



EL HOMENAJE DE REVUELTAS A LORCA. UN ENCUENTRO ENTRE MÚSICA Y POESÍA, ARTE Y POLÍTICA, NACIONALISMO Y UNIVERSALISMO¹

Vicente de Jesús Fernández Mora
(Universidad de Huelva)

Resumen. En este artículo se pretende esbozar un breve análisis de los usos y simplificaciones políticas y de los paralelismos estéticos de la obra de dos autores representativos a la vez de la vanguardia artística y del nacionalismo cultural de España y México, durante un periodo crucial para la definición de las identidades modernas en ambos países. A partir de la conmoción que supuso el asesinato de Federico García Lorca y de la reacción que provocó en multitud de artistas latinoamericanos, entre ellos el compositor Silvestre Revueltas, se trata de evaluar el compromiso político antifascista de estos artistas en su compleja relación con la experimentación estilística y la innovación de sus obras.

Abstract. This article aims to give a brief analysis of the political uses and aesthetic similarities in the work of two authors representative of the artistic vanguard and national culture, and nationalist, of Spain and Mexico, during an important period for the definition of modern identities of both nations. From the commotion which involved the murder of Federico Garcia Lorca and the reaction provoked in many Latin American artists, including the composer Silvestre Revueltas, it is evaluating the anti-fascist political commitment of these artists in their complex relationship with experimentation and stylistic innovation of his works.

Palabras clave. Nacionalismo, Literatura, Música, Política

Keywords. Nationalism, Literature, Music, Politics

¹ Este artículo es una versión desarrollada de la ponencia presentada en el XXXIX Congreso, «Diálogos Culturales», del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (I.I.L.I.), que tuvo lugar en Cádiz (España) durante los días 3 a 6 de julio de 2012. La ponencia se encuentra publicada en las correspondientes actas.

Introducción

A la música de Silvestre Revueltas, nacionalista, mexicana, mestiza e indígena, le puede suceder lo que a la literatura de García Lorca, española, andaluza, gitana y popular; si nos empeñamos en ver su ideología por encima de su estética, su propaganda política, su retórica inflamada, a veces declamada por los propios artífices: que se queden en apenas estos cuatro atributos, valiosos, pero pobres e injustos por sí solos. El propio Revueltas nos lleva al engaño, hombre –dicen– rotundo y desmesurado, no solo en su porte:

El artista para ser verdaderamente fuerte requiere en la actualidad no solo talento, técnica, ímpetu creador, sino velar cuidadosamente por que estas cualidades estén al servicio exclusivo de una causa justa; la única: la de la liberación proletaria y su cultura. Cualquier otra actividad del artista es estéril (Revueltas, R. 1989: 187).

Nos encontramos en el México posrevolucionario de los años 20 y 30, décadas callista y cardenista de apogeo de la política cultural nacionalista revolucionaria² y años también de consagración y fijación del nacionalismo musical, apadrinado y expandido por la figura y obra descomunales de Carlos Chávez. Difícilmente en este período un artista con pretensiones de modernidad y con aspiraciones a cobrar prestigio (no digamos ya a desempeñar cargos de gobierno) en el abigarrado laberinto de desencuentros de poderes estéticos y políticos y luchas generacionales tras la conmoción de la Revolución podía dejar de autoproclamarse revolucionario. Desde los vanguardistas más radicales y rupturistas, los estridentistas, pasando por la modernidad temperada, antimexicanista, elitista, europeísta y universalista del grupo de los Contemporáneos, hasta los reproductores más fieles del programa del realismo socialista dictado por el mito procurador de dogmas de la utopía soviética, todos, repetimos, para ser artistas modernos y mexicanos habían de ser revolucionarios. La Independencia, primero, la Revolución después, habían suministrado dos hitos conmocionados de identidad orgánica sobre los que sostener el mito de la propia existencia nacional, y una vez consolidados, las minorías de «partidarios de un orden

² Se trata del gobierno del presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928), su mandato en la sombra como Jefe Máximo de la Revolución, el llamado maximato (1928-1934) y el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940).

autoritario, los militaristas, los amantes de la tradición, los fascistas, los católicos integristas, los que repugnaban los cambios a que el mundo se veía lanzado» (Matesanz, J. A. 1980: fuente electrónica) no ofrecían modelos alternativos de nación, a lo más presionaban tratando de templar las políticas más progresistas del callismo y después, sobre todo, de Cárdenas³. Como dice Monsiváis, en «materia cultural, en los veintes, el Estado es simplemente todo», así, las más importantes rivalidades internas de la política cultural, al menos desde el aspecto estético, no eran tanto sobre el ser o no revolucionario de la nación, eran más bien un problema de alcance o definición, «una batalla explícita sobre el término revolucionario» (Monsiváis, C. 1989: 723). Eran estas rivalidades, simplificando, las reticencias, modernas y estilizadas, a una definición de lo nacional-revolucionario en términos exclusivos de un nacionalismo de «vuelta a lo mexicano», de «empequeñecimiento de la nacionalidad» (Cuesta, J. 1994: 174), pintoresco y localista, que cerraba las puertas a la intelectualidad del país para la interacción y el debate de igual a igual con la élite mundial mediante la búsqueda de vías de internacionalización del arte y el pensamiento mexicanos. Ese nacionalismo oficial se traducía en lo artístico en el realismo de la novela de la Revolución, el muralismo pictórico de Rivera, Orozco y Siqueiros, la poesía social comprometida, una nascente industria cinematográfica promotora de los tipos del mexicano medio rural y urbano y el nacionalismo musical, incipiente en Manuel Ponce y José Rolón, que habían estudiado en Europa, y sobre todo el de Chávez, figura ya admirada en los EEUU.

