

Los artistas musicales emigrados del Tercer Reich a la Argentina

Agustín Blanco Bazán*

Introducción

Músicos perseguidos u opuestos ideológicamente al Tercer Reich se radicaron temporal o permanentemente en Argentina a partir de 1933. La elección respondió no sólo a las excepcionales facilidades de trabajo ofrecidas por el Teatro Colón de Buenos Aires, sino también al hecho que inmigraciones de origen europeo a partir del siglo XIX, habían creado un ambiente cultural particularmente propicio para el desarrollo de actividades musicales.

Este trabajo reseña algunos aspectos históricos y políticos de particular relevancia para evaluar el aporte de los emigrados a la cultura musical argentina. Se trata de un aporte importante, parcialmente malogrado por circunstancias no relacionadas con el origen racial o étnico de los emigrados, sino con el perjuicio sufrido por las artes en general como consecuencia de la inestabilidad política y económica de Argentina durante la posguerra.

Resulta inevitable que, como en el caso de otras disciplinas artísticas de proveniencia europea asimiladas en la Argentina, las referencias geográficas dentro de este país sean normalmente Buenos Aires o el Río de la Plata. Una referencia aglutinadora adicional y de decisiva importancia es la del Teatro Colón, que, más que la Argentina y más que Buenos Aires, fue la verdadera residencia de algunos de los emigrados más notables.

* Universidad de Buenos Aires. Ronald C. Newton e Ignacio Klich contribuyeron a la versión final de este trabajo con comentarios de importancia decisiva, que mucho agradezco.

Cultura y política en la vida musical argentina

La recepción de la música clásica europea en Argentina adquirió un impulso decisivo ya a partir de los años posteriores a la Independencia (1816), gracias al incremento de relaciones culturales con naciones europeas, y el progresivo afianzamiento de comunidades de origen extranjero en Buenos Aires. El trasplante de elementos culturales europeos, tan típico y repetido en la historia argentina, tuvo en el caso de la música clásica una característica peculiar: las obras musicales eran apreciadas en sus propiedades puramente estéticas, con ignorancia o dejando de lado los ingredientes ideológicos que tantas dificultades ocasionaron a muchos compositores y artistas musicales en otras latitudes. A diferencia de lo ocurrido en Europa occidental hasta el fin de la segunda guerra mundial y en los países del Este europeo hasta la caída de la cortina de hierro, la llamada "música clásica" fue la disciplina cultural menos afectada por las interferencias estatales o de censura artística ocurridas durante períodos de gobiernos totalitarios. Un ejemplo temprano en este sentido es la asistencia en 1845 de Manuelita Rosas y acompañantes oficiales a la Iglesia Norteamericana de Buenos Aires para la ejecución de *La Creación* de Haydn a cargo de coro y solistas integrados por ingleses y alemanes.¹ La xenofobia cultural de la dictadura rosista, apoyada por una Iglesia Católica siempre lista para estigmatizar herejías no se interpuso en este encuentro entre la hija del dictador de la Santa Federación con la obra de Haydn, aún cuando este tendría lugar en una iglesia protestante.

Las asiduas visitas a Buenos Aires a partir de comienzos del siglo XX de los más importantes compositores, cantantes y directores de orquesta y la inauguración del segundo y actual Teatro Colón en 1908, es un ejemplo más de la influencia cultural de colectividades extranjeras, y el interés en el desarrollo de una vida cultural similar a la europea por parte de los sectores sociales locales prósperos.

La apoliticidad musical de esta burguesía no impidió que, a partir de comienzos del siglo XX, inmigraciones masivas trajeran a la Argentina conflictos ideológicos europeos que llegaron a repercutir en el mundo de la música. Por ejemplo, en 1913 algunos representantes del conservadurismo artístico local iniciaron una acción legal para impedir la representación de *Salomé*, la obra de Richard Strauss que había escandalizado a muchas audiencias europeas. También los accionantes argentinos utilizaron un vocabulario sugestivamente similar al que dos décadas después emplearía el gobierno nacionalsocialista para atacar al llamado "arte degenerado". Según ellos Strauss era el "prototipo de una generación (de compositores) numerosa de espíritus desviados por una ambición loca y precoz". Las autoridades ignoraron la solicitud y la obra subió a escena ante un público de abonados aparentemente poco dispuesto a aplaudir demasiado.² Las críticas de la prensa

1. Hoffman, Werner. *Die Deutschen in Argentinien*, p. 80

2. Valenti Ferro, Enzo. *100 años de música en Buenos Aires*. Gaglianone, Buenos Aires, 1992, p. 34.

local, en cambio, son esclarecedoras en sus alabanzas a la obra y la inclusión de pedagógicas advertencias sobre la necesidad de separar el arte de prejuicios capaces de aniquilarlo.³

También la noción del artista comprometido con ideas políticas de avanzada fue atacada en ocasión de las representaciones de *Parsifal* en el Coliseo en 1920. En aquella oportunidad trató de organizarse un boicot contra el famosísimo director de orquesta Felix Weingartner por haberse éste adherido en 1917 a un movimiento pacifista en Alemania.⁴ En contraste con las intenciones de los agitadores, la radio oficial transmitió la ópera en directo el 27 de agosto de 1920. Fue la primera transmisión mundial de ópera por radiofonía.

Poco después, algunas señales comenzaron a indicar que el arte musical había entrado en la mira del nacionalismo vernáculo. En 1922 y 1923 una Filarmónica de Viena hambrienta por las dificultades económicas y también por los honorarios que pocos países como la Argentina podían entonces ofrecer, brindó en Buenos Aires cuarenta y cuatro conciertos y representaciones de ópera bajo la dirección del pacifista Felix Weingartner, el mismísimo "espíritu desviado" Richard Strauss y Gino Marinuzzi. Fue una gira de gran importancia diplomática como gesto de retribución de Austria a la ayuda material brindada por la Argentina durante la primera posguerra. Los vieneses, que en estos dos viajes perdieron tres ejecutantes (uno por suicidio y dos por bronconeumonía) se las arreglaron para incluir, en medio de una verdadera inundación de lo mejor de la música europea, las *Escenas infantiles* de Troiani, *Escenas argentinas* de López Buchardo, *Sobre las montañas* de Ugarte, y *Campo* de Fabini. Nada de esto parece haber sido suficiente para los voceros del ser nacional, a juzgar por una nota recibida en la cancillería austríaca indicando que luego de la despedida de la orquesta parte de la prensa local había adoptado "una actitud abruptamente nacionalista frente a la invasión de artistas extranjeros. Se ha afirmado que nuestra excelente orquesta no había ejecutado casi ninguna composición argentina o sudamericana...Esto indica que aquí, como en el mundo entero, un nacionalismo estrecho y malentendido que es antepuesto a los intereses de los músicos ejecutantes".⁵

Junto a visitas de músicos extranjeros, la Argentina de aquellos años 20 se beneficiaba de la labor de educación artística local impulsada por las colectividades extranjeras radicadas en Argentina. Un ejemplo notable es el del violinista Ricardo Odnoposoff, que al colocarse en 1932 como *Konzertmeister* (concertino o primer violín) de la mismísima Filarmónica de Viena habrá despertado en los xenófobos

3. *Historia del Teatro Colón 1908-1968*, t. III, Buenos Aires, 1968 p. 235.

