



**TRANS 18 (2014)**  
**ARTÍCULOS / ARTICLES**

***La noche de los mayas: crónica de una performance de otredad exótica***

Roberto Kolb Neuhaus (Universidad Nacional Autónoma de México)

<p><b>Resumen</b></p> <p>La música de Silvestre Revueltas goza de presencia y popularidad crecientes en las programaciones de concierto en Europa y en los Estados Unidos, pero no gracias a las propuestas vanguardistas del compositor, sino sobre todo al repertorio que escenifica musicalmente rituales primitivos, destacando Sensemayá (1937-1938) y la música compuesta para el filme <i>La noche de los mayas</i> (1939). Paradójicamente, el éxito ascendente de esta última descansa en un segmento erróneamente atribuido a Revueltas, una “improvisación” tumultuosa de percusiones “primitivas” que figura como conclusión de la obra, y que es, en lo fundamental, una aportación de José Yves Limantour, director mexicano que compiló en 1959 una suite a partir de la partitura filmográfica, permitiéndose en el proceso toda clase de licencias. Esta acción responde al propósito de construir un personaje —persona musical— que se acomoda oportunamente en el discurso centro-periferia implícito en las programaciones de las grandes orquestas sinfónicas. Sirve a tal construcción no sólo la “obra” por él compilada —capital simbólico—, sino, elocuentemente, también el discurso con el que la sustenta, desde cómo narra la creación y compilación de su suite, hasta el diseño calculado de su propia semblanza y de la historia de vida de Revueltas.</p>	<p><b>Abstract</b></p> <p>The music of Silvestre Revueltas has been enjoying a growing presence and popularity in concert programming in Europe and the United States, due less to the composer’s avant-garde proposals than to his repertoire which constitutes a musical staging of primitive rituals, particularly in the case of Sensemayá (1937–38) and the music he composed for the film <i>Night of the Mayas</i> (1939). Paradoxically, the increasing success of the latter work may be attributed to a section erroneously believed to be Revueltas’s own composition: a tumultuous “improvisation” of “primitive” percussions that acts as the work’s conclusion and was fundamentally a contribution of José Yves Limantour, a Mexican conductor who in 1959 compiled a suite based on the film score, in which he took every imaginable liberty. This action embodies the construction of a personage—a musical persona—who opportunely situated himself within the center-periphery discourse implicit in the programming of large symphonic orchestras. This construction was based not only on the “work”—symbolic capital—that Limantour had compiled, but also, eloquently, on his discourse in support of it, from his narrative of the creation and compilation of the suite, to the calculated design of his own biographical sketch and the one telling the life story of the composer Revueltas.</p>
<p><b>Palabras clave</b></p> <p>Silvestre Revueltas, José Yves Limantour, <i>La noche de los mayas</i>, persona musical, capital cultural.</p>	<p><b>Keywords</b></p> <p>Silvestre Revueltas, José Yves Limantour, <i>La noche de los mayas</i>, <i>Night of the Mayas</i>, musical persona, cultural capital.</p>
<p><b>Fecha de recepción:</b> octubre 2013  <b>Fecha de aceptación:</b> mayo 2014  <b>Fecha de publicación:</b> octubre 2014</p>	<p><b>Received:</b> October 2013  <b>Acceptance Date:</b> May 2014  <b>Release Date:</b> October 2014</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## ***La noche de los mayas: crónica de una performance de otredad exótica***

Roberto Kolb Neuhaus (Universidad Nacional Autónoma de México)

---

La música de Silvestre Revueltas goza de presencia y popularidad crecientes en las programaciones de concierto en Europa y en los Estados Unidos, pero no gracias a las propuestas vanguardistas del compositor, sino sobre todo al repertorio que recrea musicalmente rituales étnicos o “primitivos”. Destaca, en primer lugar, la musicalización de un poema de Nicolás Guillén, *Sensemaya: canto para matar a una serpiente*, en versiones de cámara y sinfónica que llevan el mismo título. Pero en fecha reciente resuena cada vez con mayor frecuencia una música de cine de corte paisajista, que ilustra ricamente escenas folclóricas y evoca el pasado prehispánico, y que Revueltas escribiera por encargo en 1939. Se trata de la música compuesta para el filme *La noche de los mayas*, pero arreglada en forma de suite por José Yves Limantour en 1959, casi dos décadas tras la muerte del compositor.

Son en apariencia dichos elementos expresivos —el ingrediente étnico y el primitivo— los que explican el interés y éxito de esta compilación en el ámbito internacional, pero, a juzgar por la reacción de públicos y cronistas, es ante todo el segundo de éstos el que despierta las pasiones más encendidas: la evocación del mundo primitivo, plasmado mediante ritmos primarios, estrepitosos y percutivos, remarcados por la corporalidad análoga de los ejecutantes (director y percussionistas). Esta escena, que Limantour bautiza como “Noche de encantamiento”, se configura —no es de sorprender— en el final apoteósico de la suite. Se trata, intuimos, de la sonorización musical de un presunto sentir primitivo, asociado al reino del instinto (versus el de lo racional) y de lo espontáneo (versus el de lo planificado), evocaciones que se manifiestan en la corporalidad (versus la espiritualidad) que el escucha se prohíbe en la vida cotidiana, pero que libera con sus gritos y aplausos en el ámbito seguro de la sala de conciertos, en el anonimato propiciado por la oscuridad que prevalece ahí y que posibilita, a su vez, la catarsis colectiva. Esta música despierta en el escucha imaginarios ligados al espacio de un ritual exótico, localizado siempre a sana distancia temporal y geográfica de su butaca moderna y urbana. Corporalidad liberada y sonorización de otredad exótica constituyen, pues, los ingredientes primordiales de este ritual.

La recepción de este “frenesí inmolatorio, que se agota en una orgía de percusiones” (Henken), de esta “orgía de ritualismo elemental” (Reel), se confirma fácilmente con sólo leer

algunos de los comentarios o reseñas de conciertos recientes. Subrayamos las expresiones paradigmáticas que caracterizan el discurso en torno a la “Noche de encantamiento”.

La música es muy característica del cine épico —más atmósfera que sustancia—, pero la orquesta hizo una labor grandiosa destacando las *disonancias* y *ritmos salvajes* en el último movimiento, haciendo que *el público se irguiera con un aplauso estruendoso*, gritando “bravos”. De hecho, a veces era difícil distinguir si lo que gritaban era, en efecto, “bravo” o “mambo” (un número popular de *West Side Story*, de Leonard Bernstein, muy utilizado como *encore* por la orquesta); en todo caso, Dudamel accedió finalmente y repitió [la “Noche de encantamiento”] como tercer *encore*, después de lo cual el público retornó feliz a casa [Ayano Houdouchi, en “Arts and Culture”, *The Huffington Post*] [mis cursivas].<sup>1</sup>

Para garantizar una dosis concentrada de fuerza y pasión, la marca de lo mejor que ofrece la Sinfónica Simón Bolívar, de Venezuela, la selección inmejorable recae en el *explosivo movimiento* último de la *exuberante pieza* de lucimiento orquestal *La noche de los mayas*. Desbordándose con un *pulso rítmico vibrante*, que culmina en un episodio de la sección de percusiones, la música de Revueltas explora con una forma de *energía primitiva*, pocas veces encontrada en el ámbito orquestal. Y el jueves en la noche, en el Zellerbach Hall de Berkeley, los jóvenes músicos de la Bolívar —guiados por su dinámico director musical Gustavo Dudamel— la revivieron con *desconcertante ferocidad* [Joshua Kosman, *San Francisco Chronicle*] [mis cursivas].<sup>2</sup>

Es natural que las orquestas de jóvenes bien entrenados comuniquen *exuberancia*. Los intérpretes de la Sinfónica Simón Bolívar y su carismático director musical Gustavo Dudamel estallaron en exuberancia durante dos conciertos de bofetaje agotado, en el Carnegie Hall, el lunes y martes por la noche. [...] Para mí, las obras tocadas el lunes, si bien llenas de *color y carácter*, eran un tanto endebles. Pero la *abrasadora danza* con la que concluye la danza final de la desbordante suite orquestal de Revueltas, *La noche de los mayas* [derivada de la música compuesta para un filme en 1939], fue despachada con un *sonido penetrante y un impulso vapuleante* [...] Naturalmente, hubo *encores*, incluyendo uno que ya es “de casa” en el repertorio de la orquesta: el “Mambo” de *West Side Story*, de Bernstein, en el cual los *músicos se paran, gritan, giran sus instrumentos y giran ellos mismos delirantemente*. Al final, también *el público se ponía de pie y gritaba* [Anthony Tommasini, *The New York Times*] [mis cursivas].<sup>3</sup>

<sup>1</sup> “The music is very much of the epic film sort —more atmosphere than substance— but the orchestra did a great job of bringing out the dissonances and wild rhythms in the last movement, and the audience jumped to its feet with thunderous applause and calls of “bravo.” Indeed, it was sometimes hard to tell if they were screaming “bravo” or “Mambo” (a popular number from Leonard Bernstein’s *West Side Story* that the orchestra frequently plays in encores) — at any rate, Dudamel relented after a while and played it for the third encore, after which the audience happily went home.”

<sup>2</sup> “For a concentrated dose of the power and passion that mark the best of the [Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela](#), you could hardly do better than the explosive last movement of Silvestre Revueltas’ exuberant orchestral showpiece *La Noche de los Mayas*. Coursing with a vibrant rhythmic pulse and given over at the midpoint to a tumultuous episode for the percussion section, Revueltas’ music bursts with the kind of raw energy encountered all too rarely in the orchestral realm. And on Thursday night in Berkeley’s Zellerbach Hall, the young musicians of the Bolívar — led by their dynamic music director, [Gustavo Dudamel](#)— brought it to life with unnerving ferocity.”

<sup>3</sup> “It is typical for orchestras of well-trained young musicians to convey exuberance. The players of the [Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela](#), under their charismatic music director [Gustavo Dudamel](#), were afire with exuberance during two sold-out programs at Carnegie Hall on Monday and Tuesday nights. [...] For me the works played on Monday, though full of color and character, were a little thin. But the blazing dance that ends the final piece, Revueltas’s splashy orchestral suite *La Noche de los Mayas* (drawn from music for a 1939 film), was dispatched with searing

En la batuta de directores latinoamericanos, cuando actúan frente a los públicos de Estados Unidos o Europa, la corporalidad evocadora de alteridad primitiva sirve también como carta de identidad cultural. Constituye un capital simbólico que les permite realzar su diferencia y les augura, precisamente con base en ella, un lugar en la programación de dichas salas de concierto. Sus contrapartes, los directores no mexicanos que incorporan esta música en su programación, también marcan así una diferencia, si bien no por presunta identificación con el espacio primitivo sino como apropiación estratégica; por el dividendo que obtendrán por parte de un público que busca perderse en la otredad deseada, así sea temporalmente. En ambos casos, la escenificación de la otredad traza de modo obstinado y anacrónico los confines entre centro y periferia, pronunciándolos y, al mismo tiempo, disimulándolos.