En España, por los años en que México empezaba a hacerse un espacio más unívoco desde la fragmentación cultural, étnica y geográfica, comenzaba a instalarse, con el carlismo, otro mito, de inercia contraria, el de las dos Españas, cuyas consecuencias más funestas abocarían a la devastación fraternal de la Guerra Civil. El fin de la dictadura primoriverista (1923-1930), de la otra efímera de Berenguer (1930-1931), la entrada entusiasta en la II República (1931), sus vaivenes radicales y reaccionarios y la solución final del alzamiento militar (1936) jalonan una progresión de radicalización ideológica que va a ir extremando el discurso de cada bando: el republicano, democrático y moderno, y también revolucionario, por un lado, y el autoritario, reaccionario y tradicionalista, y también fascista, por el otro. La evolución dibuja una creciente y convulsa politización del discurso

³ «Ante la radicalización progresiva del gobierno cardenista y de la clase obrera organizada comenzaron a proliferar una serie de organizaciones, de escasa importancia numérica –membretes– pero muy vocales y activos, de la extrema derecha» (Ojeda, M. 2009: 124).

estético hasta el punto en que las modernistas, simbolistas y elitistas aspiraciones de arte puro y distanciado de lo humano irán quedando suspendidas y arrinconadas, o más aun, ridiculizadas y despreciadas por la versión oficial de la cultura hegemónica. A su vez se afianza una inmersión ideológica por necesidad y urgencia de tomar partido y por la presión de no producir una literatura que arriesgara de «ser tachada de inauténtica» (Cano, J. 1971: 236), que podrá conducir a los extremos, en cada uno de los frentes, del peor arte de propaganda, superficial, rendido a la ideología.

Lorca no es, por supuesto, uno de esos artistas del purismo exacerbado y deshumanizado, la hondura humana y emoción raigal de su poesía y la «conexión con el pueblo y su problemática» (Real, C. 1991: 170) rara vez abandonan del todo al lector, pero su inconformismo estético acercado a las vanguardias, al surrealismo y al teatro experimental y su interés por la innovación formal sí lo llevaron a probar un arte, en sus propias palabras, «no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular» (Ortega, J. 1989: 61) o «una poesía evadida ya de la realidad, con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas» (Ortega, J. 1989: 123). La preocupación por la cruda realidad de los estratos sociales marginales y desamparados, ya patente en su poesía gitana, pero agudizada por el desencanto metálico y fabril de Nueva York y sus negros desharrapados, se concreta con su regreso a España en 1931, después de su estancia en Estados Unidos y Cuba, con un claro posicionamiento a favor de la República y la urgencia de reacción ante la amenaza fascista. Lorca se atenderá ahora al lenguaje común de la propaganda antifascista, despliega una visible actividad de adherencia pública a la causa republicana (Ortega, J. 1989: 122, nota al pie), que tiene en la aventura del teatro popular de la Barraca su ejemplo más conocido, y declara explícitamente, en un estilo no muy lejano al de Revueltas, su convicción sobre el irrenunciable compromiso político del artista:

Ese concepto de arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan azucenas (Pereira, A. 2003: 55)⁴.

⁴ De la última entrevista realizada a Lorca, publicada en *El Sol* el 10 de junio de 1936.

Y esto no es más que el color y sabor locales, si se nos permite, de una conflagración telúrica que recorría Europa y occidente en el período de entreguerras, entre dos formas de ver el mundo irreconciliables, entre el fascismo y totalitarismo (de izquierda o de derecha), alentados por supersticiones premodernas de lo Absoluto (teológico, de raza o de clase), y la atrabancada democracia, social, liberal y secular, ambas dispuestas, como se comprobó, primero a aniquilarse, después a soportarse en un congelamiento de violencia contenida y vigilada. En estos años veinte y treinta en que la política y la politización casi total de la vida alcanzaron un clímax ya no repetido en la ulterior democracia occidental, resultó casi imposible hacer un arte moderno sin ser comprometido, al menos, con la agitación vital que se respiraba en las urbes capitalinas, productoras de toda forma de cultura y de pensamiento en la era moderna industrial. Bien fuera en el México D.F. de estridentistas en guerra abierta contra los afrancesados y anglófilos Contemporáneos, en la Roma de los futuristas afines al fascismo, en el Zurich de los dadá socialistas, en el Moscú de constructivistas y suprematistas tratando de crear el hombre nuevo nacido de la Revolución, en el París de surrealistas afiliados al partido comunista... por doquier se producía, se teorizaba y se exigía un arte que anunciara y decidiera una realidad emergida tras la pulverización de lo antiguo y que, en su modalidad más avanzada, más atenta al acontecer cotidiano, tomó para su denominación una palabra cargada de futuro, de combate, de guerra: la vanguardia.

