

# La “audición” de los vencidos. Conclusiones de un análisis entonativo

**Arturo García Gómez**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

artuchik@yahoo.com

## Resumen

El título de este artículo es evidentemente una paráfrasis al título de la obra de Don Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos*, una antología de textos y pictogramas que muestran la visión de los nahuas sobre el más trágico de los acontecimientos: la destrucción de su forma de vida por hombres extraños. “Se ha perdido el pueblo mexicana: El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco [...]” [Cantares mexicanos] (León Portilla 2007, 167). La “audición” de los vencidos es la conclusión sobre un análisis entonativo de la obra del compositor mexicano Silvestre Revueltas, quien nos revela a través de su música el mundo anímico de los pueblos de México, con entonaciones que expresan el sentir de su vida y la resistencia que aún prevalece a la conquista.

Palabras clave: Revueltas, mayas, guerra de castas, jarana.

## Abstract

The title of this article is evidently a paraphrase to Miguel León Portilla’s work *Visión de los vencidos*. This work is an anthology of texts and pictures that shows the Nahuas’ perspective on the most tragic events: the destruction of their way of life by foreign men. “Se ha perdido el pueblo mexicana: El llanto se extiende, las lágrimas gotean allí en Tlatelolco [...]” [Cantares mexicanos] (León Portilla 2007, 167). This article conveys some conclusions drawn from the intonational musical analysis of the work of Silvestre Revueltas, who reveals through his music the spiritual world of Mexican people. His music expresses the sense of their life and the opposition that still prevails to the conquest.

Keywords: Revueltas, Mayans, caste war, jarana.

La "audición" de los vencidos –una paráfrasis al título de la obra de Don Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos*–, es una expresión que sintetiza mis conclusiones sobre el análisis entonativo de *La noche de los mayas*, obra del compositor mexicano Silvestre Revueltas. Este análisis, basado en la teoría de la entonación del musicólogo soviético Boris Asaf'ev (1884-1949), difiere del análisis teórico de tipo arquitectónico visual de la partitura, ya que su interés se centra en el aspecto semántico de la música.

Boris Asaf'ev y Silvestre Revueltas fueron contemporáneos, aunque en realidad nunca se conocieron y probablemente no tuvieron conocimiento el uno del otro<sup>1</sup>. Una de las grandes ilusiones de Silvestre Revueltas fue visitar la Unión Soviética. En Madrid, hacia el final de su viaje a España con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), Silvestre Revueltas escribe a su esposa Ángela el 13 de septiembre de 1937:

Me siento tan desconsolado de pensar en abandonar Madrid como si hubiera nacido aquí y dejara grandes amores, pero ¡qué le vamos a hacer! Luego París (¡qué lata!, París no me interesa) y luego la URSS probablemente. Ahí si tengo ilusión de ir. No sé cómo van a caber en mi corazón el cariño por la Unión Soviética y el cariño por España, con tal de que no se rompa, ¿eh? (Revueltas 1989, 107).

Unos días después, en Valencia, Revueltas escribe: "[...] dentro de pocos días estará arreglado nuestro viaje a la Unión Soviética, lo que naturalmente, y después del viaje a España, es lo que más me interesa" (Revueltas 1989, 111). Al mes siguiente desde París Revueltas escribe de nuevo a su esposa: "De un momento a otro nos iremos de aquí; tal vez mañana mismo. Iremos a la Unión Soviética. Seguramente estaremos allí todo el mes de octubre y los primeros días de noviembre. Tocaré probablemente en Moscú y Leningrado" (Revueltas 1989, 125).

Silvestre Revueltas permaneció en París hasta diciembre de ese año sin poder viajar a la Unión Soviética. Regresó a México con el poeta Carlos Pellicer en un buque de vapor alemán en tercera clase. Irónicamente, ya en México, Silvestre Revueltas se enteró de que la Secretaría de Gobernación le había girado el dinero a la embajada de México en París para su viaje a Moscú (Revueltas 1989, 145).

Es difícil especular sobre el resultado de ese viaje de haberse realizado. El ambiente musical en ese momento no parecía ser el más indicado. Tan solo en enero de 1936 se había publicado en el diario oficial *Pravda* el célebre artículo *Caos en lugar de música*, texto con el que inició el juicio político orquestado en contra de Dmitrij Šostakovič, conocido como "El Caso Lady Macbeth" (García Gómez 2009, 96-116). Pero tratándose de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México, es probable que hubieran sido muy bien recibidos, ya que esta organización se distinguía por su oposición al trotskismo y su inocente entusiasmo estalinista<sup>2</sup>.

---

1. Es probable que el compositor y musicólogo Nicolas Slonimsky (1894-1995) fuera la única persona en común conocida de Boris Asaf'ev y Silvestre Revueltas. Slonimsky estudió en el Conservatorio de St. Petersburgo, cuando Asaf'ev era ya egresado del mismo. En 1954 Slonimsky publicó un artículo en *The Musical Quarterly* sobre la traducción al inglés de Alfred J. Swan de la obra de Asaf'ev, titulada: *Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century* (1954). Por otra parte, Slonimsky y Revueltas mantuvieron una relación profesional. En agosto de 1932 Revueltas escribe a Slonimsky: "Querido señor Slonimsky: Le envío hoy mismo la partitura de *Colorines*. Fue interpretada anoche bajo mi dirección, con enorme éxito. Espero que vaya bien allá también." (Revueltas 1989, 51).

2. Ejemplo de ello es la portada del primer número de la revista *Frente a Frente* (noviembre 1934), Órgano Central

Entonces Revueltas habría dirigido su música en Moscú y Leningrado, y Boris Asaf'ev habría escrito lo que humildemente yo estoy tratando de escribir en este artículo.

La teoría de la entonación de Boris Asaf'ev, expuesta a lo largo de treinta años de investigación en diferentes obras<sup>3</sup>, plantea el origen, evolución y desarrollo histórico de la música, describiendo el proceso por el cual la música se cristaliza en sus distintas formas que son determinadas social e históricamente.

Boris Asaf'ev afirma que la música es ante todo un arte temporal que se percibe por el oído, por eso su proceso de formación sólo es posible en el transcurso del torrente sonoro en movimiento, y su forma es la síntesis de ese movimiento. Las formas racionalmente preestablecidas son únicamente morfo-esquemas arquitectónicos mudos.

La música se percibe por el reconocimiento de las entonaciones asimiladas en la memoria. El reconocimiento auditivo se fija a través de repeticiones, y la asimilación de nuevas entonaciones se basa en la constante comparación de éstas con las ya asimiladas; este es el proceso de la selección social de las entonaciones. Así, la forma musical es el resultado del proceso basado en las leyes naturales de la percepción, y no de la razón, que intenta determinar a priori las formas fuera de su proceso real de formación.

El fenómeno musical para la teoría de la entonación es un suceso único, que une a la creación, la interpretación y la audición en un sólo proceso. La música comienza en la respiración y termina en la imaginación del que la escucha. La música es un todo indivisible en un torrente sonoro ininterrumpido, cristalizado en una síntesis de forma y contenido.

