar la industria fílmica por una temporada, le surgió al durangueño una propuesta de trabajo teatral, a fines de 1936. En otro momento de aparente receso fílmico, al terminar su participación en *El indio* y en el documental sobre los ferrocarriles bajacalifornianos, mientras colaboraba de paso en *La bestia negra* y antes de embarcarse en un año completo de trabajo con Chano Urueta, entre el final de 1938 y el inicio de 1939, Revueltas tuvo una breve parte en una revista de teatro musical. Se trata de dos momentos peculiares, muy en el margen de sus trabajos para la sala de conciertos y de sus trabajos fílmicos más espectaculares e identificados, pero que tuvieron su valor proporcional en la trayectoria del compositor y que nos tienen que importar de manera evidente en el recuento de sus actividades para la escena y la pantalla, que es de lo que se trata este libro. Así pues, haremos este breve entremés, separando con él las cuatro películas ya vistas de 1936 a 1938, de las cuatro que ocuparon a Revueltas en 1939, al final de su carrera y casi de su vida.

Los caballeros: Un aristofánico músico

La segunda quincena de noviembre de 1936 se presentó una compañía de Teatro de la Universidad en el Palacio de Bellas Artes, con un repertorio de dos obras griegas clásicas y una mexicana dirigidas por Julio Bracho. La aventura de este director, al haber vuelto a poner en circulación a los

dramaturgos griegos en México, hasta entonces nunca representados y ni siquiera leídos siempre en nuestro país, es muy interesante por ella misma, aunque en este punto de nuestra historia revueltiana nos hemos de inclinar, necesariamente, por la faceta musical de dicha aventura. Y es curioso cómo, a pesar de que existe una buena documentación sobre esta temporada teatral, lo que tal documentación aporta en relación específica con su ángulo musical es muy escaso, casi inexistente. Si no viéramos los créditos musicales en los programas de mano de estas funciones, podríamos incluso suponer que se dieron sin música, pues la mayor parte de los cronistas que las reseñaron prácticamente no se ocupó de ella. Pero hubo música. Para el montaje de *Las troyanas* de Eurípides, la escribió Luis Sandi, y se conserva material escrito de esta música. Para el montaje de *Los caballeros* de Aristófanes, la escribió precisamente Silvestre Revueltas, y de esta música... no se conserva nada, lamentablemente.

Pero algo se puede decir sobre esta música, además de su inexistencia; se dirá. Empecemos por ubicar al director de esta temporada del Teatro de la Universidad, Julio Bracho, y a relacionarlo con los músicos en general y con Revueltas en particular, pues estas relaciones se habían empezado a dar algunos años antes de la aventura griega con los universitarios: se remontan a los inicios de la carrera de Bracho como director teatral, en 1933. Si hoy es más probable que se le recuerde como el director de *¡Ay qué tiempos, señor don Simón!*, *Distinto amanecer* o *La sombra del Caudillo*, o por su parentesco con figuras de la talla de su hermana Andrea Palma, sus primos Ramón Novarro y Dolores del Río y su hija Diana, no debe olvidarse que Bracho es uno de los pioneros del teatro de estilo moderno en México, así como de la imposición en nuestro país de la figura del director como el creador central y hasta único y supremo en el teatro, idea que ha dado aportaciones brillantes pero que también ha causado mucho daño en la vida teatral. En 1930 y 1931 realizó Bracho sus primeros proyectos escénicos, primero con la primera temporada del Teatro de Orientación, después con el grupo Escolares del Teatro. Y como él mismo cuenta,

> Después hice otro teatro muy interesante que se llamó Teatro de los Trabajadores [*sic*, por Trabajadores del Teatro]. Era hecho con los estudiantes obreros de la Escuela de Arte Nocturna para Trabajadores: de música, pintura, escultura, literatura. Entonces era secretario de Educación Pública el licenciado Bassols y fue él quien fundó esa escuela de arte para obreros. Gente muy importante daba clase; recuerdo al escritor Arqueles Vela y a ese otro gran escritor yucateco, amiguísimo mío, Ermilo Abreu Gómez, a Silvestre Revueltas, al escultor Germán Cueto...[1]

Todos estos personajes aquí mencionados ya han pasado por estas páginas, y es significativo que Bracho se acordara, entre ellos, de Revueltas. Si hemos de creer a su versión de los hechos, la relación con el compositor era cercana desde entonces, y también con Carlos Chávez. La manera como cuenta el masivo montaje que los Trabajadores del Teatro, bajo su dirección, hizo de *Lázaro reía* de Eugene O'Neill, a fines de 1933, demuestra este vínculo cercano con los músicos:

> Comencé los ensayos como disciplina para los alumnos, y se fue creando todo un asunto trascendente, al grado que alcanzó una proporción tan estupenda que había gente que iba al ensayo de la obra, porque era un espectáculo en sí, como Silvestre Revueltas por ejemplo y Carlos Bracho, el escultor, el que hizo en talla directa la estupenda cabeza de Silvestre. Yo la vi esculpir, es una maravilla. [...]
>
> Me acuerdo de Silvestre que se entusiasmaba enormemente con los ensayos; entonces por *motu propio* [*sic*], le dijo a Carlos Chávez: —¿Tú ya has visto los ensayos de *Lázaro*? —No. Y fue sin que yo supiera. Le gustó tanto que llevó a Bassols. Así, me dijeron: —Móntela usted, llévela al escenario, no solamente como una disciplina para los alumnos.
>
> Eso sí estuvo respaldado totalmente porque es una obra de grandes vuelos, de escenarios, vestuarios, máscaras, coros, música escrita por Luis Sandi [*sic*: la música fue de Ángel Salas]. [...]
>
> Esa noche del estreno estuvo Paul Strand, que llegó de Nueva York. Vio *Lázaro rió* y le sorprendió enormemente. Entonces Paul me invitó a que yo fuera codirector de *Redes*, con él.[2]

Al hablar de *Redes*, ya se expuso la fugaz participación que tuvo Bracho en su filmación.[3] Es curioso: si él hubiera permanecido en este proceso, se

[1] "Bracho, Julio", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, núm. 5, [1976]; p. 30.
[2] *Ibid.*, pp. 30-31.
[3] *Vid. supra*, en el capítulo respectivo.

habría encontrado con Revueltas en un trabajo común, dos años antes de su colaboración teatral. Por lo demás, el director seguía entusiasmado con sus proyectos escénicos, que siguió realizando durante 1934 y 1935; sus ideas y propuestas tienen parte de lo ambicioso y parte de lo grandilocuente, sobre todo en este ideal de integrar diversas artes en el todo de una producción escénica. Eran los gestos que pretendían asumir en ese teatro un estilo moderno, en contraposición al teatro de las compañías españolas o herederas del mismo formato romántico decimonónico, a las cuales aborrecían casi todos los directores y dramaturgos de la generación de Bracho. Por ende, para éste el papel de la música era bastante importante, como parte de esa integración multiartística; así debe valorarse la participación de Ángel Salas, a quien Bracho confunde en sus recuerdos con Luis Sandi, en la producción de *Lázaro reía*. Según lo declaró el propio director:

> Muchas veces me he preguntado hasta dónde influían en mí, en esos días, los ensayos orquestales que hacía José Iturbi con su sinfónica, con quien compartía yo el escenario del Teatro Hidalgo. La música ha tenido sobre mí, siempre, un poder de evocación dramática que se traduce en actitudes, en danza.[4]

Tras de estas experiencias de 1930 a 1935, vino la del Teatro de la Universidad. Dejemos de nuevo que Bracho cuente su versión:

> En 1936 ó 1937, ya no sé los años, me llamaron para fundar el Teatro de la Universidad Nacional. Y no fue, como dicen, ese grupo que ahora está, porque ya se sabe que en México todo el mundo cree que la historia comienza con él. Para su fundación fui respaldado por el rector Luis Chico Goerne y por el grupo que entonces manejaba los aspectos social y cultural de la Universidad: el licenciado Salvador Azuela, Manuel Moreno Sánchez —un hombre de una inteligencia privilegiada, de una gran cultura y de una estupenda personalidad—. [...] Estaba Alejandro Gómez Arias, otro hombre estupendo, quien fue el verdadero líder —con Azuela— de la autonomía universitaria. En aquel grupo se encontraban también José Alvarado y el muy joven poeta Octavio Paz, que en esta época publicó su primer libro.[5]

[4] Citado por Antonio Magaña Esquivel en *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, p. 212, sin mencionar la fuente. También usa esta cita, incompleta, Margarita Mendoza López, en un artículo sobre Bracho publicado originalmente en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 13 de noviembre de 1983, y después incorporado a su libro *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941*, p. 36; ella tampoco menciona la fuente original de esta declaración de Bracho.

Como ya lo había hecho en sus proyectos anteriores, Bracho pensó en grande y se rodeó de un equipo de actores jóvenes, pero ya con experiencia, al frente de los cuales puso a Isabela Corona, entonces en el arranque de su fama como actriz trágica y de estilo intenso, y con quien el director estaba ligado sentimentalmente por entonces. Los escenógrafos eran Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos, nada menos; la construcción escenográfica estaba a cargo del taller de Carlos González, pionero en México de la escenografía tridimensional. Había la colaboración de la entonces flamante Orquesta Sinfónica de la Universidad, cuyos primeros directores eran José Rocabruna y José F. Vásquez. Se le dio el crédito de la coreografía a una muy joven bailarina que terminó por destacar en otras disciplinas: Elena Garro. Y la música fue encomendada a Luis Sandi y a Silvestre Revueltas.

La temporada del Teatro de la Universidad abrió el 17 de noviembre de 1936, como ya se dijo, en el Palacio de Bellas Artes. Su primer programa fue doble, y en él se presentaron *Los caballeros* de Aristófanes y *Las troyanas* de Eurípides. El segundo programa también se había presentado como doble, y en él debían estrenarse *Los caciques*, adaptación de Mariano Azuela a su propia novela *Del Llano Hermanos, S.en C.*, y la obra original de Bracho *El tercer Orestes*; sin embargo, el 20 de noviembre sólo subió a escena la obra de Azuela, y la segunda nunca se dio, por causas que se explicarán más adelante. Por el interés musical, me detendré en el programa griego, que de hecho fue el que más comentarios generó en la prensa escrita. Como ya se explicó, la música de *Las troyanas* la escribió Luis Sandi, y se conserva una pieza de concierto que el propio autor arregló de sus materiales para la producción escénica, la cual sigue siendo una de las composiciones emblemáticas de su catálogo, y hasta fue grabada una vez.[6] De hecho, llamó la atención de Armando de Maria y Campos, quien escribió: "muy propia y entonada la

[5] "Bracho, Julio", *loc. cit.*, p. 32.

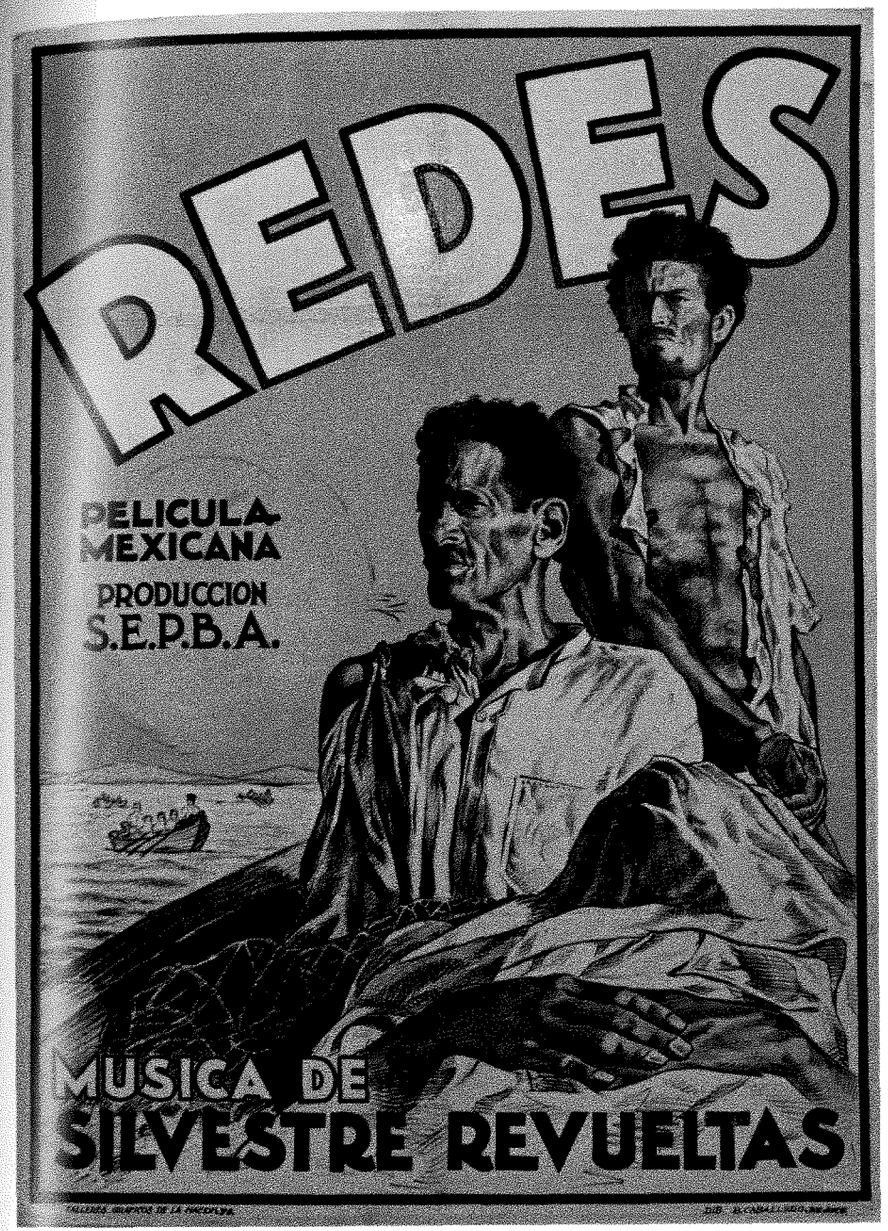
[6] Cf.: *Música mexicana de concierto*/ Gert Kaemper, piano; Cuarteto de Bellas Artes; Coro de Madrigalistas de Bellas Artes; dir. Luis Sandi. México: Compás, CMMC-1, [1957].

música de Luis Sandi", al hacer el recuento de los colaboradores de Bracho para *Las troyanas*, en una reseña donde no hacía comentario alguno de la música revueltiana para *Los caballeros*.[7]

En general, la prensa le fue favorable a este programa griego del Teatro de la Universidad. Hubo reseñas en este ánimo por parte de un tal Mariscal,[8] de Rafael Sánchez de Ocaña —quien menciona a Revueltas entre los colaboradores de la compañía, sin dar más comentarios—[9] y de Francisco Monterde, quien no habló de la música, pero observó el trabajo de adaptación del texto en la obra de Aristófanes: "La adaptación de *Los caballeros*, al reducir la comedia de Aristófanes, eliminó aquellas frases que hoy sólo se soportarían en espectáculo de revista".[10] La nota discordante la puso Rodolfo Usigli, quien dedicó un artículo muy extenso a exponer sus muchos desacuerdos con el trabajo de Bracho. De este texto, me parece importante citar lo siguiente:

> Por lo demás, la selección de Aristófanes no ofrece problema y cualquiera de las once comedias coleccionadas es efectiva. *Los Caballeros*, como *La Paz*, *Los Pájaros*, la *Tesmaforiasuzae* y la *Lysistrata* [*sic* los títulos], siguen siendo actuales. Sería interesante, por ejemplo, experimentar una adaptación de *Las Nubes*, reemplazando la filosofía socrática por la dialéctica hegeliana, digamos. Esto mismo prueba que Aristófanes sigue viviendo y que hay que ver en él no sólo al padre de la comedia, sino al ilustre anticipador de nuestra *revista*. Basta imaginar ahora a Soto, a Pardavé o a Cantinflas tratando sus papeles en los sketches con la inexpresividad y el temor con que los jóvenes intérpretes de *Los Caballeros* trataron los suyos, para comprender totalmente la errónea actitud con que fue abordada la comedia. Si la revista, por lo demás, fuera gobernada por los tabús de lenguaje que determinan la supresión de muchas palabras crudas en Aristófanes, no habría *revista*, que es como decir que no habría teatro, en México.

[7] Maria [y Campos], Armando de, "Teatro de la Universidad". *Todo*, México, 24 de noviembre de 1936. Reproducido en *Escénica; Época: Historia del teatro de la Universidad*. México, vol. I núm. 2, junio de 1989; p. 117.
[8] Mariscal, "Iniciación de un generoso impulso teatral". *El Gráfico*, noviembre de 1936. Reproducido en *Escénica*, *loc. cit*; pp. 108-110.
[9] Rafael Sánchez de Ocaña, "Bellas Artes, Teatro de la Universidad". *El Nacional*, 29 de noviembre de 1936. Reproducido en *Escénica*, *loc. cit*; pp. 110-111.
[10] F[rancisco] M[onterde], "Teatro de la Universidad: *Los caballeros* y *Las troyanas*". *El Universal*, noviembre de 1936. Reproducido en *Escénica*, *loc. cit*; pp. 107-108.



Cartel publicitario de *Redes*, que reproduce un momento de la escena final de la película. Es muy significativo a quién presenta el cartel como estrella principal, única, de la película (*Cortesía del Archivo de Agustín Velázquez Chávez*).

Escena de *Redes*, en el momento en que los pescadores se reconcilian, ante la muerte de Miro. Éste es uno de los pocos momentos de la película en que se escuchan diálogos y música superpuestos (*Filmoteca de la UNAM*).

Tarjeta publicitaria de *Redes*, en la que se destacan las estrellas de la película; de nuevo, el compositor musical entre ellas (*Acervo del CENIDIM*).

"Renacuajo Paseador".
1 flauta - 2 clarinetes Sib. - 2 trompetas Do - Trombón - tuba. 4 percusionistas. Violines 1os y 3os - Contrabajos. (8 violines 1os 8 violines 2os) cuatro contrabajos. = Total de ejecutantes. 31 = menos 1 contrabajo una percusión (?) 30. Ensayos = Sat 4 = 4/ejecut.
"Música para charlar"
1 flauta - 1 Clarinete Sib 1 fagot. - 1 corno 2 trompetas - 1 trombón - 1 tuba. Timbales Xilófono. Tam Tam. 1 Piano. 8 Violines 1os 8 violines 2os 4 violas. - 4 cellos - 3 contrabajos. = 39 ejecutantes 11 Ensayos
"Sonata de Hora de Junio"
2 Clarinetes en Sib. 1 Clarinete Bajo en Sib. 1 corno en fa. - 1 Piano - 1 fagot - 1 tuba. 1. Tam Tam (Bongo) 2 trompetas - 10 ejecutantes. 3 ensayos.
"Homenaje a García Lorca"
1 Clarinete Sib. 1 Piccolo - 2 trompetas. trombón. tuba - Piano 6 violines 1os 6 violines 2os 3 contrabajos. - 23. ejecutantes. 8 ensayos.

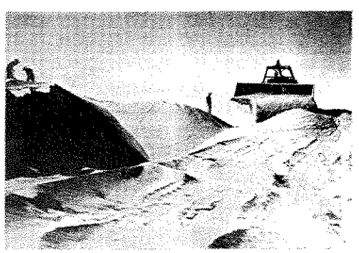
Cinco canciones de niños y Dos canciones profanas. 1 Pianista y 1 Cantante.
Total para el concierto de pequeña orquesta. 40 ejecutantes. (Más el pianista acompañante del canto - aparte)

16 ensayos — Concierto de pequeña Orq.

Página manuscrita de Silvestre Revueltas, de un presupuesto para lo que terminó por convertirse en el concierto del 15 de diciembre de 1938, en el cual el compositor estrenó *Música para charlar* y *Sensemayá*. Entre los muchos valores de este documento, se destaca el poder conocer la dotación orquestal que el autor habría pensado para varias obras suyas, un tema sobre el que siempre ha existido polémica (*Cortesía de Eugenia Revueltas*).

Boceto de Rin Rin Renacuajo, de las producciones del Teatro del Niño para la pantomima homónima. No hay que olvidar que ésta se representó sin la música de Revueltas durante toda la trayectoria de la compañía teatral (*Cortesía de Mireya Cueto*).

Cartel publicitario de *El signo de la muerte*. Nótese que el crédito del compositor musical tiene la misma importancia jerárquica que el del director, Chano Urueta, en el diseño del cartel (*Reproducido del catálogo de la exposición* Carteles de la Época de Oro del Cine Mexicano).



EL DESIERTO, DONDE LA NACION TIENDE UNA NUEVA LINEA FERREA

AL noroeste de México, *casi* ignorado por su lejanía, existe un jirón de tierra patria que como un brazo se tiende entre el azul de dos mares: la península de la Baja California, potencialmente rica y pródiga en bellezas naturales. Tierra legendaria de gesta y aventuras, de pescadores y gambusinos.

La falta de comunicaciones impedía estrechar la vida de esta península con la del centro de la República, y por ello la Nación construye el Ferrocarril "FUENTES BROTANTES-PUERTO PEÑASCO-SANTA ANA", que cruzando el desierto de Altar, del Estado de Sonora, vinculará materialmente a la Baja California con el resto del país.

El D. A. P. P. tomó, en una película cinematográfica, aspectos de la obra que allá se realiza, y Silvestre Revueltas *musicó* la cinta. El autor tituló esta ilustración musical "Música para Charlar".

●

MUSICA PARA CHARLAR

(Escena de un film.)

PARA charlar, para dormir, para tomar el té, *qué sé yo*: música para no pensar. La música que hace pensar es intolerable, martirizante, y hay gente que la prefiere; yo adoro la música que me hace dormir. (Por eso tengo una serie de admiraciones.)

Silvestre REVUELTAS.

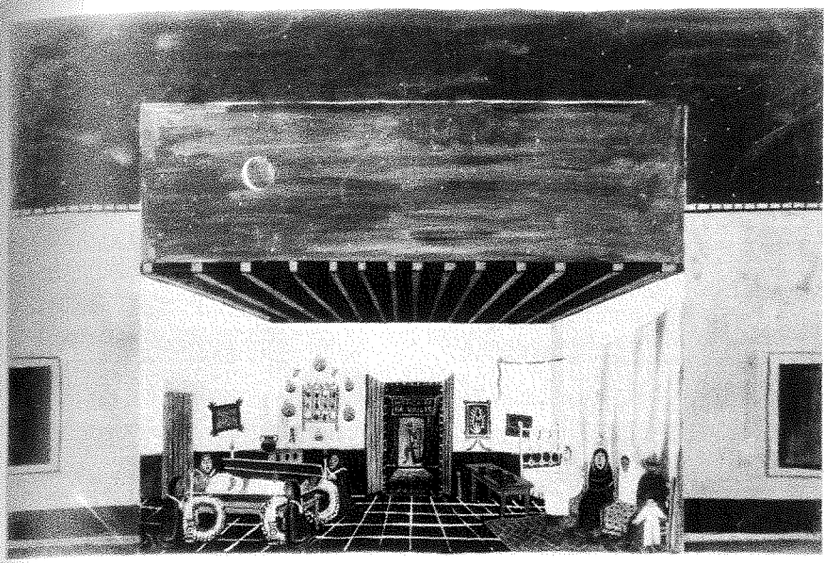
Dos páginas del programa de concierto del 15 de diciembre de 1938, las dedicadas a *Música para charlar*. Incluyen la única imagen hoy disponible del documental para el que Revueltas había escrito esta partitura, y su irónica nota sobre ella (*Acervo del CENIDIM*).

ROLLO No. 6

M 600	Matlaltzin echa a andar hacia Manzano	0	0	0
	Matlaltzin toma cuchillo obsidiana	10		6 2/3
	Fin de música	35		23 1/3
M 601	Cantinflas empieza a absorver primera limonada	0	0	0
	Termina primera limonada	8		5 1/3
	Empieza a absorver segunda limonada	16		10 2/3
	Termina segunda limonada	23		15 1/3
	Corte a vendedor de limonadas rascandose la cabeza	27		18
	Fin de música	32		21 1/3
M 602	Tía Mati mirando a la luna	0	0	0
	Tía Mati llega al balcón	6		4
	" " hace señas a esbirros .	11		7 1/3
	Esbirros no hacen caso y se van	21		14
	Tía Mati regresa hacia habitacion	29		19 1/3
	Fin de música	35		23 1/3
M 603	Tía Mati toca radio	0	0	0
	Corte a LOla saliendo de su casa	5		3 1/3
	Esbirros siguen a Lola	16		10 2/3
	Fin de rollo y de música - esbirros siguiendo a Lola	54		36

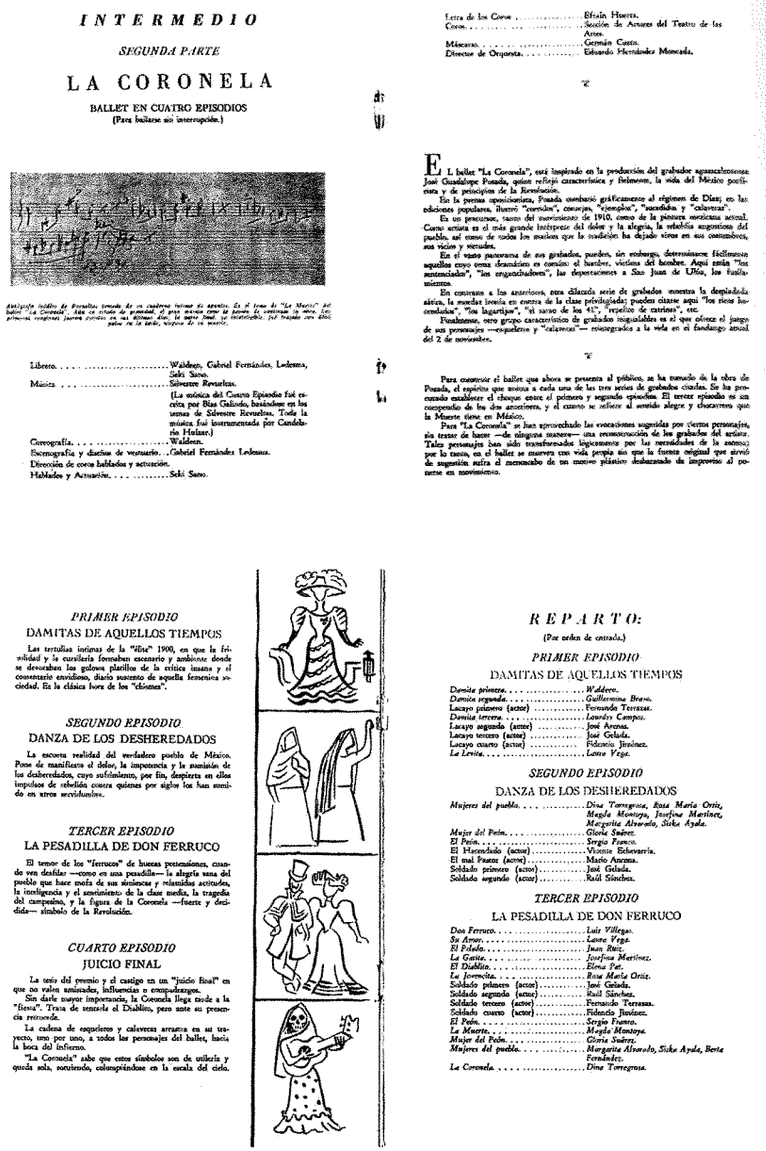
Escena de *El signo de la muerte*. La acción que se ve corresponde exactamente con la secuencia M 601 del guión de música destinado a Revueltas, quien escribió en efecto la partitura correspondiente (*Centro de Investigación del Estudio Salvador Novo*).

Caricatura de Al Hirschfield sobre *Mexicana*, publicada junto con la crónica del espectáculo en el *New York Herald Tribune* (*New York Public Library*)



Boceto del decorado de Julio Castellanos para el episodio de *Upa y Apa* o *Mexicana* musicado por Revueltas: "Un Retablo" o "Un Velorio" (*New York Public Library*).

Escena de *¡Que viene mi marido!* En este momento de la película, Revueltas combinó un tema original suyo, de marcado carácter lúgubre, con una sección del tema de la *Marcha nupcial* de Wagner, para subrayar el humor negro de la situación del personaje de Arturo de Córdova, un moribundo que está por casarse (*Reproducido de* Novela Semanal Cinematográfica).



INTERMEDIO

SEGUNDA PARTE

LA CORONELA

BALLET EN CUATRO EPISODIOS
(Para bailarse sin interrupción.)

Antiguo retablo de Revueltas tomado de un cuadrito votivo de aquellos. En el tema de "La Muerte" del ballet "La Coronela", data en cuanto de grandeza. El pago mexicano como se conserva la obra. Los primeros resplandores fueron pintados en sus últimos días. La mayor parte en la tarde, mientras fue de noche.

Libreto. . . . . Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma, Seki Sano.
Música . . . . . Silvestre Revueltas.
(La música del Cuarto Episodio fué escrita por Blas Galindo, basándose en los temas de Silvestre Revueltas. Toda la música fué instrumentada por Candelario Huízar.)
Coreografía. . . . . Waldeen.
Escenografía y dirección de vestuario. . .Gabriel Fernández Ledesma.
Dirección de coros hablados y actuación.
Hablados y Actuación. . . . . Seki Sano.

Letra de los Coros . . . . . Efraín Huerta.
Coros. . . . . Sección de Actores del Teatro de las Artes.
Máscaras. . . . . Germán Cueto.
Director de Orquesta. . . . . Eduardo Hernández Moncada.

EL ballet "La Coronela", está inspirado en la producción del grabador aguascalentense José Guadalupe Posada, quien reflejó característica y fielmente, la vida del México porfirista y de principios de la Revolución.

En la premisa apuntada, Posada ambientó gráficamente al régimen de Díaz; en las ediciones populares, ilustró "corridos", consejas, "ejemplos", "mordidas y "calaveras".

Es un precursor, tanto del nacionalismo de 1910, como de la pintura mexicana actual. Como artista es el más grande intérprete del dolor y la alegría, la rebeldía angustiosa del pueblo, así como de todos los matices que la tradición ha dejado vivos en sus costumbres, sus vicios y virtudes.

En el vasto panorama de sus grabados, pueden, sin embargo, determinarse fácilmente aquellas cuyo tema dramático es común: el hambre, víctima del hombre. Aquí están "las sentenciadas", "los organilladores", las deportaciones a San Juan de Ulúa, los fusilamientos.

En contraste a los anteriores, otra dilatada serie de grabados muestra la despiadada sátira, la mordaz ironía en contra de la clase privilegiada; pueden citarse aquí "los ricos hacendados", "los logreros", "el sueño de los 41", "repelito de catrines", etc.

Finalmente, otro grupo característico de grabados inigualables es el que ofrece el juego de sus personajes —esqueletos y "calaveras"— reintegrados a la vida en el fandango actual del 2 de noviembre.

Para encontrar el ballet que ahora se presenta al público, se ha tomado de la obra de Posada, el aspecto que asocia a esta una de las tres series de grabados citadas. Se ha procurado establecer el choque entre el primero y segundo episodios. El tercer episodio es un contrapunto de los dos anteriores, y el cuarto se inclina al sentido alegre y chocarrero que la Muerte tiene en México.

Para "La Coronela" se han aprovechado las evocaciones sugeridas por ciertos personajes, sin tratar de hacer —de ninguna manera— una reconstrucción de los grabados del artista. Tales personajes han sido transformados lógicamente por las necesidades de la escena; por lo tanto, en el ballet se mueven con vida propia sin que la fuente original que sirvió de sugestión sufra el menoscabo de un mero plástico deshaciendo de improviso al ponerse en movimiento.

PRIMER EPISODIO
DAMITAS DE AQUELLOS TIEMPOS

Las tertulias íntimas de la "élite" 1900, en que la frivolidad y la curiosería formaban escenario y ambiente donde se desgranan los gideos plantillo de la crítica insana y el comentario envidioso, diario sustento de aquella femenina sociedad. En la clásica hora de los "chismes".

SEGUNDO EPISODIO
DANZA DE LOS DESHEREDADOS

La escuela realidad del verdadero pueblo de México. Pone de manifiesto el dolor, la impotencia y la sumisión de los desheredados, cuyo sufrimiento, por fin, despierta en ellos impulsos de rebelión contra quienes por siglos los han sumido en otros servidumbres.

TERCER EPISODIO
LA PESADILLA DE DON FERRUCO

El temor de los "ferrucos" de buenas pretensiones, cuando ven desfilar —como en una pesadilla— la alegría sana del pueblo que hace mofa de sus sinrazones y relamidas actitudes, la inteligencia y el sentimiento de la clase media, la tragedia del campesino, y la figura de la Coronela —fuerte y decidida— símbolo de la Revolución.

CUARTO EPISODIO
JUICIO FINAL

La tesis del premio y el castigo en un "juicio final" en que no valen amistades, influencias o componendas.

Sin darle mayor importancia, la Coronela llega tarde a la "fiesta". Trata de tentarla el Diablito, pero ante su presencia retrocede.

La cadena de esqueletos y calaveras arrastra en su trayecto, uno por uno, a todos los personajes del ballet, hacia la boca del infierno.

"La Coronela" sabe que estos símbolos son de utilería y queda sola, sonriendo, columpiándose en la escala del cielo.

REPARTO:
(Por orden de entrada.)

PRIMER EPISODIO
DAMITAS DE AQUELLOS TIEMPOS

Damita primera. . . . . Waldeen.
Damita segunda. . . . . Guillermina Bravo.
Lacayo primero (actor) . . . . . Fernando Torreblanca.
Damita tercera . . . . . Lourdes Campos.
Lacayo segundo (actor) . . . . . José Arenas.
Lacayo tercero (actor) . . . . . José Gelada.
Lacayo cuarto (actor) . . . . . Fidencio Jiménez.
La Levita. . . . . Lauro Vega.

SEGUNDO EPISODIO
DANZA DE LOS DESHEREDADOS

Mujeres del pueblo. . . . . Dina Torreblanca, Rosa María Ortiz, Magda Montoya, Josefina Martínez, Margarita Alvarado, Sika Ayala.
Mujer del Peón. . . . . Gloria Suárez.
El Peón. . . . . Sergio Franco.
El Hacendado (actor) . . . . . Vicente Echevarría.
El mal Fraile (actor) . . . . . Mario Arteaga.
Soldado primero (actor) . . . . . José Gelada.
Soldado segundo (actor) . . . . . Raúl Sánchez.

TERCER EPISODIO
LA PESADILLA DE DON FERRUCO

Don Ferruco. . . . . Luis Villegas.
Su Amor. . . . . Lauro Vega.
El Polola. . . . . Juan Ruiz.
La Gaita. . . . . Josefina Martínez.
El Diablito. . . . . Elena Paz.
La Joromita. . . . . Rosa María Ortiz.
Soldado primero (actor) . . . . . José Gelada.
Soldado segundo (actor) . . . . . Raúl Sánchez.
Soldado tercero (actor) . . . . . Fernando Terrazas.
Soldado cuarto (actor) . . . . . Fidencio Jiménez.
El Peón. . . . . Sergio Franco.
La Muerte. . . . . Magda Montoya.
Mujer del Peón. . . . . Gloria Suárez.
Mujeres del pueblo. . . . . Margarita Alvarado, Sika Ayala, Berta Fernández.
La Coronela. . . . . Dina Torreblanca.

Cuatro páginas del programa del Ballet de Bellas Artes, en su temporada de estreno de 1940. Están dedicadas a *La Coronela*, e incluyen una reproducción de un apunte musical de Revueltas, así como la descripción detallada de los cuatro episodios que integraban la coreografía. Para el último de estos episodios, como es sabido, Revueltas no alcanzó a escribir la música. (*Acervo del CENIDIM*).

[...]
La relación entre el actor y las palabras es la primera, y simultáneamente viene la relación entre la obra y su escenografía: el decorado sirve funcionalmente, su función es determinar el clima de la obra en términos plásticos, y no puede nunca ser un bonito cuadro divorciado del espíritu de la pieza ni, sobre todo, de su tratamiento específico. Los personajes de *Los Caballeros*, por ejemplo, eran demasiado lentos y demasiado tristes para el ambiente superficial, despreocupado y alegre creado por la decoración —en especial, por sus ligeras nubecillas. *La unidad de color* entre los trajes, el decorado y la luz, por externa, es más o menos fácil de lograr; pero la unidad de color entre estos elementos y el movimiento, la dicción, la progresión y el ritmo no llegó a verse por un momento en ninguna de las dos piezas señaladas.[11]

Si bien esta rigurosa crítica partía de un trabajo de observación más detallado y concienzudo que el de los reseñistas de los periódicos, lo cual se revela en la concepción global de la integración de los elementos de un montaje —su "unidad de color"—, es muy significativo que Usigli no invoque en esta integración de tantos elementos a la música, como si no la hubiera habido en estas funciones, o como si no hubiera tenido importancia alguna, y ya vimos que, por lo menos, Maria y Campos sí oyó y apreció la de Sandi para *Las troyanas*. No conozco una sola mención a la música de Revueltas para esta presentación. ¿Cómo habrá sido esta música? ¿Hay manera de suponer algo, de evocar cualquier característica que pudiera haber tenido?

En principio, no. No con precisión, no sin arriesgarse a entrar en conjeturas ociosas. Sin embargo y a sabiendas de lo que acabo de afirmar, algunas conjeturas me atreveré a hacer, no muchas. Si *Los caballeros* y *Las troyanas* se dieron en un programa doble, para los músicos participantes en las funciones habría sido muy conveniente que se les hubiera pedido un trabajo común, es decir, que los dos compositores hubieran pensado en términos de dotaciones instrumentales similares, para que rindiera mejor el trabajo que se les hubiera pedido a los ejecutantes. Por el programa de mano, sabemos que no sólo participaron instrumentistas de la Orquesta,

[11] Rodolfo Usigli, "Confrontación del teatro griego o la investigación inútil". *Letras de México*, México, núm. 3, 15 de febrero de 1937; pp. 2 y 8; en esta última, toda la segunda cita. Este artículo no fue reproducido en *Escénica; Época: Historia del teatro de la Universidad.*

sino un "Coro de la Universidad"; además, estaba debidamente acreditado el trabajo de coreografía y de personificación de coreutas escénicos, a cargo de Elena Garro y otras bailarinas. Es decir, en las funciones hubo sendos coros, cada uno dedicado sólo a una actividad: el universitario a cantar, el de Garro y sus chicas a danzar. Como ya se ha ido narrando, Sandi elaboró en 1937 su suite de *Las troyanas*, partitura publicada en 1953 por Ediciones Mexicanas de Música. A pesar de los cambios que pudiera haber realizado su autor desde la partitura escénica hasta su suite, creo que ésta nos da una idea de la dotación que bien pudo haber tocado en el Palacio de Bellas Artes en noviembre de 1936: dos oboes, corno inglés, fagot, arpa, percusiones con cinco instrumentos y coro mixto. Se trata de una dotación de cámara, con instrumentos cuyos timbres se asociaban con la evocación de lo que, para la época, se suponía que habría sido la música griega arcaica; una reconstrucción o, mejor aun, una reinvención en el estilo del *Oedipus Rex* de Stravinski o de la *Sinfonía de Antígona* de Chávez —y esta última, por cierto, también había surgido originalmente de una producción teatral.[12] ¿Revueltas habrá usado la misma dotación, para solidarizarse con el trabajo de los músicos participantes, o habrá pedido otros instrumentistas? ¿Habrá requerido también de los servicios del coro cantante?

¿Qué antecedentes podemos tener en cuenta para lo que Revueltas hubiera podido escribir en una comedia de Aristófanes? Si consideramos el carácter de los textos del griego, hay que pensar en una fuerte dosis de sátira, burla, irreverencia y elementos que, en general, hoy asociamos con el tono dramático de la farsa: lo grotesco, lo festivo y hasta carnavalesco, la inversión de valores y jerarquías. En concreto, *Los caballeros* se burla de las manipulaciones que hacía con la asamblea de Atenas el demagogo Cleón, por entonces el político de mayor importancia y poder; se le tenía tal temor que la leyenda nos dice que el propio Aristófanes lo representó como personaje de su comedia, pues ningún actor se había atrevido a hacerlo. La obra ponía en tela de juicio una victoria militar en Pilos, durante la guerra del Peloponeso, que Cleón se atribuía como suya, cuando en rigor había

[12] Sobre el caso particular de Sandi y sus *Troyanas*, cf. Leslie Gómez, *The Choral Music of Luis Sandi (1905-?)*. El capítulo VIII de esta tesis doctoral se dedica a analizar *Las troyanas*, pp. 62-79, y la partitura publicada por Ediciones Mexicanas de Música se reproduce en las pp. 235-255.

sido obra del estratega Demóstenes —distinto del famoso orador—, y por ello Aristófanes deseaba poner en evidencia los engaños del poderoso político. Representado en tiempos de demagogos tan conocidos como Benito Mussolini, Iósif Stalin y Adolf Hitler, el montaje de Bracho debía ofrecerle a Revueltas terreno grato y propicio como para que hiciera gala de su humor musical, ya más que demostrado en *Troka*, *El renacuajo paseador* y otras obras, incluso no escénicas, como *8 x radio* o el *Dúo para pato y canario*.

De hecho, mucha música de la época del durangueño podría ser asociada con lo fársico y lo aristofánico; por ejemplo, tantos títulos del primer Stravinski, pero también *El buey sobre el tejado* o *Scaramouche* de Darius Milhaud, así como varias obras de la juventud de Dmitri Shostakóvich, entre ellas las músicas que escribiera para los montajes de su gran amigo Vsiévolod Emiliévich Meyerhold, que incluyeron obras de Vladimir Mayakovski, o su ópera *La nariz*; y sólo cito algunos ejemplos al azar, pero hay más, desde luego. En cambio, me parece curioso que en la primera mitad del siglo XX no existan, al parecer, muchos ejemplos de música inspirada directamente en Aristófanes; de hecho, yo sólo conozco la compuesta por Ralph Vaughan Williams para una producción que se hizo de *Las avispas* en Cambridge, en 1909. Con esta música incidental, el británico elaboró una suite, cuya obertura es la parte más conocida; sin embargo, los materiales de esta suite nos ilustran una actitud de humor más amable, menos satírica y nada grotesca. Por lo demás, dudo mucho que Revueltas hubiera conocido esta música, cuando el propio compositor británico era casi un desconocido para entonces en México.

Además de lo ya escrito en esta vena de lo fársico, para "la sátira cruel y la patada en el trasero", y para la escena "del alfilerazo y la puya, persiguiendo a escobazos a nuestros enemigos", para usar las palabras con que Rafael Alberti describía la música revueltiana, podemos imaginar un posible estilo de la música para este montaje de *Los caballeros*, al escuchar las puyas musicales que Revueltas le dedicó a quien consideraba un demagogo tan pernicioso como Mussolini o Hitler: Lev Trotsky. Aunque se suele fechar los manuscritos de su marcha militante *Frente a frente* en un mes de febrero, pero de 1938, a mí me parece más probable que sean del año anterior, pues en enero de 1937 Trotsky acababa de llegar exiliado a México, y era oportuno entonces atacarlo como el personaje del momento; además, si esta música estaba vinculada al trabajo de Revueltas en la Liga de Escritores y Artistas Revo-

lucionarios —LEAR—, es más probable que se cantara en público en 1937, cuando la Liga se hallaba en su apogeo, y no al año siguiente, cuando eran ya evidentes su decadencia y su posterior desaparición en ese mismo 1938. De hecho, el testimonio de Juan Marinello nos vuelve a ayudar a precisar algo de esos días; a pesar de que ya vimos cómo no siempre recordaba con exactitud las fechas, la siguiente crónica no puede referirse más que a 1937:

> En aquellos días, trataba León Trotski, desde su cubil de Coyoacán, de divulgar su averiada mercancía [...] En tal momento tuvo lugar el gran desfile del Primero de Mayo y los integrantes de la LEAR nos congregamos en el arranque del Paseo de la Reforma, junto al Caballito.
>
> Muy a primera hora llegó el músico extraordinario cuyas obras habían sido saludadas ya como grandes logros americanos. Se metió en la multitud, con su zamarra de cuero abierta y la redonda cara congestionada por el esfuerzo y el sol. Adiestraba en el canto que debía animar el desfile a la gente de su cercanía; después entraba en un pequeño automóvil y marchaba, con un grupo de *iniciados* hacia otra parcela de la multitud, que sólo abandonaba cuando todos habían aprendido la consigna musical que, obligatoriamente, aludía a Trotski:
>
> *Tú qué barbas tienes...*
>
> Nunca le vi tan animoso y ágil, tan juvenil y eufórico, tan hundido en su radical ambiente, con la alegre conciencia de que devolvía a la masa, en alguna medida, el tesoro de sugestiones y atisbos, de ímpetu y voluntad con que había alimentado lo mejor de su obra.[13]

Si se oye *Frente a frente*[14] —título que coincidía con el de la publicación oficial de la LEAR—, aparte de su carácter de marcha fácil de entonar y de repetir, se puede percibir el tono de evidente sátira de su letra, sobre todo la

[13] Juan Marinello, *Imagen de Silvestre Revueltas*, ya citado; pp. 23-24.

[14] Hay, por lo menos, dos grabaciones disponibles de *Frente a frente*: Una, Ebony Band; dir. Werner Herbers; Marjanne Kweksilber, soprano; Juan [Carlos] Tajes, recitación y canto, *Music from the Spanish Civil War*. Holanda: BVHAAST, CD 9203, [1992]. La otra: Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música de excepción: Edición conmemorativa del centenario 1899-1999/* Camerata de las Américas; Coro Solistas Ensamble; Rufino Montero, director; Joshua Rifkin, director; Juan Trigos, director; Lourdes Ambriz, soprano; Jesús Suaste, barítono; Arón Bitrán, violín; Alberto Cruzprieto, piano; Juan Stack, voz. México: RCA Victor-INBA, CDC 743218228728, 2000. (Red Seal).

referente al ruso exiliado: "Ya se estira/ ya se encoge,/ ya se jala/ de la piocha/ el Clown/ de las barbas/ de chivo"; y el remate, del cual existen varias versiones; una dice: "¡A qué bolas tienes!/ ¡Con ellas t'entretienes!/ ¡Triki, Triki, Triki!"; las otras dicen: "¡A qué barbas tienes!", y "¡Ah qué amigos tienes!"[15] Como en otros casos de la música militante de Revueltas, no se trata de admirar las virtudes poéticas de estos textos, casi inexistentes, sino de ubicar el carácter que el compositor le sabía otorgar a cada música según sus necesidades, por utilitarias que fuesen. Si mi hipótesis para fechar *Frente a frente* en febrero de 1937 fuera correcta, entonces tendríamos una música para satirizar a un supuesto demagogo escrita apenas tres meses después de la representación de *Los caballeros* en el Palacio de Bellas Artes.

Y no tengo más que decir. Porque no puedo más que hacer conjeturas y asociar afinidades, bordar y rodear ante una música que no sobrevive y de la que no tenemos ni siquiera un testimonio indirecto, por más que sabemos que existió y sonó. De hecho, no hay mucha más información acerca del propio Teatro de la Universidad, pues el ambicioso proyecto de Julio Bracho terminó muy poco después de las funciones ya descritas. De nuevo, seguimos la versión del director:

> Más adelante nos encontrábamos en vísperas de poner un ciclo preclásico español, con piezas de Lope de Rueda y *La Celestina*, de De Rojas, cuando hubo un gran lío en la Universidad en contra del rector Chico Goerne, que culminó con su renuncia. Así, vino otro y a todos nos mandaron "a volar".[16]

En esta versión de los hechos, Bracho no menciona por qué nunca se puso en escena *El tercer Orestes*, a pesar de que estaba anunciado para presentarse en el mismo programa que *Los caciques* de Azuela; el hecho es que se acabó este proyecto, y cada quien se fue a hacer otras cosas en la escena y en la pantalla, entre ellos Silvestre Revueltas. Y se acabó,

[15] Los textos de *Frente a frente* se han transcrito textualmente de las partituras de Revueltas; en una de ellas se apuntan las variantes mencionadas del remate. De éstas, me parece muy significativa la que alude a las "barbas", una obvia característica fisonómica de Trotsky, que también recordaba Marinello, lo cual permite suponer que, en su momento, se cantó más de una variante de estos versos. Véase a Julio Estrada, "La obra política de Silvestre Revueltas", en Roberto Kolb y José Wolffer, eds., *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión*; pp. 262-266.

[16] "Bracho, Julio", *loc. cit.*, p. 33.

así mismo, su trabajo en la música para *Los caballeros*, después de lo cual perdemos toda información sobre ella, empezando por alguna partitura. No se ha localizado nada relacionado con esta música en los bien conservados acervos de los familiares de Revueltas, ni en los de músicos relacionados con él o con sus trabajos, si bien queda todavía mucho por descubrir y no tenemos que descartar de antemano alguna sorpresa que hasta podría ser grata. En cualquier caso, donde está perdida toda esperanza de hallar algo es en el archivo personal del propio Julio Bracho, quien podría haber conservado alguna copia de partituras u otros materiales, pues era acucioso con sus documentos y tenía verdadero interés en la música. Por desgracia, este archivo se incendió por completo en 1980.[17] Así que, mientras no aparezcan otras felices noticias, sólo sabemos que Silvestre Revueltas escribió música incidental para la producción del Teatro de la Universidad de *Los caballeros* de Aristófanes, dirigida por Julio Bracho, estrenada en noviembre de 1936. Saber esto es algo, pero no poder corroborar qué música para Aristófanes podría haber escrito un muy aristofánico músico nos deja a los revueltianos con una inquietud que nos muerde el corazón como pocas cosas en la vida, por usar una expresión aristofánica.[18] La historia de este episodio en la trayectoria escénica de Revueltas, un caso único en él, nos deja un buen ejemplo, casi con valor de moraleja, de que es inútil tanta información documental sobre la música... si nos falta ella misma.

Upa y Apa-Mexicana: Al público, lo que se merece

Mientras preparaba sus actividades para finalizar en grande el año de 1938, entre ellas el ya mencionado gran concierto "Música sinfónica de mexicanos", le surgió un trabajo escénico a Silvestre Revueltas: se le invitó a participar en la producción de un espectáculo de revista, al cual conocemos hoy con los dos nombres que llevó: *Upa y Apa* en México, *Mexicana* —pronúnciese como en inglés, "mecsicana"— en Nueva York. Este espectáculo

[17] En Emilio García Riera, *Julio Bracho 1909-1978*, éste cuenta el hecho, p. 11; en el mismo libro, Diana Bracho da su propia versión, que coincide con la de García Riera; *vid.* p. 9.
[18] "Cuántas veces, en verdad, me he mordido el corazón,/ y he gozado escasas veces; muy escasas; sólo cuatro". *Los acarnios*, vv. 1-2.

ha pasado a tener hoy en día un valor casi legendario, por el concurso de artistas literarios, escénicos, plásticos y musicales que logró reunir; además, tal reunión adquiere valores anecdóticos muy sabrosos, vale la pena decirlo así, porque incluyó a literatos de diferentes generaciones y tendencias —un efímero recuerdo de las *Series de Espectáculos Culturales* de 1933—, así como a músicos de la esfera de concierto y academia con los del mundo del entretenimiento popular. La participación de Revueltas en esta revista consistió en componer la música de un episodio, el cual habría de llevar el número 17 y el título de "Un Retablo" en la segunda parte de *Upa y Apa*, y el número 11 y el título de "Un velorio (The Wake)" en el acto I de *Mexicana*. Puesto que la historia de este espectáculo y las características generales que presentó son tan peculiares y extraordinarias, por muchos y diversos motivos, creo que merece contarse tal historia y algo de los antecedentes que pueden ayudar a entenderla mejor.

La idea de usar al teatro de revista como un vehículo de renovación escénica atrajo a muchos intelectuales en México después de la revolución de 1910. Si bien estos intelectuales cuestionaban la excesiva dependencia de intereses comerciales como límite de la calidad de las tandas, también reconocían la evidente popularidad del género —reflejada en su público de diversos orígenes sociales, incluyendo a los propios intelectuales— y la libertad de que disponía en materia de composición literaria, uso del lenguaje y modas musicales. Personajes como Luis Quintanilla, José Juan Tablada, Octavio G. Barreda y Carlos Chávez asociaron las características de la revista mexicana con los espectáculos de variedades musicales que ellos conocieron en esa zona de la ciudad de Nueva York que identificamos hoy por el nombre de la avenida Broadway, y de tales asociaciones surgieron proyectos de revistas "renovadoras", es decir con mayores ambiciones estéticas, u orientadas en especial a la difusión de asuntos y motivos mexicanos —mejor dicho, mexicanistas— entre el público estadunidense.

Ejemplos de tales aventuras revisteriles son: en 1924, el *Teatro del Murciélago*, presentado en México por Luis Quintanilla —inspirado en el *Chauve-Souris* que él había visto en Nueva York— con música de Francisco Domínguez y escenografías de Carlos González, con motivos mexicanos pero en un estilo que reconocía deudas con el estridentismo; en 1925, el episodio "Rancho Mexicano" del espectáculo *Garrick Gaieties*, presentado en Nueva York, con la participación de José Juan Tablada y escenografía

de Miguel Covarrubias. Durante 1926 y 1927 Octavio G. Barreda y José Gorostiza sostuvieron correspondencia con Carlos Chávez para crear posibles bailetes o espectáculos de ambiente mexicanista para extranjeros, e incluso Barreda le envió al compositor varios argumentos; esta búsqueda compartida entre los escritores y el músico influyó seguramente en la confección del bailete de Chávez *HP*, cuya primera danza se presentó precisamente en 1926, y que fue estrenado en su totalidad bajo la dirección musical de Leopold Stokowski en Filadelfia en 1932, con escenografía de Diego Rivera. En la década siguiente, la revista entró en una situación de decadencia por causa de sus competidores más fuertes en el entretenimiento popular: la radio y el cine sonoro. Entre los esfuerzos que se emprendieron para recuperar el terreno perdido, merecen mencionarse aquí las dos temporadas que realizó la compañía de Roberto Soto en el Palacio de Bellas Artes, en las que el público de la ciudad de México pudo ver *Rayando el sol* en 1937 y *México a través de los siglos* en 1938.

Es una ironía, sin embargo, que el proyecto de revista "renovadora" de los intelectuales con mayor repercusión en el extranjero haya provenido de una instancia oficial, y por la promoción de un personaje tradicionalmente asociado con los grupos teatrales llamados "experimentales", como el Teatro de Ulises o el Teatro de Orientación; ironía, entre otras razones, porque había un sentimiento de selección de parte de estos intelectuales sobre el público al que se proponían llegar, entre lo masivo a lo que convocaba el género de revista y lo marginal a lo que estaban dirigidos aquellos teatros "experimentales". Precisamente en ese 1938 en el que, como ya se ha estado mencionando, Celestino Gorostiza era jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, y cuando en su gestión se impulsaba la restauración del Teatro de Orientación en la que sería su última temporada, se inició también el proyecto de producir un espectáculo de revista. Uno de los motivos importantes para promover esta producción se relacionaba con la idea de ofrecer una imagen positiva de lo mexicano ante los estadunidenses, sobre todo a pocos meses de consumada la expropiación petrolera que tan mala imagen había dejado entre quienes se vieron afectados por tal causa en los países de origen de las compañías expropiadas. Según parece, Gorostiza participaba de la opinión acerca de que un espectáculo artístico proyectaría mejor una imagen reivindicadora del país que las embajadas o las gestiones diplomáticas, sobre todo si tal espectáculo podía

presentarse en la misma ciudad de Nueva York en abril de 1939, cuando se iba a realizar en dicha ciudad una Feria Mundial y se podía contar con espectadores de todo el mundo.

Desde agosto de 1938, o quizás un poco antes, Gorostiza debía estar ya en pláticas con Sam Spiegel, un empresario estadunidense de origen austriaco, quien había propuesto coproducir con su empresa International Shows Ltd., o Espectáculos Internacionales, S. de R. L., una revista musical de proporciones ambiciosas, para la cual el Departamento de Bellas Artes tendría que aportar un presupuesto que se resarciría con los ingresos de taquilla que la revista produjera en Broadway, adonde el empresario garantizaba presentarla. La aportación de Bellas Artes no debía limitarse al dinero: ya que Spiegel no conocía la cultura mexicana, por lo menos no como la conocería Gorostiza, éste último debía ser quien convocara a los escritores, músicos, escenógrafos y a todos los actores y bailarines que se consideraran convenientes para la revista.

Pensando seguramente en las ambiciones de un trabajo para públicos extranjeros —y no necesariamente muy exigentes en cuanto a profundidad de contenidos—, pero al mismo tiempo en la inexperiencia teatral de muchos artistas considerados en la convocatoria, C. Gorostiza debió decidirse por una combinación de escritores talentosos con músicos del ámbito comercial popular y músicos de academia y concierto. La revista presentaría números musicales y bailables alternados con episodios teatrales, sin diálogos para evitar los problemas de incomprensión del lenguaje. Esta combinación, pues, permitió la convivencia en el mismo espectáculo de los siguientes músicos: Guillermo Argote, Alfonso Esparza Oteo, Ignacio Fernández Esperón *Tata Nacho*, Blas Galindo, Adolfo Girón, Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, José Rolón, Gabriel Ruiz, José Sabre Marroquín —con su apellido escrito entonces con zeta, "Zabre"— y Luis Sandi. La plantilla de escenógrafos y diseñadores escénicos en general también es digna de mención: Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Fontanals, Agustín Lazo, Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. Los escritores y directores convocados para el número fueron los siguientes: Octavio G. Barreda, Michel Berveiller, Julio Bracho, José Carner Ribalta, Jorge Cuesta, los dos hermanos Gorostiza, José y Celestino, Agustín Lazo —como se ve, pintó y escribió para el espectáculo—, Rafael F. Muñoz y Xavier Villaurrutia. La presencia de Lazo y Villaurrutia, sumada con la di-

rección general de C. Gorostiza, revela la preeminencia que tuvieron en la confección de la revista los escritores del grupo Contemporáneos; a estos nombres deberíamos sumar los de José Gorostiza y Jorge Cuesta, cuyos créditos figuraron en el programa de mano de México pero no en el de Nueva York, y el de Julio Bracho, vinculado a Contemporáneos por su amistad con Villaurrutia, y que años atrás se había enemistado a muerte con C. Gorostiza —como ya se contó al hablar de *Troka*—, pero que ya en 1938 había vuelto a colaborar con él en la ya citada última temporada del Teatro de Orientación. En una primera propuesta se consideró también la participación de otras celebridades, como Rodolfo Usigli, Diego Rivera, Rufino Tamayo y hasta Erwin Piscator como eventual director general del espectáculo, pero ninguno de éstos terminó por participar.[19]

El título de la revista, al parecer, evoca los versos de una tonada popular; la versión que yo conozco de ella dice así: "Upa y apa, dicen los de Cuernavaca; que el animal que es del agua, nomás la pechuga saca"[20]. En esta revista ambiciosa, que parecía representar la culminación de los esfuerzos de tantos intelectuales pioneros en la materia, virtualmente ninguno de estos pioneros participó, excepto Barreda. Quintanilla, Carlos González, Tablada y Covarrubias ya se hallaban en otros caminos y otras búsquedas. Carlos Chávez, en cambio, tuvo su oportunidad de participar, porque Agustín Lazo propuso que él compusiera la música del episodio de la revista cuyo argumento le correspondía, "La Mulata de Córdoba". Vale la pena citar completa la carta que Lazo le dirigió al músico, fechada en el mes de agosto de 1938, porque ilustra algo del ambiente en el que se estaba llevando a cabo la producción:

[19] Miguel Capistrán, en su texto "Triunfo y avatares de una revista musical", en *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*, transcribe una "Lista de cuadros de espectáculos que prepara el Departamento de Bellas Artes" como anexo de un memorando interno, sobre el cual no da la fecha ni la fuente documental. También afirma Capistrán la invitación a Piscator para dirigir el espectáculo. Véase todo el texto en el libro citado, pp. 113-131.

[20] Mis padres se casaron en 1943 en Cuernavaca, de donde proviene la rama materna de la familia de mi madre; tanto ella como mi padre recuerdan estos versos como populares entre la gente del lugar por aquellos años. Ello no impide que fueran populares más allá de esta región, puesto que se pueden adaptar fácilmente a otras ciudades cuyos nombres generen rimas, como Xalapa, Oaxaca, Chilapa,... Capistrán, en "Triunfo y avatares de una revista musical", p. 126, afirma que una tonada con estos versos —cantados con leves diferencias— se citaba en un cuadro no usado finalmente en la revista, "Salón México", de Xavier Villaurrutia.

Querido Carlos:

Gorostiza y Spieghel aprovecharon este argumento para un cuadro del espectáculo mexicano del cual ya tienes noticia y que, según parece, va a llevarse a escena inmediatamente. Este *sketch* es de los primeros que se pondrán en ensayo y me han pedido que designe al compositor musical que ha de encargarse de la partitura. Habiéndoles indicado que tú eres la persona más destacada para ese trabajo, me han pedido que te ruegue en su nombre para que concedas tu valiosa colaboración, en el concepto de que tus honorarios te serán cubiertos inmediatamente pues ya existe en el Departamento de Bellas Artes la partida destinada al material artístico de este espectáculo. En lo personal yo me sentiré muy honrado si *La mulata de Córdoba* te interesa para tema de otra de tus magníficas composiciones. Te ruego me des una cita muy próxima para explicarte personalmente los pormenores del asunto. El día que tengas un rato libre llámame para que cenemos o almorcemos juntos.

AGUSTÍN [21]

De esta carta se desprende bastante información. Lo primero que merece señalarse es que, si Lazo hablaba con fundamento, la revista le importaba de verdad a Celestino Gorostiza, tanto como para que ya estuviera listo el dinero con que se habría de pagar a los artistas desde el inicio mismo de la producción: algo que, entonces como ahora, nunca ha sido lo más normal en las producciones artísticas emprendidas con fondos gubernamentales. Si se ofreció con tanta liberalidad la paga inmediata no sólo a Chávez, sino a todos los participantes en la revista, puede entenderse que este hecho se hubiera vuelto un aliciente especial para participar, por lo menos, para algunos de ellos; en cualquier caso, para Revueltas, siempre en apuros financieros y con la organización de un magno concierto en aquellos mismos meses, se antoja como un motivo plausible para que él hubiera aceptado, más allá de sus afinidades o cercanías con este mundo escénico. Por otra parte, la famosa leyenda colonial de la bella ubicua acusada de hechicera debió embrujar durante muchos años a Lazo, pues no sólo la incluyó en *Upa y Apa*, sino que volvió

[21] Carta de Lazo a Chávez, VIII-1938, en Gloria Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; p. 277. Se ha respetado la ortografía citada en la edición, incluyendo la manera de escribir el apellido de Spiegel.

a encontrarse con ella cuando trabajó al alimón con Xavier Villaurrutia el libreto de la ópera de José Pablo Moncayo *La Mulata de Córdoba*, estrenada en México en 1948. Sin embargo, en lo que se refiere a la invitación misma realizada a Chávez en agosto de 1938, es evidente que éste la rechazó, pues no participó en este episodio ni en parte alguna de la revista, ni en México ni en Nueva York. Quizá nunca hemos de saber por qué uno de los más interesados en las combinaciones de lo popular y escénico con lo clásico y formal no quiso o no pudo participar en *Upa y Apa*: otros culminaron las ambiciones de aquellos intelectuales entusiastas del teatro llamado frívolo.

Para noviembre de 1938 ya debían estar asignadas todas las partes de la revista y estarían comenzando sus ensayos. Varios medios de prensa comenzaron a seguir de cerca el proceso de producción del espectáculo, la mayoría de ellos, no sin fuertes juicios críticos; además, en las semanas anteriores al estreno se publicaron en la prensa varias notas de promoción con fotografías de distintos artistas participantes en la revista; aunque no se hace explícito el hecho, estas últimas notas tienen todo el aire de inserciones pagadas.[22] El espectáculo creció hasta volverse una empresa muy ambiciosa, en la que se vieron involucrados lo mismo una gran cantidad de artistas que la Federación Teatral y la Unión de Filarmónicos, los cuales reclamaron irregularidades laborales, acusando a Spiegel de no comportarse con mucha honradez en los pagos a los artistas. Los problemas comenzaron a adquirir un matiz político, al estar involucrado el Departamento de Bellas Artes como coproductor, y los ataques de prensa aumentaron en ese tono; los periodistas consideraban como excesivo el monto de lo que Bellas Artes había aportado para la producción del espectáculo: unos treinta mil dólares estadunidenses, equivalentes entonces a $ 150,000.00; no satisfacía a la prensa la declaración oficial de que lo invertido se resarciría con creces en la taquilla neoyorquina. Hay que tomar con cautela todos estos datos que se manejaron en aquellos días de la polémica, porque representan, al fin y al cabo, partes interesadas; sin embargo, algún agua debía llevar ese río que sonaba, como para que los dos gremios artísticos llegaran a demandar a Spiegel ante la policía por el giro de unos cheques sin fondo, con los cuales se pretendía pagar a los artistas por las primeras funciones. Aunque, en días posteriores, se publicaron declaraciones de los artistas de la compañía para

[22] Véanse los diversos artículos y notas citados en la bibliografía.

defender a Spiegel y al espectáculo —por lo menos, en una de ellas aparece el nombre de Revueltas—, los hechos fueron suficientes para justificar la cancelación de la semana de funciones que se pretendía dar de la revista: *Upa y Apa* sólo se presentó en preestreno el martes 14 de marzo de 1939, ante la presencia de invitados especiales como Lázaro Cárdenas, su gabinete y el cuerpo diplomático, y en una sola función para público general el miércoles 15, a las 19:00 horas. Estas presentaciones no carecieron de accidentes, como el hecho de que Luis Sandi, quien estaba designado originalmente como el director musical de la revista, renunciara al puesto días antes del estreno; otro hecho digno de mención fue que, por lo menos en la función del 14, se suprimió el episodio número trece de la revista, "El Fanfarrón Alucinado". Los músicos promovieron la suspensión de la segunda función que debía darse ese mismo día, a las 21:45 —según el programa de mano—, y cancelaron todas las restantes en el Palacio de Bellas Artes.[23]

A pesar de la cancelación de la temporada, la compañía siguió trabajando con miras a la presentación en Nueva York, que era el principal objetivo; al parecer, el público de esa ciudad era el que les importaba de verdad a Spiegel y a Gorostiza. En un principio se había anunciado que la revista abriría temporada en un teatro del empresario Lee Schubert, pero ya a fines de febrero se comentaba en la prensa chilanga que la presentación se haría en el teatro Majestic. Por esas mismas fechas llegó a México Gluck Sandor, bailarín y coreógrafo de origen ruso, quien fungió como asesor de la revista en lo dancístico.[24] En el ensayo general del viernes 10 de marzo se encontraba presente Harry Kaufman, "coasociado" de Lee Schubert, según una de las notas promocionales de prensa, aparecida dos días después; en esta misma nota ya se anunció el que vino a ser el escenario definitivo para la revista en

[23] La nota "El empresario de 'Upa y Apa' acusado de fraude. Un cheque a los actores, sin garantía", publicada en *Excélsior* el 17 de marzo de 1939, ofrece una síntesis del punto de vista de los sindicatos y del proceso tal como lo veían sus dirigentes. Otros periódicos también le dieron importancia a este asunto de la acusación contra Spiegel, la suficiente como para generar las ya citadas defensas al empresario y a la revista, las cuales se publicaron el mismo día 17 y en algunos posteriores.

[24] Capistrán, en "Triunfo y avatares de una revista musical", p. 125, refiere que ya había participación de gente de Broadway desde los primeros ensayos, como José Fernández y Dick Shrues, o Schreurs —la ortografía de este apellido varía del programa de México al de Nueva York.

Nueva York: el Teatro de la Calle 46, 46th Street Theatre; también se dijo en la nota que la temporada se tenía prevista para durar "varios meses".[25] La presencia de Kaufman y la confirmación tan temprana del teatro al que se dirigía la revista merecen ser estudiadas con detalle, en relación con las características musicales del espectáculo cuando se presentó en la ciudad estadunidense; ya se volverá sobre ello.

