

**“Dos por medio y cuatro por un real,
mirando que el tiempo está muy fatal”:
el pregón en la semiosis musical de Silvestre Revueltas**

Roberto Kolb

UNAM

La naturaleza del sentido en la música ha sido motivo de controversia desde que el hombre occidental ha especulado sobre el tema. Platón no ponía en duda las cualidades éticas de la música y, por ende, tampoco las virtudes sociales de unas prácticas musicales sobre otras. Con la misma naturalidad, las iglesias cristianas se abocaron el derecho a dictaminar sobre los usos sociales de composición e interpretación, asumiendo a todas luces la existencia de un efecto moralizador que trasciende los límites de lo intrínsecamente musical. Sin embargo, hay quienes sostienen la idea de la música como expresión “abstracta” y exclusivamente autorreferencial, susceptible incluso a reducciones numéricas de espíritu pitagórico; los que así piensen, la conciben como un discurso amoral, en tanto carece de capacidades figurativas.

A principios del siglo XX se produjo un choque entre estas dos visiones. Desencantados ante los destrozos morales y políticos que ocasionó la Primera Guerra Mundial, algunos músicos se colocaron intencionalmente al margen de la sociedad, por ejemplo formando círculos de iniciados como la Asociación de Conciertos Privados (*Vereinigung für Musikalische Privataufführungen*)

fundada en noviembre de 1918 por Arnold Schönberg. Otros reaccionaron a la inversa: la crisis social los radicalizó. Convencidos de que la música es una construcción “esencialmente humana, socialmente fundamentada y alterable” (Susan McClary)¹ y movidos por un afán por incidir críticamente en la estructura de su sociedad, se dieron a la tarea de escribir partituras que empujaban hasta sus límites las posibilidades de comunicación de la música. Cabe destacar entre estos compositores a los izquierdistas Kurt Weill y Hanns Eisler, este último, alumno rebelde de Schönberg. Aunque sumamente simplificada, puede dibujarse una cualidad divisoria entre estos dos compositores y sus “antagonistas” de la Escuela de Viena (Schönberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern): el empleo profuso de lenguajes musicales convencionales en los primeros y la renuencia a esta estrategia de creación en los segundos. La concepción de la música como lenguaje social o directamente como arma política implicaba emplear, así fuera de manera crítica y provocadora, lenguajes “naturales”, pues había que sustentarse en códigos vigentes con el fin de no perder contacto con el público que se pretendía conmover o incluso agitar. No sorprende en Weill, por lo tanto, la referencia profusa al jazz y a los géneros dancísticos populares; o el aprovechamiento estratégico de géneros populares locales, en Eisler.

En el continente americano la postura rebelde y socialmente comprometida ante la música y sus prácticas sociales tuvo su contraparte en figuras como la del compositor Silvestre Revueeltas (1989–1940), si bien cabe aclarar que la politización de éste se produjo más bien a raíz de su vivencia de los años que precedieron a la gran depresión en los Estados Unidos, en donde residía como estudiante y violinista de cabaret y, posteriormente,

¹ McClary, Susan, “Talking politics during the Bach Year”, en *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, Richard Leppert and Susan McClary, eds., Cambridge, Cambridge University Press, (1987) 1992, p. 15.

frente al desencanto que suscitó en él una Revolución Mexicana que veía traicionada y desviada hacia los intereses de una nueva burguesía. En contraste con Eisler y Weill, Revueltas fue más bien renuente a cederle prominencia a lenguajes convencionales en su música. Si bien izquierdista de corazón, sólo tras un análisis detenido se revela la sutil forma que asume su entendimiento del arte como lenguaje social en sus agrestes construcciones musicales modernistas. Exploraremos aquí algunas de las estrategias revueltianas para la marcación política de un texto musical.

Adelantándose a las habituales interpretaciones pintoresquistas que la crónica de la época hacía de su música, Revueltas decidió anteponer a su partitura *Ventanas* una nota de advertencia, impresa en el programa del estreno:

[...] El nombre no significa nada; puede llamarse “estrellas” o cualquier otra cosa. (Todo depende del buen o mal deseo del que escucha).

El resto de la cita corrobora la iconoclasia del compositor, su lucha contra la reducción de sus obras a la evocación de una u otra agenda semántica más allá de la musical:

Una ventana nunca ofrece un fértil tema literario para satisfacer el gusto de algunas personas que no pueden entender u oír la música sin programa, sin inventar algo más o menos desagradable [...] ²

Esta es la voz de un compositor que, al parecer, quiere ser escuchado y entendido sólo en términos de su música. Recalca Revueltas esta postura al insistir en que

...tal vez escribiendo este trabajo pensé expresar alguna idea definida. Ahora, varios meses después [...], no puedo recordar qué era.

² Reyes Meave, Manuel, “Psicobiografía de Silvestre Revueltas”, en *Nuestra música*, 1952, pp. 173 - 187.

Revueltas sabe perfectamente que el imaginario que da pie y forma a su partitura se perderá en el momento en que ésta abandone su escritorio y se transfiera a batutas y oídos ajenos. Por naturaleza ambigua y polisémica, la música cobrará a partir de ese momento nuevos sentidos: aquellos que evoca en el imaginario personal y cultural de sus receptores.

Hurgando entre los papeles personales del compositor, sin embargo, se perfila un Revueltas muy distinto. En un cuadernillo de notas aparece la siguiente sentencia:

La universalidad probable de mi música me tiene sin cuidado. Escribo con la esperanza de ser comprendido por la gente de mi país, música que habla de nuestros jacales, de nuestras casas de adobe, de nuestras fiestas populares, de nuestros dolores raciales, no música que diga de rascacielos y palacios europeos de sociedades envidadas y decrepitas.