La forma musical es precisamente el resultado del proceso de formación de los pensamientos sonoros, de las entonaciones. Pero la música como pensamiento es “muda”, insonora e irreal, ya que únicamente existe en la mente del compositor mientras viva, o en la partitura. Por ello la existencia real de la música está en su interpretación y en la transmisión de su contenido, y no sólo en la partitura. Pero también la música concebida como objeto físico sonoro (acústico), fuera del proceso social e histórico, es sólo un juego vacío de sonoridades, un calidoscopio sonoro sin contenido alguno, o una combinación de arabescos sonoro-decorativos.

Es por ello que el análisis entonativo se enfoca en el entorno social e histórico que son la fuente de las entonaciones que expresan precisamente a su época, y que dan origen a nuevas formas de expresión musical a través de la personalidad del artista, capaz de asimilar y dar vida a esas entonaciones. El análisis entonativo pues, se centra en la escucha e interpretación de la obra, lo que ésta nos dice, y no en la visión arquitectónica del análisis de relaciones numéricas expresadas a través de signos en la partitura.

## §

---

de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios en la que aparece un grabado de Leopoldo Méndez satirizando la inauguración del Palacio de Bellas Artes de México, titulado: “Calaveras del Mausoleo Nacional”. En el grabado se muestran dos calaveras sentadas en un palco del teatro personificando a la Cuarta Internacional Comunista (fundada por Trotsky) con el signo de pesos, y al Partido Nacional Revolucionario con la Suástica.

3. La teoría se esboza desde sus primeros ensayos de 1917, y culmina en los análisis entonativos de 1947. En su forma más sintética, la teoría fue escrita en dos libros. El primero: *La forma musical como proceso*, publicado en 1930, y el segundo: *La forma musical como proceso II. Entonación*, publicado en 1941 (Asaf'ev 1971; García Gómez 2008, 309-480).

La obra sinfónica de Silvestre Revueltas, uno de los músicos más representativos de Hispanoamérica, es desde hace ya varias décadas parte del repertorio habitual de orquestas en Europa y los Estados Unidos de Norteamérica. Esto sin duda se debe a que su obra es considerada por la crítica como la expresión más auténtica del nacionalismo musical de México.

Los procesos de formación de identidad nacional en el arte, y sobre todo en la música, son ante todo el producto de un amplio proceso social que abarca otros procesos culturales, e incluso son el resultado de grandes transformaciones sociales. En el caso de México, el nacionalismo se debió en gran medida al proceso social revolucionario, y al establecimiento de una nueva identidad mexicana. Es cierto que el nacionalismo musical mexicano no nace en 1910 con la revolución, ya que su gestación fue un largo proceso de sincretismo musical que inicia en el siglo XVI con la imposición de la música europea de culto, y en la catequización musicalizada que los misioneros utilizaron como instrumento de evangelización en la conquista espiritual de Mesoamérica (García Gómez 2013a).

El nacionalismo musical hasta el siglo XX fue sobre todo un movimiento social de mestizaje. Los músicos populares se apropiaron de géneros, instrumentos, estilos, técnicas y repertorios europeos, así como la mixtura entre lo urbano y rural, lo nacional y regional, e incluso lo clásico y popular. Sin embargo los compositores de la música de concierto que se formaron en Europa, como Ricardo Castro (1864-1907), o Felipe Villanueva (1863-1893), se encontraban aún bajo la influencia de la música italiana y francesa, componiendo obras similares a las de Chopin o Liszt. En este estilo musical afrancesado Ricardo Castro compuso su ópera *Atzimba* sobre un tema de la conquista del pueblo Purhepecha (Michoacán), iniciando así una tendencia nacionalista en la música de concierto, si no en el plano musical, al menos en el plano literario (Velázquez y Vaughan 2006, 95, 102).

Con la revolución, el nacionalismo en México se hace consciente y el arte es impulsado por la idea del mestizaje y lo "mexicano" como único medio de identidad para distinguirlo del arte europeo<sup>4</sup>. En este proceso social y político por establecer una identidad única a través de los íconos que la revolución demandaba, el nacionalismo incorporó también la idea de crear un arte musical auténticamente mexicano.

Estos íconos visuales y auditivos se basaron principalmente en modelos o "ideales artísticos" que pretendían sintetizar el mestizaje, o representar idealmente el lejano pasado prehispánico. En su intento por crear un nuevo arte musical verdaderamente "mexicano", los compositores tomaron básicamente dos caminos. Por una parte, la búsqueda etnomusicológica de citas textuales, o la transformación de piezas populares en formas musicalmente más desarrolladas; y, por la otra, la especulación arqueológica de una música prehispánica ya perdida, expresada en formas musicales más innovadoras.

No obstante, en el contexto del desarrollo del arte en los epicentros europeos, la idea de un arte como reflejo de la identidad nacional en México fue un proceso social tardío que se mantuvo

---

4. La revolución generó un renacimiento de la cultura mexicana con el movimiento *Indigenista*, con Carlos Basauri, José Vasconcelos, Diego Rivera y Manuel Gamio a la cabeza (discípulo de Franz Boas en la Universidad de Columbia, Gamio fue reconocido como el padre de la antropología en México). Los *Indigenistas* construyeron una serie de arquetipos de los pueblos originarios de México que radicalmente reinterpretaron a la nación mexicana, tomando también al mestizo como ícono cultural de México (Dawson 1998, 279-308).

presente sólo hasta la segunda guerra mundial, y en consecuencia, fue un movimiento artístico de corto desarrollo. Su aparición es parte de un proceso global de evolución en las formas musicales, y su retraso temporal no significa en modo alguno una minusvalía, al contrario, el nacionalismo hispanoamericano ha significado un enorme enriquecimiento de la música, a la par con otras manifestaciones musicales del siglo XX como es la obra de Igor Stravinskij que, dicho sea de paso, surge precisamente de la escuela rusa de composición que el escritor Vladimir Stasov bautizara con el nombre de “El montoncito poderoso”, aquel grupo de los cinco compositores que representaron al nacionalismo musical en Rusia (García Gómez 2013b).

El problema del proceso de formación de la identidad en el arte musical no es nada nuevo. Este surge ya en el siglo XVIII en torno a la ópera italiana y francesa en París, durante la famosa *querelle des bouffons*, que inició en 1752 con la representación de la *Serva padrona* de Pergolesi. En el siglo XIX el problema de la identidad reaparece en el nacionalismo ruso, que surge como necesidad de expresión de la identidad nacional de un pueblo ante la hegemonía cultural del centro de Europa (García Gómez 2012).

Silvestre Revueltas representa la cúspide y el final del nacionalismo musical en México. Sin embargo, Revueltas toma su propio camino y se distingue de los estereotipos nacionalistas establecidos. Silvestre Revueltas recreó en su obra los arquetipos sonoros que revelaron la identidad de los pueblos de México en los años treinta. A través de su personalidad y genialidad artística, Revueltas supo escuchar y plasmar en su obra las entonaciones de su entorno y su tiempo. Entonaciones que no solo cristalizaron las voces de su época, sino incluso el sentir de un lejano pasado prehispánico ya perdido.

Revueltas nunca se propuso crear modelos artísticos desde la visión europea del criollo bien educado, o la del intelectual que cómodamente observa. Su visión es la del artista que escucha y expresa la vida anímica de su pueblo. Su música no es el resultado de una arqueología, o una etnomusicología erudita que no escucha, ya que revela el presente entonativo de su pueblo; un puente entre la nostalgia de un pasado ya perdido, y el dolor de la injusticia y la opresión recientes. Por ello se podría decir que su música es la “audición” de los vencidos.

