

# Gerhart Muench-Lorenz (1907-1988), semblanza sin silencios

Julio Estrada  
Instituto de Investigaciones Estéticas  
Posgrado en Música, UNAM

*and with one's day reading a man may have the key in his hands  
lute of Gassir. Hoo Fasa  
came a lion-coloured pup bringing fleas  
and a bird with white markings...  
Cantar LXXIV, Ezra Pound*

Este ensayo amplifica la exposición que presenté en Morelia en el centenario del pianista y compositor alemán,<sup>1</sup> quien reside en México desde 1953 y cuya demasiado breve biografía pide un cuidadoso análisis. Para ello apporto datos que comprenden de inicios de 1920 a 1953, con lo que contrasto mi información con las publicaciones que han intentado ajustar, con permisividad, varios datos de su vida. La interpretación que hago del enigmático *Cantar LXXV* de Ezra Pound proviene de datos nuevos y de una reflexión sobre las contradicciones de lo hasta ahora escrito para acercarse mejor y más a fondo al Muench anterior a 1939, momento de mayor substancia. Concluyo con una breve evaluación de la actividad del profesor, intérprete y compositor.<sup>2</sup>

## Centenario

El centenario de Gerhart Muench aporta numerosos datos de un archivo musical poco conocido que incentiva la recuperación y difusión de varias de sus interpretaciones al piano, la ejecución de su obra, la exhibición de sus partituras y de una iconografía raramente observada –anterior a México– algunas poesías<sup>3</sup> y una semblanza que enmarca al conjunto de las manifestaciones.<sup>4</sup> Dicha semblanza es engañosa y profusa en lisonjas, indulgencia o ingenuidad

respecto a los asuntos de orden político, entusiasmo para justipreciar la obra musical e imprecisión para describir una vida enmarañada.

Resulta también difícil coincidir con la estadounidense Vera Muench-Lawson (c. 1910-1987), compañera del músico,<sup>5</sup> cuyo diario, publicado dos años después de su muerte y uno después de la de él, deja intuir el deseo de ambos de sellar su versión cuando es imposible el diálogo. De ahí mi detenida revisión de dicho testimonio, revelador de datos políticos concentrados en el periodo 1937-1946, aunque con omisiones vaporosas, dudosa argumentación y frecuentes contradicciones que no favorecen al músico ni a la autora. Ambos documentos, arriba citados, son hasta hoy los más extensos y mejor conocidos, pero son en varios puntos distintos de los datos de quienes les trataron, lo mismo que de la lectura de diversos textos o de mi propio testimonio, proveniente del nexo que mantuve con el músico y su pareja

<sup>1</sup> “Conferencia biográfica de Gerhart Muench, sus actividades en Europa, Estados Unidos y México.” Sustentantes: Tarcisio Medina, Gloria Carmona, Felipe Ledesma, Rogelio Barba y Julio Estrada. Conservatorio de las Rosas, 15 de marzo de 2007. (Programa General, Centenario de Gerhart Muench, Tacámbaro-Morelia, 14 al 23 de marzo de 2007.)

<sup>2</sup> Complementan este texto varias grabaciones e imágenes a las que puede accederse con el disco compacto que acompaña la versión impresa, lo mismo que en la versión publicada en la red.

<sup>3</sup> Textos inéditos, traducción de Detlef R. Kehrmann y María Brumm.

<sup>4</sup> Medina 2007, 4-8. El programa consta de 8 pequeñas páginas cuyas últimas 4 contienen la semblanza.

<sup>5</sup> Muench-Lawson 1989 y 1994.

durante casi una década: el periodo en que fui su alumno (1963-65) y el reducido tiempo de nuestra escasa correspondencia e infrecuente contacto personal (1965-72). Si mis datos eran entonces insuficientes para elaborar un texto, del centenario surge un cúmulo de documentos, casi todos dispersos, que pueden integrarse en una interpretación de fotografías o comentarios sobre músicos, artistas y escritores conocidos. Hoy, aún si se tiene una idea incompleta del personaje, el nuevo conocimiento permite interpretar mejor los datos y abre la puerta, con este texto, a informaciones adicionales hasta hoy ignoradas.

