

Nils Grosch
nils.grosch@sbg.ac.at

Ens.hist.teor.arte

Nils Grosch, "Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 34 (enero-junio 2018), pp. 39-57.

En la actualidad ocupa la cátedra de Musicología de la Universidad de Salzburgo (Austria) y es Jefe de Departamento de Música y de Estudios sobre Danza y el director del Centro de Investigación Gluck para el teatro musical. Doctorado en la Universidad de Freiburg, obtuvo su 'habilitación' en la Universidad de Basilea (Suiza). Entre 1997-2012 se desempeñó como curador del Centro de Investigación en Música y Cultura Popular de Freiburg y sus principales intereses son el teatro musical, las relaciones entre música y migración y música y medios de comunicación así como la música desde el periodo temprano moderno hasta el siglo XXI.

RESUMEN

Este trabajo explora las posibilidades de usar el paradigma de movilidad cultural en los estudios sobre el exilio y la música. Tomando el caso de la carrera y los escritos desde el exilio del musicólogo Alfred Einstein recalca su intención de ver la historia de la música occidental como algo móvil. Partiendo de las críticas de Einstein y conceptualizándola como móvil desde el comienzo, el artículo también encara la rutinas y el aun no cuestionando discurso que la musicología usa para localizar la música. Estas observaciones usan como marco de referencia la crítica de la 'fijeza' de la cultura de Greenblatt, que constituye la base de su manifiesto sobre la movilidad cultural.

PALABRAS CLAVE

Exilio musical, movilidad cultural, emigración, Alfred Einstein

TITLE

Cultural mobility, exile and the challenges to musicology

ABSTRACT

This paper explores the prospects of the cultural mobility paradigm for music exile studies. In discussing the case of musicologist Alfred Einstein's career and his writings in exile, it highlights his venture to read European music history as mobile. Starting from Einstein's criticisms and conceptualizing it as mobile from scratch, it tackles the routines of musicology in localizing music and its unquestioned discourse, framing these observations in Greenblatt's criticism of fixity in culture, the basis of his manifesto on cultural mobility.

KEY WORDS

Music exile, cultural mobility, emigration, Alfred Einstein

Recibido 19 de diciembre de 2017
Aceptado 29 de enero de 2018

Movilidad cultural, exilio y el desafío para la musicología

Nils Grosch

I

La música es móvil, se puede tocar o interpretar y repetir varias veces en diferentes lugares, se puede fijar (grabar) en la memoria personal, en libros de música y en reproductores de mp3; de esa forma, la gente puede llevarla consigo a donde quiera. En comparación con otros bienes culturales que establecen identidades grupales y personales, en los procesos migratorios la música es un elemento excepcionalmente adecuado para ser transferido –en sí mismo– como un marcador de identidad. Por lo tanto, la construcción de la identidad musical es, como Simon Frith señala, móvil, dinámica, procesual, performativa y no correlacionado con fronteras predefinidas.¹

Ciertamente, la interrelación entre música y migración puede ser todo menos arbitraria. En el caso de la migración de músicos profesionales, estos siguen las rutas de la demanda musical; en el caso de la migración masiva, grupos de personas llevan consigo repertorios que conocen como parte de su memoria personal y como parte de su concepto de identidad. En situaciones de exilio forzado, los músicos y la gente que está involucrada profesionalmente en la música pueden desarrollar su concepto de actividad musical en entornos completamente diferentes.

El geógrafo británico Peter Adey ha propuesto acertadamente en su libro *Mobility*, en el que también se ocupa de música, el hecho de que la música difícilmente puede ser ubicada espacialmente, porque “se mueve constantemente a lo largo de las corrientes de viajeros, migrantes, medios y bienes”.² El llamado “mobility paradigm” (‘paradigma de movilidad’) en la

¹ Simon Frith, “Music and Identity” en *Questions of Cultural Identity*, Eds. Stuart Hall, Paul du Gay, London: Sage, 1996, pp. 108–127 (p. 109).

² Peter Adey, *Mobility*, London: Routledge, 2010, p. 195.

investigación asume que la movilidad –también respecto a la cultura– es lo normal y que la fijación espacial, la afiliación local o nacional es un caso excepcional, o incluso una ficción: “La percepción de lo fijo es una ilusión “una ficción”.³ Tal posicionamiento, junto con la suposición básica de la investigación histórica y social de migración, también considera la migración como parte de la “*conditio humana*” porque, como bien nota la enciclopedia sobre la migración en Europa, el “*homo sapiens* [se ha extendido] a través del mundo como *Homo migrans*”.⁴

La mayoría de las narrativas históricas ofrecidas por la musicología convencional, no obstante, se basan en conceptos que dan por sentado, implícita o explícitamente, la estabilidad y la fijeza. El problema es, como Stephen Greenblatt ha enfatizado, que:

las herramientas analíticas establecidas han dado por sentada la estabilidad de las culturas, o al menos han supuesto que en su estado original o natural, antes de que se alteren o contaminen, las culturas están enraizadas en el rico suelo de sangre y tierra y que son prácticamente inmóviles. Culturas particulares son rutinariamente celebradas por su profundidad, autenticidad e integridad, mientras que otras son criticadas por su superficialidad, desorientación e incoherencia. A menudo se afirma que la sensación de “estar en casa” es la condición necesaria para una identidad cultural sólida.⁵

Los modelos para la historia de la música y los cánones de obras y compositores se basan y se preparan mediante estrategias de identidad nacional y regional y de inclusión y exclusión. El libro *Musik im Abendland (Música en Occidente)* del musicólogo alemán Hans Heinrich Eggebrecht (1919-99) puede servir como marcador de un concepto eurocéntrico de la música, narrativa histórica que ha sobrevivido y ha sido dada por sentada durante mucho tiempo⁶. Desde principios del siglo XIX (en el campo de la musicología) las biografías de los compositores y, en forma más obvia, las ediciones completas y „monumentales“ mapean la ideología de las estrategias nacionales de financiación. Esta ideología se relaciona estrechamente con la

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Enzyklopädie Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, 3. Paderborn: Schöningh/Fink, 2010, p. 19.

⁵ Stephen Greenblatt, “Cultural mobility: an introduction” en *Cultural Mobility: a Manifesto*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 1-23 (p. 3). The problem is that the established analytical tools have taken for granted the stability of cultures, or at least have assumed that in their original or natural state [...] cultures are properly rooted in the soil of blood and land and that they are virtually motionless. Particular cultures are routinely celebrated for their depth, authenticity, and wholeness, while others are criticized for shallowness, disorientation, and incoherence. A sense of «at-homeness» is often claimed to be the necessary condition for a robust cultural identity.

