

Berlín: música y política

Eduardo Gentile

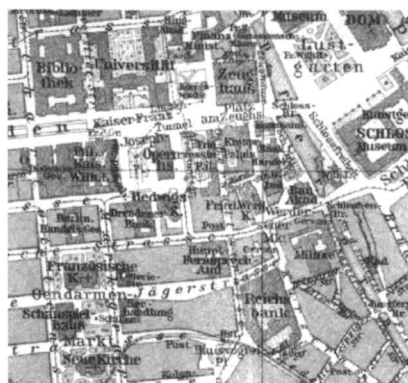
Poco antes de la capitulación del III Reich, la música fúnebre del Ocaso de los Dioses de Wagner fue programada por iniciativa de Albert Speer para el último concierto que brindó la Filarmónica de Berlín en la Beethovensaale como presuntuoso mensaje de que Alemania asumía digna y solemnemente el Apocalipsis. Días más tarde, la muerte de Hitler fue anunciada por la radio acompañada por los solemnes acordes de la Séptima Sinfonía de Antón Bruckner. La Novena Sinfonía de Beethoven se ejecutó para celebrar la caída del muro en 1989 por ser portadora de un explícito mensaje de hermandad y júbilo. Pocas ciudades han estado y continúan ligando y fundiendo arte y política en una ecuación o compuesto impredecible, pacifista o amenazante según el caso, e intentaré mostrar que este maridaje ha resultado a la larga nocivo para ambos términos ya que para la política, el respaldo artístico acabó dotándola de un aura sublime que potenció las mejores y peores situaciones y para el arte este respaldo fue a veces un pacto faústico.

Del Antiguo Régimen al fin del II Reich

El siglo XVIII significó el inicio de la actividad musical en la ciudad como parte de la vida de la corte. Federico I, coronado Rey de Prusia en 1701 amplió la pequeña orquesta que existía desde el siglo XVI. Con su sucesor, el militarista Federico Guillermo I, si bien la vida musical no se enriqueció cualitativamente, sí lo hizo en términos de expansión. Sería con el iluminista rey Federico II «el Grande» de Prusia que Berlín se instalaría en la historia de la música con mayúsculas. Un rey músico -era ejecutante de flauta- que contrató a Quantz para que compusiera para su instrumento unas trescientas obras y que recibiera de Johann Sebastián Bach (1685-1750) el obsequio de su Ofrenda Musical, después que éste quedara deslumbrado por la vida cultural de la ciudad en su visita en 1747. El rey impulsó asimismo la creación de un teatro de ópera tras haber visitado Dresde en 1728, cuya institución era la más antigua y venerable de Alemania. Llamó como arquitecto a Knobelsdorff quien en 1742 puso manos a la obra para edificar «un

suntuoso palacio emergiendo aislado y con tanto espacio alrededor que en él podrían maniobrar, sin dificultad, mil carruajes». El rey obtuvo un magnífico edificio neopalladiano frente a la Unter den Linden, en un entorno magnífico que se complementaba con otra iniciativa suya como era la Catedral de Santa Eduvigis, remedo del panteón romano que proyectó Jean Legay. La Opera Real en el Unter den Linden fue durante el siglo XVIII un bastión del cosmopolitismo musical, hasta tal punto que la ciudad acogió a comienzos del Ochocientos como huésped al compositor italiano Gaspare Spontini cuyas credenciales artísticas las forjó en Francia. Ludwig por su parte, margrave de Brandeburgo y sobrino de Federico el Grande, encomendó a Bach la composición de seis piezas orquestales con solistas para su ejecución que hoy se conocen como los conciertos Brandeburgueses. Bach se las dedicó del modo oficioso en aquellos tiempos donde el compositor debía total sumisión a su patrón, real o eclesiástico. A modo de curiosidad cabe señalar que una grabación del segundo de los conciertos de Brandeburgo navega dentro del Voyager que en 1977 se lanzó al espacio como acabada muestra del nivel cultural y artístico alcanzado por la civilización occidental del planeta tierra'. En 1817 se incendió el Schauspielhaus situado en la Plaza de los Gendarmes (Gendarmenmarkt), proyectado en 1802 por Karl Langhans -el autor de la Puerta de Brandeburgo y quien además reconstruyó y amplió la Opera Unter den Linden tras un incendio-, sustituyendo un edificio que por

