

## Graciela Paraskevaídís:

### Comentarios al margen acerca de una carta de Hans-Joachim Koellreutter a Juan Carlos Paz.

Al cumplirse este año el centenario del nacimiento de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) y también coincidiendo con el décimo aniversario de su muerte, [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net) ha reunido varios textos en homenaje a esta personalidad fundacional de nuestro continente.

Se incluye aquí la digitalización de treinta y seis cartas<sup>1</sup> dirigidas a Koellreutter y firmadas por Juan Carlos Paz, a su vez otra figura clave, y se ofrece una de ellas en el original manuscrito. Los rastreos de respuestas sobrevivientes por parte del destinatario dieron hasta ahora con una carta encontrada en el legado del compositor argentino recientemente incorporado a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno en Buenos Aires. Se trata de una carta mecanografiada con correcciones manuscritas de Koellreutter y de una tarjeta impresa anunciando la nueva dirección en Tokio del matrimonio integrado por la cantante Margarita Schack y Koellreutter, al asumir éste las tareas de dirección del Instituto Goethe en esa ciudad en 1969<sup>2</sup>. Ambas pueden leerse en este sitio.

El azar quiso que esa solitaria carta contenga datos muy significativos, que instan a ser comentados:

1) La misiva está escrita en papel onion skin, ostenta el membrete del Grupo Música Viva, está fechada en Río de Janeiro el 19 de diciembre de 1950 y responde a la carta de Paz del 27 de noviembre, es decir pocas semanas después de la publicación en *O Estado de São Paulo*, el día 17 de noviembre de 1950, del libelo firmado el 7 de noviembre por el compositor brasileño Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) en forma de una *“Carta abierta a los músicos y críticos de Brasil”*.

Como es sabido, este panfleto - que hubiera contado con la entusiasta aprobación de Joseph Goebbels, el eficiente ministro de propaganda de Hitler -, contiene gruesos epítetos xenófobos y difamatorios no sólo de la persona y de la actividad musical de Koellreutter sino también del dodecafonismo: *“el dodecafonismo [...] es una expresión característica de una política de degeneración cultural [...] producto de culturas superadas [...] es un rebuscamiento de inteligencias saturadas, de almas secas, que no creen en la vida, es un vicio de semimuertos, un refugio de compositores mediocres, de seres sin patria [...] esa caricatura de música, [...] ese método de contorsionismo cerebral [...] que se destina sólo a nutrir el gusto pervertido de pequeñas elites de rebuscados y paranoicos, lo considero un crimen de lesa patria”*.

Como consta en el primer párrafo de la carta de Koellreutter, tales expresiones desataron *“una tremenda campaña antidodecafónica que se extiende por todo el país”*. Esta *“guerra dodecafónica”* provocó - curiosamente muy lejos de su lugar de origen - reacciones en cadena y originó una treintena de *“artículos firmados por varias personalidades musicales y publicados en los diferentes Estados del país”*. También llamativo parece este aluvión de prensa, en momentos en que - explica Koellreutter - *“el periódico es, hoy día, artículo raro, pues falta papel y los tirajes de los diarios son mínimos”*.

---

<sup>1</sup> Fotocopias donadas por Koellreutter al archivo Aharonián-Paraskevaídís en 1995.

<sup>2</sup> Deseo expresar mi especial agradecimiento por la obtención de este valioso documento así como por la autorización para incluirlo en este sitio a Estela Escalada, Jefe de Audioteca y Mediateca de dicha institución, y al musicólogo argentino Pablo Fessel por su gentil intermediación.

Hasta ese momento, ninguno de los escándalos “vanguardistas” suscitados por obras musicales o técnicas compositivas en los centros metropolitanos europeo-occidentales había llegado hasta el extremo de reclamar la extradición del compositor agredido: “*hasta llegaron a pedir mi salida del país*”<sup>3</sup>.

A su vez, Paz alude brevemente al caso Guarnieri<sup>4</sup> al inicio de su carta del 13 de febrero de 1951, porque dice haberse explayado sobre el tema el 7 de enero, carta aparentemente extraviada.

2) No deja de sorprender la no comparencia de Guarnieri “*a un debate público en el Museo de San Pablo*”, debate “*que se extendió entre las 20 y las 24 horas*”, en el transcurso del cual “*un grupo de comunistas me agredió*”, continúa Koellreutter.

Queda expuesta en esta situación una compleja trama ideológica: Koellreutter nunca ocultó su militancia en una izquierda libre de ataduras o pertenencias partidarias (como sí las tuvieron en la época varios de sus ex discípulos de la primera hora como Cláudio Santoro, César Guerra Peixe y Eunice Katunda).

