

Graciela Paraskevaídis:

Comentarios al margen sobre *Universalismo y nacionalismo en la música de Ernst Krenek*

De origen checo, Ernst Krenek (Austria, 1900 - Estados Unidos de Norteamérica, 1991) tuvo, hasta su exilio político en 1938, una destacada trayectoria compositiva en Austria y Alemania, incluyendo las innumerables representaciones de su exitosa ópera *Jonny spielt auf* (1925-1926) [Jonny comienza a tocar], considerada por Juan Carlos Paz como “*la primera ópera jazz europea*”.

En Estados Unidos, Krenek desarrolló - junto a la composición - una intensa actividad pedagógica tanto en la costa este como en California, no decidiéndose sin embargo a retornar a Europa, a pesar de sus viajes regulares y de las distinciones de que fuera objeto allí después de terminada la segunda guerra mundial.

Ciudadano estadounidense desde 1945, Krenek no parece haberse integrado a las corrientes de las vanguardias musicales “americanas” ni apartado de cierto aire de autosuficiencia germanocentrista, tal como lo indica este artículo, que integra el libro *Im Zweifelsfalle* [En caso de duda].

Después de un comienzo enraizado en el romanticismo tardío de la “gran tradición germana” presente en sus tres sinfonías de 1921-1922, Krenek transitó por el atonalismo y la así llamada Nueva Objetividad, que también había seducido al joven Paul Hindemith por la misma década, en que - no casualmente - la figura de Bertolt Brecht marcaba nuevas fronteras dramático-musicales secundado por los compositores Kurt Weill y Hanns Eisler, y la Escuela de Viena polarizaba a otros sectores de las vanguardias europeas de entreguerras.

En su ópera *Karl V* [Carlos V] compuesta entre 1931 y 1933, Krenek ya se adscribe sistemáticamente al dodecafonismo. Pero su condición de trasterrado lo coloca luego en una ambivalencia creativa, con las consecuencias estéticas de esta indecisión. “*Según mi pasaporte soy un compositor estadounidense, según mi origen y pasado espiritual soy europeo. Para Europa me convertí en estadounidense, para Estados Unidos sigo siendo europeo. ¿Dónde termina el exilio forzado, dónde empieza el exilio voluntario?*”¹

A setenta años de haber sido escrito el artículo sobre universalismo y nacionalismo, estas reflexiones sobre lo que Krenek plantea intentan comentar aspectos referidos a la situación que, en realidad, se plantea en términos ideológico-políticos.

¹ Citado por Heinz Josef Herbolt en: *Zum Tode des Komponisten Ernst Krenek*. Die Zeit, Hamburgo, 2/3 de enero de 1992 [trad. de la autora].

El artículo - buen paradigma de lo que hoy llamaríamos neocolonialismo cultural - es valioso como material de discusión crítica desde los siguientes puntos de vista:

- Probablemente sea el primer ensayo escrito sobre el tema por un no "americano" (en el concepto abarcativo original del término).

- Esto hace que su visión de lo colonial sea naturalmente la del colonizador, en tanto es evidente que - como tal - no conoce ni reconoce ningún ejemplo, y en Estados Unidos ya los había, de creadores musicales que, habiéndose apartado del modelo europeo o directamente habiéndolo ignorado, ya habían consolidado un ámbito creativo propio. Baste recordar a los pioneros Charles Ives, Edgar Varése y Henry Cowell, quienes a la fecha de redacción del artículo de Krenek (1943) ya habían compuesto casi la totalidad de sus obras innovadoras y abierto caminos opuestos a los modelos europeos "universales".

- Si bien se está de acuerdo en que el concepto de "raza" invocado por Francisco Curt Lange es tan desdichado como inoportuno, el tono irónico que Krenek dedica a este polémico estudioso - con quien seguramente podrían suscitarse otras discrepancias éticas - parecería ser el de un europeo que reprende a otro europeo porque ha traicionado sus orígenes y desertado de las incuestionables metas del modelo germano.

