

Graciela Paraskevaïdis: Los espacios líricos en la música de Silvestre Revueltas *

Introducción

Me permito iniciar mis reflexiones con una cita del musicólogo argentino Carlos Vega quien, en el prefacio de su **Fraseología**, escribía en 1941:

Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar, con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores internos de nuestra esterilidad.

Hace cuatrocientos años que nos vienen de Europa las escuelas musicales, que imitamos, las normas teóricas, que seguimos, y los métodos de trabajo, que aceptamos sin discusión; nos movemos de acuerdo con la flecha de sus veletas. Con tales antecedentes, la idea de que un estudioso sudamericano pueda conmover las bases de la teoría tradicional resulta impensable. La montaña que levantaron en colaboración numerosas generaciones de teóricos europeos, seguirá cerrando el paso, inamovible, como una montaña de verdad.

Si reemplazáramos “un estudioso sudamericano” por “un compositor latinoamericano”, ampliaríamos - sin traicionarla - la tesis veguiana. Y la actualizaríamos en varias décadas.

Autoerigidos los modelos creativos europeos en absolutos y aceptados como tales y únicos por el coloniaje cultural y artístico, es bastante fácil desacreditar o - según estas unívocas medidas de comparación - simplemente reducir a imitaciones más o menos satisfactorias, una innumerable cantidad de músicas. O seguir diciendo, por ejemplo - como dialéctica de validación, por un lado, y de subestimación, por otro - que la influencia de Stravinski es notoria en tal o cual obra de Revueltas, quedando por saber si esto honra a Revueltas o a Stravinski o a ninguno de los dos, o si esto es realmente decisivo para la música misma.

La aplicación de un común denominador que simplifique aquello que nos es desconocido a través de algunos puntos de similitud superficial o aparente, es una tendencia habitual para reducir la distancia entre eso conocido y lo otro, acercando éste a aquél como forma de neutralizar su peligro, sus diferencias o nuestra incapacidad de apreciación y entendimiento. Por ejemplo, conociendo a Stravinski, ya conoceríamos a Revueltas.

La supremacía de los modelos heredados y a menudo asumidos con total naturalidad, candor o conveniencia, hace impensable la utópica posibilidad de que un modelo - si es que siempre necesitáramos alguno en el que respaldarnos o justificarnos - pudiera provenir de otras fuentes, que no las norteadas.

Pero, ¿no ha devenido Revueltas un modelo? (Los mejores modelos son aquéllos que nunca se propusieron serlo.) No un modelo para copiar, sino un modelo -

sinónimo de paradigma - de integridad ética, que de eso se trata también en la música, en el arte, en la cultura. Integridad ética no para copiar, sino para señalar caminos difíciles por los que podemos querer transitar o no. Significa opción de honestidad y rectitud, significa compromiso.

¿Hablo de objetos arqueológicos devaluados, de *junk* histórico? El apocalíptico fin de milenio ha pretendido condenar a muerte todas y cada una de las utopías.

La música que hace pensar es intolerable, martirizante, dice irónica y provocadoramente Revueltas en relación con su **Música para charlar**. Si sospechara cuánto sigue haciendo pensar su música, recibiríamos alguno de sus acostumbrados exabruptos.

Pensar la música de Revueltas significa tratar de abarcar su dimensión agigantada durante cada uno de los años transcurridos desde su muerte, significa reubicarnos en cuanto a la magnitud de sus aportes, significa reescribir la historia de la música latinoamericana del siglo XX a partir de *la visión de los vencidos*. Más allá de "ismos" reduccionistas y compartimentados, más allá de categorías inventadas para nosotros.

Van las sombras tras las sombras, tras las sombras. Nuestro medio musical son sombras que caminan tocando el violín, tocando el violón. Sombras sin ton ni son, escribió Revueltas, definiendo así, por oposición, sus propias opciones.

Escuchando su música, donde la esencialidad derrota a la retórica, y la verdad descarnada al maquillaje más sofisticado, comprobamos que en ella no hay *sombras sin ton ni son* ni almas en pena, sino resplandores, fuerzas comunicantes que conectan las diferentes dimensiones de su obra, también esos espacios líricos, a veces hasta inimaginables en las descargas de esa arrolladora energía que mueve y desplaza sus bloques sonoros: *Mis ritmos son pujantes, dinámicos, táctiles y visuales*, señala el compositor.