El escritor y compositor norteamericano Paul Bowles<sup>5</sup>, quien residió en México y entabló amistad con Silvestre Revueltas, escribió sobre él poco antes de su muerte:

Revueltas sabía para qué era la música y de qué se trataba [...] Él representaba al verdadero compositor revolucionario que en su trabajo iba directamente a la cosa que quería decir, poniendo la menor atención posible a los medios de decirlo. Como musicalmente era un romántico, lo que quería decir era generalmente lograr un efecto, más que cualquier otra cosa. No hay esas preocupaciones con la forma o el establecimiento consciente de un estilo individual que hace de la música de Chávez un producto intelectual. Con el instinto del orador, Revueltas

---

5. Paul Bowles (1910-1999), escritor y compositor norteamericano, discípulo de Aaron Copland. Residió en México cuatro años, donde conoció a Silvestre Revueltas, quedando impresionado de su talento. Tuvo relación con muchos artistas de su época. En 1947 se instaló en Tánger, Marruecos, donde escribe su primera novela *El cielo protector* (1949), que Bernardo Bertolucci lleva al cine en 1990 bajo el título, *The Sheltering Sky*. El mismo Paul Bowles es filmado en el papel de narrador. En 1972 publicó *Memorias de un nómada* (Sawyer-Lauçanno 1989).

hacia sus efectos, bárbaros y sentimentales, después de los cuales él podría haber subrayado con tranquilo orgullo: "He dicho" (Bowles 1940, 12-13).

Christopher Sawyer-Lauçanno, autor de una biografía sobre Paul Bowles, que titula *An Invisible Spectator*, afirma:

La visita a la casa de Revueltas dio a Paul Bowles mucho que pensar sobre Revueltas como la encarnación del artista quintaesenciado, que sacrificaba la vida al arte. Extraordinariamente apasionado de la música, de la poesía, de la vida y de la política, él era el creador consumado, que veía en la existencia misma la inspiración para el acto creativo, o como Bowles escribiría de Revueltas unos cuantos años después, "uno tenía la sensación de un organismo que alcanzaba la completa expresión en la creación de un tipo de música que era una versión exacta, y muy personal de la vida que lo rodeaba en su país" (Sawyer-Lauçanno 1989, 178-176).

Las afirmaciones de Paul Bowles son atinadamente "reveladoras". La música de Revueltas es la "versión exacta y muy personal" de la vida de México, pero no la vida del progreso modernizante posrevolucionario de los afortunados, sino la vida de su pueblo. La vida del llamado México profundo; la expresión sonora en la versión entonativa de los vencidos. Su música es el México profundo y precortesiano que permanece en el inconsciente sonoro colectivo. Son voces de un pasado lejano pero aún presente y pujante, en una lucha callada, introspectiva y tolerante que se expresa en la audición "muy personal" de entonaciones de la vida real e introspectiva del mexicano.

Ejemplo de ello es *La noche de los mayas*, una obra maestra. Originalmente esta obra fue escrita para la película *La noche de los mayas*, dirigida por Chano Urueta en 1939. Silvestre Revueltas compuso música para el cine en diez ocasiones<sup>6</sup>, y al igual que su primer score fílmico, *Redes* (1934), *La noche de los mayas* permaneció desconocida hasta 1960, cuando el director de orquesta mexicano José Yves Limantour<sup>7</sup> realizó una versión de concierto en cuatro movimientos, estrenada el 31 de enero de 1960 con la Orquesta Sinfónica de Guadalajara.

Se afirma que esta obra, caracterizada como una escenografía auditiva de fragmentos musicales, no es completamente de Revueltas, ya que el cuarto movimiento "Noche de encantamiento" (Tema con variaciones), un grupo de cuatro variaciones con cadencias en las percusiones, es un añadido de José Yves Limantour calificado por la crítica como un anexo exótico de exportación para el público europeo (Kolb 2010). No obstante, a pesar de la crítica, *La noche de los mayas* al igual que *Redes* y otras obras maestras, ha reafirmado su valor a pesar de las redacciones.

Un caso similar es la ópera *Boris Godunov* de Modest Musorgskij. Compuesta en 1869, la obra fue denegada en dos ocasiones por el Teatro Imperial Mariinskij, y no estrenada finalmente

---

6. *Redes* (1934); *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936); *Caminos* (1936); *La Construcción del Ferrocarril Fuentes Brotantes -Puerto Peñasco -Santa Ana* (1938); *El indio* (1938); *La Bestia Negra* (1938); *El signo de la muerte* (1939); *La noche de los Mayas* (1939); *¡Qué bien mi marido!* (1939); *Con la División del Norte o Los de abajo* (1940).

7. José Yves Limantour (1919-1976), director y compositor mexicano, fue director titular de la *Orquesta Sinfónica de Xalapa*, de 1944 a 1952.

sino hasta 1874 en St. Petersburgo. Veinte años después Nikolaj Rimskij-Korsakov realiza una nueva redacción, puesta en escena en 1898, y una segunda revisión estrenada en la Ópera de París en 1908. En 1924 el musicólogo Pavel A. Lamm realiza un trabajo de investigación basado en un detallado estudio del manuscrito de la versión original del *Klavier* de la ópera. El 17 de febrero de 1928 se realizó el re-estreno de la versión original en el Teatro Mariinskij de St. Petersburgo sin mayor éxito. En 1940 Dmitrij Šostakovič realiza finalmente otra versión orquestal, estrenada en 1945 en el Bolšoj Teatre de Moscú (García Gómez 2008, 270-279).

En *La noche de los mayas*, Revueltas llega a la esencia sonora del México profundo<sup>8</sup>, al México de la cultura mesoamericana de hoy y no a través de una arqueología ya muerta, sino mediante entonaciones del ritual maya que aún permanece vivo. La musicóloga alemana Alexandra Maria Dielitz, en sus notas al programa del concierto de la Münchner Philharmoniker en diciembre de 2003, señala sobre esta búsqueda de identidad cultural en *La Noche de los Mayas* de Revueltas:

Al mismo tiempo como Bartók se interesó en la música folclórica húngara, o de Falla en la sonoridad tradicional ibérica y Stravinski en los rituales primitivos de los rusos paganos, también hubo una notoria tendencia similar “hacia las raíces” en México (Dielitz 2003, 14).

Efectivamente, *La noche de los mayas*, al igual que la *Consagración de la Primavera* de Stravinskij, es una obra teúrgica; no en cuanto a su propuesta formal, ya que siguen siendo obras cerradas en una representación estética, pero sí en cuanto a su contenido. Y la comparación de Alexandra M. Dielitz no es casual, como no es casual tampoco que ambas obras se incluyan en el mismo programa o se graben en un mismo disco.

La *Consagración de la primavera*, ballet inspirado en el poema mítico “Yarila” de Sergej Gorodeckij, nos habla sobre el rito pagano de la Rusia precristiana. La música de este ballet fue creada en base a una serie de transformaciones de cantos y entonaciones que aún se preservaban en la Rusia rural de 1911-12. Igor Stravinskij recopiló estos cantos en Ustilug, lugar de veraneo de su familia en Ucrania, y en Talachkino, provincia de Smolensk, en donde Stravinskij trabajó conjuntamente con el pintor Nikolaj Roerich en la creación del ballet (García Gómez 2013b).