Así piensa un compositor de profunda pasión política, que quiere entender la música como un lenguaje social y por tanto le desea poderes de comunicación que trascienden el ámbito de lo sonoro. Este otro Revueltas empuña la música para denostar al enemigo y para ensoñar un futuro. Es el que declara en otras notas de advertencia plasmar en música “las esquinas que guardan el rumor de las multitudes en lucha”;³ el que ironiza las construcciones de identidad basadas en el pasado remoto, al forzar nuestra mirada (a través del oído) hacia “calles sin árboles [ni] turistas”⁴ y “caminos un poco tortuosos, que no recorrerán las *limousines*”.⁵ Es también el que se empeña en frustrar las expectativas nacionalistas de los “viajeros románticos y sentimentales” que han “embellecido [nuestro México] con besos y música de tarjeta postal”⁶ mediante una amplia gama de tropos

³ *Esquinas*, 1931.

⁴ *Cuauhnáhuac*, 1931.

⁵ *Caminos*, 1934.

⁶ *Janitzio*, 1933/36.

musicales que destruyen uno por uno los presuntos gestos “nacionalistas” que él mismo, tramposamente, postula en esta partitura.

En toda la obra de Revueltas está latente o se expresa abiertamente el dilema entre un sentido exclusivamente musical y otro que, suponemos, pretende ser al mismo tiempo semántico.⁷ Tal dilema actualiza el problema de la naturaleza del sentido en la música, de cómo ceñirlo y verbalizarlo: como hemos advertido ya, tema de debate continuo desde que la música es por sí misma objeto de historización y análisis. La definición del sentido en la música se ha convertido hoy nada menos que en el parteaguas entre dos formas fundamentalmente distintas de historiar e interpretar la música. Una postura, centrada en el autor y su creación, prefiere limitarse al estudio de la obra limitada a su expresión tangible (lienzo, libro, partitura); otra busca el sentido y su interpretación en el proceso dinámico que vincula experiencia artística y contexto sociocultural. La primera, dice Lawrence Kramer, postula “proyección de autonomía, universalidad, presencia del yo y su trascendencia sublime en un significado particular, [y la otra] sugerencias de circunstancia, realidad histórica, un yo construido [...], y la producción inteligible de sentidos específicos.”⁸

En un nuevo análisis, sin embargo, tal disyuntiva interpretativa se antoja falsa. No debemos olvidar que la autonomía de una expresión artística es finalmente una construcción

⁷ Trasladando sus ideas al discurso musical, nos apoyaremos en Émile Benveniste para diferenciar nuestro empleo de signos como semióticos y semánticos. Para Benveniste, el orden semántico “se identifica con el mundo de la enunciación y con el universo del discurso”, mientras el orden semiótico se entiende independiente de referencias. En el nivel semiótico, basta con reconocer el signo como tal para darle existencia. En el discurso semántico, en cambio, el signo debe ser entendido o decodificado a partir del análisis de su condicionamiento histórico-cultural (ver “The Semiology of Language”, en *Semiotica*, suplemento especial, 1981).

⁸ Lawrence Kramer, *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley, Los Angeles, London, California University Press, 2002, p. 2.

histórica y social, y por tanto mera entelequia. Por otra parte, tampoco el contexto es un ente dado y cerrado, sino dinámico y abierto: lo construimos nosotros con base en estrategias interpretativas. No sólo las obras de arte, sino también nuestras interpretaciones son, por tanto, objeto de elucidación. Ciertamente las circunstancias ayudan a especular sobre un presunto contenido de la obra, pero lo inverso es igualmente cierto: éste señala un contexto y le impone un sello particular. Es, por tanto, en el proceso dialéctico, en la retroalimentación dinámica entre texto y contexto, que debemos especular sobre los posibles sentidos de una composición musical.

Propondremos, pues, una perspectiva analítica que no privilegia ni la partitura ni el contexto, sino la identificación de sentido en una obra justamente en el proceso de negociación signíca que se da en la frontera entre ambos. Tal exploración exige una correlación sistemática entre las semióticas de la cultura y de la música. Si bien de manera tentativa y muy escueta, es lo que intentaremos en este breve ejercicio.

El análisis de la música de Revueltas, tanto su nivel inmanente como su génesis e instauración social, delata en el grueso de su producción un evidente incentivo extra-musical y una búsqueda por liar signos culturales a los musicales mediante distintas estrategias de correlación interdiscursiva. De modo compositivamente significativo, reaparecen signos⁹ provenientes

⁹ Emplearemos aquí el concepto triádico de signo propuesto por Charles Sanders Peirce, que contempla al *objeto* al que se refiere el signo, al signo en sí o a su vehículo (*representamen*) y a su sentido (*interpretante*), el cual a su vez toma la forma de un signo derivado, mediante el cual relacionamos el signo primario con el objeto. Peirce propone tres categorías de signo: icono, índice y símbolo. Hacemos nuestra aquí la categoría de una referencia directa mediante la corporización de cualidades idénticas a lo representado (*iconismo*); la referencia indirecta, en donde el signo (musical) actúa como *índice* de lo representado, en tanto comparte con aquél una sustancia que permite en el escucha tal inferencia; y la representación *simbólica*, que requiere de un código común entre autor y escucha para entender aquello que el signo desea representar. Nuestro análisis del signo musical como actor en tiempo y espacio descansa en la teoría para una

del entorno cultural musicalmente corporizados en las partituras de este compositor, los cuales conforman, por tanto, un objeto de estudio idóneo para especular sobre la operación de la semiosis en su discurso. Para explorar este proceso nos valdremos de la partitura evocativamente titulada *Esquinas*, pues, como se verá, ésta resguarda en su seno el código mismo que permite interpretar en la música de Revueltas las estrategias de construcción de sentido y, en consecuencia, explicar las expresiones formales que lo soportan.