En los espacios líricos - remansos de agitadas y violentas acciones - esos ritmos dan paso a otros, menos pujantes pero igualmente sinestésicos, de ensoñación poética y de pensamientos escondidos que sólo afloran en esa relativa calma. Revueltas maneja un tempo interior, psicológico, fuera del tiempo real y cronometrado.

Sirviéndose de un conjunto de elementos en sí sencillos, como pueden ser una melodía a veces evocadora de ecos tradicionales, un acompañamiento, un contracanto. un ostinato, una tímbrica particular, Revueltas compone su microuniverso expresivo sin esconder en lo más mínimo sus ingredientes y sin escamotearnos el disfrute sensible y sensorial de sus resultados.

Es que se trata aquí de la estructuración y expresión de una sintaxis personal en base a elementos, parámetros o materiales reconocibles y preexistentes. Inventa un lenguaje íntimo, un pulso de interiores, a partir de la confluencia de signos conocidos y habituales, lugares aparentemente comunes que se dimensionan en una poesía inconfundible, nada común, que expresa también su necesidad de ternura, su pureza y su inconmensurable soledad.

Los espacios líricos se manifiestan de dos maneras, en principio previsibles:

1) Como un movimiento lento independiente entre dos de carácter vivaz y rápido, por ejemplo en:

- a) el segundo movimiento, *Andantino*, de **Alcancías**;
- b) el tercer movimiento, *Lento semplice*, de **Colorines**;
- c) el segundo movimiento, *Duelo*, del **Homenaje a García Lorca**.

2) Como una sección o bloque intermedio, con características similares al grupo 1) en andamiento y expresión, pero dentro de una obra cuya estructura no presenta cortes ni separaciones. En:

- a) **Ventanas**
- b) **Música de feria** (cuarteto I)
- c) **Ocho por radio**

Recorramos los elementos comunes a estas instancias:

- a) fuerte presencia de energía melódica,
- b) contracantos,
- c) polirritmia,
- d) uso de la técnica de fundido (*fade-in* o *fade-out*) tanto del momento inmediatamente anterior para introducirse en el clima siguiente, como para salir de él y enganchar el próximo y contrastante, con o sin *ritardando*,
- e) uso del silencio, como suspensión expresiva y no como pausa o agujero, para indicar cambios de clima,
- f) uso de ostinati internos, como soporte de lo melódico,
- g) definida caracterización tímbrica, como suma horizontal y vertical de intervalos y complejos armónicos,
- h) atmósfera de ensoñación, evocación, recuerdo, recortes de una memoria lejana casi onírica, no importa si real o inventada, generando ese estado que parecería estar fuera del tiempo.

Ventanas

En marzo de 1932, Revueltas contesta cartas de Carlos Chávez, en ese momento en los EEUU y, entre otras cosas, le comenta: *Te mando el primero y segundo Cuartetos. Mañana me asomo a las Ventanas a ver qué diablos veo por ellas*.

a) En el *Andante* (Nº 12 al 15) se observa un ostinato interválico-armónico-tímbrico de reiterada figuración en cada compás, a cargo del corno inglés (si negra, la y sol sostenido en corcheas), los dos clarinetes en si bemol (negras en terceras descendentes) y los dos clarinetes bajos en si bemol (dos semicorcheas-corchea, do-mi♭-sol), sosteniendo la melodía del oboe - *desolado y absurdo* dice en la partitura -, con los contrabajos repitiendo un sol grave en corcheas, que sólo en el *ritardando* del final del bloque se transforma en negras.

La melodía del oboe - eje de todo el bloque - es flexible, con cromatismos y notas repetidas que insisten en marcar ese canto “desolado y absurdo”. Los esporádicos solos a cargo, en este orden, de tuba, corno, trompeta y otra vez tuba - instrumentos esenciales a la expresión revueltiana - actúan, a partir del compás 11, en triple función:

- 1) como ostinati concentrados, diferentes del continuo,
- 2) como contracanto del oboe,
- 3) como nueva dimensión tímbrico-espacial.