Como puede inferirse de las crónicas arriba citadas, dicha performance de identidad alterna se construye no sólo con base en la selección de composiciones de clara evocación ex/céntrica, sino también en la naturaleza del acto mismo de su enunciación. Christopher Small describe con elocuencia un escenario así:

La acción del quehacer musical establece una serie de relaciones en el espacio en el que se desarrolla, y es en estas relaciones donde reside el sentido de dicha acción. Tales relaciones no sólo son identificables entre los sonidos organizados, ahí donde convencionalmente se supone se aloja el sentido musical [y el semántico, agregaríamos nosotros], sino también entre las personas que participan de distintas maneras en la performance; construyen el modelo o constituyen una metáfora de relaciones ideales, tal como las imaginan dichos participantes: relaciones entre persona y persona, entre individuo y sociedad, entre la humanidad y el mundo natural, y quizá incluso el mundo sobrenatural (Small 1998: 13).<sup>4</sup>

Es particularmente elocuente la relación que establece Small entre el individuo y el mundo sobrenatural, si bien en nuestro caso se trata de uno igualmente intangible: el antiguo mundo maya, mediado por una evocación músico-fílmica, pero ante todo por actores (programadores, directores, orquestas, públicos) que lo performan conjuntamente.

En esta escenificación, la partitura pareciera jugar un papel meramente auxiliar. El propio

---

sound and pummeling drive. [...] Of course there were encores, including the orchestra's signature one: "Mambo" from Bernstein's West Side Story, in which the players stand, shout, twirl their instruments and deliriously spin around. At the end the audience was also standing and shouting."

<sup>4</sup> "The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. There are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part in whatever capacity, in the performance; and they model, or stand as metaphor for, ideal relationships as the participants in the performance imagine them to be; relationships between person and person, between individual and society, between humanity and the natural world and even perhaps the supernatural world."

Small es autor de una osada máxima que de inmediato invita a considerar los asegunes, pero que en el caso de la suite de Limantour —el objeto de nuestro ensayo— será casi penosamente pertinente: *“La praxis interpretativa no existe para presentar obras musicales, sino a la inversa, las obras musicales existen para proporcionarles a los intérpretes algo que interpretar”* (Small 1998: 8; en cursivas en el original).<sup>5</sup> Difícilmente encontraremos un mejor ejemplo de este uso del repertorio que las escenas primitivistas de la suite, como veremos, muy libremente confeccionadas por Limantour con el propósito de escenificar en la sala de conciertos un ritual maya y, con esta máscara, conquistarle un nicho en el mercado cultural.

No es de sorprender que, en las reseñas antes mencionadas, el énfasis se pusiera más en la recepción de la escenificación del final de la suite, que propiamente en la obra musical. Claramente, ahí los actores principales son los músicos en diálogo con un público muy participativo; la partitura preparada por Limantour es el medio que hace posible dicho encuentro, en el que, como hemos ya sugerido, intervienen muchos más elementos que los que consigna la partitura.

Este tipo de eventos plantean un reto para la musicología tradicional, acostumbrada a buscar contenidos en la música mediante un análisis de su primera representación, la partitura, y de espaldas a sus intérpretes, sean éstos ejecutantes o escuchas. La musicología ha dado un giro recientemente, a partir del entendimiento de la música como un fenómeno inalterablemente social que conlleva significados que van más allá de lo estético: como lo sugieren claramente las contribuciones de Small, tal premisa ha abierto perspectivas que autorizan un enfoque que trasciende la agencia creadora, poniendo en primer plano al intérprete y al receptor de la música. Entre estas perspectivas están los estudios de la performance (*performance studies*), de gran pertinencia para nuestro análisis. Estos estudios, advierte Philip Auslander, “niegan prioridad ontológica a los textos, haciendo hincapié en que se debe examinar la totalidad del evento, tanto como sus contextos”<sup>6</sup> (Auslander 2006: 101).

Al releer las crónicas antes citadas, resulta elocuente que lo que se performa (en el sentido de “ejecutar”) es mucho más que una partitura; se performa (entendido aquí ese verbo como “construir” y “enactuar” o “corporizar”) un escenario de otredad exótica en el imaginario colectivo de la escucha. Este es el propósito explícito. De modo implícito, sin embargo, las reseñas dejan entrever otro propósito, la performance de un personaje especial: el hombre que sostiene la

---

<sup>5</sup> “Performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform.”

<sup>6</sup> “Performance studies denies ontological priority to texts and emphasizes that one must examine the totality of any event as well as its contexts.”

batuta, que convoca y coordina el ritual; el hombre que se define por medio de este ritual. Las interpretaciones de *La noche de los mayas* ilustran elocuentemente un precepto básico que nos propone Phillip Auslander en un ensayo ya considerado fundacional:

[...] simplemente porque el verbo *performar* (*to perform*) requiere de un objeto directo de tal performance, no significa que éste deba ser un texto, tal como una coreografía, un guión dramático o una obra musical. Muchas otras cosas pueden ser entendidas como constructos performativos: por ejemplo, puede performarse una identidad personal. Se puede hablar de la performance de un yo en la vida diaria, tan oportunamente como se habla de la performance de un texto en un teatro o en una sala de conciertos. En resumen, el objeto directo del verbo performar no necesariamente tiene que referirse a *algo*, sino también a *alguien*, a una identidad, más que a un texto (Small 1998: 101).<sup>7</sup>

A todas luces, lo que escenifica, por ejemplo, Dudamel en las salas de concierto de los Estados Unidos o de Europa desde *La noche de los mayas*, es no sólo un algo, sino también un alguien; la música del filme meramente le proporciona la vestimenta adecuada.

Para circunscribir tal identidad, Auslander se apoya en el concepto de personaje propuesto por David Graver, quien advierte que no se debe confundir al personaje con la persona real. El personaje corresponde “a un modo particular [de la persona real] de presentarse dentro de un dominio discursivo particular” (Graver 2003: 164). En efecto, lo que Dudamel estaría performando no es la música de Revueltas, sino principalmente a su propia *persona musical* (*musical persona*). En el caso del intérprete de la “Noche de encantación” (movimiento final de *La noche de los mayas*), se trata de algo más que una persona musical: de la performance de un personaje que, valiéndose de la partitura y de sus percusionistas, actualiza desde el pódium al hombre salvaje, definido por presuntas cualidades como “primario”, “espontáneo”, “corporal”, etcétera.

La performance de Dudamel tiene antecedente, y es precisamente el que nos ocupa aquí. Como veremos más adelante, la apropiación y arreglo en forma de suite orquestal de la música de cine originalmente compuesta por Revueltas fue diseñada por Limantour con el propósito explícito de equipar un personaje doble, el mismo que encarna Dudamel: el de un yo principal, conquistador de los *podia* más importantes del mundo, capaz de evocar brillantemente el sinfonismo universal; y a la par un yo secundario —metapersona—, el director de orquesta originario de tierras tropicales, y por tanto eminentemente autorizado para revivir la música de los

<sup>7</sup> “... simply because the verb *to perform* demands a direct object, that the object of performance must be a text such as choreography, a dramatic script, or a musical work. Many other things can be understood as performative constructs: personal identity may be seen as something one performs, for instance. One can speak of performing a self in daily life just as readily as one speaks of performing a text in a theatre or concert hall. In short, the direct object of the verb to perform need not be *something*—it can also be *someone*, and identity rather than a text.”

pueblos primitivos. Antes de proseguir, sin embargo, es preciso advertir que el despliegue de latinidad, capital cultural explotado exitosamente por Dudamel, no constituye más que una de sus “máscaras” —este es el significado de *persona* en latín—, pues con la misma soltura y dominio asume otros personajes, siendo el más sobresaliente y principal el del director dotado que, no obstante su origen tercermundista, ha conquistado su derecho a ser portavoz del canon musical de Occidente. Hay también una diferencia significativa entre Dudamel y Limantour, el impulsor de este doble personaje mediante la invención de la suite *La noche de los mayas*: este último nunca logró destacar en el pódium como lo hace hoy Dudamel, quien no requiere en primera ni en última instancia de la metapersona tropical para sostenerse como director de renombre mundial.

Al acercarnos a la versión sinfónica de *La noche de los mayas* confeccionada por Limantour, no nos interesa su estudio en tanto música en su propio derecho,<sup>8</sup> sino su valor como capital cultural para contribuir a la construcción de dicho personaje doble. Dejamos atrás, así, el tradicional enfoque en la *obra musical* y, por extensión, también la preocupación consecuente por la presunta fidelidad o justeza de la interpretación de la misma. Como ya hemos advertido, la compilación de una suite y la interlocución de Limantour —director-compiler-arreglista— con sus agentes y con clientes prospectivos en Viena, Berlín y Hamburgo al respecto, revelan la historia de un actor que, lejos de ocuparse del “rescate fiel de una joya musical del pasado” —es en esos términos que presume su acción ante sus clientes europeos—, más bien pone en primer plano sus aspiraciones como director en el ámbito internacional. Logra su cometido sólo en una ocasión, en un concierto emblemático: el estreno de su suite por la Filarmónica de Berlín, bajo su propia batuta. Precede y subyace a este evento la construcción de una persona musical que se acomoda oportunamente dentro del discurso centro-periferia implícito en las programaciones de las grandes orquestas sinfónicas. Más allá de la confección de la suite —estrategia y medio principal de la performance de la persona musical—, ésta se construye también en el discurso que encierran los ritos sociales que preceden a su instauración social, desde la narrativa que, para beneficio de sus escuchas, hace Limantour de la creación y compilación de su suite, de sí mismo como director y de la historia de vida del compositor Revueltas.