- Resulta evidente que de la música compuesta hasta 1943 al sur del Río Grande, Krenek no ha escuchado o no se ha interesado en escuchar mucho. Ni siquiera a Silvestre Revueltas o a Amadeo Roldán, ni tampoco a los dos grandes dueños de la música latinoamericana de aquel entonces: Heitor Villa-Lobos y Carlos Chávez, quienes por cierto dan diversas respuestas dentro del marco general de "nacionalismo". *A priori*, todos ellos quedan automáticamente incluidos en un subestimado folclorismo e inoculados del letal veneno nacionalista que hay que erradicar. El modelo sería entonces, en 1943, la continuidad de la tradición germanocentrista, por ejemplo el dodecafonismo. Pero es curioso entonces que Krenek tampoco aquí mencione nombres o haga la más mínima referencia a los dos paladines introductores del dodecafonismo en América Latina: el germano-brasileño Hans-Joachim Koellreutter y el argentino Juan Carlos Paz, con quien Krenek comparte durante varios años una correspondencia recíprocamente admirativa y a quien Paz dedica incluso una obra ².

- Su genérico desprecio por el nacionalismo pasa por alto que la situación en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX es - aun dentro de la propia Europa - bien diferente a los ejemplos por él mencionados de Mozart, Beethoven y Schubert, o a los de Josquin o Palestrina, puesto que ellos difícilmente se hayan planteado problemas de identidad cultural o musical, tal como fueron surgiendo en América Latina durante el siglo XX. La inclusión que hacen esos compositores de citas asociativas o referenciales tampoco tiene nada que ver con, por ejemplo, la incorporación y elaboración de un material popular o folclórico como las que pueden encontrarse más tarde - sin salir de Europa pero en su periferia, claro está - en Bartók. Cualquier discusión en este sentido es improcedente si se la extrapola del marco histórico, político y sociocultural correspondiente. Fuera de contexto, cualquier monumento del panteón occidental podría ser abominable en lugar de sublime. En definitiva, para Krenek el concepto de periferia - de la que él mismo como checo proviene y

² La *Tercera composición en trío* (1940-1945) para flauta, oboe, clarinete en si bemol o fagot.

a la que luego se dirige como exiliado europeo - es inexistente, aunque explicaría hoy varios de los puntos que él soslaya.

- El juicio descalificador de los nacionalismos por parte de los universalistas de la época - incluido Paz - no arremete contra el problema de fondo: estos modelos universalistas emanan igualmente del más rancio eurocentrismo cultural y musical.

- Es más que probable que en los conceptos de Krenek se refleje inconscientemente su problemática personal como creador. Habiendo nacido en el contexto histórico-geográfico del agonizante imperio austrohúngaro, es expulsado del marco de la tradición musical germana de la que se considera heredero, y no logra insertarse en una nueva realidad en la que - después de la guerra - opta por permanecer, y tampoco replantear sus vínculos con esa herencia que cree inamovible y universal. Ya las nuevas generaciones que se encuentran en Darmstadt a partir de 1946, le son totalmente ajenas, aunque éstas pretendan asumir el papel de nuevos modelos universales, partiendo del rescate del dodecafonismo que él practicara otrora.

Krenek murió en 1991, a tiempo para comprobar si los “americanos” pudieron o no inventar “*caminos nuevos y propios de expresión para conquistar (...) el acceso a la música occidental*”. En todo caso, su música tampoco parece representar un convincente ejemplo del “*más alto nivel del espíritu universal*” que él mismo exigía.

Montevideo, 2003, rev. 2013.

En: Pauta, N° 91, julio-septiembre 2004, pp.58-71.