Esta ventana se abre y se cierra delicadamente sin gestos violentos, atisbando hacia el interior con una expresividad angustiosa, pero no explosiva.

b) En la página 35 de la partitura, hay sólo diez compases, que son como la pulverización del ejemplo anterior: melodía en terceras en los dos oboes, primero, y en las dos flautas, después, sobre un colchón de chelos y contrabajos en unísono y - sólo en los dos primeros compases - clarinetes bajos y fagotes. La tuba y el primer corno, ambos con sordina, se deslizan como el recuerdo de los solos escuchados en a).

c) En el *Poco meno mosso*, del N° 27 al 28, el corno retoma un diseño melódico relacionado con el del oboe del ejemplo a), en cromatismos y notas repetidas, sostenido por el ya conocido sol grave de contrabajos ahora en *pizzicato* y a la octava superior, apoyado por chelos en quintas al aire y también en *pizzicato*. Sobre este colchón se repite cinco veces un diseño de violines I y II y violas, a su vez con notas repetidas, a manera de micro-ostinato interno, articulando las ya conocidas terceras en horizontal y vertical.

En el N° 28, *Andantino*, es el primer clarinete el que evoca una variante melódica del oboe de a), con breves contracantos irregulares de flauta, después de trompeta y finalmente de oboe, con los chelos ocupando el lugar de los contrabajos en las corcheas repetidas. Reaparecen las terceras de los oboes de b), aquí en dos flautas, sobre un solo de violines, con retazos melódicos conocidos. En el último segmento, sólo con apoyo de los chelos y su tenaz si en corcheas, el oboe y el corno inglés - respondidos por el clarinete y la flauta - cierran esta última ventana lírica de **Ventanas**. El *fade-out* es cortado bruscamente por cornos, trompetas y trombones.

Alcancías

Aquí el espacio lírico ocupa claramente el segundo movimiento, *Andantino*, que gira en torno a un eje de si bemol mayor y prescinde totalmente de los instrumentos de percusión indicados para el resto de la obra. El diseño melódico se va desplazando de los violines en unísono hacia el oboe (con flautín), al pequeño clarinete, luego al flautín con el oboe en octava, y vuelta al oboe y a los violines en el N° 29, al corno, a la trompeta y al trombón, para luego esfumarse a través del flautín y oboe, los tres metales, los violines y finalmente el oboe.

En todos los casos, la presencia melódica es acompañada tanto por breves toques “discordantes” de atención (por ejemplo, al comienzo - compases 2 y 3 - con los clarinetes en mi bemol y si bemol y un eco en el flautín y el oboe en el compás 4), y una trama de ostinati o sinfines dentro de los arcos, en los momentos en que no asumen protagonismo melódico. Los tres metales - cuando no tienen a su cargo individual diseños melódicos -, se funden en un trío con fuerza armónica, cuyo punto culminante es el tutti aludido, en los cinco compases del N° 31, que comienza ya en el compás previo a éste. El tratamiento general es más vertical, con complejos armónicos que, saliendo de unísonos, se articulan en tres niveles bien diferenciados a cargo de cada uno de cada grupo de instrumentos.

Cuarteto IV

Es conocido como **Música de feria**: los siete primeros compases - *Meno mosso* del N° 12 - se establecen como el inicio del primer segmento lírico. Los micro-ostinatos interválico-rítmico-tímbricos, uno con la cuarta aumentada melódica en el chelo, con la viola y el segundo violín interponiéndose en acordes, se establecen como soportes de los armónicos del primer violín, que parece moverse en otra galaxia. El compás ocho se queda sólo con el do del chelo como charnela hacia el *Lento*.

En éste, N° 13, siguen tres compases ya con sordina, con un diseño melódico - más polirrítmico - en el primer violín, sobre el soporte armónico de los tres restantes. Saliendo de un breve silencio total - cargado de expresividad - e inequívocamente en la mayor por los siguientes catorce compases, se escucha una de canción de cuna de origen popular - lejanísima en el espacio y en el tiempo -, cuya melodía y contramelodía se libran entre el primer violín y el chelo, en tanto el segundo violín y la viola tejen un ostinato interno como si fuera un sinfín convergente interválicamente: si-la del segundo violín contra fa#-sol# de la viola. El chelo se reparte entre el contracanto con el primer violín y la repetición en corcheas regulares de un mi en pizzicato.