La calle conforma el referente social y cultural dominante de *Esquinas*. No cualquier calle: aquella que el compositor hace suya, la que habita el “pregonero pobre y desamparado”, como sugiere el músico en la nota de advertencia que incluye en el programa de mano que acompaña la ejecución en concierto de esta obra. Al parecer, las vociferaciones que imagina o escucha Revueltas en las esquinas asumen forma musical en su partitura, en donde se escuchan “a primera oída” en forma de incidencias múltiples y variadas. Como veremos, su ocurrencia *aleatoria*, su *estridencia*, su *volatilidad*, su *cadencia gestual de origen*, reaparecen ahí como fundamento de retórica y estructura musicales. Pero ¿es válido hablar de gritos callejeros y de los motivos musicales que presuntamente los representan en la partitura en un mismo aliento?

Es cierto que un signo musical nunca es *equivalente* a uno que se intuye emparentado y le hace eco desde otros tipos de discurso. Pero lo que pueden tener en común —una homología de disposición de su particular espacio, una articulación temporal comparable, un símil gestual, un sentido convencional compartido— permiten establecer un puente viable y productivo entre la música y su entorno. Tal es notoriamente el caso del *pregón*, referente social y cultural paradigmático en *Esquinas* y en muchas otras obras del compositor. Convertido en signo musical,

asume ahí el papel de actor principal, a la vez musical y semántico. La promesa de entender mejor los procesos de construcción de sentido y forma en la música de Revueltas a través de la observación del comportamiento de este signo revelador invita a seguirle la pista.

1. El pregón como signo de un imaginario proletario

Ya en sus primeros experimentos creativos, al término de sus estudios de violín y composición en Chicago y de regreso en México, Revueltas plasma un *leitmotiv* “proletario” en una composición para violín y piano.¹⁰ Alude desde su título a un pregón sin duda popular en la época: *Tierra pa' las macetas* (1924). Como muestra el ejemplo, Revueltas mimetiza la estructura silábica del pregón en el *leitmotiv*¹¹ (c. 3, pauta superior, mano derecha), y traslada también el diseño gestual y las características

¹⁰ Robert Parker sugiere que la politización de Silvestre y Fermín Revueltas se da precisamente durante el período en que los dos hermanos están en Chicago (con algunas interrupciones, la estadía se sitúa entre los años 1917 y 1923).

¹¹ Esta relación entre el título de la obra y el primer motivo melódico que expone el piano fue señalada por Robert Parker en su reciente estudio sobre los años de estudio de Revueltas. (“Revueltas, The Chicago Years”, *Latin American Music Review*, vol. 25, No. 2, 2004. p. 188). Hoy extinto, la familiaridad de este pregón a principios del siglo XX está sugerida por su inclusión entre los pregones de una de las canciones que popularizó el Mariachi Vargas de Tecalitlán, uno de los pioneros que llegaron al Distrito Federal desde Jalisco y al que sin duda conoció Revueltas en algún momento. Sin embargo, más allá de una relación del mencionado pregón en la música de Revueltas y del Mariachi Vargas, debe advertirse sobre la notoria diferencia en su empleo semántico. Dicho mariachi figura de manera prominente apenas en la década de los treinta y desde su incursión en la radio —la XEW, La voz de la América Latina, se había fundado en 1930 y no tardó en incorporar a este mariachi—, se coronó como uno de los símbolos más notoria del nacionalismo mexicanista. En la grabación mencionada, el empleo del pregón tiene un propósito absolutamente decorativo, contrario a su semiosis en Revueltas: aparece como ilustración sonora de una imagen pintoresca de la ciudad México. Dice el texto de la canción: *Mexicano de verdad, México es mi capital, con su catedral preciosa frente al zócalo y al lado su palacio nacional; México es mi capital, y despierta mi ciudad, al rumor de los pregones de los pobres vendedores que de calle en calle van, ...*).

de su enunciación a su representación musical.¹² Aprovechando isomorfismos entre lenguaje musical y verbal, Revueltas establece aquí una relación icónica entre el pulso o ritmo verbal y el musical. Al hacer corresponder las sílabas acentuadas con una tesitura más alta, establece un vínculo simbólico entre acentuación prosódica y tesitura (pues no puede hablarse de isomorfismo entre la *altura* del sonido y la *fuerza* de enunciación) (véase ejemplo 1).¹³

Ejemplo 1. Inicio de *Tierra pa' las macetas*. El motivo del pregón puede observarse encuadrado en el tercer compás (violín).

¹² Obsérvese el empleo de la tercera menor descendente, universalmente identificada como gesto de llamado, así como su alta tesitura, más sonora, que sirve al mismo propósito.

¹³ Esta relación, ampliamente utilizada en la historia del canon occidental, es marcadamente convencional, cualidad que refuerza su definición como representación simbólica.

La “pintura sonora” del pregón se utiliza en esta obra como articuladora del texto musical. El pregón, *gesto* musical en su sentido más estricto,¹⁴ aparece primero anunciado “figurativamente” en la mano derecha del piano, pero a partir de ahí lo retoma el violín, hilando sobre el motivo mediante variaciones melismáticas. Todo esto sucede sobre la base de un *ostinato* formado por figuras cíclicas que evocan un movimiento perenne: obsérvese la estructura melódica que “sube” y “baja”,¹⁵ la anácrisis en melodía y en ritmo que reinicia el ciclo, y la estructura armónica que refuerza o confirma dicha función cíclica. Correlacionado con el personaje semántico (el pregonero), podría hablarse aquí de la articulación musical de un deambular continuo, sin fin (dimensión temporal) y sin dirección (dimensión espacial), cinetismo que va trazando simbólicamente el espacio de la calle en nuestro imaginario.