Hemos rescatado el material que permite reconstruir con detalle las circunstancias de esta particular *mise en scène*. Disponemos de toda la correspondencia entre Limantour, sus agentes, su

---

<sup>8</sup> Para un estudio de la música, véase Borja 2010. Para información general sobre la producción del filme y su musicalización, consúltese Contreras Soto 1995 y 2012.

editor y sus posibles clientes, además de los manuscritos y fotostatos originales correspondientes a la factura de la suite, documentos que en conjunto conforman el capital cultural que Limantour emplea para la performance de su persona y su metapersona.<sup>9</sup> La construcción del personaje y su alter ego primitivo se concreta, por una parte, en la reelaboración estratégica del material musical cinematográfico y, por otra, en la manipulación de las expectativas exoticistas del público europeo, mediante un discurso verbal empleado para “explicarle” la música. Dichas explicaciones aparecen en unas notas al programa sugeridas por Limantour y en la correspondencia con los directores artísticos de la Filarmónica de Berlín, de la Sinfónica de Viena, de las *Wiener Festwochen* y de la Ópera de Hamburgo, si bien solamente el diálogo con el *Intendant* de la Filarmónica de Berlín, Wolfgang Stresemann, condujo a la programación de la suite en una temporada de concierto.

El lector se habrá percatado del préstamo que hemos hecho del concepto de capital cultural, que propone Pierre Bourdieu para referirse a una suerte de bienes de naturaleza no económica que contribuyen a la movilidad social. Son precisamente estos bienes los que exploraremos en el evento de la génesis de la suite y su inserción social, estableciendo así acaso premisas para interpretar las performance actuales de actores contemporáneos como Dudamel.

### Carta de presentación

En su clasificación de categorías de capital cultural, Bourdieu incluye aquel que está *a priori corporizado en el sujeto*, el que se hereda socialmente, tal como el lenguaje, la nacionalidad o ciertas tradiciones. Limantour aprovecha dicho capital en todo su alcance. Entre los documentos encontrados en su archivo personal hay un folleto promocional bilingüe (inglés y alemán), en el que se define estratégicamente ante sus clientes potenciales en Europa y los Estados Unidos. En este documento capitaliza en primera instancia su doble identidad nacional: “Nacido en París el 9 de agosto de 1919, hijo de padres mexicanos, José Yves Limantour ha despertado interés mundial en la música mexicana y su difusión”. Esta breve introducción dice más de lo que aparenta. La insinuación de una nacionalidad francesa (inexistente) lo liga a la performance de su persona principal, el director de orquesta de carrera internacional, *miembro* de la élite cultural europea.<sup>10</sup> A

<sup>9</sup> El autor localizó este material en una residencia, propiedad de los descendientes de Limantour, situada en las cercanías de San Miguel Regla, en el estado de Hidalgo (México). Los documentos se encuentran actualmente en el Archivo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini, de la Escuela Nacional de Música (UNAM). En adelante se hará referencia a esta fuente como “Archivo Limantour”.

<sup>10</sup> Respecto a esta validación, podría sorprender que al aludir a su origen europeo no mencione a su célebre abuelo, en cuyo honor fue bautizado. Acaso el dudoso papel que aquél jugó como secretario de Hacienda del dictador Porfirio Díaz explica la omisión. Reporta Doralicia Carmona (2012) que José Yves Limantour, el abuelo, nacido en la [Ciudad de México](#) el 26 de diciembre de 1854 de padre y madre franceses, gozó desde su infancia de gran riqueza familiar, proveniente de la venta de armas y de la especulación con tierras en [Baja California](#) y con inmuebles en la Ciudad de México en el período de la desamortización de los bienes de la Iglesia, decretada por los liberales.



la par, representa su metapersona, definiéndolo implícitamente como portavoz y traductor legítimo de la cultura mexicana.

Acto seguido, procede a presentar sus credenciales académicas, su capital cultural *institucionalizado* (Bourdieu). Sitúa sus primeros estudios musicales juveniles en el viejo mundo (Inglaterra) y nombra como sus maestros a dos compositores originarios de dicho espacio cultural (el español Rodolfo Halffter, en México, y el alemán Paul Hindemith en los Estados Unidos). Si bien Limantour nunca se desarrolló profesionalmente como compositor, estas alusiones parecen sugerir lo contrario. En todo caso, este referente formativo servirá de modo implícito para legitimar las intervenciones que había realizado a las escenas filmográficas compuestas por Revueltas.

Limantour procede después a relatar sus inicios como director, con énfasis en su *precocidad*, cualidad altamente valorada en las biografías de los músicos (relata en su semblanza que dirigió su primer concierto a los 17 años de edad, con “sorprendente éxito”, hecho que –dice– condujo “de inmediato” a contrataciones por parte de orquestas como la NBC y la CBS en los Estados Unidos). Estas actuaciones, *objetivaciones del capital cultural* (Bourdieu), sumadas a la dirección de dos producciones del Ballet Theatre y de los Ballets Russes, lo legitiman como actor de *la escena internacional*.

Menor énfasis recibe el hecho de que Limantour nunca alcanzó la meta de todo director verdaderamente internacional (tal como Dudamel), el nombramiento como director titular de una orquesta de renombre. Fuera de México desempeñó sólo el cargo de titular de una orquesta decididamente menor, la de Bilbao, y el resto de sus presentaciones fueron siempre en calidad de director huésped. Obviando el nombre (y por tanto la importancia) de las orquestas que dirige, menciona en el folleto los países donde ha actuado (Francia, Bélgica, España, Austria y Alemania), reforzando de este modo el aura de internacionalidad.<sup>11</sup> No obstante su calidad de músico radicado en México, el cuadernillo sugiere lo contrario: menciona su “retorno a la patria mexicana, que lo reclama”, para hacerse cargo de una “serie de temporadas orquestales”.

---

<sup>11</sup> En México sí alcanzó la titularidad de una orquesta, concretamente de la Sinfónica de Xalapa (Veracruz), la cual dirigió de 1944 a 1953.

De gran relevancia para este ensayo es el párrafo conclusivo de la semblanza. Ahí Limantour se define como estudioso de la música mexicana, revelando un “suceso extraordinario en la historia de la música de su país” ocurrido en 1960: “su redescubrimiento de la música de Silvestre Revueltas”.<sup>12</sup> Esta música, presume el texto, “despertó un interés tan grande, que a partir de este momento se consideraría a Revueltas como el compositor líder del continente americano”. Esta afirmación empodera a Limantour como descubridor y representante cardinal de dicho “compositor líder” ante los públicos del viejo continente. Más allá, dicho “redescubrimiento” le valdría –así lo anuncia en la semblanza– el encargo de Musart EMI de la “grabación integral de la música de Revueltas para el mercado internacional” (proyecto nunca concretado) y el contrato por parte de la Southern Music Publishing Company, de Nueva York, para editar la obra completa del compositor (de hecho, varias de las obras actualmente en circulación fueron editadas por Limantour, entre ellas, la suite *La noche de los mayas*, publicación en la que él aparece como editor).<sup>13</sup>

El folleto incluye, después de la semblanza, algunas propuestas de programación, de dos tipos: uno que combina la “música universal” (Bruckner, Beethoven, Schubert, Brahms) con música mexicana (Revueltas y Chávez), y otro que presenta exclusivamente obras de Revueltas, como un “Festival” dedicado a la música de este compositor. De modo implícito queda entendido este repertorio como capital cultural

de patrimonio exclusivo de Limantour. Como dueño del contrato de grabación y edición de la obra de Revueltas, sólo a través de él puede el mundo conocer al “compositor líder de las Américas”.

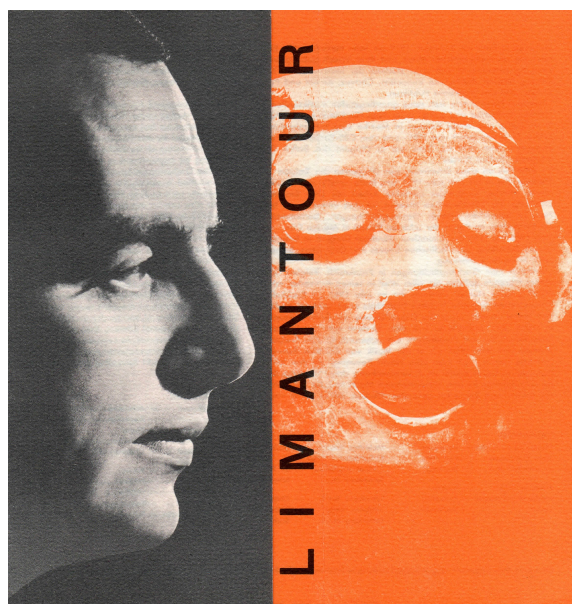


Fig. 1. Foto del folleto de presentación.

<sup>12</sup> La versión inglesa del texto sólo se refiere al “redescubrimiento de la música de Revueltas”, sin atribuirlo específicamente a Limantour.

<sup>13</sup> La información contenida en la portada no da elementos para inferir que es una compilación. Más bien refuerza la idea de que se trata de una obra original de Revueltas, cuyo estreno, además, se debe al propio Limantour, como se deduce de la declaración que aparece bajo su crédito como editor: “This work received its first performance at [sic] Guadalajara, México [sic] on the 31st of January 1960, with the Guadalajara Symphony Orchestra conducted by José Yves Limantour”. El Archivo Limantour contiene copiosa correspondencia entre Limantour y sus editores neoyorquinos, que ofrece información valiosa del proceso de edición, no sólo de *La noche de los mayas*, sino también de otras partituras, como el *Trio para dos violines y violonchelo*, *Hora de junio*, *Música para charlar*, y el ballet *La coronela*. Las tres últimas partituras son apropiaciones relativamente osadas, libres de toda preocupación por la fidelidad al texto y carentes de comentarios editoriales, como hoy se esperaría. Estos temas, el proceso editorial y las transformaciones a las que fueron sometidos estos manuscritos merecen un estudio en su propio derecho. Cabe adelantar la tesis de que las obras que llegó a editar fueron seleccionadas a partir de un interés personal en tanto director de orquesta, dando prioridad a aquellas composiciones con potencial para ser programadas en Estados Unidos y Europa.

El folleto, diseñando e impreso en Viena, incluye finalmente los datos del representante exclusivo, localizado en Francia.<sup>14</sup> Tampoco sorprenderá al lector que el diseño del folleto porte, al lado del nombre de Limantour, la reproducción de una figura de barro mexicana, localizada en el Museo de las Culturas (Museum für Völkerkunde) de Viena. Se trata, nada menos, que del retrato gráfico de la persona académica eurocéntrica y de su metapersona étnica ex/céntrica.