4. Newton, R.C. *German Buenos Aires, 1900-1933*. University of Texas Press, Austin, 1977, p. 116.

5. Wellsberg, Clemens. *Demokratie der Könige, die Geschichte der Wiener Philharmoniker*. Schweizer, Viena, 1992, p. 406

de esa ciudad inquietudes parecidas a las provocadas por la visita de la orquesta al Río de la Plata.

De padres rusos, Odnoposoff había nacido en Buenos Aires en 1914, en una familia de indudable vocación musical. Entre sus hermanos, Nélica era pianista y Adolfo un destacado violonchelista. Pero Ricardo era algo más; era una especie de "Menuhin" argentino, que después de debutar en Buenos Aires a la edad de siete años, actuó como solista en un concierto de la Filarmónica de Berlín y completó sus estudios en esa ciudad con Rudolf Deman y Carl Flesh. Su carrera de konzertmeister de la Filarmónica vienesa terminó con su cesantía junto a otros veinticuatro ejecutantes, también judíos, en 1938. Cuatro de ellos murieron en campos de concentración. Gracias a su pasaporte argentino, Odnoposoff pudo regresar a su país de origen, aunque brevemente. Luego de unos pocos conciertos en la Argentina en 1940 y su exitoso debut en Nueva York en 1944, Odnoposoff volvió en 1945 a Viena para enseñar en la Academia Musical de esa ciudad.⁶

Poseer un pasaporte argentino también permitió a un notable musicólogo, Ernesto Epstein, doctorarse en Berlín en 1939 antes de dejar Alemania para radicarse definitivamente en Buenos Aires, donde había nacido durante una corta estadía de sus padres. En sus memorias,⁷ Epstein recuerda risueñamente el interrogante de un colega sobre como luchaban en su interior "la parte judía del padre con la no judía de la madre". En su exterior, Epstein resolvió la lucha con un inteligente ardid burocrático: simplemente renunció a la ciudadanía alemana para permanecer en Berlín como argentino. No escapó, sino que decidió irse poco antes de iniciarse la guerra. Su diploma doctoral fue emitido algún tiempo después, el 17 de septiembre de 1940, por la Universidad de Berlín a nombre de "Ernesto Epstein, de Buenos Aires, Argentina". Cuatro años antes, en 1936, la Universidad de Heidelberg había anulado el doctorado de Ernesto Alemann, director del diario argentino de habla alemana *Argentinisches Tageblatt* por la línea editorial antinazi de esta publicación.

Junto a otros dos exilados, Guillermo Grätzer y Edwin Leuchter, Epstein fundó en 1946 el *Collegium Musicum*, la más importante institución educativa musical de la Argentina. También enseñó en las universidades de Buenos Aires y la Plata.

De centro musical a lugar de refugio

A comienzos de la década del '30 en su libro sobre los judíos de habla alemana en Argentina, José Schwarcz transcribe el siguiente testimonio de anónimo refugiado procedente de Viena: "Yo sabía de la Argentina porque de chico ya había leído en la prensa vienesa sobre el Teatro Colón y la vida musical. Sabía también donde esta-

6. Ídem.

7. Ernesto Epstein con Vilko Gal. *Memorias Musicales*. Emecé, 1995, p. 37.

ba ubicada la Argentina en el mapa.⁸ Las posibilidades de trabajo para los inmigrantes ofrecidas en los cuerpos estables del Colón (orquesta, coro y asistencia técnica) se veían complementadas con actividades fuera del teatro en instituciones como la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal. Las orquestas de Radio Splendid y Radio el Mundo, aseguraban junto a la Radio del Estado y la Radio Municipal, la difusión radiofónica de conciertos y óperas y nuevas posibilidades de empleo para músicos profesionales.

Un análisis de las listas de fundadores de asociaciones musicales e instituciones públicas de educación musical demuestra que ya a principios de siglo la actividad musical había trascendido el ámbito inicial de las comunidades extranjeras radicadas en Buenos Aires para jugar un papel significativo en la vida cultural nacional. Como tal, esta actividad era impulsada por importantes subsidios oficiales y una iniciativa privada consistente en un importante aporte de miembros de la aristocracia, familias inmigrantes pudientes totalmente asimiladas a la vida nacional, e incluso la clase media argentina. A similitud de otras manifestaciones culturales europeas, la música clásica había dejado de ser un fenómeno "extranjero" para hacerse parte de un quehacer cultural de tipo doméstico que se benefició de la actitud liberal y aún de fomento por parte de las autoridades.⁹

Y por supuesto que contrariamente a lo que ocurriría en Alemania a partir de 1933, no se discriminaba en la Argentina a artistas o repertorios por consideraciones políticas o raciales, sino todo lo contrario. Eran las minorías extranjeras radicadas en el país quienes, en razón de la preservación de su formación cultural europea capitaneaban el mercado de artistas de música clásica. Particular supremacía en este campo tuvieron los artistas de origen judío descendientes de emigrados a fines del siglo XIX y principios del XX de Rusia, Ucrania y Bielorrusia.¹⁰ Ni antes, ni durante, ni después de la segunda guerra mundial, llegó el antisemitismo argentino a rozar con influencia alguna el mundo de la música clásica argentina, tradicionalmente y por excelencia un verdadero bastión cultural para artistas de origen europeo y judeo-argentinos. Es por ello explicable que uno de los primeros emigrados del Reich, el director de orquesta Fritz Busch refiriera su travesía en el *Conte Biancamano* de Génova a Buenos Aires en 1933 como un viaje "a un mundo nuevo y libre".¹¹ Los prolegómenos de este viaje crucial son circunstancias históri-

8. Schwarcz, Alfredo José. *Y a pesar de todo... los judíos de habla alemana en Argentina*, p. 33. Un destacado trabajo sobre los inmigrantes judíos llegados a Argentina luego del advenimiento del nacionalsocialismo es *Historias de una emigración (1933-1939) Alemanes judíos en la Argentina*, de Elena Levin, Marique Zago, Buenos Aires, 1991.

9. Valenti Ferro, Enzo. Op.cit. p. 36 la obra contiene una excelente síntesis de la vida musical en Argentina desde 1880 hasta 1980.

10. El aporte de emigrados judíos del Imperio ruso es perceptible a través de la información sumaria contenida en el libro *Trajectorias musicales judeo argentinas*, de A. Weinstein R. Nasatsky y M. Gover de Nasatsky, Milá, Buenos Aires, 1998.

11. Busch, Fritz. *Aus dem Leben eines Musikers..* Fischer, Munich, 1982, p. 213.

cas en Argentina y Alemania que encajaron como anillo al dedo para convertir a Buenos Aires y el Colón en una arena de confrontación política.