iniciativa de Federico II alojaba desde 1774 su elenco teatral francés. Doce años más tarde fue consagrado a Teatro Nacional. El edificio de Langhans ofrecía antes del incendio sorprendentemente un aspecto vetusto e inadecuado funcionalmente y la ocasión del siniestro fue aprovechada para reconstruirlo según un nuevo proyecto y recrear así uno de los conjuntos barrocos de mayor relieve en Europa. La plaza está compuesta además por dos iglesias originalmente diferentes entre sí; la de los Franceses y la llamada Nueva (erigidas entre 1701 y 1708) y que fueron ampliadas por Gontard para parecer gemelas (al modo de las de Piazza del Popolo de Roma) entre 1780 y 1785. En abril de 1821 el Schauspielhaus se reinauguró según un proyecto de Karl Friedrich Schinkel y a partir de entonces se cuenta entre las piezas paradigmáticas del neoclasicismo romántico alemán, constituyendo junto al Altes Museum, el Schlossbrücke, la sede de la guardia, la Bauakademie y la Werdersche Kirche, una serie de trabajos producto de la mano de un solo autor que se ubican en relativa proximidad física y en sintonía ideológica. El teatro, dedicado a las obras en prosa, acogió en la noche inaugural la *Ifigenia en Tauride* de Goethe y dos meses más tarde, en junio de 1821, Carl Maria von Weber presentó su ópera *Der Freischütz*. Si bien esta no tuvo éxito inmediato -que fue obtenido al poco tiempo en Viena- expuso mediante la ópera la nueva tendencia romántica de modo ejemplar. En efecto, en esta obra se condensaron los tópicos de la naturaleza salvaje, el mundo sobrenatu-



ral, el heroísmo, las leyendas, la historia, el pasado mítico y la identidad nacional, que literatura, pintura, música y arquitectura por separado no alcanzan a expresar con la fuerza de la obra escénico musical.

Tras esta obra con mucho de cuento de hadas - y al igual que los cuentos de los hermanos Grimm - se halla presente el programa del nacionalismo germano tal como lo formulara Fichte a comienzos del siglo XIX, y que alcanzara con Friedrich von Schlegel (1772-1829) una implicancia cultural y artística dado que sostenía que los recuerdos nacionales, a la par que la poesía, eran la clave de su supervivencia histórica².

Pero sin embargo Berlín se orientará durante el resto del siglo al cosmopolitismo, que implicó una fuerte influencia francesa y el curioso rechazo a los tempranos trabajos de Wagner -como El Holandés Errante y Tannhäuser que estrenara por ello en Dresde- y al revisionismo del pasado, que se puso en evidencia en la exhumación de la Pasión según San Mateo de Bach realizada por Mendelssohn.

El realismo guillermino puso un corsé a la expresión de nuevas tendencias y el moralismo alejó de esa ciudad el estreno de obras como la Salomé de Richard Strauss en 1905 y seis años más tarde el Caballero de la Rosa del mismo autor que encontraron una acogida más liberal en Dresde. El Emperador señaló más tarde «lamento que Strauss haya compuesto Salomé. Le va a perjudicar. Enterado el compositor comentó que «con este perjuicio he podido construir mi casa en Gramisch». Para la representación de El Caballero de la Rosa ~~en la ciudad de Berlín~~ ^{en la ciudad de Berlín}, el libretista Hugo von Hofmannsthal accedió a la demanda de cortar y cambiar el texto eliminando las referencias a cama y alcoba que por entonces sonaban como términos indecentes.

No obstante, la creación de la Orquesta Filarmónica en 1882 y la concreción de su sede en 1888 cerca de la estación de Potsdam en la Bernburgerstrasse y Köthenerstrasse fueron puntales en el prestigio moderno de la vida musical de la ciudad. El gramófono patentado por Emile Berliner en 1897 (que usaba un disco plano para registrar y reproducir el sonido en lugar del cilindro que había desarrollado Edison) permitió al poco tiempo realizar grabaciones preferentemente vocales. Los instrumentos no resultaban en general favorecidos (a excepción quizás de los bronce) y menos aún un



conjunto orquestal. Sin embargo en noviembre de 1913 la compañía alemana se lanzó a una aventura pionera como era grabar completa la 5ª sinfonía de Beethoven que apareció en febrero del año siguiente en 4 placas a doble faz de pesada pasta de gomalaca y bakelita al elevado costo de 9,5 Reichmark cada una. La orquesta por cierto era la Filarmónica berlinesa con su legendario director Arthur Nikisch.