La “puesta en escena” europea de la *La noche de los mayas* se concreta finalmente en su estreno por la Filarmónica de Berlín, en un concierto especial (*Sonderkonzert*) llevado a cabo en la Sala de Conciertos de la Escuela Superior de Música (Konzertsaal der Hochschule für Musik), el 7 de junio de 1963.<sup>15</sup> No se piense, sin embargo, que Limantour lanzó su carrera internacional con este capital identitario. El valor de una identidad construida con base en la música de Revueltas –y, dentro de ésta, muy concretamente, la más convencional y exótica (derivada de las partituras para cine)– lo descubre sólo tras los intentos fallidos de venderse primeramente como músico heredero de la cultura del viejo mundo, identidad que, como mexicano, difícilmente le abriría puertas. Así lo testimonia en una carta que dirige a Margit Drissen, una representante prospectiva. Después de enviarle la grabación de su suite, realizada con la Sinfónica de Guadalajara, advierte:

Creo que recuerdas que mi especialidad no es Revueltas, ni la música mexicana o la española, sino los oratorios y grandes obras corales, tales como la *Pasión de san Mateo*, la *Missa Solemnis* o el *Réquiem* de Berlioz. Al decir esto, no estoy sugiriendo que yo debería ser contratado para dirigir tal repertorio coral; es sólo para tu información personal, y en caso de que conozcas alguna sociedad coral en Alemania que esté en búsqueda de un director con este tipo de especialidad.<sup>16</sup>

## Género musical

La suite de Limantour muestra una curiosa negociación entre el ánimo de escenificar lo primitivo y, a la vez, el de civilizarlo. Acaso se esconde detrás de esta duplicidad la del personaje, el “director clásico”, y la de su metapersonaje, el alter ego “salvaje”, escondido en el mismo frac. Bien dice Jonathan Bellman que

<sup>14</sup> Organisation Artistique Internationale, Fr. Horwitz & Cie, 45 rue La Boétie, París (8<sup>me</sup>).

<sup>15</sup> El programa incluía, antes de *La noche de los mayas*, la *Sinfonía núm. 25*, en do menor (KV 183), de Wolfgang Amadeus Mozart, y el *Concierto para piano y orquesta* en la menor, op. 54, de Robert Schumann, con Bruno Leonardo Gelber como solista.

<sup>16</sup> “I think you remember that my specialty is not Revueltas, Mexican or Spanish music, but the Oratorium and great chorus works, such as the *Matthäus-Passion*, *Missa Solemnis* and *Berlioz Requiem*. By this I do not mean that I insist that I should conduct chorus works, it is only for your personal information and just in case you should know any choral society in Germany who [*sic*] is looking for a conductor for this kind of specialty.”

[l]a ecuación exótica requiere de un equilibrio entre lo familiar y lo desconocido: una dosis suficiente de "allá" para condimentar el "aquí", cuidando siempre no perder comprensibilidad en el proceso. El exotismo nada tiene que ver con el estudio serio de culturas ajenas; más bien trata de drama, de efecto y de evocación. Provoca curiosidad en el escucha, quien oye algo nuevo y apetitoso, pero no es desestabilizado al grado de sentirse incómodo (Bellman 1997: XII-XIII).<sup>17</sup>

En su afán por conciliar el "allá" con el "aquí", de hacer digerible la otredad, Limantour se apresta a crear, tijera y cinta de pagar en mano,<sup>18</sup> un orden a partir de las secuencias estereotípicas e inconexas de "amor", de "conflicto", de "ritual", de "fiesta", de "ambientación épica", y de otras tantas que conforman una partitura hecha a medida del filme. A partir de éstas, Limantour compilará una *obra musical* en cuatro movimientos, la cual semantizará en su propuesta de notas al programa en términos de una "sinfonía" a la vez pastoral y primitivista, con lo que pretendía – decía él– concederle un valor más "universal" a la música. Veamos cómo negocia Limantour lo familiar con lo desconocido.

El primer *movimiento* determina la atmósfera de toda la *composición*, y puede entenderse como un amplio *preludio*. El segundo *movimiento*, "Noche de jaranas", describe una fiesta pueblerina, empleando la forma de un *scherzo*. El tercer movimiento, "Noche de Yucatán", contiene lo que en el filme era la música de amor, describiendo el idilio (*Idylle*)<sup>19</sup> de una muchacha maya y un ingeniero mexicano. Sigue a esto sin interrupción el cuarto *movimiento*, "Noche de encantamiento"[...] Éste está construido con base en un *tema con variaciones*, y concluye con un *finale* que capta con extraordinaria sensibilidad la atmósfera que incluso prevalece hasta hoy en los ritos mágicos que se siguen practicando en lo que sobrevive de la cultura maya – una cultura condenada a desaparecer bajo la presión de la civilización moderna [...] (mis cursivas).<sup>20</sup>

Reconocemos aquí fácilmente los recursos familiares del exotismo cuando es utilizado como capital identitario: el ayer en el hoy (lo primitivo prevalece, pero está en peligro de extinción), y yo (Limantour) definido por un ayer que persiste en mi yo moderno y universal. Sobresale al mismo

<sup>17</sup> Véanse también, sobre este tema, las contribuciones de Gorbman (2000) y Pisani (1998).

<sup>18</sup> Limantour mandó hacer fotostatos de la partitura de Revueltas, anotándola, recortándola y rearmándola a conveniencia de su proyecto de suite sinfónica.

<sup>19</sup> Originalmente escrito en inglés, Limantour utiliza aquí el término alemán *Idylle*. El texto fue traducido al alemán en Hamburgo por Peer Musik Verlag (editorial dueña de los derechos de la música de *La noche*) y sirvió de base para las notas, preparadas por "P.W." [¿Peter Weiser?].

<sup>20</sup> "The first movement sets the atmosphere of the whole composition, and can be felt as a broad prelude. The second movement, 'Noche de Jaranas' depicts a village festival, in the form of a scherzo [*sic*]. The third movement, 'Noche de Yucatán' contains what in the film was the love music, describing the idyll of the Mayan girl and the Mexican engineer. Without interruption, the fourth movement begins, 'Noche de encantamiento', or 'Night of Enchantment'. This is in the form of a theme with four variations, and a finale which captures with extraordinary sensitivity the atmosphere in which even today the old magic rites are still practiced by what remains of the culture of the Mayans — a culture doomed to disappear under the pressures of modern civilization. But when it does disappear, something will remain in the great musical epitaph written by Revueltas." Limantour redactó las notas al programa presumiblemente con la intención de que fuesen publicadas en el programa de mano del concierto de la Filarmónica y enviadas a Berlín con tal propósito. Sin embargo, las notas que aparecen en el programa de mano fueron escritas por un tal P.W. [¿Peter Weiser?]. Si bien el contenido difiere del propuesto por Limantour, es evidente que éste fue tomando en cuenta sustancialmente, pues reproduce de modo casi literal la descripción de la suite aquí citada, así como la historia de vida mitificada de Revueltas.

tiempo la astucia de Limantour, quien conoce y capitaliza los prejuicios centroeuropeos que sitúan la sinfonía como expresión de una cultura superior; de ahí la importancia de “elevar” las escenas revueltianas sometiéndolas a una estructuración integral, planificada y orgánica, apelando a los ingredientes formales consagrados del género sinfónico. Tal aseveración no es gratuita. Valga sacar a colación un comentario incluido en una crítica de un concierto dirigido por Limantour en Viena en 1947.<sup>21</sup> Se refiere al *Ferial* de Manuel M. Ponce, descrito por el crítico Rudolf Maschler un tanto peyorativamente como un “*Divertissement* sinfónico”:

La pieza intenta describir escenas de la vida popular de México —el mercado, frente a la iglesia, durante las fiestas, etcétera— utilizando para este fin temas de la música popular. Sin duda Ponce logra así algunas estampas atractivas (*hübsche Stimmungsbilder*), las cuales, sin embargo, no conjuga en una *unidad*, producto de un *diseño integral premeditado con empleo consciente y planeado de una forma adecuada*. Debido a esta rotura episódica (*episodische Zerrissenheit*), la pieza no nos acerca al pueblo, cuyas horas alegres pretende representar (mis cursivas).<sup>22</sup>

A todas luces, Limantour había aprendido la lección. Como antes dicho, las escenas fílmicas de Revueltas no sólo no conformaban ni pretendían unidad alguna. Su escritura respondía precisamente al carácter episódico (a más de convencional y poliestilístico) del medio fílmico. Para convertirse en “obra”, pues, requería de una intervención mayor.

### **Autenticidad y organicidad**

A partir de la década de los sesenta, José Yves Limantour abordó la música de Revueltas en calidad de editor, rescatando música que, de no ser por su trabajo, tal vez habría caído en el olvido. Pero hemos insistido en que no es tanto Limantour, el presunto “musicólogo”, el que nos ocupa aquí, cuanto el intérprete, el director de orquesta interesado en promoverse como tal, capitalizando para ello una música que no es representativa del Revueltas compositor de música de concierto, sino la que, dada la temática que ilustra, contiene los ingredientes mexicanistas estereotípicos que proporcionan al compilador la vestimenta idónea para aspirar a los *podia* sinfónicos del primer

<sup>21</sup> Mexikanische Gäste in Wien”, Rudolf Maschler, *Wiener Zeitung*, viernes 4 de julio de 1947, Archivo Limantour.

<sup>22</sup> “Das Stück versucht, mexikanisches Volksleben auf dem Marktplatz, vor der Kirche, bei Festen usw. zu schildern, und benützt hierfür Themen der Volksmusik. Es gelingen Ponce auf diese Weise wohl einige hübsche Stimmungsbilder, die aber nicht durch eine bewusste Einheit zusammengefasst werden. So reicht das Stück in seiner episodischen Zerrissenheit nicht an das Volk heran, dessen fröhliche Stunden es darstellen will.”

mundo. Aquí surge una nueva paradoja: si bien Limantour transforma las escenas de música cinematográfica en un todo orgánico, los comentarios que hace al margen de su arreglo-compilación descansan en un prejuicio que constituye por sí mismo un bien simbólico altamente valorado por el público culto: la fidelidad a las fuentes, en este caso al manuscrito de Revueltas. Para vender la “autenticidad” de su versión, Limantour tiene que forzar la realidad. Así se refiere a la “obra” en su propuesta de notas al programa:

Noche de los mayas [...] uno de los primeros grandes filmes mexicanos de intenso carácter nacionalista, tenía a la vez una gran calidad artística [...] Revueltas se sintió profundamente inspirado por el tema del filme y pensó su música como borrador de una gran obra sinfónica. La música filmográfica constaba de 36 secuencias, todas profundamente relacionadas entre sí, y cuando, 20 años más tarde, el Maestro Limantour descubrió los borradores muy avanzados de la obra sinfónica, no tuvo mayor problema en reconstruirla, porque las secuencias fílmicas estaban ya completamente terminadas.<sup>23</sup>

En momentos, el propósito de adecuación de “la obra” a la particular sensibilidad de su clientela alemana deviene incluso en humor involuntario, como puede observarse en la siguiente evocación wagneriana, contenida en el mismo panfleto:

La composición [Limantour se refiere aquí a su suite] es una obra trágica, [pero] de ningún modo el Nocturno para orquesta que sugiere el título. En realidad, el sentimiento asociado a la palabra “Noche” debería ser traducido al alemán como “Dämmerung” (Ocaso), y el título “Noche de los mayas” como “Maya Dämmerung” (El ocaso de los mayas).<sup>24</sup>

El filme en cuestión no forma parte de los íconos del cine nacionalista. Nada hay que indique la presunta inspiración que habría provocado en el compositor, salvo, acaso, el honorario que recibiría en una época en la cual su situación financiera era desesperada. Tampoco hay señal alguna que sugiera el proyecto de tal “gran obra sinfónica” en los planes de Revueltas, a diferencia de lo que sucede en otras de sus partituras filmográficas —*Redes*, *Música para charlar* y, al parecer, también *Itinerario*— que sí muestran signos definitivos de haber sido concebidas a la vez para el cine y para la sala de conciertos, y que además fueron dirigidas en tales foros por él mismo.