Luego de algunas grandes representaciones wagnerianas en las temporadas del Colón de 1930-31, la progresiva fragilidad de la República de Weimar en 1932 coincidió con una temporada de ópera deficiente para los melómanos germanófilos porteños. En contraste con el brillo internacional de la ópera italiana, el arte musical alemán solo alcanzó a presentarse con un exponente en el contexto artístico relativamente modesto de la temporada de primavera: *Feuersnot*, (traducida como "Los fuegos de San Juan"), la primera ópera de Richard Strauss, fue cantada por un conjunto de modestos artistas locales y...en italiano! ¿Por qué el arte lírico alemán se veía tan desfavorecido en comparación con la robustez de la temporada italiana? Pues por una razón muy simple: el Colón pasaba por una de sus consabidas crisis administrativas y financieras, e inevitablemente, si había que "cortar" por algún lado, el repertorio afectado no sería el italiano, siempre el más popular en una ciudad tan italianizada como Buenos Aires. Una vez más habría que victimizar a esa minoría culta que se aferraba a la superioridad de Wagner o Richard Strauss sobre Verdi o Donizetti. Pero 1933 sería un año diferente, porque a la minoría de genuinos melómanos con especial interés en una temporada alemana robusta, se incorporarían quienes asociaban la tradición musical germana a la ideología propagada oficialmente desde Berlín luego de la toma del poder por Hitler el 30 de enero. Mientras la alta burguesía porteña se aprestaba a culminar su receso cultural de verano, los representantes de la nueva Alemania trabajaban afanosamente para contrarrestar la pésima repercusión internacional causada por los excesos cometidos durante sus primeras semanas de poder. La música como producto cultural alemán de exportación por excelencia, sería no sólo promovida oficialmente en Europa, sino que incluiría una incursión periférica a Buenos Aires y su famoso teatro Colón. La prosperidad de los importantes intereses económicos alemanes radicados en la Argentina justificaba esta promoción, ensayada en conjunto con la furibunda campaña desatada por el gobierno nacionalsocialista contra sus enemigos en el exterior. Las circunstancias que permitieron al Tercer Reich aglutinar a nazis y antinazis en la organización de una de las más exitosas temporadas alemanas del Teatro Colón, merecen ser reseñadas brevemente.

De Alemania a la Argentina: paradojas del camino del exilio

El 15 de abril de 1933 el *Argentinisches Tageblatt* difundía una comunicación a Buenos Aires del gran director de orquesta Fritz Busch, un apasionado antinazi obligado un mes antes a alejarse de la dirección general de la Ópera Estatal de Dresden por un tumulto organizado por la rama local del partido nacionalsocialista durante una función de *Rigoletto*. Busch anunciaba que contrariamente a sus intenciones iniciales no podría ir a Buenos Aires debido a la falta de tiempo para agrupar un conjunto de artistas dignos de la fama del Teatro Colón. Como ocurre

proverbialmente, también entonces el Colón había tratado de organizar las cosas a último momento y con poco dinero. No habría, pues, Wagner o una temporada alemana digna en 1933, concluye el artículo del *Tageblatt*. Doce días después la situación parecía haber cambiado totalmente. El 27 de abril el *Tageblatt*, junto a una información sobre el interés del gobierno alemán en ayudar la organización de la temporada alemana del Colón, advertía que las razones de la defección de Busch eran políticas. Nadie podría leer esta noticia en Alemania, ya que días antes Berlín había prohibido la distribución del *Tageblatt* por su postura liberal y antinazi. Las noticias y trascendidos sobre la temporada alemana publicados por este diario durante las semanas siguientes, sugieren un confuso ir y venir en los corredores del poder en la capital del Reich. La defección de Busch fue seguida de la inesperada noticia de que finalmente las autoridades alemanas habían podido conseguir para Buenos Aires un conjunto de artistas de primera línea, aunque no bajo la dirección de Busch sino de Erich Kleiber, el director de la Ópera del Estado de Berlín, por entonces ya jaqueado por su ideología antigubernamental. Siguió la noticia que también Kleiber se veía imposibilitado de viajar, aparentemente por motivos de salud, pero según otras fuentes, por la imposibilidad de conseguir pasaporte. Finalmente fue el reticente Busch quien en 1933 se embarcó en el *Conte Biancamano* a Buenos Aires, luego de peripecias desconocidas por los lectores del *Tageblatt* de aquél entonces, pero reseñadas en los párrafos que siguen.

Una de las mayores preocupaciones Hermann Goering durante los primeros meses del gobierno hitlerista fue contrarrestar la pésima imagen creada en el exterior por los abusos perpetrados por las bases del partido durante las primeras semanas que siguieron a la llegada de Hitler al poder en 1933. En el ámbito de la música clásica dos grandes directores judíos, Bruno Walter y Otto Klemperer habían sido las primeras víctimas. Pero Busch era ario y Goering trató de retenerlo con la sugerencia de compensar la humillación de Dresden con un puesto de mayor importancia en Berlín. Las Memorias de Busch incluyen una memorable entrevista sostenida en Berlín con Goering, que había demostrado un interés especial en el caso. Busch confiesa la equivocada ingenuidad que lo llevó a aceptar esta entrevista: "Quería hacer valer mi derecho. Eso era todo. Que iba contra todo sentido común buscar ésto con los nazis es comprensible en retrospectiva. Pero en los primeros días que siguieron a la toma del poder, tanto yo como muchos millones de personas creíamos que Alemania era, y seguiría siendo un estado de derecho...El nacionalsocialismo precipitó a mucha gente en la locura. Yo pertencí a los primeros, al tratar de buscar el honor entre los deshonorables".¹² Estos errores de apreciación se hicieron para Busch evidentes mientras esperaba en la antesala del escritorio de Goering gracias a la observación de dos circunstancias esclarecedoras: por una ventana, Busch observó el paso de un vehículo de detenidos escoltados por las SA y casi inmediatamente, vio a través de una puerta entreabierta a Goering

12. Ibid., p. 189

posando para un retrato con aires de verdadero despota. Cuando Goering sugirió que aparte de Dresde habría bastantes cargos libres para Busch, éste contestó que no estaba dispuesto a ocupar cargos de colegas judíos despedidos por el régimen. Fue entonces que Goering se impacientó amenazadoramente: "¡Ah, querido amigo, mire que nosotros tenemos medios para presionarlo! Busch respondió: "¡Trate solamente señor ministro presionarme a dirigir un *Tannhäuser* y le aseguro que en su vida escuchará algo mas aburrido!"¹³

Busch abandonó Alemania en junio de 1933 luego de haber rechazado no sólo posibilidades de ser reincorporado en Berlín con un puesto mas importante que el que tenía en Dresde sino también una invitación en firme a actuar en el Festival de Bayreuth luego que Toscanini cancelara su actuación allí por razones políticas. Pero Busch necesitaba trabajo, y ahí estaba Buenos Aires, con los mejores cantantes ya comprometidos gracias a las tareas de promoción del gobierno alemán, y siempre en espera de un director de renombre.