¹⁴ No es casual que hagamos énfasis en este concepto: la reciente interpretación de Robert Hatten de signos musicales en términos de “gestos” es particularmente fructífera en el contexto de nuestro objeto de estudio, vociferaciones callejeras luego corporizadas como música, pues en éstas últimas reverberan las cualidades biológicas, culturales y musicales del referente cultural. En una definición previa a la redacción de su libro más reciente, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2004. Hatten define al gesto como “movimiento comunicativo humano, cuyo fundamento es biológico y cultural”. Sostiene más allá que el “gesto [musical] construye sobre la interacción [...] de una serie de sistemas motores y de percepción que sintetizan forma y energía del movimiento en el tiempo, resultando en manifestaciones de fuerza expresiva particular. Más allá, las motivaciones biológicas y culturales del gesto musical son negociadas dentro de las convenciones de un estilo musical, cuyos elementos incluyen tanto lo particular (altura del sonido, ritmo, metro) como lo análogo (dinámica, articulación, *momentum*). Los gestos musicales son *gestalts* que comunican movimiento, emoción y agencia al fusionar elementos usualmente separados en continuidades de forma y fuerza” (<http://theory.music.indiana.edu/courses/t561-f03b.html>; consultado el 5 de septiembre de 2004).

¹⁵ Por supuesto, la música no puede “dibujar un círculo”. Sin embargo, el retorno a un mismo punto de partida lo simboliza de manera convincente. Este recurso de representación ha sido utilizado ampliamente en el canon musical de Occidente.

El pregón “tierra pa’ las macetas” reaparecerá en *Esquinas* como una suerte de autocita, sin duda estratégica, que confirma y nos revela la continuidad de la preocupación política del compositor. A todas luces, ésta trasciende su expresión romántica de juventud hasta la conversión de Revueltas al modernismo estridente cuando se une a la cruzada vanguardista de Carlos Chávez en 1929. Como puede observarse, la estructura silábica y el perfil melódico-rítmico de “tierra pa’ las macetas” empata perfectamente con los arquetipos rítmico y melódico de una de las representaciones musicales del pregón que inauguran *Esquinas* y que devendrá en uno de sus signos más reveladores (véase ejemplo 2).



[Tierra pa’ las ma - ce - tas]

Ejemplo 2. “Pregón” en *Esquinas* en correlación con el pregón melodiado y ritmado en “tierra pa’ las macetas”. Iconismo nota/sílaba y ritmo verbal/musical; simbolismo acento prosódico/tesitura.

En *Esquinas*, sin embargo, desaparece la referencia inequívoca que permitiría decodificar el citado motivo musical como representación de un “pregón”. Lo hemos intuido sólo por su antecedente en la pieza para violín y piano, y a partir de la referencia en la nota aclaratoria impresa en el programa de mano. Además, en esta partitura dicho “pregón” pasaría por completo desapercibido, porque aparece como escondido en una plasta masiva de signos parecidos, acaso la representación musical de un conjunto de vociferaciones de la calle (ver tabla 1, más adelante). No se imagine aquí, sin embargo, un cuadro pintoresco,

por ejemplo el de un colorido mercado mexicano musicado mediante la pintura sonora de un sinnúmero de pregones. La acumulación francamente estridente y paratáctica de signos antropomorfos en *Esquinas* conforma una textura tan densa y compleja que hace prácticamente imposible la identificación y decodificación de tales gestos, salvo para el escucha ideal que disecciona la partitura, recuerda la pieza escrita cinco años antes y relaciona el contenido de la nota de advertencia de Revueltas con lo que escucha.¹⁶ El pregón, en la romántica pieza para violín y piano, apunta desde la música hacia su entorno. Su destino parece ser la representación de una idea extramusical desde la música. No puede decirse lo mismo de la reencarnación de dicho signo en *Esquinas*. Pareciera más bien que ahí el signo aporta su historia extramusical solamente para marcar políticamente un sentido que se quiere en última instancia musical.

Si bien el contraste entre estas dos estrategias de significación parece fiel reflejo de la ambigüedad autoral que denunciarnos en nuestra introducción, la semiosis en *Esquinas* asume una dirección: la cultura como premisa compositiva más que como

¹⁶ Revueltas compuso y estrenó *Esquinas* en 1931 e hizo una revisión de esta partitura dos años después. Para cada una de las versiones preparó una nota de advertencia. Significativamente (porque sugiere que no era la intención *representativa*, característica de ciertos nacionalismos de la época que buscaban validación social mediante la incorporación de signos extramusicales políticamente oportunos) es apenas en la segunda versión que el compositor deja entrever el origen sociocultural y la marcación política de sus signos musicales. La nota completa dice así: "Esquinas de ayer con emoción de hoy, observadas desde otros caminos del corazón con nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modelada con nuevo material, dejando intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en la mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldía que ahora siento un poco extraño dentro del alentador optimismo de mi deseo actual, alegre y fuerte como una clara montaña de nueva energía y esperanza nueva. Sólo quedó lo esencial de esas esquinas tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconsuelo y su dura consistencia del pueblo forjado en todos los dolores."

referente audible, que será fundamental para entender las obras más conocidas de Revueltas, compuestas entre 1931 y 1936. Como veremos, la historia de esta decisión se revela en las sucesivas transformaciones del pregón en *Esquinas*.