Al moverse de la avenida Juárez a la calle Cuarenta y seis, era evidente que habían de modificarse muchos elementos en la estructura y en los conceptos de la revista. Spiegel pensó seguramente en un público neoyorquino habituado a los estereotipos de lo exótico; precisamente, uno de los prejuicios más habituales de los estadunidenses de la época —¿seguirá siendo?— era el de asociar imágenes del exotismo español con el del mexicano, como si en México fuera común hallar majas de peineta y pandereta, vestidas de holanes rojos y bailando jotas y farrucas con galanes en ajustados trajes de toreros y tocados con sombreros cordobeses. Ya *Upa y Apa* ofrecía a sus espectadores algo de este exotismo, pero la adaptación para convertir a la revista en *Mexicana* le añadió números que reforzaron especialmente esta imagen. Otras modificaciones en la revista se debieron a los cambios de artistas que no se trasladaron a Nueva York, por no poder o por no querer, con lo cual se hacía necesario sustituirlos para conservar los episodios originales, o modificar o eliminar episodios si no se podía sustituir a los ausentes. En fin, hubo un cambio en la organización misma de aquellos episodios que sí se mantuvieron: sin que fuera quizás sistemático ni consciente, la mayoría de los episodios que en *Upa y Apa* se hallaban al inicio pasaron a ser los finales en *Mexicana*, como si, hasta cierto punto, se hubiera invertido el orden general de su presentación. En las dos columnas siguientes puede compararse en qué consistían los episodios de una y otra versiones de la revista, de los diecinueve originales a los veintisiete finales. Al final de las columnas, se han establecido las relaciones de igualdad o similitud entre los episodios que las guardan; con los números precedidos de la letra U se

[25] Capistrán, *loc. cit.*, afirma que se pretendía llevar la revista a una gira europea muy ambiciosa, por varios países, pero que el término anticipado de la temporada neoyorquina y el inicio de la guerra en septiembre de 1939 impidieron todos los planes sucesivos. Una carta de Gorostiza, que se citará más adelante, permite suponer que esa pretensión tenía algún fundamento.

entienden, por supuesto, los episodios de *Upa y Apa*, y de modo análogo con la M, *Mexicana*.

UPA Y APA
MÉXICO, PALACIO DE BELLAS ARTES

Primera parte

1. Obertura
2. El Dios Cautivo
3. Vivac Ranchero
4. Piñatas
5. La Cucarachita
6. La Mulata de Córdoba
7. Goyescas
8. Un Patio de Vecindad
9. Sones Jarochos
10. Ecos de Ayer

Intermedio
Segunda parte

11. Una Boda en Tehuantepec
12. René y Estela
13. El Fanfarrón Alucinado
14. Malagueñas
15. Yunuen (Leyenda Tarasca)
16. a) Dime que sí
16. b) Así es mi Tierra
17. Un Retablo
18. Oaxaqueñas
19. Tropical

MEXICANA
NUEVA YORK, 46TH STREET THEATRE

Act I

Overture
1. Ecos de Ayer (Echoes of Yesterday)
2. Nocturnal
3. Oaxaquena
4. Yunuen (The Legend of the Fisherman)
5. Dance
6. Mexicana
7. La Cucarachita
8. La Mulata de Córdoba (The Mulatto of Cordoba)
9. Los Viejitos (The Dance of the Little Old Men)
10. Vereda Tropical
11. Un Velorio (The Wake)
12. La Farruca
13. Bulerias
14. A Wedding in Tehuantepec

Intermission
Act II

15. El Dios Cautivo (The Captive God)
16. Pajarillo Embrujado
17. Munecos de Petate (Straw Dolls)
18. Dance
19. Jota Aragonesa
20. Patio de Vecindad (In a Tenement House)
21. La Morena
22. Jarana
23. Dime que si
24. Pinatas (Puppets)
25. Goyescas
26. Dance
27. Finale

Episodios idénticos o similares: La obertura; U2=M15; U4=M24; U5=M7; U6=M8; U7=M25; U8=M20; U9=M21; U10=M1; U11=M14; U12=M26; U15=M4; U16a=M23; U17=M11; U18=M3.

Hubo otras modificaciones importantes y otras situaciones que se presentaron durante el traslado de la revista entre estas dos ciudades. Un protagonista de esta historia dejó su testimonio escrito al respecto; nos cuenta Eduardo Hernández Moncada lo siguiente:

[...] La composición de la Obertura me fue encomendada; la dirección de la orquesta iba a estar a cargo de Antonio Rosado, ducho director teatral y de Mario Ruiz Armengol como su ayudante.

Las orquestaciones originales habían sido escritas para gran orquesta, pero resultó que en el foso del Teatro de la calle 46, en Broadway, no había cabida sino para 18 ó 30 [*sic*] músicos.[26]

Ya en plan de viaje se decidió que, sobre la marcha, yo me encargara de hacer la reducción de las instrumentaciones.

En Nueva York me puse a trabajar frenéticamente, mientras la compañía realizaba sus ensayos al piano. Pero cuando llegó el momento de efectuar los ensayos con la orquesta, la situación era la siguiente: Antonio Rosado se había negado a ir a última hora; el director americano [*sic*, el estadunidense Paul Baron] no podía encontrar el estilo apropiado para dirigir la música mexicana y Mario Ruiz Armengol no sabía inglés lo suficiente para hacerse entender por la orquesta. La situación se tornó angustiosa y entonces, como me ocurrió en varias circunstancias de mi vida, tuve que saltar a la palestra.

La revista tuvo bastante éxito; yo la dirigí durante una semana ayudado por Mario Ruiz Armengol, pero tenía que regresar a México a reanudar mi trabajo tanto en la Sinfónica como en el Conservatorio, por lo que quedaron como directores de la orquesta el propio Mario y el director americano Maurice [*sic*, por Paul] Baron.[27]

[26] Evidentemente, hay una diferencia importante entre dieciocho y treinta; lo más probable es que se trate de una errata: donde dice "treinta", debió decir "veinte". Se discutirá este punto más adelante, en este mismo capítulo.

[27] Hernández Moncada, Eduardo, "Autobiografía". *La Música en México*, de *El Día*, México, 1° de diciembre de 1985; pp. 4-9. Reproducido en Contreras Soto, Eduardo, *Eduardo Hernández Moncada; ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos*. México: CENIDIM, 1993; la cita corresponde a las pp. 88-89. El propio compositor me ratificó los pormenores de esta narración a lo largo de las varias conversaciones que, como ya he señalado, sostuve con él. Mario Ruiz Armengol también confirmó, en general, los datos de esta historia en la conversación que sostuvimos Elena Vilchis y yo con él, el 6 de noviembre de 2001; añadió, como una nota importante, que el teatro para la revista se consiguió gracias al apoyo de Rafael de la Colina, quien era a la sazón el cónsul mexicano en aquella ciudad.

En realidad, como me manifestaron por igual Hernández Moncada y Ruiz Armengol, este último fue quien dirigió la música durante casi toda la temporada neoyorquina, alternando muy poco con Baron, quien debía figurar como director titular por razones gremiales y laborales.

Pues bien, *Mexicana* abrió temporada el 21 de abril de 1939, ya sin crédito alguno para Sam Spiegel en el programa de mano, en el ya dicho 46th Street Theatre. Este inmueble sigue funcionando, con el nombre actual de Richard Rodgers Theatre, en honor a uno de los compositores más famosos del teatro musical estadunidense. Ya era en 1939 un teatro con fama dentro de su género, pues tenía catorce años de haber sido abierto: se estrenó en 1925, con *The Greenwich Village Follies*, precisamente en el mismo año en que se presentaron las *Garrick Gaieties* con su "Rancho Mexicano". Cuando lo visité en 1994, tenía un aforo de 1310 butacas; era evidente que el edificio había sufrido varias remodelaciones desde su inauguración, entre ellas un cielo raso colocado en el vestíbulo, que reduce bastante la altura de éste. El foso de orquesta, en cambio, sigue teniendo las mismas dimensiones originales, es decir, modestas, con capacidad para una orquesta de no más de treinta músicos. Probablemente los integrantes de la compañía, ya en el camino por tren de México a Nueva York, se enteraron de la dimensión precisa del foso y, por ende, de la dimensión de la orquesta que funcionaba en ese teatro; la orquestación inicial era grande porque se contaba con el apoyo de Gorostiza, y porque en el foso de Bellas Artes en México sí cabe una orquesta de gran dotación.

Mexicana duró en cartelera cinco fines de semana, incluyendo matinés los miércoles y sábados, y cerró el 20 de mayo; no fue desde luego el éxito de ese año para el 46th Street Theatre, el cual recaudó más durante el aproximadamente medio año que presentó *DuBarry Was a Lady*, su verdadero cañonazo de 1939. Nuestro mexicanista proyecto, pues, no duró los "varios meses" que se habían supuesto. Cabe señalar que hubo, por lo menos, una función más al término de la temporada: la noche del 24 de mayo, en la fiesta privada de una tal Muriel Draper, para beneficio de una New York League of Women Shoppers.[28] No dispongo de información sobre una cuestión que sería interesante saber: con qué ánimo terminaron su trabajo todos los cantantes, bailarines y actores de la compañía, después de tantas

[28] *New York World-Telegram*, 24 de mayo de 1939.

peripecias en México y de que el sueño neoyorquino durara mucho menos de lo previsto. Lo que sí sabemos es que los ingresos de taquilla, a pesar del éxito de público de la revista, no fueron suficientes como para recuperar la inversión, lo cual no afectó el parecer de Gorostiza, más interesado por las relaciones públicas y el manejo de imagen, según se desprende del informe que le presentó al secretario de Educación Pública, Gonzalo Vázquez Vela, el 1° de julio de 1939:

> De todos modos, si se observa el caso con penetración y justicia, se llegará a la conclusión de que el costo total de este espectáculo, desde su preparación hasta su liquidación total, que puede valuarse en 70,000 Dlls. (la tercera parte de lo que cuesta la sola preparación de un espectáculo semejante en Nueva York) se encuentra suficientemente pagado por los resultados obtenidos, ya que el sólo lineaje la publicidad de prensa que se hizo [*sic*], sin tomar en cuenta las firmas que suscriben los artículos y los periódicos en que aparecen, tendría un costo mucho mayor. Además, ha quedado abierto un camino de infinitas posibilidades para el arte y para el teatro en México, no sólo porque la experiencia adquirida podría permitir otros intentos oficiales o privados que consiguieran el éxito económico que esta vez no se obtuvo, sino porque por primera vez los autores, los compositores, los pintores, coreógrafos, actores, bailarines mexicanos han podido obtener la comprensión palpable de que sus conocimientos y su capacidad productora, lejos de ser despreciables, pueden equipararse con ventaja con las mejores creaciones universales, seguridad que por lo pronto se traducirá en un insospechado progreso del arte teatral en México.[29]

Vistos los antecedentes, y con esta idea general que podemos hacernos de los contenidos y concepciones de la revista, no parece extraño que la crítica en México se lanzara, prácticamente por completo, en contra de *Upa y Apa*, y que la crítica neoyorquina, en cambio, tratara en general con buen ánimo a *Mexicana*, objetándole sólo aspectos como el hecho de que fuera un tanto repetitiva sobre un mismo esquema de episodios; incluso mereció su caricatura de Al Hirschfield, que vale tanto como decir que la tomó en cuenta el cenáculo restringido de los más influyentes en aquel mundillo

[29] Carta de Celestino Gorostiza a Gonzalo Vázquez Vela del 1° de julio de 1939, en *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*; pp. 137-138.

escénico.[30] Hay que mencionar con más precisión que los cronistas, tanto en México como en Nueva York, parecían no tener oídos para la música, a pesar de que sabían a qué género específico de espectáculo estaban asistiendo y de que, por lo menos en México, la abrumadora mayoría de los compositores involucrados gozaba ya de amplia fama. Los únicos comentarios que se hicieron versaban sobre la calidad de los cantantes, y tales comentarios, de cualquier manera, aparecían muy esporádicamente. Sólo el anónimo gacetillero del neoyorquino *Variety* esbozó un comentario general en su breve reseña de la revista:

> [...] Una debilidad vital [del espectáculo] es la ausencia de música que conecte —no hay una sola tonada que pueda silbarse [...] En cuanto a las canciones, pocas van más allá de lo ordinario, ya que las tonadas son indistintas y las letras no son inteligibles [...] [31]

Este gacetillero exageraba, sin duda. No porque yo, un mexicano, opine que canciones como *Nocturnal* de Sabre Marroquín, *Vereda tropical* de Curiel o *Dime que sí* de Esparza Oteo —cantadas en *Mexicana*— se pueden evocar en nuestros chiflidos, sino por un motivo más evidente: el episodio "Un velorio" cita *Sobre las olas* de Juventino Rosas, de manera burlesca pero con toda claridad y sin desfigurar la melodía, y este vals ya era en 1939, con mucho, uno de los más populares y conocidos, hasta el grado de que, en muchos sitios, se desconociera a su autor —quizá por este último hecho los no tan cultos cronistas neoyorquinos no asociaron al vals con el repertorio mexicano, aunque lo hubieran identificado—; por otra parte, hay que admitir que, en este caso, no se trata de una música compuesta especialmente para *Upa y Apa* o *Mexicana*, como tampoco lo fueron las tres canciones antes citadas. En suma, la música original de nuestra revista pasó prácticamente sin pena ni gloria por muchos oídos de quienes la vieron en escena.

[30] La caricatura, titulada "Carmen Molina and Some of Mexico's Merrymakers", ilustró la crónica anónima "Over the Rio Grande to Broadway", publicada en el *New York Herald Tribune* el 16 de abril de 1939.

[31] "Mexicana". *Variety*, New York, April 26, 1939. Debe entenderse "una tonada que pueda silbarse" como "que podamos recordar y repetir silbándola", no "que merezca ser desaprobada a silbidos".

No creo que el hecho, de haberse dado como lo acabo de sugerir, hubiera afectado especialmente a Revueltas, quien durante los días de *Upa y Apa* y de *Mexicana* tuvo muchas cosas en qué ocuparse: primero, terminar sus *Mensajes líricos de México* y estrenar *Sensemayá* y *Música para charlar* en el concierto "Música sinfónica de mexicanos"; después, en enero de 1939 estaba en el sanatorio del Dr. Falcón, recuperándose de una de sus peores crisis alcohólicas; en febrero, como ya se verá, debió empezar a trabajar en la música para *El signo de la muerte*. Esta indiferencia neoyorquina tampoco debía preocupar a los demás compositores, todos los cuales tenían bien consolidadas sus respectivas trayectorias profesionales y no estaban atenidos al éxito de una superficial revista de ocasión para modificar dramáticamente su suerte. ¿O acaso cabe imaginarse a Revueltas haciendo carrera de autor de *musicals* en Estados Unidos, como le pasó por lo menos una vez a Heitor Villa-Lobos, en 1947, con su *Madalena*? Por lo menos desde el punto de vista de los compositores de concierto, ni Hernández Moncada ni Rolón ni Sandi ni Huízar ni Galindo han dependido de su música de *Upa y Apa* para el prestigio de sus catálogos; pero, incluso, tampoco les ha hecho falta a Esparza Oteo, Tata Nacho, Gabriel Ruiz ni Sabre Marroquín para su renombre popular, y desde luego esta revista no le cambió para nada la carrera profesional a ninguno de ellos.

Para rematar sobre *Mexicana*, es curioso notar cómo la mayoría de los cronistas neoyorquinos —no tan cultos o sensibles como cabría esperarse de una ciudad tan teatral como la suya— se sintió muy atraída por todo lo que sonaba pintoresco, brillante, dinámico, en una revista concebida para agradar a este medio escénico: precisamente aquello que más había ofendido a los indignados cronistas chilangos, preocupados por superar las imágenes turísticas en la escena nacional; aunque también un tanto prejuiciados, hay que decirlo, por el estado de decadencia general que tenía el teatro de revista para 1939: de alguna manera, el asesinato de Manuel Castro Padilla al año siguiente, por pistoleros que ejercieron a la vez censura y venganza política, marca el fin de la era clásica y dorada de este género como vehículo de transmisión de la sensibilidad popular y del desahogo cómico y satírico contra el poder. En cualquier caso, aquí termina la historia de *Upa y Apa* y de *Mexicana*, en lo general. Dejemos la revisión de la revista en su conjunto y centremos la atención en el episodio para el cual escribió la música Silvestre Revueltas.[32]

El episodio revueltiano llevó decorados de Julio Castellanos, se montó con coreografía de Dick Schreurs —o Shrues— y lo representaron, tanto en México como en Nueva York: el bailarín Rolando, como El muerto; Amparo Arozamena, como La diablesa; Chucha Camacho, como La viuda; Eva Pérez Caro, como Una amiga, y Lila Kiwa, como El niño, además de un conjunto de baile. Sobrevive un boceto de la escenografía para el episodio;[33] en él se puede ver el interior de una casa de barrio o de pueblo, con la puerta que da a la calle en el fondo, al centro, y abierta. En este interior se puede ver, del lado izquierdo del espectador, al ataúd con el muerto en primer plano, rodeado de cuatro cirios, de coronas de flores y de cuatro mujeres que rezan en torno de él; atrás se ve la estufa con una olla de barro, y en la pared del fondo la alacena con trastes. Del lado derecho, están sentados en primer plano tres mujeres, un hombre y un niño; al fondo de este lado están una mesa con tazas de café y una cama con cabecera alta, de tubos metálicos; colgado de la pared, dos cuadros, uno de los cuales muestra, de manera muy estilizada, a la Virgen de Guadalupe. Hay un techo de vigas, sobre el cual se dibuja un cielo de noche estrellada, con una luna a punto de ser nueva. Al fondo, saliendo por la puerta, se alcanza a ver también abierta la puerta del otro lado de la calle, donde está un arpista con su instrumento; sobre esta puerta hay un letrero que dice, textualmente: MUSICA PARA VAILES. Según se puede inferir de las crónicas, los ángeles y diablos que participaban en el episodio habrían bajado desde el cielo hasta la casa.

Tanto el programa de mano de México como el de Nueva York ofrecieron síntesis de los argumentos de los episodios de la revista, aunque la mayoría

[32] Para quien se interese en conocer algunos detalles de lo que contenían todos los cuadros de *Upa y Apa*, puede leer un resumen en la nota de un cronista que se firmaba Elizondo: "Notas teatrales: Los diecinueve cuadros de 'Upa y Apa' a juicio del cronista". *Excélsior*, México, 16 de marzo de 1939. Por otra parte, en mi artículo "*UPA Y APA*: El lado frívolo del talento", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, propuse una reconstrucción de cómo pudo ser una función de *Mexicana*, con base en las notas de prensa neoyorquinas y en las imágenes que se conservan.

[33] En la Billy Rose Theatre Collection of The New York Public Library for the Performing Arts, en el Lincoln Center; de aquí proviene la mayor parte de la información neoyorquina sobre *Mexicana*.

de dichas síntesis eran más notas descriptivas y de explicación que verdaderos resúmenes de lo que ocurría en escena. La nota de "Un Retablo" en el programa de México dice así:

> El velorio, tal como se practica en ciertos sectores populares, es una rara mezcla de paganismo alegre y religiosidad primitiva: el dolor y la alegría, la gravedad y la broma crean en el velorio un ambiente de irrealidad. Los poderes extraterrestres se disputan su presa y el pánico se apodera de los dolientes. Los velorios de esta índole desaparecen de la vida mexicana.

Si estos comentarios suenan un tanto innecesarios como explicación a un público mexicano, quizá tenían más sentido para los neoyorquinos. En Nueva York, la nota del programa rezaba, a propósito de "Un velorio (The Wake)":

> La muerte en México es sólo un accidente. Un velorio, por lo tanto, no es necesariamente una ceremonia luctuosa. Como los antiguos paganos, los indígenas mexicanos lo convierten en una fiesta. Beben, cantan, bailan. Aun los seres sobrenaturales se unen al festejo —por lo menos, en la imaginación de los participantes— para pelear por el alma del finado.

Líneas abajo podrán compararse estos comentarios con las acciones descritas en la partitura original, en las cuales lo irreal parece más convocado por el tequila y la mariguana que por una inocente "imaginación".

Una nota de promoción de la revista, de las que se publicaron como inserciones pagadas apenas disfrazadas, hacía énfasis particular en la calidad de los músicos convocados. Al citar ejemplos específicos de lo que afirmaba, la nota decía que "Silvestre Revueltas fue encargado de hacer la partitura de un cuadro titulado 'Velorio', que se presta mejor que cualquiera de los otros para la música sinfónica característica de este prestigiado maestro".[34] ¿Se dijo esto por mera retórica publicitaria, o en efecto se observó que el humor negro implícito en un cuadro jocoso de algo como un velorio iba bien con el sonido irónico y mordaz de mucha música revueltiana? ¿Se tuvo presente, al escribir e imprimir esta publicidad, al público que ya conocería cómo había

[34] "Un gran conjunto de músicos mexicanos en 'Upa y Apa'". *Excélsior*, México, 11 de marzo de 1939.

descrito Revueltas con música dos funerales —¡y de qué manera!—: el del hijo de Miro en *Redes* y el de Becerrillo en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, por no hablar de otro funeral grotesco, el del "Imperialismo" en *Troka*? Lo que quiera que haya sido, este festivo cuadro no produjo el mismo efecto en todos los espectadores por igual. El cronista Elizondo dio cuenta del episodio de esta dura manera:

> Y llegamos a la hora del descontento. El cuadro diecisiete se titula "Un Retablo". Es de Xavier Villaurrutia y tiene el desagradable capricho de presentarnos en escena nada menos que un muerto en su túmulo, con los cuatro cirios ardiendo, las coronas mortuorias y los alaridos de los dolientes. El teatro huele a formol. De pronto se levanta el techo, y en el fondo hay una danza absurda entre ángeles y demonios que se disputan el alma del fiambre aquel. El mal gusto de presenciar esto en escena creemos que no pasará la frontera. Al caer el telón se escuchan los primeros siseos acallando el aplauso casero.[35]

Al cronista no le hizo gracia alguna este "desagradable capricho" de "mal gusto", creado por el autor de *Nostalgia de la muerte* y de *Invitación a la muerte*; y sin embargo, el episodio sí pasó la frontera. Con un poco más de ponderación, el anónimo cronista de *El Nacional* opinó sobre este cuadro:

> Cuadro séptimo: Un Retablo. Los siseos se percibieron; llegaron a este cuadro, aunque no nacieron de él. Venían de lo anterior. Creemos que por su brevedad y su presentación, es de lo más discreto.[36]

Pues bien, el cuadro o episodio no sólo pasó la frontera: fue además uno de los que mereció más atención entre los que se detuvieron a comentar los cronistas neoyorquinos, desde el que se refirió a un "vívido interludio [...] donde los espíritus pelean por el alma del finado"[37] hasta el que hablaba "acerca de los actos extraños de los indígenas mexicanos, en una ceremonia

[35] Elizondo, art. cit.
[36] "Crónicas teatrales". *El Nacional*, México, 16 de marzo de 1939. El cronista sólo numeró los episodios de acción dramática, no los que sólo eran cantados; por eso ofrece otra cuenta.
[37] Coleman, Robert, "Mr. Coleman's Veredict: Mexico Tries Hand in Our Own Broadway Show Business". *Daily Mirror*, New York, April 22, 1939.

fúnebre en la cual, hasta donde pude entender, el finado caballero se eleva para ser tentado por algo que semejaba un *streap-tease* de Minsky en el infierno".[38] La opinión más extensa que conozco merece ser citada completa, porque resume las demás:

> Dos de las escenas fueron particularmente efectivas. Una contaba la leyenda de la novia a la cual su amante rescata de un matrimonio no deseado. La otra era un "velorio", sobre la cual un prólogo precavido explicaba que la muerte, en México, era "sólo un accidente", y muchas veces la excusa para una *fiesta*[39], un baile y un regocijo general. Éste era una ocasión tan feliz como ustedes pudieran desearla, dando vueltas con los espíritus del cielo y del infierno en combate por el alma del finado. Una velada alegre, en efecto.[40]

Aunque pueda considerarse muy marginal la participación de Revueltas en esta historia escénica, ahí queda este testimonio de su participación: "Un Retablo", o *"Velorio"*, como reza textualmente la partitura del guión de piano de este episodio, dibujada y firmada de puño y letra por el compositor, con fecha 21 de noviembre de 1938, a escasas tres semanas del concierto "Música sinfónica de mexicanos". Esta partitura no se encuentra entre las que conserva la familia del compositor: la donó Luis Sandi al Conservatorio Nacional de Música en febrero de 1963. Es curioso que Sandi conservara una partitura en cuya ejecución final nunca participó, como ya ha quedado narrado.[41] En la página de la portada, además del título, de la fecha y del

[38] Anderson, John, "'Mexicana' Displays Its Assorted Wares: Song, Dance and Comedy from Latin Neighbors". *New York Journal-American*, New York, April 22, 1939.
[39] "Fiesta" está en español en el original inglés.
[40] Whipple, Sidney B., "'Mexicana' Is Brisk and Full of Color". *New York World-Telegram*, New York, April 22, 1939.
[41] Roberto Kolb Neuhaus, en *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*, p. 93, menciona la existencia en el acervo de partituras de Revueltas de un título: "*Paraísos artificiales*, pantomima musical (sobre un texto de Celestino Gorostiza) Partitura a piano inconclusa. Música para escena". En una nota al pie de página, añade: "Tanto 'Paraísos terrenales' [*sic*, pero cabe suponer que se sigue refiriendo a *Paraísos artificiales*] como 'Velorio' formaron parte de una revista musical denominada *'¡Upa y apa!': un espectáculo mexicano* [*sic*] [esta aclaración textual es de la cita original], según se desprende de un contrato firmado por Silvestre Revueltas con International Shows Ltd. (espectáculos internacionales s. de r. l.), empresa propietaria de los derechos de ejecución de las obras y probablemente la instancia

nombre de la empresa de Spiegel, el compositor anotó una tabla en la cual se describían las acciones generales de lo que, al parecer, debía representarse en escena con la música. Encabezó dicha tabla con el título "Explicación de los números", relacionando así los números de estudio de la partitura con acciones escénicas determinadas; son las siguientes:

1. Primera escena: familiares del difunto etc.
2. Por la puerta del centro aparecen los amigos del difunto
3. Uno de los visitantes hace aparecer una botella de tequila
4. Se oye "Sobre las olas" - Salen - entran en el cuarto del difunto
5. Pantomima del cigarro de marihuana (Bombo y g[l]ockenspiel.)
6. Se dan las "tres"
7. Bailan y se alegran
8. Cambio de luces etc...
9. Canto de los del Velorio abajo.
10. Diablo y diablos con el difunto
11. Angeles con el difunto
12. Diablos con el difunto.
13. Angeles.
14. Diablo.

14 1/2. Toma el difunto el cigarro - grito

que comisionara estas composiciones. Existe una copia del libreto de 'Paraísos terrenales' [*sic*] en el legado del autor". Aquí conviene aclarar que el episodio de José Rolón y C. Gorostiza suprimido de *Upa y Apa* tenía un título y un subtítulo: "El fanfarrón alucinado o Los paraísos artificiales", como lo presentan las dos versiones que preparó Rolón de él, fechadas en febrero de 1939 "Como se estrenó en Bellas Artes", y en mayo de 1939 "Como se estrenó en New York en 1940", y preservadas en el acervo de la familia de Rolón. Ya las fechas imprecisas nos revelan que esta información se debió asentar en las partituras tiempo después de los hechos reales; pero, por lo menos, nos permiten inferir que C. Gorostiza debió considerar tanto a Revueltas como a Rolón para que le musicaran este fallido episodio; si hemos de creer a las fechas, podría habérsela encargado primero al durangueño, y después le habría pasado el encargo al jalisciense. No se puede concluir nada con más precisión, pero por lo menos sí tenemos claro que Revueltas no concluyó formalmente más que el episodio de *Un Retablo/ Un Velorio* para la revista.

15. Desbandada de Angeles horrorizados
16. Acción final - alegre.[42]

En la partitura se reconoce el crédito de Xavier Villaurrutia como autor del argumento. Es una más de las relaciones que Revueltas sostuvo con los poetas del grupo llamado Contemporáneos, como las que ya mantenía con Celestino Gorostiza y Carlos Pellicer, y como la que lo asociaría poco tiempo después de *Upa y Apa* con Salvador Novo. De hecho, como ya hemos visto, Villaurrutia y Revueltas ya habían colaborado en un proyecto común, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, aunque no es posible inferir que este trabajo les hubiera permitido conocerse y convivir. El caso es que el *Velorio* sí los acercó y les permitió, por lo menos, una colaboración más directa, aunque no tan lucida como la que ha ligado para siempre el nombre del gran poeta al de Moncayo en *La Mulata de Córdoba*. Puede resultar un poco difícil imaginar a Villaurrutia creando una escena de sabor tan fuertemente popular como un velorio, con todas las convenciones asociadas a tal ceremonia, sobre todo si conocemos la producción dramática del poeta, inclinada por lo general al retrato de las clases medias y altas, en espacios tan cosmopolitas como inverosímiles, y hasta irreales; sin embargo, no debe pasarse por alto que este mismo Villaurrutia de la vida elegante es el autor de *El ausente*, uno de esos "Autos profanos", tales como los denominó él mismo, y en esta breve pieza se recrea el ambiente de una casa de vecindad de barrio, con un intento de acercarse más a la imagen real de sus populares pobladores, y sin diálogos inverosímiles de tan excesivamente literarios. Por otra parte, cabría preguntarse si Villaurrutia conocería algunas de las obras teatrales que, en el repertorio mexicano, siempre han tratado con gracia regocijada a la muerte, como *El fandango de los muertos* de Constancio S. Suárez, publicada por Antonio Vanegas Arroyo a fines del siglo XIX; o *Cuento viejo*, de José Joaquín Gamboa, presentada en las temporadas del Teatro Sintético en 1923, y con un argumento que guarda muchas semejanzas con el de nuestro *Velorio* —en 1939, todavía faltaban dieciocho años para que Elena Garro escribiera *Un hogar sólido*... En fin, una ventaja relativa, para el caso de *Upa y Apa*, era la restricción de los diálogos, de tal manera que los argumentistas debían

[42] Todos estos títulos han sido transcritos de la partitura en forma textual, respetando los accidentes como erratas y redacciones y abreviaturas peculiares.

ceñirse a narrar las acciones casi por completo con movimientos físicos: pantomima, baile, gestualidad; esto evitaba recurrir a ese diálogo recargado por el que se criticaba tanto a casi todo el teatro de los Contemporáneos.

El hecho de que esta partitura manuscrita no tenga más título que el de *Velorio* permite suponer que el cambio del título a "Un Retablo" no fue una iniciativa del compositor; de hecho, en el acervo del CENIDIM existe la copia fotostática de una partitura con este último título: *Retablo*, contemporánea del manuscrito revueltiano, pero cuyo origen desconozco. Realizada con un dibujo cuidadoso, contiene otra versión del guión de piano del mismo episodio de la revista, e incluye una línea independiente para una voz que debe cantar una tonada popular, ya avanzada la música del episodio —en el manuscrito de Revueltas, sólo se indica la entrada de la voz, y se asimila su línea a la mano derecha del piano. Esta partitura del *Retablo* da su crédito a Villaurrutia, en el ángulo superior izquierdo de la primera página, y a Revueltas en la derecha, también en el ángulo superior.

Se puede establecer con toda claridad la relación del manuscrito original del compositor con esta partitura más cuidada, porque en el original existen anotaciones que indican cortes y cambios de posición de algunos pasajes, de tal manera que la música terminaría por quedar exactamente como lo refleja la partitura de *Retablo*; casi puedo asegurar que estas anotaciones modificadoras del original no son de puño y letra del compositor. Si tomamos como referencia los números de estudio —y de acciones escénicas— del original de Revueltas, las modificaciones reflejadas en *Retablo* son las siguientes: se suprimieron completos los números 2, 3, 5 y 6; se empezó la música por el número 7, anteponiéndole diez compases del final de la partitura, lo cual da un efecto cíclico, de abrir y cerrar la música con la misma frase; del 7 se pasó al 4, y de éste a doce compases después del inicio del 1; al terminar el 1, se pasó al 8, y de ahí ya se continuó hasta el fin, siguiendo textualmente al original, salvo algunos cambios leves en los registros agudos. En suma, las modificaciones afectan a la mitad de la partitura original.

Es significativo que los números suprimidos correspondan con dos acciones escénicas muy explícitas: la llegada de un visitante con su botella de tequila y la pantomima del fumar la mariguana. No queda claro si estas acciones terminaron por ser representadas en escena, aunque les correspondiera otra música, o si la supresión de su música específica conllevaba la supresión de las acciones mismas. ¿Censura? ¿Preocupación por aligerar

una escena pensada para todo tipo de públicos, incluyendo estadunidenses? Lo que quiera que haya sido, de *Velorio* a *Retablo* hay más cambios que las meras supresiones; considero de más importancia preguntarse si todos estos cambios reflejan el desarrollo del proceso de la puesta en escena del episodio, y qué parte habrá tenido el compositor en dicho proceso, considerando que las anotaciones modificadoras de la partitura no las realizó él mismo. Cabe pensar en opciones extremas, desde la de que Revueltas se hubiera limitado a entregar una partitura manuscrita original, consciente de que ésta sufriría modificaciones y adaptaciones, como él ya sabía perfectamente que sucedía en la escena y en la pantalla —en este caso, incluso la orquestación, como se verá más adelante—, hasta la de que el compositor mismo se hubiera involucrado en las modificaciones que terminaron por dar una versión revisada de su música, ésta sí dibujada con esmero para que sirviera como guión de trabajo de lectura cómoda para muchas personas involucradas en el montaje: no sólo los músicos, cuanto que también el coreógrafo, los intérpretes y el director de escena debían tener alguna idea de lo que pasaría con la partitura.

En cualquiera de las opciones, casi puede concluirse que Revueltas autorizó la partitura de *Retablo* para que fuera la usada en *Upa y Apa* y en *Mexicana*: es lo que permiten inferir las anotaciones modificadoras en *Velorio* y la existencia misma de una partitura que tiene pasadas en limpio las modificaciones. Además, el compositor participó en actos de apoyo a la revista durante la difícil situación de su estreno mexicano, como ya se ha visto, y sería por lo menos extraño que hubiera apoyado una producción con la que hubiera tenido alguna diferencia o desavenencia —aunque, tal vez, podría haber dado tales apoyos por solidaridad entre política y afectuosa con C. Gorostiza, más allá de su opinión sobre la obra, pero... no, Revueltas prácticamente nunca tuvo actitudes así. Ahora bien, haya sido o no *Retablo* la versión definitiva de la música usada en la revista, no debe pensarse que el original *Velorio* se hubiera olvidado durante el montaje; si hubiera caído en el olvido, ¿por qué el episodio recuperó su título original en Nueva York?; además, la partitura de *Retablo* no tiene números de estudio, salvo el 1, y carece por completo de instrucciones o sugerencias de orquestación que sí se hallan en *Velorio*, como "Piccolo" en el número 3, o "Glockenspiel, Tambor o Bombo" en el número 5 —aunque se trata de dos pasajes suprimidos en *Retablo*—, y figuras sobrescritas en el número 7. Es decir, se podría haber trabajado la orquestación con más exactitud y con

mayores referencias partiendo de *Velorio* que de *Retablo*. Por lo menos, los pasajes de mayor importancia relativa en lo musical se hallan por igual en ambas partituras.

Digo que son de importancia relativa porque se trata, al fin y al cabo, de una música elemental para el episodio de una revista nada especial, ahora que la vemos sin el aura de excepción, publicidad y escándalo que la rodeó en su momento. Un episodio, además, muy sencillo, de argumento simple, directo y efectista. Y, sin embargo, Revueltas no podía dejar de proponer alguna idea atractiva aunque sólo fuera para unos siete minutos de música en este episodio cuya duración escénica desconocemos. Vale la pena escuchar este "Velorio", aunque sólo sea en estos dos guiones de piano que conservamos. ¿Habrá realizado el propio compositor la orquestación, o la habrán hecho otros? ¿Cómo habrá sido la dotación, la distribución tímbrica? ¿Cuánto se habrá modificado y, eventualmente, perdido en la reducción neoyorquina? Aquí es pertinente remitirse a la información disponible sobre las dotaciones orquestales que hubo en las dos ciudades donde se presentó nuestra revista.

Una crónica de febrero de 1939 describe la cantidad de artistas involucrados en la producción de *Upa y Apa*:

> De día y de noche ensayan los ciento treinta bailarines y bailarinas, pintan los quince escenógrafos, tocan los treinta músicos, cosen ropa los tres sastres y las cuarenta costureras y hacen gorgoritos los diez cantantes de "Upa y Apa", porque ya está decidido que esta compañía comenzará a trabajar en Nueva York el tres de abril.[43]

Ruiz Armengol recordaba que la reducción se había realizado de 37 a 22 atrilistas, independientemente de que se supiera o no a qué teatro llegarían en Nueva York;[44] aunque ya se demostró que, desde que la compañía salió de México, era claro que se dirigía al 46th Street Theatre. Hernández Moncada, en su texto ya citado, quiso decir de dieciocho a veinte músicos; al recordar en 1995 este capítulo de su carrera, añadió que las cuerdas debieron tener en Nueva York la proporción de dos a cuatro violines primeros y

[43] Jorge Pino Sandoval, "Cosmópolis". *Excélsior*, México, 24 de febrero de 1939. La publicidad de *Mexicana* en Nueva York hacía alarde de "142 artistas en escena".
[44] Ruiz Armengol, en la ya citada conversación del 6 de noviembre de 2001.

dos integrantes de las otras secciones: es decir, de diez a doce cuerdistas en total. Se conservan partituras orquestales de, por lo menos, cuatro pasajes de la revista: la obertura, obra del propio Hernández Moncada, quien años después la incorporó a su catálogo como una obra independiente, con el título de *Bajío*; los episodios "El Dios Cautivo", de Huízar, y "Piñatas" y "El Fanfarrón Alucinado", de Rolón —aunque, como ya se ha dicho, este último episodio no se representó el día del estreno ni viajó a Nueva York. Tales como se conservan las partituras disponibles, se advierten en ellas las dotaciones orquestales siguientes, que se enlistarán en el orden acostumbrado —es decir, los cuatro primeros números son las maderas: flautas, oboes, clarinetes y fagotes; los cuatro siguientes números, los metales: cornos, trompetas, trombones y tubas; las abreviaturas "timp" para los timbales, a cargo de un ejecutante siempre, y "perc" para el o los demás percusionistas, según el número, y las cuerdas; otros instrumentos se citan por su nombre completo—:

2222-4220-timp-1perc-cuerdas, para la Obertura —*Bajío*.

4231-1111-timp-4perc-marimba-cuerdas, para "El Dios Cautivo", en *Upa y Apa*.

1230-1211-timp-4perc-marimba-cuerdas, para "El Dios Cautivo", en *Mexicana*.

2221-1211-timp-perc (incluye campanas)-2 guitarras-marimba-arpa-piano-cuerdas, para "Piñatas" y "El Fanfarrón Alucinado", en *Upa y Apa*.[45]

Es decir, hasta dieciocho atrilistas, fuera de las cuerdas, en *Upa y Apa*, y hasta diecisiete, sin cuerdas, para *Mexicana*. No hay que descartar que Hernández Moncada y Huízar hubieran reorquestado sus piezas después del trabajo en la revista; no pueden fecharse sus partituras manuscritas como del momento exacto previo a la producción escénica. En cualquier caso, se trata de música pensada para una orquesta de 35 a 40 integrantes en México, y de 20 a 22 en Nueva York. Éstas son las proporciones que podemos concebir para la orquestación general de la revista y, por consiguiente, para la del episodio de Revueltas.

[45] La partitura de Hernández Moncada, hoy en la biblioteca de la Orquesta Sinfónica del IPN, la revisé personalmente; los datos sobre Huízar y Rolón me fueron proporcionados por Micaela Huízar y Ricardo Miranda, respectivamente.

Entremos en la música misma del episodio. Su motivo principal, con el que abre y cierra en la versión del *Retablo*, es un son, de los típicos materiales originales de Revueltas que tienen una sonoridad prácticamente idéntica a los auténticos sones populares; en este caso, el motivo de son sugiere el estilo occidental, es decir como si fuera jalisciense, michoacano o abajeño. Una vez establecido este motivo, y con él la situación de ánimo festivo, se pasa a un puente más sereno y se introduce la cita a *Sobre las olas*; como ya se ha expuesto, el acompañamiento tiene su grado de disonancia, lo cual le da un efecto paródico a la cita, pero la melodía original de Rosas no se distorsiona. Se pasa a un momento de ambigüedad armónica, que podría sugerir la alucinación de los asistentes al velorio, ya fuera con su pura imaginación o con la ayuda de los estimulantes mencionados en la partitura manuscrita. Cuando parece que la música no va a ninguna parte, o se va a suspender, entra un cambio abrupto, repentino, como suelen darse en las piezas escénicas revueltianas —recuérdese lo ya visto en *Troka* y en *El renacuajo paseador*—, y se vuelve a un motivo de son no muy distinto del inicial; este nuevo pasaje debió ser el que acompañara la entrada de los diablos que se pelean con los ángeles por el alma del difunto, porque en él se introduce una indicación de voz para que cante las siguientes coplas populares:

Ai viene el diablo mayor
con sus diez y siete hermanos.
Dice que se va a llevar
a todos los marihuanos[.]
Tres triviris, tres triviris, tres triviris son tres[,]
seis triviris, seis triviris, seis triviris son seis.[46]

Además de que el cantar estos versos refuerza la idea de la partitura original, de que los achispados asistentes al velorio ven ángeles y diablos porque están bajo los efectos de alguna yerba, la cita del trabalenguas termina por darle un carácter absolutamente jocoso y chocarrero a todo el episodio[47]

[46] Los versos han sido transcritos textualmente de la partitura de *Retablo*, con todos sus accidentes ortográficos peculiares.

[47] Existe una grabación de 1947: *Se oye el rugir* (diálogo y canción)/ Los Kíkaros, dúo, con la orquesta de Juan S. Garrido (Recopilada en: *Las carpas en México*. México: AMEF, AMEF-

—la "Muerte chocarrera" se ha usado como tópico popular, por lo menos, desde los tiempos de Posada. Si atendemos a las descripciones escénicas de la partitura manuscrita de *Velorio*, el difunto habría resucitado y habría tomado también su cigarrito, provocando con ello el espanto, más de los ángeles que de los familiares o amigos asistentes a la ceremonia luctuosa. Después de algunas variaciones sobre los mismos motivos de son, se retoma el motivo inicial y se cierra la música. El final es tan vivo y concluyente que tiene que haber sido, por fuerza, el del episodio mismo.

Así termina la historia de "Un Retablo" o "Un Velorio", y el paso de Silvestre Revueltas por el mundo de la escena frívola y de variedades. Para él pudo significar el recuerdo de sus años mozos en Texas y Alabama, cuando participara en las orquestas de los teatros de San Antonio y Mobile, al servicio de espectáculos que, en otra proporción, formaban parte del mismo mundo genérico que los grandes espectáculos neoyorquinos y se destinaban por ende a públicos de exigencias similares. La diferencia ya era dramática, sin embargo: el Revueltas que le regaló unos minutitos de música a la farándula de variedades, una década después de haberla dejado, ya era el Revueltas de *Sensemayá*, de *Redes*, de *El renacuajo paseador*, del *Homenaje a Federico García Lorca*. Si participó en *Upa y Apa-Mexicana* por dinero, por solidaridad con Celestino Gorostiza, por diversión, por los tres motivos o por otro diferente, eso nunca se sabrá. También sería interesante saber por qué lo hicieron todos los que participaron en general. Por lo menos, de lo que tengo presente, en las trayectorias profesionales de los demás músicos de concierto, de los escenógrafos y de los escritores de la revista, ninguno de ellos volvió a acercarse al trabajo teatral relacionado con las tandas, ni a las creaciones del tipo de las tarjetas postales, a despecho de las expectativas que le contaba Gorostiza a su jefe en julio de 1939. Revueltas sabía bien qué público vería una revista como ésta en la que había participado. Sabía guardar una distancia crítica con quienes recibían su música, tanto los especialistas como los no especializados. Quizá compuso lo que consideró que bastaba

22, 1988. Disco LP con la producción e investigación de Jesús Flores y Escalante). En este diálogo cómico se hace una comparación jocosa entre lo viejo y lo nuevo; se toma como "nuevo" a los ritmos caribeños como la rumba y a los estadunidenses en general, y como lo "viejo" a la música mexicana tradicional, o a lo que ya entonces se tenía entendido por ella: la canción abajeña y la canción ranchera; la escena grabada remata con el trabalenguas "tres tríbiris", usando prácticamente la misma melodía que cita Revueltas en su episodio.

para las exigencias del espectáculo donde se iba a insertar su participación, y que bastaba también para las exigencias del público asiduo a espectáculos de tal índole. Suena un poco duro decir que les dio lo que ese público merecía; pero esto no es hablar mal de una música que es simpática, ingeniosa y que logra lo elemental que se había propuesto: esto, en realidad, es hablar mal del público. Del público que aplaudió *Upa y Apa*. De muchos públicos.

Capítulo VI
1939: El año fílmico de Revueltas y Urueta

Es evidente que en 1939 Silvestre Revueltas necesitaba una fuente de ingresos estable para su subsistencia y la de su familia, y que sus clases en el Conservatorio no le proporcionaban una entrada suficiente. El esfuerzo realizado durante sus empresas musicales del año anterior, que había llegado a su culminación con el ya muy citado concierto del 15 de diciembre, lo llevó a la que tal vez haya sido su peor crisis alcohólica, la cual lo tuvo internado en el Hospital Psiquiátrico que dirigía Manuel Falcón, por lo menos durante el mes de enero de ese 1939. Al salir de allí, con una voluntad enorme por recuperarse y trabajar, tenía que asegurarse empleos que compensaran sus ya cotidianas carencias; no tenía una orquesta fija que dirigir, aunque siguió realizando trabajos eventuales para la radio. En suma, Revueltas debió sentir como una salvación el que se le volviera a invitar al cine.

Sin embargo, cuando aceptó la invitación para participar en *El signo de la muerte*, el compositor ni siquiera tenía idea de que se iba a pasar todo ese año encadenado a la pantalla, pues iba a producir música para otras tres películas; tampoco sabía en ese momento que iba a trabajar con el director de cine Chano Urueta más veces que con ningún otro. Quizá tampoco imaginó el durangueño que, durante 1939, prácticamente no tendría tiempo ni disposición para escribir música que no tuviera un destino fílmico: en efecto, no hay composiciones revueltianas de ese año destinadas originalmente para la sala de concierto, si exceptuamos la orquestación de sus *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas*, firmada en junio, la cual de todas maneras no era una obra nueva, pues la versión para voz y piano era del año anterior. A pesar de tan peculiar situación, que le hizo encarar su vida de compositor de una manera hasta entonces nunca experimentada, Revueltas pudo crear momentos musicales notables y hasta geniales, sin demeritar el nivel que acababa de alcanzar con su muy reciente *Sensemayá*. Cuánto de

ese material fílmico pensaba reciclar el compositor en la vida de concierto, es algo que nunca sabremos, ante el hecho aplastante de su muerte prematura. No nos queda más que hacer el recuento de esas cuatro películas de Chano Urueta cuya música escribió Revueltas durante el año que trabajaron juntos, y mientras tal recuento se hace, observar cuán diferentes fueron los planteamientos, hallazgos y aportaciones de esas cuatro músicas fílmicas. Empecemos por la primera de ellas.

El signo de la muerte: El todo contra sus partes

Cualquier punto de partida para estudiar *El signo de la muerte* ofrece un gran interés, ya sea que se trate de la participación en ella de personalidades como Salvador Novo, de Mario Moreno *Cantinflas* o de Silvestre Revueltas; lamentablemente, cualquier punto de llegada al resultado final que representa la película concreta es igualmente frustrante. Pocas veces presenciamos, como en esta película, un caso tan nítido del todo como algo muy por debajo de la suma de sus partes. Es una pena que Chano Urueta hubiera dispuesto de todos estos talentos y los hubiera desperdiciado del modo como lo hizo para obtener una farsa floja, de ritmo accidentado y abundante en incongruencias e inverosimilitudes como *El signo de la muerte*.

Maticemos un poco, no obstante, la severa mirada sobre Urueta. No debe perderse de vista que mucho de lo que suele criticarse como resultado creativo de un director no siempre es obra suya, sino de otros integrantes de los numerosos equipos de creadores que participan en la confección de ese acto colectivo que es toda obra fílmica. Por ejemplo, en el caso de esta película, Salvador Novo compartió una buena parte de la responsabilidad: al fin y al cabo, él era el productor asociado, es decir, un productor ejecutivo en los hechos al servicio de Felipe Mier —titular de la empresa Cinematográfica Internacional, Sociedad Anónima, CISA, que produjo la película—; pero, sobre todo, era el autor del argumento y coautor del guión. Para el joven productor de 35 años que era entonces Novo, entusiasmado con el juguetote que constituía un cine casi artesanal, *El signo de la muerte* no era una mala película y merecía su defensa más entusiasta, la cual no dejó de

hacer pública en el entonces popular semanario *Hoy*.[1] En el artículo que publicó sobre su película reveló informaciones muy valiosas sobre el modo como se desarrolló su proceso de filmación, y no sólo guardaba un grato recuerdo de ese trabajo, pero incluso seguía convencido de los méritos de la cinta. Aun en años posteriores Novo debió haber conservado una buena opinión de su trabajo fílmico, porque conservó en su archivo personal una buena cantidad de documentos relacionados con "sus" películas, es decir, aquellas coproducidas con la empresa de Mier. Gracias a esa conservación documental hoy podemos reconstruir muchas etapas de la producción de *El signo de la muerte*, a veces con un detalle que no podemos tener para con ninguna otra de las películas musicadas por Revueltas.[2]

A través del seguimiento documental, apoyado por la crónica de Novo de 1939, nos podemos enterar de cómo una sinopsis inicial de media página se convirtió en una primera versión de guión cinematográfico. Aunque Felipe Mier parece haber sugerido para la película el título de *Los dos mosqueteros*, éste nunca le gustó a Novo, quien llamó a su primera versión del guión *El crimen del museo*; en la segunda y casi definitiva versión empleó el título propuesto por Mier, aunque al final se impuso el de *El signo de la muerte*. Las tres versiones del guión se hallan entre los documentos de Novo, así como presupuestos de producción y otros documentos de interés; por ejemplo, borradores de lemas publicitarios y listas de créditos, una de las cuales consideraba la posibilidad de asignar la composición de la música a Gonzalo Curiel. Ya volveremos sobre algunos de estos documentos más adelante. Aquí conviene hacer un paréntesis para entrar en detalles dignos de mención sobre uno de los principales involucrados en este año fílmico de Revueltas; quiero pensar que Salvador Novo no requiere de una presentación especial, pero creo que quien sí la necesita hoy en día es el director de esta película y de las otras tres que han de estudiarse en este capítulo.

Santiago Luciano Urueta Rodríguez, quien siempre usó su diminutivo Chano como nombre artístico, nació en el Mineral de Cusihuiráchic, Chihuahua, en 1895, y murió en 1979 en la ciudad de México. Tuvo una juventud aventurera y pintoresca, que lo llevó por igual a combatir en la revolución

[1] Salvador Novo, "Cantinflas, al set! [*sic*]". *Hoy*, núm. 148, 23 de diciembre de 1939.
[2] Estos documentos se encuentran hoy en el Centro de Investigación del Estudio Salvador Novo, en la que fuera la casa del escritor en Coyoacán. Véanse los detalles en la bibliografía.

de 1910 y a viajar y estudiar en la Gran Bretaña, Francia y Canadá. Hacia 1929, ya trabajaba en la industria de Hollywood, donde dirigió sus primeras películas. Siguió a Eisenstein durante la aventura mexicana del gran soviético, y sus propias películas revelan una influencia totalmente aceptada de tal maestro. Debutó en 1933 en el cine sonoro mexicano con *Profanación*, y desde entonces no paró de dirigir hasta 1972. Su prolífica filmografía —más de cien películas— no lo deja bien parado en cuanto a calidad, aunque tiene algunos méritos de pionero, por ejemplo en las películas de luchadores. No está de más señalar que provenía de una familia de cierta celebridad intelectual, pues era hijo del diplomático Jesús Urueta, y hermano de la pintora Cordelia y de la dramaturga Margarita.[3]

Desde sus primeras producciones, Chano Urueta se ganó una fama de personaje dado a la megalomanía, a la ambición, a las grandes propuestas de aparente complejidad y profundidad artística e ideológica; tres de las películas de 1939 dan prueba de ello. Como ya hemos visto en *El indio*, y hemos de seguir viendo, también tendía a recordar muchos acontecimientos en versiones muy personales, bastante alejadas de los hechos reales; por ello insisto en que sus declaraciones testimoniales, que tantas veces han sido citadas como fuentes confiables de información, no lo son tanto, y hay que tomarlas siempre con grandes reservas. El problema central con este director es que nunca tuvo la posibilidad de concretar sus desmedidas ambiciones artísticas en resultados que hoy en día podamos estimar. En algunos momentos de su carrera, sobre todo en sus inicios, hubo quien consideró valiosas algunas películas suyas; sin embargo, a la distancia del tiempo, su obra no ha envejecido con fortuna y es muy penoso verla hoy.

Además de sus problemas creativos, Urueta se enfrentó constantemente con sus propios colegas del gremio cinematográfico y con las empresas productoras, por causa de todo lo cual pasó temporadas en las que se le vetó como director. El primer caso se dio después de la producción de *Clemencia*, película por él dirigida en 1934; según parece, lo filmado no satisfizo a los productores, así que éstos cortaron la película de acuerdo con su propio criterio, haciendo a un lado al director. Éste no tuvo oportunidad de dirigir de

[3] Cf. Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*; pp. 613-615.

nuevo hasta 1937, cuando se le levantó el veto.[4] Como quiera que haya sido, cuando se encontró con Revueltas en 1939, Urueta ya tenía diez películas dirigidas en su haber. Al referirse, muchos años después, a su encuentro con el compositor, empezó su narración testimonial de esta manera: "Cuando traté de meter... no traté, cuando metí a Revueltas al cine, todo mundo me decía: —estás loco, te vas a volver loco con éste".[5] Cabe preguntarse si para Urueta no existían *Redes*, *¡Vámonos con Pancho Villa!* ni *El indio*, por no hablar del documental sobre los ferrocarriles de Baja California ni de *La bestia negra*; además, como ya se verá, también Novo afirmó haber invitado a Revueltas a *El signo de la muerte*, y su afirmación parece más creíble por motivos que se irán exponiendo en su momento. Volvamos, pues, con el célebre escritor, quien fue el verdadero autor intelectual del proyecto culminado en esta película que Cantinflas protagonizó junto con Manuel Medel; por cierto, tampoco hay que olvidar este último hecho ni a este actor, y ya veremos por qué.

En la concepción de la peculiar historia que narra *El signo de la muerte*, se advierte la inconfundible mano del argumentista que la produjo, por mucho que éste afirmara en su crónica de 1939 que la idea de elaborar una historia de misterio había sido concebida y solicitada por Mier. Como la mayoría de los escritores del grupo de los Contemporáneos, Salvador Novo tenía un espíritu de interés por la novedad, por el contacto con lo que ocurría en los sitios de mayor atracción cultural, como algunos países de Europa y como Estados Unidos; dentro de este interés particular por lo estadunidense —que coincide con los intereses de músicos como Chávez y Revueltas, por cierto—, tenía un lugar prominente la influencia que ya representaba la exportación de la industria fílmica de Hollywood, con todo y sus convenciones rápidamente asumidas o imitadas por las cinematografías incipientes de los demás países. Esta dispersión de las convenciones estadunidenses no impidió del todo que cada industria local creara las suyas propias, y que pudieran ofrecer también un grado de identidad que se pudiera enfrentar a la apabullante exportación del modelo que se estaba generalizando. Por ello, películas como *Allá en el Rancho Grande* y sus sucesoras triunfaron,

[4] Cf. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, ed. de 1992-1997; tomo I, pp. 151-152.

[5] "Urueta, Chano". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, núm. 3; p. 20.

sobre todo en el ámbito hispanohablante: por ofrecer ciertas características que no formaban parte del conjunto de convenciones joligudenses. Con toda seguridad, Novo no era indiferente a estos juegos de identidad fílmica, pues el argumento que concibió refleja mucho de las convenciones locales mezcladas con las importadas.

En estos años de su juventud, Novo estaba descubriendo un mundo urbano internacional, cosmopolita, que le fascinaba y que trataba de incorporar a su visión de la región donde se desenvolvía, aunque esa región que era la modesta ciudad de México de los años treinta del siglo XX aún no pudiera cubrir todos sus anhelos. Su ensayo *El joven* y su crónica de viajes *Return Ticket*, publicados en 1928, así como sus incursiones en el teatro de revista y luego en la aventura intelectual del Teatro de Ulises —y en la revista homónima—, así como sus continuos viajes y sus encuentros con gente como Federico García Lorca, retratan muy bien las ambiciones de este artista de fama precoz y tanta voluntad como necesidad por escribir. Precisamente en estos mismos años, Novo encontró en el periodismo un espacio que le permitía dar salida por igual a sus necesidades económicas y de creación literaria, al tiempo que le abría la posibilidad de imaginar primero, y de concretar poco después, un mundo que semejara el ambiente de sus influencias cosmopolitas y metropolitanas.

Esta ansiedad de Novo por dar cuerpo a sus sueños es más que evidente en *El signo de la muerte*: si bien la ciudad de México ya contaba con una industria periodística desarrollada para 1938, es significativo que el único periódico realmente existente que se menciona en la película sea *Últimas Noticias* de *Excélsior*, precisamente el diario donde Novo era colaborador. El competidor de este diario en la película, *La Nación*, nunca existió, y Novo no hizo mención alguna a la verdadera competencia de su periódico que ya circulaba por entonces: *La Prensa*, *El Universal* y *El Universal Gráfico*, incluso *Novedades*, que acababa de ser fundado en 1937; mucho menos mencionó nuestro argumentista a *El Nacional*, el diario oficial del gobierno, del cual era opositor el anticardenista Novo. Apoyarse en el periódico para el cual trabajaba le permitió al escritor filmar en sus instalaciones, para dar verosimilitud a su mundo de periodismo tan artificial.

Por otra parte, en 1939 Novo apenas comenzaba a ejercitarse como dramaturgo y hombre de cine. Como productor asociado, no le había ido tan mal en sus dos películas anteriores, *Perjura* y *El capitán aventurero*, en cuyos

guiones había colaborado y cuyos resultados fílmicos eran relativamente decorosos para los alcances del cine mexicano de su tiempo. En cuanto a su labor de dramaturgo, además de lo ya mencionado en el teatro de revista y en las películas citadas, don Salvador había publicado ya en 1934, en París y en francés, *Le troisième Faust*, una breve farsa muy desenfadada y de eficacia dramática; además, había traducido obras de Eugene O'Neill y de John M. Synge para las compañías teatrales de sus amigos y colegas, y había colaborado en los diálogos de *La Zandunga* de Fernando de Fuentes. A pesar de todos estos antecedentes, no se tuvo una imagen de Novo como dramaturgo hasta después de 1947, y en cualquier caso su obra dramática no constituye lo más destacado de su catálogo. En *El signo de la muerte* se advierten, precisamente, sus principales limitaciones y no sus mejores cualidades.

Uno de los puntos más claros acerca de los problemas de nuestra película se puede notar en la manera como se trató a los personajes de su historia, especialmente si consideramos que estos personajes iban a ser representados por actores de muy diversas formaciones y estilos: desde los muy formales Carlos Orellana y Max Langler hasta Cantinflas y Manuel Medel, creaciones y creadores de la revista y estrellas de su momento. Tanto Novo como Urueta propusieron recursos que les permitieran conjuntar lo mejor del trabajo de unos y otros actores, pero el resultado no fue el más afortunado, por no hablar ya de la integración, o falta de ella, entre los discursos visual, dramático y musical de la película.

No obstante todo lo anterior, Novo estaba entusiasmado y acabó satisfecho, como ya se ha dicho. Sigamos el proceso de filmación de *El signo de la muerte*, apoyados en la rica documentación que nos dejó su productor asociado y argumentista. La versión casi definitiva del guión de la película quedó concluida por Novo y José Martínez de la Vega en plena Navidad, el 25 de diciembre de 1938;[6] cuatro días después, tenemos un primer presu-

[6] Es significativo que, en una de las versiones iniciales del guión, existiera un prólogo, en el cual se mostraba cómo el mismísimo Quetzalcóatl hacía a Cantinflas y a Medel herederos del secreto de la "raza subyugada" y les entregaba sendos cofres: en el de Medel había una pistola, una pipa y unas esposas; en el de Cantinflas había un librito, una guía de turistas. Es decir, se les daba en un pasado impreciso aquellas atribuciones que iban a tener como personajes de la acción de nuestro presente, el de la historia de la película: Medel como vigilante del Museo Nacional, Cantinflas como guía de visitantes de ese Museo. Si bien este prólogo no se empleó en la versión final de la película que hoy tenemos, sí generó la elaboración de unas

puesto para la producción, elaborado por C. R. A., iniciales de alguien que desconozco. Este presupuesto calculó una inversión total de $ 131,250.00 para filmar en tres semanas, y de $ 146,000.00 si se filmaba en cuatro: éste debió ser el presupuesto ejercido, porque incluso tiene anotaciones y marcas como palomas para cada etapa cumplida. Además, de acuerdo con el artículo de Novo ya citado y con las órdenes de trabajo, la película se rodó efectivamente en cuatro semanas, del 11 de enero al 7 de febrero de 1939. En el presupuesto se asignaron los pagos para los principales participantes; es muy interesante comparar las proporciones de dinero que recibió cada uno, porque ilustra más de lo que aquí pueda decirse, pero además informa de algo especial que sí nos puede interesar mucho: el costo de la música.

Vayamos de más a menos. De los 146 mil pesos que se usaron en el presupuesto, la principal tajada de sueldo fue para Cantinflas, a quien se le pagó $ 15,000.00 por su participación, prácticamente la décima parte de todo lo invertido. Aunque en los créditos de la película se le daba igual importancia a Cantinflas y a Medel, el pago de éste no fue igual: $ 10,000.00. Los actores que hicieran a los protagonistas de la película, Carlos Manzano y el profesor Gallardo —que entonces todavía no se tenían asignados—, recibieron cada uno $ 2,000.00. La actriz que hiciera a Lola Ponce sólo cobró $ 1,500.00. Por su trabajo de dirección, a Chano Urueta se le presupuestaron $ 6,000.00. Novo cobró $ 500.00 por semana de trabajo, además de $ 2,500.00 por su participación como adaptador del argumento para el guión: es decir, un total de $ 4,500.00. Pues bien, después de ver estas cifras espectaculares, suena de un modo especial la cantidad monetaria que el presupuesto le asignó a un rubro específico; es mejor citarlo de manera textual:

> MÚSICA.— $ 2,000.00.— Salvo la canción que se incluirá en la película, que será bien poco, nos queda únicamente la música de fondo, que en este caso no se cree necesario contratar a elementos de la Orquesta Sinfónica.[7]

fotos fijas, que se siguen reproduciendo sin que se advierta que no corresponden a escenas que hoy puedan verse en la pantalla. Una de esas fotos fijas, muy buena por cierto, aparece en García Riera, *op. cit.*, ed. de 1992-1997; tomo II, p. 97.

[7] Presupuesto para *El signo de la muerte*, en el Fondo Antonio López Mancera del Centro de Investigación del Estudio Salvador Novo.

Como ya se indicó, unos borradores de créditos para la película señalaban la posible participación de Gonzalo Curiel; tal vez se pensaba en alguna canción de este compositor, ya muy célebre para entonces, como rúbrica de identificación y elemento de atracción hasta comercial. Sin embargo, como ahora podemos ver y oír en la pantalla, ni participó Curiel en *El signo de la muerte* ni en ella se empleó canción alguna. Así pues, esos dos mil pesos del presupuesto tuvieron que emplearse para pagar a quien sí terminó por escribir esa música, es decir Silvestre Revueltas, y eventualmente para los músicos que grabaron la pista sonora, la cual, a diferencia de lo que prevenía el presupuesto, sí fue ejecutada por una orquesta, si bien de no muy grandes proporciones. Es evidente que el trabajo de Revueltas no fue muy bien pagado que digamos, en comparación con el de sus colegas actores, el del director y el del productor asociado de la cinta.

Sin embargo, es un hecho que Revueltas lo aceptó. Novo concluye su artículo contando con detalle cómo se dio la relación con el compositor y en qué momento preciso del proceso de la película recurrió a él:

> Después del estricto primer corte, y de los que siguieron, no nos quedaba más problema que el de la música de fondo. Aunque no aparece un solo charro en "El Signo de la Muerte", se trata sin embargo de una película mexicana por todos lados. Pero presenta un mexicanismo inédito en el cine nacional: el fundamental, precortesiano mexicanismo de las leyendas contenidas en los códices y en los monumentos arqueológicos. Vemos en ella, por primera vez, ídolos, pirámides —todo el rico salón de monolitos del Museo Nacional, y nos asomamos después a los ritos aztecas que un arqueólogo raro quiere resucitar en pleno 1939. Llena de viva acción, la película necesitaba sin embargo una música descriptiva que no cualquiera podría escribir —con teponaxtles, huehuetls, caracoles. Entonces pensamos en Silvestre Revueltas. Por muchos modos, Silvestre Revueltas es a Carlos Chávez como José Clemente Orozco es a Diego Rivera. Revueltas había escrito música para algunas películas —"Vámonos con Pancho Villa", la primera, de la cual me decía el señor Noriega que era la música descriptiva más perfecta que él había escuchado grabada en película alguna. Yo recordaba que "Redes" se exhibía en París más por la música de Revueltas que por el film mismo. Lo busqué, le enseñé la película, aceptó escribir su música — y estoy seguro de que con este último y fundamental enriquecimiento, la CISA —esta Metro Goldwyn Mier de México— ha redondeado un triunfo más de su producción 1938-1939,

> que empezó tan halagadoramente con "Perjura", siguió con "El Capitán Aventurero" y ahora ofrece en "El Signo de la Muerte" un nuevo ángulo de auténtico mexicanismo cinematográfico y una película de "gusto" universal —obra realizada con ganas y aptitud, y con la contribución cuidadosa de lo mejor que pudimos hallar para hacerla.[8]

Esta cita, aunque un poco extensa, merecía hacerse por tantos datos que aporta. No debe perderse de vista que Novo publicó este artículo el mismo día que se estrenaba la película, el 23 de diciembre de 1939, lo cual ilustra muy bien sus nociones de publicista. De hecho, ya se había permitido citar un chiste relacionado con ella en la columna que publicaba en la revista *Hoy*, la cual no tenía firma de autor pero todos sabían que era de Novo; en un artículo en el que habla de ciertos aspectos de las culturas prehispánicas, se refiere a "La vulgarmente conocida por Piedra de los Sacrificios (en opinión de Cantinflas porque 'ha de haber costado mucho sacrificio traerla hasta el Museo Nacional')".[9] La referencia es casi textual de unas líneas dichas efectivamente por el mimo al principio de la película, pero el artículo donde tal referencia se hizo se había publicado el 24 de junio de 1939, es decir seis meses antes de su estreno, en el Cine Alameda por cierto. Además, no deja de ser curiosa la posición ideológica de Novo ante el mundo de su fantasía inspirada en la religión nahua: en su artículo se enorgullece de las referencias indigenistas, aunque éstas sólo le sirvan para burlarse de ellas y presentarlas como un mundo exótico y tenebroso, en manos de brujos de pacotilla que son los malvados de la historia, enfrentados a la pareja de jóvenes héroes guapos, simpáticos, urbanos y modernos, de aspiraciones cosmopolitas a la usanza estadunidense. Vale la pena apuntar, un poco al margen, que esta actitud ideológica de Novo tuvo un giro al extremo casi opuesto en la vejez del escritor, cuando emprendió la reivindicación de muchos aspectos del pasado prehispánico y hasta escribió obras teatrales sobre estos asuntos.[10]

[8] Salvador Novo, "Cantinflas, al set!", *art. cit.* Todo el pasaje ha sido transcrito prácticamente de manera textual.

[9] Salvador Novo, "*Welcome home*"; cito de *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, p. 460.

[10] Pueden leerse, como prueba de este cambio, *Cuauhtémoc*, *La guerra de las gordas*, *El espejo encantado* y uno de sus breves e ingeniosos *Diálogos*, el dedicado a *Cuauhtémoc y Eulalia*.