<sup>23</sup> “*Night of the Mayas* [...] one of the first great Mexican films of an intensely national character; it had, at the same time, a high artistic quality [...] Revueltas was deeply inspired by the theme and used this film as the draft of a big symphonic work. The film was formed [*sic*] by thirty-six sequences, all profoundly related amongst themselves, and when 20 years later Maestro Limantour discovered the very advanced sketches of the symphonic work, he had no difficulty in reconstructing it because of the film sequences already completely written out [*sic*].”

<sup>24</sup> “The composition is a tragic work, in no way the long Nocturne for orchestra which the title might suggest. Actually the feeling of the word “Noche” here should be translated into German as “Dämmerung”, and the title “Noche de los Mayas” as “Maya Dämmerung”.

La versión de concierto de *Redes*, así como *Música para charlar e Itinerario*, tienen una estructura y contenidos musicales que las convierten en obras que se sostienen por sí mismas en la sala de conciertos.<sup>25</sup> Acaso con la excepción de la “Noche de jaranas”, prototipo de música nacionalista basada en melodías libremente derivadas del folclore yucateco y vestidas con sonoridades cautelosamente modernas, el resto de las secuencias musicales no denotan –porque no lo pretenden– originalidad o sello personal del compositor. Incluyen, más bien, todos los estereotipos de la música que, tiempo atrás, se habían consolidado en Hollywood, cuando el joven Revueltas tocaba y dirigía en las orquestas de cine mudo.

### Historia de vida

En su introducción a un brillante ensayo sobre la biografía, *Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents*, Jolanta T. Pekacz resume una de las principales críticas de las que es objeto el género hoy día: “Los críticos arguyen que la coherencia de la vida, tal como es presentada en una biografía tradicional, es ilusoria; creada taponando las fisuras, escondiendo lo desconocido y estableciendo conexiones causales que derivan de la mente del biógrafo, más que del sujeto” (Pekacz 2010: 1).<sup>26</sup> El género de la biografía, sostiene, es utilizado con marcada frecuencia como mecanismo de control de la memoria cultural. Ciertamente, detrás de una biografía hay un propósito, usualmente no confeso, que explica la naturaleza del sesgo en cuestión. Es llamativo que Limantour, junto con su propio perfil y el de la presunta “obra” de Revueltas, también presenta a sus clientes berlineses una semblanza del compositor.<sup>27</sup> Ésta llama la atención por el elevado grado de alteración de los datos biográficos, forzándonos a preguntarnos por la motivación que esconde tal falsificación. Valgan algunos ejemplos, tomados de este escrito:

La vida de Revueltas fue tan pintoresca, tan llena de aventuras increíbles, y su música tan rara vez ejecutada, que él se estaba convirtiendo en una leyenda [en vida] [...] era de naturaleza generosa e impulsiva, lo cual le condujo a la muerte. En una fría noche de lluvia y viento se arrancó el abrigo, lo donó a un pordiosero, enfermó de neumonía doble y murió [...]<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Véanse al respecto, Espinosa (2001), Ávila (2007) y Kolb (2007 y 2010).

<sup>26</sup> “Critics argue that the coherence of life as presented in a traditional biography is illusionary—created by papering over the cracks, concealing the unknown, and making casual connections that stem from the mind of the biographer rather than from the subject.”

<sup>27</sup> Como en el caso de su propia semblanza y la descripción de la “obra”, los productores berlineses se apoyaron sólo parcialmente en el escrito propuesto por Limantour, si bien la semblanza publicada por ellos es tan torcida como la propuesta por el mexicano.

<sup>28</sup> “Revueltas [*sic*] life was so picturesque, and so full of incredible adventures, and his music was so seldom performed, that he was becoming a legend. [...] his was a most generous and impulsive nature, and because of it he met his death. On a cold night of rain and wind, he tore off his coat and gave it to a beggar, caught double pneumonia, and died.”

Muy poco hay de “aventuras increíbles” en la cotidianidad de un compositor que vivió y creó en condiciones de pobreza, luchando contra adversidades de toda índole, personales, profesionales y políticas; tampoco puede decirse que su música fuera raramente ejecutada, al menos durante sus primeros años de carrera creativa (sólo a partir del conflicto que tiene con su otrora benefactor, Carlos Chávez, disminuye significativamente el número de interpretaciones de su música); algo hay de cierto en cuanto a la mitificación en vida del compositor: sin duda la “melancolía”<sup>29</sup> y el alcoholismo que le aquejaban, propiciaron un autoaislamiento social que pudo haber contribuido al prolífico anecdotario que tendía a retratarlo en términos de bohemio genial pero incomprendido. De acuerdo con testimonios presenciales, nada hay de cierto, en cambio, en el melodrama que relata Limantour en torno a la muerte del compositor, salvo la neumonía como su causa.

Silvestre Revueltas gozó de una formación rigurosa. [...] Desde 1918 hasta 1924 estudió en el Chicago College of Music, en donde sus profesores fueron Felix Borowski, Vaslav Kochansky y Ottokar Sevcik.<sup>30</sup>

La formación en el Chicago College of Music se dio en dos períodos relativamente breves, centrados en el aprendizaje avanzado del violín, más que en el de la composición.<sup>31</sup> De hecho, no ha sobrevivido más testimonio de una enseñanza de la composición, que algunos ejercicios de orquestación. Como compositor, todo indica que Revueltas fue esencialmente autodidacta.

Hablaba de manera fluida el francés, el inglés y el alemán.

Hablaba razonablemente los dos primeros, pero no el alemán. ¿Pensaría Limantour que esta virtud lingüística acercaría al compositor al público berlinés?

A partir de 1924 inició una vida de extraña peregrinación, llena de aventura e incidentes picarescos, construyendo durante todo este tiempo una personalidad musical poderosa.<sup>32</sup>

En realidad, estos años, dedicados a una supervivencia tediosa tocando en orquestas de cine mudo, carecían de toda aventura picaresca. Las cartas que dirige Revueltas a su amigo, el

<sup>29</sup> Revueltas estuvo internado varias veces en hospitales psiquiátricos, al parecer con el objeto de tratar dicha “melancolía”, que hoy probablemente se diagnosticaría como una condición maniaco-depresiva o bipolar. Desafortunadamente no se han realizado estudios sobre esta condición, en relación con Revueltas.

<sup>30</sup> “Revueltas had a thorough musical training. [...] From 1918 until 1924 he studied at the Chicago Music College, where his teachers were Felix Borowski, Vaslav Kochansky, and Ottokar Sevcik.”

<sup>31</sup> Al respecto, véase Parker (2004).

<sup>32</sup> “After 1924 he began a strange musical roving life, full of adventure and picaresque incident: all the while building up a strong creative musical personality.”



arquitecto Ricardo Ortega, dicen mares sobre el tedio que caracterizaba la vida “en este pinche rancho” (así se refería a San Antonio). Sus composiciones hasta el año de 1929 se reducen a tres breves trabajos de música de cámara, poco más que ejercicios de una incipiente exploración compositiva: dos piezas para violín y piano, *El afilador* y *Tierra pa’ las macetas*, *Batik*, para flauta, clarinete y cuarteto de cuerdas.<sup>33</sup>

[...] no fue sino hasta 1931 que se estrenó su primera obra orquestal: *Cuauhnáhuac*, una pieza que anunciaba su intenso interés en las culturas de la preconquista de su natal México. Inmediatamente después de este estreno, destruyó toda la música que había compuesto hasta entonces.<sup>34</sup>

A diferencia de Chávez, Revueltas nunca se interesó por la música prehispánica, identificándose más bien con géneros diversos del presente mestizo,<sup>35</sup> pero poniendo un marcado acento en la cualidad híbrida de su cultura.<sup>36</sup> Nunca destruyó obra alguna. Con la excepción de una partitura de nombre *Elegía*, han sobrevivido todos sus trabajos en original o fotostato del mismo, tanto sus composiciones juveniles como las realizadas entre 1924 y 1929.

[En 1937] abandona México con rumbo a España, para participar en la guerra civil. Lucha al lado de los republicanos de 1937 a 1939, y a su retorno a México le espera una muerte inminente.<sup>37</sup>

Subvencionado por el gobierno de México, Revueltas viajó a España como parte de una comitiva de escritores y artistas, con el objetivo de asistir al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Visitó Madrid, Valencia y Barcelona, dirigiendo sus obras al frente de varias orquestas locales y participando en mítines político-culturales. Nunca empuñó arma alguna. Su estancia fue sumamente breve (del 16 de julio al 8 de octubre de 1937) y, de hecho, no participó en el Congreso.<sup>38</sup>

Después de componer *Sensemaya* en 1938, asumió un silencio compositivo total y es apenas hoy que sabemos algo sobre su vida durante sus últimos años. Entre las razones de su retiro estaba la insatisfacción

<sup>33</sup> Han sobrevivido dos partituras más, una versión de *Afilador*, para septeto de alientos, escrita para músicos seleccionados entre los que conformaban la orquesta de cine mudo, y una partitura sin título compuesta en 1929, que retoma segmentos del *Batik*.

<sup>34</sup> “It was not until 1931 that his first orchestral composition was played in public. This was *Cuauhnáhuac*, a work which foreshadowed his intense interest in the pre-Conquest cultures of his native Mexico. Immediately after this premiere, he destroyed all the music he had written previously.”

<sup>35</sup> Véase Saavedra (2001).

<sup>36</sup> Véase Kolb (2012a y 2012b).