De Weimar al Apocalipsis

Los aires renovadores de la República de Weimar anudaron de modo indisoluble música, y política. En primer lugar los teatros cortesanos propiedad de los Hohenzollern fueron pasados en 1918 al Ministerio de Cultura del nuevo Estado. El 1 de enero de 1924 reabrió la Oper im der Königsplatz rebautizada Krolloper (a la vez que la Königsplatz frente a la cual se hallaban tanto el teatro como el Reichstag desde el año anterior se la conocía como Platz der Republik). El teatro se afilió a la Staatsoper -el nuevo nombre que tomó la Opera Real- y al poco tiempo se convirtió en un ámbito experimental (alojó temporalmente a la compañía de la Staatsoper entre 1927 y 1928 mientras su sede se hallaba en reparaciones). Allí se presentaron entre otros los estrenos de trabajos modernistas de Stravinsky, Hindemith, Schreker, Krenek, Weill o Janáček de la mano de su director musical y artístico Otto Klemperer (1885-1973) quien contó como escenógrafos nada menos que a Oscar Schlemmer, László Moholy-Nagy o Ewald Dülberg. Pero tales experimentos carecieron de un ámbito espacial renovado. La Krolloper fue renovada interiormente antes de la apertura en 1924 por el arquitecto Oskar Kaufmann quien revistió conservadoramente con madera y terciopelo las superficies murarias. Se hallaba pues a una enorme distancia del renovado Grosses Schauspielhaus que Poelzig concibió con sus estalagmitas expresionistas o del proyecto de Gropius para Erwin Piscator que, de haberse concretado hubiera significado un paso adelante en una por entonces inexplorada dirección vanguardista. A modo de balance se puede afirmar que, al igual que en otros ámbitos de la cultura, el período 1919-1933 constituyó un formidable momento para la música, practicada con talento, convicción y libertad, a contrapelo de la difícil y turbulenta situación política, social y económica.

*Cuanto existe acaba. Un día sombrío
despunta para los dioses.
Richard Wagner: El Oro del Rin*

En el film Mefisto de Itzvan Szabó, Klaus Maria Brandauer interpreta a un actor de teatro que en el ascenso del nazismo se convierte en protegido de algunos figurones del régimen, ascendiendo gracias a ellos por encima de sus colegas más talentosos

para terminar aniquilado por la maquinaria de poder. Esta reinterpretación de la leyenda inmortalizada por Goethe puede signar el devenir de aquellos años en que la música acompañaría paso a paso el ascenso y caída del III Reich. Todo acto musical tendría en adelante el sentido político que el régimen imprimió al arte en general. Para empezar, los conciertos estaban precedidos por el Horst Wessel Lied, la canción partidaria escrita en homenaje a uno de los caídos por la causa.

Al igual que las artes y la cultura en general la creación musical fue purgada de obras de autores judíos -Mendelssohn, Bloch, Mahler, Korngold- y de expresiones «degeneradas», (Entartete Musik) que incluían buena parte del arco modernista de las primeras décadas del siglo XX: obras escénicas de calificadas de «bolcheviques» como las de la dupla Brecht-Weill (Opera de los tres centavos, Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny, Los siete pecados capitales) o que exponían con crudeza un estado de inconformismo social, obras enroladas en el atonalismo de la Segunda Escuela de Viena, o pertenecientes a la Nueva Objetividad de Paul Hindemith, o bien que acusaban la influencia del jazz. Entre aquellas obra que pasaron la prueba³ hubo trabajos considerados modélicos o al menos favoritos. En este último lugar se encontraba Die Fledermaus (El Murciélago) la liviana opereta vienesa de Johann Strauss (h) que era favorita de Hitler y Goebbels (irónicamente el libreto era de un judío francés Ludovic Halevy). Entre los trabajos «ejemplares» celebrados por el régimen figuraban las sinfonías de Anton Bruckner y entre las operas de Wagner fue emblemática la archigermana Die Meistersinger von Nürnberg -Los Maestros Cantores de Nuremberg- (a modo de excepción, Bayreuth fue reabierto en el verano de 1943 para agasajar con esta obra a los soldados que regresaban del frente oriental). Curiosamente Parsifal del mismo autor era reprobada por Hitler que repudiaba su misticismo cristiano. Richard Strauss fue nombrado por Goebbels Director de la Cámara Cultural del Reich y se le encomendó un himno para los juegos olímpicos de 1936. Su producción empero fue vigilada de cerca y censurada por la independencia de criterio de Strauss en sostener la colaboración con el escritor Stefan Zweig en el libreto de su ópera Der Schweigsame