Ernst Krenek:

Universalismo y nacionalismo en la música (1943) ³

El problema que domina la discusión sobre objetos musicales desde este lado, es decir al oeste del Atlántico, es en qué medida los americanos están ya tan adelantados como para desarrollar un estilo musical propio, o si todavía siguen dependiendo de los modelos europeos, y qué podría hacerse para sustraerse a esa influencia. La crítica a nuevas composiciones surgidas en el hemisferio occidental se pierde habitualmente en la determinación de la medida de americanismo alcanzado por la obra criticada; y cuando se encuentran en ella signos de influencia europea, esto es a menudo motivo de objeciones más severas que cuando se entran a señalar carencias artísticas. Aunque en este

³ Texto proporcionado por Omar Corrado. Publicado en: Im Zweifelsfalle, Wien, Europa Verlag, 1984. Traducido del alemán por Graciela Paraskevaídís, Montevideo, 2003.

país, los Estados Unidos de Norteamérica, esta actitud se manifiesta con particular claridad, ésta, en cierto sentido, también está fuertemente presente en los países latinoamericanos.

Los americanos han incorporado bastante tardíamente el criterio nacionalista en relación a la música. Como es sabido, el movimiento nacionalista se difundió en la segunda mitad del siglo XIX en toda Europa, cuando los diferentes países europeos comenzaron a conformar su propio estilo musical. La música estaba estrechamente ligada a la difusión de la filosofía romántica, en tanto ésta conllevaba un fuerte interés por el folclore de países lejanos. El proceso, dentro del cual algunos de estos países desarrollaron su propia expresión artística en la música, estaba en ese momento motivado **sólo** parcialmente por la espontánea aspiración de autoafirmación política. Su independencia fue descubierta por los artistas que estaban enraizados en viejas tradiciones culturales. Ya hacia fines del siglo XVIII, el poeta y filósofo alemán Herder - estimulado por investigaciones etimológicas - comenzó a recopilar las canciones populares de las naciones. Muchos otros poetas románticos siguieron su ejemplo. Como consecuencia, países culturalmente subdesarrollados, en particular los de Europa del Este, comenzaron a descubrir los tesoros de su propio arte popular, de manera que éstos despertaron interés en los espíritus esclarecidos del continente. En el contexto del crecimiento de su conciencia política, aumentó también su anhelo de aprovechar las fuentes autóctonas para la formación de los más altos valores artísticos que, dado el caso, podrían ubicarse al lado de aquéllos de las naciones más antiguas.

Considerado desde este punto de vista, el proceso - surgido en el juego conjunto de fuerzas históricas - parece haber sido inevitable. Desde el ángulo estético, no debe ser considerado como una necesidad. Me parece que una de las principales fuerzas motrices del movimiento romántico fue la introducción de la categoría de "interesante" en el arte. No creo que la expresión "interesante" haya sido utilizada en relación con objetos de arte antes de la época romántica. Haciendo caso omiso de su coincidencia con patrones de perfección más o menos universales o aceptados, en épocas tempranas la obra de arte fue juzgada por su significación en relación con lo que se imaginaba o suponía como vivencia humana universalmente aceptada, o simplemente se suponía que la verdadera obra de arte intermediaba tal vivencia. Los románticos fueron los primeros en exigir que, además o en primer lugar, fuera interesante, es decir que presentara rasgos particulares, inusuales, poco comunes, que fueran apropiados para despertar atención. Tales rasgos están naturalmente implícitos sobre todo en el material del cual está hecha la obra de arte, y por eso el arte primitivo de países lejanos se avino en gran medida a las exigencias románticas. Las melodías de muchos países orientales están subordinadas a escalas no conocidas por la música clásica, y diferentes e infrecuentes conformaciones rítmicas hacían que aquella música fuera altamente interesante para los artistas que buscaban lo extraordinario o inusitado. De esta manera se desplazó el acento de lo que caracterizaba la vivencia humana universalmente aceptada, que expresaba la esencia de la existencia humana, hacia lo que era interesante como vivencia de grupos diferenciados geográfica y racialmente.