⁶ Sobre los problemas ideológicos del libro de Eggebrecht vease Frank Hentschel, “Modularisierte Musikgeschichte”, en Sandra Danielczyk et.al. (eds.), *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, Hildesheim: Georg Verlag AG Olms, 2012, pp. 239-257.

jerarquía de la cultura vs. la cultura popular (en la cual obviamente solo la primera funciona como representante de la identidad cultural superior de una nación). Las estructuras de la selección hechas en estos monumentos siguen vigentes en la forma cómo organizamos nuestro conocimiento y percepción de la música del pasado, y también dependen de la disponibilidad, la presentación y las atribuciones (nacionales e ideológicas) de las obras y repertorios disponibles.

Las culturas, sin embargo, “casi siempre son comprendidas no como móviles o globales o incluso como mixtas, sino como locales”, como declara Greenblatt en 2010.⁷ Además, continúa indicando que:

los tiempos y lugares en los que [muchas disciplinas] ven una movilidad significativa siguen siendo estrictamente limitados; en otros contextos, siguen enfocados en la estabilidad o estatismo”. Uno de los poderes característicos de una cultura es su capacidad de ocultar la movilidad, esa es su condición de habilitación.⁸

Los estudios de movilidad, por lo tanto, deberían, por un lado, “analizar la sensación de enraizamiento”⁹ y, por otro, “pretender reorientar el entendimiento tradicional y servir de marco para nuevas investigaciones en muchos campos”.¹⁰

II

Udo Bermbach, especialista en la obra de Richard Wagner (1813-83), declaró en un ensayo recientemente publicado sobre el exilio de Wagner que:

Uno de los secretos más asombrosos en la vida de este compositor, rico en hechos asombrosos de todos modos, es que él, a pesar de viajar constantemente, logró llevar a cabo una obra que no tiene igual hasta el día de hoy.¹¹

El detalle en discusión aquí son las palabras “a pesar”: la presunción subyacente e implícita es que la creatividad en la cultura está basada o incluso se refuerza por el hecho de ser fija, mientras que los viajes, el movimiento o incluso la migración, por otro lado, se convierten en fuerzas disruptivas (por ejemplo, los biógrafos de Franz Schubert nunca preguntaron: ¿cómo

⁷ Greenblatt, p. 252

⁸ *Ibid.*, p. 225

⁹ *Ibid.*, p. 252

¹⁰ *Ibid.*, p. 2

¹¹ Udo Bermbach, “Ich kann nur in Extremen leben: Wagner und das Exil”, en *Exil als Daseinsform. Die Schauplätze Richard Wagners*, Ed. Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter, 2014, p. 16.

pudo Schubert componer de forma tan creativa, aunque rara vez viajó en su vida?). Indudablemente, la disposición basada en la movilidad de la biografía de Wagner – Bermbach incluso habla de un “malestar congénito”– que podría interpretarse menos como un obstáculo que como un requisito previo básico para la riqueza y complejidad de la producción creativa de Wagner.¹²

Esta observación ya había sido un punto crucial en otra situación de exilio o emigración, el caso del refugiado Alfred Einstein (1880-1952), musicólogo alemán, quien, en su exilio italiano, a fines de la década de 1930 pretendía usar a Wagner como un ejemplo sobresaliente de, para usar un giro contemporáneo, la movilidad cultural.

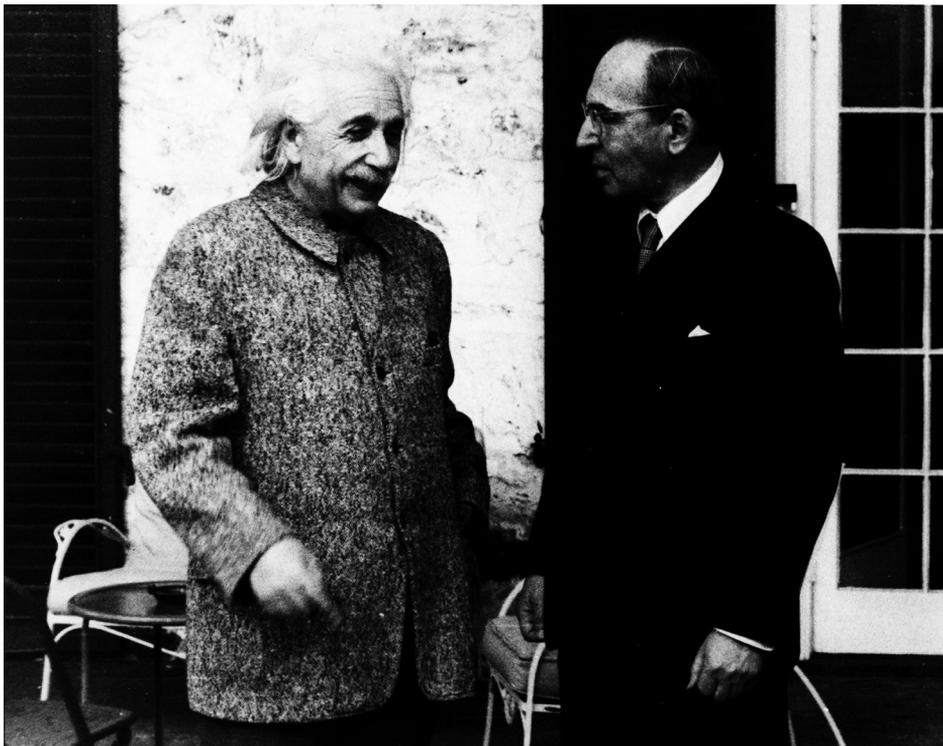


FIGURA 1. “Albert Einstein y Alfred Einstein”, Archives Einstein Coll1 (Folder 288). Reproducción por cortesía de la Jean Gray Hargrove Music Library, University of California, Berkeley, Estados Unidos.

¹² *Ibid.*, p. 17

Einstein estudió musicología en la Universidad de Múnich-su ciudad natal- donde obtuvo su doctorado en 1903, aunque sus ambiciones para una carrera académica se vieron obstaculizadas, principalmente debido a su religión judía.¹³ Su profesor, Adolf Sandberger (1864-1943), rechazó su proyecto de “habilitación”¹⁴ y en consecuencia, en 1909 Einstein comenzó una carrera estelar como crítico musical, logrando posiciones en el *Münchener Neueste Nachrichten* y en 1927 en el *Berliner Tageblatt*. Luego, como uno de los críticos musicales alemanes más prestigiosos –tal vez el más prestigioso- dirigió la Unión de Críticos de Música en Alemania (Verband Deutscher Musikkritiker). Además, sin haber obtenido un puesto académico, también asumió funciones de liderazgo en proyectos musicológicos, al encargarse de la enciclopedia musicológica más importante de este periodo, la *Riemanns Musiklexikon*, (ediciones de 1919, 1922, 1929) y convertirse en editor de la revista *Zeitschrift für Musikwissenschaft* entre 1919 y 1933. En 1933 Adolf Hitler ganó las elecciones en Alemania y en ese mismo año Einstein fue removido de sus posiciones. En julio de 1933, Einstein, de 53 años, fue invitado a un congreso musicológico en Cambridge, del que no regresó a Alemania, pues decidió exilarse en Florencia, Italia, junto con su familia. Allí, pudo completar la investigación para su exhaustivo estudio de tres volúmenes sobre el madrigal italiano.