En lo que respecta a la relaciones entre España y México en estos años, ya desde la promulgación de la República en el 31 se inicia una relación de «cooperación y reciprocidad dentro de una comunidad de ideales» (Montero, M. 2001: 255), pero lo cierto es que estos discursos paralelos intersectan bruscamente y encuentran espacio para la lucha compartida con el estallido de la Guerra Civil y la causa común que el gobierno de Cárdenas y muchos intelectuales y artistas mexicanos harán con la defensa política y moral de la República. En este punto, la Guerra Civil española concentró la atención del mundo como campo de pruebas de lo que iría a suceder en un continente abocado al desastre y sirvió de definitivo reenganche político, tras un pasado de panamericanismo liberal antiespañol, de México con la antigua metrópoli. De este modo, la proverbial y casi heroica defensa mexicana en los foros internacionales de la legitimidad de la República española durante cuarenta años a partir de la inspiración cardenista, que se ha convertido en «parte de la

autocomprensión de la mexicanidad» (Montero, M. 2001: 273), fue tanto una forma de acreditar la propia joven e insegura identidad nacional, nacionalista y revolucionaria, en y frente al resto del mundo, y especialmente los EEUU, pues «al hacerlo defendía su propia soberanía» (Velásquez, A. 2010: 8), como una intensa reactivación de esa «viva conciencia de la unidad fundamental de la cultura compartida con España» (Matesanz, J. A. 1980: fuente electrónica).

A partir de ahí se desata un nutrido programa de apoyo moral, intelectual, cultural artístico, diplomático, político y económico⁵ de la Revolución mexicana a la Revolución española, vertebrado en buena parte en torno al fenómeno de los frentes populares y las alianzas de intelectuales de izquierdas, que agrupan y animan a los antifascistas a ambas orillas del Atlántico (Egido, M. A. 1987; Garrido, M. 2010). Y por si fuera poco, el golpe de gracia para este hermanamiento intelectual, artístico y sentimental vendría dado por la muerte de García Lorca, ya ampliamente admirado por las élites cultas hispanoamericanas y que inmediatamente se convertiría en mártir de la barbarie fascista y emblema del espíritu de la libertad, icono de la esperanza por un mundo mejor, estímulo en la lucha por la dignidad del hombre y, cómo no, maleable instrumento de propaganda política. Dice Monsiváis al respecto, citado por Schneider:

Más que ningún otro hecho individual, el asesinato de Lorca conmueve y es factor decisivo en la toma de posición moral que será alternativa estética. De pronto, su poesía, que era solo conocida por un cenáculo, se difunde enormemente, y su teatro se presenta por doquier. Es el mártir de la República, al que cantan los poetas democráticos y poetas comunistas (Monsiváis, C. 1989: 255).

Justo ahí, en el centro de este clímax de fraternal exaltación revolucionaria, republicana e hispanomexicana, atravesado por el horror bélico y el dolor de una muerte prematura, tenemos el encuentro de estos dos artistas geniales: Silvestre Revueltas impresionado por la brutal noticia compone su pieza de cámara *Homenaje a Federico García*

⁵ La relaciones culturales hispano-mexicanas durante la guerra civil española, que tienen como hito más significativo el famoso exilio de españoles en México tras la derrota republicana, no es ni mucho menos un fenómeno exclusivo de este contexto bélico, sino que existe «un hilo conductor que en el ámbito de la cultura enlaza el exilio republicano en México con procesos anteriores a este, tanto españoles como mexicanos» (Granados, A. 2007: 104). En los años anteriores a la guerra una importante labor de intercambio cultural y científico fue auspiciada por las ya célebres instituciones de la Junta de Ampliación Universitaria y el Instituto Hispano-Mexicano de Intercambio Universitario.

Lorca, que estrena solo tres meses después, en noviembre de 1936 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México⁶.

El «Homenaje» a Lorca y la LEAR

No tenemos constancia precisa de qué y cuánto de la obra de Lorca conociera Silvestre Revueltas antes de la muerte del granadino, la circulación de su literatura era, si bien ya muy apreciada en los años treinta⁷, también muy circunscrita a círculos de la élite interesada en las novedades europeas y el poeta, si bien lo deseaba y hubo intentos al respecto⁸, no llegó a pisar tierras mexicanas.

Luis Mario Schneider, en su estudio que venimos citando, *García Lorca y México*, localiza la primera publicación en México de un poema lorquiano en diciembre de 1926, «Dos juegos de luna. Canción», en *El Universal Ilustrado*; tres meses más tarde se publica otro poema suelto, «El poema del ti vivo», en *Horizonte* (Schneider, L.M. 1987: 89). La siguiente publicación data de 1933, en *Alcancía* sale la «Oda a Walt Whitman» (Schneider, L.M. 1987: 91; Crow, J. 1939b: 470), de la serie de Nueva York, en tirada limitada, que está ya dentro de esa etapa experimentalista a la que arriba aludimos y lejos de sus obras 'popularistas' más accesibles al lector medio, aquéllas que emplean la rima tradicional fácil de memorizar y evocan las atractivas imágenes de su particular folklorismo andaluz. No es hasta después de su muerte, con ocasión del homenaje póstumo antedicho, que se presenta la primera compilación mexicana de sus versos; se trata, a decir de John Crow, de una «selección bien hecha» a cargo de la misma LEAR, de 34 páginas con 22 poemas más un estudio preliminar de Juan Marinello (Crow, J. 1939b: 471). Solo un mes después, en diciembre de 1936, aparece una nueva antología, esta vez en *Revista de revistas*, con 32 aportaciones más el poema de Machado «Fue en Granada» dedicado al poeta asesinado

⁶ Se estrenó con el título provisional de *3 piezas para diez instrumentos* dentro de un «Homenaje a Federico García Lorca» organizado por la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) en el cual participaron también su hermano José Revueltas, Germán List Arzubide, Juan Marinello y el político comunista Ramón García Urrutia (Schneider, L.M. 1987: 11).

⁷ John Crow nos dice que desde la aparición del *Romancero Gitano* «en Hispanoamérica su nombre había llegado a ser una especie de faro alrededor del cual los jóvenes poetas se agrupaban como satélites alrededor del sol» (Crow, J. 1939a: 308).