Frau -La Mujer Silenciosa-

Dentro de la lógica cultural del régimen la obra emblemática tal vez sea la -hoy por hoy- inofensivamente popular cantata profana Carmina Burana de Carl Orff. En efecto, este compositor estetizó algunos aspectos caros al arte promovido por el régimen: culto por el medioevo pagano, repetición obsesiva de motivos, fuerte marcación del pulso rítmico, ausencia de intelectualismo. Otros autores como Franz Schmidt (austriaco de nacimiento) escribió una pomposa cantata Del alma alemana que participaba de la autocelebración impulsada por el régimen. Max von Schillings autor de una Mona Lisa favorita de Hitler resultó un favorecido autor -ocupó cargos oficiales- por sus comprometidas opiniones a favor del régimen (era asimismo un notorio antisemita) y el ilustre legado de Beethoven, no curiosamente ocupaba un rol central en el imaginario, disputado por los defensores de la tríada libertad, igualdad, fraternidad. Por su parte el proyecto Musik der Welt - Música del Mundo- que en la radio de Berlín desarrolló el pianista Michael Raucheisen intentó expresar la voluntad universalista de la cultura alemana y acabó recortado y expurgado de expresiones «étnicamente inferiores», no obstante lo cual reunió unas 2000 piezas grabadas. El terreno de la interpretación fue igualmente diezmado: se impidió la actuación de músicos de origen judío, como el violinista Fritz Kreisler, el director Bruno Walter, el tenor Richard Tauber o la soprano Lotte Lehman los violonchelistas Gregor Piatigorsky y Emmanuel Feuermann. El concertino

Bronislaw Huberman y otros integrantes de la Filarmónica abandonaron Alemania camino a Palestina donde fundaron en 1936 la Orquesta Sinfónica de Palestina, actualmente conocida como Filarmónica de Israel. Con el repertorio y los conjuntos de intérpretes que pasaron la prueba transcurrieron nada menos que 12 años de vida musical bajo el nazismo, tiempo en el que la cultura ilustrada estuvo mano a mano ligada a la barbarie. Sin ir al caso obvio de los campos de concentración (donde además de ejecutar música «oficial» los prisioneros compusieron y hasta ejecutaron obras escritas allí -el caso más conocido es el Cuarteto para el fin de los tiempos de Olivier Messiaen-), uno de los técnicos de la Deutsche Grammophon relataba el arduo trabajo de limpieza que tuvo que hacer en las cintas de sendos conciertos desarrollados en la Philharmonie en marzo y octubre de 1942 para aislar de clamores y vítores partidarios la ejecución de los conciertos para cello y piano de Schumann a cargo de Tibor de Machula y Walter Gieseking respectivamente dirigidos por Furtwängler. Todos los músicos debían participar del Winterhilfe o ayuda de invierno para las tropas y en conciertos en las fábricas de interés estratégico (la AEG entre ellas). La orquesta berlinesa sobrevivió a la convocatoria a la Guerra Total en las postrimerías de la contienda por gracia personal de Albert Speer. La Staatsoper Unter den Linden fue durante el nazismo una corte de intrigas políticas y de rivalidades personales. Manteniendo empero un nivel elevado

dentro de las circunstancias, sufrió un ataque aéreo el 9 de abril de 1941 y fue reabierta el 7 de diciembre del mismo año tras una sorprendentemente acelerada reconstrucción que fue realizada como una pretenciosa demostración por parte del gobierno de que la vida cotidiana no debía descender de calidad a pesar de la guerra (convengamos que en aquel entonces ésta parecía claramente ganada para Alemania). La reconstrucción empero alteró las condiciones acústicas, tornándola muy resonante para la sonoridad romántica y posromántica que empelaba masas orquestales grandes y notas largas. No duraría mucho este estado de gracia: en julio de 1944 los teatros del Reich fueron cerrados por orden de Goebbels en el marco de la Guerra Total y el 3 de febrero de 1945 fue, esta vez, casi arrasada en uno de los ataques aéreos más fulminantes que sufrió la ciudad. Pero como ave fénix la compañía reapareció cinco días más tarde en el Admiralpalast, vecino a la estación Friedrichstrasse, para una serie de funciones de Orfeo y Euridice de Gluck. Esta sala sería la sede temporal de la ópera durante los diez años siguientes.