En el N° 15 el juego se unifica rítmica y armónicamente por dos compases que tienen su eco inmediato en los dos siguientes, antes de un calderón que sirve de suspenso expresivo al regreso de la melodía del primer violín, ahora tocada por el segundo violín y luego nuevamente por el primero, con permanentes contracantos de los tres restantes. Muy importante es el sutil cambio melódico en el segundo violín: en lugar de mi-la-do#, es mi-fa#-do#: la cuarta reemplazada por la segunda mayor evita la previsibilidad. Luego de un compás de un tiempo de respiro expresivo - otro más en este contexto de inspirar-respirar-espigar -, en el N° 17 se retoma, a la octava inferior - como si fuera el segundo eco a distancia -, el material del N° 15.

Un nuevo calderón precede un *Più lento* que cita el inicio del diseño melódico de la cantilena del primer violín, pero ahora en armónicos del primer y segundo violines, como deseando acentuar no sólo el eco de lo real, sino también el esfumarse de lo lírico en el espacio infinito. De fuerte expresión es el fa# *sfp* del segundo violín - nunca se había escuchado en este contexto un sonido tan discordante y agresivo, una especie de toque hiriente en el interior de tan idílica trama -, antes de que éste entre a apoyar al primer violín, primero a una tercera y luego a la sexta inferior. El chelo y la viola asumen la realización de micro-ostinatos: con la repetición del mi del primero, y un diseño de tetracordio descendente - si-la-sol#-fa# - la segunda, con expresivos silencios interpuestos hacia el final de esta sección.

Colorines

El 21 de junio de 1933, Amadeo Roldán, en ese momento ya director permanente de la Orquesta Filarmónica de La Habana, le escribe a Chávez: *Le ruego felicite en mi nombre al señor Silvestre Revueltas. En el segundo de los dos conciertos que dirigió con nuestra Orquesta [Nicolás] Slonimsky en el mes de abril, tocamos sus deliciosos Colorines, que tuvieron un gran éxito de público.*

La instrumentación del tercer movimiento de Colorines está pensada para flautín, oboe, clarinete en si bemol, fagot y corno - casi un quinteto de vientos tradicional y, al igual que Alcancías, prescinde de los otros instrumentos previstos para el resto de la obra. Esta voluntad tímbrica obedece a la necesidad expresiva del material melódico,

dulce y cantable, que se enhebra siempre en torno a dos, tres o cuatro de los cinco instrumentos (nunca llegan a estar los cinco juntos, es curioso). Hay una conducción claramente lineal, horizontal, que se mueve a pasos interválicos pequeños (la cuarta es el salto interválico mayor en este contexto), enroscándose con micro-ostinatos dentro y a lo largo de melodías y contracantos, pero sin descuidar un interesante movimiento paralelo de cuartas, quintas u octavas entre distintos instrumentos.

Ocho por radio

Con su ironía habitual, Revueltas escribe que es una *ecuación algebraica sin solución posible, a menos de poseer profundos conocimientos en matemática. El autor ha intentado resolver el problema por medio de instrumentos musicales, con éxitos medianos, del que la crítica concedora en achaques de números podrá juzgar con su habitual ecuanimidad.*

Sin embargo, le creemos a la música misma, la que - después de un semi-tutti *ff* y de un calderón (acá obviamente no hay fundido) -, nos lleva de la mano durante los trece compases que van del N° 13 al *Lento* del N° 14. Al inicio, la música se tambalea levemente por el cambio frecuente del 6x8 al 3x8, 2x8 y 5x8 y las irregularidades del tambor indio - ¿tal vez algo achispado? -, pero va cruzando por una idea suspendida en retazos melódicos, como susurrando elementos que escucharemos enseguida después casi desde la misma lejanía: la nota repetida, la tercera menor, un diseño melódico de reminiscencias infantiles - ¿otro arrorró? - en el fagot, luego en el clarinete dos veces (la segunda a la octava superior), articulado en varios niveles de ostinati: el tambor indio, el contrabajo en *pizzicato*, el primer violín en tercera menor-segunda menor-tercera mayor (fa-mi-re-mi), el chelo - sea en *pizzicato* o en arco - pero siempre en contracanto.