⁸ Desde su primer encuentro con el granadino en 1933 en Buenos Aires, Salvador Novo, quizá el poeta de los Contemporáneos más afín a Lorca, da testimonio en varias ocasiones (Schneider, L.M. 1987: 169, 175) de la intención y deseo de éste por conocer México: «Amaba a México, ansiaba conocerlo y me había prometido venir» (Schneider, L.M. 1987: 175). Precisamente el Instituto Hispano-Mexicano de Intercambio Universitario, citado arriba, había programado la invitación de Lorca a México para «sustentar algunas conferencias sobre poesía y teatro moderno», según publicara *El Universal Gráfico* el 16 de abril de 1936 (Schneider, L.M. 1987: 9).

(Schneider, L.M. 1987: 89). En esta segunda publicación puede que se intentara verter más material lorquiano a la bibliografía mexicana pues cuida de no repetir más que 9 de los poemas antologados por la LEAR. Entre ambas selecciones se incluyen 6 poemas de la serie de Nueva York («Ruinas», «Nueva York, oficina y denuncia», «Oda a Walt Whitman», «Pequeño vals vienés», «Son», y «Oda al Rey de Harlem»). Si bien la explosión de la 'moda lorquiana' es inmediata tras su muerte, no es hasta 1940 que se publican íntegramente en México el *Romancero gitano*, *Poema del cante jondo*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y *Poeta en Nueva York* (Schneider, L.M. 1987: 91). ¿Cuál era entonces la obra de Lorca que estaba a disposición de Revueltas para inspirar la composición entre octubre y noviembre de 1936⁹ de su *Homenaje*? No podemos saberlo, pero sí sabemos con garantías que el mexicano admiraba profundamente y conocía bien la literatura de Lorca que hubiera tenido a su alcance. La experiencia de inmersión en el mundo del granadino, imprescindible tarea para la labor compositiva de la música programática o descriptiva, que aspira a una «fusión íntima y completa ente las grandes obras maestras de la literatura y de la música» (Fubini, E. 2001: 307), nos viene testimoniada por Juan Marinello, quien afirmaba que:

Sentía Silvestre una profunda admiración por Federico, del que gustaba recordar con frecuencia los versos mejores...Por algunas semanas vivió Revueltas en una alucinación meditada, inmerso en el ámbito lírico de Federico, al que la muerte absurda ofrecía una profunda luz (Brennan, J.A. 2014: 69).

Rosaura Revueltas, autora de la compilación de textos de y sobre su hermano que aquí venimos manejando, al respecto de una conversación con el Doctor Falcón, director del sanatorio en el que Silvestre estuvo recluido en diversas ocasiones por sus problemas con el alcohol, confirma la fascinación del mexicano por Lorca:

Me dice también que en una de esas estancias allí empezó a escribir su *Homenaje a Federico García Lorca*, el poeta español al que admiraba enormemente y en cuyas poesías se inspiró para escribir algunas de sus obras (Revueltas, R. 1989: 178).

⁹ Schneider incluye en su estudio una copia del autógrafo del guión de la partitura del *Baile* (267-290), con la indicación, suponemos que de la mano de Revueltas, «México Octubre-Noviembre de 1936» al principio y «16-10-36» al final.

Solo siete meses después del homenaje en el Palacio de Bellas Artes, Revueltas se embarca en un viaje a la guerra de España como Secretario de la LEAR, junto a un nutrido contingente de jóvenes hombres de letras mexicanos¹⁰, para participar en el II Congreso de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, que se estaba celebrando en Valencia. La LEAR (1933-1938) fue un importante órgano estético-político, asociado al partido comunista y a organizaciones similares neoyorquinas, que alentó, junto a *Frente a frente*, su revista hermana, una producción artística «realista, cargada de acentos funcionales, propagandísticos, que, sin excluir las búsquedas técnicas ni relegar las cualidades expresivas, acentuaba los contenidos políticos» (Reyes, F. 1994: 25). Si en un primer momento, durante los primeros años del cardenismo, la LEAR vivió una cierta inercia de clandestinidad, producto de la anterior etapa anticomunista alentada por el *maximato*, a medida que el gobierno de Cárdenas asumía los presupuestos de la educación socialista, fue acaparando mayor visibilidad y presencia, llegando a ser uno de los colectivos artístico-políticos con mayor capacidad de movilización de las izquierdas mexicanas (Reyes, F. 1994: 25-26).

El grupo parte de México en junio del 37, el 21 de ese mes llegan a Nueva York, donde permanecerán cinco días a la espera de embarcar para el continente. En esta gran capital, concentradora material y simbólica de todos los males del capitalismo e injusticias sociales que combate la utopía socialista, Revueltas nos ofrece algunas reflexiones que no podemos dejar de sospechar de alguna forma filtradas por el desgarrador imaginario neoyorquino de Lorca. Esa honda inmersión en su poesía de la antes hablábamos y el hecho estimulante de dirigirse, en entusiasta misión de confraternización internacional, al centro de la conflagración que cercenó la vida del joven poeta, lo que casi convierte al granadino en eje propiciador e inspiración de la expedición (y no olvidemos además que Revueltas llevaba bajo el brazo las partituras del *Homenaje* para su estreno y difusión, junto a otras, en Europa¹¹), nos hace pensar que las impresiones de Revueltas sobre la gran urbe estuvieran, consciente o inconscientemente, tamizadas por algunos

¹⁰ La delegación mexicana al Congreso la formaban Chávez Morado, Fernando Gamboa, Juan de la Cebada, Octavio Paz, Elena Garro, José Mancisidor, Carlos Pellicer, David Alfaro Siqueiros, Juan Marinello, Nicolás Guillén y Silvestre Revueltas, en calidad de secretario general (Durán, J. 1999: 115). Reyes Palma nos dice que Guillén y Marinello, si bien partieron con la expedición mexicana iban en representación de la delegación cubana (Reyes, F. 1994: 27).