No bien llegado a Buenos Aires, Fritz Busch dirigió uno de los mejores ciclos de ópera alemana organizados en el Teatro Colón: entre agosto y septiembre de 1933 subieron a escena *Los Maestros Cantores de Nüremberg*, *Tristán e Isolda*, *Fidelio*, *Parsifal* y *El Caballero de la Rosa*.

Grete Busch reconoce que la rápida organización de la temporada alemana de 1933 que dio de comer a su marido fue en gran parte obra de la campaña de publicidad organizada por el Ministerio de Propaganda del Reich.¹⁴ Y un libro de Sam Shirakawa recoge algunos detalles sobre la organización de este golpe propagandístico.¹⁵ Según Shirakawa, el gobierno nacionalsocialista habría hasta llegado a financiar esta gira. La mala imagen de los nazis parecía ser desmentida por el hecho que el elenco incluía un socialdemócrata y un judío prominente, respectivamente, el *regisseur* Carl Erbert y el cantante Walter Grossmann. Un ejemplo de las tensiones entre bambalinas que parecen haber acompañado la gira, está registrado en un informe sobre la misma presentado al Ministerio Prusiano para la Ciencia, el Arte y la Educación Popular el 12 de octubre de 1933¹⁶: "desgraciadamente se registraron unos pocos pero muy desagradables encontronazos en los que se vieron envueltos el señor director musical general Busch y...también el tenor Lauritz Melchior. Quisiera mencionar a éste último en conexión con un incidente particular: cuando el tenor Melchior rompió un silencio expresando: "no se olvide que usted está aquí representando a Hitler", el tenor Seider contestó: "a mí eso no me importa". Melchior replicó: "es realmente desafortunado que todo da lo mismo para usted, un alemán. ¡Para mí, un danés que ha estado sirviendo el arte alemán duran-

13. *Ibíd.*

14. Busch, Grete. *Fritz Busch Dirigent*. Fischer, Munich, 1970, p. 77.

15. Shirikawa, Sam. *The Devil's Music Master*. Oxford University Press, Oxford, 1992, p. 137, menciona como fuentes el archivo de la Fundación Busch y el Centro de Documentación de Berlín.

16. *Ibíd.*

te veinte años, el asunto me importa decididamente! "

Pero la gira fue indudablemente un éxito de buena música y propaganda y un jalón en el camino de recuperación de la imagen iniciado por Goering, quién tan exitosamente había logrado ocultar la verdadera estrategia racial del régimen con su famosa afirmación de que era él quien decidía quien era judío y quien no. El mundo musical pareció tranquilizarse al confrontar esta afirmación con la constatación que, aún en 1937, Leo Blech conservaba a pesar de su identidad judía el puesto de director musical general de Berlín. Y también el ario Furtwängler había decidido reconciliarse con el Reich, a tiempo para dirigir la Filarmónica de Berlín en la exposición mundial de París y las festividades oficiales de la coronación de Jorge VI en Inglaterra en 1937. El *establishment* quiso creer, o, mejor dicho aceptó engañarse con, el canto de sirena berlinés de que el Reich no era tan racista como decían en materia musical y rechazaba sólo a quienes, como Fritz Busch y Erich Kleiber se oponían políticamente a Hitler. Siendo el menos revolucionario de los *establishment* artísticos, el de la música clásica se avino a aceptar que es posible hacer música sin crear problemas políticos, aún cuando hubiera que prescindir de compositores como Mendelsohn, Mahler, Hindemith o Berg. Sobraban también los subversivos que habían adoptado posturas de moral política contra este acomodamiento. Es así que mientras la política de exportación musical promovida por el Reich lograba una progresiva aceptación en Europa, no quedaba a rebeldes como Busch o Kleiber otra alternativa que la inmigración. Gracias al Colón, las estadías de ambos en la Argentina avanzaron hasta el punto de la radicación casi permanente durante los años de guerra. Con ello ninguna otra actividad artística en la Argentina recibió un aporte de exilados comparable al de la música clásica.

Los exilados en Buenos Aires

Busch monopolizó la temporada alemana en el Colón 1933, 1934, 1935, y 1936. Erich Kleiber lo hizo en 1937,38,39 y 40. En 1941 Busch dirigió dos títulos en la temporada italiana, mientras que Kleiber siguió encargándose de las obras alemanas, incluyendo el repertorio mozartiano y opereta. Ambos dirigieron en el 1942 y 1943. Busch lo hizo en 1944 y 1945 y Kleiber entre el 1946 y 1949. También dirigieron numerosos conciertos. Ambos directores actuaron también extensamente en Montevideo y Santiago de Chile y otras capitales latinoamericanas. Busch y Kleiber dirigieron en la Argentina todo el repertorio de óperas wagnerianas y también obras de Mozart, Richard Strauss, Johann Strauss y Verdi.

En esta tarea titánica estos dos grandes directores fueron acompañados por directores de escena o *regisseurs* igualmente famosos. Carl Ebert, Otto Erhardt, y Joseph Gielen, que habían trabajado en las casas de ópera y festivales europeos más importantes de Europa antes de la guerra monopolizaron literalmente la dirección escénica de óperas y ballet en el Colón entre el año 1939 y 1948. Gielen y Erhard continuaron sus tareas hasta los años 1956 y 1960 respectivamente. Des-

pués de la guerra Ebert y Erhardt volvieron a Europa para continuar su carrera en los más importantes festivales de música y casas de ópera. Gielen fue nombrado director del Burtheater de Viena entre 1948 y 1954 donde dirigió una campaña conciliadora para la reposición de un exnazi, el artista Werner Krauss. Renunció a su cargo luego de confrontaciones con la opinión hizo pública y la prensa sobre política de repertorio teatral. Su hijo Michael Gielen sus estudios de música en Argentina y se trasladó luego a Europa para convertirse en un director de orquesta de renombre internacional. Margarita Wallmann, coreógrafa y escenógrafa emigrada de Viena a Buenos Aires en 1938, se desempeñó ininterrumpidamente como coreógrafa y *regisseur* en el Colón hasta 1948, año en el cual volvió a Europa para comenzar una importante carrera internacional. Volvió a trabajar en el Colón en 1967 y 1968.

Los normalmente parcos Fritz y Grete Busch se consumen en elogios frente a la mezcla de talento artístico y honestidad personal de un colaborador de gran calibre, Erich Engel, el músico judío vienés conchabado en el Colón como asistente de dirección orquestal. Engel trabajó en Berlín con Leo Blech, Bruno Walter y Erich Kleiber y con el propio Busch en Dresdem. Fundó la Escuela de Opera del Teatro Colón en 1937 y actuó como director educativo y director de escena. En 1951 se desempeñó como director artístico en el primer Festival de Bayreuth de posguerra. Con Busch había emigrado otro asistente, Roberto Kinsky, un joven director de orquesta húngaro y alumno de Zoltan Kodaly despedido de la Opera de Dresden por motivos raciales.