Los grupos de choque que irrumpieron en el debate respondían evidentemente por un lado al ultranacionalismo azuzado por Guarnieri y, por otro, a los lineamientos estalinistas cuya normativa estético-musical había sido rediseñada e impuesta por Zhdánov<sup>5</sup>, cuyos representantes brasileños discrepaban - como se lee en el tercer párrafo de la carta - “*con mi fuerte y decidida oposición al manifiesto de Zhdánov*”.

Por otra parte, la vehemencia de los posicionamientos invadió los “*conciertos sinfónicos en San Pablo y Río; entre una y otra música, se levantaban personas para hacer un discurso antikoellreutteriano o antiguarnieriano. Nunca pensé que fuera posible aquí cosa semejante*”. También se señala que el 90% de los artículos publicados fueron en defensa del compositor y contra la *Carta abierta* de Guarnieri. Y agrega Koellreutter: “*En mis cursos ya no hay más cupos y las estaciones de radio*

---

<sup>3</sup> Durante la Segunda Guerra, Koellreutter debió enfrentar en Brasil peligros similares que felizmente pudieron ser sorteados. De lo contrario, hubieran significado su muerte en un campo de concentración. Brasil fue neutral hasta agosto de 1942, cuando Vargas declaró la guerra a Alemania.

<sup>4</sup> Años después de este triste episodio, Koellreutter se reconcilió generosamente con su agresor.

<sup>5</sup> Andréi Zhdánov (Rusia, 1896 - URSS, 1948) fue un influyente político de la era Stalin (y uno de sus consuegros) que organizó en 1947 el Kominform para la coordinación de los partidos comunistas de Europa. Autor de la doctrina que lleva su nombre, en defensa del así llamado realismo socialista (denominación dada por Maxim Gorki ya en 1934), impuso un posicionamiento estético-ideológico condenando la decadencia del arte burgués frente a los valores del socialismo, para controlar los “desvíos” de los artistas soviéticos, a muchos de los cuales persiguió por no comulgar con esa filosofía. El 10 de febrero de 1948 se emitió un decreto vinculado directamente a la música, en el que Zhdánov condena el “formalismo” de los compositores de Europa occidental, hecho que tuvo fuertes e imprevistas repercusiones y consecuencias en los partidos comunistas también de ultramar, como el brasileño, al cual se adscribían en esos años - como se dijo - varios importantes compositores como los ya nombrados Santoro, Guerra-Peixe y Katunda, vinculados al Grupo Música Viva liderado por Koellreutter. Los hechos se complicaron aún más en mayo de 1948, cuando tuvo lugar en Praga el Segundo Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales presidido por Hanns Eisler, recién retornado de su exilio estadounidense, congreso que, de cierta manera, representó un cuestionamiento a las imposiciones zhdanovianas, pero que tuvo diversas interpretaciones entre los militantes comunistas de los países fuera de la órbita soviética, entre las cuales la de Claudio Santoro presente en Praga. Esta situación desembocó en duros enfrentamientos ideológicos y musicales, que la situación política general del país no hizo más que agravar, al iniciarse en 1950 el cuarto y último gobierno de Getúlio Vargas. Sumados todos estos factores a los ataques de Guarnieri, fue inevitable la crisis final en el seno del Grupo Música Viva y la ruptura de los vínculos personales con Koellreutter por parte de varios de sus integrantes. Ver: G. Paraskevaídís: “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”. En: [www.latinoamerica-musica.net/historia](http://www.latinoamerica-musica.net/historia) y Carlos Kater: *Música Viva e H.J. Koellreutter*. Musa Editora, São Paulo, 2001.

comerciales (¡!) me invitan para audiciones didácticas sobre la música dodecafónica. Creo que todo terminará en una prodigiosa propaganda para la causa”<sup>6</sup>. Sin embargo, concluye, “lo que siempre me deprime es la mezquindad humana”.

El 3 de diciembre de 1950, Koellreutter publicó en *Diário de São Paulo* una breve respuesta que también recoge conceptos expuestos en su participación en el debate mencionado: “No me causó sorpresa la carta abierta de Camargo Guarnieri, que considero un documento de bajo nivel intelectual. [...] es interesante en esta polémica observar cómo dos elementos demuestran estar de acuerdo con el manifiesto de Guarnieri; por un lado, los mediocres; por otro, los ‘zhdanovianos’ [...] No quiero abordar el aspecto político del manifiesto de Guarnieri como vehículo de ideas reaccionarias y anticulturales [...] Me ocuparé exclusivamente de la parte artística del manifiesto, en el que su autor demuestra una alarmante ignorancia del tema”.