¹¹ Revueltas no ocultaba las esperanzas que tenía puestas en este viaje para su carrera: «Todo son interrogaciones. Yo pienso que para mí es decisivo este viaje. ¿Lograré mi deseo que no es sino noble?» (Revueltas, R. 1989: 56).

poemas¹² del *Poeta en Nueva York*: «Da tristeza ver las gentes pobres, las casas pobres junto a los grandes rascacielos... Miseria y dinero. Dolor y lucha» (Revueltas, R. 1989: 58)¹³, «ciudad febril y organizada, alta y negra... con su estatua de Libertad, verde y pequeña» (Revueltas, R. 1989: 66)¹⁴.

Hemos intentado encontrar algunas pistas sobre la posible fuente de inspiración literal para la composición de su *tombeau* lorquiano en algunas de la poesías más vanguardistas del poeta, con el objeto de desmentir aquellas simplificaciones de la música de este compositor modernísimo, que habrían de ir a la par, sospechamos, de un análogo sesgo reduccionista de la poesía de Lorca. La comparación del corrido y el romance, el localismo provinciano, los temas e imágenes de la tradición vernácula, la música folklórica, el equiparable temperamento de lo mexicano y lo andaluz, y el gitano y el mestizo, pueden ser válidos elementos de análisis y comprensión, pero sin duda no serían más que fáciles y recurrentes simplificaciones sin trataran de totalizar tales complejas personalidades y producciones a fin de ajustar idiosincrasias y establecer convergencias entre presumibles posicionamientos estéticos similares en ambos artistas, que, en resumidas cuentas, desde esta perspectivas, estaría reducidos a no mucho más que a nacionalismo mexicano y populismo andaluz. Un sola escucha del *Homenaje* deja claro que poco tiene que ver con la mera plasmación musical de la facilidad rítmica del romance o el corrido, con la mera traslación al formato culto sonoro de la algarabía callejera de bandas y mariachis y, mucho menos aun, con la mera traducción a sonidos de un preciso contenido ideológico y político. Digamos algo aun, por insistir más sobre las cultas y selectivas afinidades poéticas de Revueltas. Eugenia, la hija del compositor, escribe, a colación de la polémica entre el escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón y la LEAR¹⁵ que:

Tanto Cardoza y Aragón como Julio Castellanos y Silvestre

¹² Es lógico que Revueltas conociera, al menos, los poemas «Ruinas», «Nueva York, oficina y denuncia», y «Oda al Rey de Harlem», incluidos en la edición de la LEAR para el homenaje celebrado en México. En estos momentos (de mayo a diciembre del 36) Revueltas era director del comité ejecutivo de la LEAR (Reyes, F. 1994: 37).

¹³ Fechada el 21 de junio de 1937.

¹⁴ Fechada el 29 de junio, ya al borde del Britannic, rumbo a Europa.

¹⁵ Cardoza, miembro de la LEAR y muy próximo también al círculo de los Contemporáneos, desató una sonada polémica desde la páginas de *El Machete* con ocasión de la primera exposición colectiva de pintura de la Liga. Reyes Palma nos dice que el pronunciamiento del escritor «se dedicó a desmontar el proyecto estético sancionado por el comité ejecutivo de la liga y difundido, de tiempo atrás, mediante su órgano de prensa. Para Cardoza y Aragón, producir arte por consigna no representaba sino ausencia de autocrítica que orillaba a una postura contrarrevolucionaria. La LEAR, por tanto, resultaba 'la única organización creada en México contra el arte'» (Reyes, F. 1994: 34).

Revueltas permanecieron, a pesar de su militancia, muy cercanos al grupo de los Contemporáneos, y ¿cómo no hacerlo así, si posiblemente es una de las generaciones de poetas más extraordinarios de la historia de la literatura mexicana?, además de que los unían a ellos lazos de amistad: Revueltas con Pellicer y Villaurrutia, Cardoza y Aragón con Gorostiza, etcétera... Podemos imaginar el escándalo que una propuesta así causó entre los miembros más ortodoxos de la LEAR, y la exigencia de unir fuerzas contra el apóstata que hacía tales aseveraciones. A la crítica generalizada contra Cardoza y Aragón no se unió Revueltas (Revueltas, E. 2002: fuente electrónica).

Revueltas en España

En España Revueltas dirigió cinco conciertos con obras suyas, dos en Valencia (15 y 26 de agosto de 1937), dos en Madrid (17 y 19 de septiembre) y uno en Barcelona (7 de octubre); las partituras que interpreta son *Janitzio*, *Caminos*, *Colorines*, *El renacuajo paseador*, *Redes* y el *Homenaje a Federico García Lorca*. Este último únicamente sonó en el concierto del 17 de septiembre en Madrid (Hess, C. 1997: 286). Además, fue invitado al menos en dos ocasiones a hablar por la radio, una de ellas dirigiéndose al pueblo mexicano el 13 de septiembre de 1937 (Revueltas, R. 1989: 106-108).