La llegada de los exilados coincidió con el comienzo de sucesivas crisis económicas que a su vez llevaron a desórdenes e incertidumbres administrativas. Las autoridades del Colón cambiaban constantemente y los artistas tenían poca idea sobre las condiciones de sus contratos hasta último momento. Esta situación hizo que los recién llegados, lejos de poder planear sus actividades con un criterio artístico indudablemente superior al de sus empleadores, fueran obligados a satisfacer caprichos y emergencias locales en condiciones de trabajo desfavorables. Una reciente biografía de Carl Ebert por su hijo Peter es abundantemente descriptiva en este sentido: "en papel las condiciones de trabajo era terribles: una nueva producción cada 10 o 12 días pero la tentación de confrontarse con una nueva cultura y un salario alto eran irresistibles... El trabajo de Carl resultó peor de lo esperado. Tenía que producir una hilera de óperas en rápida sucesión, con superposición de ensayos....Los cantantes eran la crema mundial de los artistas especializados en el repertorio alemán y se interesaban poco por nuevas concepciones escénicas.... Pero el peor ingrediente de la escena de Buenos Aires era su público. La ópera era algo incidental, una función social vespertina. Era normal dejar prendida la luz del auditorio durante media hora después de comenzada la función para dar a los potentados en posesión de las entradas más caras de palcos y platea que llegaban tarde la oportunidad de encontrar sus asientos. Muchos de ellos transitaban el corredor central exhibiendo su vestuario de diseño y sus ostentosas joyas y saludando a sus amigos.... Para Carl la estación alemana era una horrible carga, una

negación de sus principios artísticos pero formaba parte de la base financiera para sobrevivir todo el año. Por esa razón él y Busch continuaron dirigiendo la estación alemana por muchos años. Nunca lograron total satisfacción artística, pero con cantantes de fama mundial, muchas funciones eran buenas.¹⁷

Importantes estrenos de obras del repertorio alemán incomprensiblemente postergadas tuvieron lugar bajo la batuta de los enemigos del Reich. Kleiber, por ejemplo, dirigió el estreno en el Colón de *La flauta mágica* y en 1934 Fritz Busch tuvo a su cargo el estreno en el continente americano de la versión completa de *La pasión según San Mateo*. Grete narra su sorpresa ante el inesperado sentimiento religioso que pareció sobrecoger a la sociedad bonaerense "normalmente superficial, cínica y dada a la broma...había hombres que durante la transmisión de la obra por altoparlantes en la calle se sacaron el sombrero al oír cantado en su idioma el severo coral "oh rostro ensangrentado, imagen de dolor"¹⁸. Un crítico del diario *La Prensa* parece en cambio haber mezclado su religiosidad con un criterio estético más inquietante: "Se trata de una obra cumbre del género oratorio, de una grandiosa construcción sonora cristiana, que sólo halla su equivalente espiritual en las grandes catedrales góticas; y se trata también como en éstas de una expresión de arte colectivo, en que una raza, la germánica, por obra de sus genios más representativos y con el material de sus corales de origen popular, llora dolorosamente, con acentos desgarradores, la tragedia del Gólgota"¹⁹

La importancia del aporte de exilados a la labor del Teatro Colón es según trasluce a través de los comentarios críticos de Peter Ebert, antes transcritos, limitada por su valor emblemático. Finalmente, éste es un teatro de fama internacional por sus grandes elencos extranjeros antes que por su significado en el cultivo de la música clásica por elementos educados en el país. De entre los grandes cantantes, sólo el famoso tenor húngaro Koloman von Pataki se radicó en Buenos Aires por extensos períodos.

Frente a esta constatación, más importante en el desarrollo de la vida musical argentina que propulsaron los emigrados del Tercer Reich, resulta la contribución de éstos últimos al desarrollo de la apreciación musical por parte de audiencias más vastas y diversas que los espectadores del Colón y la labor pedagógica realizada por algunos de ellos. Los mismos Fritz Busch y Erich Kleiber dirigieron conciertos fuera del Colón frente a orquestas locales en Buenos Aires y las provincias. A continuación, se enumeran sólo algunos de los emigrados que contribuyeron dentro y fuera del Teatro Colón al desarrollo de la vida musical argentina.

Martin Eisler. Emigrado por motivos raciales, este arquitecto vienés llegó a Buenos Aires en 1938, y en 1946, fundó junto a Leonor Hirsch la Sociedad de Ami-

17. Erbert, Peter. *The biography of Carl Erbert. In this theatre of Man's life*. The Book Guild, Sussex, 1999, p. 98.

18. Grete, Busch, op.cit. p. 101.

19. Diario *La Prensa*, 1 de junio de 1934, citado en La historia del Teatro Colón, T III, p. 197.

gos de la Música. También fundó el Teatro de Ópera de Cámara de Buenos Aires y escenificó varias óperas en el Colón entre 1954 y 1968.

Esteban Eitler. Flautista y compositor de la Filarmónica de Budapest, emigró a Buenos Aires en 1936 cuando el gobierno de Horty prohibió la participación de artistas judíos en instituciones musicales oficiales. Se especializó en música moderna y vivió en Chile luego de 1945. Murió en San Pablo, Brasil.

Teodoro Fuchs. Emigró de Alemania a Turquía en 1933 y a la Argentina en 1935. Organizó y fue director de la Orquesta Sinfónica de Córdoba hasta 1947 y fue director permanente de la Sinfónica Nacional desde 1963 a 1966. Dirigió importantes primeras audiciones (por ejemplo la Novena Sinfonía de Bruckner, al frente de la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires en 1954).

Hermann Geiger Torel. Director de escena emigrado por motivos raciales, trabajó como asistente de Kleiber en Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro.

Otto Meisels. Austríaco. Se radicó en Córdoba donde enseñó violín, dirigió orquestas y coros locales. Murió en esa ciudad en 1992.

Aurel Milloz. Coreógrafo, nacido en Hungría y naturalizado italiano, tuvo a su cargo diversos espectáculos en el Colón entre 1948 y 1949.

Georges Pauli. Emigró a Buenos Aires en 1935 y escenificó varias óperas en el Teatro Colón

Ljerkó Spiller. Violinista croata, estudió en Zagreb y emigró a la Argentina para destacarse como pedagogo. Spiller fue profesor de violín de los más grandes y destacados solistas argentinos, como ser Alberto Lysi y Thomas Tichauer.

Werner Wagner. Compositor judío llegado a Buenos Aires en 1935. Fue agente de conciertos y estrenó obras sinfónicas en el Teatro Colón en la década del 60.

¿Una cohabitación difícil?

En la biografía sobre su padre ya citada, Peter Ebert parece sorprenderse de que las autoridades alemanas que habían apoyado la realización de la temporada alemana en 1933 no hubieran objetado la presencia de Busch y Ebert: "tal vez hayan tenido motivos ulteriores como el tratar de persuadirlos de volver a Alemania. ¿O tal vez se dieron cuenta estas autoridades que Busch-Erbert era lo mejor que Alemania podía exhibir?"²⁰ Como se ha visto, ambas razones eran plausibles en 1933, pero pasados los años y particularmente durante la guerra es de imaginar que la abstención de hostilidades por parte de las autoridades alemanas a los exilados se debió a la necesidad de no complicar el status de neutralidad argentino en el conflicto con actitudes irritantes en un terreno donde la discordia política era innecesaria, y por lo tanto las autoridades alemanas podían darse el lujo de aparecer como tolerantes. Después de todo, más importante era para la embajada del Reich

20. Ebert, Peter. Op.cit. p. 90.

en Argentina reservar sus petardos para confrontaciones más inevitables como ser las provocadas por los incendiarios y apasionadamente antinazis editoriales del *Argentinisches Tageblatt*.