Con la ayuda del físico Albert Einstein (1879-1955), a través de Suiza y Londres, Einstein y su familia lograron finalmente llegar a los Estados Unidos, donde Alfred – a sus 59 años- obtuvo en 1939 una cátedra de Musicología en el Smith College en Northhampton, Massachusetts. Los once años que trabajó allí, donde finalmente obtuvo la cátedra universitaria que había buscado durante toda su vida, fueron calificados por él mismo como el momento más productivo y satisfactorio de su carrera. Por razones de salud, y por el desfavorable clima de Massachusetts, se trasladó a El Cerrito, California, en 1950, donde murió de un ataque al corazón dos años después.¹⁵

¹³ Pamela M. Potter, “From Jewish Exile in Germany to German Scholar in America” en *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Ed. Reinhold Brinkmann y Christoph Wolff, Berkeley/London: University of California Press, 1999, pp. 298-321 (pp.302-305).

¹⁴ En Alemania, es la aprobación para la entrada en la carrera académica dentro del sistema universitario.

¹⁵ Para la biografía de Einstein véase Melina Gehring, “Alfred Einstein” en *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Eds. Claudia Maurer Zenck, Sophie Fetthauer y Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg, 2006 (https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001417), consulta 1.5.2017; y también *Alfred Einstein: ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg: von Bockel, 2007. Alfred y Albert Einstein no eran parientes, a pesar de que muchas veces se afirmó erróneamente que eran primos. De todos modos, se conocían desde la década de 1920 cuando ambos vivían en Berlín y después tuvieron una correspondencia amistosa durante sus años en el exilio estadounidense. Gehring, pp. 103-117 y Anselm Gerhard, “Der vorgebliche Verwandte. Alfred Einstein und der Zusammenhang von Musik und Wissenschaft” en Ivana Rentsch y Anselm Gerhard, *Musizieren, Lieben – und Maulhalten! Albert Einsteins Beziehungen zur Musik*, Basel: Schwabe, 2006, pp. 75-87.

Desde Londres, el 7 de mayo de 1938 el novelista Stefan Zweig escribía a Alfred Einstein, ya residente en Florencia, Italia, y le manifestaba:

Perdimos más que Austria misma. Todo nuestro impacto en el dominio del idioma alemán ha llegado a su fin. Sin embargo, me digo a mí mismo: En cualquier caso, no hay guerra.¹⁶



FIGURA 2. "Quema de libros en Salzburgo", 30 de abril de 1938. Cortesía de la Colección Franz Krieger, Stadtarchiv und Statistik, Salzburgo, Austria © Stadtgemeinde Salzburg.

¹⁶ Berkeley, University of California, Music Library, Archives Einstein Coll.1, (AEC1), Box 8, Folder 1070, Carta de Stefan Zweig a Alfred Einstein mayo 7, 1938: "Wir haben mehr als Österreich selbst verloren. Unsere ganze Wirkung im deutschen Sprachgebiet ist damit zu Ende". Las cartas dirigidas y escritas por Einstein que aquí se citan pertenecen todas a esta colección.

En marzo de 1938, Austria, la patria que Zweig había abandonado al marchar a Londres cinco años antes, había sido anexada por la Alemania nazi. Desde ese momento en Austria quedaron prohibidos los libros de autores judíos y, como la misma carta de Zweig informaba, en Salzburgo, la ciudad favorita de su familia, ya había tenido lugar (frente a la plaza del palacio) la primera quema de libros en el país, y añade, “donde mis libros ardieron alegremente”. Unos días más tarde, en su siguiente carta a Einstein, informa sobre un plan para enfrentar la amenaza del impacto de sus libros: Tres editoriales europeas, dos en Ámsterdam y una de Estocolmo, por sugerencia de Zweig, proyectaron la publicación de una serie conjunta de libros de bajo costo llamada FORUM, “que se suponía debía contener nuestras obras, pero también obras básicas de la historia alemana”.¹⁷ Insistentemente, Zweig invitó a Einstein a preparar rápidamente una edición de cartas de músicos alemanes. El libro debía ser concebido para convertirse en una “obra de referencia de Schütz a Brahms o Mahler”, y su edición –consideraba Zweig– debería ser como un ‘juego de niños’ (Kinderspiel) para Einstein.¹⁸ Einstein acepta unos días más tarde¹⁹ y Zweig, en su carta del 27 de agosto aplaude su decisión y añade²⁰:

Estoy esperando mucho sus cartas de músicos. Sin embargo, déjeme aconsejarle, a pesar de toda muestra acrimonia, no debe tener nada agresivo en la introducción. ¡Permitanos, al menos, que el mundo de la música se mantenga casta en el medio de todas esas cacofonías políticas!

Einstein, por su parte, ciertamente entendió el impacto político del proyecto, una serie de libros en alemán, publicados en Holanda y Suecia, bajo la responsabilidad de un comité editorial de cuatro de los novelistas más destacados de la lengua alemana: Thomas Mann (1875-1955), René Schickele (1883-1940), Franz Werfel (1890-1945) y Stefan Zweig (1881-1942). Esta serie, concebida para dirigirse a un público masivo de lectores alemanes fuera de la Alemania Nazi (incluyendo Austria), era en sí misma una fuerte declaración política como forma de publicación explícita en el exilio, especialmente cuando allá se presentaban estándares clásicos. Einstein, por supuesto, defendió el impacto político de la música. Sin embargo, este refería a Zweig, que no había incluido la política en su introducción y podemos suponer que dejó las ideas y los pasajes políticos para el importante ensayo “Guerra, Música, Nacionalismo y Tolerancia” (Krieg, Musik,

¹⁷ AEC1, Box 8, folder 1070, Carta del 10 de julio de 1938.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ AEC1, Box 8, folder 1070, Carta 13 de julio de 1938.

²⁰ AEC1, Box 8, folder 1070, Carta del 27 de agosto de 1938: Sehr freue ich mich auf Ihre Musikerbriefe. Trotz aller Erbitterung [sic] möchte ich Ihnen raten, nichts Aggressives in die Vorrede hineinzutun. Halten wir wenigstens die Welt der Musik rein von diesen Kakophonien der Politik!”