Las creaciones musicales de Revueltas fueron recibidas calurosamente por el público, por la prensa, por los artistas y compositores españoles, y los más prestigiosos músicos afines a la República que permanecían en España acudieron a algunos de sus conciertos a escuchar sus obras y a conocer al maestro mexicano. El artículo publicado el 24 de septiembre en la *Voz* por Alberti, miembro muy activo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas¹⁶, es un buen ejemplo de la entusiasta acogida de su obra, de la exaltación de la fraternidad mexico-española republicana y revolucionaria e, igualmente, a pesar del radicalismo político que a veces caracterizaría al poeta gaditano, de una inteligente apreciación de su música:

¹⁶ La Alianza puede tenerse como la contrapartida española de la LEAR, recogía las directrices del realismo socialista emanadas de Moscú y, como nos dice Lopera «había nacido como sección española de la Asociación Internacional de Escritores Antifascistas, un frente cultural creado por los intelectuales europeos del área comunista que asistieron al I Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en Moscú en 1934, en el que se fijó la doctrina del realismo socialista» (Lopera, J.A. 1990: fuente electrónica)

Con solo 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. Muy mexicana su música, nada localista, popular pero sin transcripciones. Lo que Manuel de Falla hizo con lo andaluz, con lo español –más aun en su última época–, logra Silvestre Revueltas con el acento de su país, y de manera magistral. Toda esa atmósfera nocturna, burlesca y triste, de las «carpas», los teatrillos arrabaleros de México, todo ese latido poderoso y bárbaro de las pirámides, de los montes, de los grandes cielos y flores inmensas, lo antiguo permanente, el hoy grave y esperanzado, está en su música, con una sabiduría y un rigor ejemplares (Revueltas, R. 1989: 146-147).

La comparación con Falla es acierto indiscutible. Ambos músicos logran un nacionalismo universal estudiando a fondo las particularidades rítmicas, melódicas y tonales de los motivos de la música popular, para, muy lejos de la simple mención anecdótica y postiza sobre las formas ya consolidadas propia del romanticismo nacionalista, innovar desarrollos musicales conducidos orgánicamente por el encuentro dialéctico entre estos modos ‘exóticos’ y la tradición armónica occidental, lo que por supuesto se refleja, y más en el caso de Revueltas, en necesidades instrumentales novedosas y cambiantes y hallazgos tímbricos inesperados.

No obstante lo anterior, la crítica mayoritaria de los voceros de la prensa republicana no fue tan atenta ni perspicaz al hecho artístico y fungió, en este ejemplo como en tanto otros, como maquinaria para el usufructo político de un arte así instrumentalizado ideológicamente, pues en general, según Carol H. Hess tuvieron «poco que decir de la música de Revueltas» (Hess, C. 1997: 286): «Entre las diferentes manifestaciones que del arte revolucionario mexicano...ocupa un lugar destacado la música del gran artista Revueltas», «contiene un fondo auténticamente popular, aunque se vista, como lo viste Revueltas, de todos los cultos ropajes de última hora», «el gran compositor mexicano... iniciador en su país, de la música revolucionaria» (Hess, C. 1997: 285-286)¹⁷.

La música, en el contexto bélico español, al igual que cualquier otra manifestación artística, fue paulatinamente tomando mayor relieve como instrumento de ideologización y propaganda política (en uno y

¹⁷ Fragmentos de *El Heraldo de Madrid*, *Informaciones*, y *Las Noticias*.

otro bando). «Dar una dimensión social a la cultura –dice Francisco Caudet– estaba en el ánimo de la gran parte de la *intelligentsia*. Los músicos y musicólogos no fueron una excepción» (Caudet, F. 1976: 74), y a medida que recrudecía el enfrentamiento militar era cada vez más necesario disponer todos los medios posibles para compactar y movilizar las fuerzas de izquierdas, bajo inspiración frentepopulista, en defensa de la República y frente a la amenaza del enemigo fascista. La simplificación del aparato formal y técnico de la obra de arte, la renuncia a los hallazgos expresivos de las vanguardias, a veces muy herméticos e impermeables, y la recuperación de formatos clásicos y convencionales que hicieran accesibles a un mayor número de ciudadanos (y de soldados) las soflamas patrióticas lanzadas desde los organismos oficiales y oficiosos del poder llevaron a una creciente vulgarización del arte en época de guerra, primero social y comprometido, después directa y groseramente arte de consigna o de propaganda¹⁸. Cuando la obra de arte era exigente y problemática, entonces era, como hemos visto con Revueltas, la exégesis panfletaria la que la vulgarizaba.

Nacionalismo y nacional; propaganda y creatividad

Decíamos arriba que con la entrada de Lázaro Cárdenas al poder en 1934 el discurso nacionalista revolucionario vira sensiblemente hacia la izquierda. Estos fueron los años, como no podía ser de otro modo, de la definitiva fijación del modelo estético del nacionalismo musical mexicano, unificado y simplificado en su más pobre versión según la necesidad de homogeneidad del gobierno, y llevado a su extremo de publicismo estatal de la mano del «dictador musical» Chávez (Martínez, E. 1999: 97). La doctrina del realismo socialista internacionalizada desde la Unión Soviética inunda igualmente los postulados estéticos musicales que serían acogidos por la escuela nacionalista mexicana de música. Juan Manuel Viana dice que en la música realista socialista debían primar «las atmósferas optimistas, los ritmos reconocibles derivados del sustrato folclórico, las melodías elementales y de fácil recuerdo. En definitiva, ha de adoptarse un lenguaje claro y directo, ajeno totalmente a complejidades e intelectualismos» (Viana, J.M. 2011: 13).