Ahora bien, para volver a la música en la película, ya queda establecido cómo se dio el encuentro de Novo con Revueltas. Es muy probable que los dos se conocieran tiempo antes de esta relación profesional, pues compartían amistades muy cercanas: Carlos Chávez, antes de 1936, pero sobre todo Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer. En cualquier caso, Novo demuestra en su artículo que conocía bien las capacidades musicales del compositor e incluso establece, quizá por primera vez, un parangón que se ha seguido citando muchas veces hasta el lugar común, y que aquí podemos correlacionar de otra manera, como regla de tres: Chávez es a Rivera como Revueltas es a Orozco. La conciencia que el escritor y productor tenía de la importancia del músico al que estaba invitando a colaborar debió influir en la jerarquía en la que colocó su crédito, como queriendo hacer de la presencia revueltiana otro factor más en la promoción comercial o intelectual de la película; la prueba de ello la da uno de los carteles que se hicieron de *El signo de la muerte*, el cual se pensó seguramente para su difusión en las zonas de habla española de Estados Unidos, ya que contiene la mención de una distribuidora de Los Ángeles. Vale la pena citar todos los créditos que este cartel anuncia, los que la producción consideró centrales o principales: "Cinematográfica Internacional, S. A./ Presenta a/ Cantinflas/ y Medel/ en EL SIGNO DE LA MUERTE/ Con Carlos Orellana/ Elena D'Orgaz/ Tomás Perrín./ Grandes conjuntos". Y en los extremos inferiores del cartel, sendos dibujos de vasijas a guisa de incensarios; sobrescrito en ellas, se lee, en la izquierda: "Dirección/ Chano Urueta", y en la derecha: "Música/ S. Revueltas". De nuevo un lugar privilegiado al crédito de la música, como ya había pasado en *Redes*, y de nuevo una jerarquía señalada que, como ya se ha indicado, no era para nada lo común en la época, como sigue sin serlo ahora.[11]

Lo que no queda muy claro es por qué Novo pudo imaginar a Revueltas como alguien capaz de componer en el estilo de evocación indigenista que

[11] Un ejemplar de este cartel forma parte de la Colección Agrasanchez de Carteles del Cine Mexicano, y se reprodujo en el catálogo de la exposición de una muestra de esta Colección, exhibida del 10 al 31 de marzo de 1995 en el Cine Foro de la Universidad de Guadalajara. Cf. *Carteles de la Época de Oro del Cine Mexicano*. [Guadalajara]: Universidad de Guadalajara, 1995; p. 8. Sin embargo, la existencia de este cartel no significa que no se hubieran confeccionado otros, con una distribución de créditos más convencional; puede verse uno, dedicado al protagonismo absoluto de Cantinflas y sin mención alguna de Revueltas, en Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, p. 18.

entonces estaba de moda, con melodías pentáfonas, células rítmicas reiteradas e inclusión de instrumentos indígenas en la orquesta, sobre todo el teponaztle y el huéhuetl. Ya Revueltas había demostrado para 1939 precisamente lo contrario: que le interesaba muy poco esta tendencia musical, y que incluso varios momentos de sus obras parecían más bien burlas de esa tendencia, como se ha expuesto y puede escucharse en *Cuauhnáhuac* —no se olvide que empleó esta obra precisamente en... ¡*El Indio*! Por añadidura, si las referencias de la música revueltiana en el cine que habían atraído la atención de Novo eran sus dos mejores colaboraciones fílmicas, *Redes* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, desde un principio queda claro en ellas, como espero haber hecho manifiesto, que lo indigenista, o lo que se hubiera tenido como tal en la época, es lo que menos caracteriza a sus respectivas músicas. Si en verdad Novo pensaba como dijo en su artículo, le habrían venido mejor a su película autores como Chávez, o los más jóvenes Daniel Ayala y Blas Galindo, quienes sí tuvieron en cuenta esta ideología indigenista en varias de sus composiciones, sobre todo en aquella época anterior a 1939.

Pero no hay que pensar más allá: el músico elegido fue Revueltas, y ahí está su música en *El signo de la muerte*. Como el propio Novo lo ha contado, llegó al compositor con la película ya terminada; éste la vio y estuvo de acuerdo en trabajar en su musicación, iniciando de este modo una mancuerna industrial con Chano Urueta que sobrevivió al propio trabajo fílmico de Novo —*El signo de la muerte* fue la última película que el escritor coprodujo con Mier.[12] Uno de los documentos más atractivos conservados

[12] En el libro *Silvestre Revueltas por él mismo* está reproducida una muy interesante fotografía; su pie dice, textualmente: "Con Xavier Villaurrutia, Gloria Marín y Salvador Novo, durante la filmación de *El signo de la muerte* (1939)" (página 14, no numerada, del encarte de ilustraciones entre las pp. 128-129 del libro). En efecto, es una foto de una visita de Revueltas a la filmación, en la cual aparecen otras siete personas, además del músico; sin embargo, los personajes están erróneamente identificados en el citado pie. De izquierda a derecha, los personajes primero y octavo son extras caracterizados como soldados aztecas del profesor Gallardo; el segundo es Chano Urueta, erróneamente tomado como Villaurrutia; la tercera no es Gloria Marín, sino Elena D'Orgaz, la protagonista de la película ("Lola Ponce"); el cuarto es José María Sánchez García, periodista especializado en cine; el quinto es Novo; el sexto es Max Langler, quien actuó al Brujo y a Matlaltzin; el séptimo es Revueltas. Existe otra foto, del mismo día, en la cual aparecen un personaje que yo no he podido identificar, junto con D'Orgaz, Novo, Urueta, Sánchez García y Revueltas. Estas dos fotografías han sido reproducidas en varias publicaciones —la más reciente reproducción de la segunda apareció en la biografía del compositor por Silvia L. Cuesy, citada en la bibliografía-, siempre con la identificación errónea de los personajes A juzgar por la primera foto, el compositor ya tenía algún contacto con la película mientras ésta todavía se estaba filmando: por la escenografía y por la caracterización de D'Orgaz, Langler y los extras, es evidente que están rodando la escena final. Esto se contradice un poco con la versión de Novo de que llegó a Revueltas con la película terminada, como si antes de ese momento el músico hubiera sido ajeno por completo a ella.

sobre nuestra película, y el que sin duda viene más a cuento para lo que constituye nuestro tema, es la tabla de secuencias para la música fílmica, que en la jerga cinematográfica suele ser llamada *cue sheet*. Se trata de un mecanuscrito intitulado "EL SIGNO DE LA MUERTE" // "MÚSICA", de siete hojas tamaño carta, escritas a renglón seguido por una sola cara en cinco columnas, cuyos respectivos conceptos son: 1. Número de rollo de película y marca de secuencias para cada rollo; 2. Descripción sintética del pasaje de la película que corresponde a cada secuencia; 3. Ubicación exacta del pasaje correspondiente en pies —medida inglesa, como siempre se ha usado en todo tipo de cintas audiovisuales—, contados desde el inicio de cada marca de secuencia; 4 y 5. Tiempo transcurrido de cada secuencia en minutos y segundos, respectivamente; las fracciones de segundos están expresadas en forma de quebrados. Es casi una seguridad que Revueltas debió haber recibido una copia de esta tabla y, con base en ella y en su visión de la película, compuso la música; un procedimiento ya por completo industrial, a diferencia de la experiencia más íntima que había permitido *Redes*.

Esta tabla, pues, pide música para 32 secuencias, la más breve de 0:09 1/3 y la más larga de 6:02. Al comparar nuestra tabla con la partitura manuscrita de Revueltas y con el resultado final de la película, podemos observar lo mucho o poco que el compositor se apegó a lo que se le requería, aunque siempre nos quedará la duda de quién decidió las divergencias finales que en la película se observan respecto de la tabla.[13] Hay varias; veamos las más notorias de modo sucinto:

[13] La copia de *El signo de la muerte* que suele exhibirse en los cineclubes de México es la resguardada por la Filmoteca de la UNAM. Ahora corrijo una afirmación que hice en 1996, y me queda claro que hay diferencias de contenido entre esta copia universitaria y las que se han reproducido para su venta comercial, primero en formato de videocinta VHS y después en disco de video digital, DVD. Las principales diferencias son de materiales presentes o no en cada copia: por ejemplo, una escena que empieza en 59'12, en la que un "sablista", como le llaman los créditos, le pide prestado dinero a Manzano de manera insistente; es una

-La secuencia número 8 —M 201 en la tabla— pedía música para el pasaje donde Manzano va a escribir la nota sobre el primer crimen y en ese momento le llama por teléfono Lola Ponce. En la película este pasaje no lleva música.

-La secuencia 11 —M 301— describe un pasaje muy extenso, de 0:42, en donde Lola visita al Dr. Gallardo y aparece el criado de éste, Matlaltzin. En la película no se oye música durante este pasaje hasta los 8 segundos finales, concretamente cuando aparece el criado.

-La secuencia 15 —M 403— describe otro pasaje aún más largo, de 3:29 1/3, cuando el brujo atiende en su despacho a la que se convertirá en su segunda víctima, después de lo cual vemos cómo Cantinflas embruja a Medel en la antesala del despacho. En la película sólo hay música para la escena del brujo y su víctima —los primeros 0:30 2/3 de la secuencia—, mientras que el embrujo de Cantinflas se va sin música.

-Entre las secuencias 21 y 22 —M 601 y M 602, respectivamente—, se le añadió música a una secuencia no considerada en esta tabla: la escena de amor entre Manzano y Lola en la banca del parque.

-Entre las secuencias 27 y 28 —M 703 y M 800, respectivamente— también se incorporó una secuencia musical no considerada por nuestra tabla: la escena del secuestro de Manzano.

-La última secuencia —M 1000— se inicia con la descripción de dos escenas que ya no existen en las copias de la película que se conservan hoy en día: una toma de Manzano y Medel en el túnel que lleva a la sala de los sacrificios, y el momento en que Gallardo inicia su marcha hacia las últimas doncellas que ha de sacrificar. ¿Estas escenas no conservadas llevarían música?

Estas divergencias muestran cómo los cambios musicales deben haberse realizado casi al final de la producción de la película, pues de otro modo Novo —o quien hubiera redactado esta tabla— habría tenido tiempo para elaborar una versión apegada por completo a los resultados finales; además, la partitura en su estado actual refleja diversos cambios, adiciones y supresiones, como se verá en detalle más adelante. En cualquier caso, las divergencias no modifican de manera radical el concepto del acompañamiento musical diseñado desde un principio en la tabla de secuencias, el cual generó un tiempo total de 42'09 de música: mucho material, que vuelve a *El signo de la muerte* la segunda película con mayor cantidad de música revueltiana.

escena mínima, de 1'42 de duración, que conserva la copia de la UNAM y no las otras. Valga la aclaración, sin embargo, de que esta escena no está descrita en la tabla de secuencias para la música y que, por ello mismo, no tiene acompañamiento musical. Ahora bien, como quiera que sea, para las referencias a esta tabla y a los tiempos de la película en general, me atendré a la copia de la UNAM, que es la más completa.

Como ya se narró, nuestra película se estrenó un buen tiempo después de terminada, casi un año; a Urueta le dio tiempo para dirigir y estrenar su siguiente trabajo, *La noche de los mayas*, e incluso de empezar un rodaje más, el de *Los de abajo*, antes de que se estrenara su película cantinflesca. Novo guardó un discreto silencio en su artículo publicitario acerca del porqué de tanta tardanza en estrenar una película que tan buena y tan segura de su taquilla parecía: ¿por causas técnicas? ¿Por causas legales o laborales? No dispongo de información para concluir algo. Pero sí puedo decir que este mismo retraso en estrenar explica el tiempo que Revueltas le dedicó a escribir esta música fílmica. La partitura que hoy conservamos está fechada en la carátula: "Marzo de 1939", y firmada al final: "25-Julio-1939". Es decir, si bien el compositor puso manos a la obra en cuanto se hubo terminado el rodaje y él aceptó la invitación de Novo, se dio unos cuatro meses para concluir; como se verá después, en ese mismo lapso empezó a trabajar en la música de su siguiente película. Lo que yo ya no podría asegurar es si la música se grabó inmediatamente después de escrita, considerando el largo tiempo que pasó entre agosto y diciembre de 1939, cuando la película por fin se estrenó.

La partitura de *El signo de la muerte* tiene 127 páginas, si bien su foliación llega hasta el número 114: la evidencia de las modificaciones que hubo que hacer sobre la marcha se refleja en las páginas musicales con folios complementarios, que se insertaron entre las páginas con los números originales. Aunque Novo había indicado en su presupuesto original que no iba a requerir de músicos de orquesta, el hecho es que la partitura terminó escrita para una dotación orquestal: flautín, dos clarinetes, saxofón barítono, dos trompetas, trombón y tuba; timbales, xilófono y otras percusiones, para dos o tres ejecutantes —entre las percusiones, el huéhuetl que tanto le interesaba a Novo, más que al propio compositor—, y la sección completa de cuerdas. No sabemos si esta dotación orquestal modificó notoriamente el presupuesto original de la película, y de qué manera se cubrió el costo de este trabajo artístico.

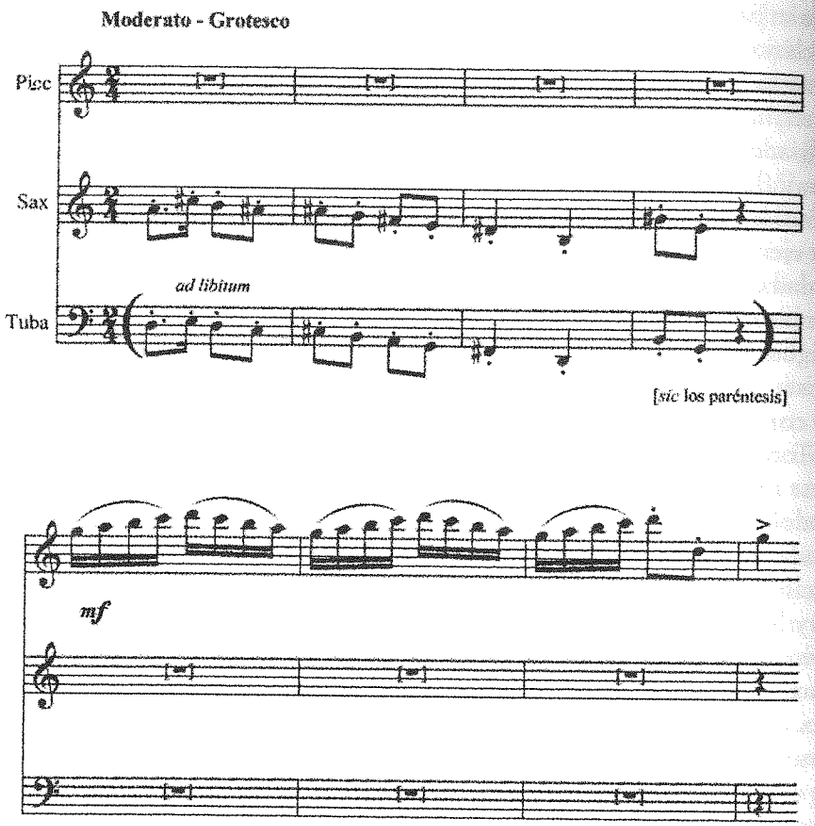
A una abismal distancia de *Redes*, la partitura de *El signo...* es más una suma de secuencias, muy independientes entre ellas, que una obra de discurso continuo. Hay pasajes claramente escritos para combinaciones instrumentales muy reducidas, hasta para dúos o tríos de instrumentos, o para la sección de cuerdas en especial. Las secuencias establecidas por la tabla ya citada aparecen en la partitura con sus marcas respectivas, si bien las diversas modificaciones del proceso se ven señaladas con los cambios de las marcas en numerosos pasajes. Por cierto, la historia particular de un pasaje modificado merece ser contada más adelante.

Para Revueltas, *El signo de la muerte* significó regresar a la música fílmica de una manera profesional y sistemática, pero sobre todo con una perspectiva del medio industrial, como ya se ha estado explicando: ya no se trataba de experimentos como *Redes*, eso parecía más que claro; pero tampoco podría decirse que todos los directores y productores de este medio trabajaran igual, y la experiencia de lo hecho con Fernando de Fuentes y con Armando Vargas de la Maza y con sus respectivos productores no tendría por qué verse reflejada en el trabajo con Chano Urueta. No debe perderse de vista que éste y el compositor apenas se estaban conociendo, en términos de trabajo común, sin que ninguno de los dos pudiera saber en este momento lo que podía esperar uno del otro. En términos generales, puede decirse que Revueltas dedicó a esta película una buena cantidad de entusiasmo, digno de mejores resultados fílmicos. Es difícil saber hoy si la manera como procedió para musicarla fue producto de sus propias ideas y propuestas, o si recibió algunas instrucciones precisas sobre lo que se esperaba de él. Si hemos de tomar en cuenta tanto a lo escrito por Salvador Novo en su crónica como a la tabla de secuencias, a éste le interesaba una instrumentación supuestamente indigenista y un trabajo descriptivo; la tabla de secuencias expresa todo tipo de acciones de la película, de muy diversas características como para suponer que éstas condicionen por ellas mismas un tipo de composición orientada a algún objetivo particular. Por esta razón, puede casi asegurarse que no hubo instrucciones para el compositor en el sentido de que se crearan figuras musicales que sirvieran específicamente para la identificación de determinados personajes; no obstante lo cual, este rasgo es lo que mejor caracteriza el trabajo realizado por Silvestre Revueltas para *El signo de la muerte*.

Es muy interesante que Revueltas se haya fijado en dos personajes específicos de la película, a pesar de que éstos no parecieran ser los protagonistas del

argumento. Bueno, uno de ellos sí lo era, pero la inercia y el saldo histórico nos desvían la atención de su presencia. Cuando se habla de *El signo de la muerte*, se habla de ella sobre todo como de una película de Cantinflas, lo cual es inevitable ante la fama desbordada que ha logrado el mimo. Sin embargo, a pesar de que recibió un pago menor que Mario Moreno por su trabajo, como ya se vio, Manuel Medel tenía un crédito de la misma importancia en nuestra película, y no por ello nos referimos a ella como "una película de Medel", lo cual habla del saldo histórico en cuestión. Aunque era unos diez años más joven que Cantinflas, y su trayectoria ciertamente no estaba despegando como la de su pareja profesional, Medel no era necesariamente su patiño, en el sentido clásico de esta función escénica, en aquellos años en que los dos brillaban como las figuras más taquilleras del teatro de revista. Por lo que se sabe de los testimonios de la época y por su trabajo en las dos películas que ya habían realizado bajo la dirección de Arcady Boytler, la relación escénica de Medel y Cantinflas era mucho más equilibrada que la de una estrella y su patiño, sobre todo si la comparamos con relaciones de formato más clásico como podría ser, por ejemplo, la de Germán Valdés, *Tin Tan*, y su *Carnal* Marcelo Pérez. Es verdad que, al diseñar el argumento de *El signo de la muerte*, Novo tenía que combinar los elementos de una cinta de misterio con tintes policiacos, al estilo joligudense, con la presencia de dos cómicos extraídos de la mexicanísima revista, y ese resultado es uno de los fracasos artísticos de la película. Una de sus consecuencias fue, desde luego, el relegar al personaje de Manuel Medel.

Torpe, sordo, distraído, en situaciones de eterno desamparo pero lo bastante inocente como para no darse cuenta de ello, el personaje creado por Medel le debía mucho de su apariencia al Charlot de Charles Chaplin: la deuda empezaba por el vestuario y la caracterización, con el mismo sombrero bombín y el mismo corte del bigote de su ilustre modelo. Medel tenía ya muy hecho su personaje con estos elementos, no lo había inventado para *El signo de la muerte*; se trataba, por lo demás, de una caracterización muy tiesa, acartonada, que le permitía poco margen de juego dramático. A cambio de ello, generaba la identificación inmediata, sobre todo cuando se le veía repetir la rutina de la confusión de unas palabras por las que creía haber entendido. En esta identificación debió pensar Revueltas cuando decidió crear un tema musical específico para acompañar la presencia, no de la ya notoria figura de Cantinflas, sino la relegada de su pareja artística; quizás concibió el tema como una manera de equilibrar su relevancia dentro de la historia.

En efecto, casi desde el inicio de la película aparece el "Tema de Medel", así denominado por el propio compositor en la partitura. En su primera presentación, este tema se compone de una juguetona frase de dos partes; la primera suena en dos instrumentos graves, saxofón barítono y tuba, con pedales armónicos a cargo de las trompetas; la segunda es como su respuesta, y consiste en unas escalitas zigzagueantes de flautín, también con su pedal armónico ejecutado por los clarinetes. Veamos este material, de manera sintética en los instrumentos principales mencionados:

Tema de Medel: ocho compases; cito solamente las partes del flautín, el saxofón y la tuba.

Esta contraposición de alturas extremas es característica del estilo revueltiano, y ya volveremos sobre ella. Aquí cabe señalar que la rúbrica de Medel, su *leitmotiv* podríamos decir, aparece por lo menos ocho veces a lo largo de la película, cada vez que la presencia de este personaje tiene alguna importancia especial.[14] El tema aparece con algunos cambios ligeros de instrumentación, pero siempre contrasta su primera parte grave con su remate agudo; a veces suena aislado, a veces se integra con más material, otras melodías o más refuerzos orquestales, pero siempre se le puede identificar, y es evidente que el compositor quería que se le identificara siempre. El resultado es completamente funcional, y logra su objetivo; incluso en alguna escena en la que Medel no es el primero en aparecer a cuadro, escuchamos su tema antes de verlo y ya sabemos que ha de aparecer; en la escena final, en medio de las confusiones de todos los personajes, mal filmadas por añadidura, se resuelve una rivalidad amorosa cómica entre Medel y Cantinflas por el personaje de la tía Mati, y aunque en ese momento estamos escuchando una secuencia musical continua y de orquestación densa, Revueltas introduce una cita del tema de Medel justo para subrayar el hecho de la resolución de este conflicto.

Si ya es de suyo singular la existencia del tema de Medel para acompañarlo a lo largo de la película, más singular se vuelve cuando recordamos que su alternante, el otro protagonista, Cantinflas, a quien hoy se tiene como el único, no tiene una rúbrica o tema propio. En la película no hay un uso consistente ni sistemático de la música en relación con Cantinflas; incluso, hay pasajes en los que su aparición ni siquiera requiere de música. Cuando sí la lleva, suele emplearse un motivo en ritmos de corrido o polka, de carácter muy festivo, pero corresponde a un material que se emplea para escenas diversas, no siempre vinculadas al mimo de los desdecires. En la escena en la que Manzano va a visitar al profesor Gallardo y Medel lo va siguiendo,[15] Manzano es recibido por Cantinflas, y cuando éste hace pasar al periodista, escuchamos el citado motivo alegre; de inmediato vemos cómo Medel se da

[14] Pueden revisarse los siguientes pasajes de la película: 3'40-3'58; 4'54-5'15; 29'47-30'09; 30'44-31'12; 47'17-47'26; 48'26-49'17; 1:21'35-1:23'45; 1:28'14-1:31'12. Por cierto, en una exposición pública que hice sobre esta película, un espectador afirmó que el tema de Medel le recordaba una tonada popular inglesa, llamada *London Bridge Is Falling Down*. No conozco esta tonada, pero no sería extraño que se tratara, en efecto, de una cita, incluso paródica: al fin y al cabo, Medel estaba evocando al inglés Chaplin...

[15] 47'17-49'17 en la película.

cuenta de esta entrada de Manzano, por una puerta de servicio, y se dispone a entrar por el mismo lugar, se ajusta su saco y avanza. Mientras hace esto, el motivo no ha dejado de sonar, incluso la música se cuadra con tal exactitud al movimiento de Medel que parece que éste va a empezar a bailar y no a caminar, lo cual genera un efecto muy simpático. Lo que importa de esta escena para el caso es que este material musical, por mucho que pudiera asociarse en principio con Cantinflas, aquí ilustra acciones muy específicas de Medel, lo cual muestra hasta qué punto el más famoso de los dos no tiene su propia música en la película.

En cambio, otro personaje de ella tiene también su propio tema musical. Y en su caso, su valor aumenta porque tiene una función más integrada con la trama y aporta mayor información sobre la identidad del personaje en cuestión. Se trata del brujo, el siniestro malvado que ofrece consultas amorosas como un pretexto para, en realidad, reclutar a las doncellas que ha de sacrificar a Quetzalcóatl, según el fantástico *Códice Xilitla*, es decir, según el fallido guión de Novo. Como se ve en la película, este Brujo siempre aparece encapuchado; incluso en cierta escena en la que ha estado de espaldas a la cámara y lo vemos girar para darnos el frente, se empieza a quitar la capucha y en ese momento exacto la imagen se desvanece y pasamos a otra escena. Sólo en las escenas finales podemos darnos cuenta de que el Brujo es, en realidad, un personaje que hemos visto desde el inicio de la historia: Matlaltzin, el taciturno, inescrutable y malencarado criado indígena del profesor Gallardo, actuado por Max Langler con las convenciones adecuadas para este tipo de personajes. En la película vemos alternarse escenas en las que aparece ya el Brujo, ya Matlaltzin, cada uno en diferente ambiente, pero se supone que el espectador debe sorprenderse, sólo ya cerca del final, de que los dos sean uno y el mismo, así como se habría de sorprender también de que el Gran Sacerdote sacrificador sea el mismo profesor Gallardo. Por lo menos respecto del Brujo o Matlaltzin, si el espectador ha ido prestando atención a la música, su sorpresa no tendría que ser mucha porque, mediante la identidad sonora, se nos ha adelantado ya la asociación.

En efecto, la película deja escuchar el tema del Brujo y Matlaltzin, que son uno y el mismo, en seis pasajes por lo menos.[16] Se trata de una frase muy

[16] Como Matlaltzin, 19'54-20'12; 53'09-53'33. Como el Brujo, 35'20-35'52; 38'53-39'33; 44'02-44'40; 1:00'54-1:02'27. En los últimos veinte minutos de la película, es decir poco después del último pasaje mencionado, la cámara ya nos deja ver descubierto, por fin, al rostro del Brujo para que reconozcamos en él al criado; en ese momento, ya no se usa el tema.

sencilla, en notas largas, expuesta inicialmente por el clarinete bajo, y manejado en las exposiciones siguientes por los instrumentos de registro grave, a veces con una continuación de las cuerdas. Es evidente la intención de que el espectador asocie a un personaje siniestro de la historia con otro, los cuales tienen además características visuales y escénicas claramente contrapuestas, incluso de manera obvia: el Brujo siempre va encapuchado, viste de negro y habla en todas sus apariciones; el criado Matlaltzin siempre va descubierto, incluso se le dedican acercamientos a su rostro, viste siempre de blanco y nunca habla en sus apariciones. Es la música el único elemento, como se ve —como se oye—, que puede asociar a los dos personajes, y por ello el espectador no requiere de mucha sagacidad para entender, desde el inicio mismo de la película, que "el asesino es el mayordomo", como reza el lugar común en casi todas las historias policiacas o de detectives.

Como ya se expuso, la iniciativa para otorgarles sus identidades sonoras a estos personajes de *El signo de la muerte* debió provenir del propio Revueltas. Sólo con estos dos personajes fue tan consistente en el procedimiento, pues si bien escribió un "Tema de Tía Mati", no lo empleó de manera constante en las respectivas apariciones de esta curiosa solterona que se siente más joven de lo que es, actuada por Matilde Corell.

Ahora bien, parece claro que estos materiales musicales fueron creados con el destino muy específico de la película, y por ende no tiene caso imaginarlos como partes que hubieran podido constituir una suite como para ejecutar en la sala de conciertos. Es evidente que Revueltas sabía muy bien qué material usar más allá del celuloide, y cuál no; pero ello no debía impedirle el otorgar a esos materiales tan estrechamente ligados con su destino fílmico aquellas características que identifican a su música. De hecho, los temas de Medel y del Brujo y Matlaltzin contraponen humor y terror con instrumentos de tesituras extremas: humor en el agudo flautín contra terror en el clarinete bajo. Esta contraposición se verá reflejada del mismo modo en todos los temas de la película, lo cual corresponde a un recurso empleado por el compositor fuera del cine, y que es bien conocido: el ejemplo más evidente puede apreciarse en el *Baile* del *Homenaje a Federico García Lorca*, con el ya célebre contrapunto entre el flautín y la tuba, aunque pueden hallarse otros

ejemplos en *Colorines*, *El renacuajo paseador* y en las versiones orquestales de sus canciones *Dúo para pato y canario* y *Las cinco horas*, por citar sólo algunos títulos. Asimismo, es significativo cómo todas las escenas de luchas cuerpo a cuerpo repiten el esquema ya probado en *Redes*, de cuerdas en frenéticas semifusas.

En suma, lo realizado en *El signo de la muerte* revela por igual a un Revueltas dispuesto a adaptarse a las necesidades de un cine industrial, poco dado a riesgos experimentales, pero también a uno que, a despecho de tal disposición, se expresa con un discurso musical que lo refleja de cuerpo entero. Su conciencia de lo funcional que era este trabajo se hace manifiesta incluso en el empleo de materiales musicales de orígenes ajenos a la película, integrados a ésta según lo consideró necesario el compositor, de una manera similar a lo que había hecho con *Cuauhnáhuac* para *El indio*. Como nuevo ejemplo de ello, ahora es el momento de contar la historia particular de un pasaje musical de *El signo de la muerte* que, como se dijo, fue modificado de una manera muy notoria desde su concepción original en la partitura hasta el punto que hoy tiene en la pista sonora de la película.

Entre las varias partituras inéditas de Revueltas, hay una sin título que sólo tiene una indicación inicial: "Grotesco. (Escenas infantiles) (?)", escrita así por el propio compositor, al parecer de su puño y letra. Se trata de catorce páginas de música, con inicio y conclusión definidas, y firmada por el autor con fechas 19 y 20 de junio de 1938, es decir, por los tiempos en que estaba terminando de escribir *Música para charlar*. Ignoro qué uso original tenía pensado el compositor para esta partitura: si era una pieza independiente, si iba a formar parte de una obra de mayores dimensiones; si era la música para algún proyecto escénico o fílmico de aquel momento, como la propia música del documental sobre los ferrocarriles bajacalifornianos, o para algún otro proyecto no realizado o desconocido por ahora. Lo que quiera que haya sido, Revueltas terminó por aprovechar esta partitura para *El signo de la muerte*, de una manera tan directa que ni se molestó en hacer copias o transcripciones: insertó su manuscrito original de 1938 en las hojas de su material para la película, y numeró las páginas de este manuscrito de manera consecutiva siguiendo el orden que llevaban allí donde había decidido insertarlas; es decir, tienen los folios 36 a 49 en la partitura fílmica. También indicó en estas hojas insertadas el número de rollo y la secuencia que les corresponderían en la película: "Rollo 4. M-403". Si ya es un tanto sorprendente

esta inserción de una partitura completa en el trabajo fílmico que ahora nos ocupa, más sorpresas tenemos al revisar la instrumentación de estas "Escenas infantiles" y al confirmar en qué parte de la película terminó realmente esta música, pues no fue allí donde lo anotó en un principio Revueltas.

Este manuscrito de 1938 tiene una dotación similar a la usada para *El signo de la muerte*, pero presenta algunas diferencias dignas de mención. Pide oboe y fagot, así como dos clarinetes en si bemol, a diferencia de la música pensada específicamente para la película, que no pide los dos primeros alientos y está escrita para un clarinete en si bemol y uno en mi bemol, el citado clarinete bajo tan característico. Además, esta partitura "Grotesco" pide sólo el uso de violines primeros y segundos y contrabajos, mientras que la partitura fílmica está escrita para la sección de cuerdas completa. El uso de estas cuerdas específicas en la partitura de 1938 es muy común en la escritura revueltiana para orquesta de cámara, y abundan ejemplos de ello en su catálogo; en cambio, nunca usó esta dotación en su música fílmica, quizá porque la deficiente calidad de las grabaciones de la época le obligaba a asegurar que hubiera suficiente densidad sonora en todos los registros, pero sobre todo en el medio. El hecho es que el compositor no usó esta partitura inserta en su totalidad, ni en el lugar señalado ni con la dotación original.

Si Revueltas hubiera dejado sus "Escenas infantiles" en donde las había insertado originalmente, es decir en M 403, entonces esta música habría acompañado a las escenas ya mencionadas de la consulta del brujo con la que se volverá su segunda víctima, y de Cantinflas disputando con Medel hasta que lo embruja, desapareciéndolo y reapareciéndolo.[17] Como también ha sido expuesto ya, sólo la primera de estas dos escenas lleva música en la película tal como hoy existe, y no la segunda. En realidad, Revueltas terminó por llevar su partitura inserta de 1938 a un punto posterior de la película, hasta la secuencia M 800, en la cual sólo un fragmento de 49 segundos de esta música acompaña a la acción de la hija del profesor Gallardo cuando ésta llega, después de un largo viaje, al despacho de su padre, y no lo encuentra.[18] Aunque la grabación es defectuosa y de calidad limitada, se alcanza a apreciar que no se grabó este pasaje musical con la dotación prescrita en 1938, sino con la usada para el resto de la música de la película.

[17] Aproximadamente 35'20-39'33 en la película.
[18] Aproximadamente 1:10'40-1:11'29 en la película.

Recapitulemos. ¿Por qué introdujo Revueltas sus "Escenas infantiles" en *El signo de la muerte*? ¿Por qué las colocó primeramente en un pasaje determinado de la película, y luego las movió más adelante? ¿Por qué sólo usó 49 segundos de una partitura que dura 2'19 en su ejecución completa, a pesar de que había considerado usarla toda, según muestra la foliación consecutiva dentro de la partitura fílmica? No se puede responder a estas preguntas, que revelan la manera evidente de trabajar sobre la marcha en estos menesteres fílmicos, entonces como ahora, resolviendo cuestiones según se van presentando. Para lo que vemos en pantalla con la llegada de la hija de Gallardo, la música del fragmento de las "Escenas infantiles" no tiene una relación particular con la imagen, y esta escena bien podría haber empleado cualquier otra música, o incluso no llevar música alguna; en este caso, la partitura no constituye una aportación significativa en modo alguno. Y es una pena, porque la partitura específica de este "Grotesco" es valiosa por sí misma en términos musicales; su audición revela ese mundo simpático y desenfadado del mejor humor revueltiano: ¿para qué la habrá concebido originalmente el durangueño?[19]

Y ahora, de la recapitulación sobre este peculiar pasaje, podemos abrirnos hacia la recapitulación de toda la película como la unidad artística que es, a la manera como se abre el cuadro de la cámara mientras se aleja para dejarnos ver el plano general del espacio de las acciones. Así como se expuso al inicio de la historia de esta película, ahora vuelvo sobre esta idea de por qué su resultado final deja una sensación insatisfactoria. No podríamos decir que toda la responsabilidad por lo fallido del producto recae en un elemento particular de tantos, tan diversos y tan especiales, que concurrieron en su creación. Esto es, Medel y Cantinflas hacen en la película lo que les corresponde con sus características de actores de carpa, incluyendo el manejo de sus personajes estereotípicos y la improvisación de rutinas verbales y físicas;

[19] En 1996, la orquesta conocida como La Camerata o Camerata de las Américas grabó esta partitura, dándole como título formal la indicación manuscrita de *Escenas infantiles*; cf. Revueltas: 1996 en la fonografía. Cuando reseñé esta grabación, no había establecido todavía la relación entre esta pieza y *El signo de la muerte*, a pesar de que ya había empezado a estudiar la película; por eso no lo mencioné entonces. No siempre se conectan las ideas en el momento adecuado. *Vid.* Eduardo Contreras Soto, "Silvestre Revueltas por Diemecke, La Camerata e invitados: novedades sobre un viejo conocido". *Heterofonía*, vol. XXX, núms. 116-117, enero-diciembre de 1997; pp. 169-173.

Carlos Orellana, Matilde Corell o Elena D'Orgaz cumplen con su trabajo de actores de comedia a la usanza española, que era el esquema de donde provenía el modelo actoral convencional de la época en la escena mexicana; la fotografía de Víctor Herrera puede considerarse correcta, sin que sea genial, pero por lo menos construye de manera funcional las imágenes y los ambientes, informándonos en especial de aquello que debemos ver y atender con detalle; sólo podría reprocharse la última escena, con la llegada de la policía al templo clandestino de los sacrificios, pero aquí el caos y la falta de trabajo de composición espacial y de movimientos escénicos son más problemas de dirección que de fotografía.

Y así como todos los mencionados parecen haber cumplido con lo que les correspondía y se esperaba de ellos, lo mismo podría decirse de la música de Silvestre Revueltas para *El signo de la muerte*. Desde luego, no es una de las aportaciones más creativas ni arriesgadas del compositor al discurso fílmico, y de esta música, como ya se ha explicado, no saldría material con vida propia lo bastante interesante como para sostenerse de manera independiente en la sala de conciertos; no obstante lo cual, se trata de una música tan funcional como la fotografía de Herrera, en el sentido de apoyar de manera más que adecuada aquellos elementos que requieren de atención por parte del espectador, ya sea por denotación —los temas de Medel y de Matlaltzin-Brujo— o por connotación —las variaciones melódicas o armónicas según los cambios de ánimo. En estos términos, también Revueltas cumplió con lo mínimo que podía esperarse de un compositor hábil y conocedor del trabajo musical para el discurso cinematográfico.

Y quizás en esto último radique la insatisfacción general que deja *El signo de la muerte*: en que todos cumplieron con lo que sabían hacer, sin proponerse ir más allá. Si había alguna oportunidad de arriesgarse al juntar a personajes que eran las estrellas de su momento en sus respectivas zonas de la farándula, desde la populachera hasta la selectamente intelectual, era en esta película; de hecho, Novo y Urueta debieron creer que sí habían corrido el riesgo, y por lo menos el poeta lo manifestó casi explícitamente en su crónica publicitaria del estreno. Y a la distancia podemos ver que, más bien, todos los recursos artísticos se pusieron al servicio de convenciones ya muy evidentes y hasta obvias en el discurso industrial de la época. Orellana tuvo actuaciones mucho más destacadas en otras varias películas. Medel, quien se opacó en los años siguientes de manera terrible para su carrera,

sobrevive en el recuerdo, por lo menos, por un personaje que acabó por ser Su Personaje, el que encarnó en la película de Miguel Contreras Torres *La vida inútil de Pito Pérez* en 1943; nadie lo recuerda por haber participado en *El signo de la muerte*. Ni siquiera es de las películas más recordadas en la carrera de Mario Moreno, y su pareja con Medel había tenido resultados más felices en las dos películas anteriores, ya mencionadas, en las que los dirigió Arcady Boytler: *Así es mi tierra* y *Águila o Sol*. Entre 1940 y 1941, es decir antes de que Cantinflas empezara a petrificarse en el producto de consumo masivo que volvió iguales y desafortunadas todas sus películas, puso su personaje al servicio de dos títulos que constituyen, sin duda, sus obras maestras: *Ahí está el detalle* de Juan Bustillo Oro y *Ni sangre ni arena* de Alejandro Galindo; en ésta, por cierto, alternó con Fernando Soto *Mantequilla*, un cómico de registro mucho más amplio y diverso y de calidades histriónicas muy superiores a las de Cantinflas y Medel. En resumen, todos los participantes de *El signo de la muerte*, este desafortunado todo que es tan inferior a la suma de sus partes, tuvieron oportunidades en sus respectivas carreras para demostrar que podían arriesgarse a mucho más de lo mínimo con lo que podían cumplir, que fue lo único que supieron obtener de ellos Salvador Novo y Chano Urueta, sin saber además cómo integrar de manera consistente esos mínimos cumplimientos. Y, como también espero haber hecho visible, uno de esos mínimos desperdiciados en *El signo de la muerte* fue la participación, modesta y sin ambiciones pero clara y funcional, de un músico capaz de arriesgarse a componer algo como *Redes*.

La noche de los mayas: El camino de las buenas intenciones

En su muy inteligente obra *Cortés y la Malinche* o *Los argonautas*, genial como todas las suyas, Sergio Magaña hace un chiste acerca de cómo el personaje de Hernán Cortés ha conquistado, antes que cualquier tierra americana, el corazón de la célebre protagonista. La nodriza de Malinche le recrimina a ésta que se haya entregado al blanco enemigo extranjero, pero entiende que el amor puede cegar toda razón, máxime cuando se entera de que ella espera un hijo de Cortés. Se dicen entonces lo siguiente:

NODRIZA: (*Con ternura, tocando a Marina*) ¿Un hijo, Malinche?
MARINA: ¡Quita! Me llamo doña Marina.
NODRIZA: Te entiendo. Te compadezco. Te ciega el sol que llevas en el vientre.
MARINA: Naturalmente. ¿Quién querías que me cegara? ¿La noche de los mayas? *Sale Marina de prisa.*[20]

Este chiste se sigue entendiendo hoy en las representaciones de la obra —desde luego, se entiende mejor dentro de todo su contexto—, a pesar de que la obra se escribió en 1967; es una muestra del efecto que sigue teniendo *La noche de los mayas* entre los artistas e intelectuales, aunque ese efecto pueda ser el de generar la burla o la parodia. Lo que no podría afirmar con toda seguridad es si la fama que sigue acompañando a este emblemático título tiene que ver más con la película de Chano Urueta que con la música que se compuso para ella. En torno de esta obra cinematográfica hay una gran cantidad de anecdotario, de leyenda, de mito; elogiada en su momento, atacada también desde su estreno, hoy comparte el descrédito casi general entre los críticos y conocedores de cine, aunque aquellos que se refieren a su música la salvan del ataque general. En su momento, la película generó ejemplos y modelos visuales, además de admiración por las construcciones literarias o retóricas de sus diálogos; no era la primera con estas características ni fue la última, como ya lo han estudiado en su momento diversos autores.[21] Estos *Mayas* siempre aparecen en los recuentos históricos del cine y hasta del arte mexicano en general; siempre son objeto de menciones, para bien o para mal.

Lo que ahora interesa para el caso de estas páginas, y que suele pasar a un segundo plano en las apasionadas discusiones ideológicas en torno de *La noche de los mayas*, es lo mucho que se puede aprender acerca de los elementos que entran en juego para la creación y construcción de una película, entendida lo mismo en plan de inversión comercial para la industria del entretenimiento que como una obra de arte con un discurso definido y propositivo. La música tiene un papel fundamental en las dos perspectivas

[20] En la segunda parte de la obra. Cf. Sergio Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche (Los argonautas)*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985; pp. 197-198.
[21] Véase el ya citado capítulo "El indigenismo", en *Medio siglo de cine mexicano* de Aurelio de los Reyes.

con las que se puede observar esta película, sobre todo, relacionada con la concepción general de ésta, lo cual incluye su escritura literaria y visual. Se pueden proponer puntos de discusión acerca del cine como un discurso narrativo —emparentado con la épica, en el sentido ya definido, o con la novela—, frente a la concepción más aristotélica de una construcción dramática, como el teatro clásico. Entonces nos pueden venir al caso las definiciones de los géneros para clasificar las obras, si es que tales definiciones ayudan a explicar la manera de construir una historia fílmica, y la manera como contribuyen a tal construcción los discursos artísticos paralelos como el musical.

De esta suma de conceptos en torno de la construcción estética de una película se infiere también que no toda la carga de creatividad ni la responsabilidad global sobre todas las decisiones que la terminan por configurar tienen que recaer por completo en una sola persona. Cierta visión de los críticos de cine de la segunda mitad del siglo XX ha puesto un énfasis tan desmedido en la glorificación del director de cine como un creador omnipotente, que ha terminado por concebir toda película como la obra del genio único de su director, como si el caso fuera igual entre los productos de los directores afamados, talentosos o dictatoriales —un Buñuel, un Fellini, un Bergman— y las producciones de las grandes industrias fílmicas del mundo, como la estadunidense, la india o algunas europeas, donde se fabrican historias en serie, a destajo, y los directores sólo son artesanos a sueldo y poco tienen qué proponer y menos qué imponer, ante las decisiones de los empresarios productores y los caprichos de los actores estelares. Si se le quiere aplicar la visión de "cine de autor" a cualquier película de cualquier época y país, como si la estuviéramos reseñando para el periódico de hoy, corremos el riesgo de que se nos escapen muchos elementos puestos en juego en la historia de cada película en particular. Ya hemos visto en qué medida Salvador Novo vino a ser un virtual coautor de *El signo de la muerte*; ahora bien, *La noche de los mayas* es un ejemplo que nos permite ilustrar de manera más profusa y detallada el caso: por mucho que contenga mucho de las ambiciones personales, a menudo megalómanas, de Chano Urueta, la principal autoría que debería reconocérsele a esta obra fílmica con mayor exactitud —reconocida en los mismos créditos, como pueden verse en su inicio, proyectados en la pantalla—, es la del escritor y político Antonio Mediz Bolio.

Hoy en día, los bonos literarios de don Antonio están a la baja; pero en 1939 se trataba de un autor muy cotizado entre la intelectualidad nacional.

Su libro todavía célebre, *La tierra del faisán y del venado*, que contribuyó a integrar mucho del imaginario mítico y poético yucateco al imaginario nacional, recibió su comentario elogioso de Alfonso Reyes en su primera edición, de 1922. De este libro se derivó otra obra especial, que también mantiene vivo al poeta en nuestra memoria cultural colectiva: su letra de *El caminante del Mayab*, inimitable canción de Guty Cárdenas, de 1932. Así como este libro y esta canción en particular, toda la trayectoria pública y la obra de Mediz Bolio contribuyeron de manera notable a la integración de la intelectualidad yucateca con la nacional, en aquellos años fuertes de la revolución. Nuestro autor fue maderista y se exilió con el huertismo; regresó con el carrancismo, integrándose en el gobierno de Salvador Alvarado en su estado natal, y poco después participó en el gobierno de la ciudad de México; ya en las décadas de 1920-1940, desempeñó funciones diplomáticas y fue cónsul en España, Colombia, Argentina, Suecia, Costa Rica y Nicaragua. Pero nunca dejó de mantener sus vínculos con su estado natal —no en balde fue tan académico de la lengua española como especialista y traductor del maya—, y su labor integradora se vuelve más meritoria si tomamos en cuenta que la vocación separatista de Yucatán tenía más seguidores entonces que ahora.[22]

En el séptimo y último de los libros que integran *La tierra del faisán y del venado*, "el libro de Maní, que quiere decir que todo pasó", las imágenes principales tienen que ver con la tristeza por las glorias pasadas de los mayas, con lamentos que recuerdan los de Jorge Manrique por sus respectivos tiempos pasados. Y en el epílogo de la obra, "Después de los siete libros", Mediz Bolio recapitula esta idea del tiempo ya ido, y lamenta el presente de su pueblo indígena con estas palabras:

> Como un cementerio sembrado de sepulcros es toda la grande tierra del Mayab que está triste desde los años de los años. Pero sobre ella vive la vida todavía, como alumbra la luz pálida después que el sol se esconde debajo de la tierra.
>
> Y todo puede volver resplandeciendo, como regresa el sol cuando la noche se acaba.

[22] La bibliografía sobre Antonio Mediz Bolio es abundante; aquí me limito a citar sus datos biográficos básicos, que se pueden consultar en los principales diccionarios y enciclopedias. Otros datos más precisos se irán citando de fuentes directas en su lugar respectivo.

¡Larga ha sido la noche del Mayab, pero la han alumbrado las estrellas, que son el llanto de sus hijos y que están arriba![23]

Es la mención más antigua que he hallado en nuestro poeta de una imagen que se le volverá casi emblemática en sus obras: "la noche del Mayab" que ha sido muy larga, y para la cual se anhela un futuro mejor, sin que se vea con claridad cuándo ni cómo ha de llegar. La imagen acompañó a Mediz Bolio a lo largo de los años, como se irá viendo.

Sin embargo, algo viene más a cuento en esta historia: que Mediz Bolio tenía una irrefrenable vocación por el teatro, desde muy juveniles años; al guardarse un recuerdo de él como poeta, narrador e historiador, se soslaya que fue un dramaturgo activo, estrenado, que escribió por lo menos unas trece obras, desde 1905 hasta 1948; no conozco obras suyas fechadas después de este periodo. Desde la romántica *Alma bohemia* —1905—, en el estilo de José Echegaray, hasta las obras de crítica social realista como *La ola* —1917— y *La fuerza de los débiles* —1929—, el dramaturgo Mediz Bolio recorrió un camino afín al de varios colegas contemporáneos, siguiendo de cerca los pasos de Marcelino Dávalos, en cuanto a la transformación de su estilo y a los temas e ideas que le interesaba exponer en escena. Esta transformación incluyó la novedosa presencia de los mundos indígenas en el drama de la época, ya no tratados con la visión romántica y nostálgica de su paisano José Peón Contreras o de un Alfredo Chavero, sino con tendencias simbolistas o de corte casi expresionista. Como sus ocupaciones políticas lo mantenían por largas temporadas en la ciudad de México, Mediz podía promover aquí los estrenos de obras suyas, a veces antes que en Mérida; ello le permitió una difusión y un reconocimiento no sólo regional.[24]

De todas estas obras que conforman el no tan exiguo capítulo dramático del yucateco, merece una mención especial una obra de las de corte indigenista: *La flecha del sol*, escrita y estrenada en México en 1918. Este drama, ambientado en la época de la conquista y entre puros personajes ficticios,

[23] Antonio Mediz Bolio, *La tierra del faisán y del venado*. México: SEP, 1987. (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 97); p. 132.

[24] Véanse: Arturo Gamboa Garibaldi, "Historia del teatro y de la literatura dramática", en la *Enciclopedia Yucatanense*, y Antonio Magaña-Esquivel, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*; pp. 354-356.

arranca su argumento desde que se enuncia un presagio entre ciertos aristócratas aztecas, el cual recae en la doncella protagonista. Según dicho presagio, cuando la doncella acude a rezarle a Tláloc, recibe el oráculo de que el primer hombre que ella vea al salir del templo será su marido. Como ese primer hombre que se le aparece a la doncella es su propio hermano, el sacerdote de Tláloc interpreta el mensaje divino en el sentido de que ella no debe ser de ningún hombre, sino conservarse virgen. La trama se desarrolla de tal manera que uno de los conquistadores asedia a nuestra doncella, hasta el punto de que, en la huída que realizan los indígenas de los españoles, este conquistador muere a manos del que era el prometido original de la doncella —el cual, por supuesto, se había visto obligado a renunciar a ella como consecuencia del presagio. Este prometido original termina por encontrarse con su amada; nuestra doncella, consciente de que entregarse a un hombre significa para ella un sacrilegio, huye de su prometido y termina por lanzarse fatalmente a un profundo barranco.

Me parece muy significativo que haya varios elementos argumentales en *La flecha del sol* que veremos reflejados, y hasta repetidos con fidelidad, en *La noche de los mayas*, veintiún años después: el fatalismo ineludible de los presagios y los mandatos divinos en general, al cual se hallan sujetos irremisiblemente los indígenas pero nunca los "blancos", los europeos o simplemente los ajenos al pueblo indígena; la lucha contra los efectos de esos presagios, que termina por empujar más al fondo de la perdición a quienes han emprendido tal lucha; el objeto central de disputa en el que se convierten la posesión y el amor de una mujer, entre el enamorado de la propia comunidad indígena y el enamorado que proviene de fuera de ella; en fin, la decisión de la mujer de poner fin a su desdicha individual y a la parte que le toca de la desdicha cósmica, arrojándose al vacío, lejos de las manos de los hombres. Pueden sonar a lugares comunes de cierta dramaturgia, lo son; el hecho que importa aquí es que no le fueron indiferentes a Mediz Bolio.

Hay otro antecedente de interés en la trayectoria de nuestro dramaturgo, y en la historia particular de *La noche de los mayas*: don Antonio escribió también varios libretos para teatro musical, sumándose con ellos al vigoroso movimiento que existía entonces en la península de Yucatán. Según Magaña Esquivel, *Mirza*, de 1908, es el libreto de Mediz Bolio para una "zarzuela

que musicalizó Cornelio Cárdenas Samada".[25] Esto significa que el escritor conocía desde sus veinticuatro años a un músico que habría de convertirse en su colega a lo largo de muchos años y de varios títulos, además de amigo, prácticamente contemporáneo: Mediz había nacido en 1884, Cárdenas en 1888; ambos murieron en el mismo año, 1957. La figura de Cárdenas Samada es prácticamente desconocida, incluso entre los yucatecos sólo lo recuerdan los músicos y los conocedores de historia; sin embargo, es fundamental en nuestra historia de *La noche...*, y por ello importa conocer más sobre su trayectoria y sobre su obra.[26]

Don Cornelio inició sus estudios musicales desde los diez años, al amparo de su familia. Toda su formación básica la realizó en su estado natal, en composición con Justo Uribe y Justo Cuevas, Arturo Cosgaya Ceballos y Domingo Ricalde Moguel; en violín, con Cayetano de las Cuevas; en instrumentación, con Antonio de la Mora. Viajó a la ciudad de México en 1910, y allí escribió y dirigió música para el teatro y el cine —como tantos contemporáneos suyos, incluyendo los más célebres—; de hecho, la compañía de Prudencia Grifell estrenó en la capital del país la ya mencionada zarzuela *Mirza*. Entre 1917 y 1919 ya debía estar de vuelta en Mérida, pues en 1917 se estrenó allí su opereta *El marquesito enamorado*, tenida como uno de los clásicos del movimiento del teatro regional yucateco, precisamente con libreto de Mediz Bolio. En 1919 el poeta volvió a colaborar con el músico, esta vez con el argumento del "poema coreográfico" *Danza Maya*, compuesto por Cárdenas Samada para Norka Ruskaya y estrenado por ella en el Teatro Peón Contreras; quizá fue esta obra el éxito mayor en la carrera del músico, pues se presentó en Cuba, Estados Unidos y Francia. En 1928 volvemos a ver juntos a Mediz Bolio y a Cárdenas Samada, esta vez en *La tierra del faisán y del venado*, adaptación del libro que, para entonces, ya era célebre y exitoso; ahora se trataba de una obra en una jornada y cuatro cuadros: I. *La Virgen del Sol*; II. *Noche del Mayab* —nótese la persistencia de la imagen en este título, ya en 1928—; III. *La Mestiza* y IV. *Sol Yucateco*. Esta

[25] Magaña Esquivel, *loc. cit.*

[26] Para los principales datos sobre la vida y la obra de Cárdenas Samada, cf. Jesús C. Romero, "Historia de la música", en la *Enciclopedia Yucatanense*; pp. 768-769, y Roldán Peniche Barrera, comp., *Diccionario de yucatecos ilustres*. Mérida: Universidad Mesoamericana de San Agustín, 2001; pp. 55-56.

obra también fue estrenada en el Teatro Peón Contreras, por la compañía de la española Catalina Bárcena, en una gira en la que, por cierto, viajaba Gregorio Martínez Sierra, y aquí no puedo dejar de hacerme un paréntesis de curiosidad: ¿qué habrá pensado don Gregorio al ver estas estilizaciones de las tradiciones regionales yucatecas, él que había protagonizado uno de los hitos en esta tendencia, como esposo de María Lejárraga, la autora del libreto original de *El amor brujo* de Manuel de Falla, publicado originalmente como argumento del propio Martínez Sierra?

En fin, como puede verse, con la reconstrucción de la carrera de Cárdenas Samada, además de asomarnos a facetas poco estudiadas de la muy movida y diversa vida escénica y musical de Mérida y México entre 1910 y 1930, encontramos esta relación profesional tan estrecha entre el músico y Mediz Bolio. Es verdad que don Cornelio compuso varias obras con libretos de otros autores, y don Antonio tiene libretos musicados por otros compositores, como Ernesto Mangas, Fausto Pinelo Río y Efraín Pérez Cámara; pero sólo nuestros dos protagonistas coincidieron en cuatro producciones entre 1908 y 1928, de las cuales tres, por lo menos, corrieron con buena fortuna pública. Era más que comprensible, pues, que en la madurez de sus vidas los dos creadores tuvieran ideas muy claras sobre lo que podían esperar uno del otro en materia de trabajo común.

Mediz Bolio lo sabía con seguridad, pero, lamentablemente, nosotros no: no es fácil encontrar hoy en día partituras de Cárdenas Samada, y por ende es difícil hacerse una idea de cómo era su música. Algo queda, sin embargo: gracias al rescate de grabaciones testimoniales, de ejecuciones en concierto, que han emprendido algunos investigadores yucatecos, he podido escuchar la célebre *Danza Maya* que bailó Norka Ruskaya en 1919, en un arreglo para banda de alientos, con una sección de percusiones reforzada.[27] Se trata de una especie de rapsodia que va exponiendo temas de sonido tradicional y carácter solemne —o pretendidamente solemne—, enlazados por medio de un ritornelo que es la segunda frase de una melodía maya conocida en todo

[27] *Música Académica Yucateca del Siglo XIX y XX* / Varios autores e intérpretes. México: Tello Martín Productions, copia de evaluación [no comercial], 2001; pista 4: *Danza Maya*, 1919/ Cornelio Cárdenas Samada/ Banda de Música del Estado [de Yucatán]; dir. José Clotilde Camaal. La grabación fue realizada el 27 de febrero de 1975 y reproducida en un disco compacto a partir de un disco LP cuyos datos desconozco; la interpretación no es muy pulida, pero permite hacerse una idea general de la música; la obra dura 13'49.

el país: *Los Xtoles*, a la cual también se la suele citar dándole como título el primer verso de su letra, *Konex, konex, palexén...*; sólo en la exposición final de la obra se escucha completa la melodía, incluyendo su primera frase. Si bien esta *Danza Maya* ilustra el oficio correcto del autor, también muestra poca imaginación para el desarrollo de materiales sonoros, así como una tendencia muy conservadora en cuanto a los estilos de su tiempo, con efectos prácticamente idénticos a los de la ópera italiana romántica. Por otra parte, esta obra de Cárdenas es un ejemplo de un fenómeno que parece común a muchos compositores yucatecos de su época: una insistencia obsesiva por trabajar los materiales musicales que se tenían como de origen tradicional, en formas de variación o de desarrollo no siempre muy imaginativas ni arriesgadas. El caso más repetido se da, precisamente, en *Los Xtoles*; como se trata de una melodía pentáfona, con un texto maya, se la ha considerado desde hace mucho tiempo como ajena a influencias europeas, occidentales, como un material autóctono que ilustraría la manera como debió ser la música de nuestros antepasados indígenas.[28] No se trata de discutir aquí si esto es cierto o no; lo que importa señalar es que se tuvo esa certeza casi de manera unánime entre los músicos activos tras la revolución de 1910 y que, por ende, muchos de quienes se interesaban en la creación o invención de una identidad musical nacional recurrieron a materiales como *Los Xtoles* para usarlos de base para composiciones de toda índole, aunque no fuesen yucatecos. Ahí está citada la melodía maya, por ejemplo, como la número III entre las *Veinte piezas fáciles para los pequeños pianistas mexicanos*, del zacatecano —o hidrocálido— Manuel María Ponce; es también la célula de arranque para una interesante variación en el segundo movimiento de *Carteles*, del muy michoacano Miguel Bernal Jiménez. No podemos reprocharles, pues, sólo a los oriundos de Yucatán que *Los Xtoles* sonara como una música de representatividad indígena incuestionable, casi simbólica. Para el pensamiento musical de la época, su sola cita era como crear con el sonido un espacio de mundo indígena intacto en el tiempo, sin transformaciones operadas por el mundo occidental, sin conquistadores ni evangelizadores ni mestizaje: un concepto sonoro casi ambiental, prácticamente funcional

[28] Cf. Daniel Ayala, "La música maya-aborigen". *Cultura musical*, vol. I núm. 10, agosto de 1937; pp. 18-21.

para efectos escénicos. *La noche de los mayas* nos demostrará este hecho de manera fehaciente.

Pues bien, ahora podemos volver a Mediz Bolio y a *La noche de los mayas*, y suponer, casi asegurar, que se trataba de un proyecto que el poeta tenía muchos años preparando en su mente, esperando quizá la consolidación de la idea para darle una forma definitiva, o quizá la conjunción de circunstancias materiales favorables para realizarla, o esperando ambos hechos por igual. No era lo mismo pensar en las posibilidades del cine de 1918, cuando *La flecha del sol*, que en las del cine de 1928, cuando *La tierra del faisán y del venado*; y por supuesto, el cine sonoro ya significaba un avance abismal respecto de aquellos años. Por otra parte, producir teatro puede o no ser caro, pero producir cine de manera industrial después de 1931 ya requería de fortunas monetarias que en México casi ninguna persona tenía, e incluso pocas empresas se podían permitir. Sin embargo, ya Mediz Bolio iba moviendo sus piezas del ajedrez político y cultural con el objeto de hacer realidad su sueño cinematográfico.

A menudo, las revistas dedicadas a los chismes de la farándula pueden sorprendernos con la proporción de datos útiles y valiosos para la historia. Una revista de esa índole publicaba en 1936, sin firma de autor, un chisme que dice a la letra —cito textualmente, con todo y peculiaridades de estilo y erratas—:

> Chano Urueta, será uno de los colaboradores del licenciado Medis Bolio, para llevar a cabo la realización de 'La Noche del Mayab', que muy pronto será producida por la Impulsora Cinematográfica, que regentea el Sr. Paul Bush.
>
> En vista del boycot que existe por diversas uniones contra Chano Urueta, creemos que éste irá en calidad de consejero y no de director.[29]

Además del detalle de que la cinta sea citada por ese título que nos recuerda de nuevo *La tierra del faisán y del venado*, nos encontramos con la percepción, por parte del cronista, de que se trata de un proyecto encabezado por Mediz Bolio, en el cual Urueta entra como "uno de los colaboradores", y ni siquiera como director, aludiendo al veto al que lo habían sometido los productores desde 1935, por causa del fracaso de su película *Clemencia*,

[29] "Instantero". *El cine gráfico*, 2ª época, año IV núm. 137, 31 de mayo de 1936; p. 5.

del cual ya se habló al contar la historia de *El signo de la muerte*. Y todavía faltaban tres años para que el sueño de don Antonio cobrara forma por fin...

Pero cobró forma, por fin. Mediz Bolio halló eco en la empresa FAMA, que encabezaba Francisco de Paula Cabrera, con Mauricio de la Serna como productor asociado. Cerca de Cabrera se hallaba un joven emprendedor, con buenas relaciones entre gente adinerada y de antecedentes, puede decirse, aristócratas: Archibaldo Burns, quien así comenzaba su propia carrera cinematográfica y literaria. Para el proyecto de *La noche de los mayas*, Burns fungió como una especie de productor ejecutivo sin cartera, y estuvo cerca de todo el proceso del rodaje. Su testimonio ilustra muchos pormenores sobre este proceso, los cuales enriquecen y complementan —y, en algunas ocasiones, contradicen— la información documental disponible.[30] En lo que todas las fuentes coinciden es en que tanto Cabrera como Mediz Bolio concibieron una producción que se sirviera de una cantidad generosa de recursos artísticos, materiales y monetarios, más bien una superproducción: un elenco de actores de prestigio, ya fuera en el cine o que pasaran a éste desde el teatro; la fotografía de Gabriel Figueroa, cuya carrera ya empezaba a ascender de manera evidente; en fin, el equipo técnico adecuado para filmar en la propia península de Yucatán, que entonces no contaba con infraestructura cinematográfica: se transportó prácticamente todo desde México, de una manera similar a lo que había hecho Eisenstein en 1931 cuando rodó en Chichén Itzá varias imágenes de la ya citada *¡Que viva México!*

Según Burns, se consideró originalmente a Julio Bracho para dirigir la película, pero no se llegó a un arreglo satisfactorio con él. Algo parecido ocurrió con Dolores del Río, a quien se le hizo una solicitud personal, que ella rechazó: aún tenía para entonces los bonos altos en Hollywood como para aceptar regresar a la cinematografía de su país, lo cual terminó por hacer mucho después, en 1942. Finalmente, se estableció el elenco definitivo, ya con Chano Urueta, quien, si hemos de creer a los chismes de 1936, había estado cerca del proyecto casi desde su gestación final. Pero las riendas las seguía manejando Mediz Bolio, y mantuvo ese manejo hasta el final de la producción. Una muestra de ello: el poeta se trasladó con los actores a

[30] Con el apoyo y la colaboración de Roberto Fiesco Trejo, entrevisté a Burns, con el objetivo específico de hablar sobre *La noche de los mayas*, en enero de 2002. Todas sus referencias sobre el tema aquí expuestas provienen de sus declaraciones en dicha entrevista.

Yucatán un mes antes de que se iniciara oficialmente el rodaje, con el objeto de prepararlos en diversos aspectos de la cultura y el idioma mayas; esto valía incluso para los actores yucatecos que participaron en la película, notablemente el protagonista, Arturo de Córdova, y Daniel Herrera, miembro de una célebre dinastía de actores, especializados sobre todo en el teatro regional. El interés de Mediz Bolio por esta preparación previa tenía mucho que ver con la manera peculiar como había escrito los diálogos de la película: aunque todo se hablaba en español, los personajes mayas lo hablaban de acuerdo con la construcción gramatical y sintáctica del maya, de manera que se escuchaba un lenguaje calcado de otro idioma, entre poético y retórico, y en cualquier caso notoriamente artificial; ésa era la intención, pues, por la otra parte, los personajes mestizos y fuereños en general de las comunidades mayas hablaban un español normal de la época y del lugar, sin estos efectos mayistas. Así se justificaban la necesidad de un personaje que ejerciera de intérprete —papel que realizó, precisamente, Herrera— y la diferencia, que se esperaba perceptible para los espectadores de la película, de las visiones del mundo entre los indígenas y los no indígenas. Por ende, hacía falta ensayar estas peculiares hablas lo suficiente como para poderlas decir con fluidez ya en el momento del rodaje, sin errores que hicieran perder tiempo o película en exceso. Al comenzar a filmar, pues, Mediz Bolio debía saberse el argumento y tener una idea más clara del conjunto y los detalles que el propio director Urueta.

La prensa meridana siguió con atención el proceso del rodaje de la película. Entre dos periódicos locales, el *Diario de Yucatán* y el *Diario del Sureste* —los cuales, por cierto, se mantuvieron hasta muy recientemente como los principales de la región—, se repartieron la información sobre el trabajo que se había iniciado el 17 de febrero de 1939 en las tierras mayas —nótese, por cierto, que Urueta apenas tenía poco más de una semana de haber terminado el rodaje de *El signo de la muerte*—; los subtítulos de una nota de la prensa ilustraban el orgullo por "La primera gran película que se rueda íntegramente en Yucatán. Todo un set cinematográfico en Tanlum",[31] y de paso nos informan dónde fueron las locaciones para la filmación: la ex hacienda de Tanlum, hoy un suburbio residencial plenamente integrado al área metropolitana de Mérida. Se mencionaba a los actores principales que

[31] "La Noche de los Mayas". *Diario de Yucatán*, 5 de mayo de 1939; p. 4.

ya se encontraban trabajando: los ya citados De Córdova y Herrera; Stella Inda e Isabela Corona; Miguel Ángel Ferriz, Luis Aldás y Rodolfo Landa —no se citaba a Max Langler, a pesar de la importancia de su personaje en la cinta. Además de ellos, la prensa hablaba de la presencia de Francisco de P. Cabrera, Burns, Miguel M. Delgado, Gabriel Figueroa y J. B. Kroger como "ingeniero jefe de sonido".[32] También se describen algunos pormenores sobre la situación técnica del rodaje: "De la ciudad de México, se han traído los más modernos equipos de luz y sonido, así como la utilería necesaria, y en la cercana hacienda Tanlum se ha construido, puede decirse sin exageración, un pequeño poblado maya, un gran set cinematográfico, en el que se está realizando *La Noche de los Mayas*".[33]

Sin embargo, la mención más interesante en los periódicos es la que se hace del papel que la música iba a tener en la película. El *Diario del Sureste* decía lo siguiente:

> La música escénica de la obra está ya grabada y su autor es el reputado Maestro Yucateco Cornelio Cárdenas Samada.[34]

Y el *Diario de Yucatán*, en la nota ya citada, describe el hecho con más detalles:

> La bellísima música escénica, hondamente evocadora, es del inspirado compositor yucateco Cornelio Cárdenas Samada, y ya está totalmente grabada, así como dos canciones del mismo coterráneo nuestro: *Yail Kaiy* (Canto del Dolor) y la canción de *Lol*".[35]

Y, en efecto, si hasta este punto de la narración no ha salido a cuento el nombre de Silvestre Revueltas en relación con *La noche de los mayas* es porque, en el mismo momento en el que se estaba llevando a cabo el rodaje, su nombre no aparecía por ninguna parte; en cambio, se menciona como autor único de la música a ese viejo conocido de Mediz Bolio que ya era Cárdenas Samada. Los testimonios de Burns y de Urueta se refieren a

[32] *Idem.*
[33] *Idem.*
[34] Pepín, "Con gran esplendor se está produciendo en Mérida 'La Noche de los Mayas'". *Diario del Sureste*, 5 de mayo de 1939; p. 5.
[35] "La Noche de los Mayas". *Diario de Yucatán*, 5 de mayo de 1939; p. 4. En el texto dice, por errata, "Dodor".

la participación de Revueltas en *La noche* como algo dado de antemano e incuestionable: para el primero, su participación había sido acordada casi de manera espontánea entre Cabrera, Mediz Bolio y Urueta, aunque él ya no podía establecer en qué momento se dio ese acuerdo; en cuanto a Urueta, éste era el único de todos los responsables creativos de la película que ya había trabajado con el durangueño, en la entonces reciente producción de *El signo de la muerte*, como ya vimos; en sus testimonios sobre *La noche* se refiere a la música de Revueltas como algo sucedido de manera natural, sin mencionar a ningún otro compositor.[36] ¿Por qué, entonces, en pleno rodaje no aparece mención alguna de Revueltas, en un proyecto en el cual se le suponía involucrado desde un principio? Más que eso: si la música de Cárdenas Samada ya existía desde antes de terminar la propia película, y hasta había sido ya grabada, ¿en qué momento vino a incorporarse la música de Revueltas y a tomar el papel preponderante, relegando a un segundo plano el trabajo de su colega yucateco? ¿Acaso los productores callaron el nombre de Revueltas, por no tenerlo confirmado del todo, o por congraciarse primero con el medio yucateco otorgándole públicamente todo el crédito musical a un paisano suyo?