Los intentos de crear en el hemisferio occidental un arte nacional tienen un trasfondo algo diferente, puesto que los países americanos eran colonias del hombre blanco que fueron establecidas relativamente tarde. En el desarrollo cultural de estos países hay que diferenciar tres fases. Al comienzo, la colonia no es otra cosa que una provincia lejana; sus necesidades culturales son modestas, en tanto la colonia se mantenga en estado fronterizo y sus habitantes estén ocupados en la obtención de un mínimo de seguridad y bienestar. Dado que sus propias fuerzas creadoras están ligadas a un nivel totalmente primitivo, la colonia - con sus modestas aspiraciones culturales - depende absolutamente de la madre patria. Más tarde, cuando se consolida la vida en las colonias originales y las fronteras se corren más hacia el oeste, crece la aspiración cultural y se manifiesta la necesidad de una creación propia, particularmente luego de haberse logrado la independencia política de la madre patria. En este momento despierta un deseo natural de una más amplia diferenciación, ya que cada forma de dependencia del antiguo país es sentida como una vergüenza. La ex colonia se siente más y más ofendida cada vez que se la considera como una provincia, a la cual - debido a su lejanía y a los rudos comienzos del trabajo colonizador - se le ha negado la capacidad de aportar algo esencial al desarrollo cultural de la madre patria. Sin duda es ésta una época dura para los artistas dotados que habitan el nuevo país, porque su patria, el Nuevo Mundo, no está lista todavía para trabar amistad con los más altos logros de los que es capaz, y los habitantes del antiguo país suelen considerarlos, con suave desprecio, como medio bárbaros. La *Historia de la pintura americana* de Oscar Hagen ofrece distintos ejemplos de este dilema, al que en general se vieron enfrentados los artistas americanos a comienzos del siglo XIX. El tercer estadio es comúnmente la transformación de la ex colonia en una nueva potencia central y su incorporación - como socio con los mismos derechos - al intercambio cultural del resto del mundo. Parece ser que estas tres fases no corrieron simultáneamente en la vida política y cultural. Es interesante observar, por ejemplo, que el gran novelista Herman Melville se inclinaba, en sus imágenes y comparaciones, mucho más hacia la vida inglesa que a la estadounidense, en una época en que los EEUU ya poseían muy claros rasgos políticos propios, en los años cincuenta del siglo XIX. A los efectos de caracterizar un lugar de actividad comercial, Melville lo compara con London Bridge antes que con Battery o Wall Street en New York. La música y la pintura parecen haber quedado aún más rezagadas en este desarrollo, puesto que recién ahora estamos embarcados en una amplia discusión sobre un estilo nacional americano en ambas artes.

A mi juicio, ninguno de los numerosos libros y ensayos que se ocupan de esta cuestión aclara de manera satisfactoria qué propiedades debería cultivar un arte nacional americano ni cómo éste podría fundamentarse. Evidentemente, no es suficiente poner a una pieza de música un título referente al paisaje americano para convertirla en una música típicamente americana. El nacimiento de un estilo nacional en la pintura tampoco hace necesario que se elijan graneros en Iowa u hornos de fusión en Pittsburgh o que se represente a George Washington cruzando el Delaware. Habría aún mucho para decir sobre el estado de las cosas en este país, pero como aquí estamos interesados principalmente en la situación de América del Sur, queremos dirigir nuestra atención hacia allí, y ver cómo se presenta allí el problema.

El abogado más destacado y apasionado de un estilo musical nacional de las repúblicas latinoamericanas es Francisco Curt Lange de Montevideo, Uruguay ⁴. Él ha dedicado la mayor parte del trabajo de su vida a la causa de la música latinoamericana, y su energía, su idealismo y la buena fe de sus propósitos así como la cantidad de sus logros merecen todo respeto. Él ha acuñado el lema de “americanismo musical”, que ha obtenido muchos adeptos, de manera que los estudios que Lange dedica al americanismo musical son dignos de toda nuestra atención.