2. La primera metamorfosis: de la calle a la partitura

En su inicio, *Esquinas* presenta un cuadro de signos afines al del pregón arriba mostrado. Comparten con éste algunas de sus cualidades gestuales, pero también su muy particular disposición en el tiempo y espacio de la música. Esto sugiere que cumplen también un papel sígnico similar: a juzgar por lo que revela la nota de advertencia, se trataría de la representación musical de múltiples expresiones del “grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado”, el sujeto semántico de la obra, y del espacio que ocupa éste en el mundo de lo “real”, en palabras de Revueltas, las “*esquinas* tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha”. ¿Pero cómo deviene en música un personaje, el pregonero, que no es musical, y un entorno físico, la calle, que tampoco lo es?

En nuestra referencia al pregón en *Tierra pa' las macetas* y su representación en *Esquinas* dejamos entrever ya algunos de los paralelos morfológicos y simbólicos que establece Revueltas entre el gesto callejero y el musical. Pero dicho proceso de correlación interdiscursiva va mucho más allá en *Esquinas*, en donde asume propiamente el papel de “gestador” de contenido y forma del texto. Mediante una serie de transacciones semióticas bastante sutiles un número importante de cualidades del gesto callejero asumen vida musical en los signos-sujeto de la partitura. Para hacer posible esta comparación, realizamos primero un estudio semiótico de pregones del entorno que conoció Revueltas en la época en que escribió *Esquinas*: el mercado de La Merced, en el centro de la Ciudad de México. En otro contexto hemos reportado con detalle los resultados de este análisis del que, por razones de espacio, presentamos aquí sólo

algunas de sus conclusiones más importantes.¹⁷ Enumeraremos aquí los rasgos más característicos del pregón, destacando las cualidades semiótico-musicales que el compositor infiere de él.

a) *Mimetismo gestual*. Ciertas características son paradigmáticas en la mayoría de los pregones callejeros: una suerte de gestos de invocación, usualmente al final del pregón (I) tomando la forma de un sonido alargado o de un *glissando* de la voz; en ocasiones un gesto de llamado (A) que anuncia la presencia del pregonero o apela al comprador; y el comunicado en sí (C) que por lo general refiere a la mercancía, sus virtudes, su precio y demás. El comunicado suele estar sujeto a continuas permutaciones sintagmáticas. Pero también el orden mismo de estos tres elementos, A, C e I, es sujeto de permutaciones, aunque A, acorde con su función, siempre precederá a C (véase ejemplo 3).

"AJOS"

Se-ñó de-mé cin-co los a-jos— sí cin-co pe-sos lle-ve a- jos a cin-co pe-sos sí cin-co pe-sos

Se-ñó de-mé cin-co los a-jos— sí se-ñó cin-co pe-sos cin-co pe-sos cin-co pe-sos

Ejemplo 3. Pregón de vendedora de ajos, recolectado por el autor en el mercado de La Merced de la Ciudad de México (2003).¹⁸

¹⁷ Véase mi tesis doctoral *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006. Una versión abreviada de este análisis intersemiótico entre pregones y sus respectivas representaciones musicales puede encontrarse en "La construcción de sentido en *Esquinas* de Silvestre Revueltas: un ensayo de hermenéutica musical", en *Discanto II*, Xalapa, Universidad Veracruzana, (en prensa). Se recomienda la lectura de dicho texto en paralelo con la del presente.

¹⁸ En esta transcripción puede observarse la ausencia de barras de compás, que alude a la no metricidad musical o regularidad temporal de la incidencia de

b) *Polimorfismo*. Los pregones y sus signos musicales nunca se repiten; recurren siempre en forma de mutaciones.

c) *Asimetría*. La cualidad no rítmica y estructura siempre cambiante del pregón callejero es simbolizada mediante una métrica siempre variable e intencionalmente inconsistente con la métrica general de la obra y en una estructura sintagmática igualmente “errática” de los elementos comunicativos que conforman al pregón de mercado.

d) *Logocentrismo*. El pregón callejero es más bien grito que canto, y sus cualidades musicales de tesitura y ritmo, si bien existen, no suelen ser significativas para el acto comunicativo. El compositor interpreta esta *no musicalidad* enfatizando el aspecto verbal y prosódico del pregón, repitiendo notas rápidamente, evitando ligaduras de fraseo, sugiriendo dicción verbal mediante acentos y, hasta cierto punto, copiando incluso la pobreza melódica del pregón.

e) *Sonocentrismo*. El pregón de mercado descansa sobre una tesitura única, central y dominante, hacia la cual gravita cualquier otra (*centripetismo*). Revueltas imita esta idea mediante notas largas y repetidas, preparadas por construcciones usualmente cromáticas que actúan como appoggiaturas.

g) *Retahíla*. La mayoría de los pregones dentro y en los alrededores del mercado se escuchan como gestos aislados y emplean la invocación y la variación permanentes como estrategia para llamar la atención hacia sí. Existe una excepción de esta norma: el pregón construido sobre la base de una retahíla inin-

los pregones en el entorno urbano. La no melodiosidad de los pregones (pues son más “grito” que “música”) es representada por la ausencia de un pentagrama. La línea sobre la que están anotadas las enunciaciones representan una tesitura central, que es común a todos los pregones. La línea auxiliar, representa una suerte de tesitura auxiliar, usualmente una tercera menor debajo de la tesitura central, a partir de la cual se llega y se enfatiza la tesitura central. Las “colitas” representan *glissandi* de la voz, característicos de cierto tipo de pregón y que varían de pregonero en pregonero. Se han identificado tres funciones comunicativas en los pregones: [A] gesto de llamado; [C] contenido del pregón, e [I] gesto de invocación (usualmente el *glissando* al final del pregón).

terrumpida, rítmicamente regular y repetitiva, insistente, que alterna sistemáticamente entre dos notas, una principal y otra auxiliar (usualmente una tercera abajo). A la manera de ritos de encantación o sermones políticos y religiosos, este pregón utiliza precisamente la cualidad hipnótica para seducir a su clientela. Su imitación por medio de la repetición es fácil de reconocer en los “pregones” de Revueltas.