Entre los escombros, la radio del Reich mantuvo hasta el fin intacto su edificio en la Masuren-Alle. Desde su sala se transmitieron y grabaron los últimos eventos, que alcanzan la cima de grito desesperado en Der Winterreise -El Viaje de Invierno- de Franz Schubert que Peter Anders y Michael Raucheisen grabaron entre enero y marzo de 1945. Cuando los rusos entraron a la ciudad capturaron las cintas de las transmisiones de los años de guerra y las enviaron a Moscú, desde donde la URSS las editó discográficamente sin brindar datos precisos. Finalmente fueron regresadas al gobierno federal alemán en 1986 como reconocimiento de una ayuda alimentaria brindada por éste a la DDR y buena parte de ellas se encuentra circulando en la actualidad en formato CD.

A un lado y otro de la cortina

Tras la creación de la República Democrática Alemana en 1949, la Staatsoper Unter den Linden -que había quedado dentro del sector soviético-, era ahora el foco de Berlín Este y fue reconstruida entre 1950 y 1951



reabriendo en enero de 1953, tras una serie de intentos de demolerla y sustituirla por un «foro cultural». Pero difícilmente podía revertirse el antiguo esplendor de preguerra. Simbólicamente se quitó de su friso la inscripción *Fredericus rex Apollini et Musis* que había sido labrada por Knolbesdorff en 1743 en honor al monarca que la realizó. La permanente intromisión de los diversos actores políticos influyentes tuvieron a la vida cultural y artística en permanente jaque, al menos durante los años más duros. La *Komische Oper* destruida en marzo de 1945 y situada asimismo sobre la *Unter den Linden* resultó el primer edificio reconstruido tras la guerra (reabrió en diciembre de 1947) y en la propuesta presenta un exterior moderno y un interior neobarroco, al modo del Realismo Socialista. Sede de espectáculos en lengua alemana, en ella Walter Felsenstein presentó año tras año producciones operísticas de trabajos del repertorio -junto a estrenos de trabajos contemporáneos- signadas por conceptos escénicos renovadores. Su escuela fue heredada por las nuevas generaciones que las proyectaron tras la cortina de hierro -entre otros Ruth Berghaus, Joachim Herz o Harry Kupfer. Al igual que sucediera en Viena (hasta la proclamación de la república en 1955), antes de la edificación del muro en 1961, la ocupación aliada de Berlín y la división en cuatro zonas interferiría en la vida musical de la ciudad generando curiosos equívocos: así pues el coro de la catedral de Sant Hedwig que había quedado dentro del sector controlados por la ocupación soviética mudó de la mano de su director Karl Forster su sede al sector Oeste manteniendo empero el nombre original. Aislados casos de músicos alemanes de antigua militancia comunista (como Kurt Sanderling) quedaron fieles a la institución. Aquellos que pretendían mantener al arte fuera de la política y hacer como si nada pasara y aceptaban ofrecimientos tanto del sector este como del oeste fueron repudiados en occidente, tal el caso de Erich Kleiber. Así pues en los años que preceden a la construcción del muro se fue perfilando una duplicación de instituciones destinadas al cultivo de la música y su difusión. El sector occidental se valió de la *Opera Alemana* en Charlotemburgo, institución que había sido creada en 1912 (y que fuera entre 1919 y 1933 conocida como *Opera Municipal*), como teatro oficial principal. Fue reconstruida según un proyecto razonablemente moderno y reabrió en 1961. Destruído en su interior, el *Schauspielhaus* de Schinkel, su reconstrucción fue una tarea pendiente durante cuatro décadas (se reinauguró en octubre de 1984 para conmemorar los 35 años de creación de la DDR). Al igual que la *Opera Semper* en Dresde, el teatro de Berlín tuvo que esperar irónicamente a las postrimerías de la República Democrática para ser reabierto. Pero, sorprendentemente no en su programa o tipología original sino en forma de una reinención historicista sobre el original de

Schinkel. La decisión fue construir una sala de conciertos que pareciera de Schinkel (de hecho se adaptó el lenguaje de la sala de conciertos y baile anexa a la sala principal) y que en aspecto rivalizara con la prestigiosa, deslumbrante y fastuosa *Musikverein* vienesa de Teophil Hansen construida un siglo antes (¡). Albergó los conciertos (en su mayoría sinfónicos o sinfónico corales) realizados en el sector Este, hasta que en 1990 tras la caída del Muro se convirtió en la *Konzerthaus*, y posmodernismo mediano, su falso-antiguo oropel interior fue asimilado masivamente como muestra del renacer de la ciudad.