Nationalismus und Toleranz).²¹ Solo la selección de las cartas, especialmente las de Wagner, se hizo con cierta “malicia” (Bosheit).²² Por lo tanto, eligió las cartas de Wagner que muestran a Wagner como antialemán y dispuesto a emigrar, incluso hacia América.

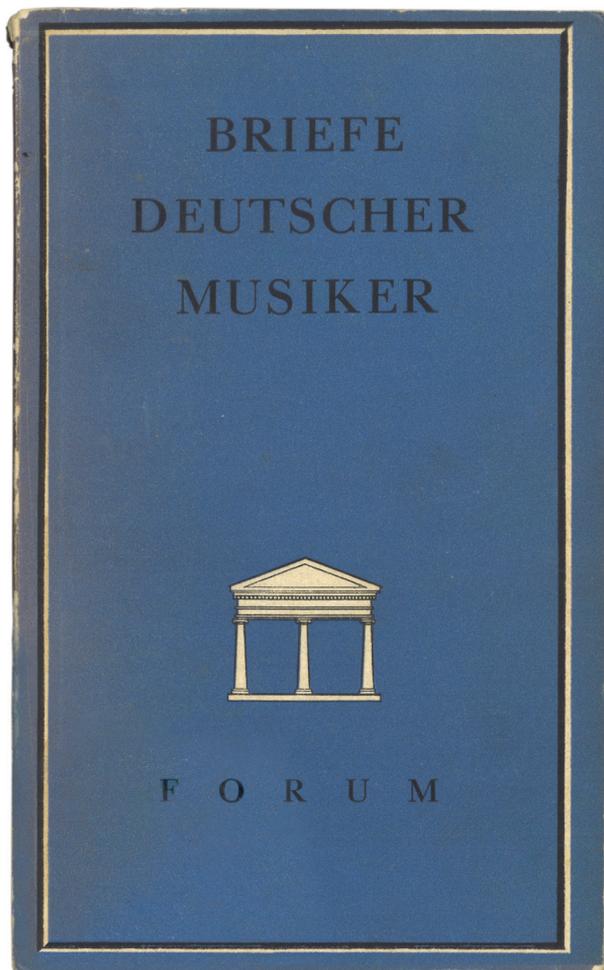


FIGURA 3. A. Einstein, *Briefe deutscher Musiker*, portada 1939, Univeristätsbibliothek, Universität Salzburg, Salzburgo, Austria. Fotografía N. Grosch.

²¹ Alfred Einstein, “Krieg, Musik, Nationalismus und Toleranz” en *Alfred Einstein: Nationale und universale Musik: Neue Essays*, Zürich: Pan-Verlag, 1958, pp. 255-264.

²² AEC1, Box 8, folder 1070, Carta de Einstein a Zweig, 24.08.1938.

En su introducción a *Briefe deutscher Musiker*, Einstein proporcionaba fuertes argumentos sobre la “germanidad” de los doce compositores cuyas cartas compiló. Como cuestión de representatividad, había elegido a figuras que habían sido reconocidas como grandes alemanes: “Ich denke, dass nur die grossen deutschen Musiker berücksichtigt werden sollen; das liegt ja im Sinn der Sache “: Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Sebastian Bach (1685-1750), G. Friedrich Händel (1685-1759), Christoph Willibald Gluck (1714-87), F. Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang A. Mozart (1756-92), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Carl Maria von Weber (1786-1826), Felix Mendelssohn (1809-47), Robert Schumann (1810-56), Richard Wagner (1813-83) y Johannes Brahms (1833-97). Einstein estimó que²³:

hablar sobre el alcance de germanidad de [esos] grandes maestros puede parecer doblemente difícil en estos días y tiempos, ya que este concepto se reduce a los puntos de vista de los productores de pedigrís.

Sorprendentemente, Einstein usa la palabra en inglés ‘pedigree’. Y demuestra que todos los compositores nombrados ‘grandes’, en alguna medida pertenecían a culturalmente mixtas, habían sido móviles y nómadas y resultaba imposible ubicarlos o anclarlos en una membresía nacional. Como cortos ejemplos, veamos su retrato de Christoph Willibald Gluck y Georg Friedrich Händel²⁴:

¿Qué podemos decir sobre la germanidad de Händel y Gluck? La personalidad y el destino de Händel alejaron al hijo del cirujano de Halle de las limitaciones de su ciudad natal hacia Italia e Inglaterra, y lo convirtieron en el mejor compositor italiano de la época, que entonces trabajaba en Inglaterra. [...] Gluck, en su primer período, no solo creó óperas italianas, sino que simplemente fue un compositor de ópera italiano, incluso en Viena, y en su segundo período, fue francés. El alemán, o mejor, el idioma vienés, lo utilizó en privado [...] Un contemporáneo, Johann Adam Hiller, escribió en 1768 que la imaginación de Gluck era inmensa. Por esta

²³ Alfred Einstein, *Briefe deutscher Musiker*, Amsterdam: Querido, 1939, p. 8: “Über das Maß des Deutschtums der dreizehn großen Meister zu sprechen, mag doppelt schwierig erscheinen in Tagen und Zeiten, da dieser Begriff verengt ist auf Anschauungen der Verfertiger von Pedigrees”.

²⁴ Einstein, *Briefe deutscher Musiker*, p. 9: “Was soll man vollends über das Deutschtum von Händel und Gluck sagen! Händel, den Sohn des Chirurgus aus Halle, haben Persönlichkeit und Schicksal früh aus der Hamburger Enge nach Italien und England geführt, und haben ihn zum größten italienischen Komponisten der Zeit gemacht, der damals in England tätig war. [...] Und Gluck? Gluck hat in seiner ersten Schaffensperiode nicht nur italienische Opern geschrieben, sondern war schlechthin ein italienischer Opernkomponist, auch in Wien; und in seiner Zweiten war er ein französischer. Deutsch, oder besser Wienerisch hat er zum Privatgebrauch gesprochen und geschrieben”. La cita de Johann Adam Hiller apareció en *Wöchentliche Nachrichten*, 24.10.1768.

razón, las fronteras de toda la música nacional son demasiado limitadas para él: convirtió la música de los franceses en una música de todos los pueblos.

Al menos en el contexto de la práctica musical, lo que Einstein intenta establecer es ante todo la idea de la movilidad como algo normal y fundamental para la práctica creativa, mientras que a los entornos de la respectiva ciudad natal los caracteriza como limitados, intrascendentes y demasiado estrechos para la creación artística. En todo esto, Einstein acentúa que las atribuciones nacionales o regionales de la música son simplemente imposibles: no solo por la complejidad de las influencias, la tradición u otras formas de “herencia” u “origen”, que no se ajustan a la atribución espacial, pero sobre todo porque la atribución que acepta Einstein depende del contexto en el que trabaja el músico y de la negociación de la matriz estética que aplica a su creación. En Italia, Gluck era un compositor italiano, en Francia, francés. Decisivamente, Einstein se opone a la legitimidad de la atribución local de cultura por procedencia.