Al fin y al cabo, lo que tenemos hoy es una película con "Ilustraciones Musicales" de Silvestre Revueltas y "Melodías Mayas de Cornelio Cárdenas Samada", según rezan los créditos en el inicio de la proyección. Eso lo sabemos ahora, pero en marzo de 1939 *La noche de los mayas* todavía parecía, por lo menos públicamente, la colaboración culminante de las varias que habían realizado juntos Mediz Bolio y Cárdenas Samada. La película concluyó su filmación el 15 de abril, es decir dos meses después de su inicio; tuvo un costo, según declaraciones hechas entonces a la prensa, de unos $ 400,000.00, de los cuales alrededor de $ 260,000.00 se invirtieron y usaron en Mérida.[37] Según Burns, él tuvo que regresar a México a la mitad del rodaje para conseguir fondos que permitieran concluirlo, porque costó más de lo previsto originalmente. Además de las locaciones de Tanlum, se

[36] Cf. "Urueta, Chano", en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*; p. 20.
[37] "Después de ocho semanas de filmación se terminó 'La Noche de los Mayas'". *Diario de Yucatán*, 23 de abril de 1939; p. 7. Recuérdese, como puntos extremos de comparación, que *Redes* costó $ 55,000.00, y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, un millón de pesos, y que *El signo de la muerte* también era barata: $ 146,000.00

filmaron escenas en Uxmal y en Chichén Itzá, en esta última lo mismo en sus templos que en su Cenote Sagrado. Como parte del anecdotario, Burns recuerda que durante el rodaje hubo problemas graves entre Mediz Bolio y Urueta, en particular por la afición de éste último a la bebida; este hecho, siempre según Burns, terminó por motivar al poeta a intervenir de modo muy directo en el rodaje, al grado de casi dirigir a los actores. Quizás a ello se deba la concepción plana, teatral, de buena parte de la película: al verla hoy en día, da la impresión de haberse trabajado su narración visual con diversos estilos no muy conectados entre sí, como si se hubiera armado con materiales provenientes de diferentes directores; a los actores, además, se les ve en largas escenas como si tuvieran sólo un frente para el público, como si estuvieran en un teatro y no en la reproducción tridimensional de la realidad que pretendería reconstruir una locación cinematográfica. Sea como fuere, para el 23 de abril la prensa local ya podía anunciar lo siguiente:

> El personal de F. A. M. A. y los equipos de sonido, fotografía, alumbrado, utilería, etc., salieron ya, en los aviones del lunes, martes y miércoles y en el vapor Emancipación, para la capital de la República.[38]

Y aquí ya entra a cuadro, por fin, Silvestre Revueltas. En realidad, él nunca fue a Yucatán para el rodaje, como ya se vio: no repitió la experiencia de *Redes*, para compenetrarse del ambiente para el cual debía proponer un sonido, o una sonoridad. Sin embargo, no le era desconocido dicho ambiente, porque ya había estado en la península, en una temporada breve, una década atrás. En su *Historia del Teatro Peón Contreras*, Gonzalo Cámara Zavala cita la siguiente efeméride del año 1925:

> FUNCIONES DE LA ÓPERA DE CÁMARA. Del 2 al 7 de julio.— Un conjunto de cantantes compuesto de la *soprano dramática absoluta*, Fidelia Campiña; del *tenor dramático*, Jesús de Gavira; de los *barítonos*, David Silva y Servando Bango y del *bajo* Miguel Santacana. Como *violín concertino*, formaba parte del conjunto, Silvestre Revueltas y como *maestro director y concertador*, Guido Picco. Cantaron varios números de las principales óperas italianas, cuya lista no da la prensa.[39]

[38] *Idem.*

En efecto, Revueltas recorrió a fondo el país en el año transcurrido de abril de 1925 a marzo de 1926, quizá la temporada más larga que pasó en México durante esa década; el año en el cual participó en los legendarios Conciertos de Música Nueva con Carlos Chávez y otros colegas. Como se ve, le dedicó un tiempo de ese verano al distante Mayab; en sus inéditas memorias, el compositor yucateco Gustavo Río Escalante evocó el ambiente de la época, en torno de la figura del pianista y compositor Filiberto Romero, y la manera como participó de tal ambiente el visitante durangueño:

> [...] No había artista que llegara a Mérida que no se le agasajara en casa de Filiberto [Romero] y allá estuvieron la notable pianista Angélica Morales, Maurice Dumesnil, notable pianista francés, el violinista argentino Dalmeau, el notable violinista y compositor Halfdan Jebe, Carlos del Castillo, Pedro Luis Ogazón, el violinista Enrique Palacios, Maurilio Nava, Luis Garavito, Norka Ruskaya y Silvestre Revueltas, célebre compositor, pero que en esa época vino a Mérida a dar unos conciertos de violín. Al gran músico Silvestre Revueltas, lo conocí cuando estuvo en Mérida con tres magníficos cantantes que hacían Ópera de Cámara. Él tocaba el violín como solista. Su repertorio era de piezas de poca técnica, pero que las tocaba encantadoramente por su interpretación. Luego de los conciertos nos íbamos con Filiberto Romero y Fausto Pinelo Río, al café Maxim a tomar cerveza y a charlar sobre arte.[40]

Además de su participación en estos recitales operísticos, Revueltas se dio un espacio para ejecutar música de mayores ambiciones; también tocó en el Teatro Peón Contreras la Sonata para violín y piano de César Franck, con José Rubio Milán al piano.[41] Como puede observarse, el nombre de Revueltas

[39] Gonzalo Cámara Zavala, *Historia del Teatro Peón Contreras*; p.257.
[40] Gustavo Río Escalante, *Mis memorias*; folios 103r y 103v. Se hicieron leves correcciones de estilo al citar este texto, que en nada alteran su contenido; por ejemplo, Río cita con la ortografía "Hafdan Hebe" al casi legendario compositor noruego (*ca.* 1868-1937).
[41] Cf. "Rubio Milán, José", en Roldán Peniche Barrera, comp., *Diccionario de yucatecos ilustres*; p. 193; también: *Yucatán en el tiempo, Enciclopedia Alfabética*/ Raúl E. Casares y G. Cantón. México, 1998; Tomo V, p. 363.

no tenía por qué sonar desconocido en el Yucatán de 1939, por lo menos en el círculo de artistas e intelectuales de la época, dados estos antecedentes; por añadidura, sus actividades en la Orquesta Sinfónica de México y en películas anteriores a *La noche...* debían tener alguna resonancia, incluso en un estado que cada vez se hallaba menos aislado e incomunicado con el centro del país. Esto deja en el aire con más fuerza la pregunta sobre la ausencia de toda mención revueltiana durante el rodaje de la película.

En el momento de la edición y de los procesos técnicos finales de *La noche...*, ya en la ciudad de México, se hace evidente por fin la presencia de Revueltas. Archibaldo Burns no recuerda si el compositor ya habría tenido compuesto algún material antes de ver toma alguna de la película, atenido sólo al guión; lo que sí le vino con claridad al recuerdo es que toda la música estuvo lista unas dos o tres semanas después de que Revueltas viera la copia completa para trabajar. No parece haber habido algún tratamiento especial para que el músico viera con detalle la copia, por lo menos nada diferente a lo que ya se había vuelto habitual para los usos y ritmos de trabajo de la época: *Redes* iba quedándose cada vez más lejos y más única en su proceso de creación. Ciertos datos aportan detalles entre anecdóticos y técnicos sobre el proceso específico de cómo surgió esta música; por ejemplo, la versión de Chano Urueta al respecto, interesante a pesar de ser tan desconfiable como todas sus declaraciones:

> Le dije a Revueltas: —Tú vete a dar una idea y ya me dirás si la haces o no [la música], pero no con el deseo de ganar dinero. Yo lo conocí mucho. —Ah, no, ésta la hago yo. —¿Y tienes los instrumentos? —No, pero los busco. Los encontró, y también cinco modulaciones distintas, completamente indígenas. Me hizo la música de *La noche de los mayas* pero al cuadro, al cuadro.[42]

Aquí cabe una serie de preguntas sobre las ideas visuales, dramáticas y al fin musicales que pasaron por la mente de Revueltas para llegar a la composición de lo que ilustró esta película. ¿Cuántos antecedentes conocería de todo lo que se ha contado hasta aquí, en relación con la antigüedad del proyecto de Mediz Bolio, y cuánto pudo influir en él lo que hubiera sabido al respecto? ¿Cuánto habrá conversado con cada uno de los involucrados en

[42] "Urueta, Chano". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, núm. 3; p. 20.

la producción de la película, en especial con el poeta que la generó? Alguna relación previa existía entre Mediz Bolio y Revueltas. Uno de los *Mensajes líricos de México* de la Lotería Nacional, de los que ya se habló al contar la historia de *Música para charlar*, se le dedicó al yucateco; en su emisión, probablemente transmitida el 29 de octubre de 1938, el poeta leyó *El maíz, el viento y la lluvia*, mientras la orquesta ejecutaba el *Capricho español* de Rimski-Korsakov. Así pues, no tendría que extrañarnos que se hubiera dado algún diálogo entre el poeta y el compositor a propósito de la película que los había hecho trabajar juntos; al fin y al cabo, se trataba de un poeta amigo de músicos y de un compositor amigo de literatos. Por otra parte, como ya sabemos, era Urueta el único viejo conocido del durangueño en la producción, por así decir; si hemos de creer al testimonio de Burns, el alcohol podía acercar al director con el músico, y de esa cercanía pudo surgir información valiosa que Revueltas, eventualmente, hubiera aprovechado en relación con su trabajo musical. Hasta donde conozco de la vida de Urueta, éste no era músico ni practicaba la música como afición; en cualquier caso, es difícil saber a qué se refería cuando hablaba de "cinco modulaciones distintas". ¿Quiso decir cinco temas, cinco melodías? ¿Acaso le habría explicado Revueltas que empleaba escalas pentáfonas en lo que estaba componiendo para la película, y el cineasta entendió otra cosa? Más interesante es la mención de los instrumentos que "había que buscar" y que el compositor, según se nos cuenta, encontró; no es arriesgado inferir que se refería a instrumentos mayas, o de una sonoridad que evocara la idea que se tenía de lo maya entonces: teponaztles y huehues —en maya serían tunkules y zacatanes, respectivamente—, güiros, sonajas y maracas, etc.

En efecto, Revueltas, usó para *La noche...* una buena cantidad de instrumentos de percusión tradicionales, lo cual no hacía desde *Cuauhnáhuac* en 1933; una dotación que pueden ejecutar cinco o cuatro atrilistas, incluidos timbales y xilófono.[43] Se trata de una sección de percusiones bastante reforzada, pero con una conciencia del uso significativo que se le quería dar a

[43] Roberto Kolb Neuhaus afirmó esto al participar desde el público durante mi participación en una mesa de trabajo del Coloquio Internacional "Centenario de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas (1899-1999)", el 10 de septiembre de 1999, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México. Basó su afirmación, al participar en aquella ocasión, en el hecho de haber revisado la partitura fílmica original de Revueltas, la cual, según el mismo Kolb, se halla hoy en día en los archivos de los herederos de José Ives Limantour.

cada instrumento de los requeridos: nada de duplicaciones para lograr volúmenes masivos, nada de sonoridades perdidas por superpuestas. Además, el compositor tenía muy presente que la película ya incluía escenas en las cuales los propios actores ejecutaban varias danzas mayas con percusiones y caracoles, y que el sonido de estas músicas debía coexistir con el de su propia música original ante los oídos del espectador; mucho de ese material, o todo, era lo que ya tenía compuesto Cornelio Cárdenas Samada desde el inicio mismo de la película. Más allá de este hecho, que de suyo condicionaba varias características de la música demandada, parece que a Revueltas se le dejó escribir la música que quisiera, sin imposiciones ni restricciones explícitas ni señaladas; si acaso, para cierta escena Cabrera le solicitó cierto tipo preciso de música, como ya se verá más adelante; también veremos cómo el compositor agregó a su música original cierto material que ya existía casi un año antes. En general, pues, Revueltas llevó su aportación sonora hasta donde quiso, y quizás ello explique de alguna manera por qué salió tanta y tal música, más allá de que la película la necesitara... o la mereciera.

Debemos fijar entre fines de abril y mediados de agosto como el tiempo del que Revueltas dispuso para escribir esta música; incluso es dable acortar este lapso, pues hay que descontar, al principio, el proceso de corte, edición y sincronización de los diálogos y sonidos ambientales de la película y, al final, el que la música debía grabarse con la anticipación suficiente para concluir la sincronización sonora y generar las copias necesarias para la exhibición de la película, por lo menos en México y en Mérida.[44] Considérese, además, que la película se realizó con cierta rapidez y continuidad, por lo menos más que *El signo de la muerte*, la cual, como debe recordarse, se estrenó casi al terminar 1939, es decir, cuatro meses después de *La noche...*, a pesar de que su realización era anterior; como también se recordará, la música de *El signo...* fue escrita entre marzo y julio, de tal manera que el músico trabajó durante este periodo prácticamente de manera simultánea en las dos partituras fílmicas. Debemos suponer que había más compromisos establecidos para estrenar a los mayas, incluyendo la promesa que los productores habían hecho en

[44] Otto Mayer-Serra afirma que Revueltas terminó la partitura el 10 de agosto, según su nota de programa del concierto de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara en el Palacio de Bellas Artes, del 8 de abril de 1960. El programa está en la Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes; Sección Programas de mano.

Yucatán, no sin optimismo o ingenuidad excesivos, de que tal estreno se realizaría en mayo. Lo que quiera que haya sido, Revueltas tuvo a tiempo la música para la grabación, cuya fecha desconozco; lo que sí quedó en la memoria de Archibaldo Burns fueron recuerdos de la sesión de registro, en los estudios Churubusco, con una orquesta convocada exclusivamente para tal objetivo, como ya era habitual; el propio compositor la dirigió, como también ya parecía la costumbre. Burns cuenta cómo, al terminar la grabación, Revueltas simplemente tomó sus pertenencias y se retiró de los estudios sin despedirse siquiera, como quien hubiera terminado un trabajo industrial más, sin mucha relación personal. Al percatarse Cabrera de su ausencia, mandó al propio Burns que fuera por él, quien ya iba caminando por la calzada de Tlalpan; Burns lo regresó y los tres se fueron a festejar a un centro nocturno.

La noche de los mayas tuvo un preestreno especial el 7 de septiembre en México, en el cine Alameda. En esa presentación, Revueltas dirigió el concierto sinfónico al cual ya me referí al hablar de *Música para charlar*; como ha quedado dicho, se tocaron "el primero y segundo movimientos" de esta entonces reciente composición, y la obertura de *Tannhauser*, de Wagner; no se interpretó nada de la propia música original de la película. El estreno oficial público se dio una semana después, un muy nacionalista 16 de septiembre, ya en las dos ciudades, México y Mérida; en la primera, en el citado cine Alameda —esta vez, con presentación musical a cargo de Pedro Vargas y la Orquesta de Agustín Lara—; en la segunda, en el cine Novedades, que era donde se tenía prometido el estreno desde mayo. Como era de esperarse, hubo gran expectación en Mérida por el estreno, y la prensa siguió de cerca el acontecimiento, bien reforzado por desplegados publicitarios pagados por productores y empresarios de las salas locales. En México hubo también críticas favorables,[45] pero las meridanas se desbordaron más en los elogios. No tiene caso citar en detalle tales loas, pero sí vale la pena detenerse en este comentario, publicado en el *Diario del Sureste*:

[45] Me parece muy significativa la crítica de Xavier Villaurrutia, aparecida en *Hoy*, núm. 134, 16 de septiembre de 1939; p. 93; también reproducida en *Crítica cinematográfica*, pp. 277-279. En medio de nutridos elogios a la cinta en general e indulgentes reparos a mínimos detalles, el gran poeta no menciona absolutamente para nada a la música de Revueltas.

> Las ilustraciones musicales de los maestros Silvestre Revueltas y Cárdenas Samada contribuyen en alto grado a ambientar la obra, acopladas armónicamente con las situaciones y vigorizando el dramatismo de las escenas culminantes. Es una música en la que los ritmos autóctonos se amalgaman bellamente con melodías del más puro corte clásico.[46]

Ni el autor de esta nota ni nadie, en general, recordaron en este momento del estreno que el único músico que se había anunciado originalmente como participante en la película era Cárdenas Samada; tampoco se detuvo el periodista a preguntarse si la música que tanto elogiaba la habían compuesto juntos los autores, o si era posible identificar qué materiales correspondían a cada uno. Por lo menos, alguien se detuvo a elogiar la música de la película como algo especial de ella: no había pasado de balde.

Hasta aquí queda contada la historia de la realización de la película, de su estreno y de la manera como se relacionó Revueltas con el equipo creativo que la produjo para realizar su propio trabajo musical. Como ya se dijo desde el principio de este capítulo, es precisamente la música lo que permite la supervivencia de *La noche de los mayas* en el recuerdo de la historia del arte en México; aunque ha merecido comentarios diversos y hasta contrapuestos, no es indiferente al medio musical ni al público en general y, de sus adaptaciones y reelaboraciones, se mantiene firme en el repertorio sinfónico la suite de José Ives Limantour, a pesar de que el propio compositor nada tuvo qué ver con ella ni con ninguna adaptación de esta música. Sin embargo, si ésta nos merece algún interés, creo que le corresponde ser examinada partiendo del discurso que la originó, abstrayéndonos de su destino posterior con más claridad que en cualquier otra música fílmica de Revueltas: él la escribió con una película concreta a la vista y con objetivos inmediatos y precisos en mente. En consecuencia, no nos puede ser ajena ni indiferente la concepción de la propia película, por mucho que ésta cargue con su propia tradición crítica que, año con año, la menosprecia más. No sé si vale la pena preguntarse qué opinión le merecía al propio durangueño

[46] "'La Noche de los Mayas', una película nacional que no se parece a otras"/ L. P. V. [¿Leopoldo Peniche Vallado?] *Diario del Sureste*, Mérida, 16 de septiembre de 1939; p. 6. En el texto dice, por errata, "ambiestar".

la película, ya que, al igual que en los otros casos, no es posible inferir tal opinión de los testimonios disponibles. No obstante, creo que la energía dedicada a esta música, así como la cantidad y calidad de lo producido, permiten suponer que su autor se estaba tomando en serio el trabajo. *La noche de los mayas* es la película para la cual Revueltas compuso mayor cantidad de música, requiriendo para ella de una dotación instrumental fuerte, sobre todo en términos de música fílmica. ¿Qué habrá visto en la película el compositor? ¿Cuál fue su lectura?

En la medida que nos cuenta una leyenda, en la película puede entrar en juego todo lo fantástico, lo mítico, lo mágico, lo irreal: se trata de un mundo de ficción en donde los dioses tienen poderes, valores y características generales que se imponen sobre los personajes que los veneran y creen en ellos. Sin embargo, el hecho de que se cuente una leyenda no significa que ésta misma ya contenga un elemento dramático determinado; se debe realizar el trabajo de dramaturgia necesario. Quienes lo realizaron, es decir Mediz Bolio y Urueta, con la colaboración de Alfredo B. Crevenna y Burns, parecían tener clara la concepción dramática desde la cual se construyeron la trama, las trayectorias de los personajes, el tono de las situaciones y de los diálogos: lo que suele llamarse, en la convención clásica, una concepción trágica. Aunque reitero que no soy partidario de los análisis genéricos, no se puede negar que, en el caso de esta película, la concepción dramática de los autores es clara: una historia donde se expone la relación de los personajes con fuerzas que exceden a su naturaleza humana, y el modo como estas fuerzas repercuten en los actos de los personajes que las transgreden, de una u otra manera. Vemos a Lol, una muchacha que sabe que en su cultura, en las características y en las leyes de su mundo, hay determinadas cosas que no debe hacer, pero va y las hace: consiente en entregarse a Miguel, el fuereño "blanco"; los dioses, claro, no van a dejar impune lo que consideran una transgresión, y reaccionan en consecuencia: niegan el agua, niegan la lluvia, provocan la sequía. Es claro que, cuando ese elemento perturbador del orden de ese mundo, de ese cosmos, se elimina a sí mismo —cuando Lol se suicida—, inmediatamente llueve y los dioses han perdonado al pueblo, por lo menos por esa transgresión. Porque hay un tormento mayor que los dioses llevan infligiendo a los mayas desde hace mucho tiempo, que es la famosa noche que pesa sobre ellos y constituye el ambiente general de ese mundo:

esa noche que el poeta Mediz Bolio había concebido tantos años atrás y que ahora estaba llevando hasta el punto de verse reflejada en el celuloide.

En el mundo de las ideas literarias, y en especial en el de la literatura dramática, perdura el juicio de que la tragedia es un producto superior a cualquier otro género literario dramático. Para considerar el alcance de este juicio, que podría rastrearse desde la misma *Poética* de Aristóteles —quien no fue dramaturgo ni actor ni, al parecer, hizo nunca teatro—, supóngase que hubiera un consenso acerca de que la sinfonía fuera superior que cualquier otro género musical. Entonces se inferiría que, si alguien de teatro quisiera hacer algo grandioso en su carrera creadora, algo así como ascender a la cúspide de la máxima creación y obtener la mejor obra de ella, tendría que componer una tragedia. En teatro se escucha mucho la convención de que es un autor menor el que nunca ha escrito una tragedia, y mayor el que ya lo ha hecho, como si por la mera composición de algo así se cambiara de categoría.

De este juicio se desprende otro: cuando alguien se propone escribir una tragedia, y el resultado no le queda satisfactorio, las críticas se le hacen en el sentido de que "quiso hacerla, pero se quedó en intento"; "quiso hacer tragedia, pero le salió tragicomedia", o "se le quedó en melodrama" o le salió no sé cuántos más géneros, de los que haya o se decrete que hayan. Esta ligereza de juicio es sorprendente: una sinfonía mal hecha no se convierte por su mala factura en un concierto o en una suite o en un poema sinfónico; en rigor, aunque mal hecha, sigue siendo una sinfonía, no pasa a ser otra cosa, mayor o menor o diferente, en suma. Del mismo modo, si se quiere pensar en términos de géneros dentro de la literatura dramática, una tragedia mal hecha no se nos convertirá por ello en un melodrama o en un evangelio o en una ópera o en un directorio telefónico: sigue siendo lo que en ella se concibió, aunque en su caso nos reporte una insatisfacción si sus resultados no correspondieron con las ambiciones que había manifestado. A pesar de lo discutido, estos dos juicios previos, estos pre-juicios, son moneda corriente en el ámbito de lo académico o teórico sobre la literatura dramática.

Si estamos de acuerdo en que *La noche de los mayas* presenta una historia que fue concebida en términos de una tragedia, ¿en qué medida nos sentimos satisfechos, como espectadores, con el resultado? ¿Nos identificamos con los personajes de Lol y de Uz, como pediría la preceptiva clásica sobre el género? ¿Sentimos la presión de la fuerza divina, cósmica, sobre los actos y los destinos de los personajes, como una fatalidad? ¿Nos provoca alguna

emoción —cuál— la manera como los protagonistas desafían aquello que saben indesafiable bajo pena de transgredir lo prohibido? Si no se acepta que existe esta concepción poética en la base del argumento de la película, no tiene caso discutir estas preguntas; pero el hacerlas no quiere decir que el resultado de la película nos parezca logrado, y más bien nos ayuda a razonar por qué ésta es fallida, pretenciosa, por qué sus ambiciones no corresponden con la verdad poética de sus resoluciones dramáticas, escénicas, actorales, ¿plásticas?, ¿sonoras? Todo lo expuesto sobre análisis genérico llevaría a la pregunta sobre la conciencia del propio Revueltas acerca de lo que él vio en la película, y la manera como lo vio para proponer, con base en tal visión, un ambiente y una narración sonoros determinados.

He escuchado muchas veces, a lo largo de los años, opiniones acerca de que *La noche de los mayas* parece la única música revueltiana de carácter solemne, y esto dicho con un tono como para desacreditarla, para menospreciarla, con mayor razón si se considera que la escribió un autor tenido como modelo de humor corrosivo e irreverente.[47] La opinión de José Antonio Alcaraz, de alguna manera, sintetiza mucho de lo que se ha pensado habitualmente sobre *La noche...*; debe advertirse que, como casi todos, su opinión parte básicamente de la suite de Limantour:

> Nada hubo en esta música escrita por Revueltas de la fanfarria aprobatoria a las acrobacias sentimentales de la industria cinematográfica, cuando su escapismo sólo busca la manipulación y el sometimiento. Revueltas burló los límites, demarcaciones y resonancias de un producto fílmico que creía utilizarlo. No resulta extraño por lo tanto traer a colación aquí palabras como: "manumitido" o "liberto".[48]

Aunque el estilo peculiar de Alcaraz pueda tornar algo confusas sus conclusiones, se entiende que, para él, la música de Revueltas trasciende lo limitado de la película para alcanzar cualidades que se sostienen en su propio discurso sonoro, más allá de aquel otro discurso visual, narrativo, que

[47] Pueden cotejarse diversas opiniones al respecto en la antología de José Ángel Leyva, *"El Naranjo" en flor; Homenaje a los Revueltas*: desde Mario Lavista a José Antonio Alcaraz, pasando por Armando Luna.
[48] José Antonio Alcaraz, *En la más honda música de selva*; p. 110.

le dio origen. Pero esto, ¿sólo se podría decir de lo que hizo el compositor con *La noche...*, o puede valer para casi toda su música fílmica? Y de ello, ¿qué se desprende cuando se habla de "música solemne", como si la música para esta obra de Mediz Bolio y Urueta fuera radicalmente distinta de las otras músicas revueltianas cinematográficas, e incluso muy diversa del estilo general del compositor?

La música de *La noche...* no podía ser humorística ni burlona, si quedaba claro para los creadores de la película que su argumento era profundo y serio o, por lo menos, que ellos se lo estaban tomando en serio. Aunque exista en ella un personaje gracioso, el intérprete Apolonio, esto no significa que él determine el tono general con el que está actuada la historia y, al fin y al cabo, este personaje no es el protagonista —Revueltas no escribió nada de música destinada específicamente a él. Por otra parte, otro prejuicio contra el cual debemos prevenirnos es el de que una tragedia sólo es seriedad, lamentos y lloros: basta con recordar *El caballero de Olmedo* o *Romeo y Julieta* para pensar cuánto contribuye una nota de humor para volver más potente, por contraste, el verdadero momento doloroso, fatal, de una historia trágica. Sin lugar a dudas, Revueltas iba siguiendo las trayectorias de los personajes protagonistas de la película: Lol, Uz, Zev, Miguel, Yum Balam, para imaginar su representación musical. Todos estos personajes, por lo menos en concepto, sufren y se angustian mucho por hechos y situaciones que, por lo menos en su mundo poético, son como para sufrir y angustiarse, y a dos de ellos sus actos les van a costar la vida. Nada quedaría más inadecuado para las características de tales personajes que una rúbrica como la de Manuel Medel en *El signo de la muerte*. ¿Por qué, entonces, no debía ser la música de *La noche de los mayas* una música precisamente solemne, seria, aun grandilocuente? ¿Así podemos calificar esta música, no tiene otras cualidades?

Aunque, como ya queda dicho, se trata de la película con más música revueltiana de todas, la pista de sonido de *La noche...* está conservada en pésimas condiciones en las copias existentes. Es curioso cómo empezó la mención de la música de Cárdenas Samada para la película y en qué terminó su participación: 7'55 de arreglos de melodías mayas, entre ellas las dos más conocidas, la inevitable *Los Xtoles* y el *Tunkuluchú*. La música de Revueltas, en cambio, cubre 46'39, casi la mitad de los 101 minutos que dura la película; sin embargo, a esta música se le han superpuesto en la misma banda de sonido pasajes con diálogo, con ruidos ambientales y con la propia música que

se ejecuta en la acción real de la película; en algunos casos, incluso, todo queda superpuesto a la vez; la calidad deficiente de la grabación —ya sea que de origen estaba así o que el deterioro del tiempo la volvió así— nos impide percibir con claridad cómo sigue la música bajo todo ese otro sonido, incluso en pasajes en los cuales ésta es muy compleja y de gran riqueza tímbrica y rítmica. Entre la música que se ejecuta en la acción real de la película, pueden contarse pasajes como los tambores para provocar la lluvia, o las rúbricas con las que se anuncia ante la comunidad el castigo de azotes que se ha de dar a Lol y a Uz por los pecados de que se les acusa; se trata de células rítmicas muy elementales, al parecer sin relación específica con la música de Revueltas ni con los arreglos de Cárdenas Samada, excepto quizá por alguno de los motivos de la escena de los azotes citada. Da la impresión de que Urueta, o quienes hayan tomado las decisiones sobre la edición final de la película, no sabían qué hacer con tanta música y no quisieron o no se atrevieron a eliminar lo que no les funcionara para ella, por valiosa o interesante que fuera. El resultado es una falta de unidad de sentido y de funciones para toda la música, a pesar de la cual se aprecian algunos motivos y usos comunes, o significados resueltos con claridad para momentos específicos.

Si en *El signo de la muerte* es claro el sentido funcional de su música, como ya se ha visto, y en *¡Que viene mi marido!*, como se verá, hay tan poca música que ni tiempo hay para experimentar con ella, en *La noche de los mayas* la música lleva a cabo distintas y diversas funciones, casi como en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, pero menos logradas en general. Como esta música de *La noche...* se halla asociada a estados de ánimo o situaciones dramáticas muy diferentes entre sí y hasta contrapuestas, se le destinó una enorme riqueza instrumental, rítmica o tímbrica, lo cual la vuelve fascinante en muchos momentos, aunque no ayude al desarrollo o a la profundidad de la película, o bien pudiera ayudar sólo si no se perdiera en medio de tanto ruido. Por una parte, podemos ver en la película a las masas, por usar un término muy común entonces: grandes conjuntos humanos abarcados con una cámara que abre su cuadro a todo lo que da; por otra parte, tenemos la historia de amor convencional, en cuyos momentos la cámara se acerca a la intimidad de los personajes hasta los extremos del primer plano, para que nos enteremos de lo que pasa por cada uno de sus movimientos de cejas. Es significativo que a estos primeros planos, estas intimidades de los rostros de los personajes, el compositor les haya asociado pasajes de cuerda o de made-

ras a solos o con pocos ejecutantes, sin disonancias ni contrastes abruptos, y con tiempos tranquilos en general, a diferencia de los momentos de campos generales con las mencionadas masas, ante los cuales la orquesta va en *tutti* o con la preeminencia de las percusiones y los metales. Vale la pena detenerse en algunos ejemplos del mejor trabajo obtenido por Revueltas para la película que nos ilustren en particular algo de las generalidades aquí descritas; aquellos momentos en los que, por así decir, la música logró hacerse oír por encima de tanta saturación sin sentido.

En el pasaje casi inicial de la película donde Lol acompaña a Uz a la imagen sagrada que anuncia el futuro, y en donde ella ve por primera vez al "hombre blanco", Miguel, toda la acción de la escena transcurre teniendo como fondo un arranque orquestal que se rompe en una melodía muy apacible, a cargo de las cuerdas.[49] Archibaldo Burns cuenta, a manera de anécdota, que esta escena parece haber sido la única para la cual el productor Francisco de Paula Cabrera le indicó a Revueltas alguna característica explícita en la música: le pidió que compusiera para tal escena unos "acordes sentimentales". El músico, siempre según Burns, sonrió, asintió con ironía a la solicitud y escribió la música que ahora está allí. La presencia protagónica de las cuerdas en la línea melódica es algo excepcional, raro, en Revueltas. El autor, a pesar de su formación y ejercicio de violinista, siempre prefirió en la orquesta los timbres de los alientos y hasta de las percusiones para llevar una melodía o para darle el peso protagónico al conjunto musical. Por lo mismo, son raros los pasajes revueltianos en los que se escuche a las cuerdas llevar los temas principales, o momentos especiales; sobre todo, que se encarguen de presentar material que tenga un *tempo* tranquilo, porque en estos casos, incluso, los pasajes son muy breves: ahí está el ejemplo de una de las escenas iniciales de *Redes*, con un corto pero conmovedor trío de violín, viola y violonchelo. Aparte de estas dos escenas, otro ejemplo de este manejo excepcional de las cuerdas en Revueltas quedó visto, como se recordará, en la adaptación de los pasajes de *Cuauhnáhuac* que empleó para *El indio*; otra película, por cierto, de ambiente indigenista.

[49] Es el pasaje que transcurre de los 10'31 a los 12'17 de la película. En este caso, los tiempos han sido medidos sobre la copia en videocinta de la película que resguarda la Filmoteca de la UNAM.

Sin embargo, no hay que perder de vista toda la escena citada. Contiene una combinación de efectos sonoros ya convencionales para la época con sorpresas que, en un momento dado, no corresponden con lo convencional, antes parecería que comentan y hasta critican la convención. El cine mismo nos ha educado, a lo largo de los años, en el hecho de que las cuerdas que atacan un pasaje en trémolos o en notas de corta duración, de acento incisivo, ya sea con efectos de *staccatto* o de *crescendo*, o de escalas ascendentes, generan en el espectador ansiedad: algo va a pasar, algo fuerte; los *crescendi* sirven, convencionalmente, para preparar un clímax. Un ejemplo muy claro de este recurso se da en lo que compuso Bernard Herrmann para *Psicosis*, de Alfred Hitchcock. Pero, ¿qué hace Revueltas en esta escena citada, de la aparición del hombre blanco? Escuchamos la preparación de un clímax por medio del arranque orquestal, justo cuando se avecina el hecho ominoso que representa para esa comunidad maya la llegada del forastero; como ya estamos condicionados por la industria, la cual se comporta con total disciplina en este tipo de efectos, esperamos que nos den el clímax, ya que nos lo están preparando y anunciando. Pero Revueltas, más que para un mecánico clímax, nos prepara para un momento fundamental de la película: la primera vez en la que los dos personajes protagónicos se van a ver, en un encuentro que será funesto para ambos. El compositor elige llevar su arranque orquestal a una situación sonora en la cual, mediante un golpe de las cuerdas graves, se da la entrada a la melodía apacible de todas las cuerdas, esos "acordes sentimentales" que pidiera Cabrera, cuya suavidad contrasta por completo con lo que se nos venía anunciando. Para la música de la película en general, que no tiende a ser armónicamente "suave" —como no lo es Revueltas en general—, el contraste generado provoca un efecto interesante porque previene, de alguna manera, que habrá situaciones dramáticas calificables por esta música, y esta música sugiere escenas de amor, de romance y entrega tan dulce como apasionada; y en verdad habrá algo de ello en la película, con música afín a la de este pasaje, aunque después la situación se vuelva un poco —un mucho— desagradable. Creo que Revueltas manejó de manera consciente este contraste de efectos, y que los materiales aquí empleados cumplen las mismas funciones cuando aparecen en otras escenas de la película.

En efecto, cuando se va a concretar la seducción de Lol por Miguel,[50] se nos previene con otro motivo en *crescendo*, distinto de éste que acabo de analizar. Si, en el primer motivo, se nos anuncia un clímax y éste se diluye porque no se llegó a una conclusión violenta sino apacible en la situación dramática —Lol y Miguel no han hecho más que verse y enterarse de sus existencias—, ahora, en esta escena donde la seducción se concreta —Lol se entrega a Miguel—, el *crescendo* sí es llevado hasta su rompimiento total; no podía ser para menos, si precisamente aquí la música subraya lo que ya es evidente en el argumento, es decir, que ya se cometió la transgresión principal que generará la desgracia de este pueblo maya, junto con la destrucción de los enamorados protagonistas. El material se presenta como un motivo repetido, a cargo de las cuerdas en frenéticas semifusas —la lección de *Redes*, ya ejercida como convención—; primero le acompañan sólo unos refuerzos de los alientos, clarinete bajo y fagot, pero en las últimas repeticiones del motivo se van incorporando gradualmente todas las demás secciones de la orquesta, ascendiendo tanto en las alturas como en la intensidad, hasta que la última repetición se remata con un acorde disonante, gritado por todos los metales con apoyo de fagotes y timbales: ahora sí se rompió algo, siente el espectador de la película, no como en el *crescendo* anterior. La seducción se ha realizado en la choza de Lol, en la oscuridad de la media noche y casi en silencio para que los amantes no sean escuchados: Miguel ha entrado en el pueblo sin ser visto, excepto por Zev, quien se entera de todo a escondidas. El único ruido que acompaña a la música en esta escena es el ladrido de un perro que percibe la llegada de Miguel, quien lo mata para que su escándalo no despierte a nadie en el pueblo. Es decir, la música ha tenido aquí el papel protagónico para contribuir a la ambientación de la escena, y la ha calificado sin dejar dudas sobre lo que significa el hecho.[51]

Lo más interesante es lo que sigue: desde este punto, hasta el final de la película, Revueltas no va a soltar el motivo de la seducción en la música y lo va a usar cada vez que necesite subrayar cómo ha repercutido este hecho en la vida de todos los personajes y de la comunidad en general. En el argumento de la película, se trata de dos momentos anímicos después de dicha

[50] 43'28-44'04 y 45'48-46'23 en la película, con un total de 1'01 de fondo musical.

[51] No está de más recordar que se trata de un mecanismo idéntico a lo que hizo el compositor con lo que llamé el grupo de motivos 3, "Lucha y conflicto", en *Redes*.

seducción, bien diferenciados: primero se trata de conseguir la solución a las penurias y escaseces del pueblo con la propia actividad dentro de éste; como esto no es suficiente y los dioses no conceden el agua que salve al pueblo, viene el segundo momento, que es cuando Yum Balam se lleva en peregrinación a su hija Lol por Uxmal y Chichén Itzá para implorar a los dioses, tras de lo cual viene el desenlace. El primer momento, pues, corresponde a la presencia de grandes muchedumbres, y a la realización de hechos dinámicos y hasta violentos, de manera gradualmente mayor: ofrendas para pedir que llueva —para aplacar la sed—; cacería del venado —para aplacar el hambre—; en el extremo de la desesperación, la quema de la choza de Zev y su difunta madre, tenidas por hechiceras en el pueblo, como la penitencia para aplacar a los dioses en general. A estos tres momentos les corresponden fondos musicales que trabajan con el citado *crescendo* de cuerdas de la seducción, ya sea a distintos *tempi*, ya como fondo contrapuntístico de una textura orquestal compleja o bien como motivos de *ostinato* que no se cierran en términos de armonía funcional —de nuevo, como en *Redes*. El que estos materiales estén muy desaprovechados por el desbalance del sonido general de la película —la música se escucha junto con gritos, disparos y el fuego que consume la choza— va más allá de las intenciones del compositor; pero, por su parte, es claro que él puso esa música en esos momentos porque ayudaba a recordar el hecho causante de todos los males.[52] Aquí se reitera la inteligencia del compositor para saber elegir un buen motivo que identifique a un personaje, a un ambiente o a una situación, que esto último es lo que muestra el ejemplo de la seducción. Por cierto, la complejidad rítmica de estos materiales, el motivo y sus variaciones, es tan impresionante que hizo pasar malos ratos y errores harto notorios a la orquesta que grabó la pista sonora de la película, y esto, por desgracia, sí se percibe con facilidad. Este hecho puede considerarse para cuestionar las afirmaciones en el sentido de que la calidad de la música fílmica de Revueltas siempre está, en promedio, por debajo de la de su música no fílmica. Por lo menos, en materia de significados dramáticos, las ideas del compositor son clarísimas y evidentes:

[52] Las ofrendas para que llueva: 50'39-51'00 y 51'12-53'51, es decir, 3'00 de música; la cacería del venado: 1:05'43-1:06'27 y 1:07'55-1:08'37, con 1'26 de música; la quema de la choza de Zev: 1:26'44-1:28'34, con 1'50 de música.

el motivo de la seducción, por ejemplo, no se usa más que en los pasajes citados de la película.

Pero si, por una parte, queda claro el empleo funcional de la música para sus propósitos dramáticos, en lo que he dado en llamar el primer momento anímico que provoca la transgresión de la seducción, no es menos claro el significado de la música empleada para el segundo momento anímico, es decir, la peregrinación de Yum Balam y Lol a los viejos templos mayas. Si en el primer momento teníamos sonoridad de grandes volúmenes orquestales, acordes disonantes y una fuerte marca rítmica, las escenas de la peregrinación, en cambio, vienen acompañadas de una música de masa más discreta, de cámara: más en relación con los momentos íntimos e individuales de los personajes, como ya ha quedado explicado. Sin embargo, lo más notorio es que la música de estas escenas no fue compuesta especialmente para ellas, ni para la película; de hecho, ya existía más de un año antes. Si, en otros casos, se ha hecho evidente cómo Revueltas usaba sus composiciones de concierto para sus fondos fílmicos, y lo siguió haciendo hasta su última película; y si se puede pensar que recurría a esa música ya existente por conveniencia un tanto perezosa o por las premuras de los ritmos industriales del cine, en este caso particular puede pensarse otro motivo: para una película a la que le escribió tanta música original, el haber empleado tres minutos de algo ya compuesto previamente puede indicar un propósito consciente, una idea clara de que cierta música venía muy a cuento en un pasaje que requería determinada situación ambiental. Sea o no éste el motivo, el hecho es que la peregrinación tiene por música de fondo dos de los *Tres sonetos*, composición ya mencionada páginas atrás, terminada en febrero de 1938, para diez ejecutantes —sin cuerdas— e inspirada por sendos poemas del libro *Hora de junio* de Carlos Pellicer, quien se lo había regalado al compositor durante el viaje que ambos hicieron a España en 1937. Es decir, cuando Revueltas emprendió esta composición, su inspiración provenía de un lugar muy distante de los mayas, los cuales ni siquiera estaban en su futuro inmediato. Los sonetos primero y tercero, ejecutados de manera continua, ilustran las imágenes de los vecinos del pueblo cuando descubren que ya no hay agua en los pozos y cómo, de acuerdo con las instrucciones del hechicero del

pueblo, Yum Balam y Lol se van a Uxmal y a Chichén Itzá, e imploran en estos templos sin obtener respuesta de los dioses.[53]

En sus *Tres sonetos*, Revueltas establece una relación anímica entre su música y los sonetos de Pellicer que la inspiran, los cuales tenían por tema inicial una decepción amorosa del poeta. Es muy interesante que, para una película tenida como emblemática del indigenismo de su época, y para la cual se suponía la composición de una música que reflejara esta representación de lo indígena —escalas pentáfonas, citas de material tenido por autóctono, instrumentación con percusiones tradicionales, manejo de células rítmicas elementales y reiterativas—, pudiera funcionar, por lo menos en una escena, una música que no se avenía muy bien que digamos con tales suposiciones, ni por lo armónico, ni por la dotación instrumental ni por la construcción misma: los *Sonetos* son música más abstracta, menos comprometida con determinado discurso de alguna época; son, eso sí, piezas que evocan un mundo íntimo, interno, y de ánimo más sereno y triste que festivo. En cualquier caso, el compositor colocó esta música en un lugar de la película donde, para empezar, no estorba ni se siente ajena o inadecuada y, en cambio, contribuye a establecer el ambiente de desolación y tristeza que necesita el estado anímico de esta sequía y su peregrinación.

Además de estos momentos específicos en los que pueden observarse las intenciones más definidas de Revueltas ante la película, vale la pena señalar que el final absoluto de la película, con el suicidio de Lol al saber muerto a su amado Miguel, que provoca el perdón de los dioses y la liberación de la lluvia, se rubrica con la exposición del tema del inicio de la película: esta obertura de gran despliegue sonoro, a todo pulmón y con gran malicia de significados asumidos ya por las convenciones fílmicas de su propio tiempo. Es decir, Revueltas nos hace sentir, con la música, que volvemos al comienzo de la situación expuesta antes de que apareciera el hombre blanco, que todo empieza de nuevo: un espacio cíclico donde la noche de los mayas es perpetua y sus penas y sufrimientos se repiten una y otra vez, hasta que los dioses decreten que este pueblo ha de resurgir, como lo quieren las palabras con las que Uz —De Córdova— cierra la historia. No es una convención obligatoria, en materia musical, empezar y terminar con el mismo material, y el propio Revueltas no procede con tanta exactitud en ninguna otra de sus

[53] 1:30'51-1:34'02 en la película, 3'11 de fondo musical.

películas: recordemos cómo en *Redes* lo que se nos quiere ilustrar, tanto en lo ideológico como en lo musical, es que se ha dado una transformación. Aquí, con los mayas, creo que hay una conciencia muy clara de lo que se quiere transmitir y, por lo menos en lo que respecta a lo que se oye, el efecto es emocionante y hasta sobrecogedor.

No obstante todo lo expuesto, también hay que decir que el esfuerzo de Revueltas en su música, así como el de su colega Cárdenas Samada, el de Gabriel Figueroa en la fotografía y el de varios de los actores con su trabajo entregado y bien dispuesto, terminó por conformar un camino lleno de buenas intenciones, de esos que, como dice el refrán, llevan al infierno; lamentablemente, no basta con esas intenciones bondadosas y *La noche de los mayas* es, en conjunto, la película que es. El esfuerzo de Mediz Bolio para dar cima a sus anhelos que lo obsesionaron durante dos décadas no se vio reforzado por el trabajo de Chano Urueta. Y, sin embargo, más allá de todos estos cuestionamientos, en *La noche de los mayas* se da la más rica variedad de trabajo musical propuesta por Silvestre Revueltas para una sola película. Esto es lo que seguramente ha atraído a los directores de orquesta hacia esta música fílmica del durangueño más que hacia cualquier otra. Contiene tanta coherencia consigo misma y con la construcción de sus significados, que ha soportado adaptaciones y arreglos para ser presentada en forma de suites de concierto, y podría soportar más y más adaptaciones, por desfiguradoras que puedan ser, como ya lo son las actuales; en todos los casos, insisto, sigue conteniendo material que es significativo e interesante en sí mismo. Desde su inicio mismo lo ha demostrado: soportó una película que no la merecía.

Los de abajo: Cuando el cine asuela a Azuela

El 17 de septiembre de 1939, al día siguiente del estreno general de *La noche de los mayas*, Chano Urueta y su equipo empezaron el rodaje de su tercer trabajo del año. Para seguir en el ámbito de las grandes ambiciones, el nuevo proyecto consistía en llevar a la pantalla una novela que ya se tenía como un clásico indiscutible en 1939: *Los de abajo* de Mariano Azuela.

No está de más recordar el proceso por el cual esta novela había llegado a su clásica reputación.[54] Publicada por entregas en un periódico fronterizo y provinciano de Estados Unidos en 1915, reeditada en tiros escasos y sin resonancia comercial durante los siguientes diez años, *Los de abajo* fue redescubierta por el gremio literario en 1925, como resultado de una polémica iniciada el año anterior, sobre la literatura moderna en México y el tema de la Revolución de 1910. En ese año de su redescubrimiento, la novela volvió a aparecer por entregas en un periódico, pero esta vez no era como el modesto original, sino el ya masivo y famoso *El Universal* de la ciudad de México. En pocos años, el éxito de la obra fue tal que ganó montones de lectores reales, acabó por poner de acuerdo en su favor a toda la intelectualidad mexicana, y empezó a ser editada en toda América, en España, y hasta se vio traducida al francés —primero titulada *L'Ouragan*, 1928, y luego *Ceux d'en bas*—, al inglés —*The Underdogs*, 1929—, al alemán —*Die Rotte*, 1930— y a varios otros idiomas; para 1939, al empezar a rodarse la película, ya existían también traducciones de la novela al japonés, al serbocroata, al portugués y al checo.[55]

Tal fue la resonancia de la novela en tan poco tiempo, que se buscó muy pronto su adaptación a otros medios artísticos. Se comenzó por el teatro antes que por el cine: en vida de Azuela, hubo por lo menos tres adaptaciones dramáticas distintas de *Los de abajo*. La primera se hizo el mismo año que la traducción al inglés, en 1929; fue un trabajo de José Luis Ituarte y Antonieta Rivas Mercado, que tuvo por lo menos dos destinos escénicos: una producción para el Theatre Guild de Nueva York, que ignoro si se llevó a cabo —y para la cual la propia Rivas Mercado habría realizado la traducción al inglés—, y la presentación en la ciudad de México, estrenada bajo la dirección de la propia Antonieta el 22 de febrero del mismo 1929, en el antiguo teatro Hidalgo de la calle de Regina. Es interesante señalar que, en el reparto de esta presentación, figuraba Isabela Corona, a la cual también

[54] La historia detallada de este proceso se puede consultar en el texto de Jorge Ruffineli, "La recepción crítica de *Los de abajo*", en Mariano Azuela, *Los de abajo* (Edición crítica), pp. 185-213.
[55] Cf. "Bibliografía", en Azuela, *Los de abajo* (Edición crítica), pp. 296-297.

veremos en la película, más adelante. Al parecer, no se conserva el texto de esta adaptación y, hasta donde sé, nunca fue editado.[56]

La segunda adaptación la realizó el propio Azuela; sin embargo, no cuento con información acerca de si fue escenificada, en particular en vida del autor. La publicó la editorial Botas en 1938 —probablemente, el mismo año en que fue escrita—, junto con *El búho en la noche* y otra obra cuya llegada a las tablas sí tenemos documentada: *Del Llano Hermanos, S. en C.* o *Los caciques*, el montaje de Julio Bracho del que ya se habló en el capítulo anterior. Esta adaptación fue la reeditada en las obras completas del novelista, en 1958.[57] La manera como surgió la tercera adaptación, por sugerencia y propuesta del director Víctor Moya, la cuenta el propio Azuela: "Hice de acuerdo con sus sugestiones [de Moya] las enmiendas de mi primitiva adaptación a efecto de mantener viva la atención del público en la sucesión de cuadros de que se compone la obra hasta el final".[58] Moya estrenó esta nueva adaptación en las Fiestas de la Primavera de 1950, en el Palacio de Bellas Artes, y su texto también ha sido publicado.[59] Así pues, ésta fue la fortuna escénica de la gran novela durante la vida de su autor.

Volvamos con Urueta y su producción. Es evidente que, además de la novela original, el director fílmico contaba por lo menos con la segunda versión teatral, pues ya Botas la tenía publicada para entonces; sin embargo, a juzgar por este texto y por la película, Urueta no debió tomarlo en cuenta prácticamente para nada; en la película, los créditos se anunciaron como: "Adaptación cinematográfica de Chano Urueta", y con el "Arreglo en Diálogo" del "Prof. Aurelio Manrique". La producción corría a cargo de Luis Manrique, y su empresa Nueva América, y la distribución le correspondió a Jesús Grovas. A diferencia de las dos películas anteriores de Urueta con

[56] Cf. Alí Chumacero, "Bibliografía", en Mariano Azuela, *Obras completas*, México: FCE, 1958-1960 (Letras Mexicanas); vol. III, p. 1294, y Luis Mario Schneider, "Estudio preliminar", en *Obras completas de Antonieta Rivas Mercado*, México: SEP-Oasis, 1987 (Lecturas Mexicanas, Segunda serie, 93); p. 25.

[57] *Vid.* las ya mencionadas *Obras completas*, vol. III, pp. 9-80.

[58] Mariano Azuela, "Mi experiencia en el cine y en el teatro" [1951], en *Obras completas*, vol. III, p. 1150. Este texto de Azuela aporta información valiosísima de primera mano sobre la historia de la película, como se verá más adelante.

[59] En: Wilberto Cantón, ed., *Teatro de la revolución mexicana*. México: Aguilar, 1982 (Obras eternas); pp. 499-544.

Revueltas, no cuento con tantos pormenores acerca del proceso específico del rodaje de *Los de abajo*, así que no puedo establecer con precisión cuánto tiempo habrá durado éste, ni si fue continuo o no. Por lo menos, Revueltas tuvo que ocuparse de la música para esta película después de octubre, y debió de tener lista su partitura, a más tardar, en enero de 1940, pues un cronista reseñó la película como terminada, con todo y su música, en el mes siguiente,[60] aunque no se estrenó de manera formal en las salas comerciales hasta el 1° de junio de 1940, es decir ocho meses después de que el compositor pudiera empezar a dedicarse a ella; por añadidura, no está de más recordar que, a fines de diciembre de 1939, se había iniciado la producción de *¡Que viene mi marido!*, la cual pudo tener ocupado de nuevo a Revueltas de manera simultánea con dos proyectos fílmicos, como iremos viendo. Una de las razones para no poder establecer tiempos precisos en el caso de *Los de abajo* radica en que las partituras que sobreviven con la música de Revueltas no tienen fechas; de ahí que no convenga especular demasiado, y que nos baste con saber que la segunda mitad de 1939 tenía a nuestro durangueño tan ocupado en el celuloide como los inicios del mismo año.

Quien sí dejó algunos datos sobre la película fue el que la inspiró. En un texto fechado en 1951 por los editores del Fondo de Cultura Económica, Mariano Azuela contó sus experiencias en el cine y el teatro. Una década después de haberse producido, tuvo algunas palabras para *Los de abajo*, que merecen citarse por extenso:

> Un día encontré a Chano Urueta y le dije:
>
> —Lo felicito por la filmación que ha hecho de *Los de abajo*. Pero su película va a correr la misma suerte que la novela. Será reconocida diez o quince años después de realizada.
>
> —Cuando eso no le sirva ni a Dios ni al diablo —me respondió con su habitual indolencia.
>
> Mi pronóstico se realizó: La crítica nuestra, que ha sido siempre corta de vista, después de diez años ha reconocido unánimemente que la película *Los de*

[60] Roberto Cantú Robert, en *Cinema Reporter*, 16 de febrero de 1940; citado por Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, 1ª ed. México: Era, 1969; tomo I, p. 252. Por cierto, Cantú Robert tiene un comentario curioso sobre la música de *Los de abajo*: "muy semejante a la de *La noche de los mayas*".

abajo es una de las mejores entre la media docena de las buenas películas que se han hecho en México.

Ninguna de mis novelas me ha dado la satisfacción y el regocijo que *Los de abajo* en la pantalla. Es la única ocasión en que he visto los personajes que he imaginado convertidos en hombres y mujeres de carne y hueso. Chano Urueta, adaptador y director de esta cinta siguió fielmente el texto original y el profesor don Aurelio Manrique respetó los diálogos en absoluto. Esa cinta tiene algunos errores muy fáciles de corregir, si se hubiese tenido la gentileza de invitarme a su filmación, pero jamás he tenido esa suerte en cuanta versión se ha hecho de mis libros. Por ejemplo, no se habría incurrido en la idea grotesca de vestir a los revolucionarios, rancheros del sur de Jalisco, con la indumentaria de los *cowboys* texanos. Detalles insignificantes que no dañan el sentido de la novela, pero que hacen reír. Se supone, quizás con razón, que los novelistas no entendemos jota de cine; pero yo me creo suficientemente educado y discreto para no emitir opiniones que lastimen a alguien y además no tengo costumbre de darlas cuando no se me piden. Habría hecho una simple indicación con la mayor buena fe y atendiendo exclusivamente el éxito de la obra y buena calidad del trabajo. Creo que el hecho de que el autor se haya ocupado largos meses en la elaboración de su novela sugiere la idea de que conoce mejor el tema y en sus menores detalles, que el que se ha dedicado tres o cuatro semanas en su adaptación. Con ésta y otras salvedades que no afectan la parte medular de esta cinta, la califico de excelente, sin la menor vanidad, por que no califico lo mío, sino lo ajeno: el guión y la dirección de Chano Urueta, los diálogos de don Aurelio Manrique, las fotografías de Gabriel Figueroa y la actuación de actores de la categoría de Miguel Ángel Ferriz, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Eduardo Arozamena, Esther Fernández, Isabela Corona y otros de la misma categoría que los mencionados.

Debo agregar que mi regocijo y satisfacción por esta obra fue de lo más quieto y silencioso. La película pasó inadvertida y apenas mereció breves renglones de la crítica periodística. Y es la ocasión de repetir lo que antes he afirmado: que parece que pesa una maldición sobre mis obras dramatizadas o filmadas. Como realización artística no fue comprendida y como negocio comercial resultó también un fracaso. Errores de administración, inepcias de un novel productor, fueron la causa inmediata de este desastre. Se cometió desde luego el gravísimo error de estrenarla en un salón de segunda categoría, con lo que bastó para bajarla en el concepto del público habitual de estos espectáculos. Difícilmente duró una escasa semana en exhibición, para desaparecer luego durante largos

meses, por motivos que ignoro. Cuando reapareció casi un año más tarde fue en los cines de barriada, en los que si bien es cierto dio llenos a reventar, no la suma de dinero que en justicia merecía.

Los de abajo es una película que no vacilo en colocar lado a lado de *Santa* en la realización de Foster y de *Doña Bárbara* filmada por Fernando de Fuentes y supervisada por Rómulo Gallegos, el propio autor de la novela.

Las excelentes fotografías de Figueroa en ciertos pasajes son de una plasticidad que evoca la famosísima *Tormenta sobre México* del gran Eisenstein. Otro artista de categoría, Silvestre Revueltas, subrayó las escenas con el tino y encanto de su música. Miguel Ángel Ferriz caracterizó en forma irreprochable el difícil papel del protagonista, Demetrio Macías. Hubo crítico que le señalara deficiencias, porque son muchos los que en materia de charros no conocen más que a los señoritos alambicados del Paseo de la Reforma o a los maricones estilo de *Allá en el rancho grande*. El Anastasio de Domingo Soler resultó estupendo y Esther Fernández en su Camila puso toda la ingenuidad, gracia y ternura que yo quise darle en mi invención novelesca. Los demás actores —hoy todos de primera línea— contribuyeron con la mayor atingencia a la unidad y homogeneidad del conjunto. Sólo tuve una gran pena que lamentar: la caricatura que Isabela Corona hizo de la *Pintada*. Tengo especial predilección por esta distinguida e inteligentísima artista, por razones personales: ella caracterizó con cariño y talento los personajes de mis novelas dramatizadas: La Camila de *Los de abajo* y la Esperanza de *Del Llano Hnos. S. en C.* No la culpo a ella de sus salidas de tono sino a sus torpes directores que no supieron sofrenar su temperamento vehemente y sujetarla a una severa disciplina. Si en vez de haber sido educada por aficionados, lo hubiera sido en una escuela de verdad, Isabela Corona sería hoy no la primera trágica de México sino de todo el continente. Su temperamento volcánico sólo lo llegó a domeñar el verdadero actor Alfredo Gómez de la Vega, pero cuando desgraciadamente cayó en manos de aficionados con pujos de genios, todo se frustró con el resultado que conocemos. Hay que verla, por ejemplo, en *El ángel negro* o en *Lola Casanova*, para ponerse a llorar. A la fecha suele exhibirse esta cinta todavía [*sic*: se refiere aquí a *Los de abajo*], pero sus actuales dueños, dando muestra de su probidad e inteligencia le han cambiado el nombre y ahora se anuncia con el de *Con la División del Norte*.[61]

[61] Mariano Azuela, "Mi experiencia en el cine y en el teatro" [1951], *loc. cit.*, pp. 1163-1164.

Esta extensa cita nos informa no sólo de algunos detalles del trabajo sobre la cinta: nos cuenta sobre todo la opinión que le merecía a Azuela el resultado de que le hubieran adaptado su novela más célebre, y ahora vemos que era una opinión optimista y satisfactoria, en la cual había elogios para todos los que habían participado en la película, incluyendo a quien le escribiera la música. No podemos decir que Azuela fuera condescendiente con la producción fílmica nacional, y que por eso le hubiese agradado tanto *Los de abajo* vista por Urueta; de hecho, sabemos que las películas mexicanas le desagradaban en general, aunque tenía algunas salvedades:

> Por lo demás, sería injusto negar que más de una me ha causado la más agradable impresión. Fue la primera *El prisionero 13* que por casualidad vi hace muchos años, poco después de su estreno. No obstante la tergiversación histórica, atribuyendo al régimen porfiriano escenas típicas de la revolución —seguramente para no molestar a los poderosos del momento— es una película lograda no sólo por la fuerza de su argumento sino también por la justa caracterización de los personajes. Pero más tarde vi otras que me decepcionaron en absoluto y por largos años dejé de asistir a tales exhibiciones.[62]

Así pues, sabemos que Azuela podía ser exigente y riguroso para ver las películas, pero también sabemos que podía perder la objetividad cuando éstas partían de sus propios libros, lo cual, por lo demás, es muy natural que suceda. De hecho, cuando un año después de *Los de abajo*, le tocó ver cómo Gabriel Soria filmaba su versión de otra novela, *Mala yerba*,[63] Azuela

[62] *Ibid.*, pp. 1155-1156.

[63] Durante años se afirmó que la música de *Mala yerba* había sido compuesta por Revueltas; incluso el dato se coló a varias publicaciones, hasta académicas: la primera edición de la *Historia documental del cine mexicano* de García Riera hacía esta atribución, corregida por el autor en su segunda edición. En *Silvestre Revueltas por él mismo* también se afirma este dato, ya en una fecha tan tardía como 1989. La música de *Mala yerba* la escribieron Fausto Pinelo Río y Julio Cochard, y sus créditos aparecen con toda claridad en la película misma desde el inicio, según puede verse en la copia que resguarda la Filmoteca de la UNAM. Puesto que esta película y *Los de abajo* tienen en común el mismo origen literario del autor de sus argumentos, lo más seguro es que se haya generado en algún momento una confusión entre una película azueliana y otra, y por eso se le atribuyó a Revueltas una música en la que él nada tuvo que ver. Pero, ¿quién habrá empezado esta confusión? No lo sé, pero cuánto pueden durar los chismes sin ser corroborados o desmentidos...

confesó haber escrito en sus notas privadas muchos elogios a la película; tiempo después modificó su opinión, y ya en 1951 contaba que esta película de Soria le disgustaba profundamente. Entonces reflexionó así:

> Que yo como autor y coautor del guión de *Mala yerba* me haya engañado hasta el extremo de escribir las líneas transcritas [e. d., las de los elogios en sus notas privadas] es comprensible: ¿qué padre de familia no encuentra en sus hijos inteligencia, belleza, gallardía, así sean unos esperpentos?[64]

Si hubiera vivido un poco más —murió en 1952, al año de haber escrito sus aventuras fílmicas y escénicas—, ¿Azuela habría cambiado su parecer ante la película de Chano Urueta?

En cualquier caso, no fue el único que opinó bien de ella. Xavier Villaurrutia le perdonó algunos defectos y la elogió con cierta moderación, diciendo que "el film, avalorado por la adaptación musical de Revueltas, es digno de atención".[65] Esta vez, el gran poeta sí se fijaba en su amigo Silvestre, no sabemos si precisamente por serlo o porque de verdad le parecía que su colaboración sonora otorgaba valor a la producción. A Villaurrutia le había entusiasmado siempre la novela, y por eso decía en la crónica de la película que ésta, por su construcción, "es una obra cinematográfica. Se diría pensada y realizada en capítulos que tienen mucho de secuencias cinematográficas".[66] Y en efecto: en algunos aspectos, no podemos negar que la adaptación fílmica trabaja con un manejo consciente y comprensivo de la novela, basándose en estas características —diríamos— secuenciales de su estructura narrativa. Ésta es clara e intencionalmente circular, y la película la refleja, incluso la refuerza al hacer que se repitan diálogos y composiciones visuales entre dos batallas, la del inicio y la del final de la historia, en el mismo barranco: en la primera, los soldados federales avanzan por la parte baja de tal barranco, mientras los rebeldes de Macías los atacan desde arriba; en la segunda sucede lo contrario: los de Macías son ahora los que atraviesan por la parte baja, son los de abajo —uno de los significados del título de la novela misma—, y

[64] *Ibid.*, p. 1160.

[65] Xavier Villaurrutia, "Los de abajo". *Hoy*, núm. 172, 8 de junio de 1940; p. 83; también reproducida en *Crítica cinematográfica*, pp. 286-287.

[66] *Idem.*

desde arriba los atacan los nuevos enemigos, los carrancistas. Ya se detallará cómo, a pesar de esta estructura circular de la narración, en esta ocasión Revueltas no siempre la reforzó por medio de su música, como lo había hecho en *La noche de los mayas*.

No obstante lo expuesto aquí, la adaptación fílmica hizo modificaciones notorias a la trayectoria de varios personajes, y al tono de no pocas de sus escenas. Por ejemplo, Luis Cervantes, el *Curro* que tanta importancia tiene en la trama, para la parte tercera y final de la novela ya se encuentra en El Paso, Texas, alejado de sus camaradas de armas y disfrutando de su trabajo de médico con las ganancias habidas en su breve tránsito por la revolución; en cambio, en la película, permanece al lado de su jefe Demetrio Macías hasta el final, y muere en la emboscada del barranco ya descrita, que también cuesta la vida de todos los rebeldes que con Macías sobrevivían hasta ese momento. Este tipo de cambios, sin embargo, no representan la diferencia que aleja más al texto inspirador de su resultado audiovisual.

Lo que realmente causa que *Los de abajo* no le haga justicia a la novela inspiradora es, sobre todo, la falta de idea visual en Urueta. Más allá de paisajes espléndidamente fotografiados por Gabriel Figueroa, con su estilo que ya empezaba a ser arquetípico, la narración de las imágenes en la película adolece de varias torpezas, limitaciones e inconsistencias que no se disimulan para nada, debidas sobre todo, me parece, a una concepción teatral, plana, bidimensional, de la ficción en movimiento. Como ya le había pasado al director en *La noche de los mayas*, vemos constantemente a los actores alineados en un mismo plano y dando un solo frente a la cámara, como si estuvieran en un proscenio y no en la reproducción realista de una locación. Ya que la producción de esta película no dispuso de recursos para recrear batallas completas ante la cámara, se tuvo que recurrir a narraciones indirectas, otro recurso típicamente teatral, para que el espectador se diera por enterado de los hechos bélicos tan interesantes que debían estar ocurriendo... aunque él no pudiera verlos, en especial la toma de Zacatecas. Sobre este caso, opina Emilio García Riera:

> [...] Solís, que es en la novela "el único personaje con ideas" ([según] Monsiváis), se convirtió para Chano Urueta en un mero recurso de guión: es él, interpretado por el español Antonio Bravo, quien elogia una bravura, la de Demetrio Macías en plena lucha, que la cámara no registra, pues el presupuesto de la cinta no permitió reproducir la batalla de Zacatecas en que tal bravura se producía. [...] Las precarias escenas épicas, por otra parte, no ofrecen ninguna originalidad, y hay entre ellas una claramente copiada de *Vámonos con Pancho Villa*: la lazada de una ametralladora.[67]

Los comentarios de García Riera no sólo refuerzan y ratifican esta visión plana y teatral de la narración fílmica de *Los de abajo*: nos permiten, por añadidura, abundar en otros detalles acerca de lo que hizo el director respecto de un modelo clásico que no le podía ser indiferente.

Y es que la deuda que Urueta contrajo aquí con *¡Vámonos con Pancho Villa!* es mucho mayor que una escena "claramente copiada". En efecto, vemos en *Los de abajo* cómo se laza la ametralladora que unos soldados federales enfrentan a los revolucionarios, y de inmediato piensa quien ha visto el clásico de Fernando de Fuentes que se ha imitado una escena llamativa de un hecho físico virtuoso y heroico. Pero no es así: la diferencia es más clara, pues no es lo mismo imitar o copiar que cortar y pegar. Y esto es lo que hizo Urueta en su película. No reprodujo su propia filmación de un jinete habilidoso con la cuerda: tomó los ocho segundos originales de *¡Vámonos con Pancho Villa!* en donde Raúl de Anda realiza la famosa lazada y los editó impunemente en donde le convenían a su propia película. También se valió del mismo recurso de cortar y pegar en otro pasaje, de 24 segundos, cuando empiezan las batallas de sus revolucionarios.[68] Azuela nos contó que había

[67] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, ed. de 1992-1997; tomo II, p. 125. Nótese, de paso, cómo usa García Riera el concepto "épico" en el sentido de las batallas grandiosas y hasta heroicas, y no en el más exacto y etimológico de narración; recuérdese lo ya discutido al respecto en el capítulo dedicado a *Redes*.