Como ya hemos mencionado, *La noche de los mayas* fue creada sobre la trama dramática de un libreto fílmico homónimo, que dirigió Chano Urueta en 1939. En un pueblo de la selva del sureste de México, un joven maya se enamora de la hija del jefe de la tribu. Un hombre blanco llega a la población y seduce a la joven. Su relación provoca la escasez de lluvia, y por tal motivo la muchacha es sometida al juicio de los dioses. La joven es azotada y condenada al sacrificio. El joven nativo va en busca del hombre blanco y lo mata. Luego lleva su cuerpo a la ceremonia de sacrificio. La muchacha, al ver el cadáver de su amado, se arroja ella misma al cenote sagrado.

La trama de este ingenuo melodrama fílmico tiene como fondo histórico la “guerra de castas”, llamada así por los vencedores e intelectuales que la reseñaron. Esta sublevación maya contra

---

8. En su obra *El México Profundo, una civilización negada*, el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla señaló la permanencia de una civilización que el colonialismo quiso dar por erradicada, y sostuvo que existen simbólicamente dos México(s): el profundo y el imaginario (Bonfil Batalla 1987).

la población criolla y mestiza de Yucatán inició en julio de 1847, culminando en mayo de 1901 con la ocupación de la capital maya de Chan Santa Cruz, actualmente Felipe Carrillo Puerto en el estado de Quintana Roo (Macías Richard 1999). Conflictos menores se produjeron hasta 1933, como la escaramuza de la hacienda de *Dzula*, a tan solo seis años de la filmación y composición de *La noche de los mayas*.

En esta guerra, cuya premisa fue la declaración de la República de Yucatán en 1823 al término de la guerra de independencia de México, se sublevó un sector muy numeroso de la población maya, denominado *cruzoob*, sector que no habían sido del todo subyugado culturalmente, y en cierta forma habían evadido la conquista espiritual misionera. La mayoría se encontraba al sur-orienté de la península de Yucatán, desde Chichen Itzá hasta la costa de lo que hoy se conoce como Rivera Maya en Quintana Roo y Belice. Una de las principales causas de la sublevación, fue que a pesar de la abolición de la esclavitud en México declarada en 1829, los mayas seguían siendo esclavos de los hacendados criollos, principalmente al occidente de la península, de Valladolid a Campeche. Con la toma del último reducto de la sublevación maya en Chan Santa Cruz, la lucha se desintegró, internándose los mayas en la selva, o en las cavernas de Loltún (flor de piedra)<sup>9</sup> en Oxkutzcab (Reed 1971).

Un aspecto central de la sublevación maya, fue la aparición del culto profético conocido como la *Cruz parlante*, cuyo primer líder fue José María Barrera, y después Venancio Puc. En este culto, Cristo le hablaba en lengua maya a su gente en una especie de oráculo, reforzando así su espíritu de lucha. La *Cruz parlante* gobernaba y ejercía un mando militar dirigido por los intérpretes de la cruz, que hablaban en su nombre como una especie de Pitia délfica.

Don E. Dumond relata sobre este culto en el rescate de prisioneros ingleses en Pucté, cerca de Río Hondo, limítrofe con Honduras Británica (hoy Belice):

No fue rápida la respuesta a la carta del superintendente Seymour, la cual tuvo que ser presentada a la consideración de "la Santa Cruz"; el ídolo y oráculo de la tribu, consultada en cada asunto de importancia, nunca vista por seglares y la cual [...] sube al Cielo para recibir instrucciones (Dumond 2005, 339).

Al igual que otras culturas de Mesoamérica, los mayas también desarrollaron mecanismos conceptuales destinados a mantener su universo pagano. Esto es, un sincretismo religioso paralelo a la Iglesia que fue perseguido y condenado, ya que las supersticiones e idolatrías representaban una amenaza real al dominio político<sup>10</sup>. Esta persistencia en la idolatría maya emergió con gran crudeza al estallar la guerra de castas, a través del culto a la *Cruz parlante*. José María Barrera de Kampokolché, desertor mestizo líder de una cuadrilla de rebeldes, descubrió en un cenote una cruz grabada en la corteza de un caobo, tal vez como marca para señalarlo. Sin embargo los mayas lo consideraron un símbolo milagroso, y Barrera decidió construir tres cruces de madera que, como símbolo, guiarían la lucha. La cruz supuestamente le "hablaba" a Manuel Nahuat, su primer mensajero, y de ahí el nombre de los *cruzoob* (cruces). Los criollos

---

9. En 1937 el poeta Octavio Paz, premio Nobel de literatura, escribió su poema "Entre la piedra y la flor" inspirado en la masacre de los mayas en Loltún: "El agua sueña. Sueña. El agua intocable en tu tumba de piedra, sin salida en su tumba de aire. El agua ahorcada, el agua subterránea, de húmeda lengua humilde, encarcelada. El agua secreta en su tumba de piedra sueña invisible en su tumba de agua." Fragmento. (Paz 1968, 81).

10. Sobre la prohibición de la idolatría nahua y su música, véase García Gómez 2013a.



inician entonces una cruzada religiosa contra el maya “idólatra”, que justificaba, en nombre de Dios, el exterminio de los infieles bajo las leyes divinas y del Estado (Campos García 1996).

Desde el inicio del conflicto, los criollos reclamaron para sí la protección y legitimidad divinas, no obstante, la *Cruz parlante* fue capaz de trasladar ese amparo celestial a la lucha maya, transformándose también en una cruzada religiosa. La “providencial aparición” de la Cruz motivó a los mayas a revertir la violencia. El patrón de la *Cruz parlante* mantenía un diálogo continuo con Dios, que revelaba misteriosamente su apoyo a la lucha; bajo la protección de la Santa Cruz y sus “órdenes”, los *cruzoob* mayas dirigieron sus ataques contra los criollos. El primer intento fue sobre Kampokolché el 4 de enero de 1851 (Baquero y Rodríguez Losa 1990).

El centro ceremonial de la *Cruz parlante* se estableció en Chan Santa Cruz, un estado teocrático maya independiente, encabezado por la cruz parlante a través de una jerarquía constituida por el *Patrón de la cruz* o *Nohoch Tata*, que era la máxima autoridad, el *Tata Polín* o intérprete de la cruz, y el *órgano de la divina palabra* que pronunciaba la voz de la cruz (Villa Roja 1978). Así, con la forja de su propia religión sincrética, los mayas rompían con el mundo católico oficial. Es por ello que el objetivo militar de los *dzules*, es decir los criollos, era la destrucción de la idolatría de la *Cruz parlante* y la toma de Chan Santa Cruz. Pero los *cruzoob* tuvieron otras victorias bajo las “órdenes” de la *Cruz parlante* en Tekax (1857), y Bacalar al año siguiente, ahora bajo la conducción de Venancio Puc (Campos García 1996).