Siguió luego su propia “Carta abierta a los músicos y críticos de Brasil. Respuesta a Camargo Guarnieri”, escrita en Río de Janeiro el 28 de diciembre de 1950 y publicada el 13 de enero de 1951 en *Folha da Tarde* de Porto Alegre. Su tono es mesurado, casi didáctico: “El nacionalismo exaltado y exasperado que condena ciegamente y de manera odiosa la contribución que un grupo de jóvenes compositores trata de hacer a la cultura musical del país, sólo conduce a la exacerbación de las pasiones que dan origen a fuerzas disruptivas y separan a los hombres. La lucha contra estas fuerzas que representan el atraso y la reacción, [...] es la única actitud digna de un artista”.

3) Luego, ya más distendido, Koellreutter pasa a informar a Paz (segunda página, segundo párrafo de la carta) de sus próximos viajes y compromisos en diferentes ciudades europeas, que lo mantendrán alejado de Brasil hasta “septiembre u octubre de 1951”, lo que indica que continuó intensificándose el contacto con Europa, desde precisamente 1948, cuando asistió invitado por su maestro Scherchen al Primer Congreso Internacional de Música Dodecafónica llevado a cabo entre agosto y septiembre en el marco de la Bienal de Venecia, congreso al que lo acompañaron varios de sus alumnos<sup>7</sup>.

4) El último párrafo de la carta está dedicado a una obra en gestación: “Continúo siempre escribiendo mi tragedia coral *Café*, habiendo interrumpido el trabajo por completo durante las últimas seis semanas. El trabajo profesional y la ‘guerra dodecafónica’ fueron sobrehumanos”.

El texto elegido por el compositor es el poema homónimo del multifacético Mário de Andrade (1893-1945), novelista (*Macunaima*, 1928), poeta, ensayista, musicólogo (ocho libros dedicados a la música de Brasil), impulsor de la investigación folclórica, crítico musical y uno de los adalides (apodado el “pope del nuevo credo”) de la Semana Modernista de 1922. Dicho texto está acompañado de 21 páginas en prosa destinadas a minuciosas indicaciones escénicas y musicales del propio Mário de Andrade, quien en su momento había ofrecido al compositor nacionalista Francisco Mignone (1897-1986) la puesta en música del poema, proyecto que no prosperó<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> En las cartas número 11, 12, 18, 19, 22, 31 y 34 dirigidas a Koellreutter, Paz usa esta misma expresión, refiriéndose a la labor en pro de la difusión de la música nueva.

<sup>7</sup> Ver: G.P.: “Apuntes sobre Luigi Nono y su relación con América Latina”. En: [www.latinoamericanamusic.net/historia](http://www.latinoamericanamusic.net/historia)

<sup>8</sup> Ver: Suplemento especial del periódico *D.O. Urgente*, Santos, viernes 13 de septiembre de 1996.

Alejado totalmente de los objetivos estéticos de las vanguardias modernistas, *O Café* refleja una problemática social centrada en la crisis económica y las penurias de los trabajadores, que tuvo como consecuencia política el final de la así llamada República Velha (1889-1930), cuya última década estuvo signada por el fuerte poder de las elites oligárquicas en torno a la producción cafetera y lechera y la marcha a través de todo Brasil de la rebelde y derrotada “Columna Prestes” (1924-1927). Fue sucedida por la República Nova y luego por el autoritario y represivo Estado Novo (1937-1945), bajo el populista Getúlio Vargas (1882-1954), quien seis años después sería reelecto para su cuarto y último período de gobierno (1951-1954), inconcluso por su suicidio<sup>9</sup>.

La redacción de *O Café* fue comenzada en 1933 y concluida en 1942 y el poema integró el volumen de las *Poesías Completas* publicado póstumamente en 1955. Mário de Andrade se expresaba así sobre esta “tragedia secular”, escrita como una antiópera cuyos protagonistas son fundamentalmente los grupos corales respondiendo a una “concepción melodramática” lindante con rasgos de realismo socialista y enmarcada en las políticas del getulismo: *“Me siento recompensado al haber escrito esta épica. Le di todo lo que pude para que fuera eficaz en lo que pretende decir, le di con paciencia los mil cuidados de la técnica, para convencer también por obra del encantamiento de la belleza. [...] Tengo el deseo de un arte que, social siempre, tenga una libertad más estética en la que el hombre pueda crear su forma de belleza. [...] El arte es hijo del dolor [...]”*<sup>10</sup>.

Koellreutter completó la música para *O Café* entre 1974 y 1975. Esta partitura que, en los listados de sus obras el compositor coloca entre “*las más importantes*”, fue aparentemente revisada en ocasión de su estreno mundial ocurrido recién en 1996.

El músico echó mano a varios procedimientos técnicos habitualmente fusionados en muchas de sus obras a partir de 1960: atonalismo, dodecafonismo, serialismo, aleatorismo, uso de clusters y planimetría (un procedimiento desarrollado por él mismo en relación con el manejo multidireccional y simultáneo de acontecimientos sonoros evitando comportamientos lineales), y a un aparato orquestal grande y ruidista<sup>11</sup>, además de una gran masa coral como protagonista colectivo, una solista femenina (la “madre del pueblo” simbolizando afecto y humanidad), un bajo y varios actores.