Por lo demás, interesaba a los agentes del Reich convivir con la elite musical de Buenos Aires para intervenir así una de las pocas actividades culturales que les quedaba para promocionar. Un ejemplo de ello —de la cohabitación entre esta elite y los representantes de Hitler— está reflejado en la composición de la Comisión Prodifusión de la obra de Richard Wagner, que durante los años del nacionalsocialismo auspició la publicación de una famosa colección de libretos bilingües y comentados de las obras de este compositor. Desde 1935 hasta 1940 la Comisión incluyó al embajador de Alemania, Edmund Freiherr von Thermann, y de la misma embajada los consejeros de Meynen y Haerberlien y los agregados civiles Metzger y Keiper. Los miembros locales de la Comisión eran Gregorio Aráoz Alfaro y Ricardo Seeber en su carácter de presidentes de la Institución Cultural Argentino-Germana, Nicolás Besio Moreno, Luis Ochoa y Luis Viggiane de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, una de las más antiguas y aún hoy importantes instituciones musicales argentinas. Carlos López Buchardo figura como presidente de la Asociación Wagneriana, miembro de la Comisión Directiva del Teatro Colón y Directorio del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Rafael Girondo como miembro de la Comisión Directiva del Colón y vocal de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Los nombres del embajador de la Alemania y los diplomáticos de la embajada son conspicuamente omitidos en el libreto de *Los Maestros Cantores de Nüremberg* publicado en 1941. Los comentarios del Dr. Carlos Duverges son estrictamente de filosofía artístico-musical²¹.

Sin embargo, una historia de espionaje de oficina contada por Grete Busch parece indicar que el manto sagrado del Colón no era suficiente para cubrir a los exilados del interés de las autoridades alemanas. "Indignado por el creciente carácter diabólico del nacionalsocialismo nuestro hijo decidió hacerse ciudadano argentino. Un agente alemán encontró su solicitud sobre la mesa del secretario de administración del Teatro Colón. Preguntado sobre si autorizaba la actitud de su hijo, Busch respondió que el joven era lo suficientemente maduro para tomar sus propias decisiones. Y agregó que viendo lo que ocurría en Alemania también él y su esposa harían lo mismo. Los nazis nunca reconocieron nuestra renuncia a la ciudadanía alemana y seguimos siendo germano argentinos hasta el final de nuestras vidas".²²

Y en un país neutral como la Argentina, ¿cómo se comparaba el comportamiento de la oficialidad alemana con la conducta de los exilados? Fritz Busch parece haber mostrado una total prescindencia política durante su exilio. Kleiber, por el

21. Libretos y comentarios de óperas de R. Wagner editados por Pro'Arte, Buenos Aires, 1935 a 1941.

22. Busch, Grete. Op.cit. p. 98.

contrario, aceptó ser nombrado presidente de la Asociación por Austria libre. Ambos artistas parecen haberse abstenido sin embargo, de involucrarse intensamente en actividades políticas antinazis en Buenos Aires. A la precaución obvia que en este sentido acostumbran a guardar normalmente los exilados famosos en países neutrales, se une la explicación de que eran, por naturaleza, profesionales que aún antes de la guerra veían la política con desagrado y aprehensión.

Otto Erhard era un convencido socialdemócrata que parece haber encontrado tiempo para participar en actos de *Vorwärts*, el club socialista fundado en diciembre de 1882 por obreros intelectuales y políticos alemanes internacionalistas llegados al Río de la Plata escapando del gobierno autoritario de Bismarck. En su libro, Alfredo Bauer²³ se refiere a los espectáculos de Tropa 38, un grupo teatral que practicaba el arte épico de agitación y propaganda en boga en la cultura proletaria promovida por el movimiento obrero alemán durante la época de la República de Weimar, y que había ejercido una importante influencia sobre la obra de Bertold Brecht. Entre los representantes del arte musical activos en Tropa 38 Bauer menciona a Ernesto Epstein, músicos Wolfgang Vacano, y Hermann Ehrenhaus, los bailarines y coreógrafos Rennate Schotelius y Otto Werberg, el cantante Helmut Jacoby. Un importante activista antifascista, el director de teatro Paul Walter Jacob encontró tiempo para ejercer su vocación musical actuando como director del coro de Tropa 38. Bauer menciona como participantes en los actos de *Vorwärts* a Joseph Gielen, Guillermo Grätzer, Martín Eisler y Margarita Wallmann.

Después de la guerra

Luego de cumplidos los trámites de sus juicios de desnazificación, los artistas que habían optado por quedarse en la Alemania de Hitler reiniciaron sus giras internacionales y llegaron al Río de la Plata en muchos casos presionados, ahora ellos, por la necesidad de trabajar para comer. Uno de ellos era el joven ex-miembro del partido nazi Herbert von Karajan, que pasó prácticamente desapercibido en la serie de ocho conciertos que dirigiera entre abril y mayo de 1949, un año dominado por Kleiber como director de orquesta y Otto Erhardt como *regisseur*. Otro ex-artista del Reich, Walter Giesecking dió importantes recitales de piano en 1948. Y 1948 fue también el año de la aparición de Wilhelm Furtwängler al frente de ocho conciertos sinfónico vocales. Eran momentos en que este director debía afrontar una furiosa campaña internacional por su actuación durante la época nazi. Por su boicot total abogaban personalidades como Thomas Mann, Toscanini y Bruno Walter entre muchos otros. Pero Furtwängler también contó con el apoyo de importantes artistas de credenciales probadamente antinazis. A la cabeza de ellos se encontraba Yehudi Menuhin, el violinista estadounidense - judío por entonces fervorosamente

23. Bauer, Alfredo. *La asociación Vorwärts y la lucha democrática en la Argentina*, Legasa, Buenos Aires, p. 48.

ocupado en tareas de reconciliación entre alemanes y judíos. En sus memorias, Menuhin agradece el apoyo brindado por la comunidad argentina - judía (sin especificar más) a su posición en el caso Furtwängler.²⁴ Este director volvió a trabajar por última vez en Buenos Aires en 1950 y al momento de su muerte en 1954 se encontraba plenamente rehabilitado, salvo en Estados Unidos, donde la opinión pública había conseguido mantener el boicot.