[68] Van los cotejos exactos de tiempos; para *Los de abajo*, me atengo a una copia en DVD comercializada por la empresa estadunidense Excalibur en 2005, dentro de la serie Studio Latino. La lazada de la ametralladora ocurre en *¡Vámonos...!* en los minutos 29'39-29'47; Urueta colocó el pasaje en los minutos 54'58-55'06 de *Los de abajo*. De varias tomas de las batallas de *¡Vámonos...!*, comprendidas entre 16'27-17'00, y de la entrada triunfal de los revolucionarios a Torreón, en 51'02-51'07, extrajo Urueta los materiales para contar sus 24 segundos de "batalla" en *Los de abajo*, en 46'30-46'54. Por cierto, en estos pasajes tasajeados para la película de Urueta, ya no se tomó en cuenta que traían música original de Revueltas —excepto un breve fragmento, que se oye en los 46'34-46'47 de *Los de abajo*—, y se les editó con una nueva pista sonora: un arreglo orquestal de *La Adelita*, que dudo que haya realizado el mismo Revueltas.

visto *El prisionero 13*, pero no sabemos si vio también las otras dos películas de la trilogía revolucionaria de De Fuentes, así que no podemos asegurar que él hubiera percibido estos breves plagios de imágenes. ¿Y que habrá pasado con el propio De Fuentes? ¿Supo él de estos préstamos de su material? ¿Él mismo, o CLASA la productora, le habrán autorizado a Manrique y a Urueta este uso de imágenes? ¿Urueta las habrá tomado sin aviso ni autorización, y sin preocuparse de la opinión de De Fuentes? ¿Acudió De Fuentes al estreno de *Los de abajo*, la vio alguna vez en su vida? No tengo datos para contestar estas preguntas, por muy interesantes que me parezcan a mí.[69]

Por si no fueran suficientes esta torpeza visual, esta precariedad de recursos de producción y estos plagios apenas disimulados, podemos observar también en qué medida los personajes de una novela realista, descarnada y de sabia caracterización —por sintética y directa— se vieron matizados, suavizados, para que se actuaran con las convenciones del cine comercial que ya se había instalado para entonces en el medio mexicano, a la sombra de tantas películas de charros teatrales. Me sorprende que el mismo Azuela, quien se burlaba de quienes imaginaban a los charros como "los señoritos alambicados del Paseo de la Reforma" o "los maricones estilo de *Allá en el rancho grande*", no cuestionara la autenticidad o la verosimilitud de esa escena de *Los de abajo* en la que los revolucionarios de Macías van cantando *A la orilla de un palmar* —con una letra distinta de la original—, ¡a caballo todos parejitos, avanzando a paso lento y desplegados de tres en fondo para que se viera a la mayoría de ellos dando el mismo frente a la cámara, y cantando coordinados y afinados, con todo y pasajes solistas y coros a tres voces, con un fondo instrumental sólo existente en la grabación de la pista sonora, no real en la escena misma que vemos! ¡Un número musical digno del mejor *Rancho Grande*![70]

Para resumir una visión general de la película, lo peor que le puede pasar a *Los de abajo* de Urueta, en nuestra visión actual, es que exista *¡Vámonos con Pancho Villa!*, porque así tenemos un punto de referencia sobre las maneras

[69] García Riera, en su *Historia documental del cine mexicano*, ed. de 1992-1997; tomo II, p. 224, afirma que esta toma de la lazada de la ametralladora también se insertó en la película *La isla de la Pasión (Clipperton)*, con la que debutó Emilio Fernández como director. Al parecer, esta imagen impactó mucho a los ojos de aquellos años...

[70] 39'12-41'26 en la película. Dudo que este arreglo instrumental y vocal de la canción lo haya realizado Revueltas, pero no tengo elementos para asegurar nada.

en que puede ver el cine a un hecho histórico como la revolución mexicana de 1910, y ante tal referencia, la película de Urueta hoy es un producto falso, acartonado, artificioso y hasta censurado en sus aristas más difíciles y críticas del fenómeno mismo. Es irónico que Silvestre Revueltas le hubiera puesto música a estas dos visiones fílmicas tan contrapuestas de la gesta revolucionaria, y sería muy interesante saber qué pensaba el compositor cuando trabajó para la segunda de estas dos películas: ¿las habrá valorado igual? ¿Serían de diferente calidad para él, independientemente de que ambas le representaran un trabajo de oficio? ¿Sólo las habrá visto como eso, un trabajo de oficio, no valdrían tanto para él como el valor evidente que él le había otorgado a *Redes*?

Nunca sabremos estas respuestas, así que volvamos a atenernos a los hechos. *Los de abajo* tiene 21'52 de música grabada, menos de la cuarta parte de la película. Aunque el único crédito musical de la película es el de Revueltas, tengo muchas dudas sobre si él habrá realizado los arreglos de las melodías populares que se usan en la película: *A la orilla de un palmar* y *La Adelita*, además de la ejecución de *Jesusita en Chihuahua* que se escucha en la pianola de una cantina —en una escena, esta sí, imitada y no extraída de *¡Vámonos con Pancho Villa!*[71] Más allá de estos materiales, la mayor parte de la música es en efecto revueltiana; sin embargo, como ya había sucedido sobre todo en *El indio*, no toda fue escrita originalmente para la película, como se irá viendo. La dotación orquestal que en esta ocasión se requirió fue la siguiente: flautín, oboe, clarinete y fagot; dos cornos, tres trompetas, dos trombones y tuba; percusiones y cuerdas. Aunque no puedo demostrarlo documentalmente, es bastante probable que se hubiera recurrido a músicos de atril con los cuales se hubiera conformado una orquesta sólo para las grabaciones de esta pista sonora, como ya había trabajado el compositor en las dos películas anteriores con Urueta.

Del material revueltiano para *Los de abajo*, la parte que no había sido escrita originalmente para la película era una de las piezas sinfónicas más

[71] Emilio García Riera, en su *Historia documental del cine mexicano*, ed. de 1992-1997; tomo II, p. 124, al presentar la ficha de *Los de abajo*, atribuye la música de la película a Jorge Pérez H., dato que ya figuraba en la primera edición de su obra. Es evidente que, por lo menos para escribir sobre esta película en la segunda edición, García Riera ya la había visto; por ende, no me explico de dónde tomó un dato que no figura en parte alguna de la película, donde, en cambio, el crédito de Revueltas es muy claro y de los principales.

célebres de Revueltas, quien la había dirigido muchas veces a lo largo de los cinco años que tenía de compuesta: *Caminos*. Escrita en enero de 1934, estrenada el 17 de julio del mismo año, la pieza se hizo reconocida desde el principio por su alegre evocación de los corridos, pues tanto su ritmo básico como la melodía directa y sencilla de su primera parte marcaban con claridad esta referencia. Si, desde la misma época de los hechos, se había definido al corrido como el género de la música popular que representaba por excelencia la gesta revolucionaria de 1910, era natural que Revueltas eligiera, de entre su música, aquélla que evocara este mismo género de la manera más clara posible. Al empezar este libro, hice una nota al pie sobre una versión de *Caminos* que sobrevive entre los papeles del compositor. Esta versión, como se dijo en su momento, fue escrita al parecer para un corto que iba a dirigir Víctor Herrera, pero cuya existencia no le consta a nadie. Firmada en agosto de 1936, la "versión cinematográfica" de *Caminos* tiene algo peculiar en relación con *Los de abajo*: su dotación orquestal, casi idéntica a la de la música realmente grabada en la película, a diferencia de la orquestación original de la pieza en 1934, que es bastante fuerte, para una sinfónica completa. Dicho de otro modo: a Revueltas le podría haber sido más fácil adaptar *Caminos* para *Los de abajo* a partir de la versión de 1936, por lo menos en atención a su dotación orquestal. Y digo adaptar porque, en efecto, lo que se oye en la película no es una cita fiel de la pieza: hay repeticiones, variaciones o derivaciones de sus materiales originales, nunca tan radicales como para dejar de identificar la pieza tal como la conocería cualquiera que la hubiera escuchado en concierto, o cualquiera que hoy puede escucharla en las varias grabaciones disponibles de ella.

Revueltas usó *Caminos* para *Los de abajo* en tres pasajes: como tema de entrada de la película, con todo y su rúbrica de entrada, a cargo de la trompeta;[72] cuando los revolucionarios de Demetrio Macías emprenden su primera correría, saliendo de su rancho;[73] y al final de la historia, cuando los leales que le quedan a Macías regresan con él al mismo rancho, poco antes de su última batalla.[74] Se usó también un remate final de esta pieza, sólo para un trozo de película que anunciaba, después de su final, el crédito

[72] 0'01-2'00 en la película, obviamente dos minutos de música.
[73] 10'54-12'59 en la película, 2'05 de música.
[74] 1:24'58-1:26'06 en la película, 1'08 de música.

de Grovas como distribuidor, pero esta última parte, como se puede ver, ya no tiene relación alguna con la película.[75] De modo que, volviendo a los tres momentos en que escuchamos *Caminos* en *Los de abajo*, parece clara su intención: asociar este festivo corrido para gran orquesta con el hecho bélico mismo, subrayado de manera específica en lo que representaba, para Macías y los suyos, su inicio y su final. En este sentido, podría concebirse esta asociación como un recurso circular, por la remisión sonora común a tales extremos de la narración.

Ahora bien, más allá de la cita de su música ya existente, lo que ocupa el tiempo principal de lo compuesto por Revueltas para la película sí fue material original. Yo no podría asegurar a cuáles de sus personajes consideraría protagónicos Urueta, aparte de Demetrio Macías; pero sí podemos concluir quiénes importaban más para Revueltas, a juzgar por la música que les dedicó. Creó tres temas originales para sendos personajes, aunque sólo usó dos de manera extensa y reiterada: el "Tema de Demetrio" y el "Tema de Camila". Del "Tema de la Pintada", el tercero, me ocuparé más adelante.[76] Lo que se puede decir de los tres temas, para empezar, es que son muy similares entre ellos, como derivados de una misma célula y de manejos interválicos comunes; en modo menor, para sugerir siempre un ánimo triste, melancólico o nostálgico, o bien la sonoridad que entonces ya se tenía como arquetípica para la canción popular mexicana; escritos en compases binarios, con los juegos característicos de la hemiola que asociamos con los sones, en este caso de 3/4 a 2/4 y 6/8. Los tres temas se exponen, de manera preponderante, con la sección de cuerdas de la orquesta; aparte de sus leves diferencias melódicas, hay una característica que identifica de manera particular al "Tema de Demetrio": mayor presencia de metales al final de su exposición, que van de las trompetas a los cornos.

Los temas de Demetrio y Camila no fueron empleados para indicar estrictamente la presencia de estos personajes en pantalla, ni con alguna intención específica de subrayar algún desarrollo o movimiento en su carácter o en la trama. De hecho, tanto Macías como Camila aparecen por primera

[75] La película termina en 1:31'50; tras un silencio de dos segundos, aparece la publicidad de Grovas, de cinco segundos de duración.
[76] Los títulos entrecomillados figuran exactamente así en las partituras manuscritas respectivas, escritos de puño y letra de Revueltas.

vez en la historia mucho antes de que se escuchen sus respectivos temas sonoros. El uso más consistente que parecen tener estos temas en la película es el de remate de escenas donde la presencia de cada uno de estos personajes ha sido significativa. Así, el tema de Demetrio aparece ocho veces a lo largo de la película; en dos de éstas, no sólo cumple con la función ya descrita de remate, pero también señala sendas transiciones en los hechos de la trama, que implican un movimiento importante de las tropas de Demetrio; en estas dos transiciones, por añadidura, la música acompaña imágenes a distancia de las tropas, recortadas contra un paisaje de perspectiva magnífica y bella, con el horizonte soleado y brillante contrastado con las nubes: es decir, la típica composición visual de Gabriel Figueroa. La última aparición del tema de Demetrio es, de hecho, el final mismo de la película, o sea que cumple por última vez la función de remate al cerrar toda la historia.[77]

El tema de Camila aparece cuatro veces en la película, con las funciones de remate ya explicadas; quizá puede añadirse a estas funciones el hecho de que sólo escuchamos este tema cuando el personaje se halla enamorado. En las tres primeras ocasiones sucede esto en relación con el *Curro* Luis Cervantes, quien no le corresponde a la muchacha. Un buen tiempo después, el Curro, bajo la falsa promesa de que se la lleva como su mujer, conduce al campamento a Camila, en realidad, para entregársela a Macías; si bien al principio Camila rechazaba a éste, al final termina por corresponderle, y sólo entonces volvemos a oír, por última vez, el tema de la muchacha.[78] Por contraste, sólo una vez he podido identificar el "Tema de la Pintada" en la película: en la escena en la que esta soldadera apuñala a Camila, y por ello Macías la echa del campamento revolucionario. La función del tema, empero, sigue siendo la de remate, pues es la única vez que se nos presenta una acción protagónica de La Pintada, justo el momento en que la veremos por última vez, al ser despedida.[79]

[77] Los ocho pasajes en donde aparece el "Tema de Demetrio" son los siguientes: 6'50-7'14; 7'32-8'15; 30'27-31'06; 45'41-46'30; 1:09'59-1:10'20 —éstos dos son los pasajes de transición, con todo y nubes de Figueroa—; 1:12'49-1:13'44; 1:26'32-1:28'16; 1:30'43-1:31'41, ya en el final de la película, como queda expuesto.

[78] Los tres pasajes que relacionan a Camila y al Curro son: 26'15-26'46; 34'55-35'12; 37'56-38'48. El pasaje que la relaciona con Demetrio es 1:17'30-1:18'10.

[79] 1:23'57-1:24'58 en la película.

En suma, podemos decir que *Los de abajo* tiene material musical interesante de Silvestre Revueltas, tanto el manejado a partir de *Caminos* como el originalmente escrito para la película. Podemos decir también que a este material se le han asignado usos, funciones y significados relativamente claros y que parecen eficientes en el contexto de la película. Lo que no puedo decir con tanta seguridad es si el resultado nos satisface; ya no digamos el de la película en su conjunto, sobre lo cual ya se dijo lo pertinente, sino sobre los alcances de la música de Revueltas en ella. Si en *La noche de los mayas* el valor de la música rebasa el de la película, y en *El signo de la muerte* cumple con lo que le corresponde sin destacarse más allá, en *Los de abajo* temo que se repitió el segundo caso: en efecto, el compositor satisfizo determinadas obligaciones propias del trabajo encomendado, pero no hay mayores aportaciones ni enriquecimientos especiales de la imagen ni del discurso de la película en general. Lo que para otro compositor sería más que suficiente: haber cumplido con las convenciones en uso para el cine industrial, a Revueltas no se lo consentimos, porque sabemos quién era él. Y muchos de los espectadores de *Los de abajo*, el día de su estreno, también lo sabían. Quién sabe si se dieron por satisfechos o no. Mariano Azuela, por lo menos, sí lo estaba. Sin embargo, como él mismo lo reconoció, podía cambiar de opinión con el tiempo, cuando se veía rodeado de tanta producción fílmica, incluyendo a la que estaba basada en su propia producción literaria. Quizá nunca se sintió asolado por tanta película mala; quizá murió convencido de que *Los de abajo* de Chano Urueta era una película digna de su novela inspiradora; quizás él habría considerado que la música de Revueltas para esta película le satisfacía por completo, aunque cabe volver a preguntarse: ¿Azuela habría tenido la misma opinión sobre la música de Revueltas, si realmente hubiera visto y escuchado *Redes* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*?

¡Que viene mi marido!: El arte derrotado por la industria

Tres proyectos ambiciosos, cada uno a su peculiar manera, podrían haber colmado los anhelos creativos e intelectuales de Chano Urueta y de sus colaboradores más fieles; lo que tal vez no estaban colmando eran los anhelos de la taquilla. Tras sus sendas semanas de corrida de estreno, por lucidos que hubieran sido, *El signo de la muerte* y *La noche de los mayas* no habían

representado un ingreso suficiente para los intereses de sus productores, sobre todo en razón de lo que se había invertido en ellas; este factor podía pesar más que cualquier ambición creativa o intelectual. Así mismo, la tardanza en terminar *Los de abajo* podría haber tenido como causa, entre otras, la simple falta de presupuesto o la inseguridad para recuperarlo en una exhibición inmediata y sin la publicidad adecuada. Quizá por estos motivos, al terminar un año de tan intenso trabajo como había sido 1939, Urueta se ocupó de una película que para nada correspondía a los alientos de las tres anteriores, pero que parecía más adecuada para complacer a un público poco exigente, el cual garantizara una entrada de taquilla que, además, se correspondiera favorablemente con una inversión menor en la producción fílmica. Esta nueva película que Urueta empezó a rodar en la última semana de 1939 era una adaptación de una obra teatral del español Carlos Arniches: *¡Que viene mi marido!*

Puesta junto a sus tres antecesoras, hasta parece una broma: después de intentar juntar al cómico del momento con un escritor de fuste en una historia hipermoderna; después de evocar el universo cósmico de los mayas en sus propios templos clásicos; después de recrear una reciente gesta revolucionaria, tal como la había narrado su mejor narrador, lo que seguía para Urueta era una comedia de las que llamaban en la época "teatro de astracán", precisamente un repertorio por el cual la mayoría de los intelectuales mexicanos de entonces tenían sentimientos que iban del menosprecio a la repugnancia. Un repertorio que gente de teatro como Juan Bustillo Oro o Julio Bracho se habría rehusado terminantemente a dirigir en sus mocedades, aunque terminaran por hacerlo para el cine años después. Un repertorio que representaba como principal emblema, precisamente, Arniches, seguido de tantos y tantos autores ibéricos, y aun algunos argentinos, cubanos y mexicanos que imitaban el estilo; nombres como Pedro Muñoz Seca, Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura, y en generaciones posteriores Alfonso Paso y Jaime de Armiñán, cuyas obras se han puesto y repuesto innumerables veces en los escenarios mexicanos. Las opiniones que publicó Rodolfo Usigli en 1943, tras de ver una reposición más de una obra de Arniches —entonces recién fallecido— en el teatro Ideal de la ciudad de México, sintetizan bien lo que pensaba la intelectualidad de la época sobre el dramaturgo español:

> Mucho debe el teatro Ideal a Carlos Arniches, el gran sainetero español muerto recientemente. Muerto mucho después que muchas de sus obras, vivo todavía en unas cuantas. Arniches tuvo el mérito de dar vida castiza a un lenguaje sin música y sin copla, de establecer el predominio de la palabra hablada sobre la palabra contada o gemida en la zarzuela regional. No creó caracteres diferenciados y únicos, sino que, como todos sus predecesores, hizo un teatro sin hondura psicológica pero de médula popular: los personajes de Arniches, como los de Lope o Calderón, son siempre fundamentalmente españoles, cosas de España sobre todo. [...] Una gran virtud de Arniches fue escribir para España tan españolamente que cambió los derroteros del lenguaje popular y que, atento siempre a la sensibilidad española, redujo a términos estrictamente españoles todos los acontecimientos universales que llegaban a afectar a España. [...] Pero eso estaba bien para Arniches y para España. El hombre puede y quizás necesita comer carne muerta, pero no debe absorber arte muerto, ni puede hacerlo sin peligro de que esa putrefacción pase de su estómago a sus huesos y de sus huesos a su espíritu. [...] Vivo o muerto, Arniches, cuya gran habilidad es siempre admirable, sigue siendo un enemigo del teatro mexicano.[80]

Juicios duros, categóricos, incluso desproporcionados —cabría preguntarse si Usigli, en serio, no hallaba caracterización ni trascendencia algunas en Lope o en Calderón...—; todo para deslindarse de un cierto tipo de autores de los que, en el fondo, ni Usigli ni sus contemporáneos mexicanos estaban tan lejos como se sentían... Como ya he empezado a comentar, el repertorio español de astracán, al que entonces se le solía llamar también con notorio desprecio "teatro de abarroteros" —por la prejuiciada idea de que, al vivir en México muchos tenderos de origen ibérico, éstos tendrían que constituir el público natural para estas obras—, constituyó en México el mundo teatral de mayor divulgación, presencia y éxito comercial, sobre todo, entre 1910 y 1980, a despecho de todos los que hacían el teatro llamado

[80] Rodolfo Usigli, "El teatro en lucha: III.- Arniches vivo o muerto", *Hoy*, núm. 336, 31 de julio de 1943. Reproducido en: Rodolfo Usigli, Teatro completo, vol. V, Escritos sobre la historia del teatro en México/ Pról. y notas de Luis de Tavira; comp. de Alejandro Usigli; investigación hemerográfica de María Inés Cárdenas. México: FCE; 2005 (Letras Mexicanas); pp. 290-291.

experimental, con el cobijo o el apoyo gubernamental, como los que se han mencionado a lo largo de esta historia en relación con Silvestre Revueltas.

Al surgir la industria cinematográfica en los países hispanohablantes, era natural que muchas de sus historias, así como sus elencos artísticos, partieran de este repertorio ibérico probado comercialmente. Y sin embargo, entre 1931 y 1939 se filmaron en México menos películas de las que se cree basadas en este tipo de obras teatrales. Sólo un texto de Arniches había sido llevado a la pantalla antes de *¡Que viene mi marido!*, y de hecho, muy poco antes: *La locura de Don Juan* de Gilberto Martínez Solares, cuyo rodaje había empezado el 1° de septiembre de 1939 y se estrenó el 4 de enero de 1940. Poco después de la película de Urueta, se rodó otro Arniches: *El jefe máximo* de Fernando de Fuentes, basada en *Los caciques*; se empezó a hacer el 19 de julio y se estrenó el 2 de octubre de 1940. Pero no hay más producciones basadas de manera directa en las farsas de astracán antes de este año: hubo, eso sí, películas de argumento supuestamente original que, de cualquier manera, hacían evocaciones y se valían de las convenciones y la caracterización de personajes propios del mundo astracanesco, o de estilos similares. Por ejemplo, dos películas del mismo año de 1939: *Papacito lindo* de De Fuentes, inspirada en un vodevil francés, y *En un burro tres baturros* de José Benavides Jr., basada en una obra del argentino Alberto Novión. No tantas películas de esta tendencia para un año en el que se produjeron 39.[81] La afición por llevar al celuloide el humor comercial ibérico se acrecentó, en realidad, después de 1940; por ende, para Silvestre Revueltas no se trataba de un estilo escénico con el que estuviera muy familiarizado ni en el cine ni en el teatro, sobre todo si recordamos que los ambientes propiamente teatrales con los que él había colaborado eran otros, los de sus amigos intelectuales y universitarios.

Precisamente Revueltas no, pero los actores profesionales de la época sí que estaban inmersos en este medio comercial: incluso cuando los directores renovadores o experimentales buscaron quien les representara sus novedosos montajes, tuvieron que recurrir a actores cuya formación y cuya principal

[81] De hecho, *¡Que viene mi marido!* tuvo una adaptación cinematográfica más, también mexicana: *Sobre el muerto las coronas*, dirigida por José Díaz Morales en 1959 y con las actuaciones de Antonio Espino *Clavillazo*, Óscar Ortiz de Pinedo y Amparo Arozamena, entre otros. No he visto esta segunda versión fílmica de la obra de Arniches.

vida profesional se hallaban en las compañías de ese viejo estilo ibérico. Un ejemplo claro del caso lo da la célebre dinastía de los hermanos Soler, afamados actores activos durante seis décadas, los cuales trabajaron por igual en distintos ámbitos del teatro y, por supuesto, en el cine. Como ellos, existía todo un elenco de figuras cuya fama inicial provenía de los escenarios, y ella misma los había impulsado para ser reconocidos en la pantalla; por sólo mencionar algunos nombres, aquí vendrán a cuento para este capítulo Joaquín Pardavé, Emma Roldán y Carlos López Moctezuma. Las compañías formadas por actores de este estilo basaban lo fundamental de su repertorio en las comedias españolas de moda, y por ello trataban de mantenerse al día en cuanto a los estrenos madrileños. El mismo año de 1918 en que se dio por primera vez *¡Que viene mi marido!* en Madrid —en marzo—, ya se representaba en México, lo cual sabemos porque existe una copia del libreto registrada en nuestro país, es decir, lista para dar representaciones comerciales autorizadas, lo cual, como repito, no era nada raro sino lo común y cotidiano de las compañías teatrales mexicanas de entonces.[82]

Los mismos hermanos Soler conocían bien esta obra de Arniches. La habían presentado en Yucatán con su compañía, en la cual ya figuraban Fernando, Domingo y Andrés, dentro de una temporada de varias obras en el Teatro José Peón Contreras de Mérida, entre noviembre de 1924 y febrero de 1925.[83] Es muy importante saber esto porque revela lo cómodos que estos actores debían sentirse al representar estas obras, incluso en una adaptación para el cine, aunque esta aparente comodidad implicaba el ya no arriesgar ni modificar nada en los trabajos actorales, y terminar en una representación de los personajes esquemática, repetitiva, sin vida real y casi como una caricatura en el sentido peyorativo del término. Creo que hay bastante de estos problemas actorales en la versión fílmica de *¡Que viene mi marido!*; sin embargo, y sin ánimo especial de eximir a los actores por su responsabilidad en tales problemas, posiblemente éstos se vieron acentuados,

[82] Archivo General de la Nación, Propiedad Artística y Literaria, Caja 320, Expediente 7076, Foja 92, 1918/ ESPAÑA.

[83] Gonzalo Cámara Zavala, *Historia del Teatro Peón Contreras*; pp.254 y 257. No está de más recordar aquí un dato ya relatado al hablar de *La noche de los mayas*: que pocos meses después de los Soler, Revueltas estaba tocando el violín en este mismo teatro meridano, en julio de 1925.

en vez de ser matizados o neutralizados, por causa de la peculiar adaptación del libreto teatral para el guión cinematográfico.

La "grotesca tragedia" —así la llamó su propio autor— trata, como saben quienes la han visto, de una joven cuyo padrino —a quien ella le había rechazado una propuesta matrimonial— le hereda, al fallecer, una cuantiosa fortuna con la condición de que no la reciba antes de haber enviudado. Como ella ama a su joven prometido, y la familia de la muchacha desea obtener la herencia, todos se ponen de acuerdo con un amigo del novio para que la muchacha se case con un tipo aparentemente desahuciado, en trance de morir. La trama se complica cuando el supuesto moribundo se recupera, deja el hospital donde se hallaba y busca a la muchacha y a su familia para obtener el beneficio de vivir a sus expensas, hasta que se revela que este supuesto moribundo es en realidad un impostor. La adaptación de la obra teatral para la pantalla es obra del mismo Chano Urueta, según el crédito respectivo en la película. Existe un tratamiento narrativo de esta adaptación, publicado tres semanas después del estreno de la película, en una publicación periódica llamada *Novela Semanal Cinematográfica*. Esta narración no tiene nombre alguno de autor; sólo describe así su texto: "Argumento de la película de Films Mundiales S. A., del mismo título, interpretada por Arturo de Córdoba [*sic*], Beatriz Ramos, Emma Roldán, Joaquín Pardavé, Domingo Soler, Julián Soler y Carlos López Moctezuma, y dirigida por Chano Urueta". Y en efecto, aunque no podamos asegurar que su redacción es original de Urueta, se trata de una transcripción literaria de lo que vemos en la película, con todo y los varios cambios que se le hicieron a la obra original, los cuales son importantes aunque no alteran lo esencial de la historia.

Entre los cambios del libreto teatral al cinematográfico que merecen señalarse aquí, citaré cuatro. Primero, una relación familiar: en Arniches, Caridad "Carita", la muchacha protagonista de la historia, es sobrina del personaje de Valeriano; en la película, ella —interpretada por Beatriz Ramos— es hija del mismo personaje —actuado por Joaquín Pardavé. Luego, en Arniches, la propuesta matrimonial que a Carita le hiciera su padrino sólo se nos cuenta como parte de los antecedentes, en el tiempo presente de la acción central de la trama; en la película, vemos esa acción, y sólo después de que entendemos la negación de Carita a la propuesta, cambiamos de escena al momento después de la muerte del padrino, que es cuando la acción de la película se enlaza directamente con la del drama original.

Los dos cambios siguientes son más significativos, modifican más a la película y la terminan de diferenciar de la farsa. En Arniches, el personaje del tío Segundo tiene una función muy específica y bien definida: es el único que mantiene la cordura y la prudencia en medio de las locuras por la ambición del dinero en que cae el resto de la familia; por ende, puede enunciar la moraleja final de la obra teatral: "Si queréis tener salud, comida sana; si queréis ser felices, dinero honrado. Y lo que no sea esto, ya lo visteis, daño nada más puede ser".[84] Dentro de las convenciones del drama de su tiempo, Segundo representa en la obra el personaje *raisonneur*, es decir aquél que habitualmente expresa el punto de vista del autor y a través del cual éste manifiesta de manera abierta las opiniones e ideas que la obra se propone ilustrar. Esta caracterización bien definida en Arniches fue ignorada por Urueta en la adaptación cinematográfica, en la cual el tío Segundo —interpretado por Domingo Soler— quedó muy desdibujado y pasó a ser un mero comparsa de los movimientos de sus parientes, e interlocutor de sus opiniones e intenciones. Como este cambio hacía de toda la familia de Carita a un equipo homogéneo y sin divergencia de pareceres, fue necesario trasladarle a ella misma algo de la autoridad moral perdida en el personaje de Segundo, lo cual justificaba, hasta cierto punto, la cuarta modificación importante del libreto: si en Arniches el personaje del moribundo Bermejo era un impostor sin más intenciones que las de estafar y vivir de la familia de Carita, en la versión fílmica este falso muerto, si bien usurpa también otra personalidad, termina por hacerse simpático a los ojos de la muchacha cuando por fin la encuentra, y como le habla a ella de manera sincera y abierta, se gana su corazón, y Carita termina por aceptarlo y preferirlo a su novio original, como si esta conquista amorosa significara un premio a Bermejo por su buena conducta, a despecho de la ambiciosa y convenenciera familia de la chica. Si este cambio no parece lo suficientemente claro en la película, ello no se debe sólo a las confusiones de caracterización que Urueta nunca terminó de resolver, sino también a que Arturo de Córdova, en una de sus peores apariciones ante la cámara, se encargó de hacer de su personaje de Lázaro Bermejo un tipo de sangre pesada, insoportable aunque se portara de manera ejemplar.

[84] Carlos Arniches, *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!!* Ed. de Andrés Amorós; acto tercero, escena última, p. 271.

Creo necesario haber expuesto con detalle todos estos problemas relacionados con la adaptación de la obra de Arniches para la película de Urueta, porque repercutieron de manera indirecta en el trabajo de los otros elementos creativos del equipo de la producción fílmica. Si ya estábamos ante una obra ingeniosa pero simple y de trazo grueso y burdo, la adaptación para el cine la volvió de ritmo pesadísimo, le aplanó sus aristas más críticas, diluyó cualquier intento de caracterización natural o espontánea de sus personajes principales y repitió uno de los elementos más lamentablemente constantes en el cine de Chano Urueta: su concepción plástica plana, bidimensional, como la de teatro filmado, de lo que ya se ha hablado bastante en la historia de las tres películas anteriores. En *¡Que viene mi marido!*, la mayor parte de la historia transcurre en una casa espaciosa y moderna, de dos pisos y amplia escalera circular y, sin embargo, en ella los actores están casi todo el tiempo formando grupos que dan un solo frente lineal a la cámara. Por eso afirmo que esta muy fallida adaptación repercutió en el trabajo de los actores, del camarógrafo Gabriel Figueroa... y del compositor Silvestre Revueltas.

El rodaje de *¡Que viene mi marido!* se inició el 26 de diciembre de 1939, prácticamente para cerrar el año. Ignoro cuánto tiempo exacto llevó el trabajo de filmación, pero debió ser un proceso breve y continuo, porque Revueltas firmó, al final de la partitura que escribió para la película, la fecha del 9 de febrero de 1940: es decir, mes y medio después de iniciado el rodaje; es la partitura fílmica que más rápidamente compuso el durangueño. En ella consignó el título de la película de una manera levemente distinta al original: "*Ahí viene mi marido*". La partitura está escrita para flautín, clarinete, saxofón, corno, dos trompetas, trombón, timbales y otras percusiones, en especial xilófono, y las cuerdas; una dotación, por lo demás, muy similar a la de *El signo de la muerte*. En 63 páginas, la partitura tiene organizados sus materiales de acuerdo con la distribución de los 10 rollos de la película; en estas páginas se fueron marcando números que corresponden a sendas secuencias o escenas de la película con las que la música se correspondía: son 22 en total.

A diferencia de las películas anteriores, no dispongo de datos precisos sobre el proceso de edición, grabación y sincronización, aunque la música no hizo esperar a nadie, como ya se vio por las fechas. Tampoco sé quiénes la grabaron, aunque no es muy arriesgado suponer que se hubiera contratado a los atrilistas exclusivamente para la grabación y que los hubiera dirigido el

propio Revueltas, como en las películas anteriores de Urueta. Esta grabación tuvo que realizarse, como plazo máximo, entre principios de febrero y principios de mayo de 1940, si consideramos que la película se estrenó el 6 de junio de ese mismo año en el cine Palacio, por cierto apenas cinco días después que la retardada *Los de abajo*, como ya se contó.

Como también era ya habitual en estas labores fílmicas industriales, en *¡Que viene mi marido!* hay leves diferencias entre lo escrito en la partitura y lo que realmente se oye en la película. Pero es más importante la distribución general que se le dio a la música. La película se inicia con una rúbrica para los créditos, la cual se liga con un tema distinto, numerado como "#4" del rollo 1, que Revueltas anotó así: "Llegada Tío Millonario". Es evidente que se refiere a la primera escena de la película, con la llegada del padrino de Carita, Rogelio Nogales —actuado por José Ortiz de Zárate—, a quien el compositor denominó erróneamente "tío", parentesco que este personaje no tiene con la muchacha. Entre la rúbrica inicial y esta breve secuencia, se hace un total de 2'38 de música, después de lo cual no volvemos a escuchar música alguna hasta que llegamos a los 27'36. Dicho de otro modo: para una película cuya duración total es de 90 minutos, que se le pasen 25 de ellos sin música, casi la tercera parte, me parece muy significativo y creo que le debe generar al espectador una reacción específica, que no se da en ninguna otra de las películas musicadas por Revueltas. Si exceptuamos los 7'09 que el compositor le aportó a *La bestia negra* de Soria —película en la cual el durangueño, por lo demás, no era el compositor titular, como ya se vio—, *¡Que viene mi marido!* es la producción fílmica que menos música revueltiana tiene: 17'10 en total, menos de su quinta parte.

La partitura de *¡Que viene mi marido!* no es muy lograda en cuanto a aportaciones originales, sobre todo comparada con las de todas las películas anteriores para las cuales había trabajado Revueltas. No sólo se trataba de que la película en conjunto fuera mediocre, por lo menos como la juzgamos hoy —quién sabe cómo la juzgaría en enero de 1940 el compositor...—, pues también le hacemos el mismo reproche a las tres producciones anteriores de Urueta, y sin embargo hemos visto cuánto representó en ellas la aportación sonora revueltiana. No: en este astracán filmado, la música no representa en general una ayuda para salvar los graves problemas de narración visual o de caracterización de personajes. Si acaso, hay algunas contadas escenas donde pueden observarse hallazgos ingeniosos, pero aislados y sin formar

un discurso bien integrado. Revueltas repitió en *¡Que viene mi marido!* algunos procedimientos que ya vimos en *Los de abajo*; sobre todo, el de combinar materiales musicales originales con materiales ya existentes antes, adaptados para su uso fílmico. Entre los materiales originales, puede citarse un tema de son, típico de su estilo, como tantos otros escritos para dentro y fuera del cine. Escuchamos este tema de son ya en la rúbrica de los créditos del inicio de la película, y lo volveremos a oír un par de veces, vinculado a la imagen del personaje de Carita; por lo menos en la primera de ellas, vale la pena detenerse un poco, en una de esas contadas escenas ingeniosas a las que me refiero.

Como ya se explicó, tras de 25 minutos sin música, ésta se presenta con la escena en que Carita, sus padres y su tío, su novio Luis y el amigo de éste, Hidalgo, acuden al hospital donde está Bermejo, para que éste despose a la muchacha *in articulo mortis*, como dice el libreto. Mientras la cámara presenta un plano abierto de una sala del hospital con varias camas, y todos los personajes avanzan hacia la cama de Bermejo, escuchamos dos temas: uno es la bien conocida marcha nupcial de Richard Wagner; el otro, un motivo original de Revueltas para alientos, en los registros graves; los dos temas se van presentando de manera alternada, uno cortando al otro. El motivo de Revueltas tiene un carácter que bien puede calificarse de fúnebre o macabro, muy similar al tema compuesto para el Brujo o Matlaltzin en *El signo de la muerte*. Es decir, este motivo ayuda a establecer un ambiente más que adecuado para un personaje que está a punto de morirse... y la marcha nupcial nos recuerda que el mismo personaje también está a punto de casarse: una combinación decididamente grotesca.

Lo más interesante es lo que sigue. El ambiente fúnebre ayuda, sobre todo, al estado de ánimo y al carácter de Bermejo, dada su evidente situación. En cierto momento, parece como si la música se trasladara del ambiente general al estado de ánimo individual de Bermejo, porque, en cuanto éste ve por primera vez a la que va a ser su esposa *in extremis*, se percata de inmediato de su juventud y de su belleza, y claro, se enamora. La música ayuda a establecer el cambio de ánimo, no ya de todo el ambiente, sino de Bermejo: la combinación Wagner nupcial-Revueltas fúnebre deja el paso al tema de son anunciado en el inicio de la película, mientras la cámara se enfoca con toda precisión en el rostro de Carita. El contraste de caracteres anímicos entre unos materiales musicales y otros es lo bastante claro en esta breve

escena como para que el espectador entienda, antes de que la historia misma se lo cuente, que Lázaro Bermejo, haciendo burlesco honor a su evangélico nombre,... se levantará y andará, por causa del amor a una mujer.[85]

Pero si la combinación de estados de ánimo y su calificación musical son exitosas en este brevísimo pasaje, la escena siguiente de la película se vale de una cita musical tan obvia como la de Wagner, pero usada con mucha menor inventiva. Una vez casado Bermejo, Carita y su gente se retiran de la sala del hospital, y entran en ella doce médicos —podrían haber incluido uno más, para dar un número fatídico...— para examinar al moribundo. La entrada de esta corte médica viene acompañada por una orquestación —con toda seguridad, del propio Revueltas— del tercer movimiento de la segunda sonata para piano de Fryderyk Chopin, la tan usada y abusada "Marcha fúnebre"; sin embargo, el pasaje musical se limita a exponer con claridad la melodía que ya era más que conocida en 1939, como lo sigue siendo hasta la fecha, sin mayor trabajo de elaboración o variación. En términos visuales y dramáticos, se refuerza de una manera obvia el hecho de que Bermejo está muriéndose y los médicos no le van a ayudar a recuperarse, sino todo lo contrario. También es obvia, por lo mismo, la diferencia entre este uso tan rudimentario de Chopin y el juego de combinaciones con la marcha nupcial de Wagner, que contrasta y cuestiona su significado convencional. De una escena a otra vamos del manejo creativo con las convenciones a su obediencia sumisa.[86]

Otro momento ingenioso se da en la escena cuando los padres de Carita esperan la llegada de Bermejo, enterados ya de que éste ha dejado el hospital y va a buscar a su esposa. Mientras los padres oyen el timbre de la puerta de su casa y se dirigen aterrados a abrir, la música los acompaña con unos acordes graves que generan tensión dramática hasta que Valeriano, el padre, abre por fin y entra... Genoveva, la criada —interpretada con gracia por Conchita Gentil Arcos—; su rápida entrada se oye rubricada por dos escalas en *glissando* del xilófono, ascendente primero al abrir Valeriano y entrar la criada, y luego descendente al terminar ésta su entrada y cerrarse la puerta.

[85] Esta escena de la película tiene las músicas citadas entre los minutos 27'36 y 28'32; es decir, breves 0'56. Para el caso de *¡Que viene mi marido!*, los tiempos han sido medidos sobre la copia en videocinta de la película que resguarda la Filmoteca de la UNAM.

[86] Esta siguiente escena tiene música entre los minutos 30'50 y 32'09; 1'19 en total.

Es un efecto gracioso, un tanto imprevisto, pero sólo es esto y no hay más, en cuanto a la música.[87]

Ahora bien, si estos manejos se hicieron en la película con los materiales originales compuestos por Revueltas, queda por ver si fueron distintos los manejos con sus materiales previamente existentes. Si *Caminos* contribuyó a llenar muchos minutos de la pista musical en *Los de abajo*, en *¡Que viene mi marido!* la obra que cubrió la falta de material original fue *Música para charlar*. Y la manera en que fue empleada también pasó por procedimientos similares a los de la película azueliana, como veremos a continuación. Podría decirse que *Caminos*, por lo menos, tenía en sus ritmos de corrido popular elementos que hacían factible su asociación con una película sobre revolucionarios mexicanos de 1910, y que el uso que Revueltas ya había hecho de *Música para charlar* en *La bestia negra* también se justificaba al mantener esta música en ámbitos ferrocarrileros. Pero ¿qué relación podría establecerse entre la música para ilustrar la construcción de unos ferrocarriles en medio del desierto y una farsa de astracán?

Tres temas de *Música para charlar* se tomó prestados Revueltas para *¡Que viene mi marido!*: los designados en la partitura como V, "Mexicali", IX, "Melodía del Cactus", y XVII, "Tren de trabajo". Como ya se contó en el capítulo correspondiente, se trata de dos temas en ritmo de polka y de la hermosa melodía del "Cactus", tan cantable.[88] No los usó con la orquestación original ni los citó de manera textual. Veamos primero el caso de "Cactus". Sólo empleó el compositor esta melodía en una escena, en la que Bermejo y Carita, quienes no se han vuelto a ver desde la boda en el hospital, se encuentran, de manera sorpresiva para la muchacha pero prevista por el moribundo resucitado. Antes de que éste la sorprenda con su encuentro, vemos cómo espía a Carita desde una recámara contigua a la suya, mientras ella duerme una siesta. Entonces escuchamos "Cactus", al mismo tiempo que Bermejo, en la amanerada sobreactuación de Arturo de Córdova, pretende transmitirle a la cámara cuán intensa es su pasión amorosa por Carita. La hermosa melodía sólo funciona aquí de refuerzo emotivo para una situación

[87] 45'16-45'50 en la película, 0'34 de fondo musical.
[88] *Vid. supra*, en el capítulo respectivo.

que ya es bastante evidente, es decir, su presencia no constituye una aportación especial para la comprensión de la escena.[89]

Ahora vamos a "Tren de trabajo" y "Mexicali". Dada la afinidad rítmica y las similitudes melódicas de los dos temas, Revueltas los asoció en la película a una situación dramática común: la decisión de Bermejo de ya no suicidarse, sino vivir a expensas de la familia de Carita, mientras los padres y el tío de ésta no encuentran cómo deshacerse del marido no deseado. Mientras la imagen fílmica nos va ilustrando los cambios de hábitos de Bermejo, y la evidente mejoría de su salud y su apariencia, la música hace un fondo humorístico, exponiendo primero "Tren de trabajo" y después "Mexicali". Al reorquestar y grabar estos materiales para la película, Revueltas favoreció en ellos al sonido del xilófono, al cual, de hecho, le asignó junto a las cuerdas la conducción de la melodía en "Tren de trabajo", con lo cual se acentúa el efecto humorístico de esta melodía.[90]

El uso de "Mexicali" no se limitó a esta escena, pues Revueltas empleó esta simpática y pegajosa melodía en otros tres momentos de la película: uno, cuando Carita regresa de manera imprevista a su casa, de donde la habían sacado sus padres por un cierto periodo para evitar que se encontrara con Bermejo, a quien ella supone muerto hasta este momento de la trama;[91] otro, cuando la misma Carita, tiempo después de haberse encontrado con Bermejo —la escena con "Cactus"— y de haber confirmado que éste aún estaba vivo, lee una mañana en el periódico la noticia de su muerte y reacciona con espanto y terror.[92] El tercer y último momento es un uso meramente convencional, pues corresponde sólo al crédito de la distribuidora de la película, en su mismo final; el tema se ejecuta aquí a *tempo* acelerado, a la manera de una *stretta* para fin de escena, en este caso de toda la película.[93]

Si observamos en conjunto los cuatro momentos en que Revueltas empleó el tema de "Mexicali" como fondo de la película —único material de *Música para charlar* que usó más de una vez en ella—, podremos ver que

[89] 1:14'22-1:15'09 en la película, 0'47 de fondo musical.
[90] "Tren de trabajo" corresponde a 1:01'50-1:02'46 en la película, 0'56 de fondo musical. "Mexicali", en este pasaje, va con 1:03'20-1:03'57, 0'37 de fondo musical.
[91] 1:11'47-1:12'46 en la película, 0'59 de fondo musical.
[92] 1:21'08-1:22'12 en la película, 1'04 de fondo musical.
[93] La película termina propiamente en 1:29'31, y de ahí se ve el crédito de la distribuidora y se oye "Mexicali" en *stretta* hasta 1:30'00, 0'29 de música.

tal vez sólo su primer uso, alternando con "Tren de trabajo", contiene un significado de algún valor específico para la imagen; sin embargo, en general, es evidente que el compositor no dotó a tal tema de una función dramática ni visual precisa a lo largo de la película: en estos casos, el fondo musical pasó a ser meramente eso, un fondo en el sentido más rudimentario del término. Podría haber elegido otros materiales para tales escenas, incluso podrían ir estas escenas sin música, y no se percibiría un efecto o defecto significativo.

Y en conjunto, ése parece el saldo del trabajo musical realizado por Revueltas para *¡Que viene mi marido!*: un uso rudimentario o elemental, sin valores funcionales salvo en contados momentos, con una escasa proporción de presencia en la película, y muy atenido a los usos y convenciones ya establecidos por la industria en el momento, sin criticarlos ni cuestionarlos, y prácticamente sin contraproponer otros usos o significados. Puesta frente a todas las demás producciones cinematográficas en las que había trabajado el compositor, nos presenta un resultado estético decepcionante e insatisfactorio, lo mismo vista como obra artística conjunta que por la aportación musical en ella contenida. Parece satisfacer las exigencias que se habrían esperado de cualquier compositor que en la época escribiera para el cine en México; sin embargo, sucede que, al terminar 1939 y después de *Redes*, *¡Vámonos con Pancho Villa!* e incluso *La noche de los mayas*, Silvestre Revueltas ya no era cualquier compositor, y mucho menos para el cine. Por ello es penoso tener que concluir que, en *¡Que viene mi marido!*, la industria derrotó al arte, sobre todo en el uso de la música.

Así llegamos al final del año fílmico de Silvestre Revueltas con Chano Urueta, con un trabajo que se prolongó hasta los inicios del año siguiente. Nunca sabremos en qué estado de ánimo se hallaba el compositor cuando, en la primavera de 1940, terminó sus colaboraciones con la industria fílmica que, sin duda, contribuyeron a su precaria subsistencia y a la de su familia. ¿Se hallaría realmente contento, satisfecho, al ver las películas que ostentaban su crédito de colaborador sonoro? ¿Las habrá valorado de la misma manera como se las valora el día de hoy? ¿Estaría consciente de lo diferentes que eran entre sí, y de la cantidad y calidad del trabajo musical que había dejado en cada una de ellas? ¿Cuánto de toda esta música habrá pensado en reciclar para la sala de conciertos, como ya lo había hecho con *Redes* y *Música para charlar*? Para mí, por lo menos, es un poco triste que Revueltas se hubiera comprometido a tanto trabajo con un cineasta tan mediocre como Chano

Urueta, en los mismos años en los que ya empezaban a dar frutos fílmicos más atractivos Arcady Boytler, Alejandro Galindo o Juan Bustillo Oro, por no hablar de haber vuelto a trabajar con Fernando de Fuentes. Pero no sabemos —nunca lo sabremos— si el trabajo con Urueta fue una necesidad y no una elección, si tal vez éste fue el único director que le ofreció trabajo en ese periodo o si Revueltas se halló a gusto colaborando con él, a pesar de que no le atrajera siempre el contenido total de las películas para las que se le invitaba.[94] Todo lo que apunto aquí son conjeturas, especulaciones. Lo que sí es un hecho es que, en julio de 1940, Enrique Solís tomó la secretaría general del sindicato de los trabajadores cinematográficos. Su gestión fue muy cuestionada por varios miembros del gremio, entre ellos Chano Urueta, quien lo atacó de manera directa en un artículo publicado por *Cinema Reporter* el 27 de diciembre de 1940.[95] La respuesta fue previsible: Solís hizo expulsar a Urueta del sindicato, lo cual impidió a éste hacer películas durante un año y medio, hasta que en agosto de 1941 pudo regresar al trabajo industrial con *La liga de las canciones*. Para entonces ya no vivía Silvestre Revueltas, quien no hizo más música cinematográfica en los ocho meses que le restaban de vida.

[94] De hecho, Revueltas pudo haber musicado una película más: *Forgotten Village* o *El pueblo olvidado*, un documental producido y dirigido en México por el estadunidense Herbert Kline, con guión de John Steinbeck. Esta película tenía varios puntos de contacto con *Redes* en cuanto a su concepción, realización y postura ideológica. Según Albrecht Betz, Revueltas había sido convocado para musicarla, pero la muerte le impidió hacerlo, por lo cual Kline y Steinbeck llamaron a Hanns Eisler, quien se hallaba a la sazón en Nueva York, para que se trasladara a México a suplir el trabajo encomendado originalmente a Revueltas. No está de más comentar aquí que el compositor alemán ya había visitado México en el verano de 1939, donde conoció personalmente a su colega mexicano en el Conservatorio Nacional. Eisler trabajó con *Forgotten Village*, al parecer, en un mes y medio a mediados de 1941, y la película se estrenó en Nueva York el 18 de noviembre de ese mismo año; en México sólo la vio un grupo reducido de personas en octubre de 1942. Véase: Betz, Albrecht, *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*/ Trad. de Ángel-Fernando Mayo. Madrid: Tecnos 1994 (Metrópolis); p. 175, y Gabriel Ramírez, *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*, pp. 65-69.

[95] Una crónica detallada de este conflicto sindical, y la reproducción completa del artículo de Urueta, se pueden consultar en Emilio García Riera, en su *Historia documental del cine mexicano*, ed. de 1992-1997; tomo II, pp. 146-148.

Capítulo VII
El final inconcluso de *La Coronela*: Posada, Revueltas y sus muertes

La noche del 9 de enero de 1940, justo un mes antes de que firmara su partitura para *¡Que viene mi marido!*, Silvestre Revueltas no estaba haciendo labores fílmicas de ningún tipo: se encontraba en el Teatro Virginia Fábregas, muy entusiasmado y hasta impaciente, esperando que se estrenara *Don Lindo de Almería*, una producción del Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, con coreografía de Anna Sokolow, libreto de José Bergamín y música de Rodolfo Halffter. Según evoca Arturo Perucho en una crónica de algunos años después, en relación con esta coreografía:

> [...] Los artistas más destacados, los críticos más exigentes y los devotos tradicionales del ballet, coincidieron en mostrar un vivo interés por aquello que parecía un experimento y era ya una prometedora realidad. La curiosidad fue unánime; tanto, que la zarzuela que precedió a aquel insólito estreno se vio amenazada de interrupción, por la voz impaciente, estentórea e inquieta de Silvestre Revueltas.[1]

En efecto, los acontecimientos durante el año de 1940 regresaron al compositor durangueño al escenario vivo de la danza, después de su intenso año cinematográfico al lado de Chano Urueta. Una suma afortunada de encuentros humanos se había ido cocinando en la ciudad de México desde dos años antes, suma que generó grupos y compañías y proyectos artísticos que transformaron de manera radical el panorama dancístico, y dejaron huella importante en el teatral. A Revueltas le vino de maravilla este auge coreográfico porque le representaba opciones de trabajo más favorables que las fílmicas, desde el punto de vista de su aportación artística: no se sometería

[1] Arturo Perucho, "Ballet moderno en México (Datos para la Historia)". *Nuestra Música*, año II núm. 8, octubre de 1947; p. 180.

su música a tantos cortes ni manipulaciones industriales; estaba en pie de igualdad con creadores de temperamentos, ideologías y capacidades afines a las suyas; tenía más libertades de creación y de propuesta de contenidos, al tratarse de producciones artísticas destinadas a un público más exigente que el del cine. No sorprende, por lo tanto, que en los diez meses de 1940 que el compositor vivió, participara en por lo menos cuatro proyectos escénicos, dos de los cuales llegaron a su estreno.[2] De uno de ellos, *El renacuajo paseador*, ya se ha hablado; toca ahora su turno al otro, el último trabajo de música escénica de Revueltas y su última composición, lamentablemente inconclusa: *La Coronela*.

Cuando el todo sí es la suma de sus partes

Si algún beneficio podemos agradecerle a los regímenes totalitarios como los fascismos y el comunismo estaliniano, es el de haber expulsado de sus tierras a numerosos artistas de talento, de los cuales muchos encontraron refugio y espacio para continuar con sus carreras creativas en el México de Lázaro Cárdenas: lo mismo el ya legendario exilio español que refugiados alemanes y japoneses, combinados con estadunidenses de ideas abiertas o liberales que preferían el clima de vida y de creación en México al de su país natal. El grupo que creó y estrenó *Don Lindo de Almería* ilustra el caso. Una historia similar tiene el Teatro de las Artes, del cual se derivó la compañía Ballet de Bellas Artes en su segunda edición. Si bien su declaración de principios fue firmada por varios creadores, quienes tuvieron las principales responsabilidades fueron, sobre todo, tres personajes singulares: Gabriel Fernández Ledesma, Seki Sano y Waldeen.[3] Vale la pena detenerse un poco en ubicar de dónde provenían estos tres creadores, quienes coincidieron en 1940 en la creación de *La Coronela* junto con Revueltas.

[2] Los dos proyectos no estrenados son los ya descritos en una nota al pie en el primer capítulo de este libro: *Danza de la Abuela Nopath* y *El rey enano*, sobre textos de Ermilo Abreu Gómez, que iba a realizar el Ballet Theatre, y *Éste era un rey*, de Luis Córdoba, producción del mismo Teatro de las Artes del que surgió *La Coronela*, como ya se explicó en el lugar correspondiente.

[3] Los firmantes completos fueron, además de estos tres: Xavier Guerrero, Miguel Covarrubias, Silvestre Revueltas, Jesús Durón, Rodolfo Halffter y Germán Cueto.

Nacido en una concesión japonesa de Tientsin, China —Tianjin en *pidgin*—, Seki Sano se formó por igual en las convenciones del teatro clásico de su país y en las novedades que representaba el teatro occidental para él, sobre todo las asociadas al uso del teatro como un arma de indoctrinamiento ideológico y social de izquierda. Precisamente por sus convicciones políticas, Sano tuvo que dejar Japón y se refugió de 1932 a 1937 en la Unión Soviética, adonde trabajó como parte de los equipos creativos de Konstantin Stanislavski y, sobre todo, del ya mencionado Vsiévolod Emiliévich Meyerhold. Tras las represiones de Stalin, que le costaron la carrera y la vida a Meyerhold, Sano vagó por Checoslovaquia y Francia antes de llegar a Estados Unidos en 1938. Allí lo conoció Paul Strand, quien le escribió sobre él a Carlos Chávez, como de paso, en relación con la actividad de Virginia Stevens, esposa del fotógrafo: "Hasta ahora no hay oportunidades para función en Broadway, de modo que ella [e. d. Virginia] formó un grupo de actores para trabajar con un director japonés que fue ayudante de Meyerhold. Van a empezar ensayos de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, dentro de unos cuantos días, para trabajar creadoramente y con la esperanza de lograr una producción".[4] La producción se logró, en efecto, y se estrenó en marzo de 1939 en Nueva York. Como resultado de esta presentación, Sano conoció a Rufino Tamayo, a quien le pidió su intercesión para que se le invitara a México. El resultado es que el director japonés llegó apenas mes y medio después del estreno de Lope, el 26 de abril, a Veracruz, para quedarse a vivir en el país de manera definitiva.

Waldeen von Falkenstein Brooke nació en Texas, Estados Unidos; desde muy joven usó su solo nombre de pila como nombre artístico. En 1928 renunció a su formación de *ballet* clásico en la que hasta entonces se había preparado, y empezó a experimentar de manera autodidacta en nuevas formas de danza, al mismo tiempo que Marta Graham establecía su propia escuela y su propia técnica dancística en Estados Unidos. Waldeen trabajó con Mary Wigman en 1931 y con Michio Ito, sobre todo de 1932 a 1934; con él realizó giras por Japón, Estados Unidos y Canadá, y en 1934 la compañía de este maestro japonés dio varias funciones en México. La crítica de la ciudad de México se enamoró de Waldeen entonces, y ella de la cultura mexicana.

[4] Carta de Strand a Chávez, 1°-XI-1938, en Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; p. 279.

Aunque regresó a Estados Unidos, y dio funciones en Los Ángeles y en Nueva York entre 1934 y 1938, Waldeen decidió regresar a México, y el 16 de febrero de 1939 volvió a presentarse en la capital del país.

Fernández Ledesma es recordado hoy como un destacado y polifacético artista de la Escuela Mexicana: pintor, escultor, escenógrafo y sobre todo grabador —especialidad en donde la crítica le suele otorgar el mayor reconocimiento—, pero también profesor, editor, curador museográfico y promotor cultural. Había participado en la decoración de un pabellón del gobierno mexicano en Rio de Janeiro en 1922, justo en los años legendarios en que se dio una revolución plástica también en Brasil —la época de la legendaria Semana de Arte Moderno de São Paulo. Siempre tuvo una actitud radical de izquierda, y participó en movimientos como el *¡30-30!* contra la Academia de San Carlos. Tuvo una participación destacada en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y editó en 1928 la revista de artes plásticas *Forma*, en la cual dio a conocer la obra plástica de Orozco, Siqueiros y Tamayo, entre otros. Fue también miembro fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios —LEAR. Entre 1938 y 1939 estuvo en Europa, donde presentó una exposición sobre arte mexicano en París.

El Teatro de las Artes fue el punto de cruce entre los caminos de Sano, Waldeen y Fernández Ledesma, junto con varios artistas destacados del momento. Se fundó en agosto de 1939, con el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas, y para diciembre del mismo año ya se estaba haciendo una selección de actores que habían de formarse en los cursos impartidos por Sano y sus colegas, y se dieron funciones de títeres coordinadas por un viejo conocido y conocedor de la materia, Germán Cueto.

En mayo de 1940, Waldeen presentó un proyecto de montaje de varias coreografías, en nombre del Teatro de las Artes, al Departamento de Bellas Artes de la SEP, el cual todavía coordinaba entonces Celestino Gorostiza.[5] Al ser aprobado, ella misma se encargó de comunicárselo a los colegas para

[5] Puede consultarse este proyecto, en la carpeta "Sección de teatro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Documentos relacionados con las actividades de la temporada de Ballet, conciertos de Madrigalistas y Ópera del Palacio de Bellas Artes. Año de 1940", documento FMCO-3631, Fondo Documental Armando de Maria y Campos (CITRU-INBA), en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes. En lo sucesivo, citaré los documentos de esta carpeta por el título abreviado: "Sección de Teatro-temporada de Ballet".

que fueran preparando su trabajo. Por lo menos, a Silvestre Revueltas se lo expresó de esta manera:

> Muy estimado compañero Revueltas: escribo esta carta porque es muy difícil comunicarme con usted por teléfono. He estado en cama con un fuerte ataque de gripa por más de dos semanas y apenas comienzo a organizar mis actividades. Quiero decirle que ya estoy trabajando con el grupo del Ballet de Bellas Artes con clases de técnica diariamente; también Seki Sano y yo estamos preparando el esquema de nuestro plan de repertorio, en todo detalle de danza y escenificación, como hemos hecho con el Ballet para la obra de Córdova.[6]
>
> No he podido comunicarme con Fernández Ledesma y se me ha informado que ha salido para vacaciones fuera de México. Tan pronto como regrese, que estoy segura será la semana entrante, nos reuniremos para discutir en detalle nuestros planes.
>
> También he hablado con el señor Gorostiza, quien me mostró el oficio firmado por Vázquez Vela, aceptando nuestro presupuesto. Yo he propuesto que formaríamos un convenio por escrito que incluiría las actividades que vamos a desarrollar y el presupuesto, etcétera, que sería firmado por todos nosotros del Consejo Artístico, con lo cual el señor Gorostiza estuvo completamente de acuerdo.
>
> Estoy segura que sigue usted tan entusiasmado para crear el Ballet de Posada; por mi parte, sueño con ello día y noche.
>
> Espero que disculpará el que no me haya comunicado con usted por tanto tiempo, pero de veras estuve muy enferma. Entonces, mientras la semana entrante me pondré en contacto con usted por teléfono para arreglar una cita cuando podemos tener una larga conversación [*sic*].
>
> Con mis mejores deseos para nuestra colaboración, le saludo afectuosamente/ Waldeen.[7]

De esta carta se desprende mucha información valiosa. Para empezar, es claro que los responsables de lo que iba a ser el Ballet de Bellas Artes ya tenían tiempo de estar pensando en las imágenes de José Guadalupe Posada como inspiradoras de sus proyectos creativos. No era ninguna novedad

[6] *Sic* la ortografía del apellido, que era con b. ¿Se refería Waldeen a *Éste era un rey*?
[7] Carta de Waldeen a Revueltas, 29-V-1940, en *Silvestre Revueltas por él mismo*; p. 237.

partir de quien era considerado el precursor del movimiento nacionalista en las artes plásticas mexicanas, honrado, admirado, citado y hasta imitado por casi todos los artistas de aquella época. Es muy seguro que Fernández Ledesma se lo diera a conocer a Seki Sano y a Waldeen, y que el mismo pintor lo hubiera propuesto como el inspirador plástico de su propio trabajo. A Revueltas, desde luego, no había que explicarle para nada quién era el ilustrador estelar de Antonio Vanegas Arroyo, el editor de *El renacuajo paseador* y, por lo demás, el compositor debía conocer a Fernández Ledesma desde años atrás, si no en los movimientos plásticos de renovación —a través de su hermano Fermín, copartícipe de ellos—, desde luego en el trabajo común de la LEAR.

El convenio se suscribió el 7 de junio de 1940, y lo firmaron: Celestino Gorostiza, por parte del Departamento de Bellas Artes de la SEP, y por parte del Ballet de Bellas Artes, los integrantes de su Consejo Artístico: Waldeen, directora, coreógrafa y maestra; Revueltas, compositor musical; Gabriel Fernández Ledesma, escenógrafo, y Seki Sano, escenificación y dirección dramática.[8] Desde el punto de vista institucional que representaba Gorostiza en ese momento, se trataba más de la continuidad de un proyecto que de uno nuevo, pues el Departamento a su cargo ya había ofrecido presentaciones con una compañía denominada Ballet de Bellas Artes en el mes de marzo anterior, cuyos integrantes eran los del grupo de Anna Sokolow; así se trataba de dar la imagen de que el proyecto dancístico oficial seguía de manera ininterrumpida, aunque renovada.

Una vez confirmado el apoyo gubernamental, el Ballet de Bellas Artes puso manos a la obra. Se debía estrenar en noviembre del mismo 1940, de tal manera que el grupo contaba con cinco holgados meses para preparar bien, a fondo, el programa prometido. Dicho programa consistía en cuatro coreografías, todas de Waldeen: una de formato clásico y tres modernas, cada una representativa de distintos momentos de la cultura mexicana. Es muy interesante saber que, según lo estipulado en el convenio con el Departamento de Bellas Artes, en un principio Revueltas tenía a su cargo la composición de la música para las tres coreografías modernas, e incluso tenía

[8] Puede verse el convenio completo, "Convenio para el Ballet de Bellas Artes bajo los auspicios del Departamento de Bellas Artes", en la Carpeta "Sección de Teatro-temporada de Ballet", documento FMCO-3632.

definidos los pagos por ellas: $1000 por "sus composiciones de tres ballets, basados en obras de Posada" y $500 por "sus composiciones para la primera danza del programa (Churrigueresque [*sic*]), y para la última (Tema Moderno Mexicano)".[9] Como también es evidente, ya tenían claro los creadores desde este momento que el número principal del programa sería el "Ballet de Posada", como le llamó Waldeen a finales de mayo, cuando le escribiera a Revueltas, sin tener entonces todavía un título para él.

El proceso de trabajo de Revueltas con las nuevas coreografías era sólo uno de los trabajos simultáneos que debían enfrentar estas obras de tantos creadores. El compositor podía ponerse a trabajar de inmediato, pues para ese momento ya había dado cuenta de sus últimos compromisos fílmicos: *Los de abajo* y *¡Que viene mi marido!*, ambas películas estrenadas la primera semana de junio, como ya se contó. Sin embargo, Revueltas no empezó tan de inmediato, como cabría suponerse, o debió darse cuenta, en el transcurso de las primeras semanas de trabajo, de que no le iba a alcanzar el tiempo para componer la música de tres coreografías, una de ellas sumamente compleja y ambiciosa. Por un memorando firmado por Armando de Maria y Campos, entonces encargado de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, sabemos que el proceso de montaje no empezó de manera muy fluida, pues todavía el 11 de julio se reunieron Waldeen, Sano, Fernández Ledesma y Revueltas para acordar algunos cambios. De éstos, el que más nos importa, en relación con la música, consistió en que el durangueño resolviera dedicarse sólo a componer la música para el "Ballet inspirado en los dibujos del folklorista Posada", por lo cual se le encargó el "Ballet Moderno" a Blas Galindo, y se decidió invitar a un tal "Rafael Lavista" para escribir el "Ballet Colonial". Las consecuencias de este cambio llevaron a lo que sería el programa definitivo: lo que Blas Galindo terminó por componer llevó el título de *Danza de las Fuerzas Nuevas*; la música del "Ballet Colonial" quedó, finalmente, a cargo de Eduardo Hernández Moncada, y su nombre definitivo fue *Procesional*. La coreografía clásica del programa se llamó, en efecto, *Seis danzas clásicas*, y se basó en la música de las *Variaciones Goldberg* de Johann Sebastian Bach. El pago por estos trabajos musicales se replanteó, de tal

[9] Estos entrecomillados son textuales del "Convenio para el Ballet de Bellas Artes", doc. cit., en su cláusula 4B.

manera que a Revueltas sólo se le asignaron $700 por la música posadiana.[10] Ésta adquirió por fin su nombre definitivo en algún momento entre julio y septiembre, según se desprende de unos borradores de boletines de prensa. Uno de ellos, sin fecha precisa, ya anuncia: "El nuevo Ballet de Bellas Artes estrenará el ballet mexicano 'La Coronela' inspirado en los grabados de José Guadalupe Posada y con música de Silvestre Revueltas".[11]

No puede asegurarse en qué momento de los cinco meses que duró el montaje de *La Coronela* ya estaría definido su guión de base; sin embargo, debió ser muy pronto, pues del guión dependía el uso de imágenes específicas de Posada, y sin él no habría habido guía que darle al compositor para el desarrollo de la música en relación con las acciones físicas y dramáticas de los bailarines. El proceso en general, y la participación de Revueltas en él, han generado un grupo de testimonios valiosos de quienes intervinieron en el trabajo o fueron testigos privilegiados de él. De entre estos testimonios dispersos —varios de ellos, recopilados en el documental *La Coronela (1940): Punto de Partida* de Josefina Lavalle[12]—, puede reconstruirse algo del sistema de trabajo que emprendió el compositor para un trabajo dancístico que no tenía muchos puntos en común con sus experiencias anteriores en el campo.

Según el documental, Waldeen recordaba así su trabajo con el músico:

> Revueltas compuso la coreografía conmigo. Él venía a los ensayos y se iba, y componía parte, y volvía a dármelo, y lo tocábamos. Y él y yo, asombrados, ¿no? Siempre viniendo cada tres días, cuatro días, con música, y viendo lo que yo

[10] "Memorandum informal", "Relacionado con las actividades del Ballet de Bellas Artes", firmado por Armando de Maria y Campos, 11 de julio de 1940. Carpeta "Sección de teatro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. México, D. F. Correspondencia remitida. Meses de mayo, junio, julio y agosto de 1940", documento FMCO-5182, Fondo Documental Armando de Maria y Campos (CITRU-INBA), en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes. Los entrecomillados son textuales de dicho memorando, incluso la referencia a ese "Rafael Lavista", sobre el cual yo no cuento con información alguna, a menos que se trate de un error o errata, y que Maria y Campos se estuviera refiriendo en realidad a Raúl Lavista.

[11] El boletín está en la Carpeta "Sección de Teatro-temporada de Ballet", documento FMCO-3636.

[12] Véase la ficha completa en la bibliografía. Este documental será citado en adelante, de manera abreviada, sólo por su título.