Federico Aldherre, un militar austriaco que acompañó a la emperatriz Carlota en 1865 en su viaje a Yucatán, describe despectivamente el oráculo de la *Cruz parlante* en Chan Santa Cruz, de la siguiente manera:

Cuando llega algún prisionero se reúne inmediatamente el triunvirato para decidir su suerte. Lo curioso es que los prisioneros que son músicos nunca son azotados, porque estos bárbaros forman y tienen ya una música militar en Chan Santa Cruz compuesta de prisioneros músicos. La manera como se reúnen estos indios para oír la divina palabra es la siguiente: Siempre en la tarde, la población oye de improviso el fatídico sonido de un cornetín que anuncia una de esas supuestas entrevistas entre Dios y los triunviros. La población se conmueve y se pone en agitación. ¡Dios va a bajar! Al anochecer los tres sacerdotes ocupan su puesto en una especie de pequeña recámara abierta en la pared. El populacho agrupado dentro y fuera del templo espera asustado y temeroso, porque ignorante, estúpido, incapaz de hacer uso de sus facultades racionales, cree en aquella farsa. [...] Se oye un sonido agudo y repugnante; es el pito del órgano de la divina palabra; es el artificio con que aquellos bárbaros remedan la voz de la divinidad. [...] Al fin los tres salen del templo y comunican a la población la sentencia de Dios (Mendiolea 1869, 75).

Según Federico Aldherre, la *Cruz parlante* era para los *cruzoob* el mismo Dios, es decir, un ídolo, un “culto del error”.

El culto actual de los bárbaros es una mezcla de cristianismo y de paganismo. Han adoptado la Santa Cruz como primer objeto de su adoración y a ella aplican

todos los atributos de la divinidad suprema. La cruz es para ellos Dios mismo; cruz y Dios son una misma cosa (Mendiolea 1869, 74).

Ese "culto del error" de la cruz ya se manifestaba también entre los "mayas fieles" de Tizimín y Sitalpech al occidente de la península. Ahora la preocupación de los criollos por la religiosidad maya, sus fanatismos e idolatrías, consistía en establecer una nueva relación con "indios plenamente conquistados y exentos de rebeldía" (Martínez Peláez 1982, 217). Era necesario mediatizar la relación del maya con Dios, ya que los *cruzoob* habían establecido una relación directa con la divinidad a través del oráculo de la *Cruz parlante*, y tenían, por lo tanto, la capacidad de decidir sobre su propia vida.

A partir de este contexto histórico, y pese a la frivolidad o ingenuidad del melodrama fílmico *La noche de los mayas* de Chano Urueta, la música de Silvestre Revueltas parece haber ido al fondo del asunto, y plantear entonativamente el profundo drama de los mayas sojuzgados por la elite criolla yucateca, aún después de la revolución mexicana. Su relación y amistad con el poeta Octavio Paz pudo haber influido en su visión (audición) entonativa del drama maya en la guerra de castas.

La obra consta de cuatro movimientos: I. "Noche de los mayas" (Molto sostenuto); II. "Noche de jaranas" (Scherzo); III. "Noche de Yucatán" (Andante expresivo); y IV. "Noche de encantamiento" (Tema con variaciones)<sup>11</sup>.

El primer movimiento tiene una "forma simple tripartita con reprise" (repetición), cuya estructura es la siguiente:

A	B	B'	A'
Primer tema	Segundo tema	Desarrollo del 2º tema	Reprise
(a1 +a2 +a3 ) +	(b1 +b2 +b3) +	(b4+b5 +b6) + c	+ (a4 +a5)

La parte central (B') es un pequeño desarrollo en variaciones del segundo tema (b4, b5, b6) con su característico puente (c), que es la parte que conecta con la reprise final. Es la presentación de dos temas contrastantes que plantean el conflicto dramático de la obra.

El primer tema (A), *Molto sostenuto*, es de carácter trágico, e inicia con un acorde fortísimo en la tuba, fagot, clarinete bajo, tam tam y contrabajos, seguido del tema en acordes unísonos en toda la orquesta. Su entonación es pesada y de carácter medieval, que se reafirma con el tono inferior de la *final* en el modo frigio (mi-re-mi). En todas las frases de cada periodo (a1, a2, a3), se alternan compases de 4/4 y 6/4, reafirmando la *final* (mi), o su quinta (si), que se amplía un tiempo más a 5/4 dentro del compás de 6/4, lo que prolonga e intensifica la tensión dramática. Este trágico tema representa el sojuzgamiento del pueblo maya. Es el grillete de

---

11. Gracias a la colaboración de Diego Edmundo Lázaro Hernández, bibliotecario de la Orquesta Sinfónica de Michoacán, obtuve la partitura. Quiero aclarar que ésta es sólo una guía, ya que el análisis entonativo se basa en la escucha de la obra, y no en el análisis visual arquitectónico de la partitura. Particularmente en mi caso, este análisis se basa también en su interpretación, ya que como violonchelista he tenido la fortuna de interpretar esta obra en muchas ocasiones y con distintas orquestas. Recomiendo al lector de este artículo escuchar la obra, y no sólo ver la partitura para seguir el análisis.

la esclavitud a la pesada cruz de piedra medieval. Es el tema de la conquista espiritual y del sometimiento a la fe de Cristo.

El segundo tema (B), *Molto espressivo - Cantabile*, es una triste y resignada melodía que inician la flauta y los violines primeros, acompañados de violines segundos y violas en octavos, con un contrapunto de clarinete y corno. El tema inicia en el modo plagal (hipo-frigio en la nota si), finalizando los dos primeros periodos con un fa sostenido descendente, como si terminara en mi menor. Tras la reprise (b3) con una sola frase que termina en la plagal, inician las variaciones del tema (B'). La primera en la flauta y violines primeros con acompañamiento de clarinetes, piano y percusiones, modulando a si mayor. Le sigue un *Molto espressivo un poco rubato* (b5) en las cuerdas con respuesta de los alientos de madera y metales, como puente a la segunda variación (b6), que inicia con un solo de violín y oboe acompañados también por el clarinete y el bajo en *pizzicato*. Este segundo tema, contrastante con el primero, expresa la triste vida de resignación de los mayas ante el sojuzgamiento económico, político y religioso del Estado y la Iglesia. Finalmente la *reprise* o repetición del primer tema (A), antecedido por un breve puente que inician en su primera frase los clarinetes hacia un *Più mosso* desembocando en el *Tempo primo* del primer tema.

El segundo movimiento, “Noche de jaranas”, es un *Allegro (tempo de Son)*. El *son* aparece en el siglo XVII en México como género de la canción y danza populares. Se caracteriza por su triple ritmo basado en un patrón de 6/8, descrito como sesquiáltera (6/8:3/4)<sup>12</sup>. Los versos se alternan con refranes, ya sea vocales o instrumentales. El texto es siempre en coplas, usualmente en octosílabos, que tratan sobre el amor, la naturaleza, o versos con dedicatoria a los presentes, ya sea a mujeres o personas importantes de la región. Los versos finales son generalmente despedidas. El *son* también es bailado (o zapateado) en coplas independientes o interludios instrumentales. Los ensambles y las formas de interpretación varían de acuerdo a la región. En la costa del pacífico de Guerrero a Oaxaca se le denomina *chilena*. Del Golfo de México al altiplano de la Huasteca, se le llama *huapango*. Y del centro de Veracruz al Istmo de Tehuantepec es el *son jarocho*.

En la península de Yucatán se le conoce como la *jarana*, que ha sido más bien un género influenciado por el *son*, y no una de sus variantes. *Jarana* también se le denomina al instrumento de tamaño mediano de la familia de las guitarras, usualmente con cinco cuerdas dobles, que toma su nombre de este género. En Sudamérica *jarana* fue también el nombre popular de la *marinera limeña* (canto y danza peruana), un género de competición musical basado en versos improvisados (Olsen 2006).