En el primer tomo del boletín editado por Lange en 1935 encontramos una contribución programática suya sobre el *Arte Musical Latino-Americano* ⁵. A la cuestión ya mencionada anteriormente de cómo podría encaminarse la creación de un estilo nacional, el autor plantea las siguientes tres condiciones:

- 1) *Intensificación de las corrientes latinoamericanas nacionales y continentales, para consolidar nuestro pensamiento y nuestro arte. Los frutos de esta labor obrarán por reflejo y también directamente sobre el inmigrante.*
- 2) *Menos enseñanza universal y más enseñanza americana.*
- 3) *Tendencia franca hacia la fusión absoluta con nuestro suelo, de los hijos de extranjeros concurrentes a las escuelas públicas. Formación de un conjunto étnico homogéneo y bien definido.*

El último punto es explicado en la siguiente cita:

*Ante todo está el asunto raza, sobre el que se edificará una cultura más sólida que la actual y sin duda tanto o más importante que la europea.*⁶

El análisis de estos pensamientos revela sobre todo que el deseo de Lange se dirige en primera instancia hacia una rápida y completa fusión de los inmigrantes en un *conjunto étnico homogéneo y bien definido*, existente o por conseguirse, puesto que él repite este punto en la tercera de sus condiciones programáticas. La unidad étnica, de la que crecerán los estilos nacionales deseados, es caracterizada luego como *raza*. Hubiera deseado que Lange evitara este dudoso término, el cual desde la toma de poder de los nazis está cargado de peligrosas connotaciones secundarias. Pero como Lange espera que del espíritu de la raza surja una cultura sudamericana, que será más importante que la europea, debemos aquí tener en cuenta esta circunstancia. Volveré sobre ella.

Si bien las condiciones de Lange se extienden a todos los circuitos de la vida cultural, el objetivo real de sus reflexiones es naturalmente la formación de una cultura musical puramente sudamericana. Cuando se pronuncia por la

⁴ Francisco Curt (Franz Kurt) Lange (Eilenburg, Alemania, 1903; Montevideo, Uruguay, 1997), musicólogo de amplia trayectoria en América Latina, creó la Discoteca Nacional del SODRE (Uruguay), impulsó a través del Boletín Latinoamericano de Música (1935-1946), del Instituto Interamericano de Musicología (1938) y de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941) el así llamado “americanismo musical”. Lange trabajó además en las universidades de Mendoza (Argentina) y Bahía (Brasil). Es autor de numerosos ensayos que abarcan también la música colonial latinoamericana. Nota de trad.

⁵ Se trata del ensayo *Arte musical latinoamericano, raza y asimilación*, aparecido en el Boletín Latinoamericano de Música, Montevideo, año I, tomo I, abril 1935 (p. 22). Las citas fueron tomadas de este original. N. de trad.

⁶ Ídem (pp. 19/20).

unión con el suelo de Sudamérica, tiene a la vista un fenómeno presente más que futuro, pues la incorporación de los medios nativos es precisamente aquéllo a lo que se aplicaron los compositores sudamericanos durante las últimas décadas. El material folclórico recogido en las diferentes etnias indígenas y negras del continente, así como las diferentes formas de danza popular conformadas en tiempos de la colonización, representan la base de innumerables composiciones producidas en Sudamérica. Es una característica típica de la segunda fase ya mencionada en el desarrollo cultural en las regiones coloniales. En esta fase, la importación de más bienes culturales de la madre patria se enfrenta al recién despertado orgullo local, y las fuerzas creadoras del país nuevo se mueven cada vez más fuertemente y otorgan a las características locales un particular vigor para demostrar que “también nosotros” tenemos algo que ofrecer.

Esta actitud, en sí natural y legítima, es de todos modos menos original de lo que parece, puesto que está basada en el mismo anhelo romántico que impulsó a los compositores del siglo XIX en Europa a explotar las fuentes nativas propias o de otros países menos conocidos, cuyo producto natural - gracias a su coloración exótica - satisfacía la necesidad de materia “interesante”. Este anhelo se manifestó particularmente en España, la madre patria de la mayoría de las repúblicas sudamericanas. Las muy conocidas obras de compositores como Albéniz, Granados, de Falla y muchos otros, lo confirman. El valor artístico de estos esfuerzos no debería ser muy alentador para nuestros amigos sudamericanos si verdaderamente tienen el propósito de fundar una cultura más importante que la europea. La música española, alimentada en las fuentes de la península ibérica y, tal como cualquier otra música europea de origen folclórico, siempre ha tenido una importancia muy subordinada dentro de la producción contemporánea de los países europeos. En el mejor de los casos, es una especie de música de entretenimiento elevada y pertenece más al ámbito de las artes decorativas que a aquella corriente central de la gran música, que toma su peso y su trascendencia de la fuerza de las ideas y sentimientos reconocidos universalmente.