A este boicot fue repetidamente invitado a incorporarse Fritz Busch que, típicamente, informó que consideraba de mal gusto hacer carrera política a costa de colegas en desgracia. Sin embargo, cuando su gran amigo y colaborador Erich Engel le escribió sobre las dificultades morales que le ocasionaba trabajar en Buenos Aires con los artistas que habían trabajado en la época del nacionalsocialismo, Busch incluyó en su carta de respuesta lo siguiente: "Así como Martial Singher (yerno de Busch) le tiene alergia a la pimienta, yo le tengo una alergia a los nazis que empezó en 1924 y se hace cada vez más fuerte con la edad. Simplemente no puedo dejar de lado todo lo ocurrido. ¡Me dicen que todos esos XX o como quiera que se llamen "no sabían" lo que ocurría!...que todos esos "grandes" artistas no se hayan encaminado al exterior donde seguramente no se hubieran muerto de hambre, mire, mi querido amigo, eso lo perdono cada vez menos cuanto más viejo me vuelvo. Si esos oportunistas, incluidos otros representantes de la llamada elite espiritual, hubieran dejado en cientos Alemania estoy convencido que el imperio de los mil años no hubiera durado doce sino a lo sumo dos años y a la humanidad le hubiera sido ahorrada la peor catástrofe desde Gengis Khan. No tengo el derecho de reprochar nada a un amigo probada e inusualmente noble. Pero de cualquier manera me he sorprendido. ¿Cómo piensa que X y su consorte lo hubieran tratado a usted en Buenos Aires si Hitler hubiera ganado?"²⁵

Fatalmente, era inevitable que en el Buenos Aires de posguerra la alergia antinazi de Busch volviera a brotar por causa del peronismo. Según Grete; "hacía bastante tiempo que Busch venía indicando que su vuelta al Colón sería imposible ante una victoria de Perón. Según él, el país vivía una situación similar a Alemania doce años antes. La libertad que habíamos venido a buscar estaba siendo destruida. "Vivimos diariamente redadas y detenciones" nos informaron. "El actor Quartucci, en su momento aquél excelente Frosch en *El Murciélago* del Teatro Colón fue ayer apaleado por elementos nazis luego de una función en el Teatro Odeón..."²⁶.

Que Busch exageraba en su comparación de la Argentina de aquél entonces con la Alemania nazi, sólo es comprensible en retrospectiva. En su momento, éstas eran aprehensiones compartidas por muchos ante las banderas anticulturales de un movimiento nacionalista popular que, inevitablemente, consideraba a la cul-

24. Menuhin, Y. *Unfinished Journey*. Futura, Londres, 1978, p. 299.

25. Wessling, Berndt. *Furtwängler, eine kritische Biographie*. Wilhelm Heyne, Munich, 1987, p. 164.

26. Busch, Grete. Op. cit., p. 167.

tura de la burguesía porteña como elitista e inmerecedora de la sustantiva inversión de recursos que requieren las actividades musicales a nivel Teatro Colón. La misma Grete reseña, muy al pasar y sin darse cuenta, las nubes de tormenta que amenazaban ese paraíso de libertad que para los Busch era Argentina. Su libro contiene muchas alusiones a la coincidencia de la llegada de los exilados con el comienzo de sucesivas crisis económicas que a su vez llevaron a desórdenes e incertidumbres administrativas. Y fatalmente, el Colón, como repartición sin autonomía laboral y presupuestaria dentro de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, estaba expuesto a las tradicionales deficiencias de ésta última: las autoridades del teatro cambiaban constantemente y los artistas tenían poca idea sobre las condiciones de sus contratos hasta el último momento.

Pero a diferencia de lo ocurrido con las universidades o la prensa, la actitud de Perón hacia la actividad musical no fue hostil, simplemente por el hecho de que ésta no tenía mayores repercusiones políticas. En el Reich, las representaciones de *Los maestros cantores* en ocasión de las masivas conferencias partidarias de Nuremberg, la participación de Furtängler en conciertos en fábricas de armamentos o la asistencia de combatientes y heridos de guerra a los festivales de Bayreuth, eran acontecimientos de gran resonancia. A Perón en cambio, jamás se le hubiera ocurrido obligar a Busch o Kleiber a matizar con la *Novena* de Beethoven un acto del Día de la Lealdad.

La única posibilidad de asociar la ideología peronista con la música clásica era, inevitablemente, atacando la simbología elitista del Colón. Y el ataque consistió en fomentar la actuación de nacionales más como revancha o favoritismo que como resultado de méritos artísticos. Pero no fue un ataque similar al sufrido por otros sectores, y las programaciones musicales y repartos de aquellos años indican que una parte importante del presupuesto municipal seguía invirtiéndose en contratos a artistas extranjeros. Sin embargo estas aisladas muestras de excelencia contrastaban con una infraestructura debilitada por la progresiva emigración de los exilados más importantes, lógicamente aprehensivos por el giro nacional populista y autocrático del sistema político, y sin el apoyo de los medios necesarios para fortalecer orquestas y educar coros, cantantes o instrumentistas.

Es por ello que la relativa decadencia de la vida musical argentina ocurrida durante la primera década de la posguerra debe ser tal vez analizada en términos tentativos, fundamentalmente como una oportunidad perdida. A diferencia de lo ocurrido en Estados Unidos, Argentina no pudo impedir el regreso a Europa de muchos de los exilados más importantes, o invertir los recursos suficientes para que los que prefirieran quedarse en el país pudieran crear un centro musical internacional con artistas locales. Pero también a diferencia de Estados Unidos, Argentina debía afrontar las consecuencias inevitables del desarrollo industrial y la proletarianización de su sociedad. La hegemonía gremial en la Municipalidad por ejemplo, era un obstáculo importante para las exigencias de trabajo de un Busch o un Kleiber. Por el contrario, en Estados Unidos era posible reformar orquestas con cesantías generales y contratación de nuevos artistas con fondos totalmente dedu-

cidos de impuestos. Y, algo desconocido en la Argentina, la infraestructura universitaria estadounidense fue puesta a disposición de los exilados para educar a jóvenes músicos.

En cuanto a los regresados a sus países de origen, los siguientes párrafos indican que no todos ellos encontraron a su vuelta la panacea cultural que seguramente correspondía a sus méritos.

Los regresados

Busch dirigió por última vez en Buenos Aires en 1947 en un concierto de beneficencia para los niños hambrientos en Europa: "Esa mañana se reunieron por primera vez después de la guerra toda la oficialidad bonaerense, los alemanes y los emigrantes con el fin de que los niños no tuvieran que pagar la culpa de las naciones".²⁷ Pero, en realidad, Busch se fue de Buenos Aires para no regresar a ningún lado. Este director que había llegado a Dresdem en 1925 con la intención de quedarse allí toda su vida, no consiguió encontrar un puesto de estabilidad similar en Alemania después de la guerra. Hasta su muerte en 1951, llevó una existencia literalmente nómada cuyas estancias más prolongadas fueron Inglaterra, Dinamarca y Estados Unidos. Sólo ocasionalmente visitó Alemania (Hamburgo y Colonia).