¹⁸ Lopera refiriéndose a la escultura y pintura en el período de guerra afirma que «lo que indiscutiblemente se hizo entonces fue, casi sin excepciones, un arte de guerra. O, si se quiere, de propaganda» (Lopera, J. A. 1990: fuente electrónica).

El nacionalismo musical mexicano (el latinoamericano en términos generales), buscando expresar la autonomía del espíritu de la nación y la metafísica sonora de la raza, sin querer seguir la estela del paternalismo legitimador europeo y sustraído a los apoyos morales y estéticos del viejo continente, ha constituido sin duda una de las más elevadas aportaciones de México a la creación artística moderna universal cuando ha sabido aquilatar las legítimas aspiraciones a forjarse un prestigio artístico a nivel internacional pero sin restringir sus posibilidades expresivas a la mera imitación culta de los tipos vernáculos de la cultura popular. La corriente nacionalista estimuló los más logrados ejemplos de tensión y colusión ente lo propio y lo universal cuando lo mexicano se interpretó no como el servilismo del artista al lema ideológico o a la razón de Estado y como claudicación de la autonomía y la autoexigencia individuales, o, en definitiva, como la mera disolución del individuo en lo colectivo, sino cuando lo nacionalista devino nacional y la expresión artística se entendió como la percepción y la exploración –y construcción– subjetivas de la tradición compartida.

Sobre nuestros dos autores pesó el riesgo de un manejo simplificador e interesado de sus obras favor del usufructo ideológico, en el primer caso debido, entre otras cosas, a la desmesura retórica de sus manifestaciones públicas, en el segundo, por la urgencia de tomar partido en el apremiante contexto bélico. Sin embargo, estas versiones planas, altamente politizadas y extra-artísticas, se disolvieron una vez que el clima de tensión política que las motivó fue resuelto, dando paso a una lectura no menos simplista y estereotipada, pero seguramente más peligrosa por consolidada, al venir sancionada por una supuesta crítica experta ya libre de los prejuicios del interés político o por la mercantilización de la cultura consumidora de productos *typical spanish* o *mexican curious*. Hablamos del regionalismo, el localismo, el pintoresquismo: folklorismo andaluz, lorquismo gitano y flamenco, por una parte, y mexicanismo mestizo, provincianismo festivo, por otro. Revueltas y Lorca son así certificados como las voces privilegiadas, los portavoces del auténtico sentir del pueblo, los artistas extraordinariamente dotados, casi predestinados por las fuerzas telúricas del *Volk* herderiano, a representar el ser esencial de la nación. Y sus obras se ven privadas, por mor de esta etiqueta inevitable que promociona categorías fetiches, de un análisis más detenido, profundo y serio de sus hallazgos técnicos y expresivos, sus innovaciones formales y, en definitiva, de su compromiso reflexivo con la creación artística, en muchas ocasiones muy alejado de esa presunta correspondencia espontánea con la vena lírica del pueblo.

La utilización del motivo tradicional en Revueltas puede ser similar a la de Lorca, la melodía, el ritmo o el instrumento característicos de mariachis, corridos, bandas o de la música indígena funcionan como elemento genético para el desarrollo del peculiar mundo sonoro del artista, guiado por la invención individual y el profundo conocimiento de la técnica más que por las claves doctrinarias de la escuela nacionalista. En el andaluz, igualmente, las conocidas estampas de la vega granadina, de las costumbres de los gitanos o de las sórdidas estampas neoyorkinas, funcionan como detonantes para la construcción de un imaginario profundamente personal y libre, cuyo desarrollo metafórico conduce a niveles simbólicos en muchos casos muy lejanos ya del dato realista propiciador del discurso poético. De ahí que en los dos casos el elemento de la realidad esté tan naturalizado con el conjunto de la obra, pues no surge como necesidad programática o ideológica, ni como recurso postizo para el exorno pintoresco de formas fosilizadas, sino que rigen desde dentro el crecimiento orgánico, formal y/o imaginal, de la partitura o del poema, y por mucho que se alejen o se distorsionen los itinerarios propios que surca la obra desde la realidad de partida, esa percepción subjetiva, esa forma peculiar de mirar la tradición y el mundo, dolorida o jocosa, late de fondo y aflora recurrentemente en forma de menciones inesperadas, sorprendentes, transfiguradas, estilizadas o incluso brutales.

Revueltas es siempre un músico originalísimo e inadaptable, plasmando en su música su personal búsqueda sonora y lucubrando por senderos propios su personal versión del nacionalismo y de la música comprometida, más próximo seguramente de la experimentación europea (Debussy¹⁹, Stravinski) que de los maestros románticos nacionales y del indigenismo de escuela. Adoptando, sin duda, como ya vimos arriba, en las manifestaciones públicas de sus lealtades revolucionarias, la retórica de la ortodoxia socialista de un arte para el pueblo, no cabe duda de que jamás Revueltas se plegó en sus innovadoras creaciones musicales a la doctrina de arte de consigna y de panfleto, «comprometido y eficaz que propugnaba Chávez para consumo de las masas» (Moreno, Y. 1994: 164) en los años treinta. Su ideología y su compromiso político no quebrantaron en ningún momento la originalidad de su inspiración, las necesidades comunicativas del mensaje jamás sometieron al servicio panegírico del poder la independencia de su genio artístico, los reclamos por la

¹⁹ En sus propias palabras: «al conocer de cerca la música de Debussy, me he dado cuenta de que toda mi música mental era idéntica. Debussy me hacía el mismo efecto de un amanecer cuya gama de colores adquiere una plasticidad táctil, que se transforma de mis ojos a mis oídos en música plástica,... música en movimiento» (Revueltas, R. 1989: 30).

proletarización y masificación del arte, que él mismo asumió, nunca, paradójicamente, suavizaron hacia fórmulas simples, imitativas y accesibles el individualismo siempre inconforme del artista. Ni siquiera en su obra «más entretejida con su tiempo histórico» (Martínez, E. 1999: 95), el *Homenaje*, Revueltas apuesta por la explotación retórica de la melodía memorizable, por un conjunto instrumental convencional, la cita literal o la rítmica uniforme.