Veamos algunos ejemplos de “interpretación musical” de la semiótica de los gestos culturales (véanse los ejemplos 4-7):

Ejemplo 4. Centripetismo en nota sol (I);
permutación sintagmática (A, C e I); retahíla.

Ejemplo 5. Centripetismo sobre I; variación o permutación del comunicado C; logocentrismo en C; asimetría sintagmática de los componentes del pregón y de C; retahíla, sonocentrismo.

Ejemplo 6. Centripetismo sobre el gesto de invocación.
Revueltas eleva con regularidad el centro tonal para incrementar la fuerza expresiva del pregón.

Ejemplo 7. Logocentrismo de C (articulación rápida de fonemas, en intervallos contiguos y sin ligaduras de fraseo para simular la dicción del enunciado verbal); centripetismo hacia I; permutación de C; retahíla, sonocentrismo.

Hasta aquí nos hemos concentrado en el análisis de los pregones callejeros en tanto corporización musical del actor semántico del texto. Pero hemos visto ya que no hay en *Esquinas* sólo una, sino más de media centena de vociferaciones de distinta índole. Sin duda se trata de una estrategia para articular un actor plural, correspondiente a la idea de “esquinas tumultuosas” y “multitudes en lucha” que menciona la nota de advertencia del autor.

3. *Stasis*: movimiento encadenado

El concepto de “tumulto” ayuda a reconocer el sentido de la particular disposición en tiempo y espacio de este actor plural. El primer movimiento de la obra es inaugurado con un collage de vociferaciones distintas, que permiten reconocer de inmediato la *no jerarquía*, la *pluralidad*, la *mutabilidad*, la *cualidad efímera*, y la *incidencia aleatoria* de los signos que conforman este cuadro. Un análisis de la factura tonal de los signos, al parecer intencionalmente incongruentes entre sí, refuerza este concepto paratáctico. Conformado por trece breves episodios entrelazados de manera muy suelta y siguiendo una secuencia casual, podría decirse que dicho collage se “desdobla” espacial y temporalmente a lo largo del movimiento. No es difícil adivinar que

corporiza musicalmente el suceder y el entrecruzamiento casual de vociferaciones callejeras. El entorno espacio-temporal de la calle es, pues, simbolizado mediante la construcción de una estructura musical homóloga. Las características semióticas de la organización espacio-temporal de los pregones en la calle y en la partitura —multiplicidad, aleatoriedad, yuxtaposición paratáctica (asimetría), polimorfismo, cualidad efímera (y por tanto estática), y dispersión— se reconocen fácilmente en el gráfico siguiente (ver tabla 1).

CARTOGRAFÍA PARADIGMÁTICA Y SINTAGMÁTICA
DEL COLLAGE DE PREGONES Y EXCLAMACIONES

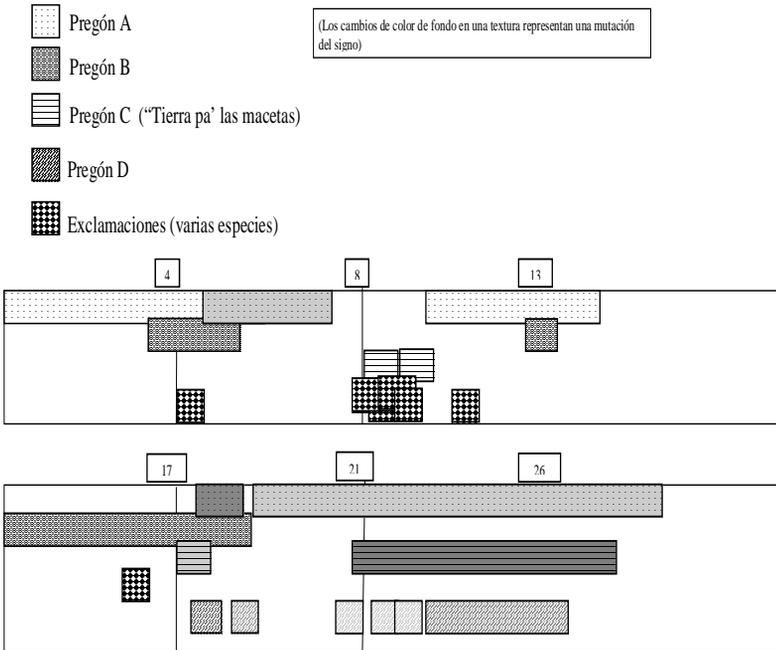


Tabla 1. Cartografía paradigmática y sintagmática de pregones en el collage del primer episodio de *Esquinas*.

La articulación esporádica o yuxtapuesta de signos aislados que no son desarrollados en manera alguna y que, debido a su mutación permanente y arbitraria, no guardan entre sí una relación obligada de antecedente-consecuente, representa una suerte de construcción musical de “parálisis” y “no consecuencia”. Para interpretar su sentido vienen a nuestro encuentro las notas del compositor.¹⁹ El collage, como corporización musical de *stasis*, resuena en la situación existencial que denuncian conceptos como: “atormentada angustia de aspiración *encadenada*” y “dolor *persistente, clavado* en la mitad de la calle” (las cursivas son mías).

Sin embargo, en el segundo y tercer movimientos se revierten diametralmente las estrategias de diseño y empleo de los signos de origen cultural, lo cual sugiere un cambio radical en el propósito de significación. Antes de aventurar una interpretación de esta peculiar inversión de significados, observemos cómo se opera en el signo.