Kleiber en cambio, siguió trabajando durante parte de la época peronista, bien que en condiciones mucho más desfavorables que en años anteriores. Sólo dirigió ópera en el Colón hasta 1949 y que sus últimos conciertos en 1951 y 1952 los dio en un cine, el Gran Rex, al frente de la Orquesta Sinfónica del Estado. Y también su vuelta a Europa estuvo acompañada de algunas frustraciones. Por empezar, su naturalización argentina no le ayudó cuando, al tratar de conseguir un puesto de importancia en Viena su ciudad natal, sus posibilidades se vieron frustradas debido a la existencia de una política que...obstaculizaba el empleo de inmigrantes. Kleiber aceptó entonces volver a Berlín para hacerse cargo como Director Musical General de la Ópera del Estado en Unter den Linden...sólo que para aquel entonces la geografía política ubicaba a este teatro al este de la Puerta de Brandenburgo. Esto hizo que tuviera que volver a alejarse de la ex capital del Reich por razones políticas, esta vez por sus desavenencias con las autoridades soviéticas. Murió en 1956 poco antes de su planeado viaje a Buenos Aires para dirigir obras de Mozart, en conmemoración del bicentenario del nacimiento del compositor.

También el director de escena Josef Gielen enfrentó a su regreso a Europa problemas políticos inesperados cuando, luego de haber sido nombrado director del Burgtheater de Viena en 1948, tuvo que alejarse del cargo en 1954. Paradójicamente su gestión había sido afectada por problemas ideológicos que seguramente no hubiera tenido en la Argentina de Perón, como por ejemplo el boicot a Bertold Brecht que en ese entonces era parte de la política cultural vienesa.

27. Idem, p. 186

La estadía de Kleiber y Gielen en Buenos Aires permitió que dos importantes directores de orquesta, hijos de los nombrados, iniciaran sus estudios en esta ciudad. Carlos Kleiber estudió música brevemente en Buenos Aires a partir de 1950. Hoy reside en Alemania y en su reducido repertorio es considerado como el más grande director de la actualidad. Michael Gielen también estudió teoría musical en Buenos Aires y trabajó en el Colón como maestro concertador en 1947, regresando a Europa en 1950. Es hoy un conocido compositor y director de orquesta activo en los principales festivales musicales europeos.

Erich Engel volvió a Europa para desempeñarse como director artístico del primer festival de Bayreuth de la postguerra en 1951. También regresó Erhardt, uno de los más asiduos directores de escena del Colón para continuar en Europa su importante carrera internacional.

La contribución de los exilados a la vida musical argentina

En medio de condiciones materiales relativamente adversas, los refugiados del Tercer Reich en Argentina contribuyeron decisivamente a una vida musical única en América Latina. Además del aporte esencial prestado a las temporadas del Teatro Colón y a orquestas de Buenos Aires y el interior del país, muchos exilados sentaron las bases de todo lo que hoy puede llamarse educación musical en la Argentina.

A nivel individual, el nombre del violinista pedagogo de fama internacional Ljerkó Spiller es especialmente destacable. Alberto Lysi, fundador de la Camerata Bariloche, la única agrupación instrumental argentina de nivel internacional, estudió con Spiller, y también lo hizo el violista Thomas Tichauer. Spiller estrenó como solista obras de Berg y Krenek, fundó una orquesta juvenil y dio clases de música de cámara en la Universidad de la Plata entre 1957 y 1975.

Tres exilados que decidieron quedarse, Guillermo Graetzer, Ernesto Epstein y Erwin Leuchter son los fundadores del *Collegium Musicum*, la más destacada institución de educación musical en Argentina, donde se desempeñaron por décadas como profesores. Leuchter fue director de la orquesta filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal y de la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires. También publicó estudios de sociología musical. Graetzer introdujo el método de enseñanza de Carl Orff en Argentina y lo adaptó al folklore latinoamericano, según se refleja en muchas de sus composiciones.

Como director de la Orquesta Sinfónica de Córdoba y director permanente de la Sinfónica Nacional, Teodoro Fuchs estrenó en la Argentina obras de la importancia de la *Novena Sinfonía* de Bruckner. En Córdoba fue asistido por Otto Meisels, el cantor del coro de niños de la sinagoga de Pazmaniten y de la Ópera de Viena, expulsado de allí en 1938. Meisel se hizo violista y profesor en Córdoba, lugar al cual emigró su familia, y permaneció allí hasta su muerte en 1992.

Kurt Pahlen fue el único exilado que llegó a ser director del Teatro Colón, bien que sólo por un breve período en 1957. También se desempeñó como director de orquesta en Buenos Aires y Montevideo antes de radicarse en Zürich en 1972. Es mundialmente conocido por sus libros de historia y divulgación musical y una serie de libros sobre ópera (*Opern der Welt*). Werner Wagner, el compositor judío llegado a Buenos Aires en 1935, estrenó varias de sus obras en el Colón y se desempeñó como agente de conciertos hasta 1960.

Evaluación

La información contenida en este trabajo permite ensayar algunas conclusiones fundamentales.

El carácter elitista y relativamente apolítico de la actividad musical en Buenos Aires permitió que durante la guerra los emigrados no sólo pudieran trabajar sin mayores interferencias por parte de elementos nacionalistas o simpatizantes con los gobiernos del Eje, sino también que de hecho, dominaran la vida musical argentina.

Las dificultades sufridas por los emigrados a partir de 1945, no se relacionaron con sus creencias políticas o su origen racial, sino que sobrevivieron como consecuencia del deterioro de la economía y la consecuente escasez de recursos, y la reversión de valores culturales representada por el gobierno nacional-populista de Perón. Ello hizo que, a diferencia de lo ocurrido en Estados Unidos, los más importantes emigrados musicales se alejaran de la Argentina o permanecieran en ella sin los recursos necesarios para educar a artistas locales en cantidad y calidad suficientes para hacer del país un centro musical internacional con artistas propios.

Aún disminuido por estas circunstancias, el aporte de los emigrados fue de cualquier manera decisivo para que la Argentina, a pesar de las crisis económicas y políticas sufridas a partir de la posguerra, siguiera siendo el más importante centro musical fuera de Europa, Estados Unidos y Japón.

Epílogo

La tradicional liberalidad de la vida musical argentina, fortalecida por el aporte de los emigrados del Tercer Reich y sostenida por muchos de ellos a lo largo de las crisis políticas de posguerra sufrió su primer embate ideológico mucho después de desaparecidos los grupos de presión pro Eje. En 1967, sesenta años después de la liberal y esclarecida actitud de la Municipalidad de Buenos Aires de permitir la representación de *Salomé*, el gobierno militar prohibió, aduciendo razones de moral pública, el estreno de *Bomarzo*, ópera de Alberto Ginastera con libreto de Manuel Mujica Láinez. Guillermo Graetzer renunció a su cargo de profesor en la Universidad de La Plata con la llegada de otro gobierno militar, el de 1976. Fue este mismo

gobierno el que decretó, a fines de los setenta, que los pasaportes argentinos debían renovarse periódicamente en el país, para dilema de aquellos argentinos naturalizados que vivían en el exterior. Uno de los afectados fue Carlos Kleiber, que al no poder viajar a Buenos Aires perdió su pasaporte argentino. Luego de ocurrido este incidente, el afectado recibió un pasaporte del gobierno austríaco, ansioso, tal vez, de reparar la *gaffe* de posguerra para con su padre.