<sup>37</sup> “Revueltas verlässt Mexiko, er geht nach Spanien, um an dem dort wütenden Bürgerkrieg teilzunehmen. Von 1937 bis 1939 kämpft er in Spanien, und als er danach wieder nach Mexiko zurückfindet, da steht sein Tod bereits ihm zum Verhängnis.” Este texto aparece en la versión publicada en el programa de mano, mas no en la semblanza de la cual tomamos el resto de las citas. Esto hace presumir que existió más de una versión de esta propuesta.

<sup>38</sup> El Congreso había concluido ya cuando el compositor logró llegar a España. Sus actividades, como las de otros artistas que lo acompañaban, se dieron en el contexto de encuentros y mítines de apoyo a la causa republicana. La comitiva oficial que había representado a México en el Congreso estaba conformada por Carlos Pellicer, José Mancisidor y Octavio Paz.

con su música y su fuerte deseo de escribir composiciones mucho más ambiciosas en su lenguaje personal.<sup>39</sup>

*Sensemaya* fue compuesta en realidad en 1937, como parte de una trilogía basada en textos de Nicolás Guillén, con quien trabó amistad en el marco de la militancia en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, que Revueltas presidía en estos momentos. (Las otras composiciones se titulaban, como los poemas correspondientes, *Caminando* y *No sé por qué, soldado*). En 1938 orquestó *Sensemaya* para gran orquesta, pero también compuso sus *Cinco canciones de niños y dos canciones profanas*, sobre textos de García Lorca, *Itinerario* (para orquesta), varios cantos de lucha y canciones de corte político, como su *Canto para una muchacha negra* sobre un poema de Langston Hughes, y su *Música para charlar*, para un documental producido por el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda del gobierno de Lázaro Cárdenas.<sup>40</sup> En 1939<sup>41</sup> y 1940 trabajó en dos producciones de corte político: la obra teatral *Este era un rey* y el ballet *La coronela*. Aunque no se han identificado los manuscritos correspondientes, se sabe que poco antes de morir trabajaba en una música para el *Ballet Russe de Monte Carlo*, con base en textos de Juan de la Cabada.<sup>42</sup> Si bien se trata de obras poco o nunca ejecutadas en vida del compositor,<sup>43</sup> no puede hablarse ni de un estancamiento creativo, ni de deseos de escribir obras más “ambiciosas”. Basta leer los escritos autobiográficos y los artículos de prensa de Revueltas para situar sus prioridades del momento: todas ellas eminentemente políticas y muy lejanas de la preocupación de desarrollar un “estilo personal”, como sugiere Limantour. Sobra decir que, con la salvedad del ballet inconcluso *La coronela*, la temática política de la música no servía a los intereses de autopromoción de Limantour por la vía de la representación de otredad exótica.

[Limantour:] La pobreza lo hizo comenzar a escribir partituras para películas para un incipiente cine mexicano. Pero su genio y su inquietud musical nunca le permitieron componer música trivial, con sacrificio de su calidad compositiva. Al contrario, ahora, por vez primera, Revueltas era libre de experimentar con sus ideas musicales, y aprovechó sus partituras fílmicas a manera de un cuaderno de apuntes con miras a la composición de obras de envergadura sinfónica, basadas en los temas así desarrollados. En esta atmósfera se gestó *La noche de los mayas*.<sup>44</sup>

<sup>39</sup> “After composing *Sensemaya*, in 1938, he retired into complete silence, and it is only recently that we have come to know something of his last years. Among the reasons for his retirement, were his dissatisfaction with his musical achievements, and his strong wish to write much bigger works in his own personal idiom.”

<sup>40</sup> En 1938 participa también en un fallido proyecto de teatro de revista dirigido al público estadounidense, llamado *Upa y Apa* en México y *Mexicana* en el país vecino.

<sup>41</sup> 1939 es también el año de creación de tres partituras cinematográficas: *Los de abajo*, basado en la novela homónima de Mariano Azuela, y dos filmes de corte netamente comercial: *El signo de la muerte* y *¡Que viene mi marido!*

<sup>42</sup> Véase Kolb (2012b).

<sup>43</sup> Esto se debe a que Revueltas había perdido acceso a la Orquesta Sinfónica de México a raíz de su distanciamiento con Chávez y a que el proyecto que le hacía competencia, la Orquesta Sinfónica Nacional que él mismo dirigió, para entonces había dejado de existir.

<sup>44</sup> “To ameliorate his financial condition, he began to write film scores for the fledgling Mexican cinema. But his genius and his musical restlessness would not permit him ever to write anything perfunctory, or to deteriorate in his musical quality. In fact, now for the first time, Revueltas was free to

Basta un somero acercamiento a la música para cine de Revueltas para evidenciar que no utilizó este medio para la experimentación musical personal. Como antes dicho, estas partituras dan fe de un compositor que tenía un dominio de los más diversos estilos convencionales, mismos que supo aprovechar inteligentemente en soporte de las necesidades del lenguaje fílmico. Su experiencia de años en el cine mudo le resultó de gran utilidad en este ámbito de su creación. Hay composiciones como las ya nombradas *Redes*, *Música para charlar* e *Itinerario*, autosuficientes y que aspiran a un alto nivel de contenido musical, pero también hay aquellas otras que compone por necesidad y que bien podrían caer en la categoría de lo "trivial" que niega Limantour (su participación en la revista musical *Upa y Apa*, y los *soundtracks* de *El signo de la muerte* y *Ahí viene mi marido*).

Cuando Limantour declara que la composición fílmica de Revueltas conforma la premisa de trabajos más ambiciosos como *La noche de los mayas*, deja en evidencia uno de sus motivos ocultos para mitificar al compositor. Proporciona así un fundamento para una recepción de la obra en los términos insinuados o explicitados: presuntamente una de las composiciones más ambiciosas de Revueltas, muestra de su voz más personal y respuesta madura ante la insatisfacción que le generan composiciones previas. Implícitamente, estas cualidades se asocian a Limantour, descubridor y representante único y legítimo de Revueltas. Es así como desea que se escuche la música. En cuanto a la historia de vida que promueve, vale la pena considerar el paradigma biográfico que destila esta semblanza del compositor construida por Limantour. Saltan a la vista valores, cualidades o circunstancias, como genialidad, pobreza, enfermedad mortal, heroísmo, humor picaresco, misterio, impulsividad autodestructiva, generosidad, y pintoresquismo. Se erige aquí nítidamente la figura decimonónica convencional del artista genial, desconocido, incomprendido y sólo tardíamente descubierto. Limantour concede a su público berlinés el privilegio de compartir "su" descubrimiento de este compositor mexicano; establece una relación de cómplice con su receptor: juntos descubrirán, conocerán, comprenderán y aplaudirán al genio desconocido. El público, en agradecimiento, aplaudirá a Revueltas/Limantour. (En efecto, al parecer la estrategia funcionó en Berlín: en una carta a a Rolf Liebermann, *Intendant* de la Ópera de esa ciudad, relata que el público del *Konzertsaal* lo invitó al escenario no menos de siete veces tras escuchar esta "obra").

Poco importa la fidelidad a los hechos biográficos ante este objetivo de aceptación. Irving Goffman (citado por Auslander) llama a esto "manejo de la impresión": "El intérprete (*performer*)

---

experiment with many musical ideas, and he used his film scores as a kind of musical sketchbook for the larger symphonic works he planned to develop around the themes. In this atmosphere, *Noche de los Mayas* was born."

pretende crear cierta impresión en su audiencia, y que ésta acepte tal impresión; se conforma así la definición de la realidad que opera en este caso para la interacción entre intérprete y público” (Auslander 2006: 106).<sup>45</sup> Con toda razón argumentará el lector que Limantour no poseía mucha de la información sobre la obra y vida de Revueltas con la que contamos hoy. Los vacíos de conocimiento biográfico, sin embargo, conforman un campo fértil para la imaginación; Limantour aprovechó imaginativamente dicho vacío para los fines que aquí se develan.

### La prueba viviente del pasado

Percusión, más que melodía y armonía, serían los medios instrumentales idóneos para evocar el ritual de “encantación” con el que concluiría no sólo la “sinfonía” de Limantour, sino el concierto mismo. No sorprende, por tanto, que Limantour incrementara el número de percusiones de la versión cinematográfica (tres) a catorce, en su propia versión. Esto podría provocar objeciones, claro, al tener que contratar músicos extras, pero el beneficio superaría el costo; así lo habrá calculado Limantour, porque los instrumentos requeridos por él incluían varios de origen prehispánico: teponaxtles, huéhuetl, sonajas y caracoles, no disponibles en el arsenal de la Filarmónica de Berlín, pero que él generosamente ofrecía transportar desde México. Con el propósito de subrayar valor y riesgo de esta operación, Limantour decía a Stresemann<sup>46</sup> que “sería buena idea enviar a alguien para apoyarme con la aduana alemana: Todos mis instrumentos exóticos podrían causar cierta suspicacia en las autoridades”.<sup>47</sup>

Podemos suponer que Limantour consideraba altamente seductora su oferta. La inclusión de instrumentos prehispánicos, visualmente atractivos y sumamente evocadores de las culturas autóctonas, pero ejecutados nada menos que por los connacionales, los músicos de la Filarmónica de Berlín, provocaría gran impacto entre el público berlinés; traería tangible, sonora y visiblemente el pasado lejano al presente, el Oriente al Occidente. La convicción sobre el valor de cambio de este capital cultural objetivizado queda más que clara cuando examinamos su correspondencia con Trudy Goth, su representante ante Rolf Liebermann, director artístico de la Ópera de Hamburgo, a quien Limantour pretendía vender *La noche* en versión de ballet. Lo que a todas luces está en

<sup>45</sup> “The performer seeks to create a certain impression on an audience, and to have the audience accept that impression as part of the operative definition of reality for the interaction.”

<sup>46</sup> Wolfgang Stresemann era el “Intendant” —director artístico— de la Filarmónica de Berlín. La mayor parte de la correspondencia relativa a la preparación de la escenificación de la *Noche* en Berlín está dirigida a él.

<sup>47</sup> “It would be a good idea to send someone to help me get all this through customs: All my exotic instruments might arouse certain suspicions in the authorities.”

juego es más que capital cultural, es también capital económico: los términos en que Limantour plantea la negociación con Liebermann son elocuentes, porque desnudan las motivaciones últimas detrás del proyecto de construcción de su persona musical –su contratación por parte de las grandes orquestas de Europa, es decir, propiamente su carrera artística– y es por eso que vale la pena transcribirlos aquí en su totalidad.