4. Ruptura y segunda metamorfosis

El cambio de estrategia se anuncia mediante un gesto único y notorio. Sobre la base de un ritmo acelerado de un tambor indio escuchamos un sonido agudo, largo y fuerte, que culmina en un descenso estrepitoso y virulento hasta un registro muy bajo y de sonoridad estridente. Sin duda se trata de una nueva aparición de nuestro pregón, pues reconocemos en él algunas de sus cualidades estructurales más características: la alternancia entre notas largamente sostenidas y breves pasajes de notas rápidas que las preparan. Pero las diferencias respecto del signo original son más contundentes. En lugar de reincidir en una misma tesitura o

¹⁹ La relación entre el proceso de semiosis en *Esquinas* y la narrativa que se desprende de las dos notas aclaratorias se estudia a fondo en la antes mencionada tesis del autor.

incluso elevar expresivamente los sonidos largos, su tesitura desciende, alejándose dramáticamente del registro agudo que marcaba la estridencia de los pregones en el primer movimiento (*no sonocentrismo / no centripetismo*). Las *appoggiaturas* no están ya conformadas por escalas de notas mayormente contiguas, aludiendo a la verbalidad y a los *glissandi* del pregón callejero (*no logocentrismo*). Cierta tonalidad, que en tanto lenguaje convencional pudo haber ayudado a evocar los gritos de los vendedores ambulantes, es sustituido por un lenguaje no tonal²⁰ e intervalos que alternan dirección erráticamente. La cualidad de *no música*, que había sido simbolizada en los primeros pregones mediante contigüidad interválica y pobreza melódica, es sustituida por una cualidad de *música* al debilitarse la representación de los rasgos gestuales del grito callejero (véase ejemplo 8).

poco a poco accelerando..... hasta Allegro

ob.
f

5 6

tamb. indio
pp

fag. > >
f

cor. a 2
f

cui-vré

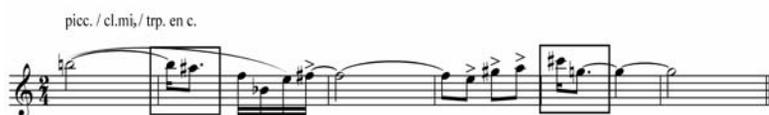
Ejemplo 8. El gesto de ruptura.

Presenciamos, pues, un verdadero tropo de ruptura que sugiere inversión, o por lo menos un cambio del sentido del texto precedente. El gesto conserva lo indispensable para hacer reco-

²⁰ La melodía contiene 10 de los 12 tonos de la serie dodecafónica y sólo una se repite. También es significativo que el diseño de la secuencia a todas luces evita una sensación tonal. Sin embargo, no sugiero con esto la transición o contraste entre un discurso tonal y uno atonal (ni puede el discurso del primer movimiento reducirse a un tonalismo puro, ni es el de los movimientos siguientes puramente atonal). Lo que nos importa aquí es el sentido que pueda inferirse del contraste o incluso inversión paradigmática y sintagmática de un signo.

nocible nuestro signo pregón, pero sólo para torcerlo brusca-mente en nueva dirección.

Apenas iniciado el tercer movimiento, significativamente un *Allegro*, Revueltas regresa a nuestro signo, pero ahora reformulado. Reconocemos en éste las características células de ritmo lombárdico²¹ pero, tal como lo hace con el gesto de ruptura, también aquí el compositor abandona en gran medida el isomorfismo que originalmente guardaba el signo musical respecto del referente antropomorfo (véase ejemplo 9).



Ejemplo 9. Metamorfosis del pregón “C”. Células lombárdicas correspondientes a “A” (función de llamado).

Sacrifica la gravitación hacia una nota principal y lo caprichoso de su interválica nos aleja de lo verbal. El tonalismo del pregón original que nos refería a lo familiar, al pregón de la calle, es sustituido por un enunciado atonal que nos aleja del mundo tangible. Pero en donde queda mejor plasmada una modificación del sentido es en la *inversión* de los elementos semióticos del pregón. Si bien su permutación formaba parte esencial de éste, habíamos mencionado una excepción: acorde con su función comunicativa, el llamado “A” anunciaba, y por tanto precedía el contenido “C”. Ahora la nota larga, el grito del pregonero precede al llamado, rompiéndose así el lazo semántico con el pregón callejero. La dirección de la brújula semiótica se ha invertido: mientras el isomorfismo del viejo pregón nos refería a un origen cultural construyendo dentro del signo un sentido

²¹ Secuencia de ritmos punteados invertidos (por ejemplo, un grupo de figuras formadas por una semicorchea seguida por una corchea con punto).

semántico, el nuevo pregón, con su *no tonalismo* y abstracción creciente, apunta en dirección contraria, hacia una emancipación de la referencialidad, hacia un sentido intrínseco, es decir, musical.

5. La tercera metamorfosis: *motio*

Para comprender el sentido de los cambios radicales que hemos presenciado, hay que voltear la página de la partitura, pues ahí reencontraremos nuestro pregón, pero ahora realzado y encargado de articular un texto fluido, jerárquico, dinámico y claramente direccional (véase ejemplo 10).



Ejemplo 10. Pregón en el último movimiento.

Este signo pregón no es ya aislado e interrumpido. Trasciende continuo hasta el final de la obra. El viejo recurso de la permutación es utilizado ahora para articular sentidos de reiteración (fuerza) y dirección. Los múltiples acentos revelan un carácter agresivo, sustituyendo el más bien meloso —recorremos el descenso cromático entre los llamados— del pregón original. A diferencia de su identidad anónima en el texto quebrado que inaugura la obra, pues, escuchamos ahora a nuestro pregón convertido en portavoz de una suerte de canto triunfal.

Es, entre tanto, la música la que ilumina el sentido de las notas de Revueltas: no parece aventurado escuchar en la “emancipación musical” del signo, y en su nuevo papel protagónico

una *aspiración* que se ha desencadenado y un dolor que no persiste más (las cursivas son mías). El compositor parece darnos la razón:

Sólo quedó lo esencial de esas esquinas tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconuelo y su dura consistencia del pueblo forjado en todos los dolores.