*Sin saberlo, (Herbert von Karajan) había llenado el vacío que dejó la muerte de Hitler en esa parte de la psiquis alemana que ansía un líder. Su conducta respondía al modelo. Era imprevisible, cruel y carente de tacto. Era excepcionalmente inteligente y cuidaba mucho su aspecto exterior; en otras palabras, había en su torno un aura que, si hubiera sido intencionalmente cultivada, hubiera resultado repulsiva*⁴

La Orquesta Filarmónica en cambio quedó en Occidente y pasó a depender del senado de la ciudad. En 1954 eligió como director titular a perpetuidad a Herbert von Karajan (nacido en Salzburgo en 1908 y fallecido en la misma ciudad en 1989) tras la muerte el mismo año de Wilhelm Furtwängler quien la condujo desde 1923 y pasó los años de plomo del nazismo. Karajan tenía un pasado algo turbio de adhesiones y colaboraciones pero era una figura carismática, relativamente joven (para el oficio por cierto lo era), y que reunía lo que un colega señalaba como rasgos primordiales en un director: talento, gusto, autoridad. La nueva Alemania federal no podía desestimar su participación. Estaba realizando una carrera meteórica tras la guerra (había debutado en Berlín en 1938 e inmediatamente se aprovechó de ser el instrumento de Goering en una sorda puja de poder cultural con Goebbels quien respaldaba al entonces ya egregio Furtwängler) que lo llevaba continuamente de Viena a Londres y de Berlín a Milán, respaldada por una intensa actividad en los estudios de grabación que se incrementaría exponencialmente a partir de 1948-50 con la aparición del disco de larga duración. La aspiración máxima de la ciudad pasó a ser la sala que albergaría la institución. Destruída su sede en enero de 1944, la orquesta pasó temporariamente a brindar conciertos en la *Staatsoper Unter den Linden* hasta el bombardeo del 3 de febrero de 1945. Su último concierto -fechado imprecisamente en abril- se ofreció en la sobreviviente pequeña sala anexa de la ya destruida *Philharmonie* que se conocía como *Beethovensaal*. La Filarmónica fue reunida en 1947 y tal como muestra un filme de la época apareció en las ruinas de su antigua sede para ejecutar una esperanza y feroz rendición de la obertura *Egmont*



de Beethoven, de la mano de su director interino Sergiu Celibidache. Desde entonces, y hasta 1962 cuando se inauguró el nuevo edificio proyectado por Hans Scharoun, la orquesta utilizó una sala de cinematógrafo conocida como *Titania Palast*. Los registros discográficos (para la EMI británica o su filial alemana *Electrola* y la *Deutsche Grammophon*) comenzaron a realizarse en iglesias como la *Jesu-Christe Kirche* de Dahlem o la *Grünewaldkirche*, cuyas acústicas se probaron óptimas para el estéreo puesto en práctica a mediados de los años cincuenta. La sala de Scharoun fue polémica tanto en términos musicales como simbólicos⁵. Estaba por cierto asociada de modo curioso al prestigio de la orquesta. Fue planeada en 1956 tras los trágicos sucesos del 17 de junio del año anterior que pusieron a la ciudad bajo la amenaza de los tanques soviéticos y cinco años antes de la edificación del muro. La propuesta de acercarla al *Tiergarten* y dejar el devastado sitio al Sudeste de la estación de Potsdam permitió consolidar más tarde el *Kulturforum* con la *Staatsgalerie* de Mies y la Biblioteca también de Scharoun. La nueva sede celebrada en el mundo como muestra de una arquitectura plural (categoría que utilizó *Norberg Schulz*) resultó un relajado ámbito que predisponía a una audición por cierto inesperada del tradicional ritual de un concierto clásico. En este sentido resultaba algo contradictorio para ser el continente de una germánica máquina de tocar pulida por Karajan, quien en materia artística era acusado de sostener un perfil tradicional hasta la médula en cuanto a elección de repertorio (tanto que para morigerar estas opiniones se arriesgó a grabar 4 LP y asumiendo los costos las poco comerciales obras de la segunda Escuela de Viena -Berg, Webern y Schönberg, obteniendo un paradójico éxito de ventas que le llevó a decir que si se apilaran los ejemplares vendidos alcanzarían la altura de la torre Eiffel). Por cierto la ciudad no estaba en la punta de las experiencias modernas que la nueva República federal se propuso con empeño auspiciar y promover como modo de ganar terreno perdido en los 12 años de censura nazi. Darmstadt y las radios *Sud-West Rundfunk* y *North-West Rundfunk*, con sedes en Baden Baden, Hamburgo o Colonia, se convirtieron en cambio en lugares de peregrinación de los por entonces jóvenes compositores que buscaban transitar los caminos del dodecafonismo, el serialismo, la música concreta, la aleatoria o la electróni-

ca, entre ellos el argentino Mauricio Kagel y el francés Pierre Boulez (nacido en 1925).