Homenaje a Federico García Lorca

El segundo movimiento - *Duelo* - es el más acabado de estos ejemplos, en su equilibrio, en su síntesis, en su economía de medios, en su lacerante emotividad.

Aquellos ostinati que tanto fastidiaban a Chávez, se apoderan aquí del ritual fúnebre, diversificándose en seis estratos diferentes: dos tam-tams (grande y pequeño), xilófono, piano, primer violín, segundo violín y contrabajo. Vale la pena observar la elaboración de los elementos en cada uno de los seis: los tam-tams usados estratégicamente y con gran sentido de la oportunidad dramática, tienen una presencia tímbrica que se expande hacia los otros instrumentos; el xilófono - ausente en el clímax central - queda fijo en la repetición regular de la segunda mayor sol-la junto al sib del contrabajo, generando un concentrado cluster fijo; el piano - excepto en el segmento central - desempeña el papel de un estrato cromático-armónico articulado parejamente junto con las corcheas del primer violín; éste se asemeja en la interválica - tercera menor-segunda menor -, a instancias ya frecuentes en Revueltas; y el segundo violín agrega su ostinado ritmo interválico-tímbrico de negra con punto y corchea (mi-la♭).

Desde dentro de esta trama, el clarinete en mi bemol, las dos trompetas en do y la tuba van marcando un contorno melódico muy extendido en duración y extensión interválica, también procesado ostinadamente. Observemos por último el papel protagónico de la tuba (no es la primera vez ni será la última en la obra revueltiana, que este instrumento asume un lugar excepcional), que lleva a un *Meno mosso* en el N° 3,

un segmento algo diferente que actúa como una especie de clímax, de eje del comienzo y del final, ligados éstos por un tratamiento similar.

Tampoco es éste el único ejemplo en el que Revueltas articula su obra en tres movimientos, y cada uno de éstos, a su vez, en tres segmentos o bloques en el interior de ellos.

Otros ejemplos

En otras obras como las **Tres pequeñas piezas** para violín y piano (1938), la **Toccata** (1933), los **Cuartetos I** (1930/31), **II** (1931) y **III** (1931) e **Itinerarios** (1937) encontramos tratamientos similares, sea dentro del único movimiento, sea como integrados en calidad de sección lenta.

En cambio, en obras como **Cuauhnáhuac** (1930/1932) y **Sensemaya** (1938) no existen estas ventanas; el tratamiento es monolítico y compacto, sobre todo en la segunda, cuyo tema de inspiración difícilmente admitiría algún espacio lírico.

Reflexiones finales

Casi todo análisis - formal, enumerativo, estadístico, paramétrico, descriptivo, anecdótico, semiótico, fenomenológico - es resistente a la experiencia perceptiva y peligrosamente reduccionista del hecho artístico. Al mismo tiempo, abre puertas polisémicas de interpretación.

Como el análisis musical no ha logrado darnos todos los medios necesarios para establecer una cabal correspondencia entre lo que se percibe visualmente a través de una partitura y auditivamente a través del oído físico, del oído subjetivo y del oído de los códigos culturales a los que pertenecemos, entonces esta vaca sagrada de la musicología debe seguir entendiéndose como un auxiliar relativizado para encontrar en cada caso una vía de acceso coherente con lo que estemos queriendo estudiar, entender y apreciar.

Hay músicas que desafían más que otras el análisis, porque priorizan dimensiones no analizables más que en términos que la ciencia analítica como tal desdeña por poco científicos, lógicos o racionales. Hasta las músicas más especulativas están expuestas a que un minucioso análisis termine por no hacerles honor. O viceversa. Porque la creación es una de las más complejas e inasibles de las actividades del ser humano y, como tal, no siempre dependiente de la exégesis analítica, ni para su existencia ni para su aprehensión.

La música de Revueltas es prueba contundente de ello. No se deja reducir ni estereotipar. Aún si intentáramos hacerlo, tampoco llegaríamos al fondo de esa "música por dentro", esencial, valiente y sin concesiones, sin mutilar su esencia y su razón de ser.

Y si no, preguntémosle al Viejo Antonio.

* Ponencia leída en el Primer Coloquio Silvestre Revueltas, Ciudad de México, 10 de agosto de 1996. Incluyó ejemplos musicales grabados.