“Jarana”, término que al parecer deriva de “jácara” en dialecto andaluz, significa diversión bulliciosa, un alboroto o canto nocturno de gente alegre vagando por las calles. La *jácara* o *xácara* es a su vez una vieja balada o danza española, que en el siglo xvii se cantaba en los entremeses del teatro, y de ahí su desarrollo a la *tonadilla*<sup>13</sup>.

12. En la teoría musical medieval, la sesquiáltera es una proporción numérica de 3:2, que corresponde al intervalo de quinta. Sesquiáltera se le denomina también al *villancico* “variado” puesto sobre texto nahua, que se cantaba en la Navidad durante la colonia, generalmente en procesiones. Existen varios ejemplos, como el *Tleycantino choquilya*, y la canción de cuna *Xicochi, xicochi*, ambos de Gaspar Fernández (ca.1570–1629) (Thomas 2014).

13. La *tonadilla* es una especie ópera cómica en un solo acto que floreció en el siglo XVIII en España. Originalmente era una clase de intermezzo que se entonaba entre actos de una obra teatral. Pero a hacia el final de siglo XVIII se desarrolló como obra cómica independientemente, usualmente de uno a cuatro personajes, siempre sirvientes o campesinos, y por

Es posible que la *jácara* llegara a México a través de las compañías teatrales españolas en el siglo XVII y XVIII. En Yucatán, españoles y criollos denominaban *jarana* a las fiestas populares de mestizos y mayas. De ahí el nombre de los sones que se tocaban en las fiestas. La *jarana* yucateca se interpreta y baila originalmente en las vaquerías, fiestas organizadas por los hacendados para festejar a los vaqueros por la producción anual de reses después de marcar al ganado. La vaquería coincide generalmente con la fiesta del Santo Patrono del pueblo, en haciendas y rancherías.

La *jarana* yucateca se baila zapateada con los brazos en alto, como la *jota* española, en un compás de 6/8 que alterna con compases de 3/4. Esta es una combinación posterior a la *jarana* original de 6/8, al parecer de origen andaluz. La *jarana* de 3/4 deriva de la *jota*<sup>14</sup>, el *fandango*<sup>15</sup>, o el *jaleo* (danza española lenta en 3/4) de los saraos hispanos, que eran reuniones nocturnas con baile y música.

A la *jarana* yucateca se le han agregado versos cortos, generalmente de género picaresco denominados "bomba". En el curso del baile, que suele durar hasta media hora, se interrumpe música y baile para soltar la "¡bomba!" El ensamble instrumental de la *jarana*, denominado *charanga jaranera*, consiste de dos trompetas, dos clarinetes, trombón, saxofón, contrabajo, timbales y güiro.

En la vaquería yucateca, la fiesta solía terminar con un *son de jaleo* que es rápido. En esta danza el hombre juega el papel del lidiador o torero, y la mujer del "hermoso enemigo", refiriéndose al toro de lidia. Al final se tocan las "Dianas", especie de fanfarrias que anuncian el fin de la fiesta.

Una de las *jaranas* más tradicionales, conocida como el *Degollete*, se dice fue utilizada como himno en la guerra de castas. Consta de tres partes, identificada cada una con tres grupos étnicos: criollos, mestizos y mayas. En esta *jarana* los mayas satirizan al criollo y al mestizo con gritos y silbidos, acompañados del agitado movimiento de brazos y pañuelos. No obstante, existe otro *son* antiguo maya, denominado *mayapax*, que surge precisamente como ofrenda de culto a la *Cruz parlante* en el templo de Noh Cah Santa Cruz Balam Nah Kampokolche.

Al término de la guerra de castas, los *cruzoob* abandonaron el templo *Kiliich chan uaan muuj ché Baalam Naaj* (la Santa Cruz chica y casa del tigre) en Chan Santa Cruz, para fundar otros centros ceremoniales en Chacah Veracruz, Tulum, Chumpón, y Tixcacal Guardia, de donde, al parecer, surgió el *mayapax*.

---

lo general consistía de solos vocales en forma de aria. La música era al estilo tradicional de danzas españolas como el *fandango* (Bellingham 2014).

14. La *jota* aragonesa es una viva danza en 3/4 del norte de España que se baila en una o dos parejas, acompañadas de guitarra, canto y castañuelas. Se canta en forma de cuarteta, estrofa de cuatro versos octosílabos, donde el primero y tercero son asonantes. En Valencia la *xota* se bailaba en los entierros (Scholes 1980, vol. I y II, vols. II: 686).

15. El *fandango* es una danza española en 6/8 o 3/4, acompañada de guitarra, castañuelas y palmas. Su canto es en dos partes: una introducción (o variaciones) que es instrumental, y un *cante* que consiste de cuatro o cinco coplas en versos octosílabos, con reprise del primero. El *fandango* surge en el siglo xviii, y se vuelve muy popular entre la aristocracia apareciendo en tonadillas, zarzuelas, ballets, obras para clavecín y escénicas, como el final del tercer acto de *Le nozze di Figaro* de W. A. Mozart. Su origen al parecer es andaluz, aunque el clavecinista Rafael Puyana señala que el *fandango indiano* se originó en México (Puyana 1987, 55; Calderón 1883, 303-313; Link 2008, 69-92).

El *mayapax* es parte fundamental del ritual maya-católico. Cada *son* tiene un lugar específico en las festividades de la Santa Cruz el 3 de mayo, denominada *U Maankinaj Santo Noj Kaj Chan Santa Cruz Kampolcoché Baalam Naj* (fiesta del gran pueblo santo de la santa cruz de Kampokolché, de la casa del tigre o del misterio).

A diferencia de la *jarana* yucateca que es para bailar, y cuya función es solo de esparcimiento en la fiesta de la vaquería, el *son mayapax* es ceremonial y solemne, y solo se toca al interior del santuario. Es un enlace entre lo divino y lo humano, y su carácter sagrado es lo que ha permitido que se conserve casi intacto. Su instrumentación consiste básicamente del violín, *tumkul*<sup>16</sup>, y tambor.

La “Noche de jaranas” de Silvestre Revueltas, *Allegro (tempo de Son)*, es pues un rondó de *jaranas* de estructura compleja e irregular, que consta de tres grandes partes, cada una en forma simple tripartita.

El esquema es el siguiente:

$$\begin{array}{c} \boxed{A \quad D \quad C} \\ (a_1+a_2) + (a_3+b_1) + (a_4+c_1) + (d_1+d_2) + (c_2+c_3) + (d_3+a_5) \quad (a_1+a_2) \\ \boxed{A \quad B \quad A} \quad \boxed{C \quad D \quad A} \end{array}$$

Como género y forma musical que históricamente ha surgido de piezas populares y danzas, el rondó es una secuencia que regresa constantemente al estribillo o tema principal, alternando con diversos episodios o coplas. En este caso, la alternancia es irregular y no se circunscribe a la forma tradicional del rondó (A B A C A D A etc.). Además, tanto el estribillo como las coplas se alternan constantemente en una secuencia de figuras rítmicas en compases de 5/8 y 6/8 a un intervalo de medio tono. En los episodios  $d_1$ ,  $d_2$ , y  $d_3$ , cambia a compases de 8/8 con acentuación rítmica (♩♩♩|♩♩♩♩♩). Esto da la impresión de ser un zapateado chueco y cojo. Es como si los jaraneros estuvieran borrachos, o el observador que describe la fiesta también lo estuviera. Otros episodios, como el  $a_5$ , están tan saturados de figuras rítmicas que el estribillo apenas se percibe. Esta saturación sonora y rítmica es característica de Silvestre Revueltas, en la que entonativamente se expresa el bullicio de la fiesta, los juegos pirotécnicos, gritos, ruidos, el canto, el zapateado y las voces. Es la fiesta de la vaquería en una noche de jaranas.