Contra la utilización de la música popular como base o punto de partida de una obra de arte musical no hay en principio nada que objetar. Los grandes artistas de la polifonía medieval utilizaron a menudo melodías populares como *cantus firmi* para las más complicadas y sutiles estructuras musicales. Cuando el borgoñés Josquin des Prez tejió en una de sus más ingeniosas composiciones contrapuntísticas la melodía francesa de *L'homme armé*, seguramente no tuvo el propósito de nacionalizar el arte musical de su época. Y cuando el italiano Palestrina usó la misma melodía en una misa, seguramente no se planteó trasplantar elementos del espíritu nacional francés a la música religiosa romana. Como se sabe, Beethoven tuvo que incluir en cada uno de sus tres cuartetos de cuerda opus 59 una melodía rusa, porque era una condición impuesta por el príncipe Razumowski, enviado ruso ante la corte austríaca, quien había encargado las obras. Evidentemente, la música que Beethoven escribió para cumplir con el deseo de su mecenas, de ninguna manera es música rusa. Los temas de música popular no son sino material como lo son otros temas, que Beethoven mismo hubiera podido inventar. No importa qué material se usa; lo esencial es lo que se hace con él. No importa de dónde venga la sustancia, la

trascendencia del producto terminado se basa en la capacidad del artista de darle una forma universalmente vigente.

Hace algunos años, cuando Hitler solía adornar el congreso del partido en Nuremberg con un discurso sobre las propiedades verdaderas del arte alemán, le gustaba extenderse sobre la arquitectura griega, señalando que el arte de la construcción en la antigüedad griega era admirado por todo el mundo sólo porque ese arte era griego en altísimo grado. Esto podría ser cierto, pero en otro sentido diferente al aludido por Hitler. Es verdad que los griegos tuvieron la suerte de producir una gran cantidad de artistas que supieron manejar su material de la manera más magnífica, de modo que los productos de su arte tuvieran sentido e importancia y que trascendieran el pequeño territorio de la península helénica y la época de su producción. Pero lo decisivo es que los artistas de Grecia dieran al carácter griego de su obra una sustancia espiritual que los convirtiera en elemento sustentador de todo nuestro desarrollo artístico, no sólo por su permanencia en las fuentes locales. No pueden existir dudas de que la arquitectura iglú de los esquimales es esquimal en alto grado, y sin embargo no ha aportado nada señalable al desenvolvimiento artístico de la arquitectura. Por supuesto que la razón no es que no sea lo suficientemente esquimal, sino que no posea suficientemente un reconocimiento universal.

El lector del ensayo de Lange, particularmente el lector con educación europea, que es especialmente sensible a tales matices, percibirá a menudo un dejo casi hostil cuando se habla de Europa. Lange parece ser de la opinión de que la música sudamericana ha estado demasiado tiempo bajo la influencia europea, lo que, en su opinión, ha sido contraproducente para la formación de los estilos nacionales. En efecto, creo que los hechos verdaderos han sido oscurecidos aquí de manera fatal mediante una exagerada simplificación. Es lamentable porque Lange, un entusiasta investigador y buen conocedor de la música europea, a la que ha dedicado varias publicaciones, hubiera podido igualmente contribuir a disipar prejuicios demasiado populares. De acuerdo con su propio informe, la influencia europea en la música sudamericana, cuyo dominio durante el siglo XIX tanto lamenta, fue principalmente una influencia italiana, que se basa en la destacada posición obtenida por muchos músicos italianos, maestros de canto, maestros preparadores y otros. Sin lugar a dudas, las opiniones y el gusto difundidos por tales grupos no eran precisamente favorables a la fundación de una genuina cultura musical, nacional o de otro cuño. Una cultura semejante tendrá siempre como requisito la capacidad de diferenciar valores con precisión, lo que por su parte será el resultado de un conocimiento abarcador de la gran música de todos los tiempos, tanto a través de la vivencia inmediata de la ejecución como también del estudio analítico del músico profesional. Y aunque los maestros de canto italianos puedan ser notables en su especialidad, por lo general no están muy ardientemente interesados en tales cuestiones.