Tras la reunificación

En noviembre de 1990 la reunificación tuvo entre sus emblemas una harta simbólica ejecución de la Novena Sinfonía de Beethoven en la que participaron orquestas, coros y dos de los solistas vocales de las dos Alemanias, mientras que los restantes cantantes y el director (que no era otro que el multifacético y carismático rival de Karajan, Leonard Bernstein) venía de los EEUU. El mensaje subyacente de este concierto parecía una profecía de que se avecinaban nuevos tiempos, donde la alegría y la hermandad que exuda la obra se regularán proulijamente con las nuevas relaciones internacionales que surgirán tras la guerra fría.

Simultáneamente ante la sorpresiva muerte de Karajan (ocurrida en plena actividad en julio de 1989) la Orquesta elegía como director en octubre de 1989 y por absoluta mayoría de votos a Claudio Abbado (nacido en Milán en 1933), que se convirtió en emblema de renovación en varios sentidos: origen italiano, conocido por sus permanente simpatía por algunos creadores contemporáneos (amen de la ya histórica segunda Escuela de Viena) y por sus antiguos lazos con el PC italiano (integraba junto a Luigi Nono y Mauricio Pollini una brigada provocativa que brindaba conciertos en las fábricas y que formaba una especie de frente de izquierda en la vida musical europea⁶).

En el plano profesional y frente al medido Karajan, Abbado reivindicaba el instinto y la espontaneidad, rasgos que la orquesta no disfrutaba desde los tiempos de Furtwängler. Su talento, gusto y autoridad estaban garantizados además por una carrera que había tenido en la dirección estable durante años de los conjuntos de la Scala de Milán y la Opera de Viena, además de la Orquesta Sinfónica de Londres, (curiosamente -o no- las mismas ciudades en que forjó su ascenso de posguerra Karajan antes de volver a desembarcar en Berlín) así como su actuación como maestro invitado en la Sinfónica de Chicago sus fundamentos más sólidos. La orquesta renovó así su repertorio y se embarcó en programas diversos. Llegó incluso a visitar por primera vez Argentina en el año 2000, visita que Karajan había rechazado en reiteradas ocasiones. Se

trataba en suma de un personaje políticamente correcto, acorde a los nuevos tiempos culturales.

En el presente año asumió otro extranjero, el inglés Sir Simon Rattle, nacido en Liverpool en 1955, cuya credencial más fuerte fue el impulso que dio a la Orquesta de la Ciudad de Birmingham desde 1980 para situarla en la primera línea entre las de Europa. Sus inquietudes renovadores en materia de repertorio son -si bien no tan radicales como las de Abbado- igualmente sólidas. En la puja desplazó a Daniel Barenboim (nacido en Buenos Aires en 1942 y emigrado a Israel en 1951, país del que adoptó la ciudadanía), quien desde la unificación dirige la Staatsoper que volvió a ser desde la reunificación el principal teatro de Berlín.

Barenboim, a pesar de sus credenciales modernas aquilatadas entre otros centros en Chicago (ciudad en la que es titular de su orquesta sinfónica desde 1991) era a los ojos de los berlineses un director de la vieja guardia de entreguerras (no en vano reverencia a Klemperer y Furtwängler). La figura de Barenboim por otra parte resulta políticamente incorrecta para los ojos de la nueva generación alemana, tanto por sus declaraciones políticas a favor de reorganizar la vida musical de la capital en torno a Su Teatro y a la Filarmónica, lo que equivale a dismantlar el resto de las orquestas y teatros (Deutsche Oper, Radio Sinfonie Orchester, Komische Oper, Sinfónica de Berlín) y asimismo por su posición en pro de reintroducir la música de Wagner en Israel. Si las declaraciones en torno a recortar la expansión de orquestas y teatros fue la separación de la ciudad había requerido hasta entonces cayeron como balde de agua fría en una comunidad artístico-profesional que veía en los años noventa reducir el apoyo estatal a las instituciones, no fue menor -y en todo caso alcanzó a repercutir internacionalmente la polémica decisión de ejecutar obras de Wagner en un concierto fuera de abono de la Filarmónica israelí. Barenboim señaló que Wagner ocupa en Israel el lugar de la bete noire, no porque haya sido antisemita en su tiempo, (hecho que fue tolerado hasta 1938, dado que su música se escuchaba en Tel Aviv por entonces), sino por el uso político y macabro que hizo el régimen hitleriano de esa música en relación al Holocausto.