El tercer movimiento, “Noche de Yucatán”, *Andante espressivo*, inicia con un tema de carácter tranquilo y contemplativo. Es la calma nocturna después de la fiesta. Su estructura es de forma simple tripartita con reprise del segundo tema:

$$\begin{array}{cccc} A & B & C & B' \\ (a_1+b_1+a_2) + & (d_1+d_2) + & (e_1+e_2) + & (d_1+d_2) \end{array}$$

16. *Tumkul* o *tunkul*— tambor horizontal de tronco de zapote con dos lengüetas (en forma de H), que se hace sonar con palos rematados en bolas de goma o resina (Hammond 1972, 124-131).

El primer episodio ( $a_1$ ) es una introducción que inicia con un solo de clarinete en tres compases de 3/4, cuya entonación expresa el encanto de la naturaleza. Es la magia y misterio de la noche en la tierra del faisán y del venado. El pasaje es seguido por un *Più mosso* en 4/4 que entonan oboe, clarinetes y violines con acompañamiento del *huehuetl* y un tambor, que transforman la interválica del clarinete en una entonación trágica y modal (frigio), recordando el carácter del primer tema en el primer movimiento.

El segundo episodio ( $b_1$ ) *Tempo primo*, es una melodía contrapuntística *quasi recitativo* entre violines y violonchelos, que inicia de manera sincopada anticipando el quinto episodio ( $d_1$ ). El tercer episodio ( $a_2$ ) *Poco più mosso*, es un desarrollo del primer episodio en los clarinetes con acompañamiento de las cuerdas, en el que paulatinamente se va acercando al carácter del quinto episodio ( $d_1$ ). Antes de éste, se intercala un pequeño puente (c) de cinco compases, que modula a Sol mayor.

El quinto episodio, que inicia de manera muy tranquila y sincopada en los clarinetes, es una especie de canción de cuna entonada por los violines. Es como una *nana* andaluza a capela en medio de la noche yucateca. Le sigue el segundo tema de la *nana* con un *solo* muy sencillo del corno ( $d_2$ ).

El sexto y séptimo episodios ( $e_1$ ,  $e_2$ ) son particularmente interesantes, ya que al parecer es la única ocasión en que Revueltas hace una cita textual. Se trata del arrullo maya *Xtoles* (canto al sol), canción de cuna muy popular en México. Los versos dicen:

||: Koonex Koonex, palexen, xik tu bin, xik tu bin, yokol k 'in :||

(Vámonos, vámonos niños ¡ya! se va, se va ocultando el sol)

||: ¡eya! ¡eya! tin uok' ol bey in uok' ol chichán pal :||

(ay! ay! estoy llorando así como llora un niño.)

||: Koonex Koonex, palexen, xik tu bin, xik tu bin, yokol k 'in :||

(Vámonos, vámonos niños ¡ya! se va, se va ocultando el sol)

||: le tun téechó x-mak olal yan tu kin a uok' ostik :||

(y entonces tú perezosa algún día has de bailar.)

||: Koonex Koonex, palexen, xik tu bin, xik tu bin, yokol k 'in :||

(Vámonos, vámonos niños ¡ya! se va, se va ocultando el sol).

*Xtoles* es tocado por la flauta, acompañada del tambor y las sonajas en un patrón rítmico muy sencillo (♩ ♪ ♪) en compás de 2/4. El movimiento termina con la reprise de la canción de cuna criolla ( $d_1$ ,  $d_2$ ). Esta es la contraposición de dos mundos en medio de la calma nocturna con sus canciones de cuna; la criolla (*nana*) y la maya (*xtoles*).

De pronto, en la alejada y oculta oscuridad de la selva, la fiesta maya da inicio. Se trata del IV movimiento, "Noche de encantamiento" (Tema con variaciones), cuyo tema inicia en un *attacca* abrupto, después de la *nana*, con *pizzicato* en los bajos, cellos y violas, seguido de un barullo selvático de fusas en clarinetes, y una melodía misteriosa de doble puntillo en el oboe, todo en compás de 8/8. El barullo selvático continúa con el clarinete bajo, fagots y violonchelos en compás de 9/8 con acordes a contratiempo de los metales.

Poco a poco se van incorporando a este bullicio sonoro otras secciones, mientras los cornos tocan en *sforzando* cuartos con puntillo hasta alcanzar el *fortissimo* en un disonante acorde

de metales y fagot. En toda esta introducción, es como si el *pizzicato* diera inicio al camino oscuro en medio de la selva, hasta llegar al acorde *fortissimo*, que expresa el asombro ante el descubrimiento del ritual maya en un claro de la maleza.

Inicia pues el ritual (Variación 1, *Lento*) con las percusiones en 8/8, que incluyen el *tumkul* como en el *mayapax*, y el caracol<sup>17</sup>. Después se incorporan xilófono, piano y cuerdas. Tras algunos acordes en semitonos de los cornos con respuestas de las maderas, inicia el tema al unísono en los cornos, que se interrumpe con la primera cadencia de las percusiones. Prosiguen los cornos en una variación del tema anterior que hacia el final retoman las maderas.

En la segunda variación, *Più mosso*, inician el tema en 4/4 los trombones y trompetas dividiendo su métrica anterior a semicorcheas y semitonos. Al tema se incorporan precipitaciones anacrúsicas de séptima mayor descendente en violas, cellos y cornos, que parecen expresar gritos demenciales en éxtasis, como el agudo y repugnante pito de la divina palabra en los oráculos de la *Cruz parlante* en Chan Santa Cruz. La variación termina con una segunda cadencia en las percusiones.

En la tercera variación, *Ancora più mosso (enérgico)*, retoman el tema los trombones, trompetas y cornos en corcheas acentuadas, con un *ostinato* de semicorcheas en las cuerdas, percusiones, xilófono y piano y las anacrúsicas precipitaciones de séptima mayor descendente en el corno, que finaliza con la tercera cadencia de las percusiones.

En la cuarta variación, *Allegro non troppo (Ben tenuto)*, reinician las percusiones en 9/8. La variación del tema la llevan los cornos con tremolo en las cuerdas, y acordes que rematan las frases en las maderas. Más adelante retoman el tema los violines, e inician en las maderas los *glissando* cromáticos descendentes por compás, alternando con la variación del tema en las mismas maderas y violines. En la repetición se añaden *glissando* ascendentes en los cornos.

Todo esto recrea la atmósfera del ritual, que nos conduce finalmente hacia el éxtasis. Al misterioso mundo sonoro del inconsciente colectivo; al arquetípico estado alterado de la conciencia provocado por la ingestión de entonaciones sagradas. Es un estado auditivo excitado en el que se abren las puertas de la percepción a niveles más profundos, proporcionando aquella experiencia extática que induce a niveles de conciencia generalmente inaccesibles a la vigilia musical cotidiana.