Por lo tanto, me parece que sería más correcto hablar del intentado trasplante como de una especie de provincianismo europeo, que de una influencia europea en general. Al europeo que se mezcla en la discusión americana de estos problemas, le es a menudo difícil seguirla, porque apenas es consciente de la existencia de tales cosas como “cultura europea” o “música

europea”. Ante él se abre una inmensidad entre Schoenberg y Stravinski que es más grande que el Océano Atlántico y seguramente más significativa que la distancia entre, digamos, Stravinski y Aaron Copland, o Sibelius y Howard Hanson. Cuando se exige de un observador europeo que determine una categoría más abarcadora, señalará la suma total del arte musical que el hombre blanco ha desplegado tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo en el marco de la reconocida cultura occidental, y si hay fronteras dentro de esta unidad superior, éstas no van ni a lo largo del Río Grande ni del canal de Panamá, ni de un imaginario eje norte-sur a través del Océano Atlántico.

En el transcurso de la historia, la corriente central de la música occidental se ha hecho camino a través de las regiones de diferentes países, y de tanto en tanto pudo reclamar para sí tal o cual región en las fronteras de un espacio determinado. Esto retrotrae de nuevo a la circunstancia de que aquel país particular estuvo en condiciones de generar destacadas personalidades, dotadas de una mirada visionaria por el todo y de una fantasía creadora, que les permitió dar nuevos y decisivos impulsos al desarrollo del arte. Cuando la corriente de la música occidental durante el siglo XV se nutrió principalmente de la música de los Países Bajos, la razón no fue porque los compositores holandeses, flamencos y borgoñeses excavaran con particular esmero el folclore de sus países. A nadie se le ocurriría denominar la música de Dufay, Ockeghem y Obrecht como específicamente holandesa. Esencial es que estos compositores - gracias a sus genios - enriquecieron los medios técnicos, ampliaron las posibilidades de expresión del arte musical y, de esta manera, las impulsaron y reforzaron enormemente en su función como cuerpos de resonancia del espíritu occidental. En el caso de los clásicos vieneses tampoco fue la exitosa explotación de las melodías vienesas lo que hizo de su música el símbolo luminoso de la conciencia occidental, sino su fantasía artística y espíritu progresista, que los llevó a desplegar el increíble brillo y riqueza de la forma sonata y sinfónica. Mozart, que tomó estímulos e inspiración de todas partes y los asimiló con tan eminente fuerza creadora que difícilmente lleguemos a enterarnos de su origen, fue uno de los eclécticos más geniales de todos los tiempos. Beethoven nunca pensó en escribir música alemana, pues este concepto ni siquiera existía en su época. Sólo deseaba, partiendo de las normas de valor vigentes en aquel entonces, escribir la mejor de las músicas y transmitirles toda la significación y originalidad posibles.

Lo decisivo de todos estos ejemplos es que hasta muy entrado el siglo XIX existieron patrones universales para determinar qué era buena música. Que esta música era entendida en todas partes en el ámbito de la cultura occidental por seres humanos comunicativos, y que cada música aspiraba a lograr lo máximo dentro de esos patrones, es incuestionable. Recién más tarde, bajo la presión del movimiento romántico ya caracterizado, estos patrones debieron ceder ante criterios geográficos y raciales especiales, de manera que en el campo de la música nueva pueden observarse frecuentes intentos de justificar la ausencia de un mínimo de habilidad técnica, mediante una indicación de misteriosa analogía o coincidencia con características nacionales. Esta coincidencia debe aparecer como misteriosa, porque los informantes radicales del evangelio nacional están orgullosos hasta del supuesto hecho de que una música concebida en tal sentido, de acuerdo con su naturaleza, sólo puede ser honrada por los

integrantes de la etnia, y que cada discusión crítica no sólo es innecesaria sino estéril e imposible.