Esto claramente es una declaración política en contra de directivas de investigación, no solo establecidas, sino fuertemente reforzadas en la Alemania nazi. En su ensayo “Guerra, Música, Nacionalismo y Tolerancia”²⁵, Einstein, ocupando nuevamente el término inglés “pedigree”, se refiere a esto con más detalle. Menciona al erudito austriaco de literatura alemana Josef Nadler (1884-1963), quien ya durante la Primer Guerra Mundial había instalado el término de “Stammesforschung” (“investigación de tribus”), en palabras de Einstein, para “aprehender la historia de la literatura alemana como historia de tribus”²⁶, de modo que “la historia del arte degenera en la detección de pedigríes”²⁷. La historiografía musical del Tercer Reich siguió con entusiasmo esta teoría²⁸ como lo informa amargamente Einstein cuando retóricamente se pregunta: “¿Hasta dónde llegará la reducción del arte a una peculiaridad local?”²⁹ Al argumentar desde el punto de vista de la historia de la música, afirma que los primeros períodos de la historia no conocían el temor a la internacionalización³⁰ e incluso la idea de la atribución de arte local o nacional³¹:

²⁵ Einstein, “Krieg, Musik, Nationalismus und Toleranz”, *passim*.

²⁶ *Ibid.*, p.257

²⁷ *Ibid.*, p. 257 y ss.

²⁸ *Ibid.*, p. 258

²⁹ *Ibid.*, p. 262

³⁰ *Ibid.*, p. 226

³¹ *Ibid.*, p.256. “Monteverdi hat niemals danach gefragt, ob er italienische Musik mache, Bach keinen Augenblick danach, ob seine Musik auch gut deutsch sei, Rameau niemals danach, ob die seinige auch vollkommen dem französischen Charakter entspreche. Nicht Thüringen, Sachsen oder Esterhaz oder Wien hat die ›deutsche‹ Musik Bachs, Haydns oder Beethovens geformt, sondern umgekehrt Bach, Haydn, Beethoven den Begriff der deutschen Musik, und glücklicherweise nicht bloß der

Monteverdi nunca se preguntó si estaba haciendo música italiana, ni Bach reflexionó un momento si su música era alemana, ni Rameau se preguntó si la hizo coincidir con el gusto francés. [...] Ni tampoco Turingia, Sajonia, Esterhaz o Viena crearon la música «alemana» de Bach, Haydn o Beethoven, sino que Bach, Haydn y Beethoven crearon la idea de la música alemana, que afortunadamente no es solo alemana. La sangre y el suelo no hacen la mente, sino que la mente produce sangre y tierra.

Al citar a los compositores barrocos y clásicos tempranos, desde Monteverdi hasta Gluck y Haydn, Einstein nos dirige conscientemente de regreso al período anterior, es decir al movimiento proto-nacionalista en la cultura y al fuerte discurso patrimonial en la música. Más tarde, esto fue analizado y deconstruido por Matthew Gelbart en su estudio de 2007 *The Invention of 'Folk Music' y 'Art Music'*, que demostró que la importancia de la búsqueda del “de dónde” surgió por primera vez en el siglo XVIII.³²

Con respecto a la historia de la música, Einstein deconstruye inteligentemente la idea de que la música está influenciada o marcada por el lugar de su procedencia y afirma exactamente lo contrario, utilizando evidencia histórica, desarrolla un argumento contundente de lo que hoy podríamos llamar “movilidad cultural”. Y muchos de sus hallazgos, aunque concebidos como resultados atemporales, están directamente relacionados con la situación en la que surgieron estas ideas – el exilio forzado como paso involuntario a la liberación de la mente.

“Im Grunde kann ich meinem Führer nicht dankbar genug sein”, básicamente, “no puedo agradecer lo suficiente a mi Führer”, escribió Einstein en una carta al crítico musical y pianista alemán Erwin Kroll en 1947.³³ Además, repitió esta afirmación con cinismo en una entrevista en la revista *Time*: ‘cuando descubrió que sus colegas alemanes se habían vuelto insignificantes con uniformes marrones, decidió que no podría soportarlo más. ...’ En ese momento Einstein considera que sus años como crítico musical habían sido una «pesadilla», cuando tuvo tiempo de ser «solo un albañil en musicología». Al retirarlo de su rutina y llevarlo a volver a trabajar como maestro albañil en el mundo académico musical, Adolf Hitler, dice, se convirtió en “mi mejor benefactor”.

Este cinismo está destinado a enfatizar, por un lado, que el antisemitismo que había impedido la evolución de su destino musicológico tuvo su inicio anticipado antes de 1933, pero, por el otro, solo cuando llegó la amenaza física del Holocausto, tomó la decisión de irse.

deutschen. Nicht ‚Blut und Boden‘ macht den Geist, sondern der Geist – vorausgesetzt, daß er noch mit einem Kopf verbunden ist – macht Blut und Boden”.

³² Matthew Gelbart, *The Invention of "Folk Music" and "Art Music"*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

³³ AEC1, Box 6, Folder 567, Carta de Einstein a Erwin Kroll, 21.12.1947.

“The chasing out of his rutine”, la “expulsión de su rutina”, como lo expresó Einstein, puede interpretarse como el reverso de la medalla de la idea del filósofo Vilém Flusser sobre la creatividad del exilio: “repensar lo habitual” (“Gewohntes zu überdenken”)³⁴:

Esta afirmación, por supuesto, no justifica la expulsión: los expulsados fueron factores perturbadores y, por lo tanto, fueron eliminados con el fin de hacer el ambiente aún más habitual que antes. Por otro lado, esta afirmación connota la posibilidad de que los que los expulsaron también le hicieron un favor al expulsado, en contra de la intención de ambas partes.

Flusser, que también fue expulsado por los nazis y emigró a Brasil (como Zweig), se convirtió en un importante filósofo de la migración. Flusser afirma que la creatividad en el exilio se desarrolla tan pronto como el “expulsado se entera, de que un ser humano no es un árbol y de que la dignidad humana consiste en no tener raíces”.³⁵

La retórica utilizada por Einstein y Flusser transforma la configuración del “exilio” pasivo o de “refugiado” en el de “migrante” activo. En el modelo de Flusser, el expulsado hasta el momento en que descubre no tener raíces es pasivo mientras que quien lo expulsa mantiene su carácter está activo. Esta relación cambia diametralmente a partir del momento en que el expulsado se convierte en la parte activa. Este cambio de perspectiva ayuda a repensar o incluso remodelar nuestra comprensión de la migración, el exilio y la movilidad cultural.