Incluyo también una copia de la carta que escribí a Liebermann el día de hoy. Como recordarás, en la conversación que sostuvo contigo hace más o menos un año en Nueva York, Liebermann fue vago en cuanto a que yo dirigiera *Noche de los Mayas*. En su comunicación conmigo, no ha sido claro. De modo que, en el último párrafo de la carta de hoy, hago énfasis en que nuestro acuerdo sigue vigente, y que asumo que yo seré el director. Estoy en guardia, porque, en su carta, él me indica que debo ponerme en contacto con Limón,<sup>48</sup> para que éste le informe de su decisión [sobre su participación en la versión coreografiada de *La noche de los mayas*], y de sus honorarios, para poder ofrecerle un contrato, pero no dice nada sobre un contrato para mí, lo cual me llama la atención. Sigo teniendo un as bajo la manga, porque, si me contesta de modo ambiguo, me puedo rehusar a hacer el arreglo para siete percusiones en lugar de las 14 para *Noche* y podría negarle el préstamo de los instrumentos mexicanos, no obstante que se encuentran bajo sus narices en Hamburgo, pues da la casualidad que son de mi propiedad (Limantour 1963a).<sup>49</sup>

Como puede observarse, el cotejo de la correspondencia privada entre artistas y sus representantes devela una persona que no es, ni remotamente, la misma que la que presenta en el escenario. En la medida en que este tipo de documentos privados escapan del secreto (incluso legalmente sancionado) al que están usualmente sometidos, la diferencia entre el músico como persona “real” y como persona musical se abre un campo fértil para la investigación del *impression management*. Sobra decir que esta carta no es la única que, en el caso de Limantour, permite inferir las motivaciones que mueven al profesional interesado en un capital económico, mediante el uso de un amplio repertorio de bienes simbólicos.

---

<sup>48</sup> Después de Berlín, Limantour planeaba otra performance de *Noche de los mayas*, esta vez en la Ópera de Hamburgo, en una nueva versión coreográfica.

<sup>49</sup> “I also enclose copy of my letter written to Liebermann today. As you remember, Liebermann was rather vague about me conducting *Noche de los Mayas* in a conversation he had with you in New York about a year ago. Officially, I never heard about this from Liebermann. So in the last paragraph of today’s letter to him, I make the stand that I take it for granted that our first agreement still holds and that I am to conduct. I am a little on my guard as in his letter he tells me to get in touch with Limón to let him know his decision and his fee so that he can offer him [Limón] a contract, but he says nothing at all about a contract for me, which is rather peculiar. I still have a trump card up my sleeve, for if he answers me in an unsure way, I can refuse to make the arrangement for seven percussions instead of 14 for *Noche* and I could refuse to loan him the Mexican percussion instruments, which are in Hamburg under his very nose, but which happen to be my property.”

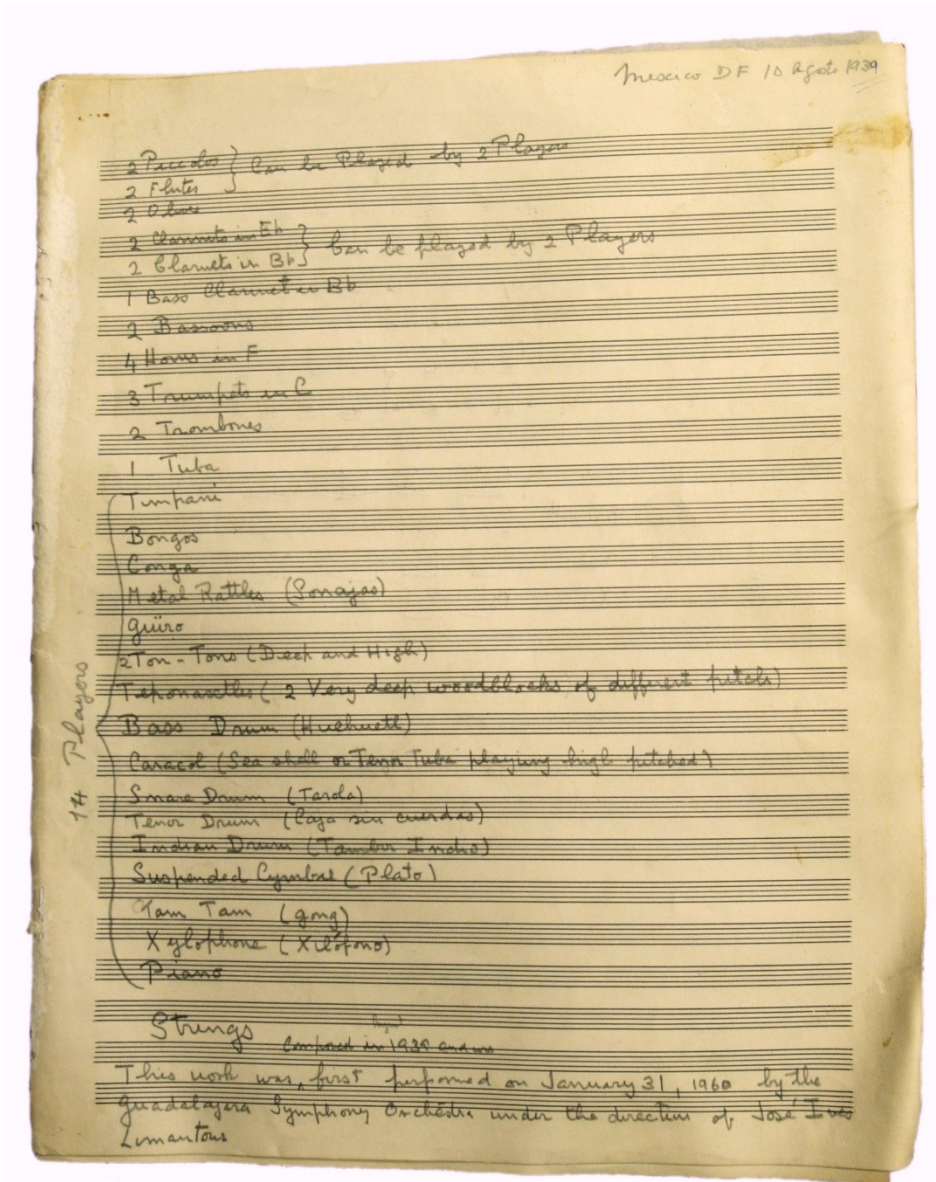


Fig. 2. Notación de la instrumentación de la suite. Manuscrito de Limantour destinado al copista y base de la información incluida en la edición de Southern Music Publishing Co.

### Espontaneidad y corporalidad

La escritura de la música para *La noche de los mayas* corresponde a una serie de trabajos que realiza Revueltas hacia el final de su vida como principal medio de subsistencia.<sup>50</sup> Las 36 secuencias musicales fueron compuestas sobre la base de un filme editado, como sugiere su clasificación de acuerdo con el número de rollo, escena y duración. En cuanto a su factura, recurren a una profusión de técnicas como el ostinato y el empleo de motivos o temas sin desarrollar, resultando

<sup>50</sup> Para un recuento de la música para el cine de Revueltas, véanse Teibler-Vondrak (2011) y Contreras Soto (2012).

cómodamente moldeables para fines de edición de la imagen. Las secuencias filmográficas de *La noche* no guardan relación orgánica entre sí; su contenido responde más bien a la función de soporte que habrían de dar a las distintas escenas del filme. Constituyen una muestra de la habilidad que poseía este compositor para imitar estilos musicales. La eficacia de la música en una producción fílmica comercial como la que nos concierne descansa precisamente en el empleo de sonoridades convencionales, y no en una creación musical que distrae de la trama, llamando la atención sobre sí misma por su novedad. Revueltas lo sabe: con excepción de la música escrita para ilustrar ciertas escenas del folclore yucateco (me refiero a la música compilada por Limantour bajo el nombre “Noche de jaranas”, ejemplo representativo de un nacionalismo folclorista y muestra de un claro sello revueltiano),<sup>51</sup> el resto de la música está construido con base en distintos estereotipos musicales, sin duda aprendidos por Revueltas durante sus años como músico del cine mudo, durante su juventud en Chicago, Texas y Alabama.

Pero es a todas luces la “Noche de encantamiento”, la que logra el encantamiento del público. ¿Por qué? La apropiación performativa que hace Limantour de las fuentes trastoca también la música misma de Revueltas. El éxito del movimiento final descansa en una “improvisación” tumultuosa de percusiones “primitivas” que, en lo fundamental, es invento de Limantour. El poderoso efecto de esta particular secuencia reside, no en su escasísimo contenido musical, sino en la forma en que su mensaje (la representación de un ritual primitivo) es corporizado estereotípicamente en la música misma y, de manera correspondiente, en la teatralidad de la acción desarrollada por la sección de percusiones, ampliada de tres a ¡catorce! músicos por Limantour, con agregado de toda suerte de instrumentos no contemplados en la partitura filmográfica, varios de ellos prehispánicos. Después de todo —así lo debe haber calculado Limantour— una improvisación resulta idónea para evocar un sentido erótico de lo primigenio, de la pre-civilización, entendida como un hacer musical espontáneo (es decir, renuente a toda estructura premeditada), con acento en lo corporal —ritmicidad y muscularidad de la ejecución de las percusiones, danza— (en contraste con lo mentalmente elaborado: melodía, contrapunto, discurso armónico).

---

<sup>51</sup> El empleo estratégico de la alusión estilística al género popular de la jarana yucateca como representación de lo étnico o folclórico —en la suite de Limantour representa la presencia viva del maya contemporáneo, en oposición a lo prehispánico— merecería un acercamiento en su propio derecho, pero en un contexto distinto: se trata de una de las representaciones revueltianas más logradas de nacionalismo musical, junto con algunas escenas musicales compuestas para los filmes *Redes* y *Vámonos con Pancho Villa*. Contrario a lo que sugiere la historización predominante de Revueltas en términos de un compositor nacionalista por antonomasia, el análisis de su obra más personal —la que no fue escrita para el cine y la escena— revela a un creador que más bien asume una postura crítica respecto de los nacionalismos predominantes en su tiempo. Paradójicamente, es su música para el cine y el ballet, ahí donde *alude* funcionalmente a un nacionalismo folclorista o a distintas suertes de primitivismo, entre otros estilos convencionales, la que ha determinado dicha recepción (al respecto, véase Kolb, 2012a).