En una exposición, no exenta de autojustificada retórica, Barenboim señaló que Wagner

«importa como músico y no como ideólogo. Una sola de sus obras dice mucho más que todos sus escritos. Pero, por otra parte, es totalmente comprensible que en Israel no se quiera tocar su música. Un vez, caminando por Tel Aviv, se me acercó una anciana y me dijo: por favor, no dirija nunca música de Wagner. La señora tenía el número grabado en el antebrazo. Y frente a eso no hay racionalidad, ni valores musicales, ni estéticos. Apenas hay dolor. Un dolor que merece ser respetado. ¿Y por qué Wagner me gusta a mí? ¿Cómo soporto la música de un antisemita?. Es muy simple. Pensando a Wagner dentro de su contexto. El no participó del Holocausto ni fue partidario de Hitler. El fue antisemita en un momento en que el estado alemán estaba en formación y en que toda la intelectualidad lo era. Posiblemente, si yo hubiera sido músico en esa época y no hubiera sido judío, también hubiera sido antisemita⁷. En suma, en las trayectorias artísticas que hemos seguido en relación a Berlín, a pesar de que algunos de sus protagonistas creyeron cultivar el arte por el arte y no reconocer sus creaciones o su carrera como emergentes de la voluntad política, ellos no quedaron siempre al margen de expresar los valores y contenidos de actos de poder. Poder que posibilitó la expansión del mensaje artístico urbi et orbi y permitió el desarrollo de proyectos que en otras latitudes eran inimaginables. Heredero del Antiguo Régimen, Luis II de Baviera actuó en el siglo XIX como mecenas protegiendo a Wagner y otorgándole los recursos que deseaba ¿en qué otra latitud o tiempo histórico se puede advertir algo tan sólo parecido?. A la vez Wagner, el otrora revolucionario de las barricadas de Dresde en 1848, se convirtió en un bismarckiano y conservador promonárquico convencido. Herbert von Karajan fue el director musical de la segunda mitad del siglo XX por su propia voluntad pero también porque significaba la presencia de Alemania en el mundo: en efecto, más allá de las giras, es el músico clásico que mas grabaciones realizó y más copias vendió, explotó asimismo calculadamente su presencia a través del video hogareño como ningún otro. A la vez, este rol lo convirtió en un autócrata artístico cuya repentina muerte fue contemplada por muchos con una mezcla de pesar y alivio. ¿Qué juicio se formarán de Barenboim en el inmediato futuro? ■

Notas

¹En los Voyager I y II lanzados al espacio en agosto y septiembre de 1977 se incluyeron entre otras piezas -tales como 118 fotografías del planeta, un mensaje del presidente de los EUA y otro del Secretario de la ONU- noventa minutos de música grabados en un disco de cobre recubierto en oro que incluían, además del segundo concierto de Brandeburgo, fragmentos de El Clave bien temperado y la Partita N° 3 para violín solo de Bach, la Cavatina del Cuarteto para cuerdas N° 13 y el comienzo de la Sinfonía N° 5 de Beethoven, el Aria de la Reina de la Noche de La Flauta Mágica de Mozart y el final de La Consagración de la Primavera de Stravinsky.

²George L. Mosse: La cultura europea del siglo XIX. Ariel Historia, Barcelona, 1997. / ³ En 1941 la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Bruno Kittel (quien a su vez era el creador de un coro semiprofesional) grabó el Réquiem de Mozart, eliminando de la obra toda referencia a las raíces judías del cristianismo (como las menciones de Sión, Jerusalem) contenidas en el texto latino. / ⁴ John Culshaw: Putting the Record Straight, London, 1981. / ⁵ Richard Osborne: Herbert von Karajan. A Life in Music. Pimlico, London, 1999. / ⁶ Revista Cantábrico, N° 3, Buenos Aires, mayo-junio de 2000. / ⁷ Revista Clásica. Arte y Cultura. N° 143, Buenos Aires, agosto de 2000.