> había hecho. Francamente, era como componer juntos, simultáneos. Es interesante porque él me inspiró mucho. Se sentaba, con mucha panza, y todo; cerveza que tomaba, ¡nunca dejaba de tomar cerveza, qué tragedia, nunca! Me venía a ver a la casa y me sacaba, a tomar cerveza. Yo no, yo odiaba la cerveza. Pero queríamos tanto a Silvestre que me aguanté. Quería hablar sobre la danza, sobre la música... Nos sentíamos... una amistad muy rica [*sic*]. Yo estaba histérica con la música de él, y yo le inspiré mucho, porque él nunca había visto danza así.[13]

Por su parte, Josefina Lavalle evoca de esta manera el trabajo de Revueltas:

> Todos los días, éste tocaba en el piano para Waldeen el tema musical que identificaría a tal o cual personaje, o bien los temas que se proponía utilizar para algún pasaje de la obra. De esa manera, parecía que la música construía al personaje de la trama, al desarrollo de la misma, al tiempo que ofrecía elementos para la creación dancística.
>
> Las entregas se iban dando por escenas o por secciones de éstas. Los primeros en conocer las partes eran Waldeen y los bailarines, quienes las escuchaban atentos interpretadas al piano por Salvador Ochoa, el acompañante oficial de la compañía de Bellas Artes.[14]

De estos y otros testimonios resulta evidente que el proceso de creación musical fue simultáneo y muy entrelazado con la creación coreográfica y dramática. No debe olvidarse que el guión consideraba la participación de un coro de actores, los cuales iban a recitar fuera de escena mientras los bailarines continuaban su trabajo sin música; ya volveremos sobre este aspecto tan singular, que generó un poema de nada menos que Efraín Huerta. El hecho es que Revueltas estaba componiendo *La Coronela* al piano —sistema que no siempre siguió para componer en general—, pues la coreografía se estaba montando al modo clásico y tradicional, es decir ensayándola sobre el guión de piano de la música, la cual sólo se habría de orquestar una vez concluido todo este guión. Debemos precisar el tiempo que empleó realmente Revueltas para componer lo que pudo: desde el 11 de julio y hasta antes del 5 de octubre, poco menos de tres meses. No podemos saber con

[13] Testimonio de Waldeen, tal como se reproduce en *La Coronela (1940): Punto de Partida*.

[14] Josefina Lavalle, *En busca de la danza moderna mexicana*, p. 165.

certeza si iba trabajando a buen ritmo, a tiempo con el avance del montaje de la coreografía en general, o si se estaba rezagando. Si durante ese lapso logró escribir tres de los cuatro episodios en que se dividió la obra, y si faltaba mes y medio para el estreno cuando murió, cabe calcular que le alcanzaba el tiempo para terminar la música en el guión de piano, pero todavía habría faltado orquestarla y que los bailarines hubieran ensayado ese último episodio, y entonces ya no parece que el tiempo le hubiera alcanzado a la compañía para contar con la música oportunamente, si se seguía al ritmo que llevaba el compositor hasta ese momento.

Quizá por este cálculo del tiempo, los integrantes de la compañía debieron de sentir un cierto apremio porque el compositor terminara cuanto antes lo que faltaba. Al evocar sus inicios en el Teatro de las Artes y en el Ballet de Bellas Artes, como asistente que era de Seki Sano, Ignacio Retes recuerda lo siguiente:

> Yo ahí conocí a Silvestre Revueltas [...] y una de mis atribuciones fue perseguir [...], perseguir es la palabra exacta [...], la partitura de Silvestre, que no la acababa de entregar nunca [...] Y por fin conseguí parte, si no todo el material que faltaba, y lo llevé heroicamente a manos de Waldeen y de Seki Sano.[15]

Aunque a mí me parece que hay un dejo de exageración en el testimonio de Retes, el hecho es que la partitura debía terminarse, y el 5 de octubre de 1940 Revueltas se fue para siempre sin acabarla. Una vez pasado el momento de duelo y desolación por la pérdida mayúscula, más dolorosa por imprevista, Waldeen y su gente tuvieron que regresar a la realidad, y lo real era una coreografía que representaba el número principal de su proyecto, sin el cual casi no tenía sentido presentar la temporada por la que todos habían trabajado con entrega y constancia que era ya tesón y testarudez, una coreografía... cuya música no estaba concluida, a 50 días del estreno. Como dice el dogma del gremio, la función debía continuar; pero, ¿con qué música?

[15] Testimonio de Ignacio Retes, tal como se reproduce en *La Coronela (1940): Punto de Partida*.

Afirmaba Waldeen que Revueltas tenía pensado utilizar una vieja melodía tradicional, en forma de can-can, para el último episodio. Se trataba de una alegre y jocosa tonadilla con la siguiente letra:

> Ma-ma tengo hambre,
> "tlaco" p'a pan,
> hijo no tengo,
> baila el can-can...[16]

Lo que siguió ya se ha contado muchas veces, hasta el grado del lugar común legendario: Waldeen, Fernández Ledesma y Sano le encomendaron a Blas Galindo que compusiera el cuarto y último episodio de la obra, tomando en cuenta por igual apuntes y bocetos que Revueltas había dejado, los materiales de los tres primeros episodios y la afirmación de Waldeen que acabo de citar, sobre el interés de Revueltas por usar un cancán en este episodio final. Como discípulo que había sido del durangueño, y ya que se hallaba tan cercano y comprometido con el Ballet de Bellas Artes —no olvidemos que su propia música formaba parte del programa—, Galindo aceptó la encomienda. Una vez compuesto este episodio como guión de piano, los tres creadores de *La Coronela* le encomendaron la orquestación de todo el material a Candelario Huízar, quien para entonces ya tenía la fama que se le sigue reconociendo, del mejor orquestador de la música mexicana.

Tanto Galindo como Huízar dejaron testimonios del trabajo realizado con *La Coronela*; vale la pena citarlos aquí. En carta dirigida a Gerónimo Baqueiro Fóster, dijo Galindo:

> Pocos días después de la muerte del Maestro Revueltas fui invitado por Waldeen para que, en compañía del Maestro Huízar, terminara el Ballet "LA CORONELA" que había dejado sin terminar el maestro Revueltas. Después de platicar con el maestro Huízar, acepté el trabajo que se me encomendó.
>
> No dejé de considerar que el compromiso era grande, pero no sé por qué causa, ni un momento temí a tan grande empresa.
>
> Pues bien, el plan de trabajo que me tracé —ya que solamente tenía que escribir la terminación del 3er. cuadro y todo el 4o. y el Maestro Huízar tenía que

[16] Josefina Lavalle, *En busca de la danza moderna mexicana*, p. 166.

hacer la instrumentación de toda la obra— fue el siguiente: primero, estudiar a conciencia lo que había quedado escrito y analizarlo de tal manera en su forma melódica y armónica hasta que llegara el momento de sentirla mía; y así fue.

Cuando me di cuenta, aquella música era mía, y había partes como la Danza del Peladito y la de La Coronela que las sentí dentro de mí desde el primer momento. Lo que faltaba de escribir era relativamente fácil después del estudio hecho, porque para el final del 3er. cuadro se necesitaba solamente hacer un desarrollo de la Danza de La Coronela. Ahora, para el 4o. cuadro, como los personajes de los cuadros anteriores hacen una nueva entrada en este último, lo más lógico fue poner los mismos temas que ellos tuvieron anteriormente. Para el tema de la Muerte, [Revueltas] solamente dejó escrita para violín una idea incompleta, en su cuaderno de apuntes, idea que me sirvió de base para escribir el tema completo de la Muerte. Además, el libreto del Ballet indica que deben emplearse unos compases del Cancán, lo cual hice procurando adentrarme, para su realización, a la técnica del Maestro Revueltas.[17]

Y Huízar opinó sobre su trabajo específico de manera más humilde y con menor seguridad que su discípulo Galindo:

No creo haber realizado respecto de la instrumentación lo que yo hubiera deseado. Primero, por la premura de tiempo; segundo, por lo reducido de los elementos a que debí sujetarme para este trabajo. Trabajo que en cada página y compás me representó verdaderos problemas; en cada momento tuve que luchar entre el modo de tratar la orquesta de Revueltas y el mío.

En mi vida de borroneador de papel pautado había sentido compromiso moral tan grande, por la responsabilidad que pesaba sobre mi persona. Responsabilidad a mi juicio mucho mayor que cuando la audacia me llevó a instrumentar obras de maestros consagrados universalmente; esta vez, todo tenía en mi contra, por todos los antecedentes que hubo y que en este momento no hay para qué contarlos. Debo manifestar que de los directivos de este espectáculo conté con la opinión decidida de la señorita Waldeen y del señor Gorostiza hacia

[17] Carta de Blas Galindo a Gerónimo Baqueiro Fóster, 20-XI-1940, en el Archivo de Gerónimo Baqueiro Fóster (CENIDIM-INBA). Se hicieron muy leves retoques de estilo a la carta, que no alteran en nada su contenido.

la cooperación que desempeñé en esta obra no terminada, así como con opiniones de amigos cercanos a estos señores.

Por todo lo expuesto, se comprenderá mi situación: compromiso moral por todas partes, mucho más grande que si *La Coronela* hubiera sido trabajo únicamente mío, pues así un fracaso no afecta a una segunda persona.

Pero todo lo anterior, creo, no tiene comparación con el día del estreno de *La Coronela*. He tenido ratos muy amargos dentro de este plano. Mi estado nervioso era inenarrable; me convertí en un ser sin facultades. Este martirio fue calmado hasta darme cuenta de que el respetable manifestó su aprobación y simpatía para el simpático cuerpo del ballet, digno de cosas muy buenas.

Mi situación no está resuelta definitivamente. Los señores críticos no han hablado; espero su opinión, para ponerle punto final a esta audacia.[18]

Pues bien, más allá de las dudas, las suspicacias y las angustias generadas por la situación emergente, el Ballet de Bellas Artes logró estrenar su programa, y con gran éxito, la noche del sábado 23 de noviembre de 1940 en el Palacio de Bellas Artes, como estaba previsto. La dirección musical de las funciones estuvo a cargo de Eduardo Hernández Moncada. La respuesta de público y crítica fue prácticamente unánime en aplaudir el trabajo de la compañía, y desde el primer día *La Coronela* fue saludada como un clásico del repertorio dancístico mexicano. Se dieron dos funciones más del programa, el martes 26 y el sábado 30 del mismo mes; esta última función se le dedicó especialmente a los embajadores y diplomáticos que iban a asistir el día siguiente a la toma de posesión de Manuel Ávila Camacho como nuevo presidente de la República, con lo cual esta temporada de danza bien puede simbolizar el fin de una época ideológica, al coincidir con el fin exacto del sexenio de Lázaro Cárdenas. Esas noches en Bellas Artes, los artistas más destacados le hablaban a su público de la revolución de treinta años atrás, mientras

[18] Candelario Huízar, "Apuntes sobre La Coronela de Silvestre Revueltas". *Pauta*, núm. 35, julio-septiembre de 1990; pp. 44-45. El texto de Huízar no está fechado pero, por su comentario en espera de la crítica, es evidente que lo escribió casi después del estreno, el 23 de noviembre de 1940. En el Archivo de Gerónimo Baqueiro Fóster existe un texto mecanuscrito de Huízar, que corresponde a la primera parte de lo que publicó *Pauta* —y que no cité aquí—, fechado de manera manuscrita por Baqueiro como del 20 de noviembre de 1940. Tengo la impresión de que tanto Galindo como Huízar escribieron estos textos por petición del propio Baqueiro, para dejar algún testimonio del trabajo realizado por ellos con *La Coronela*.

afuera el mundo se revolucionaba por una guerra que ya empezaba a causar estragos mayúsculos. De todo esto ya no pudo darse por enterado Silvestre Revueltas en persona, si bien su guión musical era uno de los elementos fundamentales del éxito artístico de *La Coronela*.

Un microcosmos de la historia de una revolución

Una vez contada la historia del montaje de la creación y el montaje de *La Coronela*, podemos hablar de ella en términos estéticos, tanto en el todo que constituye como obra dancística y escénica, cuanto en las cualidades precisas del valor dramático de la música original en relación con su argumento. Empecemos por la visión general de la obra como un todo estético: la suma afortunada de danza, drama, música y escenografía.

Ubicada en su momento, *La Coronela* representa el arranque en México de exploraciones de lenguajes artísticos sumados e integrados, con la danza como eje convocador y con la referencia todavía reciente a la revolución de 1910, y a sus antecedentes y justificaciones. En este mundo de ficción entraban en juego, en consecuencia, las ideas que aportara cada uno de los autores del argumento de la coreografía: Waldeen, Fernández Ledesma y Sano. Curiosa situación: la gran gesta que tanto había contribuido a reconfigurar la identidad nacional, descrita y narrada por dos guionistas extranjeros junto a uno mexicano: ¿más posibilidades para examinar el fenómeno desde una objetividad distante? Sin embargo, tanto la estadunidense como el japonés se adaptaron muy bien a la cultura mexicana y aportaron lo central de su trabajo artístico a su país adoptivo. En cualquier caso, en el momento de *La Coronela* todavía eran recién llegados. Es interesante leer las intenciones con las que se concibió y se presentó nuestra coreografía, tales como quedaron escritas en los programas de promoción y de las funciones. En el primer caso, es decir en los materiales de promoción, se afirmaba lo siguiente:

> [...] Con la representación de este ballet, se tratará de descubrir nuevas formas artísticas que pertenecen a la realidad del país. El ballet incluye también coros hablados, actuación pantomímica y otros recursos de la moderna técnica escénica desconocidos en México, cuya realización estará bajo la dirección de Seki Sano.[19]

En efecto, el texto de los coros hablados, escrito por Efraín Huerta, se debe decir en el segundo episodio, sin que pare la acción coreográfica, pero sí la música. Estos versos, primero de nostalgia dolorosa y al final vehementes y combativos, son hoy casi desconocidos, y hasta donde sé, no se han publicado en las ediciones de la obra del poeta. El texto exacto es el siguiente:

Éramos las mujeres con el aliento frío
Éramos las mujeres del martirio
Las mujeres sin luz definitiva
Éramos las mujeres del martirio

Humillación y llanto
Humillación y llanto nos ahogaban
Dolor
Dolor de cenizas y fúnebres lamentos
Nos ahogaban
Cenizas y lamentos, amargura y miseria
Agonía
Agonía clavada a nuestra piel
Deshechos nuestros huesos
Éramos simplemente árboles

Éramos las mujeres con el aliento frío
Éramos las mujeres del martirio
Las mujeres sin luz definitiva
Éramos las mujeres del martirio

Ahora estamos en pie
Ahora estamos en pie
Erguidas frente al sol

[19] Programa del "Ballet de Bellas Artes", 1940. Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes; Sección Programas de mano.

Empujadas por llanto y desventura
Que escuche el pueblo todo
La voz abierta y clara
El decidido acento de libertad
Las llamaradas de protesta y rebeldía
Que escuche el pueblo todo[20]

La propuesta escénica, específicamente la actoral, fue una de las primeras muestras del trabajo que era capaz de hacer Seki Sano, después de haber aprendido tanto con el inmenso Meyerhold, sobre todo en relación con lo que entonces se llamaba "teatro de masas" y con los estilos del *agitprop* —del cual ya se habló en relación con *Redes*—, estilos donde cumplía un papel de fundamental importancia la música, sobre todo si la componía un Dmitri Shostakóvich cualquiera. No deberíamos olvidar que los creadores de *La Coronela* eran artistas claramente inclinados hacia ideologías de izquierda y, sin embargo, tras esta aparente obviedad volvemos a encontrar que se evade una precisión no tan obvia: los primeros artistas que creyeron en el

[20] Mi edición crítica del texto de Efraín Huerta se basa en cuatro fuentes: 1) Un mecanuscrito titulado "LOS DESHEREDADOS", el cual se encuentra en el Archivo de Gerónimo Baqueiro Fóster (CENIDIM-INBA), Carpeta 51B114: "Revueltas, Silvestre", y que he tomado como base, por ser el más completo y el más cercano a la redacción original; a juzgar por borradores manuscritos del propio Baqueiro, este mecanuscrito debe reproducir lo que éste escuchara cuando asistió a la presentación de fragmentos de *La Coronela*, bajo la dirección de Waldeen, en la Sala Chopin de la ciudad de México en 1949. 2) La grabación sonora de una función de *La Coronela*, reconstruida bajo la dirección de Josefina Lavalle —a quien le agradezco la copia en casete de tal grabación—, con la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana de la Academia de la Danza Mexicana, presentada en el Palacio de Bellas Artes en noviembre de 1976, y a la que designaré en lo sucesivo por su año. 3) La reproducción del texto que hizo César Delgado Martínez en su libro *Waldeen, La Coronela de la Danza Mexicana*, p. 100, sin citar fuente, y a la que designaré en lo sucesivo por la inicial D. Y 4) un fragmento del texto, tal como se escucha en una cita que se hace en el documental *La Coronela (1940): Punto de Partida*. Dicha cita proviene de una producción de *La Coronela* para la televisión, realizada por la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP —UTEC— como parte de una serie de homenaje a la danza de concierto mexicana, hacia el año de 1984; en lo sucesivo, también designaré a esta fuente por su año. La cita sólo permite escuchar los versos 1-12 del texto. Las variantes textuales de las fuentes 2, 3 y 4, respecto del texto base de la fuente 1, son las siguientes, indicadas por verso y fuentes: 7 Dolor, dolor, 1976; 1984 | 12 a nuestros pies 1976; 1984; D | 23 escucha D | 26 *omitido en* D | 27 escucha D. En D todos los inicios de verso, salvo 1 y 14, están en minúsculas.

socialismo como el de la entonces flamante Unión Soviética representaban la vanguardia de sus respectivos discursos estéticos, y la contrarrevolución dictatorial de Stalin contribuyó a liquidar esa vanguardia estética con todo y sus representantes —incluido Meyerhold, torturado atrozmente y fusilado sin justicia el mismo año en que se estrenaba *La Coronela*, no está de más recordarlo—; de tal manera que el discurso estético aceptado por la izquierda oficial, vuelta poder, se tornó hacia corrientes mucho más conservadoras, incluso reaccionarias, como el llamado "realismo socialista". Es importante recordar estos polos de la cultura artística de las izquierdas, porque nuestros creadores, en el dilema de sus intereses, seguramente se preguntaron qué entendían por esas "nuevas formas artísticas que pertenecen a la realidad del país", como anunciaba su promoción. Los dramaturgos, que así podríamos llamar a los autores del argumento de *La Coronela*, encontraron una respuesta en los grabados de José Guadalupe Posada. A Fernández Ledesma no le debió costar gran trabajo la creación de sus diseños escenográficos y de vestuario sobre la base de las imágenes del autor de la *Calavera Catrina*, ¿pero qué sentido cobraría Posada a los ojos de quien quisiera recrearlo en la danza? Se dio una respuesta en la nota del programa de mano del Ballet de Bellas Artes:

> [...] Para construir el ballet que ahora se presenta al público, se ha tomado de la obra de Posada, el espíritu que anima a cada una de las tres series de grabados citadas. Se ha procurado establecer el choque entre el primero y segundo episodios. El tercer episodio es un compendio de los dos anteriores, y el cuarto se refiere al sentido alegre y chocarrero que la Muerte tiene en México. [...][21]

Más allá del contenido expresivo que ahora reconocemos casi como institucional en los grabados de Posada, sobre todo en sus geniales *Calaveras*, esta nota propone algo más que una recreación del mundo de creaciones del grabador: construye, esa palabra usa, un bailete con el espíritu de esa obra plástica para armar cuatro episodios, los cuales guardan relaciones significativas entre sí: es decir, constituyen una estructura que se supone organizada y coherente: una dramaturgia, me permitiría decir. En ella deben convivir los

[21] Programa de mano del "Ballet de Bellas Artes", noviembre de 1940. Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes; Sección Programas de mano.

contenidos significativos y comprensibles para el público mexicano con los experimentos estilísticos y técnicos de la vanguardia internacional del momento, sin tener que quedar bien necesariamente con lineamientos como los que la izquierda oficial imponía a sus artistas "afiliados". Las tendencias elegidas por Waldeen, Fernández Ledesma y Sano no parecían entrar en conflicto con los discursos artísticos o ideológicos manejados por las instituciones culturales mexicanas del sexenio cardenista, por lo menos en apariencia. Además, era un ejercicio ideológico fácil descalificar al porfiriato mientras se exaltaba a la revolución, empleando un juego de valores de izquierda clásica. Aquí se puso en movimiento a diversos elementos para moverlos dramáticamente, y frente a ellos tuvo que plantearse Silvestre Revueltas —y después Galindo y Huízar, ante el inminente estreno— cómo habrían de sonar en su música.

Los dramaturgos de *La Coronela* plantearon una visión panorámica de la sociedad mexicana en el porfiriato y, dentro de ella, el paso de los sectores sociales más encumbrados a los más deprimidos. El primer episodio de la coreografía presenta a los ricos, el segundo a los pobres. Visto así, cobra todo su sentido el compendio que, según la nota del programa, se ve representado en el tercer episodio. Al observar la injusta distribución de la riqueza, del episodio primero al segundo, el primero asocia el lujo, la abundancia y el poder con el modelo urbano; el segundo episodio se carga a lo contrario: el paria, el explotado injustamente, el oprimido, es el campesino; su conflicto ocurre fuera de la ciudad. Podríamos preguntarnos si acaso no había pobres en la ciudad, o bien si no había latifundistas o hacendados en el campo, o cómo vivían éstos. El tercer episodio ocurre en los sueños de un rico, de tal manera que puede justificarse en su fantasía cuáles espacios ocupan los personajes; aquí entran todos, lo mismo los de alegoría social como los pobres y los ricos que los representativos de otras imágenes menos políticas, como los diablos y La Coronela en persona. Y ya el cuarto y último episodio, que vale por la revolución misma, ocupa un espacio absolutamente onírico, sin asociaciones inmediatas de ninguna índole. Permítaseme citar en detalle el argumento resumido de *La Coronela*, tal como apareció en el programa de mano del estreno, sin firma de nadie en particular:

PRIMER EPISODIO: DAMITAS DE AQUELLOS TIEMPOS
Las tertulias íntimas de la "élite" 1900, en que la frivolidad y la cursilería formaban escenario y ambiente donde se devoraban los golosos platillos de la crítica insana y el comentario envidioso, diario sustento de aquella femenina sociedad. Es la clásica hora de los "chismes".

SEGUNDO EPISODIO: DANZA DE LOS DESHEREDADOS
La escueta realidad del verdadero pueblo de México. Pone de manifiesto el dolor, la impotencia y la sumisión de los desheredados, cuyo sufrimiento, por fin, despierta en ellos impulsos de rebelión contra quienes por siglos los han sumido en atroz servidumbre.

TERCER EPISODIO: LA PESADILLA DE DON FERRUCO
El temor de los "ferrucos" de huecas pretensiones, cuando ven desfilar —como en una pesadilla— la alegría sana del pueblo que hace mofa de sus simiescas y relamidas actitudes, la inteligencia y el sentimiento de la clase media, la tragedia del campesino, y la figura de la Coronela —fuerte y decidida— símbolo de la Revolución.

CUARTO EPISODIO: JUICIO FINAL
La tesis del premio y el castigo en un "juicio final" en que no valen amistades, influencias o compadrazgos.

Sin darle mayor importancia, la Coronela llega tarde a la "fiesta". Trata de tentarla el Diablito, pero ante su presencia retrocede.

La cadena de esqueletos y calaveras arrastra en su trayecto, uno por uno, a todos los personajes del ballet, hacia la boca del infierno.

"La Coronela" sabe que estos símbolos son de utilería y queda sola, sonriendo, columpiándose en la escala del cielo.[22]

Lo importante de que conservemos el argumento resumido de la coreografía, presumiblemente redactado por los propios autores, es el valor de guía de lectura que cumple para orientar al espectador sobre lo que ve en la propia representación. Se trata de una descripción más que de una narración,

[22] *Idem.*

porque así está concebida la trama de la obra: ya la revolución implica por sí sola un transcurso del tiempo, y aquí no se trata de volverla a contar tanto como de preguntarse qué valor tiene cada etapa de ese transcurso en nuestra imaginación poética y política. Para mí es sumamente significativo el contenido del cuarto episodio, por la propuesta imaginativa con la que califica el hecho de la revolución ya como acto bélico, real e inmediato. Para Waldeen, Fernández Ledesma y Sano, lo más fácil, después de tres episodios de descripción muy directa de símbolos sociales e históricos explícitos, habría sido quedar bien con el sistema que pagaba este trabajo diciendo: "miren qué mal estábamos antes, cuán necesaria era la revolución", y terminar la coreografía con una exaltación laudatoria, rayana en la demagogia, de la gran gesta. Por fortuna, optaron por otra solución más imaginativa.

Si bien el cine nacional de entonces comenzaba a fomentar la nostalgia por aquellos tiempos de la *pax porphyriana*, también Fernando de Fuentes había enseñado, con sus películas de la revolución —tres obras maestras no superadas hasta la fecha, la tercera de las cuales es *¡Vámonos con Pancho Villa!*, no se olvide—, que este trascendental hecho merecía ser examinado con mejores armas que las del maniqueísmo de los buenos contra los malos. También estaban Azuela, Martín Luis Guzmán y Vasconcelos para llamar la atención por escrito sobre las múltiples aristas del fenómeno, y el Teatro de Ahora de Magdaleno y Bustillo Oro había puesto su granito de arena escénico: figuras todas de las que ya se ha hablado bastante en las páginas anteriores de esta historia. El hecho es que *La Coronela* no acaba en alabanza demagógica de la revolución y sus bondades, antes se convierte en una danza de la muerte, una danza macabra en el sentido poético medieval, fomentado por las propias calaveras de Posada: la Muerte viene con la revolución, y no respeta ni distingue a los ricos frente a los pobres, así que se lleva a todos a la boca del infierno, excepto a La Coronela, que no representa a un personaje humano específico y sobrevive con el valor simbólico de la revolución misma. Contado así, no parece demagogia barata decir que la revolución vive más allá de las vidas de ricos y pobres, más allá de la dictadura de Porfirio Díaz, más allá de Madero, Zapata, Villa, Carranza y Obregón, más allá del PRI podríamos decir ahora.

Ahora bien, lo que hasta aquí he expuesto lo considero una visión general del planteamiento dramático, escénico de *La Coronela*; si nos colocamos en el punto de vista del compositor que aportó su faceta musical a esta dramaturgia colectiva, si nos detenemos ahora a examinar el valor dramático de la música original en relación con su argumento total, ¿cuál es el papel específico de Revueltas, de su música, en esta historia?

Narrar, describir y danzar con un guión de piano (inconcluso)

Para *La Coronela*, Silvestre Revueltas diseñó una propuesta musical rica y compleja, que su propia calavera no le dejó culminar, ya ni digamos pulir. Emprendió con entrega este trabajo, ya sin citar ni reelaborar material de sus composiciones existentes, como vimos que había estado haciendo en sus últimas colaboraciones fílmicas. Concibió temas, estructuras y referencias completamente justificadas en función de lo que le pedían el argumento y los tiempos reales de representación. Lo que sabemos que alcanzó a crear lo refleja la copia sobreviviente del guión de piano de los tres primeros episodios de la obra. En el estado en que se halla esta preciosa e invaluable partitura de 29 páginas, hay por lo menos dos manos en el dibujo musical, pues la grafía de sus páginas 25 y 29 se ve claramente distinta de las otras; no puedo asegurar si estas dos páginas son una copia o reconstrucción posterior, o si son páginas contemporáneas del resto, tal vez modificadas de último minuto por la premura del trabajo. Lo que sí puedo afirmar es que, fuera de estas dos páginas dudosas, el punto musical y la mayoría de las anotaciones musicales y escénicas son de la mano del compositor, además de un par de recomendaciones técnicas, sobre todo en lo referente al material cuya ejecución podía repetirse si lo demandaban las necesidades de la representación.[23] Haré a continuación un recuento de aquellas anotaciones de

[23] El original de este guión de piano lo conservó Waldeen hasta su muerte; desconozco su paradero actual. Debo a la generosidad de Josefina Lavalle, además de muchísima información de primera mano sobre *La Coronela*, una copia fotostática de su propia copia fotostática del guión de piano. Deben existir otras copias de este guión, en poder de otras personas, pues se han publicado reproducciones de algunos fragmentos, las cuales no tienen todas las anotaciones que presenta la copia de Lavalle en su estado actual; esto significa que el original de Waldeen tenía menos anotaciones que las copias hoy conservadas y reproducidas. En 1986, el *Boletín CENIDIM* reprodujo tres páginas del guión, y las denominó "Danza de los Desheredados del Ballet La Coronela"; sin embargo, se trata en realidad de la tercera sección, "Danza de la Coronela", del episodio III, "La pesadilla de Don Ferruco". En 1987, otra

Revueltas en su guión que tienen un valor específico para la escena, pues varias de ellas constituyen verdaderas acotaciones que van dándole puntuación al desarrollo de la música sobre el transcurso de la acción dramática; las ubicaré por episodios y páginas:

I. [DAMITAS DE AQUELLOS TIEMPOS]/ 10 páginas, 1-10.
Danza de la primera Dama, 1/ Entrada de la 2ª Dama, 3/ Entrada de la 3ª Dama, 4/ Danza de las 3 damas, 4/ La 1ª Dama llama a los criados, 5/ Entrada de los criados, 5/ Caída del Sorbete, 6/ Danza del Sorbete y las Damas, 7/ Pasa la levita, 8/ Salida de la levita y tristeza de las Damas, 8/ Entrada del Espejo, 8

II DANZA DE LOS DESHEREDADOS/ 10 páginas, 11-20.
Timbales y Gongo en las palabras subrayadas acompañan las voces de las mujeres, 12/ Danza del Peón, 15/ Entrada de Hacendados y Clérigo, 18/ Tema del Hacendado, 18/ Tema del cura, 18/ Hacendado llama Soldados, 19/ Peón va hacia Soldados, 19/ Cura con Mujeres, 20

III PESADILLA DE D. FERRUCO/ 9 páginas, 21-29.
"Escena de baile", 21/ Salida del cura, 21/ Danza del peladito y la gatita, 22/ Danza del Diablito con el conjunto, 23/ Danza de la Burguesita, 24/ III Danza de la Coronela, 26 [24]

Nunca hay que perder de vista que Revueltas estaba componiendo *La Coronela* para la escena, para cuerpos en movimiento que describían y narraban conflictos dramáticos claros y definidos. Para tales fines, su esquema de construcción musical parece haber ido de lo más sencillo a lo más complejo. En el primer episodio, cuyo título no puso el compositor en su guión, la música es una ilustración burlona, sarcástica, del mundo de los ricos; música viva y alegre, juguetona, pero frívola y con sugerencias de vida salonesca, con su ambiente de imitación de lo europeo, aunque sin citas explícitas.

revista, *México en el arte*, reprodujo otras diez páginas del guión, y las publicó bajo el título de "El Velorio", lo cual puede generar de inmediato una confusión con el episodio revueltiano para *Upa y Apa* o *Mexicana*; en realidad, lo publicado es todo el episodio II, "Danza de los Desheredados". Las fichas detalladas de estas publicaciones están en la bibliografía.

[24] Silvestre Revueltas, guión de piano original de *La Coronela*; las anotaciones se remiten a la página respectiva de la partitura.

El ambiente, eso sí, recrea lo urbano, en los términos a que me he estado refiriendo.

Cuando pasamos al segundo episodio, la "Danza de los desheredados", cambiamos nuestra mirada llevándola hacia los pobres del campo. Aquí entran en juego esos temas dramáticos, intensos y disonantes que son característicos del lenguaje revueltiano; lo ameritaba el ambiente planteado por el argumento: angustioso, violento, sin el humor socarrón del principio. Aquí es donde se debe reservar el espacio, en la primera parte de este segundo episodio, para que las mujeres del pueblo reciten los coros combativos de Efraín Huerta, sostenidas por un motivo continuo, como lo dice la acotación ya citada: "Timbales y gongo en las palabras subrayadas, acompañan las voces de las mujeres". En estos dos primeros episodios de la obra, la música da a las escenas un carácter y contribuye a generar un estado de ánimo, pero no reproduce motivos ni géneros conocidos o asociables. Revueltas logra sus objetivos con recursos dramáticos de índole general y funcional, los cuales ya había empleado por igual en el cine y en la escena: tensión armónica por ciclos que no se cierran, ritmos sincopados, cambios constantes y abruptos de compás, disonancias previstas e imprevistas, etc.

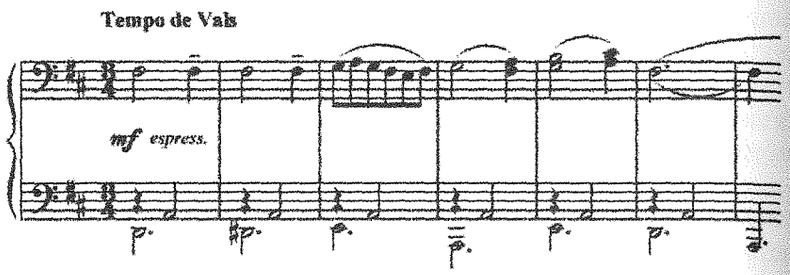
Hay un cambio significativo de concepto musical en el tercer episodio. Sonia Verbitzky —la cantante que estrenara varios títulos de su amigo Revueltas— contó una anécdota que ilustra la gestación de este episodio:

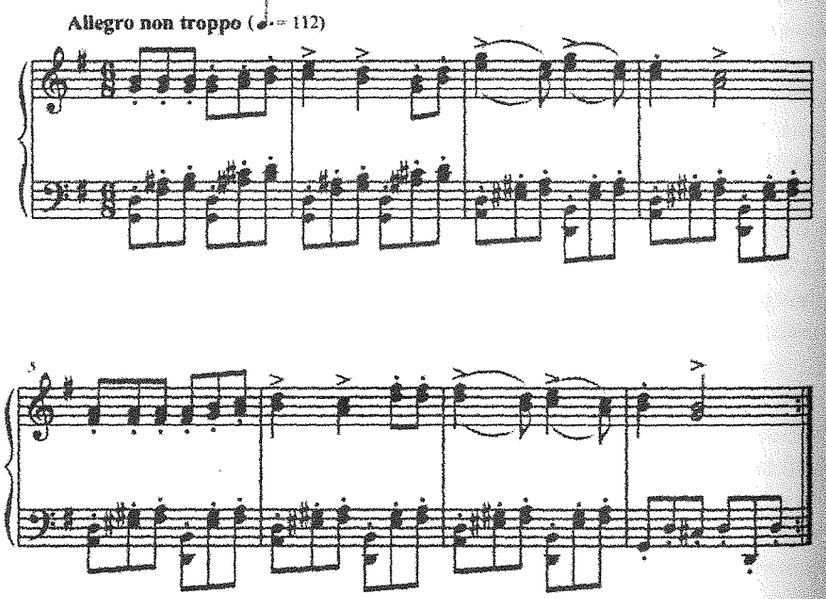
> Un día en el ensayo de *La danza de los desheredados*, después de los acentos patéticos del final, el músico[,] sin que se sospechara el formidable contraste, se sentó al piano y torpemente (era mal pianista) tocó un vals, el vals cursi, su vals sentimental.[25]

En efecto, en "La pesadilla de Don Ferruco", los dos espacios y las dos clases expuestos y enfrentados en los dos episodios anteriores se reflejan ahora en un espacio común, onírico por tratarse de una pesadilla, de manera contrastada. Tal contraste se expone por medio de dos músicas: el vals frívolo —cursi, diría Verbitzky— de los catrines y las damitas, de sonido ironizado por mañas revueltianas, frente al son de los peladitos que irrumpen en la fiesta.

[25] Sonia Verbitzky, de un artículo en *El Universal*, 3-XII-40, citado por César Delgado Martínez en *Waldeen, La Coronela de la Danza Mexicana*, p. 97.

Son tan explícitos y logrados los temas que representan a cada clase social, que merecen citarse aquí, como los concibió el compositor en su guión de piano:



Tema de vals del inicio de "La pesadilla de Don Ferruco", p. 21. Esta página de la partitura tiene el encabezado "Escena de baile".

Tema de son de la "Danza del peladito y la gatita", de "La pesadilla de Don Ferruco", p. 22 de la partitura.

Aquí los temas funcionan como refuerzo sonoro de lo que ya es visualmente explícito, y sus combinaciones contribuyen a crear un contraste dramático, por momentos festivo y por momentos grotesco, lo cual enriquece el planteamiento escénico de base. Revueltas le dedica a cada tema una exposición completa, y luego va alternando un tema con otro, no siempre completos, e incluso empieza a exponer el tema de vals y lo completa con el de son, y viceversa. De esta manera, los mundos que las dos músicas representan se van entremezclando, en una combinación grotesca, caótica, sin definir ya con claridad a qué ámbito sonoro pertenecen los personajes, y por ende, a qué ámbito social. El que Revueltas hubiera asignado los valores sociales descritos a estos dos géneros de música bailable parece guardar una relación estrecha con la valoración ideológica que los músicos de su generación y la siguiente les dieron: en efecto, el vals estaba estrechamente asociado a la época de la dictadura porfiriana, y los compositores que lo habían practicado en tal época nunca fueron de los favorecidos ni promovidos por los jóvenes activos tras la revolución;[26] en cambio, desde Ponce en adelante, una de las actitudes predominantes de los compositores jóvenes fue la de revalorar el material musical de las tradiciones campesinas, mestizas e indígenas, usando sus sones como fuente de inspiración y hasta de cita textual.

No obstante esta conciencia del uso general de los dos géneros bailables contrapuestos, Revueltas evitó su manejo obvio o maniqueo. Podría haber descrito sólo al vals de los catrines de manera burlona, para censurar exclusivamente a los burgueses en consonancia con su propia postura ideológica, pero también se permitió manejar de manera muy grotesca al sistema sesquiáltero de los sones y a su armonía, gracias a lo cual nunca se le da un trato de simpatía o compasión demasiado irreflexivo a los personajes populares que desfilan en el momento de la pesadilla. El efecto conjunto es muy vital, muy fuerte y muy brillante: aunque todos están en la fiesta onírica, nunca pueden bailar al mismo son, ahora sí textualmente; unos van a su ritmo, por su lado, otros por el suyo: dos clases sociales antagónicas que no pueden encontrarse nunca, porque viven, respiran, bailan a ritmos diferentes. Revueltas reforzó este efecto, por lo menos en su guión de piano

[26] Como ejemplo de este hecho, obsérvese la muy escasa presencia de obras de Ricardo Castro, Gustavo E. Campa o Felipe Villanueva en la programación de la Orquesta Sinfónica de México, gobernada por los criterios de Carlos Chávez, de 1928 a 1948.

así lo parece, al mantener un fuerte énfasis en los acentos de compás ternario en el vals cuando su tema alterna con el de son y sus compases binarios: si este recurso de la polirritmia es muy común en toda la música de concierto occidental durante la primera mitad del siglo XX, en pocas ocasiones se le ha dado una connotación tan dramática y claramente jocosa como en "La pesadilla de Don Ferruco" de *La Coronela*.

Ahora bien, si aceptamos que este contraste sonoro planteado aquí por Revueltas tiene el significado ideológico que he descrito, ello se debe sólo al contexto dramático en el cual lo puso a funcionar el compositor, lo cual habla muy en favor de la claridad de objetivos puestos en juego por los artistas en cada obra específica, independientemente de que estemos de acuerdo con ellos o no. El ejemplo más claro y directo de que tal contraste puede llevarse al manejo de otros valores, de significado diverso, nos lo ha dado Candelario Huízar, quien seguramente reflexionó mucho sobre el particular después de su trabajo de orquestación de *La Coronela*. En sus sinfonías cuarta —"Cora"— y quinta, de 1942 y 1960 respectivamente, el gran zacatecano empleó un mismo procedimiento para los movimientos finales de ambas obras: expuso de manera alternada dos temas de carácter contrastante, uno en compás ternario como vals de banda de pueblo, y otro en compás binario sesquiáltero como son de fuerte acento indígena; tras sucesivas alternancias, los entremezcló en los finales para romperlos en sendos grandes cierres sonoros de las obras, a todo pulmón. En estos dos casos, el procedimiento empleado por Huízar es análogo al de Revueltas en *La Coronela*, pero sirve a distintos fines en la abstracción sonora del género sinfónico, por lo cual no se carga del valor que en el bailete le terminan de conferir los personajes que están bailando en la escena mientras suena la construcción musical. Que esto fue una enseñanza tomada por Huízar de su querido y llorado amigo en 1940 parece demostrado por el hecho de que él no se valiera de este procedimiento en sus tres primeras sinfonías ni en sus tres poemas sinfónicos *Imágenes*, *Pueblerinas* y *Surco*, obras todas anteriores al año en que trabajó con *La Coronela*.

Volviendo a la música de este tercer episodio, una vez expuestos y contrastados los temas de vals y son con su connotación de clase social, entra en acción un nuevo tema: el de la mismísima Coronela. Si, como ya hemos visto en los trabajos anteriores que Revueltas le dedicara a episodios de la gesta de 1910, los géneros populares preferidos para evocarla eran el corrido y la marcha en tiempo binario, ahora, al presentar a la revolución en persona, valor alegórico que representaba La Coronela, Revueltas reiteró este manejo, pero además recurrió a un procedimiento que ya había empleado antes. Al entrar en escena La Coronela, después de identificarla con su tema propio, se empiezan a escuchar los primeros compases de *La Adelita*, el corrido revolucionario por antonomasia, pero la famosa melodía nunca se escucha completa, sólo su inicio, completado por frases de estilo similar: es decir, un procedimiento del que Revueltas ya se había valido cinco años atrás, en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, al citar allí de manera fragmentaria y entrecortada *Las tres Pelonas*, como ya se explicó en su momento. Lo que también sucede en el momento en que ya se presentó el tema de La Coronela, es que se empieza a citar, de manera acelerada y a veces marginal, el tema de son ya mencionado de la "Danza del Peladito y la Gatita", y ya nunca más el vals cursi, como si el músico nos quisiera sugerir que La Coronela, es decir la revolución, puede relacionarse con el pueblo campesino, pero no con los burgueses. ¿No podría haberse dado esa combinación musical más adelante, antes de pasar al cuarto episodio?

Nunca lo sabremos. Sobre lo que pensaba hacer Revueltas con la música del cuarto episodio de *La Coronela*, "Juicio final", desconozco si sobreviven bocetos o anotaciones previas de lo que se hubiera convertido en esa música, además del tema del solo de violín citado por Galindo —una fotografía del cual se reprodujo en el programa de mano del ballet de Bellas Artes— y de la certeza, por parte de Waldeen, de que se iba a recurrir a una melodía de cancán. Pero no hay más. La conclusión a la que llegó Galindo cuando armó su propio cuarto episodio parece tener cierto sentido: "como los personajes de los cuadros anteriores hacen una nueva entrada en este último, lo más lógico fue poner los mismos temas que ellos tuvieron anteriormente".[27] Sin embargo, aun suponiendo esta conclusión como lógica y hasta coherente e integrada, cabe la duda sobre el manejo específico de los temas de los citados personajes, si ya vimos que la intención de Revueltas en el tercer episodio era no sólo la de poner temas, sino la de contraponerlos: hacer verlos como imposibles de combinar, contrastarlos, idea conflictiva propia de quien sabía hacer drama con la música. No podemos ir más allá, no tiene caso. *La Coronela* se estrenó con el final encomendado a Galindo y a Huízar, así

[27] De la carta de Galindo a Baqueiro Fóster, ya citada arriba.

funcionó para su concepto de espectáculo total e integrado, y así podría seguir reponiéndose en los teatros... si no se hubiera extraviado la partitura orquestada por Huízar con el final de Galindo, muy poco tiempo después del estreno.[28] La historia de la recuperación de la partitura para mantener al espectáculo dancístico en los escenarios es muy interesante y está llena de anécdotas, pero ya no forma parte del trabajo específico de Silvestre Revueltas en escena y en pantalla, que es de lo que se trata la historia que hasta aquí he contado.

Más me importa enunciar aquí dos conclusiones sobre *La Coronela*. La primera es que, incluso en el muy básico guión de piano que fue lo que alcanzó a escribir, Revueltas nos demostró todo lo que llevaba aprendido en su práctica de compositor práctico y colaborador eficiente para los trabajos colectivos del cine, la danza y el teatro: muchas de las convenciones aprendidas en estos discursos están puestas en práctica en su propuesta del guión de piano, pero con un empleo novedoso y original, inteligente y propositivo, a la altura de sus mejores momentos como compositor. La segunda conclusión es que, por mucho que parezca una síntesis de lo aprendido, *La Coronela* no era el término de nada en la carrera de Silvestre Revueltas. Como la vemos desde este lado del tiempo, nuestra partitura ha venido a ser el final de una carrera promisoria pero trunca, llorada hasta la leyenda sensiblera y el lugar común más pedestre. Sin embargo, por mucho que sea en efecto la obra final, no era el testamento musical de su autor: él no tenía planeada su cita con la Catrina para la madrugada del 5 de octubre de 1940. Y así suele verse a menudo esta música, que sólo es una puerta dejada sin cerrar por quien se fue para no volver, pero

[28] En la nota anónima "La Coronela. Ballet Póstumo e Inconcluso de Silvestre Revueltas". *Boletín CENIDIM*, México, nueva época, núm. 4, octubre-diciembre de 1986; p. 11, se lee lo siguiente: "La partitura y partes [de *La Coronela*] fueron depositadas en la SACM (Sociedad de Autores y Compositores de Música) el 5 de diciembre del mismo año [e. d., 1940]". Sin embargo, no cuento con pruebas documentales de esta afirmación. El hecho es que, como lo dice la misma nota, "En 1949 se organiza un homenaje al citado compositor [Revueltas, obviamente], en donde se pretendía incluir *La Coronela* en la versión coreográfica completa de Waldeen, pero la partitura y partes habían sido sustraídas ilegalmente de la SACM, por lo que solamente se presentaron algunos cuadros con material (fotocopias básicamente) que se logró juntar en lugares diversos". Es decir, hace más de medio siglo que nadie sabe dónde está la versión Galindo-Huízar de *La Coronela*. ¿Lo sabremos algún día?

lo bastante abierta como para mostrar que daba paso a nuevos espacios sonoros, tan ricos e imaginativos como los que ya se habían cerrado antes de abrirla.

Capítulo VIII
Los trabajos y peripecias póstumos de una música

Una tarde del verano de 2005 me llamó por teléfono mi amigo miguel para contarme que en la película *La ciudad del pecado —Sin City—*, dirigida por Frank Miller y Robert Rodríguez, recién estrenada entonces, se escuchaba *Sensemayá* como música de fondo de cierta escena. Otros amigos y colegas me hicieron la misma observación en los días siguientes, de manera que, cuando vi por fin la citada película, no me costó trabajo identificar el momento en el que ocurre tal mención revueltiana, en una obra producida dentro de la industria fílmica más poderosa e influyente de nuestros tiempos, la estadunidense. Me pregunto qué pensaría Silvestre Revueltas, si pudiera ver esta película, y si en general pudiera ver el valor que hoy le damos a su música, sobre todo si consideramos el peso específico que la faceta fílmica y escénica de su catálogo sigue teniendo en su fama pública de compositor, más allá de la fama de las películas mismas.

Al final de este viaje tan intenso como breve, que hemos recorrido de 1933 a 1940, se había logrado en el catálogo de obras de Silvestre Revueltas una de las más valiosas producciones del siglo XX en la música occidental; una parte importante de este catálogo era para el cine y la escena, pero no sé si para el compositor mismo esa parte tendría el mismo valor proporcional que hoy se le da en el ámbito de los músicos profesionales y en la difusión pública y comercial de la música de concierto en general. Que no carecía de importancia para él lo prueba el hecho de que incluyera materiales de esta faceta de su trabajo en los programas de concierto junto con sus obras creadas originalmente para la simple audición pura: *El renacuajo paseador*, *Redes* y *Música para charlar* son ejemplos más que elocuentes, como ya se ha contado. Sin embargo, cabe suponer si Revueltas pensaría en depender para su vida de concierto sólo de su producción fílmica: mientras concluía *Redes*, empezó a componer el *Homenaje a Federico García Lorca*; a poco de

terminar de trabajar en *El indio*, estaba escribiendo *Sensemayá*. Si en 1939 no hizo más música que para el cine, ello se debió en ese año específico a necesidades materiales, como ya se ha contado. En 1940 estaba regresando a la escena, con lo cual estaba cumpliendo dos años de no componer para el ámbito de concierto. ¿Qué seguía para su vida profesional? ¿Qué habría elegido de no haber tenido que vivir tan al día, él que siempre padeció los apremios y los estragos de la pobreza?

Nunca lo sabremos. Lo que sí ha ocurrido, desde 1940 hasta la fecha, es el crecimiento gradual del interés y la admiración por la música del durangueño, hasta la actual devoción casi unánime en México, y el respeto también creciente en todo el mundo por su obra. Cuando un compositor adquiere esta posición, es natural que se quiera conocer y ejecutar la mayor cantidad posible de su música, y este interés en el caso de Revueltas tenía que llevar a que los músicos se acercaran a sus partituras fílmicas y escénicas, por diversos motivos; algunos de los más notorios eran los siguientes: 1) Se consideraba que su producción estricta de concierto era escasa, y consistía de piezas breves, porque así era su estilo personal de componer, pero con tales materiales no se llenaban grandes cantidades de programas musicales ni, eventualmente, muchos discos. 2) Prácticamente toda su música estaba inédita en el momento de su muerte, y el carácter tan repentino que ésta tuvo no le permitió al autor poner algo de orden en sus materiales ni dejar instrucciones sobre los usos que le querría dar a cada uno de éstos. 3) Los materiales de uso más constante y de manejo más eficiente hasta ese momento eran los que Revueltas había escrito en el tiempo en que trabajó junto con Carlos Chávez, en el ámbito de la Sinfónica de México, del Departamento de Bellas Artes de la SEP y del Conservatorio Nacional, por lo cual estos materiales sólo los usaban los que estaban dentro de la órbita de poder y relaciones de Chávez. Este último motivo pudo empujar con más fuerza a ciertas personas para buscar aquella música de Revueltas que no tuviera que pasar por Chávez, y que les permitiera ofrecer estos otros materiales musicales como novedades, como primicias, como adiciones para enriquecer la oferta del escaso catálogo revueltiano, luciéndose de paso al presumir el trabajo de rescate.

Entre las músicas de Revueltas para la escena, una tiene una historia póstuma especial, autónoma: *El renacuajo paseador*. Como ya se contó en el lugar correspondiente de este libro, el compositor parece haber preferido

ejecutar en concierto su versión extendida, de 1936, y ésta es la que se sigue usando en las eventuales reposiciones de la pantomima de títeres, montada como nunca la vio el autor; en cambio, siempre se ha preferido grabar la versión inicial, breve, de 1933. Lo que no se ha hecho en décadas, hasta donde sé, es reconstruir la coreografía de Anna Sokolow de 1940 basada en la pieza musical, y bien valdría la pena, para unirla al esfuerzo de recuperación histórica que ya se ha emprendido con otras coreografías legendarias del repertorio mexicano.

Los principales trabajos de traslado de la música de Revueltas del cine y la escena a la sala de conciertos fueron obra de directores de orquesta, no de compositores ni de musicólogos. Puesto que se trataba, además, de directores educados en muchas costumbres heredadas del romanticismo, lo cual incluía la libertad de alterar las partituras originales en aras de un supuesto mejoramiento o revisión de las obras, estos trabajos con la música de Revueltas derivaron en adaptaciones, supresiones y hasta modificaciones que, a menudo, llegaron a deformar tal música de manera notoria y hasta escandalosa para los criterios filológicos de nuestro tiempo. Y sin embargo, el trabajo de estos personajes ha terminado por convertir a *Redes*, *Música para charlar*, *La noche de los mayas* y *La Coronela* en exitosos productos comerciales, aunque a menudo tuvieran poco, y en ciertos casos nada qué ver con la conservación de la música original de Silvestre Revueltas. En estas historias de adaptaciones y alteraciones, dos son los personajes más influyentes, aunque no los únicos: Erich Kleiber y José Ives Limantour. Algunos antecedentes hay que decir sobre ellos.

El legendario director austriaco Erich Kleiber, quien pasó exiliado los años de la segunda guerra mundial como director de la Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires, visitó México de manera constante durante esos mismos años de su exilio. En una de sus visitas lo conoció Rosaura Revueltas, quien por entonces fungía como la heredera de la música de su hermano, y quien siempre había tenido una simpatía encendida por toda la cultura germánica —su esposo era alemán. Más allá de lo que esta actriz le hubiera contado a Kleiber en favor de su ilustre hermano recién fallecido, el director ya conocía a Manuel María Ponce y estaba familiarizado con el medio musical mexicano. No debió ser tan difícil convencerlo de la calidad de la música de Revueltas, y de hacer alguna labor de difusión con ella, pues

Kleiber terminó por adaptar dos de los trabajos fílmicos del compositor, y siempre tuvo para él palabras de elogio y admiración incondicional.

Quien influyó más que nadie para que la música de Revueltas para el cine y la escena tomara carta de naturalización en su catálogo oficial, hasta el grado de hacernos pasar como revueltianas auténticas varias de sus adaptaciones, fue sin duda alguna el director de orquesta José Ives Limantour. Nacido en París en 1919, era nieto de su homónimo el célebre ministro de hacienda del régimen de Porfirio Díaz. Precisamente por ser nieto de quien era, su familia dejó México en 1911, y su infancia y juventud, así como su formación musical, transcurrieron en Europa. Regresó a México en 1939, y sólo en ese año tuvo algún trato con Revueltas, no especialmente profundo. Se fue al año siguiente a Nueva York y regresó de manera definitiva a México en 1941, cuando ya había muerto el compositor.

Entre 1957 y 1962, Limantour trabajó arduamente para elaborar partituras basadas en la música de Revueltas. Él consideraba que su trabajo podía exhibirse como si se tratara de partituras originales del compositor, sin especificar con claridad su trabajo de editor, y más que eso, de adaptador y reorquestador. Si para su época y para el medio en el que él se desenvolvió, esto podía considerarse una actitud estética normal y los resultados se podían validar como si de auténtica música revueltiana se tratara, hoy no podemos ser tan complacientes ni aceptar sin rigor alguno que estos artefactos musicales inventados por Limantour sean "obras de Silvestre Revueltas". ¿En qué consisten estos artefactos? Aquí se hablará de los tres más conocidos: su suite de *Música para charlar*, su suite de *La noche de los mayas* y su reconstrucción de *La Coronela*, esta última en colaboración con Eduardo Hernández Moncada. Pero vayamos por orden cronológico, y empecemos por lo que se hizo con *Redes*.

Las suites de *Redes*

En enero de 1943, Erich Kleiber estrenó en México, en el Palacio de Bellas Artes, una suite de la música para *Redes*. Preparada por él mismo, escrita en dos partes, sus materiales se citan en el orden en el que aparecen en la película, desde la rúbrica inicial hasta la final. En su suite, el director omitió varios pasajes, evitó algunas repeticiones, y el resultado le quedó en una

duración de 15 a 18 minutos de música, es decir aproximadamente la mitad de toda la partitura fílmica original. Puede objetarse su selección de materiales, su arbitrariedad para con las repeticiones, pero hizo algo que difundió la música de Revueltas mejor que la propia película: la tercera sección de la primera parte de su suite, hoy conocida como "Salida a la pesca", contiene precisamente los motivos A y B del cuarto grupo "Trabajo y movimiento físico", tales como los describí y denominé al hablar sobre *Redes* en su capítulo respectivo. Es decir, la música no usada en la película que, sin embargo, gracias a la suite de Kleiber, se ha vuelto más conocida y reconocida que otros pasajes que sí se escuchan en aquélla. El éxito de esta suite se refleja en su constante programación dentro de las salas de concierto, casi siempre sin mencionar a quien la confeccionó, y en las diez grabaciones que ha generado, aunque con algunas lecturas que se apartan de la propia partitura.[1] En el cuadro que sigue, detallo la comparación entre los materiales originales de la partitura fílmica de Revueltas y lo que de ella empleó Kleiber para su suite; si bien a lo largo de toda la partitura el director hizo cambios diversos de redacción musical o de instrumentación, sólo indicaré en este cuadro los más radicales respecto del original:

REDES PARTITURA ORIGINAL DE S. REVUELTAS, 1935 En negritas, los números de estudio de la partitura y las anotaciones originales del compositor; citas textuales. En redondas, datos añadidos para completar o aclarar información.	REDES SUITE DE ERICH KLEIBER, 1943 Números de estudio de la edición de Peer; en relación con los originales del compositor. Títulos de Kleiber.
[I] [INTRODUCCIÓN]	I. LOS PESCADORES
1-5, compases 1-2	1-5, 2 compases
13	6
[II] FUNERAL	FUNERAL DEL NIÑO
1-10, 1 compás	[1]-10, 1 compás
11-16	11-16
17, compases 1, 6-7; este material no se usó en la película (Motivos A y B del cuarto grupo)	17
18-33; este material no se usó en la película (Motivos A y B del cuarto grupo)	18-33

[1] Véanse todas las referencias fonográficas de manera detallada en la bibliografía. También puedo sugerir mi artículo "Comentarios y revisiones a la fonografía de Silvestre Revueltas". *Heterofonía*, núm. 122, enero-junio del 2000; pp. 76-118.

34, compases 1-2; este material no se usó en la película (Motivos A y B del cuarto grupo)	34
35, compases 1, 4-5; este material no se usó en la película (Motivos A y B del cuarto grupo)	35
36-44; el material de 36 a 40 no se usó en la película (Motivos A y B del cuarto grupo)	36-44, con cambios importantes en los cornos, sobre todo en 42-44
[III] II[a] PESCA	
[IV] LUCHA	II. SEGUNDA PARTE
1, compases 1-3	1
3-4	2-3
5, compases 1-3 + 6, compases 1-2	4
12 + 19, compás 4 + 20	5
21-24	6-9
31-32	10-11
34-39	12-16
[V] RECONCILIACIÓN Y EPÍLOGO	
13[a]	17, con cambios importantes en las cuerdas
13, compases 2-3 + 14 + 15, compases 1-2 + 16	18
17, compases 1, 3-5 + 18-22	19-22, con cambios importantes en los cornos y en las trompetas

Sólo en fechas recientes se han propuesto otras reconstrucciones de la música de *Redes* distintas de la suite de Kleiber. En 1994, Enrique Arturo Diemecke estrenó y grabó con la Sinfónica Nacional de México su propia suite de la música fílmica, con más materiales y un orden no ceñido por el argumento de la película. En 2004, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, dirigida por José Luis Castillo, grabó una nueva propuesta de suite de *Redes* que, según su editor, Roberto Kolb Neuhaus, es la suite preparada originalmente por el propio compositor. Ya expuse mis dudas sobre el conocimiento que podemos tener de manera definitiva sobre cómo fue la suite original de Revueltas, por lo cual aquí me limito a enunciar la existencia de esta nueva suite.[2] En cualquier caso, habrá que ver cómo trata el tiempo a las nuevas suites frente a la de Kleiber, la cual sigue siendo hasta ahora la referencia más conocida de esta excepcional música fílmica. Y, sobre todo, habrá que ver si el tiempo nos permite la posibilidad de que se grabe un día la partitura íntegra original de *Redes*, tal como está escrita o tal como

[2] Ya me había ocupado de esta grabación, de manera general, en una reseña: "Tres propuestas revueltianas en 2004". *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*, año 2 núm. 1, enero-junio de 2007. (Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no2).

se la usó en la película: creo que esta música se ha ganado su derecho a ser conocida por completo.

Las transformaciones de *Música para charlar*

Al año de su suite de *Redes*, en marzo de 1944, al frente de una "Orquesta Filarmónica" de ocasión, Erich Kleiber incluyó su versión de *Música para charlar*, en un concierto presentado en el Palacio de Bellas Artes. Nunca se sabrá con exactitud por qué el director austriaco no quiso ejecutar la partitura completa de Revueltas, a la cual tuvo acceso irrestricto, ni por qué rebautizó a su versión como *Paisajes*; el anecdotario testimonial suele citar que el director no entendió el sentido del humor que implicaba el desenfadado título original, o que le pareció injusto para la estatura artística de un compositor tan admirable. Como entonces era sabido de todos el origen fílmico de esta música, es probable que Kleiber hubiera pensado que su versión merecía llevar un título más neutro, aunque de referencias visuales.

Un documento de singular valor en la historia de *Música para charlar* es la partitura de orquesta realizada por un dibujante profesional, que reproduce de manera completa y fiel el autógrafo, incluyendo la fecha de composición. Además de la partitura de orquesta, se hicieron con el mismo dibujo profesional partes de los instrumentos; en todos estos materiales figura escrito, con la misma caligrafía del dibujo musical, el título de *Música para charlar*. Si este trabajo lo mandó hacer el mismo Revueltas para el estreno de 1938, se trataría de un caso excepcional en cuanto a la dedicación para preparar una partitura de trabajo; si el dibujo es posterior a la muerte del compositor, en cualquier caso no es posterior a 1944. Puede afirmarse esto por lo que hizo Kleiber con la partitura.

¿Qué hizo? Tomó lo que quiso, cortando pasajes enormes y enlazando lo restante, sin cambiarlo de posición en la continuidad de la partitura original y, al parecer, sin añadir nada. Lo que sí hizo fue añadir títulos a las secciones por él conservadas; muchos de ellos eran, en realidad, las anotaciones originales de Revueltas que describían las imágenes del documental, y Kleiber simplemente les dio un valor de títulos que no tenían. Otros títulos los inventó el director y los escribió en la partitura original, con una caligrafía notoriamente distinta de la inconfundible del compositor; es una ironía,

pero hoy son los títulos más citados para referirse a las partes de esta obra revueltiana. Fue Kleiber quien acuñó los títulos de "Canción de la Tierra Patria" para referirse al tema de los números de estudio 7-8, y quien se refirió en la prensa, en los días aquellos de su concierto, a dos partes de la obra como secciones definidas, cada una con su título: primero "El ferrocarril", y después "Desierto". Como ya ha quedado explicado, ninguno de estos títulos eran de Revueltas, ni siquiera la idea misma de titular las secciones de la partitura. El caso es que, con esa versión cortada casi a la mitad de su duración original, Kleiber obtuvo muchos aplausos para Revueltas, según las crónicas de la época.

Esta presentación de *Paisajes* pasó y el trabajo de Kleiber cumplió su cometido; nunca más volvió a ejecutarse en público esta "versión" que no era más que una selección de cortes de la obra original; por lo mismo, ni siquiera existen grabaciones comerciales de ella. Pero quedaron efectos del trabajo de Kleiber, que repercutieron en las secuelas de esta telenovela musical. Como ya se ha dicho, la partitura autógrafa de Revueltas recibió las anotaciones de los títulos acuñados por Kleiber, con lo cual se empezó a generar una confusión que no tomaba en cuenta las diferencias de caligrafía, y que propició la idea de que tales títulos provenían originalmente del propio compositor. Incluso en la partitura del dibujo profesional del original se reprodujeron estas anotaciones de Kleiber y se incluyeron todas las indicaciones de cortes de los pasajes, anotando de paso los títulos kleiberianos junto con las indicaciones revueltianas que también fueron tomadas como títulos. El colmo con este dibujo profesional llegó con el título mismo de la obra: como ya se ha explicado, en esta partitura dibujada sí figuraba el título de *Música para charlar* en la primera página, con la caligrafía del mismo dibujante; hoy en día, esta página tiene una etiqueta adhesiva tapando este título, y sobre la etiqueta está escrito *Paisajes* a máquina. Es curioso que quien cambió de esta manera el título de la partitura de orquesta no tuvo la paciencia suficiente para hacer lo mismo con todas las partes de orquesta, que provenían del mismo juego del dibujo profesional: Rosaura Revueltas cedió todos estos materiales a la casa Peer cuando firmó el contrato para su publicación, y hoy pueden verse en los archivos de esta editorial, en Nueva York, las mentadas partes de orquesta... con el título original de *Música para charlar*.

Pues bien, todo podría haber terminado con las presentaciones de Kleiber en 1944, y en cualquier momento se podría haber vuelto al manuscrito

original de Revueltas para conocer *Música para charlar* en su integridad; sin embargo, no fue así. En 1960, a la par con su invención de la suite de *La noche de los mayas*, José Ives Limantour también volvió la mirada a la música ferrocarrilera y determinó hacer también una suite, no ejecutar la partitura completa. Lo más probable es que haya tenido a la vista, para su propósito, tanto el autógrafo del compositor como el dibujo profesional; se puede inferir esto porque Limantour mandó elaborar un nuevo dibujo profesional de la partitura, más moderno y esmerado que los anteriores, y en él hizo poner ya como títulos consagrados tanto a los inventados por Kleiber como a las anotaciones visuales de Revueltas que también fueron tenidas por títulos.

Limantour no tomó los mismos materiales que Kleiber para su propia versión de la suite, aunque sí coincidió con él en varios: las dos versiones comienzan igual hasta el número de estudio 8, donde empiezan las más radicales adaptaciones del francés mexicano. Él sí cambió de posición un pasaje, el titulado "Crepúsculo" por Kleiber, y repitió en varios puntos el motivo de polka del número de estudio 9, al que tituló ya oficialmente como "Mexicali" —motivo que Kleiber no había usado en su versión. Lo más extremo que hizo Limantour, empero, fue su modificación del final de la partitura, que él también escogió como final de su suite, pero introduciéndole los motivos A y B del *Canto* o *Himno ferrocarrilero*, materiales cuya historia quedó explicada al hablar de *Música para charlar* en su capítulo respectivo.

Limantour presentó esta suite en México el 8 de abril de 1960, cuando dirigió en el Palacio de Bellas Artes a la Orquesta Sinfónica de Guadalajara en un programa dedicado íntegramente a música de Revueltas; o, mejor dicho, a artefactos de Limantour basados en la música de Revueltas. Pocos meses después, el director grabó un disco con la orquesta tapatía para Musart, producido por Otto Mayer-Serra. El número principal de la grabación era *La noche de los mayas*, pero por la distribución física de las partes de la música en un disco de larga duración, hacía falta una obra breve para completar un lado del disco; el director lo resolvió grabando *Música para charlar*, y así se anunció la obra, aunque en realidad se trataba de fragmentos de su propia suite, la cual de por sí ya era fragmentaria: si su versión duraba unos quince minutos, lo grabado en Musart apenas llegó a seis minutos de música. Desde entonces, y durante décadas enteras, esta grabación creó la idea que se tuvo de cómo era esta composición a la que Revueltas le había dedicado tanta

atención. No resultó extraño que muchos se admiraran de que el compositor pareciera tan interesado en una obra tan cortada y deshilvanada, sin mucha gracia a juzgar por la grabación disponible.