BIBLIOGRAFÍA

- Brennan Juan Arturo, «Silvestre Revueltas (1899-1940). Homenaje a Federico García Lorca», notas al programa del cuarto concierto de la segunda temporada 2014 de la Orquesta Filarmónica de la UNAM. http://www.ofunam.unam.mx/pdf_notas/Programa_4.pdf (14/09/15).
- Cano Ballesta Juan, «La poesía comprometida y su contexto sociológico en la España de los años 30», en Bustos Tovar Eugenio de (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1971, pp. 235-242. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_026.pdf (14/09/15).
- Caudet Francisco, «Análisis de una revista especializada: La música durante la guerra del 36», en *Tiempo de Historia*, n. 20, 1976, pp. 71-79.
- Crow John A., «García Lorca en Hispanoamérica», en *Revista Iberoamericana*, n. 2 1939a, pp. 307-319.
- Crow John A., «Bibliografía hispanoamericana de Federico García Lorca», en *Revista Iberoamericana*, n. 2, 1939b, pp. 469-473.
- Cuesta Jorge, *Obras*, México, Ediciones del Equilibrista, 1994.
- Durán Javier, «México, la Guerra Civil española y el cardenismo: la revista Frente a frente» en *La Palabra y el Hombre*, n. 109, 1999, pp. 107-118.
- Egido León María de los Ángeles, «El pacifismo obrero durante la II República. El Congreso Mundial contra la guerra. Papel de los intelectuales y consignas de partido», en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, n. 1, 1987, pp. 225-243.
- Fubini Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2001.
- Garrido Caballero Magdalena, «Antifascistas españoles. Discurso y movilización antifascista de los Amigos de la Unión Soviética en la Europa de entreguerras», en Navajas Zurbeldía Carlos, Iturriaga Barco

Diego (eds.), *Novísima. Actas del II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2010, pp. 221-234.

Granados Aimer, «La corriente cultural de la JAE en México: el Instituto Hispano Mexicano de Intercambio Universitario, 1925-1931», en *Revista de Indias*, n. 239, 2007, pp. 103-124.

Hess Carol H., «Silvestre Revueltas in Republic Spain: Music as Political Utterance», en *Latin American Music Review*, n. 18/2, 1997, pp. 278-296.

Lopera José Álvarez, «Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil», en *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de arte e iconografía*, t. III, n. 5, 1990. http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/5/cai-5-8.pdf (14/09/15).

Martínez Miura Enrique, «Chávez-Revueltas, vidas y músicas cruzadas», en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 593, 1999, pp. 91-99.

Matesanz José Antonio, «De Cárdenas a López Portillo: México ante la República española, 1936 - 1977», en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n. 8, 1980, pp. 179-231. <http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc08/101.html> (14/09/15).

Monsiváis Carlos, «No con un sollozo, sino entre disparos (notas sobre cultura mexicana 1910-1968)», en *Revista Iberoamericana*, n. 55, 1989, pp. 715-35.

Montero Caldera Mercedes, «La acción diplomática de la Segunda República Española en México», en *Espacio, Tiempo y Forma*, n. 14, 2001, pp. 251-286.

Moreno Rivas Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Ojeda Revah Mario, «La guerra civil española en México», en *Casa del tiempo*, v. II, n. 24, 2009, pp. 12-128.

Ortega José, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

Pereira Armando, *Una España escindida: Federico García Lorca y Ramiro de Maeztu*, México, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2003.

Real Ramos César, «El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la generación del 27», en Pretigiacomo Carla, Ruta Maria Caterina (coordinadoras), *Dai Modernismi alle Avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo, Flaccovio editore, 1991, pp. 163-171. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/04/04_163.pdf (14/09/15).

Revueltas Eugenia, «La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas», en Bitrán Yael, Miranda Ricardo (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002, pp. 174-181.

<http://www.fororevueltas.unam.mx/index.php?nivel=3> (14/09/15).

Revueltas Rosaura (compiladora), *Silvestre Revueltas. Por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*, México, Era, 1989.

Reyes Palma Francisco, «La LEAR y su revista de frente Cultural» en *Frente a Frente 1934-1938*, edición facsímil, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, pp. 25-38.

Schneider Luis Mario, *García Lorca y México*, México, UNAM, 1987.

Velázquez Hernández Aurelio, «La diplomacia mexicana: ¿agente al servicio del exilio español? Las relaciones entre los diplomáticos mexicanos y los organismos de ayuda a los republicanos españoles (1939- 1942)», en *Historia Actual Online*, n. 22, 2010, pp. 7-17.

<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/issue/view/29> (14/09/15).

Viana Juan Manuel, *Música soviética: de la Revolución a Stalin, con motivo de la exposición Aleksandr Deineka (1899-1969). Una vanguardia para el proletariado*, Madrid, Fundación Juan March, 2011.