A la luz de estos pensamientos, me parecería más provechoso que el problema acerca del desarrollo futuro de la música del hemisferio occidental fuese formulado en el sentido de la antítesis universal-provincial, en lugar de en el sentido de la alternativa habitual hoy: América o Europa. Hay que aceptar que aquella corriente majestuosa de música orientada universalmente ha sufrido considerables pérdidas de terreno como consecuencia de nuevos emprendimientos nacionalistas. Desde que los habitantes de Occidente se han acostumbrado a exterminarse despiadadamente en sangrientas batallas campales, y el espíritu de universalidad cristiana prácticamente ha desaparecido de la conciencia pública, la corriente se mueve subterráneamente sobre amplias extensiones, fuera de la mirada de observadores superficiales. Allí donde los compositores dejen que aparezca en su obra la fuente del siempre eterno espíritu puro, éste se elevará poderoso.

Cuando los americanos hayan inventado caminos nuevos y propios de expresión para conquistar al más alto nivel del espíritu universal el acceso a la música occidental, tendrán lo necesario para guiar la gran corriente hacia la región americana y establecer una era de música americana. La única objeción que quisiera hacer es que no entiendo bien por qué los músicos creadores del hemisferio occidental se toman tanto tiempo para estos esfuerzos de terminar de acuñar de una vez estos vagos, ilusorios y traicioneros rasgos, y poder luego subsumirles el concepto de raza. La historia parece señalar que la conciencia nacional se eleva a través de los logros de grandes personalidades individuales que son aceptadas universalmente, antes de que la realización de tales hechos presuponga la existencia de un sentimiento racial.

Si la música alemana es hoy una noción plena y firme con contenidos determinados e inconfundibles en todos los circuitos del pensamiento universal, esto es atribuible a la circunstancia de que determinados compositores, que han sido casualmente alemanes o han vivido en la periferia de la cultura alemana, han compuesto música de una significación universal y planetaria. El poderoso aporte que Bach, Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert han hecho al arte musical occidental, fue a continuación colocado bajo la categoría de lo alemán, porque esos compositores estaban subordinados a ella. Ante su apariencia nadie hubiera podido especificar las propiedades que la música alemana debería tener para ser alemana. Por eso tampoco es posible hoy, determinar *in abstracto* las condiciones estilísticas de una música americana. Recién cuando los compositores americanos hayan producido una música que tenga significación más allá de todas las fronteras territoriales y raciales, ésta se aproximará automáticamente al ámbito de asociación de su país de origen y obtendrá su justo lugar en el panteón de la cultura occidental.

En otras palabras: cuanto antes se liberen los americanos de su conciencia nacional, que es un residuo embarazoso de corte romántico, más pronto estarán en condiciones de vivir los más altos objetivos del americanismo, es decir de experimentar ante el mundo el grado superior de la felicidad que puede alcanzarse en cuanto el veneno nacional sea eliminado del organismo.

Ha sido siempre un privilegio del artista prever la existencia humana y plasmar en su creación los estadios superiores de la conciencia. Para los compositores americanos, tanto al norte como al sur del Río Grande, ya es tiempo de hacer uso de este privilegio, no controlando temerosamente el porcentaje de elementos americanos y europeos que parezcan entrar en su obra, sino en tanto se propongan acometer con valor y sin preocuparse hechos nuevos, mediante la mejor valoración posible de las inconmensurables riquezas que se han acumulado en todos los ámbitos de Occidente en estos casi dos mil años de actividad musical.

En: Pauta, N° 91, julio-septiembre 2004, pp.58-71.