Para exponer con más claridad los cambios realizados a lo largo de los años en las varias suites de *Música para charlar*, se comparan en el cuadro siguiente:

Números de estudio	MÚSICA PARA CHARLAR PARTITURA ORIGINAL DE S. REVUELTAS, 1938 En negritas, las anotaciones originales del compositor; citas textuales. En VERSALITAS, datos añadidos para completar o aclarar información.	PAISAJES SELECCIONES DE *MÚSICA PARA CHARLAR* POR E. KLEIBER, 1944 Números de estudio de la edición de Peer; corresponden con el original del compositor. Títulos de Kleiber.	MÚSICA PARA CHARLAR SUITE DE J. I. LIMANTOUR, 1960 Números de estudio de la edición de Peer; entre corchetes, los números del original con los que corresponden, y observaciones. En casillas sombreadas, las secciones empleadas para la versión breve grabada por el mismo Limantour para Musart, 1960.
1-6	[INTRODUCCIÓN: RÚBRICA EVOCADORA DE TRENES]	[El ferrocarril] TÍTULO EN LA PRENSA DE LA ÉPOCA, NO APARECE EN LA PARTITURA	I. EL FERROCARRIL: 1-6: Durmientes y rieles [1-6]
7-8	[INTRODUCCIÓN: MELODÍA CANTABLE]	Canción de la Tierra Patria	7-8: La tierra patria [7-8]
9-12	I Crepúsculo	Crepúsculo	37-38: Crepúsculo [9-10]
13	II Acantilados		
14-15	III Hombre y sal	14-16: Hombre y Sol [*sic*]	
16-17	IV Nubes		
			9: [REPETICIÓN DEL MOTIVO DE *MEXICALI*, AÑADIDO POR LIMANTOUR]
18-21	V Palacio de Gobierno) Mexicali		
			10-12: Mexicali [19-21]
22-27	VI Radio Anunciador Avión		13-20: Telégrafos 13-15=[22-24]
28-32	VII Radio Anunciador		16-20=[28-32]
			21=9: [REPETICIÓN DEL MOTIVO DE *MEXICALI*, AÑADIDO POR LIMANTOUR]
			22-27=[1-5, AÑADIDO AQUÍ POR LIMANTOUR]
33-34	VIII Jefe ingenieros [PALABRA ILEGIBLE TACHADA]	[RETOMA DESDE 16]	
35-42	IX Melodía del Cactus	Melodía del Cactus	II. EL DESIERTO: 28-35: Cactus [35-42]
43-45	X 2 Camionetas Trabajo hombres camionetas - Desierto		
			36: [REPRODUCCIÓN DEL MOTIVO DE 7-8, AÑADIDO POR LIMANTOUR]
46-54 (54=8)	XI Avión aterrizando	47-48 y 50-53: [Desierto] TÍTULO EN LA PRENSA DE LA ÉPOCA, NO APARECE EN LA PARTITURA 54: Canción de la Tierra Patria	
55-59	XII Pies pisando arena		
60-61	XIII Ingenieros secándose		
62	XIV Sombras y siluetas		39-40: Arena y agua [61-62]
63-66	XV Perforación tractores [TACHADO: arena trabajo]	Tractores y Arena	41-48: Tractores 41-43=[63-66]
67-68	XVI Durmientes - Rieles		
69-73	XVII Tren de trabajo	72: Tren de Trabajo	44-48=[72-74]
74	XVIII Acercamiento via - arena, etc.		
75-76	XIX [TACHADO: Vagoneta hacia cámara]; Tren desde Avión	Canción de la Tierra Patria	49-55: Canción de la tierra patria 49=[75]; 50=[76, CON VARIANTES] 51-55=[ARMADO POR LIMANTOUR CON EL "CANTO FERROCARRILERO" DE *LA BESTIA NEGRA*, MÁS REPETICIONES DE 75-76]

Limantour también entregó su suite de *Música para charlar* a Peer para su publicación; como la partitura del dibujo profesional del original de Revueltas ya estaba etiquetada como *Paisajes* para aquellos años, y así se catalogó y se promovió, la versión de Limantour pasó a ser considerada como la obra original de Revueltas, puesto que conservaba el título original. La confusión ha durado ya cuatro décadas, ha generado tres grabaciones de esta versión limanturiana —además de la ya citada primera, incompleta, del propio director— y ha mantenido en el olvido absoluto el conocimiento de una obra que todos creemos conocer pero que, en realidad, nunca ha vuelto a sonar

completa desde su estreno en 1938.[3] Ahora bien, si *Música para charlar*, en las fragmentarias y desordenadas versiones en las que ha llegado a asomar su sonido en 1944 y en 1960, ha despertado la atención de todos los que admiramos a Revueltas, me pregunto qué pasará el día que podamos escuchar la partitura completa en vez de seguir haciéndole el juego a los caprichos de los directores de orquesta que adoran tanto los reflectores, por encima de la música. Quizá la partitura original nos decepcione; quizás esos directores tenían alguna razón en proponer suites de una música que no necesitaba ejecutarse completa en la sala de conciertos, pero creo que Revueltas bien se merece el beneficio de la duda antes de intervenir en su escritura musical, en particular con una composición por la que mostró tanto cuidado como interés.

La genial invención de un mito musical: *La noche de los mayas*

Entre los personajes que han tenido que ver con adaptaciones y transcripciones de la música revueltiana, tal vez podríamos incluir a toda una celebridad. En el archivo de partituras que ofrece en alquiler la editora Peer, existe una suite de concierto de *La noche de los mayas*, en dos movimientos, sin fecha de elaboración, pero muy probablemente anterior a 1960, de orquestación reducida y con una estructura breve y sintética; es decir, muy cercana a la dotación del original fílmico; debe durar unos 13 a 15 minutos, aproximadamente la tercera parte del total musical de la película. Sobre esta casi desconocida suite en dos movimientos circula una tradición oral casi legendaria: se dice que la preparó nada menos que Paul Hindemith, el célebre compositor alemán.[4]

Aunque no se ha podido demostrar documentalmente, la atribución no es descabellada: Hindemith, quien se hallaba exiliado en Estados Unidos desde poco antes de la segunda guerra mundial, visitó México en 1946 para

[3] Yo mismo debo reconocer que alguna vez caí en el error de identificar como el posible original de Revueltas a la versión corta de Limantour. Evidentemente, debe corregirse mi afirmación en la nota de programa sobre *Música para charlar* que escribí para los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional del 7 y el 9 de junio de 1996.

[4] En *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras*, Roberto Kolb Neuhaus reporta la suite como "compilada por P. Hindemith", pp. 57-58.

dar conciertos con su música, concretamente con la Orquesta Sinfónica de México; entonces conoció a Rosaura Revueltas. Tal como lo contó la propia Rosaura, ésta sostuvo una aventura sentimental con Hindemith en los siguientes diez años —en la distancia y por correo—,[5] y esta misma relación generó que el alemán entrara en contacto con la música de su ilustre y finado colega mexicano; así pudo surgir el interés por trabajar con una música entonces inédita como la de los mayas. Sea o no de Hindemith, lo cierto es que la suite es prácticamente desconocida hoy, y por ende no ha generado grabaciones comerciales, aunque en fechas recientes se le ha vuelto a tomar en cuenta: de hecho, la interpretó la Orquesta Sinfónica de Yucatán, bajo la batuta de Juan Felipe Molano, en Mérida en 2004.

La suite de *La noche de los mayas* que sí es harto conocida, de hecho la más exitosa de las adaptaciones basadas en la música fílmica revueltiana, es la realizada por José Ives Limantour a fines de 1959 y principios de 1960. La estrenó al frente de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, en el Teatro Degollado de la capital jalisciense, el 31 de enero de 1960. Los materiales musicales fueron organizados por Limantour en su suite sin un apego muy cercano a la secuencia original de la película, y más bien con la intención de que reflejaran una cierta estructura análoga a la de una sinfonía: un gran primer movimiento expositivo como de obertura —*Noche de los mayas*—; un *scherzo*: *Noche de jaranas*; un movimiento lento y lírico, *Noche de Yucatán*, adonde el director combinó los materiales del original en cuya instrumentación predominaban las cuerdas —incluyendo los "acordes sentimentales", del encuentro entre los personajes de Lol y Miguel—, e introdujo la cita textual del tema de *Los Xtoles*, el cual, como ya se contó, no era un trabajo musical de Revueltas, sino un arreglo de Cornelio Cárdenas Samada; por último, *Noche de encantamiento*, un tema con variaciones, armado con las derivaciones del tema musical de la seducción y entrega de Lol a Miguel, y rematado con un gran final de recapitulación del tema inicial de toda la suite. En este cuarto movimiento, Limantour se tomó las libertades más extremas al aumentar la dotación de las percusiones, que en la partitura fílmica original no requieren de más de cinco ejecutantes, al número de catorce, todos duplicando células ya escritas para los ejecutantes originales; es decir, se trataba

[5] Cf. Rosaura Revueltas, *Los Revueltas*, pp. 203-206.

de incrementar el volumen y la densidad orquestal de la pieza en este punto climático, o para decirlo de manera más burda,... de hacer mucho ruido.

A pesar de que el resultado no guarda casi ninguna afinidad con los procedimientos de composición característicos de Revueltas —quien no se interesaba en lo absoluto por géneros como la sinfonía ni tendía a escribir obras de larga duración[6]—, la suite de Limantour ha terminado por adquirir carta de naturalización en el catálogo revueltiano, y para muchas personas constituye la principal y hasta única referencia del lenguaje musical del compositor: una suite que él no preparó, y que nunca sabremos cómo habría preparado si hubiera deseado hacerlo. Los extremos de la pasión que esta obra genera en los directores afectos al espectáculo, y al grueso del público de las salas de conciertos y de los consumidores de grabaciones digitales, han permitido la consagración comercial de la suite de Limantour en la decena de grabaciones que hoy existen de ella. Es importante señalar que, tanto en el estreno de Guadalajara —del cual se conserva una grabación para la radio— como en su grabación para Musart, Limantour leyó algunos pasajes diferentes a como los dejó de manera definitiva en su edición de la suite, tal como la dio a publicar a Peer. Las restantes grabaciones se han atenido a dicha edición, incluso en una extravagante indicación, "Percussion cadenza", que Limantour puso, en inglés y español, en el cuarto movimiento, en el número de estudio 5 de la primera variación: "Libre improvisación sobre cada ritmo básico. La cadenza acabará *mf*". Si ya es lo más raro ver una indicación para improvisar en una partitura supuestamente atribuida a Revueltas, un autor que siempre escribía todo lo que se debía tocar, lo más lamentable es cómo algunos directores han tomado tal indicación para dar rienda suelta a improvisaciones de franco mal gusto, alejadas cada vez más del estilo de composición del durangueño, pero que suscitan el aplauso fácil de los públicos que pagan en las salas de concierto. Quien empezó a improvisar fuera de todo control en las grabaciones fue Enrique Arturo Diemecke, en su grabación de la suite limanturiana con la Sinfónica Nacional de México, pero pronto le han seguido otros directores más jóvenes en esta dudosa aventura, como Esa-Pekka Salonen en su grabación con la Filarmónica

[6] Reitero mi punto de vista, expresado con detalle, en mi ensayo "Revueltas: Elogio de la brevedad", del libro *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, al que ya me había referido cuando hablé de *Redes* en su capítulo respectivo.

de Los Ángeles —en la cual casi se calcan las mismas improvisaciones de Diemecke—, o Carlos Miguel Prieto en su registro con la Sinfónica de Xalapa. Cuando los resultados sonoros son éstos, vale la pena preguntarse si el éxito y la fama de la suite preparada por Limantour de *La noche de los mayas* son dignos de aplauso y celebración... o de lamentaciones.

Las reconstrucciones de *La Coronela*

Como acabo de contar en el capítulo anterior, Revueltas murió sin concluir el cuarto y último episodio de la música para la célebre coreografía de Waldeen, Fernández Ledesma y Sano, y sin orquestar el guión de piano de los tres episodios que sí había concluido. Puesto que ya se tenía como desaparecida desde poco tiempo después del estreno de 1940 a la versión concluida por Blas Galindo y Candelario Huízar, de nuevo José Ives Limantour se propuso hacer algo para poder ejecutar esta música coreográfica no sólo en el contexto del espectáculo del que formaba parte, sino como una pieza de concierto de dimensiones ambiciosas, a la medida de sus intereses como director aunque éstas no fueran necesariamente las medidas de los intereses del propio Revueltas. Como Limantour dejó un testimonio escrito de cómo procedió con su versión de *La Coronela*, vale la pena citarlo aquí de manera un poco extensa; así le daremos la palabra para que exponga su versión de los hechos, la cual involucra también, indirectamente, a sus ya mencionados trabajos con *Música para charlar* y con *La noche de los mayas*:

> En julio de 1957, el Gobierno del Estado de Durango, por conducto del INBA, me encargó revisar la obra completa de Silvestre Revueltas, para un festival de seis conciertos que se iba a efectuar al año siguiente. Empecé inmediatamente con la tarea de reconstrucción de "La Coronela". Lo primero que encontré fueron unos apuntes bastante extensos en los cuadernos de trabajo del Maestro, pero recrear la obra de estos apuntes era imposible. Al poco tiempo, pensé que posiblemente se habían salvado las partes de la cuerda en papel cebolla de la instrumentación de Huízar, y que a consecuencia de esto, en algún lado deberían existir. En efecto, gracias a la gran ayuda de Gerónimo Baqueiro Fóster, un día llegó a mi casa con ellos y así, ya sabiendo los números exactos de compases en la obra, las notas que tocaban la cuerda y los propios apuntes de Revueltas,

pude hacer el primer bosquejo bastante extenso y me formé una idea general de cómo era la obra, pero aún quedaban unas lagunas que no me permitían hacer una reconstrucción fiel.

Después se me ocurrió que tenían que haber sacado copias fotostáticas del manuscrito original. ¿Cómo es que Huízar, Blas, la coreógrafa Waldeen y el pianista de los ensayos pudieron haber trabajado cada uno por su lado, en tan poco tiempo, sin que tuvieran copias del manuscrito? En efecto, después de mucha búsqueda, averigüé que existían dos copias fotostáticas diferentes e incompletas, y juntándolas, pude reconstruir toda la obra con la excepción de la página cinco del Tercer Episodio, pero con los apuntes originales y el material de cuerda, no me fue difícil poder rellenar lo que faltaba.

Mientras tanto, estaba entregado a la edición de "La Noche de los Mayas" y "Hora de Junio" y di a Eduardo Hernández Moncada, que tan bien conocía el estilo de Revueltas y había dirigido el estreno de "La Coronela", la orquestación de los tres primeros episodios para que estuvieran listos para el festival anunciado en Durango.

Este festival no se efectuó, y si por un lado esto me causó una gran decepción, por otro, sin la premura del tiempo, pude dedicarme con toda calma a la reconstrucción de estas obras. Para 1959 estaban listas "La Noche de los Mayas", "Hora de Junio", "Música para Charlar" e "Itinerarios" que se estrenaron en Guadalajara el 31 de enero de 1960 con la Sinfónica Tapatía y por el momento abandoné mi trabajo sobre "La Coronela".

El problema número uno de "La Coronela" era el Cuarto Episodio. Blas Galindo había hecho un final espectacular, pero con la excepción del tema inacabado de "La Muerte Chocarrera", toda la música era original de él y además, escrita bajo la premura del poco tiempo que le quedaba antes del estreno ya anunciado.

Unos meses antes de morir, Revueltas compuso la música para la película "Los de Abajo" que a su vez estaba inspirada sobre otra película revolucionaria, "Pancho Villa" [*sic* por *¡Vámonos con Pancho Villa!*], escrita en 1936. Habiendo estudiado a fondo estas dos partituras, opté como medida provisional, componer un final, basado sobre estas dos películas, para el uso exclusivo coreográfico de "La Coronela" mientras que para la Sala de Conciertos se tocara solamente los tres primeros episodios encargando la coda final para poner remate a la obra, a Eduardo Hernández Moncada. [...]

Un día del mes de agosto pasado [e. d., de 1961] en Atenas, me acordé de repente haber visto en unos cuadernos de apuntes de "La Coronela" unos temas

del "Pancho Villa" entremezclados con las de "La Coronela"; ¿qué hacían allí esos temas escritos cuatro años antes? [¿]Había pensado Revueltas usarlos de nuevo en el cuadro final de su Ballet? No lo sé, ni me tocaba averiguarlo; pero a mí se me vino de golpe la solución: usar el "huacal" de la música de estas dos películas revolucionarias con motivos y temas de "La Coronela". Hice entonces varios bosquejos y de regreso en diciembre me encerré en mi casa de Acapulco un mes y el día de San Silvestre, el 31 de diciembre de 1961, puse punto final a la obra. [...]

Toda la música de "La Coronela" es de Silvestre Revueltas con la excepción de los últimos tres compases que son míos. La música de los primeros tres episodios es compás por compás tal como lo compuso él, pero instrumentada por Hernández Moncada.

El [episodio titulado] Juicio Final, toda la instrumentación es original de Revueltas solamente ampliada para g[r]an orquesta por mí. Lo único que hice con la música en este cuadro fue escoger las secuencias musicales del "Pancho Villa" y "Los de Abajo" y colocarlos en un mosaico hecho a mi criterio quitando casi todos los temas de la película y sobremontar este mosaico con los motivos y temas de "La Coronela". Un ejemplo palpable para demostrar este punto es en la parte llamada en la película "La Muerte de Rodrigo Pérez [*sic* por Perea, pero se refiere en realidad a la muerte de otro personaje, Miguel Ángel, "Becerrillo"]". Revueltas pide un toque de silencio que sobrepuse con el tema inacabado de "La Muerte Chocarrera". Mi intención es obvia, ya no lloramos solamente los caídos sino la muerte prematura de este gran músico. [...][7]

A confesión de parte, relevo de pruebas. Si para Limantour podía ser natural entrar a saco así nomás en las partituras revueltianas para inventarse

[7] "Boletín de prensa. Declaraciones del maestro José Ives Limantour sobre 'La Coronela' de Silvestre Revueltas", 8 de mayo de 1962. Archivo de Gerónimo Baqueiro Fóster (CENIDIM-INBA). Acerca de la afirmación sobre "la página cinco del Tercer Episodio", se trata, precisamente, de la página que he numerado como 25 en el capítulo anterior de este libro, y sobre la cual ya advertía que procede de una mano distinta a la del compositor. Sobre el trabajo de Hernández Moncada en esta partitura debo decir que, a pesar de las varias oportunidades que tuve de conversar con el maestro veracruzano, el tiempo no me alcanzó, lamentablemente, para platicar con él sobre *La Coronela* con el mismo detalle con el que habíamos podido platicar acerca de *Redes*; por lo demás, Hernández Moncada tampoco dejó algún testimonio escrito, hasta donde yo conozco, sobre su orquestación del guión de piano de su amigo.

un episodio final de *La Coronela* a la medida de su criterio, hoy nosotros no podemos aceptar alegremente esta adaptación que es realmente adulteración de un autor, sin siquiera cuestionar por qué había de insistirse en un trabajo que quedó inconcluso y que sólo se concluyó por necesidades escénicas, pero que no urgía para sala de concierto alguna, que es adonde Limantour destinó por supuesto su reconstrucción. Nada autoriza a suponer que Revueltas hubiera usado su música de *La Coronela*, en caso de haber vivido para concluirla, en una presentación de concierto. No es descabellado que lo hubiera pensado, como procedió en otras ocasiones él mismo y ya se ha comentado líneas arriba; pero incluso en un caso hipotético, de haber llevado *La Coronela* a la sala de conciertos, ¿Revueltas la habría llevado completa, como se estaba danzando, o habría realizado una suite, una síntesis, como en otros casos? De nuevo las conjeturas, pero aquí las traigo a colación para exponer cómo estas dudas nunca parecen haber pasado por la mente de Limantour cuando hizo lo que quiso con la música de un compositor al que tanto decía admirar.

Por otra parte, y puestos en una especie de inquisición, casi policial, cabe sospechar de algunas afirmaciones de su escrito; por ejemplo, ¿de dónde sacó Baqueiro Fóster las partes de cuerda de la versión Galindo-Huízar, que se tenía por perdida? Y si encontró estas partes, ¿por qué sólo las de cuerda? Por lo demás, es evidente que Limantour estudió las partituras de las dos películas de ambiente revolucionario musicadas por Revueltas, pero también es claro que no vio dichas películas; si lo hubiera hecho, no se habría referido a *¡Vámonos con Pancho Villa!* con tantas inexactitudes, desde el título hasta la confusión de personajes y situaciones. Lo que debió asociar el director entre la música de esta película y lo que Revueltas había dejado en el guión de piano de *La Coronela* fue, muy probablemente, el uso común por el compositor, de citar melodías populares y conocidas de manera cortada y sin completarlas nunca: *Las tres Pelonas* en la película, *La Adelita* en el bailete, como se explicó en sus respectivos casos. Finalmente, la redacción de Limantour genera una leve confusión acerca de la relación entre las dos citadas películas revolucionarias; según el director, ¿una película se basa en la otra o la música de una en la de la otra? Si se refería a la música, creo haber demostrado que no hay tal relación de base en la parte estrictamente musical.

Sea como fuere, lo cierto es que Limantour estrenó su versión —y de Hernández Moncada— de *La Coronela* el 25 de mayo de 1962 en el Palacio

de Bellas Artes, al frente de la Sinfónica Nacional de México. Este estreno generó una polémica en el medio musical, que llegó a las páginas de la prensa especializada, acerca de si esta nueva versión era más auténtica que la Galindo-Huízar de 1940, y sobre las posibilidades de reconstrucción de la música inacabada de Revueltas.[8] Bien podemos afirmar, por lo menos por ahora, que la versión Limantour-Hernández Moncada de 1962 ha ganado la polémica, por la simple razón de su supervivencia —el director la dio a publicar también a Peer, como sus artefactos revueltianos anteriores—, la cual ha llegado hasta las salas de conciertos actuales y a las tres grabaciones que ya existen de tal partitura; por cierto, una de ellas la dirigió Enrique Arturo Diemecke, y no sigue con fidelidad lo escrito por Limantour y Hernández Moncada, lo cual aleja todavía más, si cabe, a esta grabación de cualquier intento de conocer la música original de Revueltas. En el peor de los casos, para lo que pueden servir indirectamente estas grabaciones de *La Coronela* en la versión de 1962, es para apreciar la calidad de cierta música de *¡Vámonos con Pancho Villa!* y de *Los de abajo* con una precisión mayor que en la grabación antigua de las respectivas pistas sonoras. Pero, para rematar con estas invenciones sobre *La Coronela*, si algunas notas supervivientes de esta ambiciosa música tenemos la certeza de que sean auténticamente revueltianas, son las del guión de piano de los tres primeros episodios: de este guión es de lo que valdría la pena hacer audiciones y grabaciones, aunque no tuvieran la espectacularidad de las adaptaciones sinfónicas.

Y antes de que finalice la función:

Estoy llegando al final de esta historia, de esta serie de historias, en las que te prometí, lector, que viajaríamos por muchos sitios de México y del mundo, y veríamos de cerca a muchas personalidades activas en la primera mitad del siglo XX. Creo que he expuesto lo suficiente en cuanto a las características singulares de la creación musical de Silvestre Revueltas para las producciones de la escena y el cine en las que participó: cómo aprendió

[8] Un seguimiento detallado de estos hechos se relata en: Esperanza Pulido, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Avatares de *La Coronela*". *Heterofonía*, México, núm. 83, octubre-diciembre de 1983; pp. 40-45.

las convenciones propias de su tiempo y de los lenguajes artísticos para los que se estaba integrando su aportación artística; cómo las enriqueció y les ofreció cantidades inmensas de propuestas imaginativas, expresivas, renovadoras; cómo en otras ocasiones se tuvo que supeditar a las normas elementales de la industria, aunque sin traicionar nunca su credo estético. El legado de la música escénica de Revueltas, y sobre todo de la fílmica, ha dejado una huella indeleble en la historia del arte en México, tanto en la misma vida concertística —a pesar de tantas deformaciones sobre su obra original— como en quienes aprendieron mucho de su trabajo y su obra y tomaron en cuenta su enseñanza: los propios compositores famosos en el cine mexicano de los años siguientes reconocieron su deuda artística con el gran durangueño, como Raúl Lavista, Eduardo Hernández Moncada o Rodolfo Halffter. Incluso músicos extranjeros han tomado en cuenta las aportaciones de Revueltas, como lo sugieren ciertos trabajos de Aaron Copland, Hanns Eisler y Alex North, por citar los más cercanos a él. En cuanto a la influencia de ciertos títulos específicos como obras colectivas, es muy seguro que *Redes* fue tomada en cuenta por gente como Luchino Visconti cuando dirigió *La tierra tiembla —La Terra trema—* en 1947, o por Gillo Pontecorvo al hacer *La gran calle azul —La grande strada azzurra—* en 1957; y ni hablar de lo que significó *La Coronela* para todo el movimiento de la danza de concierto en México. Si aquí hablamos de la influencia del todo que representan las obras, no por eso deja de estar presente y significar algo en esa influencia la participación de un músico que tuvo algo especial, único y original que decir dentro de esta combinación integrada de discursos artísticos. Y como creo que ya dije todo lo que tenía que decir sobre la música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena, aquí dejo la escritura. Creo que me iré al cine, pues están dando *Redes* en la Cineteca Nacional, o tal vez a la Sinfónica, que empieza su programa de hoy con *Sensemayá*.

TELÓN, es decir FIN

Recuento de gratitudes

Este libro es el resultado de unos catorce años de investigación gozosa, y por supuesto se ha podido hacer con el apoyo, la cooperación y la cercanía de muchas, muchas personas a lo largo de estos años. Algunas de estas personas ya no viven, a otras las he dejado de ver hace un buen tiempo, otras siguen cerca de mi vida profesional y personal. Quiero mencionar en estas líneas a todas cuantas pueda recordar para externarles mi muy profunda gratitud, porque este libro no existiría hoy sin todos los que aquí menciono, y no afirmo esto por retórica, sino como una verdad muy sencilla y elemental. De antemano apelo a la indulgencia de quienes no se vean aquí mencionados, a quienes les suplico lo reprochen a mi muy mala memoria y no a la ingratitud, cuando lo que quiero es agradecerlo todo a todos.

En el primer lugar, como es el primero en todo lo que ha importado en mi vida, agradezco la comunicación y la convivencia con mis padres, cuyo recuento de sus pasados se ha ido acercando más a la historia que a la biografía. Mi madre, Concepción Soto Torres, y yo dedicamos también este trabajo a la memoria de mi padre, Cuitláhuac Ángel Contreras Pérez, quien ya no pudo verlo publicado.

A continuación, agradezco la más que abierta disposición, la paciencia y generosidad infinitas, la sabiduría y la experiencia de la vida y de la cultura de Eugenia Revueltas. No es fácil ser la heredera de un personaje como el autor de *Redes*, pero la doctora Revueltas ha sabido vivir con esta encomienda histórica y puedo dar fe de ello, cuando recuerdo todas las veces que pude consultar las partituras y los documentos originales del compositor sin restricción alguna, gracias a lo cual mi trabajo ganó en seguridad sobre las fuentes de primera mano disponibles.

Mi siguiente gratitud se expresa a mi hogar académico, la casa de mi trabajo por más de veinte años: el Centro Nacional de Investigación, Do-

cumentación e Información Musical "Carlos Chávez" —CENIDIM—, del Instituto Nacional de Bellas Artes. Del CENIDIM he aprendido mucho más de lo que me hubiera podido dar cualquier conservatorio, y por eso evoco aquí a tantos amigos y colegas que están o han estado en él, con los que he compartido estos años de aventuras revueltianas. Entre ellos: Yael Bitrán, siempre acuciosa y puntual, quien me hizo llegar en más de una ocasión materiales documentales, referencias de diversa índole y sugerencias incontables sobre mi tema y mis opiniones; Ricardo Miranda, interlocutor constante e implacable, rival amistoso, inconforme y cuestionador perpetuo que enriquece de este modo cualquier idea sobre la música y la cultura de nuestro país; Aurelio Tello, generoso en la información, en la opinión, en la orientación sobre tantos aspectos, como la visión panorámica de la música de nuestra América; Karl Bellinghausen, alegre polemista, gambusino incansable de los datos más peregrinos que acaban cobrando significado en la imagen conjunta de nuestra historia; Xochiquetzal Ruiz Ortiz, compañera en la brega documental durante tantos años, apasionada de la correcta ubicación de las cosas y de la búsqueda de todo lo que nos pueda enriquecer en nuestros respectivos temas. Maura Bober ha colaborado siempre con una disposición envidiable y ejemplar para encontrar el documento preciso, necesario, y cuidarlo, reproducirlo o restaurarlo; Mario Godínez ha apoyado durante años mediante numerosos trabajos relacionados, sobre todo, con grabaciones, transferencias de diversas fuentes sonoras y reproducciones de discos y cintas al por mayor. Entre quienes se han encargado de la coordinación de Difusión del CENIDIM a lo largo de estos años, les tengo un agradecimiento muy especial a Lourdes Rebollo y a Claudia Martínez Tárrega; esta última promovió la grabación de un ciclo de conferencias que impartí en 1999, las cuales terminaron por convertirse en borradores de varias partes del presente libro. También he compartido diversos aspectos de mi trabajo de investigación, a lo largo de dos décadas, con Blanca Avendaño, Gloria Carmona, Consuelo Carredano, Geraldine Célérier, Guillermo Contreras, Lorena Díaz Núñez, Hiram Dordelly, Juan José Escorza, Luis Antonio Gómez Gómez, Armando Gómez Rivas, Alejandro González, Julio Gullco, Beatriz Hernández, Nelson Hurtado, Alejandra Juan Escamilla, Juan Manuel Lara Cárdenas, Áurea Maya, Herlinda Mendoza, Omar Morales Abril, Bárbara Pérez, José Antonio Robles Cahero, Angélica Romero y Rosa Virginia Sánchez. Además, he contado con el apoyo constante de

Teresa González, Adriana Torres, Miriam Hernández, Lucila Vistráin, Lucía Gutiérrez, Antonio de Jesús Otero y Juan Lorenzo Bautista. Aquí evoco el recuerdo de José Antonio Alcaraz, con quien conversara tanto en el CENIDIM y de quien aprendí mucho y recibí o heredé una buena cantidad de valiosos discos.

Tengo un agradecimiento especial para quienes formaron parte del consejo editorial que dictaminó este libro; en especial, para mis admiradas y adoradas Luisa Vilar Payá y Leonora Saavedra, tan generosamente acuciosas como despiadadamente exigentes. No sólo para dictaminar este libro, sino a lo largo de años de fructífera y deleitosa convivencia, es incalculable lo que me han aportado. Desde luego, gracias a ellas este libro tiene menos fallas de las que tuvo al principio, y las que sigue teniendo no son en modo alguno por causa de ellas. También agradezco el dictamen y los comentarios que, en su momento, formulara sobre la primera versión de mi libro Joel Almazán Orihuela. Así mismo, agradezco la revisión de estilo realizada por Mario Rivera Guzmán y la primera formación de páginas propuesta por Edna Patricia Quezada Bolaños. Agradezco de manera especial el interés del Instituto Nacional de Antropología e Historia por la coedición de este libro, y en particular a Benito Taibo. También reconozco todo el apoyo que brindaron María Teresa Franco y Adriana Konzevik para que este libro viera la luz.

A los testigos privilegiados del tiempo mismo de Silvestre Revueltas con los que yo pude conversar y, de ese modo, obtener mis propios privilegios testimoniales, les tengo un agradecimiento singular: Archibaldo Burns, Mireya Cueto, Miguel García Mora, mi siempre admirado y especialmente querido Eduardo Hernández Moncada, Luis Herrera de la Fuente, Josefina Lavalle, Germán List Arzubide y Mario Ruiz Armengol.

Agradezco, con una copa de vino a su salud, la compañía habitual de mis colegas del más informal pero el más serio de los seminarios que he conocido, los contertulios miercolistas empecinados en los estudios de historia de la cultura en México: Luis Miguel Aguilar y Álvaro Uribe, así como mi muy llorado Víctor Manuel Ruiz Naufal; todos ellos, interlocutores tan feroces como entrañables. También recuerdo con gratitud a todos los colegas que han pasado o vuelven a pasar a lo largo de una década por tan singular seminario: Víctor Herrera, Carlos Monsiváis, Rafael Olea Franco, José Ortiz Monasterio y Susana Quintanilla.

Mis amigos más cercanos de toda la vida, que son como mi familia propia, han soportado años y años escuchando mis monomanías revueltianas, y esto ya es motivo para que aquí les dé las gracias, si bien sé que sobran otros muchos motivos para mi perpetua gratitud con ellos: Mariano Arzate, Adriana Gamiño, Rocío Guzmán, Elisa Moreira, Ivan V. Nevelichkii, Rogelio Rueda, Vicente Antonio Rebollo y Mariana Rebollo Moreira. También agradezco la amistad larga y fructífera de Raquel Araujo, Jorge Arredondo, Alejandra Díaz de Cossío, Marco Vinicio Estrello, Lorenzo González Fontes, Ignacio Escárcega, Arturo Iván y Hans Bruno Flores Hidalgo, María Esthela Hernández, Juan Manuel Martínez, Rodolfo Obregón, Mauricio Rodríguez y Migdalia Vera Posada.

Entre los estudiosos de la figura de Revueltas o de sus contemporáneos, tengo varios a quienes agradecer mucho. En primer lugar, a Robert L. Parker, a cuya generosidad debo información valiosísima, y cuya nobleza profesional nos ha permitido intercambiar datos para beneficio mutuo. También deseo expresar mi gratitud a Coriún Aharonián, Mark A. Behm —quien me consiguió información invaluable y única sobre las proyecciones de *Redes* en Nueva York en 1937—, Peter Garland, Rokus de Groot, José Antonio Guzmán, Talía Jiménez Ramírez, Graciela Paraskevaídis y Howard Pollack. A Jesús Herrera le agradezco no sólo el haber dibujado todos los ejemplos musicales de este libro, sino el aprecio y la admiración que siempre le ha tenido a Revueltas y a Hernández Moncada, y sobre todo su amistad. Otros investigadores de la música a quienes agradezco su interlocución son: Ana R. Alonso Minutti, Emilio Casco Centeno, Julieta V. González García, Alma Guerola, Mauricio Hernández Monterrubio, John Koegel, Alejandro L. Madrid, Mario Quijano, Fernando Serrano Arias, Rocío Terán y Miriam Vázquez.

He tenido el placer y el lujo de contar con interlocutores de diversas disciplinas acerca de los asuntos tratados en las páginas de este libro. Todos han contribuido a enriquecer mi percepción de los hechos, aunque sólo fuera por haberme escuchado, lo mismo al hablar de música que de teatro que de cine que de danza que de artes plásticas que de literatura o historia: Brian Banks; Leonardo Coral; Julio Estrada; Ana Lara, quien me permitió difundir materiales revueltianos inéditos por Radio UNAM; mi gran amigo Arturo Márquez, para quien Revueltas ha sido una inspiración perpetua; Marcela Rodríguez; Gabriela Ortiz; Juan Trigos; Horacio Uribe, quien realizó para

mí una grabación digitalizada, en formato de audio puro, de la pista sonora de *El signo de la muerte*; Lourdes Ambriz; Alberto Cruzprieto; Horacio Franco; Werner Herbers, quien con su Ebony Band ha realizado aportaciones grandiosas a la interpretación de la música revueltiana; Armando Merino, a quien le agradezco en particular su iniciativa de grabar el *Velorio de Upa y Apa*, así como el haberme invitado a participar en su proyecto de la grabación; Arturo Nieto Dorantes; los integrantes del Cuarteto de Guitarras Manuel M. Ponce: Gerardo Díaz de León, Víctor Gardoqui, Arturo Hernández y muy especialmente Raúl Zambrano, así como Ernesto Martínez, quien también es José Cedeño; los integrantes del Cuarteto Latinoamericano: Javier Montiel y Arón, Álvaro y Saúl Bitrán; los directores Sergio Cárdenas, José Luis Castillo, Eduardo Diazmuñoz, Enrique Arturo Diemecke, Jorge Pérez Gómez y Eduardo Sánchez Zúber.

Sigo con mis interlocutores de diversas disciplinas: Carlos Aguirre, María Teresa Solana y Pablo Aguirre Solana, excelentes anfitriones y mejores amigos; Théo Hernández, Carla Bergés y Carlos del Monte, amigos que siempre están apoyándome, tan apasionados como yo —o más— por Revueltas y las grabaciones; mis amigos filólogos Francisco Barrenechea, Amalia Lejavitzer, Mauricio López Noriega y José Molina Ayala; Arturo Díaz Sandoval; José Ramón Enríquez; John Fuegi; Guillermina Fuentes Ibarra; Óscar Armando García Gutiérrez; Mauricio García Lozano; Gilberto Guerrero; José Mariano Leyva, con quien he conversado mucho sobre títeres; Sergio López Sánchez; Claudia Montero; Gabriel Negrete; Omar Valdés; Tito Vasconcelos; Miguel Ángel Vázquez Meléndez; Jorge Ayala Blanco; Julián Hernández; Roberto Fiesco, a quien le debo el contacto con Archibaldo Burns, así como la adquisición de rarísimos impresos de la época, tan raros que, si no los tuviera hoy en mi poder, dudaría de que hubieran siquiera existido; Óscar Urrutia; Maya Ramos Smith, interlocutora constante, a quien le agradezco su invitación para escribir sobre *La Coronela* en un libro de danza; Patricia Cardona; María Teresa Nava; Margarita Tortajada; Eduardo Espinosa; Alma Lilia Roura; Aída Sierra Torre; Beatriz Zamorano; Hernán Bravo Varela; Miguel Ángel Echegaray, quien siempre ha apoyado mis locuras desde sus trincheras editoriales; Roberto García Bonilla, a quien le agradezco muchas pláticas revueltianas, pero sobre todo que me haya presentado a Álvaro Díaz; Georg Leidenberger, incansable promotor de la historia mexicana con el más amplio enfoque; Lligany Lomelí, con quien estoy en impagable

deuda por haberme franqueado la entrada al Estudio de Salvador Novo, donde está la documentación más valiosa que hay sobre *El signo de la muerte*; Tedi López Mills, solidaria y cooperativa tanto adentro del CENIDIM como afuera, en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, y siempre; Leonardo Martínez Carrizales; Rodolfo Palma Rojo, quien ha defendido como pocos la aparición de este libro; Valeria Palomino; Ricardo Pérez Montfort, en cuyo Seminario de Historia del México Moderno (Literatura y folklore), realizado en la UNAM en 1995, escribí mis primeros borradores sobre *El indio*; José Luis Rivera y la gente de su compañía disquera Quindecim, con la que he colaborado en proyectos revueltianos y de otros muchos autores; Humberto Terán, veterano de las grabaciones y conocedor de ángulos insospechados de la música de Revueltas; Claudia Veites, quien en su momento apoyó mi primer libro sobre Revueltas; Elena Vilchis, cómplice de una eficiencia a toda prueba para rescatar las grabaciones de Revueltas y de muchos otros grandes compositores; Javier Platas, amigo y compañero de micrófonos, a quien le debo la mejor difusión radiofónica de mi trabajo gracias a su programa *La otra versión*, por Opus 94 del IMER; Felícitas Vázquez Nava y Lourdes Ayluardo en Radio Educación.

Quiero reservar un grupo de agradecimientos para algunos colegas del teatro, amigos con quienes he conversado, de maneras diversas, los temas revueltianos en aspectos cercanos y particulares, y por ende su compañía específica ha repercutido de manera notoriamente benéfica en mi investigación: Luis Manuel Amador Flores, a quien le gusta *Sensemayá*; Tizoc Arroyo, quien se entusiasma con el *Homenaje a Federico García Lorca*; Hugo Arrevillaga, quien prefiere *8 x radio* y los cuartetos de cuerdas. Héctor Kotsifakis —quien admira *Redes*— colaboró conmigo en la operación técnica del ciclo de conferencias que impartí en 1999; Sebastián Liera transcribió estas mismas conferencias a partir de las grabaciones promovidas por Claudia Martínez Tárrega, a las que ya me he referido. Óscar Ulises Cancino realizó para mí una copia en video de *Los de abajo* a partir de una transmisión pública por la televisión, en una época en la que no sabíamos si algún día existirían copias comerciales de las películas revueltianas para uso doméstico, las cuales sí existen —aunque no de todas— en el momento en que escribo estas líneas de agradecimiento.

Este trabajo de investigación tenía que apoyarse, naturalmente y por fuerza, en las actividades y los acervos documentales de diversas instituciones, en México y en otros países, más allá del CENIDIM. En México, mi primer agradecimiento va para Iván Trujillo, Francisco Ohem y para quienes trabajaban en la Filmoteca de la UNAM en 1994, por las copias que me facilitaron en video de varias películas revueltianas y relacionadas con ellas, con las que inicié mi investigación: *Redes*, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *El signo de la muerte*, *La noche de los mayas*, *¡Que viene mi marido!* y *Mala yerba*. En la Cineteca Nacional, agradezco el apoyo recibido de Ernesto Román y Ana María Miranda, por las copias de fotos fijas que me facilitaron en 1995. En la Orquesta Sinfónica Nacional, conté desde 1994 con el apoyo de varios amigos que, a lo largo de los años, siguieron siendo interlocutores revueltianos de gran interés para mí: Eduardo Neri Chaires, Beatriz Maupomé, Javier Cuétara, Benito Alcocer y César Hernández. Al Centro de Capacitación Cinematográfica le tengo una gratitud muy especial porque allí impartí en 1999 el ciclo de conferencias al que me he venido refiriendo: *Silvestre Revueltas en pantalla*, el cual se complementó con la proyección de las películas sobre las cuales versaban las conferencias. Éstas, grabadas y transcritas, se convirtieron en primeras versiones y borradores de los textos del presente libro, como ya conté. Por ello, mi gratitud se concreta en las personas de quienes trabajaban entonces en esta escuela cinematográfica: Ángeles Castro, Andrea Stavenhagen, Hugo Rodríguez, David Canseco, Moisés Trujillo, Marco Antonio Barajas y Ha-Tai Chiu. De las varias ocasiones en que consulté las películas que contienen imágenes de las partituras manuscritas del compositor, el llamado Microfilme Revueltas en la Biblioteca Central de la UNAM, agradezco en especial las revisiones y reproducciones que me permitieron realizar en 2003 Raúl Ortega y Omar Hernández. También agradezco las facilidades que tuve, en general, para consultar acervos documentales en el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior de Música del INBA, la Escuela Nacional de Música de la UNAM y el Archivo General de la Nación.

En Nueva York, tengo un agradecimiento especial para Todd Vunderink, gerente de Peermusic Classical, la principal casa editora de la música de Revueltas. Gracias a su generosa disposición, pude consultar en 1994 todo lo que quise de sus materiales de edición para alquiler y de reserva, y él siempre ha atendido las consultas que le he hecho a lo largo de los años. Agradezco también a dos curadores de acervos que consulté en 1994: Mary B. Bowling, de la Rare Books and Manuscripts Division de The New York

Public Library, y Robert N. Taylor, de la Billy Rose Theatre Collection de The New York Public Library for The Performing Arts, en el Lincoln Center. También recuerdo con gratitud la hospitalidad que tuvo conmigo Joseph Traina, gerente en ese mismo año del Richard Rodgers Theatre, antes 46th Street Theatre. En Madrid, mi agradecimiento va en general para todo el personal de la Biblioteca Nacional, y en particular para los encargados de su área de hemeroteca.

La prueba evidente de la admiración nacional unánime por la música y la personalidad de Silvestre Revueltas la tengo en las numerosas ocasiones en que he podido viajar a todo lo largo de la República para hablar al respecto, en conferencias, mesas redondas, exposiciones y otros actos académicos y artísticos. De las visitas revueltianas que me vienen a la memoria, citaré aquí las siguientes, para todas las cuales —y para sus organizadores— tengo un recuerdo agradecido: Durango, en su Museo Regional en 1994, aunque he regresado otras veces allá; Querétaro, en su Museo de la Ciudad, en 1999; Oaxaca, en la Fonoteca Eduardo Mata, en 2002; Cholula, en la Universidad de las Américas-Puebla, en 2004. Un recuerdo especial menciono aquí de la visita que realicé al Museo Nacional de los Ferrocarriles, en Puebla en 2005; no sólo por las muchas atenciones que recibí de su entonces directora, Teresa Márquez Martínez, sino porque gracias a ella —y a la intercesión de Guillermo Contreras— obtuve una copia en video de *La bestia negra*, una película de muy difícil acceso, por lo menos en ese año.

En las dos penínsulas, mi experiencia revueltiana ha sido más que fructífera y gozosa: ha sido la culminación de sólidas y ya viejas amistades que me enorgullece mantener. En Baja California, la ciudad de Ensenada es como otra capital revueltiana, y esa pasión por nuestro músico se debe a muchas personas, de las cuales expresaré mi agradecimiento especial por las siguientes: Ernesto Rosas y Leticia Coronado; Luis Salazar, Dora Elvia Ávila y Luis Ángel Salazar Ávila; Lucía Chávez de la Parra; Wilfrido Terrazas; Hugo y Gloria D'Acosta; los varios alumnos que han pasado por el Centro de Estudios Musicales de la Universidad Autónoma de Baja California, y que he tenido el gusto enorme de conocer desde 1999 hasta la fecha; Bodegas de Santo Tomás, en cuyas instalaciones di una de mis primeras exposiciones sobre la música fílmica de Revueltas, en 1999. Pero, sobre todo, tengo una deuda de gratitud, que me complace ver acrecentada año con año, por tantas experiencias de trabajo y de amistad compartidas con mi entrañable Álvaro G. Díaz Rodríguez. En Yucatán, adonde también he regresado con feliz frecuencia, le debo mucho a muchos. Primeramente, a mis amigos Enrique Martín Briceño y Margarita Jiménez Sánchez, y a Álvaro Vega y Evangelina Ojeda Patrón; también a los colegas del Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión de la Música "Gerónimo Baqueiro Fóster". Y en general, con gran aprecio, agradezco lo que han compartido conmigo a: José Juan Cervera; Rafael de Pau; Juan Luis de Pablo Enríquez; Beatriz Heredia; Fernando Muñoz; Luis Pérez Sabido; Gabriel Ramírez; Roberto Tello Martínez; Luis Velásquez; y a los amigos del grupo Yahal Kab.

Es de justicia y honestidad elementales reconocer que buena parte de los materiales que terminaron por conformar este libro tuvieron vidas previas, lo mismo como versiones preliminares de lo que ahora está en estas páginas que como exposiciones de materiales complementarios que no están en ellas. La primera presentación que hice de este tema, algo así como el resumen con el que arranqué mi investigación, fue un artículo publicado en 1995 en *Heterofonía*, la revista del CENIDIM. Sobre *El renacuajo paseador* escribí en *Discanto*, una publicación académica de la Universidad Veracruzana; un avance del material de *Redes* inauguró una revista de título homónimo, *Revista Redes: música y musicología desde Baja California*, la cual en efecto se edita en tal región pero se publica en Internet; acerca de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, publiqué un artículo en la revista *Tierra Adentro*, del CNCA; en 1992 y 1995 adelanté información en torno de *Los caballeros* en sendas revistas teatrales: *Escénica*, de la UNAM, y *Documenta CITRU*, de este centro de investigación del INBA; sobre *Upa y Apa/ Mexicana*, existe un artículo que publiqué en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*; escribí por primera vez sobre *El signo de la muerte* para un volumen colectivo intitulado *Un recorrido por archivos y bibliotecas privados*; la revista yucateca *Camino Blanco, Arte y Cultura* me publicó un anticipo de mi material acerca de *La noche de los mayas*; en fin, la obra en dos tomos *La danza en México. Visiones de cinco siglos* incluye unos apuntes sobre *La Coronela*. Si bien todos estos materiales figuran con su ficha detallada en la bibliografía de este libro, aquí los he mencionado para expresar mi agradecimiento a todos los responsables de las publicaciones que, en su momento, los acogieron y con ello fueron difundiendo algunas etapas de mi proceso de investigación, hoy culminado con el presente libro.

Sé que otras personas, que no he mencionado aquí, han realizado sus propias investigaciones sobre la música de Silvestre Revueltas, y en especial sobre las músicas fílmicas y escénicas. Espero que a todos nos vaya bien con nuestro trabajo y que éste pueda contribuir a enriquecer el conocimiento y el gozo de esta música.

Regreso a gratitudes más personales y entrañables. Gabriel Guerrero —a quien le gustan mucho *Planos*, *Danza geométrica* e *Itinerarios*— fue la primera persona que leyó los textos definitivos de este libro. Éste sólo es uno de los muchos motivos por los cuales le estaré agradecido el resto de mi vida.

Y para cerrar, quiero expresar los tres agradecimientos vinculados de manera más estrecha y profunda con el contenido de este libro, por lo cual también puedo llamarlos las dedicatorias que de él hago:

A mi hermano José Luis, pues por su causa me hice revueltiano.

A Antonio Saborit, pues por mi causa se hizo revueltiano; tanto así, que muy seguramente él podría haber escrito este libro, incluso mejor que yo.

Y a miguel, J. Miguel Flores Hidalgo, hermano de la vida, compañero en varios capítulos de este libro y del proceso de su creación, y quien se habría hecho revueltiano con mi causa o sin ella.

México,
2 de diciembre de 2008

Bibliografía

Bibliografía y fuentes documentales

Silvestre Revueltas en general

Archivos

-Archivo de Gerónimo Baqueiro Fóster (CENIDIM-INBA):
  -Carpeta 76B216: "Limantour, José Ives".
-Archivo General de la Nación:
  -Fondo Carlos Chávez, Correspondencia personal; caja 10, vol. III, expedientes 85: "Silvestre Revueltas 1924-1933"; 86: "Silvestre Revueltas 1941"; 88: "Revueltas Cursos Prensa 1940-1976".
-Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México:
  -"Silvestre Revueltas". Rollos de película de las partituras ["Microfilme Revueltas"].

Bibliografía

-Aharonián, Coriún, "Dos o tres apuntes acerca de Silvestre Revueltas". *Lulú*, Buenos Aires, año 1 núm. 2, noviembre de 1991; pp. 36-40.
-Alcaraz, José Antonio, *En la más honda música de selva*. México: CNCA, 1998. (Lecturas Mexicanas, cuarta serie).
-————, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; *Sensemayá*". *Heterofonía*, México, vol. XVII núm. 87, octubre-diciembre de 1984; pp. 73-81
-Bergamín, José, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Por encima de la música". *Heterofonía*, México, vol. XVIII núm. 88, enero-marzo de 1985; pp. 53-54.
-Bitrán, Yael, y Ricardo Miranda, eds., *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. México: CNCA, 2002. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).
-Blanco, Manuel, "Semblanza de Silvestre Revueltas". *El Nacional; Revista Mexicana de Cultura*, México, VI época, núm. 456, 30 de octubre de 1977; pp. 1-2.

-Bowles, Paul, "Sylvestre [*sic*] Revueltas". *Modern Music*, New York, vol. 18 núm. 1, november-december 1940; pp. 12-14. Reproducido en español (trad. de Eduardo Contreras Soto) en: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Nueva época, núm. 307, julio de 1996; p. 15.
-Brennan, Juan Arturo, "Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas", en folleto adjunto a Revueltas, Silvestre, *Los cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas*/ Cuarteto Latinoamericano. México: UNAM, MN-22, 1984. (Voz Viva de México, Serie Música Nueva). 1 disco: 33 1/3 RPM.
-Candelaria, Lorenzo, "Silvestre Revueltas at the Dawn of His 'American Period': St. Edward's College, Austin, Texas (1917-1918)". *American Music*, Estados Unidos, vol. 22 núm. 4, invierno de 2004; pp. 502-532.
-Cardell, Eufemio, "Vueltas y Revueltas de Silvestre". *Frente a Frente*, México, [2da. época], núm. 8, marzo de 1937; p. 26.
-Cardoza y Aragón, Luis, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; El Huracán". *Heterofonía*, México, vol. XVIII núm. 89, abril-junio de 1984; p. 82.
-Carmona, Fernando, "Homenaje a Silvestre Revueltas". *Plural*, México, segunda época, vol. XIX-IX núm. 225, junio de 1990; pp. 77-87.
-Carpentier, Alejo, "Silvestre Revueltas". *El Nacional*, Caracas, 17 de octubre de 1952. Reproducido en *Ese músico que llevo dentro, 1*. México: Siglo XXI, 1987. (Obras completas de Alejo Carpentier, 10); pp. 53-54.
-Cheiner, Sophie, "Silvestre Revueltas". *Heterofonía*, México, vol. X núm. 55, julio-agosto de 1977; pp. 8-13.
-Colina, José de la, "Revueltas y el cine". *México en la cultura, Suplemento de Novedades*, núm. 603, 2 de octubre de 1960; p. 10.
-Contreras, Guillermo, *Silvestre Revueltas, genio atormentado*. México: Manuel Casas, 1954.
-Contreras Soto, Eduardo, "Comentarios y revisiones a la fonografía de Silvestre Revueltas". *Heterofonía*, México, vol. XXXIII, núm. 122, enero-junio del 2000; pp. 76-118.
- ————, "Discografía comentada de Silvestre Revueltas". *Pauta*, México, vol. VII, núm. 26-28, abril-diciembre de 1988; pp. 169-196.
- ————, "El tesón artesanal sobre el ritmo: Silvestre Revueltas". *IPN Ciencia, Arte: Cultura*, México, Nueva época, año I núm. 5, enero-febrero de 1996; pp. 63-64.
- ————, "La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena". *Heterofonía*, México, vols. XXVIII-XXIX núms. 111-112, julio de 1994-junio de 1995; pp. 5-14.
- ————, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son.* México: CNCA, 2000. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).
-Copland, Aaron, "Compositor Mexicano". *Cultura Musical*, México, vol. I núm. 8, junio de 1937; pp. 13-15. (Reproducción de *The New York Times*, 9 de mayo de 1937; p. X .5).

-Cortez, Luis Jaime, *Favor de no disparar sobre el pianista.* México: CNCA, 2000. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).
-Cuesy, Silvia L., *Silvestre Revueltas.* México: Planeta DeAgostini, 2004. (Grandes Protagonistas de la Historia Mexicana).
-Estrada, Julio, ed., *La música de México.* México: UNAM, 1984. Tomo I. *Historia; 4. Periodo Nacionalista (1910 a 1958).*
-Garland, Peter, *In Search of Silvestre Revueltas: Essays 1978-1990.* Santa Fe: Soundings Press, 1991.
- ————, *Silvestre Revueltas*/ Traducción de Carlos Sandoval. México: Alianza Editorial, 1994. (Alianza Estudio).
-Garro, Elena, *Memorias de España 1937.* México: Siglo XXI, 1992.
-Gutiérrez Heras, Joaquín, "La música de Silvestre Revueltas para tres películas mexicanas". *Dicine*, México, núm. 43, enero de 1992. Reproducido en Carredano, Consuelo, *Joaquín Gutiérrez Heras. La poética de la libertad.* México: INBA/CENIDIM, 2000; pp. 130-132.
-Hernández Moncada, Eduardo, "Silvestre Revueltas". *La Música en México*, de *El Día*, México, 1° de octubre de 1985; pp. 5-9. Reproducido en Contreras Soto, Eduardo, *Eduardo Hernández Moncada; ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos.* México: INBA/CENIDIM, 1993; pp. 136-144.
-*Imagen de Silvestre Revueltas.* México: Presencia Latinoamericana, 1983. [Incluye reediciones de Marinello y Mayer-Serra]
-Kolb Neuhaus, Roberto, *Silvestre Revueltas (1899-1940): Catálogo de sus obras.* México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 1998.
- ————, "'Éste era un rey', partitura inédita de Silvestre Revueltas. Proyecto ganador en el concurso convocado por el Consejo de la Música en México, sección mexicana del Internacional Music Council de la UNESCO". *Boletín ENM*, México, nueva época, año 5, núm. 43, mayo de 2002; pp. 3-5.
-Kolb, Roberto, y José Wolffer, eds., *Silvestre Revueltas. Sonidos en rebelión.* México: UNAM-Escuela Nacional de Música, 2007.
-Leyva, José Ángel, ed., *El Naranjo en flor. Homenaje a los Revueltas*, 2ª ed. corr. y aum. México: Ediciones Sin Nombre-Juan Pablos Editor-Instituto Municipal del Arte y la Cultura, 1999. (El perfil de la urraca). [En particular, las entrevistas sobre Silvestre realizadas a Eugenia Revueltas, Mario Lavista, José Antonio Alcaraz, Román Revueltas Retes, Armando Luna, Eduardo Contreras Soto y Zoila Gómez García.]
-Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*/ Traducción de Juan José Utrilla. México: FCE, 1977. (Breviarios, 263).
-Mancisidor, José, "Perfil de Silvestre Revueltas". *Ruta*, México, cuarta época, núm. 2, 15 de julio de 1938; pp. 27-33.

-Marinello, Juan, *Imagen de Silvestre Revueltas*. La Habana: Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, 1966.
-Mariscal, Juan León, "Nuestras Entrevistas: con Silvestre Revueltas". *Cultura Musical*, México, vol. I núm. 1, noviembre de 1936; pp. 7-10.
-Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad*. México: El Colegio de México, 1941. (Reimpr. facsimilar: México: INBA-CENIDIM, 1996).
- ————, "Silvestre Revueltas, su vida y su obra". *Hoy*, México, año IV, vol. XIV núm. 191, 19 de octubre de 1940; pp. 68 y 88.
- ————, "Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in Mexico". *The Musical Quarterly*, Nueva York, vol. XXVII núm. 2, april 1941; pp. 123-145.
-Montiel Olvera, Armando, "El nacionalismo musical mexicano; Silvestre Revueltas y otros compositores". *Heterofonía*, México, vol. XIV núm. 72, enero-marzo de 1981; pp. 17-20.
-Moreno Rivas, Yolanda, *La composición en México en el siglo XX*. México: CNCA, 1994 (Cultura Contemporánea de México). (Reed. en Lecturas Mexicanas, 4ª serie).
- ————, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana; un ensayo de interpretación*. México: FCE, 1989.
-Palacio, Julio, "La idea de distorsión en la obra de Revueltas". *Lulú*, Buenos Aires, año 1 núm. 2, noviembre de 1991; pp.42-43.
-Paraskevaídis, Graciela, "Muy Silvestre, gran Revueltas". *Lulú*, Buenos Aires, año 1 núm. 2, noviembre de 1991; pp.44-50.
-Parker, Robert, "Revueltas in San Antonio and Mobile". *Revista de Música Latino Americana*, Estados Unidos, vol. 23 núm. 1, primavera-verano de 2002; pp. 114-130. Traducido como "Silvestre Revueltas en San Antonio y Mobile", en *Heterofonía*, México, vol. XXXV, núm. 128, enero-junio de 2003; pp. 33-50.
- ————, "Revueltas, The Chicago Years". *Revista de Música Latino Americana*, Estados Unidos, vol. 25 núm. 2, otoño-invierno de 2004; pp. 180-194.
-Paz, Octavio, "Silvestre Revueltas". *Taller*, México, núm. XII, enero-febrero de 1941; *La forma de las horas*, pp. 61-63. Reproducido en *Pauta*, México, núm. 9, enero de 1984; pp. 39-41.
-Pla y Beltrán, Pascual, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; La soledad". *Heterofonía*, México, vol. XVII núm. 84, enero-marzo de 1984; pp. 51-52.
-Pulido, Esperanza, "Algunas obras de Silvestre Revueltas". *Heterofonía*, México, vol. XVI núm. 82, julio-septiembre de 1983; pp. 72-74.
- ————, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Semblanza". *Heterofonía*, México, vol. XVI núm. 81, abril-junio de 1983; pp. 39-43.
- ————, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Silvestre Revueltas músico, genio y mexicano... naturalmente desconocido". *Heterofonía*, México, vol. XVI núm. 82, julio-septiembre de 1983; pp. 70-72.

-Revueltas, Eugenia, *José Revueltas en el banquillo de los acusados y otros ensayos*. México: UNAM, 1987.
-Revueltas, José, *Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas*. México: SEP, 1966.
-Revueltas, Rosaura, *Los Revueltas (Biografía de una familia)*. México: Grijalbo, 1980.
-Revueltas, Silvestre, *Cartas íntimas y escritos*. México: SEP-FCE, 1982. (SEP 80, 19). [Reedición de Revueltas, José, *Apuntes para una semblanza...*]
- ————, *Epistolario*/ Recopilación y notas de Juan Álvarez Coral. México: UNAM, 1974.
- ————, *Silvestre Revueltas por él mismo*/ Recopilación de Rosaura Revueltas. México: Era, 1989. (Biblioteca Era, 184).
-Reyes Meave, Manuel, "Psicobiografía de Silvestre Revueltas". *Nuestra Música*, México, 1952, pp. 173-187.
-Río, Alfonso del, *Cantar de Silvestre Revueltas*/ Ilustraciones de Aurora Reyes. México: Ediciones Revista Musical Mexicana, 1952.
- ————, "Silvestre Revueltas y José Martí". *Revista Musical Mexicana*, México, tomo VI núm. 5, 7 de marzo de 1946; pp. 51-54.
-Roberto el Diablo [Núñez y Domínguez, Roberto], "Silvestre Revueltas", en *Cincuenta close-ups*. México: Botas, 1935; pp. 113-116.
-Rolón, José, "La música: Ensayo documental sobre la música en México (1900-1940)", en Miranda, Ricardo, *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)*. México: CENIDIM, 1993.
-*Silvestre Revueltas*. México: FCE, 1975. (Testimonios del Fondo, 32).
-Slonimsky, Nicolas, *Music in Latin America*. New York: Da Capo Press, 1972. (Reimpr. de la 3ª ed.: New York: Thomas Y. Crowell, 1949).
-Velazco, Jorge, "Silvestre Revueltas; Genio-Hombre-Leyenda". *Heterofonía*, México, vol. XVI núm. 81, abril-junio de 1983; pp. 44-48.

Cine, teatro, danza y artes escénicas en general

-Arcos, María de, *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: FCE, 2006. (Tezontle).
-Aulestia, Patricia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, 2ª imp. Caracas: Centro Venezolano del Instituto Nacional [*sic* por Internacional] de Teatro-UNESCO, 1995.
-Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano; en la época de oro y después*, 7ª ed. México: Grijalbo, 1993.

-Best Maugard, Adolfo, "The film on the Road to Truth". *Theatre Arts*, New York, vol. XXII núm. 8, August 1938: Theatre in Mexico/ Miguel Covarrubias, Special Editor; pp. 579-585.
-Betz, Albrecht, *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo*/ Trad. de Ángel-Fernando Mayo. Madrid: Tecnos, 1994. (Metrópolis).
-Chávez, Carlos, *Hacia una nueva música. Ensayo sobre música y electricidad*/ Ed., pról. y notas de Gloria Carmona; con ocho dibujos de Antonio Ruiz. México: El Colegio Nacional, 1992.
-*50 años de danza; Palacio de Bellas Artes*. México: INBA, 1986.
-*50 años de teatro; Palacio de Bellas Artes*. México: INBA, 1985.
-Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*. México: CNCA-Cineteca Nacional, 2000.
-Contreras Soto, Eduardo, "Las presencias de la música mexicana en el cine". *A pie, Crónicas de la Ciudad de México*, nueva época, año 3 núm. 10, octubre-diciembre 2005; pp. 70-80.
-Dallal, Alberto, *La danza en México; primera parte: Panorama crítico*, 2ª ed. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995. (Estudios y fuentes del arte en México, LVIII).
-Dávalos Orozco, Fernando, *Albores del cine mexicano*. México: Clío, 1996.
-Eisenstein, Serguéi [Mijailóvich], *El sentido del cine*, 3ª ed. rev./ Ed. preparada por Jay Leyda; trad. Norah Lacoste. México: Siglo XXI, 1986.
-*El cine mexicano en documentos*/ Centro de Capacitación Cinematográfica, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México: CCC-CUEC, 1981. 10 vols.
-*Estudios cinematográficos, revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, México, año 4, núm. 12, abril-junio 1998, "La música para cine".
-Fuentes Ibarra, Guillermina, *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México. Teatro Panamericano, de las Artes, de Medianoche y La Linterna Mágica (1939-1948)*. México: UNAM-INBA-CITRU, 2007.
-García, Gustavo, y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*. México: Clío, 1997.
-García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara-Subsecretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992-1997. 18 vols.
-Lavalle, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México: CNCA, 2002. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).
-Magaña-Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*/ Compilación de textos, edición y notas de Edgar Ceballos. México: CNCA-INBA-Escenología, 2000.

- ————, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*. México: INBA, 1964.
-Mendoza-López, Margarita, *Primeros renovadores del teatro en México 1928-1941; vivencias y documentos*. México: IMSS, 1985.
-"México", en *Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988; t. 3.
-Moheno, Gustavo, "La Sonorización del Cine Inspiró el Invento del LP; Pruneda y J. Sevilla, Otros Pioneros". *El Sol de México*, México, 5 de noviembre de 1991; secc. de espectáculos, pp. 1 y 14.
- ————, "¿Serán Realmente 60 años de Cine Sonoro Mexicano?". *El Sol de México*, México, 4 de noviembre de 1991; secc. de espectáculos, pp. 1, 4 y 5.
-Monroy, Alberto y Fernando Díaz Dufoo, eds., *Guía oficial del cine en México*. México, 1943-1944.
-Ramírez, Gabriel, *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*. México: UNAM, 1992. (Documentos de Filmoteca, 11).
-Revueltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*/ Pról. de Emilio García Riera; recop. y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México: Era, 1981. (Obras completas, 22).
-Reyes, Aurelio de los, *El nacimiento de* ¡Que viva México!. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- ————, *Medio siglo de cine mexicano: 1896-1947*. México: Trillas, 1988. (Linterna Mágica, 10).
-Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*, 5ª ed./ Apéndices del ICAIC y Tomás Pérez Turrent; trad. Florentino M. Torner. México: Siglo XXI, 1980.
-Schmidhuber de la Mora, Guillermo, *El advenimiento del teatro mexicano (Años de esperanza y curiosidad)*. San Luis Potosí: Ponciano Arriaga, 1999. (Ciencias Sociales).
-Schneider, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en México. Teatro de Ulises. Escolares del Teatro. Teatro de Orientación*. México: UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1995.
-*Tendencias del cine mexicano de los años 30*. México: Cineteca Nacional, 1998. (Cuadernos de la Cineteca Nacional, Col. Videoteca).
-Tortajada Quiroz, Margarita, *Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica*. México: CNCA, 2001. (Ríos y raíces: Teoría y Práctica del Arte).
-"Urueta, Chano". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, núm. 3, [1976]; pp. 13-21.
-Villaurrutia, Xavier, *Crítica cinematográfica*/ Recop., sel., introd. y notas de Miguel Capistrán. México: UNAM, 1970. (Cuadernos de cine).

Cultura en México, 1930-1940

-Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. México: FCE, 1977. (Vida y pensamiento de México).
-Carmona, Gloria, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. México: FCE, 1989.
-González, Luis, *Los días del presidente Cárdenas*. México: El Colegio de México, 1981. (Historia de la Revolución Mexicana, 15).
-*Misiones Culturales: los años utópicos 1920-1938*. México: CNCA-INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 1999.
-Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*/ Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México: CNCA-INAH, 1994. (Memorias Mexicanas).
-Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2ª ed. México: CIESAS-Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, 2003. (Historias).
-Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*/ Trad. de Elizabeth Siefer. México: INBA-CENIDIAP, 1992.
-Sheridan, Guillermo, *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: FCE, 1999. (Vida y pensamiento de México).
-Strachwitz, Chris, y James Nicolopulos, eds., *Lydia Mendoza: A Family Autobiography*. Houston: Arte Público Press, 1993.
-Villegas, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano; memorias del IX coloquio de historia del arte*. México: UNAM, 1986.

Troka

Ficha teatrográfica

-*Troka/ Producción:* Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública (1933-1934). *Coreografía:* Gloria Campobello. *Argumento:* Germán List Arzubide, basado en su personaje "Troka el Poderoso". *Escenografía:* Leopoldo Méndez. *Música:* Silvestre Revueltas. *Estreno:* no documentado; probablemente nunca se estrenó.

Archivos

-Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes:
-"Series Culturales 1933", Sección Programas de mano, 1933.

Bibliografía

-List Arzubide, Germán, *Troka el Poderoso; cuentos infantiles*/ Portada de Salvador Pruneda; ilustraciones de Julio Prieto. México: El Nacional, 1939. (Biblioteca del Maestro, 12).
- ————, *Troka el Poderoso*, 3ª ed. México: Ediciones Integrales-Federación Editorial Mexicana, 1985.
-Mérida, Carlos, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*/ Estudio introductorio y selección de textos de Cristina Mendoza. México: INBA-CENIDIAP, 1990.
-Segura, Felipe, *Gloria Campobello, la primera* ballerina *de México*. México: INBA-CENIDI-Danza, 1991. (Investigación y Documentación de las artes, Segunda Época).

Fonografía

-Revueltas: 1996.
-Revueltas: 2000 (*Troka*).

El renacuajo paseador

Ficha teatrográfica

-*El renacuajo paseador/ Producción:* Compañía Rin-Rin Renacuajo (1933). Dirección: Germán Cueto y Lola Cueto. *Argumento:* Roberto Lago, basado en el cuento *El renacuajo paseador* de Rafael Pombo. Estreno: 1933; México, D. F.
-*El renacuajo paseador/ Producción:* La Paloma Azul (1940). *Coreografía:* Anna Sokolow. *Argumento:* Basado en el cuento *El renacuajo paseador* de Rafael Pombo. *Escenografía y vestuario:* Carlos Mérida. *Máscaras:* Federico Canessi. *Música:* Silvestre Revueltas. *Reparto:* Alba Estela Garfias (*Renacuajo*), Isabel Gutiérrez (*Mamá*), Alicia Reyna (*Ratoncito*), Ana María Mérida (*Ratón Cantinero*), Raquel Gutiérrez (*Ratón Mesero*), Marta Bracho y Rosa Reyna (*Gatos*), Carmen Gutiérrez, Alicia Ceballos, Josefina Luna y Delia Ruiz (*Ratones*). *Estreno:* 4 de octubre de 1940; México, D. F., Palacio de Bellas Artes; con *La madrugada del panadero*, coreografía de Anna Sokolow. *Temporada:* 4, 8 y 15 de octubre de 1940.

Bibliografía

-Aldebarán, "El teatro del niño". *Ilustrado*, México, 30 de marzo de 1933; pp. 20-21.
-Bal y Gay, Jesús, "'El Renacuajo Paseador'. Adiós a Silvestre Revueltas". *El Universal*, México, 6 de octubre de 1940; 3ª sección, p. 2.