En el *Final, Con violencia*, que continúa con el *fortissimo* en las percusiones, irrumpe intempestivamente sobre este estruendoso fondo rítmico el trágico tema del primer movimiento. Es la reprise de toda la obra que, con su pesada entonación de carácter trágico y medieval, invade la teúrgica escena maya imponiendo su pesada cruz de piedra, que simboliza la conquista espiritual y el sometimiento a la esclavitud por medio de la fe, del pueblo maya. Este *Final* representa la destrucción de la idolatría maya. Es la sustitución de la *Cruz parlante* de caobo de los *cruzoob* por la pesada cruz de piedra, que simboliza a la Iglesia en la toma definitiva de Chan Santa Cruz en mayo 1901.

---

17. Caracol: *Atecocolli* o *Tecciztli* en náhuatl. Las trompetas de caracol tenían un estatus sagrado en Mesoamérica. Ejemplo de ello es el Templo de los Caracoles Emplumados en Teotihuacán, en cuyos murales del Conjunto de los Jaguares se muestran a felinos soplando trompetas de caracol emplumadas (Both 2010, 183-196).

*La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas es la entonación de los mayas vencidos. La obra representa esa riqueza psicológica e introspectiva de la experiencia musical que libera los arquetipos sonoros del inconsciente colectivo; riqueza de muy difícil acceso a la conciencia ordinaria fuera de la música, y que depende en gran medida del estado anímico del receptor que la escucha.

## Bibliografía

- Asaf'ev, Boris. 1971. *Musikal'naja forma kak process. Kniga pervaja i vtoraja, Intonacija*. Leningrad: Muzgiz. (Traducción alemana. *Die musikalische Form als Prozeß*. Berlin, Verlag Neue Musik, 1976).
- Baqueiro, Serapio Preve, y Salvador Rodríguez Losa. 1990. *Ensayo histórico sobre las revoluciones de Yucatán: Desde el año de 1840 hasta 1864*. Vol. 4. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- Bellingham, Jane. 2014. "Tonadilla". En *The Oxford Companion to Music*. Consultado junio 25 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t114/e6827>.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1987. *El México Profundo, una civilización negada*. México: Secretaría de Educación Pública, CIESAS.
- Both, Arnad Adje. 2010. "Las trompetas de caracol marino de Teotihuacán". En *Ecos del pasado: Los moluscos arqueológicos de México*, editado por L. Suárez Diez y A. Velázquez Castro, 183-96. México.
- Bowles, Paul. 1940. "Silvestre Revueltas". *Modern Music* 18 (1): 12-13.
- Calderón, D. S. Estébanez. 1883. *Escenas andaluzas*. Madrid: Pérez Dubrull.
- Campos García, Melchor. 1996. "El "culto del error": La cruz parlante en el pensamiento yucateco". En *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, editado por Álvaro Matute y M. Beatriz Loyo, 17:9-33. México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Dawson, Alexander S. 1998. "From Models for the Nation to Model Citizens: Indigenismo and the 'Revindication' of the Mexican Indian, 1920-40". *Journal of Latin American Studies* 30 (2): 279-308.
- Dielitz, Alexandra Maria. 2003. "Stimme aus der Neuen Welt. Zu Silvestre Revueltas' "La Noche de los Mayas". En *Münchener Philharmoniker, Konzertprogramme 2003/2004*. München: Orchester der Landeshauptstadt.
- Dumond, Don E. 2005. *El machete y la cruz. La sublevación de campesinos en Yucatán*. México: UNAM.



- García Gómez, Arturo. 2008. "Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)". UAM. <http://digitool-uam.greendata.es/R>.
- . 2009. "Caos en Lugar de Música". *Neuma, Revista de Música y Docencia Musical* Año 2: 96-116.
- . 2012. "El nacionalismo musical en México. Un proceso tardío". En *La Revolución Mexicana en las Artes*, editado por Amalia Villalobos Díaz y Katherine R. Ettinger, 101-16. Morelia: SECUM-UMSNH. Ponencia originalmente presentada en el Congreso Internacional de Musicología 200 Años de Música en América Latina y el Caribe (1810-2010). International Musicological Society (IMS), y Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), México, D.F., del 27 al 30 de octubre de 2010.
- . 2013a. "Música en la Conquista Espiritual de Tenochtitlan". *Acta Musicologica* 2 (LXXXV - 2): 169-86.
- . 2013b. "Perun y Yarilo. Escenas de la Rusia pagana en La consagración de la primavera". *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical* n° 127: 65-89.
- Hammond, Norman. 1972. "Classic Maya Music: Part I: Maya Drums". *Archaeology* 25 (2): 124-31.
- Kolb, Roberto. 2010. "La noche de los mayas: Crónica de una performance de otredad exótica". En Zacatecas, México: Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez.
- León Portilla, Miguel. 2007. "Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista".
- Link, Dorothea. 2008. "The Fandango Scene in Mozart's *Le nozze di Figaro*". *Journal of the Royal Musical Association* 133 (1): 69-92.
- Macías Richard, Carlos. 1999. "El territorio de Quintana Roo. Tentativas de colonización y control militar en la selva maya (1888-1902)". *Historia Mexicana* 49 (1): 5-54.
- Martínez Peláez, Severo. 1982. *La patria del criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- Mendiola, Manuel. 1869. "Los indios de Yucatán de F[ederico] Aldherre". *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* 1: 73-81.
- Olsen, Dale A. 2006. "Jarana's Four Aces (Los cuatro ases de la jarana). Vocal Duets from Streets of Lima by José Durand Flórez; Guillermo Durand Allison; David Mortara". *Ethnomusicology* 50 (1): 168-71.
- Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. 1934. "Frente a Frente", 1 edición.

Paz, Octavio. 1968. *Libertad bajo palabra: Obra poética (1935-1957)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Puyana, R. 1987. "Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra de Domenico Scarlatti". En *España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, coordinado por José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, y Emilio Casares Rodicio, 2: 51-60. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura.

Reed, Nelson. 1971. *La guerra de castas de Yucatán*. México: Ediciones Era.

Revueltas, Rosaura, ed. 1989. *Silvestre Revueltas por él mismo. Apuntes autobiográficos, diarios, correspondencia y otros escritos de un gran músico*. México: Ediciones Era.

Sawyer-Lauçanno, Christopher. 1989. *An Invisible Spectator, A Biography of Paul Bowles*. New York: The Ecco Press.

Scholes, Percy A., ed. 1980. *Diccionario Oxford de la Música. Traducción adaptada al uso del lector de habla castellana y basada en la reimpresión de la novena y última edición*. Vol. I y II. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Slonimsky, Nicolas. 1954. "Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century". *The Musical Quarterly* 40 (3): 425-30.

Thomas, Susan. 2014. "Latin American Music. 1. The conquest and the colonial period". *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2093315>.

Velázquez, Marco, y Mary Kay Vaughan. 2006. "Mestizaje and Musical Nationalism in Mexico". En *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, editado por Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis, 95-118. Duke University Press.

Villa Roja, Alfonso. 1978. "Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo". *Serie de Antropología Social* 56.

**R**