Se explica así, en retrospectiva, el peculiar gesto de ruptura como un punto de quiebre, señal de cambio entre dos situaciones vitales —parálisis y acción, prehistoria e historia— y, por tanto, también frontera entre dos estrategias de significación. Del mismo modo, la idea de “rebelión” que construyen de manera mancomunada texto musical y paratexto verbal esclarece la presencia cada vez más presente y acelerada de los tambores indios y los acentos y efectos *cuivré* en los cornos: se trata sin duda de una representación del “*rumor* de las multitudes en lucha”. La arquitectura gestual del tropo sugiere un grito que inicia en alto, se sostiene y luego se desvanece, cual grito que anuncia esa *lucha*.

Repasemos brevemente los pasos de las transacciones semióticas de *Esquinas*. Para representar al habitante de la calle, al desarrapado y pobre, Revueltas ha tomado prestada su voz, el pregón, e inventado un signo musical que comparte rasgos fundamentales con éste. Pero después ha inferido de este signo musical otro más, que es tan distinto que no podemos ya vincularlo al grito del pregonero salvo simbólicamente, por intermediación del que le precede. El propio compositor nos ha proporcionado la clave para decodificarlo así. Se revela así ante nuestros oídos una suerte de “trama semiótica” que responde al interrogante que nos planteamos en un principio. “Esquinas encarna la semiosis de un discurso cuyo sentido se quiere finalmente musical, pero que guarda siempre en su memoria, aunque crecientemente subsumida, una marca cultural”. En *Esquinas*, como también en las más características de sus composiciones

—*Sensemaya, Cuauhnáhuac, Alcancías, Colorines, Ventanas*— el imaginario cultural es premisa de una estrategia compositiva y al mismo tiempo recurso para la marcación ideológica de su música.

La historia de una emancipación social que se sugiere en *Esquinas*, tiene su equivalente en la trama semiológica relatada aquí. Revueltas equipara la revuelta social con una que transforma lenguaje y forma musicales. Germina, así, un radicalismo musical que es al mismo tiempo político. Revueltas desoye las expectativas de un público que prefiere la confirmación de sus valores, por ejemplo, mediante composiciones que hacen uso de signos familiares o refieren desde sus títulos a los símbolos más deseados del nacionalismo de la época: la imaginería campirana, la mitología ancestral, el folklore y, por supuesto, la Revolución Mexicana.²² En palabras de Georgina Born, “un imaginario musical [que] funciona para *reproducir*, reforzar, actualizar o con- y recordar identidades socioculturales *existentes* [...]”. A todo ello la música de Revueltas opone un imaginario inédito y difícil de descifrar, un “imaginario que *prefigura*, cristaliza o potencia formas emergentes [...] de identidad o alianza sociocultural, [...] reformando [...] las fronteras entre categorías sociales, entre el yo y el otro.”²³

El público no se lo perdona. *Esquinas* fracasa. Revueltas se consuela con un epitafio que escribe, acaso después del estreno malhadado, en la guarda de su partitura.

²² Estos ámbitos de significación prevalecen en la música que rodea el estreno de *Esquinas: Pueblerinas* (Candelario Huízar), *Cacahuamilpa* (Alfonso de Elías), *Chapultepec* (Manuel M. Ponce), *El vaso de Dios: Ballet tlaxcalteca* (Francisco Domínguez), *Cuauhtémoc* (José Rolón), *Zandunga* (Chávez), *Baile Michoacano* (Rolón), *Danza Tarahumara* (Vicente T. Mendoza), *Patria Heroica* (Rafael Tello), *Los cuatro soles* y *El fuego nuevo* (Chávez) y, también de este último compositor, *Llamadas*, basada en el “Corrido de la Revolución Mexicana”.

²³ Georgina Born and David Hesmondhalg, *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, Los Ángeles, London, University of California Press, 2000, pp. 35-36 (traducción mía).

La risa y el pataleo de los pendejos son siempre divertidos pero nunca ofensivos.

Esquinas no se publica. Pasan más de setenta años antes de su primera grabación.²⁴ En una partitura olvidada se alberga un código, acaso fundamental para descifrar sentido y forma de algunos de los trazos más significativos de la pluma de Revueltas.

Referencias

- BENVENISTE, Emile (suplemento especial, 1981). *Semiotica*.
- BORN, Georgina and HESMONDHAG, David (2000). *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, Los Ángeles/ London: University of California Press.
- CASTILLO, Luis (dir.) (2004). *Silvestre Revueltas*, México: Quindecim/ Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (2006). *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica*, Tesis de Doctorado, México: UNAM.
- _____ [en prensa]. “La construcción de sentido en *Esquinas* de Silvestre Revueltas: un ensayo de hermenéutica musical”, en *Discanto II*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- HATTEN, Robert, (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- KRAMER, Lawrence (2002). *Musical Meaning. Toward a Critical History*, Berkeley, Los Ángeles/ London: California University Press.
- McCLARY, Susan (1987 [1992]). “Talking Politics During the Bach Year”, in *Music and Society: The Politics of Composition, Per-*

²⁴ *Silvestre Revueltas*, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, José Luis Castillo (director), México, Quindecim, 2004.

formance and Reception, Richard Leppert and Susan McClary, (eds.), Cambridge: Cambridge University Press.

PARKER, Robert (2004). "Revueltas, the Chicago Years", *Latin American Music Review*, vol. 25, núm. 2.

REYES MEAVE, Manuel (1952). "Psicobiografía de Silvestre Revueltas", en *Nuestra música*.

TARASTI, Eero (1994). *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.