III

La práctica de la atribución local de la cultura es bastante común, incluso en el funcionamiento de la práctica musicológica y la de otras personas que trabajan profesionalmente con la música. Esta es fundamental para legitimar los argumentos empleados en la programación de teatros y festivales regionales, lo mismo que en el diseño de proyectos de investigación. También es un componente crucial de la justificación de las solicitudes de subvención. Por último, a menudo se convierte en una cuestión clave del porqué un repertorio, un músico o una obra se ejecuta, se edita, o se investiga en ese lugar o en ese país. Para el patrocinador antes mencionado, estado, ciudad o entidades políticas regionales, el apoyo financiero a menudo de-

³⁴ Vilém Flusser, *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2007, p. 104: “Die Behauptung rechtfertigt keinesfalls die Vertreiber, sondern sie zeigt im Gegenteil die Vulgarität der Vertreiber: Die Vertriebenen waren störende Faktoren und wurden entfernt, um die Umgebung noch gewöhnlicher als vorher zu machen. Hingegen stellt diese Behauptung anheim, ob die Vertreiber dem Vertriebenen nicht gegen die Absicht beider Teile einen Dienst geleistet haben?”

³⁵ *Ibid.*, p. 107.

pende esencialmente de una relación causal plausible entre la unidad espacial que representan y el objeto que debe ser financiado. De este modo, los directores, dramaturgos y científicos, a menudo involuntariamente, se convierten en ejecutores rutinarios de estrategias de atribución espaciales que raramente se deben a la cultura, sino a sus circunstancias estructurales.

Cualquiera que ya haya tenido que desarrollar tal estrategia sabe que la adscripción resultante generalmente no se ajusta al objetivo. Las consecuencias, sin embargo, son esenciales para nuestras estrategias discursivas. Se cree que la atribución nacional de géneros y estilos y la procedencia espacial de los músicos puede justificarse como algo esencial en materia musical: Si pensamos en el tango argentino, en el Lied alemán, en la ópera italiana, en el musical norteamericano, en la Primera Escuela de Viena, en el impresionismo francés o, en el Beethoven alemán. También si pensamos en Salzburgo como la ciudad de Mozart, o en el Carlos Gardel argentino, etc., y no menos importante es la enorme importancia para quién se responsabiliza de esta supuesta afiliación en estos debates.

Pero, ¿cuáles son los criterios y argumentos por tal atribución espacial? ¿Depende del origen de un compositor o de su lugar de trabajo? ¿Y en obras musicales? ¿Es el lugar de creación o el espacio de impacto que cuenta aquí? El Festival de Salzburgo, dominado por las óperas de Mozart, así como el Festival Gluck de Nuremberg o el Festival Beethoven de Bonn, tienen que ver con la ciudad de origen del compositor. ¿O en el caso de los estilos? ¿Incluyen todo el territorio en el caso de una asignación nacional? ¿O solo algunos lugares representativos? ¿Qué pasa con los desarrollos de estilo transfronterizo? ¿Tango argentino o rioplatense? ¿Y cómo se puede tratar con las fronteras externas de un espacio cultural así construido? ¿Puede Ecuador también reclamar la cumbia como suya? ¿Puede Uruguay también acaparar el tango, se le permite a Inglaterra atribuirse el musical, y a Italia la ‘canción de arte’? Las respuestas son imposibles. Lo que importa es la pregunta en sí misma: ¿cuándo, quién y por qué se hace? Después de todo, a menudo las motivaciones culturales, identitarias y geopolíticas, y a veces las económicas, conducen a la construcción e implementación intencional de tales atribuciones. Por ejemplo, se puede hacer con el objeto de fortalecer económicamente una región (el caso de la ciudad de Mozart, Salzburgo), también para fortalecer la base político-identitaria de una nación (el caso de la canción popular alemana durante el *nation building* del siglo XIX; o del tango en la Argentina peronista; o el enfoque nacionalista del musical estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial).

Entonces, la cuestión de la localización de la música podría leerse como una indicación de la observación de Greenblatt de que “el placer, así como la opacidad de la cultura tienen que ver con su localidad”.³⁶ Estas dificultades nos llevan de vuelta al problema de explicar los aspectos culturales hacia abajo, es decir, por origen o destino. En esos casos, en los que el “de

³⁶ Greenblatt, p. 252.

dónde” y el “adónde” son idénticos, así: cuando no se ha producido movimiento, la pregunta ni es difícil de responder ni parece existir. Las dificultades aparecen cuando algo se ha movido.

En esta perspectiva, el caso de Einstein también podría ayudar a analizar algunos problemas que surgen con el término “exilio”, que en sus declaraciones está estrechamente relacionado con estar asociado a su patria, Alemania, o ser denominado alemán.

En su correspondencia y comentarios públicos o privados, la repulsión de su patria anterior se convierte en el *basso continuo* de su emigración. Por un lado, en una carta a su amigo Erwin Kroll, se alegraba de que en la emigración “nadie podría robarme mi amor hacia todo lo que es verdaderamente alemán, en contraste con el completamente *outclassed* y exagerado ‘Germanidad’”, como se realizó en Alemania.³⁷ En 1933, en una carta a su excolega, el crítico Alfred Heuss, afirmaba que³⁸:

Esta Alemania de la bestialidad nunca podrá convertirse en una Alemania de la humanidad, quienquiera que se identifique con la Alemania actual, pierde el derecho a pronunciar los nombres de Mozart, Beethoven, Goethe y Schiller”.

Einstein mismo rechazo estrictamente ser llamado “alemán”, y esto se convirtió en un hecho “embarazoso” para él.³⁹ En 1948, el crítico británico Norman Suckling, en una reseña muy crítica de un libro de Einstein, lo acusó de “la inhabilidad típicamente alemana de discernir”. Después de una cierta prehistoria con la estima británica de sus obras, este enunciado fue “la gota que colmó la copa”, y, en consecuencia, Einstein “puso fin a su relaciones musicológicas con la publicación británica”.⁴⁰ En este sentido declaró⁴¹:

Simplemente estoy cansado de ser acusado de mi origen alemán. En la prensa estadounidense también he sido nombrado ‘erudito alemán’, pero eso generalmente sucede [...] lo digo sin resentimiento; entonces, ¿dónde estaría este país, si solo acepta a esas personas, que ‘nadaron’ el Mayflower? Pero esto es diferente en Inglaterra, [...] donde el epíteto ‘erudito alemán’ fue

³⁷ AEC1, Box 6, Folder 567, Carta de Einstein a Erwin Kroll, 13.12.1933.