-Baqueiro Fóster, Gerónimo, "Por el mundo de la música". *Excélsior*, 6 de octubre de 1940; 3ª sección, p. 3.
-Blanca de Castilla, "Exposición de Arte Mexicano Fué inaugurada el Miércoles en la Galería de Arte Mexicano. Descripción detallada [*sic*]". *Novedades*, México, 8 de agosto de 1940; 2ª sección, pp. 5 y 7.
-Contreras Soto, Eduardo, "'Versitos alegres, tonada elegante', aspectos históricos y escénicos de *El renacuajo paseador* de Silvestre Revueltas". *Discanto: ensayos de investigación musical*/ Eds. Luisa Vilar-Payá y Ricardo Miranda. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005; pp. 155-170.
-*Cuadernos del CENIDI-Danza "José Limón"*, núm. 20: "Anna Sokolow". México: INBA-CENIDI-Danza "José Limón", 1988.
-Lago, Roberto, *Teatro guignol mexicano* [1955], 2ª ed./ México: Roberto Lago, 1973.
-Miranda, Ricardo, "Del festín al alboroto: forma y narrativa en *El renacuajo paseador* de Silvestre Revueltas". *Discanto: ensayos de investigación musical*/ Eds. Luisa Vilar-Payá y Ricardo Miranda. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005; pp. 171-185.
-Pombo, Rafael, *Cuentos pintados y morales*, 3ª ed./ Ilustrado por Jairo Linares. Santafé de Bogotá: Panamericana, 2000. (Cajón de cuentos).
- ————, *Rin-Rin Renacuajo*/ Ilustrado por José Chávez Morado. México: CNCA, 1990. (Biblioteca de Chapulín). Reimp. facsimilar de: México: SEP, 1942.
-Saborit, Antonio, "Paseos de Rafael Pombo". *El Ángel*, suplemento de *Reforma*, 10 de septiembre del 2000; pp. 4-5.
-Vela, Arqueles, "El primer teatro para niños; un espectáculo de gran trascendencia artística y altos fines didácticos". *El Nacional*, 2ª ed., México, 15 de marzo de 1933; pp. 1 y ¿?.

Fonografía

-Revueltas: 1980 (*Música de cámara*).
-Orq. Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela; Valdés: 1995.
-Revueltas: 1997.
-Ebony Band: 2004.

Redes

Filmografía

-*Redes*/ *Producción* (1934): Secretaría de Educación Pública. *Dirección*: Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. *Argumento*: Agustín Velázquez Chávez y Paul Strand; *adaptación*: Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann y Henwar Rodakiewicz. *Fotografía en blanco y negro*: Paul Strand. *Música*: Silvestre Revueltas. *Sonido*: Rodríguez Hermanos. *Edición*: Emilio Gómez Muriel [y Gunther von Fritsch]. *Intérpretes*: Silvio Hernández (*Miro*), David Valle González (*El acaparador*), Rafael Hinojosa (*El candidato*), Antonio Lara (*El Zurdo*), Miguel Figueroa y pescadores de Alvarado, Ver. *Estreno*: 4 de junio de 1936; Alvarado, Ver., Teatro Juárez. *Duración*: 65 minutos.
-*Antología del cine mexicano*/ *Producción* (1973): Dirección de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. *Dirección y argumento*: Manuel González Casanova. *Fotografía en blanco y negro*: Julio Pliego. *Comentarios*: Joselito Rodríguez, Emma Roldán, Agustín Jiménez, Andrea Palma y Emilio Gómez Muriel. *Duración*: 113 minutos.
-*Strand: Under the Dark Cloth*/ *Producción y dirección* (1990): John Walker, Canadá. *Argumento*: Seaton Findley. *Edición*: Cathy Gulkin, John Kramer y Geoff Bowie. *Música*: Jean Derome, con René Lussier. *Comentarios*: John Walker, con Seaton Findley y Tom Pulmutter. *Duración*: 81 minutos. [Incluye declaraciones de Fred Zinnemann].

Archivos

-Archivo General de la Nación:
  -Fondo Carlos Chávez, Correspondencia personal; caja 11, vol. III, expediente 98: "Paul Strand 1930-1939"; caja 3, vol. I, expediente 27: "Antonio Castro Leal 1926-1963".
-Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes:
  -"Orquesta Sinfónica Nacional, 2ª Temporada; Concierto de inauguración", Sección Programas de mano, 12 de mayo de 1936.

Bibliografía

-Evander, Henrik, "Cine". *Frente a Frente*, México, [2da. época], núm. 6, noviembre de 1936; p. 17.
-Gaytán, Francisco, "Apuntes sobre la realización de *Redes*". Orquesta Sinfónica Nacional [de México], programa de mano del concierto 7 de la temporada *¡La Sinfónica va al cine!*, 15 y 17 de marzo de 1996; pp. 14-15.
-"Gómez Muriel, Emilio". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, núm. 3, [1976]; pp. 77-87.
-Kolb Neuhaus, Roberto, "*Pescados*: Partitura en busca de director". *Tierra Adentro*, núm. 101, diciembre de 1999-enero del 2000; pp. 25-30.

- ————, "*Redes*, la versión de concierto de Silvestre Revueltas". *Pauta*, México, vol. XXI, núm. 87-88, julio-diciembre de 2003; pp. 38-53.
-Murillo, Fidel, "*Pescados!* [*sic*]; Una cinta del trópico, lista a fin del año". *La Opinión*, Los Ángeles, 30 de septiembre de 1934.
-Neri Chaires, Eduardo, "A (casi) 60 años de Redes". *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, México, núm. 62, 19 de febrero de 1995; pp. 1-2.
- ————, "Redes". Orquesta Sinfónica Nacional [de México], programa de mano del concierto 7 de la temporada *¡La Sinfónica va al cine!*, 15 y 17 de marzo de 1996; pp. 7-13.
-Nugent, Frank S., "The Screen at the Filmarte: The Wave". *The New York Times*, New York, April 27, 1937.
-Parker, Robert, "Carlos Chávez y la música para el cine". *Heterofonía*, México, vol. XVII núm. 84, enero-marzo de 1984; pp. 13-27.
-Stebbins, Robert, "Redes". *New Theatre*, New York, November 1936; pp. 20-22. Reproducido en: *Frente a Frente*, México, [2da. época], núm. 7, enero de 1937; pp. 18-19.
-Strand, Paul y Ned Scott, *"Redes": 32 fotocuprigrafías*/ Estudio de Agustín Velázquez Chávez. Textos de Manuel González Casanova, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Álvarez Bravo. México: Filmoteca UNAM-Ars, 1982. [Incluye una bibliografía y, en especial, una hemerografía extensa sobre la película.]
-"The Wave". *Variety*, New York, April 28, 1937.
-Tibol, Raquel, "Redes". *México en la Cultura*, de *Novedades*, México, 25 de abril de 1954; p. 4.
-Zinnemann, Fred, *An Autobiography*. London: Bloomsbury, 1992.

Fonografía

-OSN; Herrera de la Fuente: 1958.
-The Louisville Orchestra; Mester: 1969.
-OFUNAM; Mata: 1974.
-OSEM; Bátiz: 1974.
-Revueltas: 1976 (*Música orquestal*).
-OSEM; Bátiz: 1984 (*Music of Mexico, Volume 2*).
-Revueltas: 1990 (*Hommage à Revueltas*).
-Orq. Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela; Mata: 1993.
-OSN; Diemecke: 1994 (*Revueltas: Redes....*).
-Orq. Sinfónica del IPN: *ca.* 1995.
-Revueltas: 2000 (*Troka*).
-Revueltas: 2004 (*Silvestre Revueltas*).
-Revueltas: 2004 (*Revueltas*).

¡Vámonos con Pancho Villa!

Filmografía

-*¡Vámonos con Pancho Villa!*/ *Producción* (1935): CLASA Films, Alberto J. Pani. *Dirección*: Fernando de Fuentes. *Argumento*: Basado en la novela homónima de Rafael F. Muñoz; *adaptación*: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia. *Fotografía en blanco y negro*: Jack Draper; *operador de cámara*: Gabriel Figueroa. *Música*: Silvestre Revueltas. *Sonido*: Eduardo Fernández y Rafael Ruiz Esparza. *Escenografía*: Mariano Rodríguez Granada y Antonio Ruiz. *Edición*: José Noriega. *Intérpretes*: Antonio R. Frausto (*Tiburcio Maya*), Domingo Soler (*Pancho Villa*), Manuel Tamés (*Melitón Botello*), Ramón Vallarino (*Miguel Ángel del Toro*), Carlos López *Chaflán* (*Rodrigo Perea*), Raúl de Anda (*Máximo Perea*), Rafael F. Muñoz (*Martín Espinosa*), Alfonso Sánchez Tello (*General Fierro*), Paco Martínez (*General huertista*), Dolores Camarillo (*Lupe*), Consuelo Segarra (*Vieja*), David Valle González (*Chon*), Max Langler (*El Flaco*), Miguel M. Delgado (*Doctor*), Silvestre Revueltas (*Pianista*), Jesús Melgarejo y Pedro Valenzuela. *Estreno*: 31 de diciembre de 1936; México, D. F., Cine Palacio. *Duración*: 92 minutos.

Bibliografía

-*Anuario 1965*. México: Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM, [1966].
-Colina, José de la, "[Sobre *¡Vámonos con Pancho Villa!*]". *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, México, 28 de octubre de 1973.
- ————, "Un camino perdido". *Política*, México, 15 de marzo de 1961.
-Contreras Soto, Eduardo, "El ángulo musical de un clásico: la música de Revueltas en *¡Vámonos con Pancho Villa!*". *Tierra Adentro*, núm. 101, diciembre de 1999-enero del 2000; pp. 13-23.
-"Elizondo, Salvador". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, núm. 1, [1975]; pp. 81-90.
-*Fernando de Fuentes, 1894-1958*/ Trabajo colectivo dirigido por Emilio García Riera. México: Cineteca Nacional, 1984.
-*Fernando de Fuentes: Trilogía de la Revolución*. México: Cineteca Nacional, 1998. (Cuadernos de la Cineteca Nacional, Col. Videoteca).
-Galindo, Marco Aurelio, "[Sobre *¡Vámonos con Pancho Villa!*]". *Cine Mundial*, E. U. A., febrero de 1936.
-Martínez Bautista, Silvia, *Fernando de Fuentes y la crítica cinematográfica*. Tesis (Licenciatura en Ciencias de la comunicación). México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1986.

-Montiel, Gustavo, "[Sobre *¡Vámonos con Pancho Villa!*]". *Filmoteca de la UNAM*, México, núm. 1, noviembre de 1979; pp. 107-108.
-Muñoz, Rafael F., *¡Vámonos con Pancho Villa!* México: Espasa-Calpe Mexicana, 1949. (Austral, 896).
-Serrano, Federico, "[Sobre *¡Vámonos con Pancho Villa!*]". *Cine*, México, núm. 8, septiembre de 1978.
-Vega, Eduardo de la, "[Sobre *¡Vámonos con Pancho Villa!*]". *Filmoteca de la UNAM*, México, núm. 1, noviembre de 1979; pp. 68-70.

Fonografía, véase la correspondiente a *La Coronela.*

Los caballeros

Ficha teatrográfica

-*Los caballeros/* de Aristófanes (en dos actos). *Producción:* Teatro de la Universidad [Nacional Autónoma de México] (1936). *Dirección:* Julio Bracho. *Escenografía y vestuario:* Agustín Lazo. *Realización de escenografía:* Carlos González. *Música:* Silvestre Revueltas. *Reparto:* Miguel Montemayor (*Demóstenes*), Neri Ornelas (*Nicias*), Juan Manuel Salcedo (*Agorácrito*), Ramón Solano (*Cleón*), Rafael Islas (*Pueblo*), Agustín Saavedra, Francisco García Luna, Rodolfo Landa, Enrique Romero, Óscar Camarena (*Coro de Caballeros*), Helena [*sic*] Garro, Chouchette Tourrés, Devaki Garro (*Las tres Paces*). *Músicos:* Orquesta Sinfónica de la Universidad. *Estreno:* 17 de noviembre de 1936; México, D. F., Palacio de Bellas Artes; con *Las Troyanas* de Eurípides. *Temporada:* 17 al 29 de noviembre de 1936.

Bibliografía

-"Bracho, Julio". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, núm. 5, [1976]; pp. 29-46.
-Contreras Soto, Eduardo, "Aristófanes en la Universidad Nacional de 1936". *Documenta-CITRU*, México, núm. 1, noviembre de 1995; pp. 40-44.
-*Escénica; Época: Historia del teatro de la Universidad*. México, vol. I núm. 2, junio de 1989. Tema monográfico: "El teatro de la Universidad; Materiales para su historia: 2. Los albores". [Incluye reproducciones de notas de prensa de Francisco Monterde, [¿?] Mariscal, Rafael Sánchez de Ocaña, Lázaro Avril y Armando de Maria y Campos.]
-García Riera, Emilio, *Julio Bracho 1909-1978*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1986. (Cineastas de México).

-Gómez, Leslie, *The Choral Music of Luis Sandi (1905-). A Dissertation Submitted to the Comittee on Advanced Studies*. Fort Worth (E. U. A.): Southwestern Baptist Theological Seminary, 1984.
-Usigli, Rodolfo, "Confrontación del teatro griego o la investigación inútil". *Letras de México*, México, núm. 3, 15 de febrero de 1937; pp. 2 y 8.

El indio

Filmografía

-*El Indio/ Producción* (1938): Nuestro México. *Dirección*: Armando Vargas de la Maza. *Argumento*: Celestino Gorostiza y Armando Vargas de la Maza, basado en la novela homónima de Gregorio López y Fuentes. *Fotografía en blanco y negro*: Jack Draper. *Música*: Silvestre Revueltas. *Canciones y coros*: Manuel Castro Padilla. *Sonido*: Joselito Rodríguez. *Escenografía*: Jorge Fernández. *Maquillaje*: Dolores Camarillo. *Edición*: Emilio Gómez Muriel. *Intérpretes*: Consuelo Frank (*María*), Pedro Armendáriz (*Felipe*), Eduardo Vivas (*Gonzalo*), Gloria Morel (*Cristina*), Carlos López *Chaflán* (*Rogaciano*), Enrique Cancino (*Julián*) y otros actores e indígenas de Pahuatlán, Puebla. *Estreno*: 10 de febrero de 1939; México, D. F., Cine Alhambra. *Duración*: 83 minutos.

Bibliografía

-Abreu Gómez, Emilio, *Sala de retratos*. México: SEP, 1947. (Biblioteca Enciclopédica Popular, 2ª época, 167); pp. 14-16, "Julio Bracho".
-López y Fuentes, Gregorio, *El indio; novela mexicana/* prólogo de Antonio Magaña Esquivel. México: Porrúa, 1980. (Sepan Cuántos..., 218).
-Rojas González, Francisco, *El diosero*. México: FCE, 1952.
-Saavedra, Leonora, "Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en la representación de lo indígena mexicano". *Boletín Música*, La Habana, nueva época, núm. 13, 2003; pp. 39-53.

Fonografía de Cuauhnáhuac

-Philharmonic Symphonic Orchestra of London; Quadri: *ca.* 1955.
-Revueltas: 1976 (*Música orquestal*).
-OFCM; Bátiz: 1985 (*Music of Mexico, Volume 3*).
-Revueltas: 1996.
-Orquesta de Cámara de Morelos: 1997.

[*Ferrocarriles de Baja California*] y *La bestia negra*

Filmografía

-*La bestia negra/ Producción* (1938): Hermanos Soria. *Dirección*: Gabriel Soria. *Argumento*: Jorge Ferretis; *guión*: Marcus Goodrich. *Fotografía en blanco y negro*: Gabriel Figueroa. *Dirección musical*: Manuel Esperón. *Canciones y coros*: Manuel Esperón, Pedro Galindo y Silvestre Revueltas (*Himno ferrocarrilero*). *Sonido*: B. J. Kroger. *Escenografía*: Jorge Fernández. *Edición*: José M. Noriega. *Intérpretes*: Fernando Soler (*Don Rodolfo*), Arturo de Córdova (*Toño Miramón*), Mary López (*María*), Blanca Vischer (*Consuelo*), Carlos López Moctezuma (*Pepe González*), Antonio R. Frausto (*Fernández*), Luis G. Barreiro (*Cheche*), Manuel Tamés (*Chucho*), David Valle González (*Zorrilla*), Adria Delhort (*Señora Fernández*), Charro Aguayo (*Firpo*), Enrique Gil (*Manuel*), Juan García (*El Malcriado*), José Sánchez Ramírez (*El Indio*), Hernán Vera (*Encargado de la fuente de sodas*), Max Langler (*Pérez, detective*), Arturo Soto Rangel (*Doctor*), Julio Ahuet y José Elías Moreno (*Rieleros*). *Estreno*: 13 de mayo de 1939; México, D. F., Cine Alameda. *Duración*: 97 minutos.

Archivos

-Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes:
  -"Música Sinfónica de Mexicanos", Sección Programas de mano, 15 de diciembre de 1938.

Bibliografía

-Baqueiro Fóster, Gerónimo, "Por el mundo de la música". *Excélsior*, 20 de diciembre de 1938.
-Castro Padilla, Raúl, "La Tragedia del Desierto: Un emocionante relato acerca de la trágica muerte del Ing. Collada y sus acompañantes". *Hoy*, México, año I vol. III núm. 29, 11 de septiembre de 1937; pp. 34-35.
- ————, "La Tragedia del Desierto: Cómo después de anhelantes búsquedas, luchando contra el desierto frío e inhospitalario, fueron hallados los cadáveres de López Collada y compañeros". *Hoy*, México, año I vol. III núm. 30, 18 de septiembre de 1937; pp. 34-35.
- ————, "La Tragedia del Desierto: Con las caras en un rictus de angustia, los cuerpos comidos por los animales y la piel quemada por el candente sol del desierto, así fueron hallados los cadáveres de los infortunados expedicionarios". *Hoy*, México, año I vol. III núm. 31, 25 de septiembre de 1937; pp. 34-35 y 62.

-Ocampo, María Luisa, *Diez días en Yucatán*. México: Botas, 1941.
-Ortiz Hernán, Sergio, *Los ferrocarriles de México. Una visión social y económica*, 1ª ed. en dos tomos. México: Ferrocarriles Nacionales de México, 1987-1988; tomo II, *La rueda rumorosa*.
-Sánchez Juárez, Rafael, "El fracaso del Plan Sexenal en materia de construcciones: el ferrocarril a la Baja California". *Hoy*, México, año III vol. VIII núm. 107, 11 de marzo de 1939; pp. 20-22 y 62.

Fonografía de Música para charlar

-Revueltas: 1960 (*La noche...*, OSG).
-Revueltas: 1985.
-Revueltas: 2000 (*Troka*).
-Revueltas: 2004 (*Revueltas*).

Upa y Apa/ Mexicana

Ficha teatrográfica

-Upa y Apa/ Primera parte: 1. Obertura/ 2. El Dios Cautivo/ 3. Vivac Ranchero/ 4. Piñatas/ 5. La Cucarachita/ 6. La Mulata de Córdoba/ 7. Goyescas/ 8. Un Patio de Vecindad/ 9. Sones Jarochos/ 10. Ecos de Ayer. Segunda parte: 11. Una Boda en Tehuantepec/ 12. René y Estela/ 13. El Fanfarrón Alucinado/ 14. Malagueñas/ 15. Yunuen (Leyenda Tarasca)/ 16 a). Dime que sí. b). Así es mi Tierra/ 17. Un Retablo/ 18. Oaxaqueñas/ 19. Tropical. Patrocinio: Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. *Producción:* International Shows, Ltd., Sam Spiegel (1939). *Dirección artística:* Celestino Gorostiza. *Dirección musical:* Luis Sandi. *Subdirección musical:* Antonio Rosado. *Dirección de decorado y vestuario:* Agustín Lazo y Julio Castellanos. *Coreografías:* Rafael Díaz, José Fernández, Eva Pérez Caro y Dick Schreurs. *Argumentos:* Octavio G. Barreda, Michel Berveiller, Julio Bracho, José Carner Ribalta, Jorge Cuesta, Celestino Gorostiza, José Gorostiza, Agustín Lazo, Rafael F. Muñoz, Sam Spiegel y Xavier Villaurrutia. *Música:* Guillermo Argote, Alfonso Esparza Oteo, Blas Galindo, Adolfo Girón, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, José Rolón, Gabriel Ruiz, Luis Sandi, Tata Nacho [Ignacio Fernández Esperón] y José Zabre [*sic*] Marroquín [también, probablemente, Eduardo Hernández Moncada]. *Escenografías:* Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Fontanals, Agustín Lazo, Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero.
Estreno: 15 de marzo de 1939; México, D. F., Palacio de Bellas Artes; únicas dos funciones ese día.

-Mexicana; A Musical Extravaganza in Two Acts and Twenty-seven Scenes/ Act I: Overture/ 1. Ecos de Ayer (Echoes of Yesterday)/ 2. Nocturnal/ 3. Oaxaquena/ 4. Yunuen (The Legend of the Fisherman)/ 5. Dance/ 6. Mexicana/ 7. La Cucarachita/ 8. La Mulata de Cordoba (The Mulatto of Cordoba)/ 9. Los Viejitos (The Dance of the Little Old Men)/ 10. Vereda Tropical/ 11. Un Velorio (The Wake)/ 12. La Farruca/ 13. Bulerias/ 14. A Wedding in Tehuantepec. Act II: 15. El Dios Cautivo (The Captive God)/ 16. Pajarillo Embrujado/ 17. Munecos de Petate (Straw Dolls)/ 18. Dance/ 19. Jota Aragonesa/ 20. Patio de Vecindad (In a Tenement House)/ 21. La Morena/ 22. Jarana/ 23. Dime que Si/ 24. Pinatas (Puppets)/ 25. Goyescas/ 26. Dance/ 27. Finale. Patrocinio: Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública [de México]. *Producción:* International Shows, Ltd., Sam Spiegel (1939). *Supervisión general:* Celestino Gorostiza. *Supervisión musical:* Eduardo Hernández Moncada y Mario Ruiz. *Supervisión escénica:* Julio Castellanos. *Supervisión de vestuario:* Agustín Lazo. *Supervisión de danza:* Gluck Sandor. *Coreografías:* Rafael Díaz, José Fernández, Eva Pérez Caro y Dick Schreurs. *Argumentos:* Octavio G. Barreda, Miguel Berveiller, Julio Bracho, Celestino Gorostiza, Agustín Lazo, Rafael F. Muñoz y Xavier Villaurrutia. *Música:* Alfonso Esparza Oteo, Blas Galindo, Eduardo Hernández Moncada, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, José Rolón, Luis Sandi, Tata Nacho [Ignacio Fernández Esperón] y José Zabre [*sic*] Marroquín. *Escenografías:* Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Fontanals, Agustín Lazo, Carlos Mérida y Carlos Orozco. *Estreno:* 21 de abril de 1939; Nueva York, E. U. A., 46th Street Theatre (Hoy Richard Rodgers Theatre).

<u>*Archivos*</u>

-Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes:
  -"Upa y Apa", Sección Programas de mano, 15 de marzo de 1939.
-The Billy Rose Theatre Collection of The New York Public Library for the Performing Arts:
  -"MEXICANA/ By Agustin [*sic*] Lazo, etc.", Poster.
  -"MEXICANA/ By Agustin [*sic*] Lazo, etc.", Review.
  -"MEXICANA/ By Agustin [*sic*] Lazo, etc.", Scrapbook.
  -"MEXICANA/ By Agustine [*sic*] Lazo, etc.", Clipping.
  -"MEXICANA/ By Lazo, Muñoz, et al.", Photograph.
  -"MEXICANA: 1939/ By Agustin [*sic*] Lazo, etc.", Programme.

<u>*Bibliografía*</u>

-Anderson, John, "'Mexicana' Displays Its Assorted Wares: Song, Dance and Comedy from Latin Neighbors". *New York Journal-American*, New York, April 22, 1939.

-Atkinson, Brooks, "*The Play*: Republic of Mexico Produces Musical Revue of Native Arts With Mexican Dancers and Performers". *The New York Times*, New York, April 22, 1939.
-Barros Sierra, José, "El caso 'Upa y Apa'". *Hoy*, México, año III, vol. VIII núm. 109, 25 de marzo de 1939; p. 58.
-Brown, John Mason, "*Two on the Aisle*: The Republic of Mexico Presents 'Mexicana': A Well-Intentioned, Colorful, but Repetitious Revue at the 46th Street". *The New York Post*, New York, April 22, 1939.
-Cambridge, John, "*Stage*: 'Mexicana Is Colorful Musical Extravaganza": *Daily Worker*, New York, April 24, 1939.
-*Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*. México: INBA, 2004.
-Coleman, Robert, "Mr. Coleman's Veredict: Mexico Tries Hand in Our Own Broadway Show Business". *Daily Mirror*, New York, April 22, 1939.
-Contreras Soto, Eduardo, "De los griegos al turismo; teatro y música en el México de los treintas". *Escénica*, México, núm. 12, julio-agosto de 1992; pp. 16-21.
- ————, "*UPA Y APA*: El lado frívolo del talento". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Nueva época, núm. 307, julio de 1996; pp. 21-24.
-"Crónicas Teatrales". *El Nacional*, México, 16 de marzo de 1939; 1ª sección, p. 3.
-"Defendiendo la obra 'Upa y Apa'". *Excélsior*, México, 19 de marzo de 1939; 3ª sección, p. 6.
-"El empresario de 'Upa y Apa' acusado de fraude. Un cheque a los actores, sin garantía". *Excélsior*, México, 17 de marzo de 1939; 2ª sección, pp. 1 y 6.
-"El martes será la premiere de 'Upa y Apa'". *Excélsior*, México, 12 de marzo de 1939; 1ª sección, p. 5.
-Elizondo, "Notas teatrales: Estreno de 'Upa y Apa' en el Palacio de Bellas Artes". *Excélsior*, México, 15 de marzo de 1939; 1ª sección, p. 4.
- ————, "Notas teatrales: Los diecinueve cuadros de 'Upa y Apa' a juicio del cronista". *Excélsior*, México, 16 de marzo de 1939; 2ª sección, p. 2.
-*El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*, reimpr. México: CNCA-Museo Nacional de Culturas Populares, 2005.
-"Justifican a 'Upa y Apa' y a Sam Spiegel, los autores, compositores y escenógrafos. Explican lo que es la Revista, por qué Participaron en Ella y lo que esperaban de sus Representaciones en la Ciudad de México". *Excélsior*, México, 17 de marzo de 1939; 1ª sección, p. 14.
-Lockridge, Richard, "*The New Play*: Mexicana, a Mexican Entertainement, Opens at the Forty-Sixth Street". *The New York Sun*, New York, April 22, 1939.
-"Los autores, compositores y escenógrafos del 'Upa-Apa' hacen defensa de su labor. Una Carta más nos Envía Bracho [*sic*]". *El Nacional*, México, 17 de marzo de 1939; 1ª sección, p. 3.

-Mantle, Burns, "Nice Singing, Lots of Color in the Imported 'Mexicana' (Reprinted from yesterday's late editions)". *New York Daily News*, New York, April 23, 1939.
-"Mexicana". *Variety*, New York, April 26, 1939.
-Ortega, "La personalidad de Spiegel". *Hoy*, México, año III, vol. VIII núm. 109, 25 de marzo de 1939; p. 59.
-"Petición de trabajadores filarmónicos. Desean que sea Detenido el Señor Speagel, Empresario del Espectáculo 'Upa y Apa' por Adeudos [*sic*]". *El Nacional*, México, 17 de marzo de 1939; 2ª sección, pp. 1 y 2.
-Pino Sandoval, Jorge, "Cosmópolis". *Excélsior*, México, 24 de febrero de 1939; 2ª sección, p. 6.
-Pollock, Arthur, "*The Theater*: 'Mexicana', an Extravaganza Exhibiting The Culture of Mexico, Is Presented By the Mexican Governement on 46th St.". *Brooklyn Daily Eagle*, New York, April 22, 1939.
-Solana, Rafael, "'Upa y Apa' en N. York". *Hoy*, México, año III, vol. IX núm. 116, 13 de mayo de 1939; p. 6.
-Tapia, José Luis, "'Mexicana' en N. York; La verdad sobre el origen, formación, desarrollo y triunfo de 'Upa y Apa'". *Hoy*, México, año III, vol. IX núm. 118, 27 de mayo de 1939; pp. 46 y 71.
- ————, "La historia empieza...; La verdad sobre el origen, formación, desarrollo y triunfo de la revista 'Upa y Apa'". *Hoy*, México, año III, vol. IX núm. 120, 10 de junio de 1939; pp. 58-59.
-"Un gran conjunto de músicos mexicanos en 'Upa y Apa'". *Excélsior*, México, 11 de marzo de 1939; 2ª sección, p. 3.
-Watts, Richard, Jr., "*The Theaters*: Southern Visitor". *New York Herald Tribune*, New York, April 22, 1939.
-Whipple, Sidney B., "'Mexicana' Is Brisk and Full of Color". *New York World-Telegram*, New York, April 22, 1939.

Fonografía

-Merino: 2003.

El signo de la muerte

Filmografía

-*El signo de la muerte/ Producción* (1939): CISA, Pedro Maus, Felipe Mier; *productor asociado*: Salvador Novo. *Dirección*: Chano Urueta; *dirección artística*: Salvador Novo. *Argumento*: Salvador Novo; *adaptación*: Salvador Novo, Francisco Elías, José Benavides Jr. y Pepe Martínez de la Vega. *Fotografía en blanco y negro*: Víctor Herrera. *Música*: Silvestre Revueltas. *Sonido*: José B. Carles. *Escenografía*: José Rodríguez Granada. *Edición*: José M. Noriega. *Intérpretes*: Mario Moreno *Cantinflas* (*Ídem*), Manuel Medel (*Ídem*), Tomás Perrín (*Carlos Manzano*), Carlos Orellana (*Doctor Gallardo*), Elena D'Orgaz (*Lola Ponce*), Matilde Corell (*La tía Mati*), Max Langler (*Sirviente de Gallardo*), Elia D'Erzell (*Alicia*), Manuel Arvide (*Jefe de redacción*), Raúl Guerrero *Chaplin* (*Borracho en la comisaría*). *Estreno*: 23 de diciembre de 1939; México, D. F., Cine Alameda. *Duración*: 90 minutos.

Archivos

-Centro de Investigación del Estudio Salvador Novo, A. C./ Fondo Antonio López Mancera:
-"El Crimen del Museo", Cuaderno, Colección V.
-"Signo", Cuaderno, Colección V.
-"Signo de la Muerte", Cuaderno, Colección V.

Bibliografía

-Contreras Soto, Eduardo, "*El signo de la muerte*, Novo y Revueltas". *Un recorrido por archivos y bibliotecas privados/* Coordinación editorial de Norma Mereles de Ogarrio. México, Asociación Mexicana de Archivos y Bibliotecas Privados, 1996; pp. 163-167.
-Novo, Salvador, "Cantinflas, al set! [*sic*]". *Hoy*, México, año III núm. 148, 23 de diciembre de 1939; pp. 32-33.

Fonografía

-Revueltas: 1996.

La noche de los mayas

Filmografía

-*La noche de los mayas/ Producción* (1939): FAMA, Francisco de P. Cabrera; *productor asociado*: Mauricio de la Serna. *Dirección*: Chano Urueta. *Argumento*: Antonio Médiz Bolio; *adaptación*: Chano Urueta, con la colaboración de Alfredo B. Crevenna y Archibaldo Burns; *diálogos*: Antonio Médiz Bolio. *Fotografía en blanco*

y negro: Gabriel Figueroa. *Música*: Silvestre Revueltas; *melodías mayas*: Cornelio Cárdenas Samada. *Sonido*: B. J. Kroger. *Vestuario maya*: María Urbina. *Edición*: Emilio Gómez Muriel. *Intérpretes*: Arturo de Córdova (*Uz*), Stella Inda (*Lol*), Isabela Corona (*Zev*), Luis Aldás (*Miguel*), Miguel Ángel Ferriz (*Yum Balam*), Rodolfo Landa (*Taz*), Daniel *Chino* Herrera (*Apolonio*), Rosita Gasque (*Pil*), Max Langler (*H, Men, hombre sabio*), Jacoba Herrera (*Nuc, anciana*), Ch. Sánchez (*Chumín*). *Estreno*: 7 de septiembre de 1939; México, D. F., Cine Alameda. *Duración*: 101 minutos.

Archivos

-Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes:
  -"Orquesta Sinfónica de Guadalajara; Festival Revueltas", Sección Programas de mano, 8 de abril de 1960.
-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión de la Música "Gerónimo Baqueiro Fóster" (Instituto de Cultura de Yucatán):
  -Río Escalante, Gustavo, *Mis memorias*. Mérida, Yucatán, México, 1960. Copia fotostática del original del autor.

Bibliografía

-Cámara Zavala, Gonzalo, *Historia del Teatro Peón Contreras*. México, 1946.
-Contreras Soto, Eduardo, "Historia de la noche de los mayas y de su música". *Camino Blanco, Arte y Cultura*, núm. 4, [septiembre-noviembre de 2002]; pp. 47-52.
-"Corona, Isabela". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, núm. 2, [1976]; pp. 89-97.
-"Después de ocho semanas de filmación se terminó 'La Noche de los Mayas'"/ G. H. T. *Diario de Yucatán*, Mérida, 23 de abril de 1939; p. 7.
-"El director, los artistas y los técnicos de 'La Noche de los Mayas' están realizando una maravillosa obra. Continúa con gran éxito la filmación en Tanlum". *Diario de Yucatán*, Mérida, 19 de marzo de 1939; p. 4.
-"Figueroa, Gabriel". *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, núm. 3, [1976]; pp. 39-55.
-Gamboa Garibaldi, Arturo, "Historia del teatro y de la literatura dramática", en la *Enciclopedia Yucatanense*, 2ª ed. México: Gobierno de Yucatán, 1977. Tomo V, *Historia de: La imprenta, el periodismo, el teatro, la literatura dramática, el cinematógrafo, la poesía, la novela, el humorismo, el costumbrismo, la oratoria, la crítica, el ensayo y la historiografía*; pp. 291-301.
-"La Noche de los Mayas". *Diario de Yucatán*, Mérida, 5 de marzo de 1939; p. 4.

-"La Noche de los Mayas sigue filmándose con gran éxito. En los 'sets' de Tanlum se Trabaja con Extraordinaria Eficacia"/ M. R. A. *Diario del Sureste*, Mérida, 19 de marzo de 1939; p. 4.
-"'La Noche de los Mayas', una película nacional que no se parece a otras"/ L. P. V. *Diario del Sureste*, Mérida, 16 de septiembre de 1939; p. 6.
-Martínez de Arredondo, Carlos, "Yucatán, precursor del cine nacional", en la *Enciclopedia Yucatanense*, 2ª ed. México: Gobierno de Yucatán, 1977. Tomo V, *Historia de: La imprenta, el periodismo, el teatro, la literatura dramática, el cinematógrafo, la poesía, la novela, el humorismo, el costumbrismo, la oratoria, la crítica, el ensayo y la historiografía*; pp. 317-323.
-Peniche Barrera Roldán, comp., *Diccionario de yucatecos ilustres*. Mérida: UMSA, 2001.
-Peniche Vallado, Leopoldo, "La obra dramática de Mediz Bolio", en *José Antonio Cisneros: poeta, dramaturgo y servidor público; otros ensayos acerca de escritores representativos de las letras yucatecas*. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán, 1996; pp. 63-74.
-Pepín, "Con gran esplendor se está produciendo en Mérida 'La Noche de los Mayas'". *Diario del Sureste*, Mérida, 5 de marzo de 1939; p. 5.
-Romero, Jesús C., "Historia de la música", en la *Enciclopedia Yucatanense*, 2ª ed. México: Gobierno de Yucatán, 1977. Tomo IV, *Historia de: La beneficencia, la educación, la medicina, la música, la arquitectura, la pintura, el dibujo, la escultura y las artes menores*; pp. 669-822.

Fonografía

-Revueltas: 1960 (*La noche...*, OSG).
-Revueltas: 1981 (*La noche...*, Francia).
-Revueltas: 1981 (*La noche...*, OSX).
-Revueltas: 1985.
-Orq. Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos (México); Álvarez: 1993.
-OSN; Diemecke: 1993.
-OFCM; Herrera de la Fuente: 1993 (*Nacionalismo...*).
-*Orquesta Sinfónica de Aguascalientes*: 1998.
-Revueltas: 1999 (*Sensemayá...*).
-Revueltas: 2002.
-Revueltas: 2007 (*Revueltas 2*).

Los de abajo

Filmografía

-*Los de abajo (Con la División del Norte)/ Producción* (1939): Nueva América o Producciones Amanecer, Luis Manrique. *Dirección*: Chano Urueta. *Argumento*: Basado en la novela homónima de Mariano Azuela; *adaptación*: Chano Urueta; *diálogos*: Aurelio Manrique. *Fotografía en blanco y negro*: Gabriel Figueroa. *Música*: Silvestre Revueltas. *Sonido*: B. J. Kroger. *Escenografía*: Jorge Fernández. *Edición*: Emilio Gómez Muriel. *Intérpretes*: Miguel Ángel Ferriz (*Demetrio Macías*), Esther Fernández (*Camila*), Isabela Corona (*La Pintada*), Domingo Soler (*Anastasio Montañez*), Carlos López Moctezuma (*Luis Cervantes, el Curro*), Alfredo del Diestro (*El Güero Margarito*), Beatriz Ramos (*Mujer de Demetrio*), Emma Roldán (*Madre de Camila*), Emilio Fernández (*Pancracio*), Raúl Guerrero (*Codorniz*), Miguel Inclán (*Meco*), Eduardo Arozamena (*Venancio*), Alfonso Bedoya (*El Manteca*), Raúl de Anda (*General Pánfilo Natera*), Ernesto Cortázar (*Teniente federal*), Max Langler (*Espía*), Pedro Galindo, Antonio Bravo (*Solís*), Consuelo Segarra, Guillermo Calles, Manuel Dondé (*Federal muerto por Margarito*), Adria Delhort (*Mujer de Mónico*), Carmen Delgado. *Estreno*: 1° de junio de 1940; México, D. F., Cine Regis. *Duración*: 92 minutos.

Bibliografía

-Azuela, Mariano, *Los de abajo*/ Edición crítica coordinada por Jorge Ruffinelli. México: SEP, 1988. (Archivos, 5). Incluye los textos: "La génesis de *Los de abajo*", por Stanley L. Robe (pp. 153-184); "La recepción crítica de *Los de abajo*", por Jorge Ruffinelli (pp. 185-213); "*Los de abajo*: lectura temática", por Luis Leal (pp. 223-237); "Texturas épicas de *Los de abajo*", por Seymour Menton (pp. 239-250); "Cúspides inaccesibles", por Mónica Mansour (pp. 251-274), entre otros materiales varios.
- ————, "Mi experiencia en el cine y en el teatro" [1951], en *Obras completas*/ Incl. bibliografía por Alí Chumacero. México: FCE, 1958-1960. (Letras mexicanas). Vol. III, pp. 1148-1173.
-Cantú Robert, Roberto, "[Los de abajo]". *Cinema Reporter*, México, 16 de febrero de 1940.

Fonografía de Caminos

-Revueltas: 1976 (*Música orquestal*).
-Revueltas: 1985.

-Revueltas: 2000 (*Troka*).
-Revueltas: 2007 (*Revueltas 2*).

Véase también la fonografía correspondiente a *La Coronela.*

¡Que viene mi marido!

Filmografía

-*¡Que viene mi marido!/ Producción* (1939): Films Mundiales, Agustín J. Fink; *productor asociado*: Filmarte. *Dirección*: Chano Urueta. *Argumento*: Basado en una obra de Carlos Arniches; *adaptación*: Chano Urueta. *Fotografía en blanco y negro*: Gabriel Figueroa. *Música*: Silvestre Revueltas. *Sonido*: B. J. Kroger. *Escenografía*: Manuel Fontanals. *Edición*: Emilio Gómez Muriel. *Intérpretes*: Arturo de Córdova (*Lázaro Bermejo*), Joaquín Pardavé (*Valeriano*), Domingo Soler (*Segundo*), Emma Roldán (*Tomasa*), Beatriz Ramos (*Carita Menéndez*), Julián Soler (*Hidalgo*), Carlos López Moctezuma (*Luis Costilla*), José Ortiz de Zárate (*Rogelio Nogales*), Conchita Gentil Arcos (*Genoveva*), Arturo Soto Rangel (*Juez*), Joaquín Coss, Max Langler y Humberto Rodríguez (*Médicos*). *Estreno*: 6 de junio de 1940; México, D. F., Cine Palacio. *Duración*: 91 minutos.

Bibliografía

-Arniches, Carlos, *La señorita de Trevélez. ¡Que viene mi marido!*/ Edición de Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 1998. (Letras Hispánicas, 405).
-"¡Que Viene mi Marido!", en *Novela Semanal Cinematográfica, Revista ilustrada*, México, núm. 39, 28 de junio de 1940; pp. 3-43.

Fonografía, véase la correspondiente a [*Ferrocarriles de Baja California*].

La Coronela

Ficha teatrográfica

-*La Coronela / I. Damitas de aquellos tiempos. II. Danza de los desheredados. III. La pesadilla de Don Ferruco. IV. Juicio final. Producción:* Ballet de Bellas Artes (1940). *Coreografía:* Waldeen [Falkenstein]. *Libreto:* Waldeen [Falkenstein]; Gabriel Fernández Ledesma; Seki Sano. *Letra de coros:* Efraín Huerta. *Dirección musi-*

cal: Eduardo Hernández Moncada. *Dirección de coros y de actuación:* Seki Sano. *Escenografía y vestuario:* Gabriel Fernández Ledesma. *Máscaras:* Germán Cueto. *Música:* Silvestre Revueltas (episodios I-III); Blas Galindo (episodio IV); orquestación de Candelario Huízar. *Reparto:* I. Waldeen [Falkenstein] (*Primera damita*), Guillermina Bravo (*Segunda damita*), Fernando Terrazas (*Primer lacayo*), Lourdes Campos (*Tercera damita*), José Arenas (*Segundo lacayo*), José Gelada (*Tercer lacayo*), Fidencio Jiménez (*Cuarto lacayo*), Laura Vega (*Levita*). II. Dina Torregrosa, Rosa María Ortiz, Magda Montoya, Josefina Martínez, Margarita Alvarado y Siska Ayala (*Mujeres del pueblo*), Gloria Suárez (*Mujer del peón*), Sergio Franco (*Peón*), Vicente Echevarría (*El hacendado*), Mario Ancona (*El mal pastor*), José Gelada (*Primer soldado*). III. Luis Villegas (*Don Ferruco*), Laura Vega (*Su amor*), Juan Ruiz (*El pelado*), Josefina Martínez (*La gatita*), Elena Pat (*El diablito*), Rosa María Ortiz (*Jovencita*), José Gelada (*Primer soldado*), Raúl Sánchez (*Segundo soldado*), Sergio Franco (*Peón*), Magda Montoya (*La muerte*), Gloria Suárez (*Mujer del peón*), Margarita Alvarado, Siska Ayala y Bertha Fernández (*Mujeres del pueblo*), Dina Torregrosa (*Coronela*). IV. Magda Montoya (*Muerte*), Elena Pat (*Diablito*), Waldeen [Falkenstein] (*Primera damita*), Guillermina Bravo (*Segunda damita*), Lourdes Campos (*Tercera damita*), Siska Ayala (*General*), Luis Villegas (*Don Ferruco*), Laura Vega (*Su amor*), Juan Ruiz (*Pelado*), Josefina Martínez (*Gatita*), Rosa María Ortiz (*Jovencita*), Margarita Alvarado (*Guitarrista*), Bertha Fernández (*"Calavera" con paraguas*), Luis Chavarría (*Esqueleto con monóculo*), Mario Ancona (*Mal pastor*), Vicente Echevarría (*Hacendado*), Gloria Suárez (*Mujer del peón*), Sergio Franco (*Peón*), Ondana Macías, Irma Pedrozo, María Douglas, Esther Poveda, Concepción Fernández y Celia Rubí (*Mujeres del pueblo*), Dina Torregrosa (*Coronela*). *Estreno:* 23 de noviembre de 1940; México, D. F., Palacio de Bellas Artes; con *Procesional*, *6 Danzas Clásicas* y *Danza de las Fuerzas Nuevas. Temporada:* 23, 26 y 30 de noviembre de 1940.

Archivos

-Archivo de Gerónimo Baqueiro Fóster (CENIDIM-INBA):
-Carpeta 51B114: "Revueltas, Silvestre" [Antes: "Silvestre Revueltas. Documentos preciosos [*sic*]"].
-Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes:
-"Ballet de Bellas Artes", Sección Programas de mano, 1940.
-Carpeta "Sección de teatro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Documentos relacionados con las actividades de la temporada de Ballet, conciertos de Madrigalistas y Ópera del Palacio de Bellas Artes. Año de 1940", documentos FMCO-3629-3798, Fondo Documental Armando de Maria y Campos (CITRU-INBA).

-Carpeta "Sección de teatro del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. México, D. F. Correspondencia remitida. Meses de mayo, junio, julio y agosto de 1940", documentos FMCO-4759-5353, Fondo Documental Armando de Maria y Campos (CITRU-INBA).

Bibliografía

-Cifuentes, Óscar, "El Ballet Nacional de Bellas Artes. Danzas basadas en la realidad mexicana del pasado y del presente". *Novedades*, México, 20 de octubre de 1940; *Magazine Novedades, Mujeres y Deportes*, pp. 14-17.
-Contreras Soto, Eduardo, "Danzando del campo a la ciudad. Lo dramático en la música de *La Coronela* y *El Chueco*". *La danza en México. Visiones de cinco siglos*/ Dirigida por Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang. México: CNCA-INBA/ CENIDI-Danza "José Limón"-Escenología, 2002. V. I: *Ensayos históricos y analíticos*, pp. 213-226.
-Cohen, Jonathan, "Waldeen and the Americas: The Dance Has Many Faces", consultado en la dirección electrónica: http://www.uhmc.sunysb.edu/surgery/waldeen.html.
-*Cuadernos del CID-Danza*, núm. 17: "Waldeen". México: INBA-DIDA, 1987.
-Delgado Martínez, César, *Waldeen, La Coronela de la Danza Mexicana*. México: Escenología, 2000.
-Huízar, Candelario, "Apuntes sobre La Coronela de Silvestre Revueltas". *Pauta*, México, vol. IX, núm. 35, julio-septiembre de 1990; pp. 44-45.
-"La Coronela. Ballet Póstumo e Inconcluso de Silvestre Revueltas". *Boletín* CENIDIM, México, nueva época, núm. 4, octubre-diciembre de 1986; pp. 11-12.
-Ornelas, Óscar Enrique, "Controversia en torno a *La coronela* de Silvestre Revueltas; Enrique Diemecke presenta nuevo disco de la OSN". *El Financiero*, 9 de julio de 1997; p. 54.
-Perucho, Arturo, "Ballet moderno en México (Datos para la Historia)". *Nuestra Música*, México, año II núm. 8, octubre de 1947; p. 180 (Reed. facsimilar: México: CENIDIM, 1992).
-Pulido, Esperanza, "Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas; Avatares de *La Coronela*". *Heterofonía*, México, vol. XVI núm. 83, octubre-diciembre de 1983; pp. 40-45.
-Razetti, Ricardo, *"La Coronela"; ballet del Teatro de las artes. 35 fotografías originales del taller "Álvarez Bravo"*. Edición reducida a 50 ejemplares numerados organizada por Ricardo Razetti. [México, 1940].
-Revueltas, Silvestre, "Danza de los Desheredados del Ballet La Coronela" [*sic*: es la tercera sección, "Danza de la Coronela", de la parte III, "La pesadilla de Don

Ferruco", del guión de piano original de *La Coronela*]. *Boletín CENIDIM*, México, nueva época, núm. 4, octubre-diciembre de 1986; pp. 7-9.
- ————, "El Velorio" [*sic*: es la parte II, "Danza de los Desheredados", del guión de piano original de *La Coronela*]/ Presentación de Manuel Enríquez. *México en el arte*, México, núm. 18, otoño de 1987; pp. 57-68.
-*Seki Sano 1905-1966*. México: CNCA-INBA, 1996.
-Tortajada Quiroz, Margarita, "Bailar la patria y la revolución". *Casa del tiempo*, México, núm. 66-67, julio-agosto de 2004; pp. 56-65.
- ————, "Transgresoras-constructoras del cuerpo y las imágenes. Las pioneras de la danza escénica mexicana del siglo XX-II: Anna Sokolow y Waldeen". *La danza en México. Visiones de cinco siglos*/ Dirigida por Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang. México: CNCA-INBA/CENIDI-Danza "José Limón"-Escenología, 2002. V. I: *Ensayos históricos y analíticos*, pp. 717-739.

Filmografía

-*La Coronela (1940): Punto de Partida/ Producción* (2001): Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes; Eugenio Cobo y Josefina Lavalle, México. *Realización, guión y edición*: Lourdes Roca, Eugenio Cobo y Josefina Lavalle. *Investigación*: Josefina Lavalle. *Duración*: 50 minutos.

Fonografía

-OSN; Diemecke: 1997.
-Revueltas: 1998.
-Revueltas: 2002.

Fonografía específica de música fílmica y escénica de Revueltas

ca. 1955 Philharmonic Symphonic Orchestra of London; dir. Argeo Quadri, [*Revueltas: Sensemayá; Cuauhnáhuac. Mosolof: fundición de acero. Chabrier: España*]. Estados Unidos: Westminster, W-LAB-7004, [*ca.* 1955]. (Serie de laboratorio). 1 disco: 33 1/3 RPM, [monofónico]; [30 cm.]

1958 Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Redes, suite en dos partes; Sensemayá/ Silvestre Revueltas. Sinfonía India/ Carlos Chávez. Fronteras, suite del ballet/ Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCD-3017, [1958]. (Serie INBA). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
Reed. OSN; Herrera de la Fuente: 1966.
Reed. OSN; Herrera de la Fuente: 2003.

1960 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música para charlar; La noche de los mayas*/ Orquesta Sinfónica de Guadalajara; dir. José Ives Limantour. México: Musart, MCD-3022, [1960]. (Casa de la Cultura Jalisciense). 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

1966 Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente; Gloria Bolívar, piano; Juan Bosco Correro, órgano, *Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por: Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCDC-3033, [1966]. 3 discos: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.
V. tb. OSN; Herrera de la Fuente: 1958.
V. tb. OSN; Herrera de la Fuente: 2003.

1969 The Louisville Orchestra; dir. Jorge Mester, *Silvestre Revueltas: Redes (Complete). Alberto Ginastera: "Ollantay", A symphonic triptych*. Estados Unidos: Louisville Orchestra First Edition Records, LS-696, [1969]. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

1974 Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México; dir. Eduardo Mata; Coro de la UNAM; dir. Luis Berber, *Moncayo, Chávez y Revueltas*. México: UNAM, MN-7, 1974. (Voz Viva, Serie Música Nueva, 7). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

1974 Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz, *Orquesta Sinfónica del Estado de México; director: Enrique Bátiz*. México: CBS, MLS-9204, 1974. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

1976 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música orquestal*/ New Philharmonia Orchestra [de Londres]; dir. Eduardo Mata. México: RCA Victor, MRSA-1, 1976. (Red Seal). 2 discos: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
Reed. Revueltas: 1976 (*Sensemayá;...*).
Reed. Revueltas: 1989 (*Música sinfónica*).
Reed. Moncayo-Ponce-Revueltas: 1992.
Reed. Revueltas: 1994 (*Night of the Mayas*).
Reed. Revueltas: 1995 (*15 Obras Maestras*).
Reed. Revueltas: 1999 (*Antología...*).

Reed. Revueltas: 1999 (*Centennial Anthology*).
Reed. *Grandes Maestros mexicanos*: 2007.

1976 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Sensemayá; Redes; Caminos; Itinerarios; Janitzio*/ New Philharmonia Orchestra [de Londres]; dir. Eduardo Mata. Estados Unidos: RCA-Red Seal, ARL1-2320, 1976. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
V. tb. Revueltas: 1976 (*Música orquestal*).

1980 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música de cámara*/ London Sinfonietta; dir. David Atherton. México: RCA Victor, MRS-019, 1980. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
Reed. Revueltas: 1994 (*Night of the Mayas*).
Reed. Revueltas: 1995 (*15 Obras Maestras*).
Reed. Revueltas: 1999 (*Antología...*).
Reed. Revueltas: 1999 (*Centennial Anthology*).

1981 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas; Homenaje a Federico García Lorca*/ Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano. Francia: Forlane, UM-3707, 1981. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
Reed. Revueltas: 1982 (*La noche...*, México).
Reed. Revueltas: 1990 (*Hommage à Revueltas*).
Reed. Antología de la música clásica mexicana: 1991.

1981 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas*/ Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente; Margarita Pruneda, soprano. México: RCA Victor, MRS-021, 1981. (Red Seal). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.
Reed. OSX; Herrera: 1989 (*Compositores Mexicanos*).
Reed. Revueltas: 1994 (*Night of the Mayas*).
Reed. Revueltas: 1995 (*15 Obras Maestras*).
Reed. Revueltas: 1999 (*Antología...*).
Reed. Revueltas: 1999 (*Centennial Anthology*).
Reed. *Grandes Maestros mexicanos*: 2007.

1982 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas; Homenaje a Federico García Lorca*/ Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano. México: Peerless-Forlane, M/S-7011-1, 1982. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico; 30 cm.

V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, Francia).

1984 Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz, *Music of Mexico, Volume 2*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-2700311, 1984 (HMV Greensleeve). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
Reed. Bátiz: 1994 (*Música mexicana, Volume 4*).
Reed. Revueltas: 2007 (*Obra Sinfónica*).

1985 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Enrique Bátiz, *Music of Mexico, Volume 3*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-2702291. (HMV Greensleeve). 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
Reed. OFCM; Bátiz: 1985 (*Galindo: Sones...*).
Reed. Bátiz: 1994 (*Música mexicana, Volume 3*).
Reed. Revueltas: 2007 (*Obra Sinfónica*).

1985 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Enrique Bátiz, *Galindo: Sones de Mariachi. Halffter: Obertura Festiva. Revueltas: Janitzio; Cuauhnáhuac. Bernal Jiménez: Tres Cartas de México*, edición especial. México: DDF, 2702291, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
V. tb. OFCM; Bátiz: 1985 (*Music of Mexico, Volume 3*).

1985 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La noche de los mayas; Caminos; Música para charlar; Ventanas*/ Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Enrique Bátiz, edición especial. México: DDF, LME-250, 1985. 1 disco: 33 1/3 RPM, estereofónico digital; 30 cm.
Reed. Bátiz: 1989 (*Chávez-Revueltas*).
Reed. Bátiz: 1989 (*Ponce: Violin...*).
Reed. Bátiz: 1993 (*Música mexicana, Volumen 2*).
Reed. Revueltas: 2007 (*Obra Sinfónica*).

1989 Bátiz, Enrique 1942-?, dir.; Henryk Szeryng, violín; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Orquesta Sinfónica del Estado de México, *Ponce: Violin Concerto; Galindo: Sones de Mariachi; Revueltas: La noche de los mayas; Moncayo: Huapango*. Gran Bretaña: EMI, CDC 7 49785 2, 1989. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1985 (*La noche...*).

1989 Bátiz, Enrique 1942-?, dir.; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, *Chávez-Revueltas*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 653, 1989. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

V. tb. Revueltas: 1985 (*La noche...*).

1989 Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Compositores Mexicanos: Sarrier, Halffter, Enríquez y Revueltas*. México: RCA Red Seal-CNCA, SEPC-003, 1989. 1 disco compacto: A?D; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, OSX).

1989 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música sinfónica*/ New Philharmonia Orchestra [de Londres]; dir. Eduardo Mata. México: RCA Red Seal-CNCA, SEPC-001, 1989. 1 disco compacto: A?D; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1976 (*Música orquestal*).

1990 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Hommage à Revueltas*/ Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Fernando Lozano. Francia: Forlane, 1990. 1 disco compacto: A?D; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, Francia).
V. tb. Lozano: 1996.

1991 *Antología de la música clásica mexicana; segunda serie*. México: Patria, 1991. 4 discos compactos.
V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, Francia).
V. tb. Revueltas: 1990 (*Hommage à Revueltas*).

1992 *Moncayo-Ponce-Revueltas*/ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas; Camerata de la Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Sergio Cárdenas; New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata. México: RCA, CDM-3270, 1992.1 disco compacto: A?D; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1976 (*Música orquestal*).

1993 Bátiz, Enrique, 1942-?, dir.; Royal Philharmonic Orchestra; Henryk Szeryng, violín; [Orquesta Sinfónica del Estado de México; no mencionada en el disco]; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, *Musica mexicana, Volume 2*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 866, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1985 (*La noche...*).

1993 Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Nacionalismo Musical Mexicano*. México: Spartacus, 21005, [1993]. (Clásicos Mexicanos). 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1993 Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos; [dir. Eduardo Álvarez], *In Crescendo*. México: Sociedad Filarmónica de Conciertos, PFCD-386, 1993. (Serie Sala de Conciertos). 1 disco compacto; 12 cm.
V. tb. Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1999.

1993 Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique [Arturo] Diemecke, *Moncayo: Huapango; Tierra de temporal. Revueltas: La noche de los mayas. Chávez: Chacona*. México: INBA-Sony Masterworks, CDDE 470801, 1993. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1993 Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela [= Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela]; dir. Eduardo Mata; Cuarteto Latinoamericano, *Silvestre Revueltas: Redes; Sensemayá. Julián Orbón: Concerto Grosso for String Quartet and Orchestra. Alberto Ginastera: Pampeana No. 3*. Estados Unidos: Dorian, DOR-90178, 1993. (Music of Latin American Masters).1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1994 Bátiz, Enrique 1942-?, dir.; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Orquesta Sinfónica del Estado de México; Henryk Szeryng, violín; Alfonso Moreno, guitarra, *Música mexicana, Volume 3*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 871, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
V. tb. OFCM; Bátiz: 1985 (*Music of Mexico, Volume 3*).

1994 Bátiz, Enrique 1942-?, dir.; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; [Orquesta Sinfónica del Estado de México; no mencionada en el disco]; Cecilia López, Juan Reyes, Jesús Ruiz, Alfredo Sánchez Oviedo, guitarras; Eva [María] Suk [*sic*], piano, *Música mexicana, Volume 4*. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 893, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.
V. tb. OSEM; Bátiz: 1984 (Music of Mexico, Volume 2).

1994 Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Enrique Arturo Diemecke, *Revueltas: Redes. Chávez: Sinfonía India. Moncayo: Sinfonietta*. México: INBA-Sony Masterworks, CDEC 470998, 1994. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1994 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Night of the Mayas*/ New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata; London Sinfonietta; dir. David Atherton; Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente. Estados Unidos: Catalyst, 09026-62672-2, 1994. 1 disco compacto: ADD; 12 cm.

V. tb. Revueltas: 1976 (*Música orquestal*).
V. tb. Revueltas: 1980 (*Música de cámara*).
V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, OSX).

ca. 1995 Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional; dir. Salvador Carballeda, *Redes*. México: Instituto Politécnico Nacional, APC 007, [*ca.* 1995]. 1 disco compacto; 12 cm.

1995 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *15 Obras Maestras*/ New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata; London Sinfonietta; dir. David Atherton; Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente; Margarita Pruneda, soprano. México: RCA, 74321-24092-2, 1995. 2 discos compactos: ADD; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1976 (*Música orquestal*).
V. tb. Revueltas: 1980 (*Música de cámara*).
V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, OSX).

1995 Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela [= Simon Bolivar Symphony Orchestra of Venezuela]; dir. Maximiano Valdés, *Caramelos Latinos = Latin American "Lollipops"*. Estados Unidos: Dorian, DOR-90227, 1995. (Music of Latin American Masters). 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1996 Lozano, Fernando, director; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Gran Orquesta de la Radio de Leipzig; Irma González, soprano, *Revueltas & Moncayo*. México: Spartacus, SDL 21020, 1996. (Clásicos Mexicanos). 1 disco compacto: A?D; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1990.

1996 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Sensemayá: The Unknown Revueltas*/ Camerata de las Américas [= La Camerata]; dir. Enrique Arturo Diemecke; Lourdes Ambriz, soprano; Jesús Suaste, barítono; Cuarteto Latinoamericano; Octeto Vocal Juan D. Tercero. Estados Unidos: Dorian, DOR-90244, 1996. (Music of Latin American Masters). 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1997 *Orquesta de Cámara de Morelos; Eduardo S*[ánchez] *Zúber, director*. México: s.p.i., [1997]. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1997 Orquesta Sinfónica Nacional de México; dir. Enrique Arturo Diemecke, *Revueltas: La Coronela. Moncayo: Sinfonía. Márquez: Danzón 2*. México: Spartacus, SDX 21027, 1997. (Clásicos Mexicanos). 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1997 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La música de Silvestre Revueltas*/ Orquesta de Cámara de la Universidad de Nuevo México; dir. Jorge Pérez-Gómez; Leslie Umphrey, soprano. Estados Unidos: University of New Mexico, AA1, 1997. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1998 *Orquesta Sinfónica de Aguascalientes; director: Gordon Campbell*. México: s.p.i., [1998].

1998 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *La Coronela, World Premiere Recording, Original Limantour*/ *Hernández Moncada Version; Itinerarios; Colorines, World Premiere Recording*/ Santa Barbara Symphony; English Chamber Orchestra; dir. Gisèle Ben-Dor. Estados Unidos: Koch, 3-7421-2H1, 1998. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

1999 Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos; [dir. Eduardo Álvarez], *México Sinfónico*. México: Global Entertainment, GECDM-6276, 1999. 1 disco compacto: 12 cm. (México: 100 años de música e imágenes).
V. tb. Orquesta Sinfónica de la Sociedad Filarmónica de Conciertos: 1993.

1999 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Antología orquestal y de cámara: Edición conmemorativa del centenario 1899-1999*/ New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata; Leopold Stokowski and His Symphony Orchestra; London Sinfonietta; dir. David Atherton; Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente; Margarita Pruneda, soprano. México: RCA Victor-INBA, DUON090266354825, 1999. 2 discos compactos: ADD; 12 cm. (Red Seal).
V. tb. Revueltas: 1976 (*Silvestre...*).
V. tb. Revueltas: 1976 (*Sensemayá...*).
V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, OSX).

1999 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Centennial Anthology 1899-1999; 15 Masterpieces*/ New Philharmonia Orchestra; dir. Eduardo Mata; Leopold Stokowski and His Symphony Orchestra; London Sinfonietta; dir. David Atherton; Orquesta Sinfónica de Xalapa; dir. Luis Herrera de la Fuente; Margarita Pruneda, soprano. Estados Unidos: RCA-Red Seal, 09026-63548-2, 1999. 2 discos compactos: ADD; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1976 (*Silvestre...*).
V. tb. Revueltas: 1976 (*Sensemayá...*).

V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, OSX).

1999 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Sensemayá: The Music of Silvestre Revueltas*/ Los Angeles Philharmonic; Los Angeles Philharmonic New Music Group; dir. Esa-Pekka Salonen. Estados Unidos: Sony Classical, SK 60676, 1999. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

2000 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Música de excepción: Edición conmemorativa del centenario 1899-1999*/ Camerata de las Américas; Coro Solistas Ensamble; Rufino Montero, director; Joshua Rifkin, director; Juan Trigos, director; Lourdes Ambriz, soprano; Jesús Suaste, barítono; Arón Bitrán, violín; Alberto Cruzprieto, piano; Juan Stack, voz. México: RCA Victor-INBA, CDC 743218228728, 2000. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm. (Red Seal).

2000 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Troka*/ Orquesta Filarmónica de Moravia; dir. Jorge Pérez Gómez. México: Quindecim, QP-063, 2000. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

2002 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Orchestral Music: La noche de los Mayas. Sensemayá. La Coronela*/ Aguascalientes Symphony Orchestra, Mexico [= Orquesta Sinfónica de Aguascalientes]; dir. Enrique Barrios. Alemania: Naxos, 8.555917, 2002. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

2003 Merino, Armando, piano, *'S Wonderful: De los 20's y los 30's en América*/ *The 20s and 30s in the Americas*. México: Quindecim, QP-100, 2003. 1 disco compacto: DDD; 12 cm.

2003 Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente; Gloria Bolívar, piano; Juan Bosco Correro, órgano, *Orquesta Sinfónica Nacional; dir. Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, 3MCD-3097, 2003. 3 discos compactos: [AAD]; 12 cm.
V. tb. OSN; Herrera de la Fuente: 1958.
V. tb. OSN; Herrera de la Fuente: 1966.

2004 Ebony Band; dir. Werner Herbers; Juan Carlos Tajes, recitación, *Homenaje a Revueltas*. Holanda: Channel Classics, CCS SA 21104, 2004. 1 disco compacto: DDD/ Super Audio CD/ Surround/ 5.0; 12 cm.
o De Revueltas, contiene: 1. *Sensemayá*/ versión para orquesta de cámara. 2. *Ocho por radio*. 3 *Planos*. 4. *Caminando*/ versión orquestal de la Ebony Band. 5. *Este* [*sic*] *era un rey*/ Transcripción y suite de Timothy McKeown.

6. *Hora de junio*/ Versión de José Ives Limantour; Juan Carlos Tajes, recitación. 7. *El renacuajo paseador*. 8-11. *Pieza para doce instrumentos*. 13-15. *Homenaje a Federico García Lorca*.

2004 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Silvestre Revueltas*/ Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato; José Luis Castillo, director; Encarnación Vázquez, mezzosoprano; Román Revueltas, violín. México: Quindecim, QP-123, 2004. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm.

2004 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Revueltas*/ Orquesta Sinfónica de Xalapa; Carlos Miguel Prieto, director. México: Urtext, JBCC-088, 2004. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm.

2007 *Grandes Maestros mexicanos de la música clásica y sus obras*. México: Sony-BMG, 886971503029, 2007. 3 discos compactos: [ADD]; 12 cm.
V. tb. Revueltas: 1976 (*Silvestre...*).
V. tb. Revueltas: 1981 (*La noche...*, OSX).

2007 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Obra Sinfónica*/ Orquesta Sinfónica del Estado de México; Royal Philharmonic Orchestra; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; Enrique Bátiz, director. México: Luzam, LUZAM-1495, 2007. 2 discos compactos: DDD; 12 cm.
V. tb. Orquesta Sinfónica del Estado de México: 1984.
V. tb. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México: 1985 (*Music of Mexico, Volume 3*).
V. tb. Revueltas: 1985.

2007 Revueltas, Silvestre 1899-1940, *Revueltas 2*/ Orquesta Sinfónica de Xalapa; Carlos Miguel Prieto, director. México: Urtext, JBCC-150, 2007. 1 disco compacto: [DDD]; 12 cm.

CENIDIM
DIFUSION

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Eugenio Delgado Parra
Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM)

José Luis Gutiérrez Ramírez
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Héctor Orestes Aguilar
Coordinador de Publicaciones

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de Maria y Campos
Director General

Miguel Ángel Echegaray Zúñiga
Secretario Técnico

Eugenio Reza Sosa
Secretario Administrativo

Benito Adolfo Taibo Mahojo
Coordinador Nacional de Difusión

Héctor Toledano
Director de Publicaciones

CENDIM
DIFUSION

Silvestre Revueltas en escena y en pantalla
se terminó de imprimir en julio de 2012
en los talleres gráficos del Instituto Nacional
de Antropología e Historia.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBAL.

Tal vez no todos sepan que *La noche de los mayas*, esa tan ejecutada y grabada suite sinfónica de la música escrita por Silvestre Revueltas para la película homónima de Chano Urueta, no fue realizada por el compositor, y que incluso contiene materiales ajenos a él y a su estilo. Podría decirse algo similar de las suites de *Redes* y *Música para charlar*, así como de la música para la coreografía *La Coronela*, cuyo episodio final y cuya orquestación no son del autor de *Sensemayá*. ¿Cómo es posible que la fama de Revueltas se asocie tanto a materiales musicales en los que él no tuvo casi nada que ver?

El presente libro aborda estas cuestiones, a través de un viaje que se propone extenso —por todo México y por varias ciudades de Norteamérica y Europa—, detallado —con fuentes documentales revisadas a fondo, muchas de ellas nunca antes consultadas—, directo —por medio de la revisión de las partituras originales manuscritas del compositor—, diverso —a través de la relación con tantos artistas e intelectuales de varios campos— y ameno, apasionado y entretenido, como fue la vida misma de Silvestre Revueltas, tan relacionada con un momento central en la historia de la cultura mexicana. Es también el fruto de más de una década de investigación de Eduardo Contreras Soto sobre el tema, y representa una continuación del trabajo que ya había tenido una presentación general en su propia biografía del compositor, *Silvestre Revueltas. Baile, duelo y son* (2000). Se trata de una parte muy significativa del catálogo revueltiano, no siempre valorada con justicia, y que interesará seguramente no sólo a los músicos, sino también a la gente de cine, de teatro y de danza.

ISBN: 978-607-605-066-8

9 786076 050668

Instituto Nacional de Antropología e Historia

CENIDIM

Instituto Nacional de Bellas Artes

CONACULTA