La ópera *O Café* se divide en tres actos y cinco escenas, con un final feliz en el que el público - como si escuchara una emisión radial - es informado que el

---

<sup>9</sup> En la década de 1920 el precio del café en Brasil - así como el del azúcar en Cuba - estaba a la baja, crisis agravada en 1929 por la caída de la bolsa de Nueva York, y en consecuencia los productores quemaban gran cantidad de este producto, una catástrofe que afectó no sólo a los trabajadores portuarios sino también a todos los que dependían directamente del comercio cafetero. La revuelta contra el gobierno fue transformada por Mário de Andrade en una obra dramática de encendida protesta social.

<sup>10</sup> *O Café*, olvidado durante años, tuvo un intento de estreno en 1969, en una versión teatral a cargo de estudiantes universitarios que fue prohibida por la dictadura militar de turno porque amenazaba al “régimen, al orden público y a las autoridades”. Ver: Suplemento especial del periódico *D.O. Urgente*, Santos, viernes 13 de septiembre de 1996.

<sup>11</sup> Cuatro flautas, cuatro oboes, cuatro clarinetes, tres fagotes, contrafagot, tres trompetas, trombón tenor, trombón bajo, violín solo, diez violas, cuatro pianos, dos xilófonos, dos vibráfonos, cuatro timbales, tres guitarras eléctricas, mandolina, dos tamtams, tres platos, gong, triángulos, pandereta, agogó, chocalho, reco-reco, tambores atabaque, caja clara, bombo, láminas de zinc, martillo, látigo, woodblock; los chelos se incorporan recién en el 2º acto.

presidente del país, tras la victoriosa revolución de los trabajadores, se ha refugiado en el cuartel de policía<sup>12</sup>.

No es éste el contexto para un análisis musical de la obra, pero sí para señalar la doble paradoja de las connotaciones e implicancias ideológicas del poema del protomodernista-nacionalista Mário de Andrade ("*soy un tupí tañendo un laúd*"), y de la música del cosmopolita, versátil y siempre comprometido Koellreutter, abordando un mural sonoro con bordes de neorrealismo socialista como testimonio histórico contemporáneo.

*O Café* se sitúa entre las obras testimoniales del ámbito de la música culta (óperas, cantatas, oratorios, músicas instrumentales, mixtas y electroacústicas) que, particularmente a partir de 1960, han surgido en distintos puntos de América Latina en relación con acontecimientos políticos nacionales, regionales o continentales, a veces dentro de previsibles estructuras, a veces partiendo de propuestas más radicales.

Emitidas como señales de resistencia contra la asfixia de gobiernos totalitarios o dictaduras militares, y sustentadas en compromisos tanto de izquierda independiente como de pertenencias partidarias frecuentemente ligadas a los partidos comunistas locales, estas obras - aunque no todas de relevancia - han buscado acompañar desde distintos ángulos los avatares recientes de América Latina en general y de algunos de sus países en particular<sup>13</sup>. En el andar histórico, algunas de ellas han devenido documentales sonoros de referencia.

---

<sup>12</sup> Si bien Mário de Andrade no situó la acción en ningún lugar o tiempo específicos, es verosímil que las referencias a la huelga de los estibadores del puerto de Santos antes de la caída de la República Velha, coloquen a esta ciudad como acertado ámbito geográfico del conflicto. La huelga contó - entre otros - con el encendido apoyo de la escritora, periodista y militante comunista Patrícia Galvão "Pagú", en esos años compañera de vida del "antropófago" Oswald de Andrade. Y fue en esta ciudad en la que la ópera de Mário de Andrade con música de Koellreutter pudo escucharse por primera vez, en ocasión de la celebración de los 450 años de su fundación. Nuevamente el azar quiso que yo pudiera asistir, en compañía de la pianista argentino-brasileña Beatriz Balzi (1936-2001), a una función de *O Café* en el Teatro Municipal de Santos el domingo 15 de septiembre de 1996. Fue la segunda función después del estreno mundial, ocurrido en ese mismo escenario dos días antes, el viernes 13 de septiembre, con el mismo equipo musical y técnico bajo la dirección general de Fernando Peixoto y con Margarita Schack (esposa de Koellreutter) en el papel protagónico de "la madre del pueblo".

<sup>13</sup> Ver: G. Paraskevaldis: "Algunas reflexiones sobre música y dictadura", 2008. Y: "Las venas sonoras de la otra América", 2009. Ambas en: [www.gp-magma.net](http://www.gp-magma.net)