³⁸ AEC1, Box 5, Folder 454, Carta de Einstein a Theodor Heuss, 17.7.1933.

³⁹ AEC1, Box 7, Folder 883, Carta de Einstein a Heinrich Strobel, 29.1.1952.

⁴⁰ AEC1, Box 4, Folder 167, Carta de Einstein a Eric Blom, 25.08.1948.

⁴¹ *Ibid.* “Nun bin ich es einfach müde, mir meine deutsche Abkunft vorwerfen zu lassen. Ich werde manchmal auch in der amerikanischen Presse der ‚German scholar‘ genannt, aber gewöhnlich (es gibt Ausnahmen auch hier) geschieht dies ohne „dolus“; denn wohin käme dieses Land, wenn es nur die Nachkommen der Leute gelten lassen wollte, die auf der ‚Mayflower‘ herübergeschwommen sind. In England aber [...] ist der ‚German scholar‘ als eine Detraction gemeint. Ich will nicht reden von der ironischen Tatsache, dass man mir um 1933 mein Deutschtum abgesprochen und mich als den Juden Einstein bezeichnet hat. Ich will auch nicht sagen, dass diese Detraction so schlimm ist; sie meint einfach: un-british. [...] Nun, ich kann dem Fehler un-british zu sein nicht abhelfen”.

concebido como ofensa. [...] Esta ofensa, de todos modos, no es tan grave, simplemente significa “no británico”. [...] Bueno, simplemente no puedo evitar el error de ser no británico.

Como consecuencia, Einstein se retiró de varios textos para ser publicados en Inglaterra, y - en el caso de sus contribuciones ya entregadas al *Grove Dictionary* de la editorial McMillan, insistió en que sus contribuciones se publicaran bajo seudónimo.⁴² Einstein explicó su decisión diciendo que no quería ser “tratado como típico alemán y como ‘exiliado’”, y agregó que “los ex nazis son tratados en la prensa británica mucho mejor que ‘exiliados’). Notable, también la palabra “exile” se usa en inglés aquí.⁴³

¿Por qué exiliado? Es porque la palabra exilio marca implícitamente al refugiado que no solo emigra involuntariamente, sino que, cuando emigra, carga con el estigma de vivir en el lugar equivocado, donde no ‘pertenece’. “Exilio” entonces visiblemente muestra los signos externos del desplazamiento. Por supuesto, tal posición implica la actitud de que las personas están en el lugar correcto mientras no se muevan, y que en el mejor de los casos deben permanecer donde pertenecen. Einstein, por supuesto, dejó en claro, que no abandonó Alemania voluntariamente, y “durante mucho, mucho tiempo yo también fui uno de los ‘refugiados centroeuropeos’ que dependía de la simpatía o antipatía de los países extranjeros”.⁴⁴ Él era muy consciente de su condición de ‘refugiado’, pero se resistió a la atribución como ‘exiliado’, lo que implicaba tener el estigma de estar en un lugar equivocado, y esto porque era considerado todavía como ‘alemán’.

Echemos un vistazo a otro músico que compartió el destino de Einstein en tener que abandonar Alemania también en 1933 y encontrar un campo más conveniente para su desarrollo en los Estados Unidos: Kurt Weill (1900-50). En 1947, Weill obtuvo un gran éxito en Broadway en la producción de su ópera americana, *Street Scene*. La revista *Life* informó sobre ese trabajo y lo atribuyó a un compositor alemán. Weill, obviamente afectado por esta afirmación, se opuso con un “gentle beef”, una suave objeción, y explicó que⁴⁵:

Aunque nací en Alemania, no me considero un compositor alemán. Obviamente, los nazis tampoco me consideraban así y me fui de su país; un arreglo que nos satisfizo admirablemente tanto a mí como a mis gobernantes en 1933.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Gehring, p. 139.

⁴⁴ Gehring, p. 136.

⁴⁵ Kurt Weill, “Gentle Beef”, en: *Life* (Letters to the Editor), 22/11, 17. March 1947, p. 17.



FIGURA 4. “Kurt Weill en Viena”, 1932. Berlin, Bundesarchiv, Bild 146-2005-0119 / CC-BY-SA 3.0. Reproducida con la licencia *Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Germany*.

Aunque Weill se refiere a su ciudadanía estadounidense y la exitosa obra, aunque este documento se discute principalmente como una evidencia de la “identidad estadounidense” de Weill, yo (sin contradecir) sugiero una lectura que en primer lugar rechaza que se le atribuya el alemán, y, curiosamente, conduce a una figura retórica cínica similar del expulsado de acuerdo con los expulsores, como encontramos en el enunciado de Einstein, citado anteriormente. Y en la historia de la emigración musical, no puedo imaginar a otra figura a quien se haya acusado más que a Weill por haber cambiado su actitud hacia la cultura.

Después del final de la Segunda Guerra Mundial, Einstein se mantuvo muy informado sobre la llamada ‘desnazificación’ de los musicólogos alemanes. “Die Methoden der Denazifizierung schreien zum Himmel”⁴⁶, comentó en una carta a Kroll e insistió: “Puedo estimar tu opinión, de que es necesario poner un fin, pero espero que me permitas no poder olvidar y permitirme el lujo de llamar bribones a los que se comportaron como bribones”.⁴⁷

Entre ellos, incluyó a Heinrich Strobel (1898-1970) uno de los excampeones de Hindemith y Weill, quien, como informa Einstein, que en el *Berliner Tageblatt*, “para complacer al Sr. Goebbels, demostró que la verdadera polifonía es una”. La “materia” nórdica, justo ese tipo de musicología que él había contado para la beca Pedigree. Cuando Strobel, cuyo jefe editó el periódico *Melos*, en 1952, había reimpresso partes de la edición alemana de la biografía de

⁴⁶ AEC1, Box 6, Folder 567, Carta de Einstein a Erwin Kroll, 16.08.1948.

⁴⁷ AEC1, Box 6, Folder 567, Carta de Einstein a Erwin Kroll, 20.03.1948.

Mozart de Einstein sin solicitar los permisos legales, Einstein le recordó que esta reimpresión era ilegal y agregó que⁴⁸:

Su tacto debió haberle advertido lo embarazoso que debe haber sido para mí, ser publicado sin mi conocimiento y en contra de mi voluntad en un producto de la compañía Schott, y volver a aparecer como un ‘autor alemán’ que había perdonado y olvidado todo.