Sin embargo, cuando Limantour se propone implementar su idea de un “tema con variaciones”, le sucede algo desconcertante: en las secuencias correspondientes de la partitura de *Revueltas* no encuentra un verdadero tema desarrollado ni, mucho menos, variaciones. Existen sólo algunos gestos breves e inconexos en los metales y maderas, utilizados con fines de ambientación épica, tal como era y es común en la música cinematográfica. Acaso una de las escenas de ritual del filme en la cual se escucha la presencia estereotípica de tambores sugiere a Limantour la idea de complementar el concepto culto del “tema con variaciones” con una expresión profana y exótica: una improvisación rítmico-percusiva. Como la improvisación propuesta no existe en la partitura de *Revueltas*, Limantour se apresta a inventarla. Con tal fin, genera una serie de patrones rítmicos muy elementales que yuxtapone, creando una suerte de *textura* de ritmo y color percusivo. Pide a los intérpretes un casi sinsentido: que “improvisen” sobre la base de cada uno de estos “ritmos básicos”.

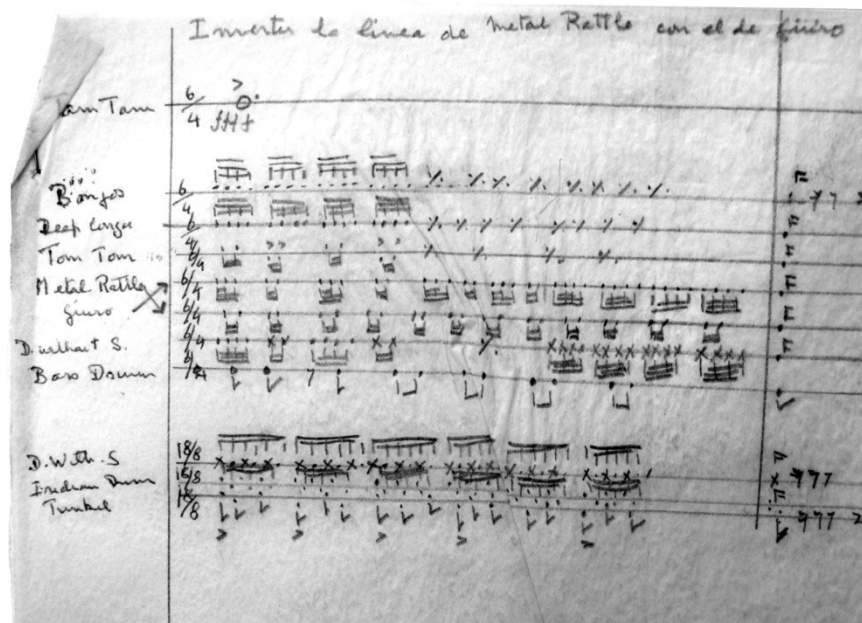


Fig. 3. Borrador de mano de Limantour, en el que se perfila una de las texturas rítmicas “improvisadas” de la “Noche de encantamiento”.

Como es muy poco lo que se puede improvisar permutando el patrón rítmico de un solo compás, no sorprende que, en la interpretación del propio Limantour, las secciones “improvisadas” de hecho no lo son y que, más allá, nuestro intérprete-compositor no encuentre una forma



satisfactoria de concluir dichas “improvisaciones”.<sup>52</sup> Lo que genera Limantour son meramente texturas rítmicas y tímbricas. Pero una textura no tiene forma, no tiene principio ni final, por lo que él se ve obligado a extinguirla de manera artificial, mediante un *morendo*, es decir, un *fade-out*: así lo testimonia la grabación que el compilador hiciera en la ciudad de Guadalajara, antes de emprender su aventura por tierras germanas.<sup>53</sup>



Fig. 4. Manuscrito de Limantour para el copista, mostrando las instrucciones referentes a la “improvisación”. Limantour realizó el trabajo de edición con base en fotostatos del manuscrito original de Revueltas, sobre los cuales pegó material de su propia invención y escribió indicaciones.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Limantour había realizado una grabación de su *Suite* al frente de la Sinfónica de Guadalajara en 1959. Dicha grabación le fue útil en sus esfuerzos por promover la pieza antes y después de su estreno en Berlín.

<sup>53</sup> La paradoja de una improvisación solicitada, pero imposible, tuvo sin embargo una “virtud”: ha dado pie a que directores como Esa-Pekka Salonen, Enrique Diemecke y Gustavo Dudamel la resuelvan creativamente, es decir, pasando por alto las indicaciones de Limantour y suscitando por su cuenta improvisaciones más viables (y, por supuesto, capitalizando por su cuenta el exotismo que emana de esta acción).

<sup>54</sup> Cabe mencionar la existencia de una versión mucho más fiel al original de Revueltas, compilada por Paul Hindemith a instancias de Rosaura Revueltas, hermana del compositor. Llama la atención que, no obstante el mayor prestigio de este compositor, su suite no es solicitada por las orquestas y apenas se sabe de ella.

Nuestra observación del discurso implícito en las objetivaciones de capital simbólico de la performance aquí analizada nos lleva a concluir que el sujeto de la suite no es realmente el indio maya de hoy ni el de ayer, sino un héroe blanco reflejado en la otredad india, el autonombrado representante de la cultura autóctona mexicana en Berlín: José Yves Limantour, quien, como antes dicho, después de su triunfo en Berlín busca repetirlo en sedes como la Ópera de Hamburgo mediante una puesta en escena para ballet que sería bailada por el renombrado José Limón. Dicho magno proyecto no llega a concretarse, y tal parece que, en cierto modo, el estreno de Berlín significa para Limantour debut y despedida del escenario internacional. El “ocaso de los mayas” se torna, pues, en el ocaso de Limantour. Pero no así el de su suite, la cual sigue alimentando imaginarios, siempre de acuerdo con necesidades de sus promotores y, fenomenológicamente, con total desprecio de la historia, pues, como mero material “que existe para proporcionarle al intérprete algo que interpretar”, es maleable y apta para adecuarse a los requerimientos de cada nueva performance de identidad. Así la han entendido (discretamente) directores contemporáneos como el propio Dudamel, pero también Esa-Pekka Salonen y Enrique Diemecke, quienes han enriquecido la performance de otredad exótica sumando a esa ficción, ficciones de su propia imaginación, pero mostrando en su performance un talento y creatividad considerablemente superiores a los de Limantour.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Mientras Salonen procede conservadoramente para corregir las torpezas de Limantour, permitiendo a sus percusionistas un despliegue de melodías derivadas de otros movimientos de la suite y dando así la espalda a la “improvisación” limantouriana, Diemecke es más osado. Se olvida tanto de la presunción de lo improvisado, como de los débiles motivos épicos, de las percusiones agregadas por Limantour y de la estructura de “variaciones” autónomas, y compila él mismo una coda a manera de popurrí en el que recurre a los temas más conocidos de *otras* obras de Revueltas. (Para una descripción de esta coda, véanse las notas al programa preparadas por Richard Freed para una representación de la suite por la National Symphony Orchestra en Washington.)

## BIBLIOGRAFÍA

- Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *The Drama Review* 50(1): 100-119.
- Avila, Jacqueline. 2007. "The Influence of the Cinematic in the Music of Silvestre Revueltas". Tesis de maestría. University of California, Riverside.
- Bellman, Jonathan (ed.). 1997. *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.
- Borja, Jonathan. 2010. "Silvestre Revueltas's La Noche de los Mayas, his Music on Film and on the Concert Stage". Tesis de maestría, University of Missouri.
- Carmona, Doralicia. "Política de México". <http://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/LMJ54.html>. <http://www.memoriapoliticademexico.org/Biografias/LMJ54.html>. [Consultado el 31 de diciembre de 2012.]
- Contreras Soto, Eduardo. 1995. "Historia de *La noche de los mayas* y de su música". *Heterofonía* 111-112 (julio 1994–junio 1995).
- \_\_\_\_\_. 2012. "La noche de los mayas: el camino de las buenas intenciones" y "La genial invención de un mito musical: La noche de los mayas". En *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*. México: INBA/INAH.
- Espinosa, Sergio. 2001. "Silvestre Revueltas Film Music for *Redes* (1935) vis-à-vis the Hollywood Conventions of that Time". Tesis doctoral. Graduate College of the University of Iowa.
- Freed, Richard. [http://www.kennedy-center.org/calendar/?fuseaction=composition&composition\\_id=3902](http://www.kennedy-center.org/calendar/?fuseaction=composition&composition_id=3902) [Consultado el 25 diciembre de 2012.]
- Gorbman, Claudia. 2000. "Scoring the Indian". En *Western Music and its Others*, eds. Georgina Born y David Hesmondhalgh, 234-253. Berkeley: University of California Press.
- Graver, David. 2003. "The Actors Bodies". En *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, ed. Philip Auslander, 157-174. Londres: Routledge.
- Henken, John. "La Noche de los Mayas". <http://www.laphil.com/philpedia/music/la-noche-de-los-mayas-silvestre-revueltas> [Consultado el 25 de diciembre de 2012.]
- Houdouchi, Ayano. "The Utmost Success Story ... From Venezuela". *Huffpost Arts and Culture*, 18 de diciembre de 2012. [http://www.huffingtonpost.com/ayano-houdouchi/the-ultimate-success-story\\_b\\_2319926.html](http://www.huffingtonpost.com/ayano-houdouchi/the-ultimate-success-story_b_2319926.html) [Consultado el 25 de diciembre de 2012.]
- Kolb, Roberto. 2007. "Silvestre Revueltas's *Redes*: Composing for Film or Filming for Music?". *The Journal of Film Music* 2(1): 35-42.
- \_\_\_\_\_. 2010. Notas a la grabación de *Música para charlar* en "Silvestre Revueltas". Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, Román Revueltas (director), Instituto Cultural de Aguascalientes.
- \_\_\_\_\_. 2012a. *Contracanto: una perspectiva semiótica de la obra temprana de Silvestre Revueltas*, México: UNAM, 2012
- \_\_\_\_\_. 2012b. "Silvestre Revueltas vis-à-vis U.S. Musical Pan-Americanism: A Dialogue of the Deaf?" (aceptado para publicación en *Latin American Music Review* 2015).

**Roberto Kolb Neuhaus** es reconocido internacionalmente como especialista en la música del compositor mexicano Silvestre Revueltas, es autor de dos libros sobre este artista, y de dos más como coautor y editor, respectivamente. Es coordinador editorial de la edición crítica de la obra de Revueltas y catalogador de la Biblioteca Digital Silvestre Revueltas. Como musicólogo y director artístico de la Camerata de las Américas, ha grabado varios discos con música inédita del mencionado compositor y ha asesorado varios más, grabados por orquestas nacionales e internacionales.

---

**Cita recomendada**

Kolb Neuhaus, Roberto. 2014. "*La noche de los mayas: crónica de una performance de otredad exótica*". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en [http://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_ES](http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES)