

## Comentarios al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek.

Graciela Paraskevaídis  
magmauno@adinet.com.uy

**Resumen:** Comentarios sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» (1943) de Ernst Krenek, cuya versión castellana se ofrece aquí e que intentan completar esta visión crítica desde la problemática latinoamericana.

**Palabras clave:** universalismo, americanismo musical, eurocentrismo, colonialismo cultural.

### Comments on “Universalism and Nationalism” by Ernst Krenek

**Abstract:** Comments about the article “Universalism and nationalism in music” (1943) by Ernst Krenek, presented in a Spanish translation in this issue of *Per Musi*, which aims at complementing this critical view about the problematics of Latin America as a whole.

**Keywords:** universalism, musical americanism, eurocentrism, cultural colonialism.

De origen checo, Ernst Krenek (Austria, 1900 - EEUU 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), considerada por Juan Carlos Paz como «la primera ópera jazz europea».

En los EEUU, 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 sinfónica 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 marca nuevas fronteras dramático-musicales secundado por los compositores Kurt Weill y Hanns Eisler, y la Escuela de Viena polariza a otros sectores de las vanguardias europeas de entreguerra.

En su ópera *Karl 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 los Estados Unidos sigo siendo europeo. ¿Dónde termina el exilio forzado, dónde empieza el exilio voluntario?» (HERBROT, 1992.)

Recebido em: 03/02/2004 - Aprovado em: 04/06/2004.

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

- 1) Probablemente sea el primer ensayo escrito sobre el tema por un no «americano» (en el concepto abarcativo original del término).
- 2) 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 los EEUU 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 Varèse 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».
- 3) Si bien se estará 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 - es el de un europeo que reprende a otro europeo, porque ha traicionado sus orígenes y desertado de las incuestionables metas del modelo germano.
- 4) Resulta evidente que de la música compuesta al sur del Río Grande hasta 1943, Krenek no ha escuchado o no se ha interesado en escuchar mucho. Ni siquiera a Silvestre Revueltas y a Amadeo Roldán, ni tampoco a los dos grandes dueños de la música latinoamericana en aquel entonces, Heitor Villa-Lobos y Carlos Chávez - quienes por cierto plantean cuatro diversas respuestas dentro del marco general de «nacionalismo» -. *A priori*, todos ellos quedan automáticamente incluidos en el despectivo folclorismo e inoculados del letal veneno nacionalista que hay que erradicar. El modelo sería entonces, en 1943, la continuidad de la gran 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 dedicara incluso una obra.
- 5) Su genérico desprecio por el nacionalismo se saltea que la situación en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX es - aún 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 y 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, por ejemplo, con 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 inconducente si se la extrae del marco histórico, político y sociocultural correspondiente. Fuera de contexto, cualquier monumento del panteón germano

podría ser abominable en lugar de sublime. En definitiva, para Krenek el concepto de periferia - de la que él mismo como checo proviene y a la que luego se dirige como exiliado europeo - es inexistente, aunque explicaría hoy varios de los puntos que él soslaya.

6) 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.

7) 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 desgarrado del marco de la gran 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 germanocentristas, 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 no parecería representar un convincente ejemplo del «más alto nivel del espíritu universal» que él mismo exigía a los americanos.

### Bibliografia:

- HERBROT, Heinz Josef. Zum Tode des Komponisten Ernst Krenek. En: *Die Zeit*, Hamburgo, 2/3 enero, 1992.  
KRENEK, Ernst. Titulo???. *Im Zweifelsfalle*. Wien: Europa Verlag, 1984.  
LANGE, Francisco Curt. "Arte musical latinoamericano, raza y asimilación", En: *Boletín Latinoamericano de Música*, Montevideo. año I, tomo I, abril 1935.

---

**Graciela Paraskevaídis**, compositora, musicóloga e professora uruguaia-argentina, realizou seus estudos de música com Roberto García Morillo, Gerardo Gandini, Iannis Xenakis e Wolfgang Fortner, em Buenos Aires e em Freiburg, Alemanha, tendo recebido diversos prêmios e grants internacionais. Lecionou na *Universidad de la República* em Montevidéu no período de 1985 a 1992. Pesquisa especialmente temas ligados à música latino-americana do século XX, tendo publicado os livros *La obra sinfónica de Eduardo Fabini* (1992) e *Luis Campodónico, compositor* (1999), além de artigos em periódicos como *Pauta* (México), *MusikTexte* (Alemanha), *Tribuna Musical* (Buenos Aires), *La del Taller* (Montevidéu) e *World New Music Magazine* (Colônia). Desenvolve ampla atividade composicional, especialmente música de câmara, choral, vocal, para piano e cênica, tendo apresentado suas obras nas Américas, Europa e Ásia. Organizadora dos *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporânea* (CLAMC). Foi co-editora do *World New Music Magazine*, do livro anual do *ISCM* (1990-1999) e colaboradora do dicionário *Komponisten der Gegenwart* desde 1992. Juntamente com Max Nyffeler, criou o periódico online *Latinoamérica Música* in 2004, do qual é editora.