Esto tenía que ver con el comportamiento de Strobel como sinvergüenza, y también con la editorial Schott que había vuelto a editar el *Riemann-Lexikon* en la era nazi sin haber dado crédito a los logros de Einstein. Por supuesto, Einstein no era persona que olvidara o perdonara. Tampoco tenía la intención de volver a integrarse en una musicología alemana falsamente desnazificada. En *Melos*, prefirió “ser honrado por la indiferencia [...] como sucedió en los gloriosos tiempos entre 1933 y 1945”.

IV

El contraste discursivo entre la movilidad y la migración, por un lado, y la cultura, por el otro, es una vieja figura del pensamiento. En los últimos años, sin embargo, este se ha renovado en forma drástica. El flujo de refugiados desde Siria y otras zonas de guerra a Europa Central ha llevado a una gran actitud defensiva. Como justificación para cerrar las fronteras orientales, el vicescanciller austriaco declaró que: “Nuestra estabilidad cultural está en un gran peligro”.⁴⁹ El trasfondo de esto era la cantidad de refugiados y su llamada “crisis”, que en gran medida aún no ha sido cuestionada, debido a lo cual se veía que la “casa de Austria colapsaría”.⁵⁰ Aquellas formulaciones omnipresentes y no cuestionadas en el discurso cotidiano sobre la migración ejemplifican que el concepto de cultura constituye un arma poderosa en la lucha ideológica actualmente en crisis y no menos en situaciones de migración, y como cuestión de rutina que considerar aquí la cultura con una metáfora estática. La figura discursiva en cuestión se remonta al siglo XIX, cuando sociólogos como el alemán Gustav von Schmoller (1838-1917) diagnosticaron que la migración tendría consecuencias fatales para la cultura⁵¹:

⁴⁸ AEC1, Box 7, Folder 883, Carta de Einstein a Heinrich Strobel, 29.01.1952: “Ihr Taktgefühl hätte Ihnen sagen müssen wie peinlich es mir sein musste, ohne mein Wissen und gegen meinen Willen in einem Verlagsprodukt der Firma Schott zu erscheinen, und wieder als “deutscher Autor” aufzutreten, der alles vergeben und vergessen habe“.

⁴⁹ Reinhold Mitterlehner: „Unsere kulturelle Statik ist durchaus gefährdet.“ *Kurier*, 31.01.2016, <http://kurier.at/politik/inland/zitate-der-woche-unsere-kulturelle-statik-ist-durchaus-gefaehrdet/177.872.407/slideshow> [31.1.2016].

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Gustav von Schmoller, Social- und Gewerbepolitik der Gegenwart: Reden und Aufsätze, Leipzig: Duncker & Humblot, 1890, p. 32: „Es droht in gewissem Sinne und in gewissen Kreisen die

La sedentariedad, que siempre tuvo que ser considerada como la madre de las virtudes sociales y económicas más importantes, está en peligro de desaparecer en cierto sentido y en un cierto medio.

La idea de una cultura estática, que es de alguna manera promesa de seguridad, se junta con la idea de la música nacional. Los partidarios del Brexit se enfurecieron cuando se distribuyeron miles de banderas de la Unión Europea el 9 de septiembre de 2017 en Londres durante el concierto de “Last night of the Proms”. Uno de sus líderes, Nigel Farage, afirmó⁵²:

Creo que es una tontería el cuento de hadas de que ‘la música cruza todas las fronteras’, la música es una parte importante del simbolismo nacional en todas partes del mundo.

Así, la cultura en general y la música en particular, se convierten una vez más en un arma para argumentar el cierre de fronteras, para la construcción de muros divisorios, para la ruptura de asociaciones supranacionales o postnacionales. Como científicos culturales se nos debería permitir preguntar críticamente si la condición de estatismo es realmente un requisito previo o más bien una amenaza para la cultura; y si la movilidad y la migración son peligros o más bien oportunidades.

No sólo porque el filósofo Vilém Flusser describe la migración como el caso normal de la existencia humana; visto durante un largo período de tiempo, la vida sedentaria se le aparece casi como una excepción histórica que tenemos en la era “post-industrial” cada vez más detrás de nosotros⁵³:

Durante el período más largo de su existencia, el hombre era un ser vivo, pero no nativo. Ahora, a medida que aumentan los signos de que estamos dejando atrás los diez mil años del neolítico establecido, la consideración de cuán relativamente corto es este período sedentario es

Sesshaftigkeit zu verschwinden und sie hat von jeher für die Mutter der wichtigsten sozialen und wirtschaftlichen Tugenden gegolten”.

⁵² ‘Brexiters furious over thousands of EU flags handed out at Last Night of the Proms’, The Independent, <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/eu-flags-brexiteer-last-night-proms-bbc-royal-albert-hall-london-a7938206.html> [09.09.2017]. “As for this airy fairy ‘music crosses all borders’ nonsense, music is also an important part of national symbolism in every part of the world.”

⁵³ Flusser, p.16: “Während der weitaus größten Zeitspanne seines Daseins ist der Mensch ein zwar wohnendes, aber nicht ein beheimatetes Wesen gewesen. Jetzt, da sich die Anzeichen häufen, daß wir dabei sind, die zehntausend Jahre des sesshaften Neolithikums hinter uns zu lassen, ist die Überlegung, wie relativ kurz die sesshafte Zeitspanne war, belehrend. Die sogenannten Werte, die wir dabei sind, mit der Sesshaftigkeit aufzugeben, also etwa den Besitz, die Zweitrangigkeit der Frau, die Arbeitsteilung und die Heimat, erweisen sich dann nämlich nicht als ewige Werte, sondern als Funktionen des Ackerbaus und der Viehzucht. Das mühselige Auftauchen aus der Agrikultur und ihren industriellen Atavismen in die noch unkartographierten Gegenden der Nachindustrie und Nachgeschichte (»hinc sunt leones») wird durch derartige Überlegungen leichter. Wir, die ungezählten Millionen von Migranten [...], erkennen uns dann nicht als Außenseiter, sondern als Vorposten der Zukunft”.

instructivo. Los llamados valores que estamos a punto de abandonar con sedentarismo, como las posesiones, el estatus secundario de las mujeres, la división del trabajo y la patria, resultan no ser valores eternos, sino funciones de la agricultura y la ganadería. La laboriosa emergencia de la agricultura y sus industrias en las áreas aún no cartografiadas de la post-industria y la poshistoria («hinc sunt leones») se simplifica con tales consideraciones. A nosotros, los innumerables millones de migrantes [...], no se nos reconocen como extraños, sino como puntas de lanza del futuro.

Si uno entiende que el sedentarismo y sus formas asociadas de pensamiento y actitud son una excepción en lugar de la norma, la perspectiva necesariamente cambia. La „libertad del migrante [...] consiste en que [él mismo] entrelaza sus vínculos con sus semejantes, en colaboración con ellos“, y puede llegar a convertirse en modelo de una actitud social responsable.