## Salida y vuelta sin retorno

Hijo de Ernst Robert Muench y de Lina Cecilia Lorenz, se inicia en la música a través del padre, profesor en el Conservatorio de Dresde. La iconografía del Centenario muestra a una familia cuya residencia de varios pisos incluye, dice Medina, un “gran salón de música en el que había inclusive un órgano tubular.”<sup>6</sup> Niño prodigio en el piano y en la composición, hacia sus quince años es apoyado familiarmente para vivir durante casi una década en Francia e Italia. Aunque no se saben a ciencia cierta las circunstancias, entra en contacto con varios personajes del París de los años veinte, como Jean Cocteau (1892-1963), inmanejable cabeza de un movimiento en el que confluyen múltiples extranjeros y, quizá más tarde, en Italia, Aldous Huxley (1894-1963), lúcido anarquista.<sup>7</sup> Acaso en aquellos años conoce a un par de estadounidenses notables enfrascados en proyectos creativos: el compositor, pianista e inventor George Antheil (1900-1959), y el poeta Ezra Pound (1885-1972). Antheil, *enfant terrible* de la música, crea en París el *Ballet mécanique* (1926) –3 xilófonos, 4 tambores graves, 1 tam-tam, 2 pianos, c. 7 campanas eléctricas, 1 sirena, 3 hélices de aeroplano y 16 pianos mecánicos sincronizados– precursor de *Ionisation* (1929-31) de Edgar Varèse (1883-1965) y de los *Estudios* de Conlon Nancarrow (1912-1997). Pound, admirador e incluso protector de Antheil en su primera época, participa en la creación del movimiento modernista, se vincula al futurismo de Marinetti y, experto en el verso en romance, accede al ritmo poético en música, área en la que produce el *Tema para violín resinoso* y las óperas *Le testament de Villon* (1923), *Cavalcanti* (1933) y *Collis O Heliconii* (1932),

<sup>6</sup> “Conferencia biográfica de Gerhart Muench...”, arriba citada.

<sup>7</sup> Quien sale de Italia justo en 1937 para radicar en California, donde acaso coincide con Muench al inicio de los años cincuenta.

<sup>8</sup> Pound incursiona en la voz y emplea canto, susurro, grito y aporta algo al método de distribuir una a una las alturas de una simple melodía entre varios instrumentos; reincorpora la usanza renacentista del metro griego y se anticipa con originalidad musical a *Les nocces* de Stravinski o a *Carmina Burana* de Orff.

inconclusa. *Le testament* (1923) –escrita con apoyo musical de Antheil– se estrena en 1931 en la BBC e inaugura la noción de ópera radiofónica.<sup>8</sup>

▣ (ILUSTRACIÓN 1. FOTOGRAFÍA DE POUND Y ANTHEIL, PARÍS 1923.

<http://www.paristransatlantic.com/antheil/mainpage/paris.html>

La obra de Pound puede escucharse aquí en una breve selección de grabaciones que ilustran su búsqueda.

▣ EJEMPLOS SONOROS 1 A 5: POUND 2003.

Es oportuno abordar aquí la relación de Muench con Hindemith –de quien no fue alumno pero seguidor– cuando escribe para el piano mecánico Welte-Mignon,<sup>9</sup> aspecto curioso de su repertorio, los *Seis Estudios polifónicos para piano mecánico*.<sup>10</sup>

En 1928 Muench se instala en Italia<sup>11</sup> y trata de cerca a Pound, defensor a ultranza de Mussolini, receloso de la conspiración comunista internacional de los judíos<sup>12</sup> y organizador de conciertos para el Istituto Fascista di Cultura<sup>13</sup> –en particular en Rapallo.

<sup>9</sup> Para dicho piano mecánico con sistema de rollo, el Welte-Mignon, escribieron Hindemith, Toch y Muench obras presentadas en el Festival Musical de Baden-Baden –Kammermusikfest Donaueschingen– en una edición dedicada a la música mecánica el 25 de julio de 1926. Construido por la casa Welte de Freiburg, Alemania, Hindemith lo utiliza en el Ballet triádico (1922), la *Toccata für Mechanisches Klavier* y quizá en su adaptación del rondó del *Klaviermusik op. 37*. El Augustinermuseum de Freiburg preserva objetos y documentos de la casa Welte, fundada en 1896 y destruida por un bombardeo en 1944, una pista para la búsqueda de la obra de Muench que acaso se hubiese conservado en la filial estadounidense.

▣ [http://de.wikipedia.org/wiki/WelteMignon#Originalkompositionen\\_f.C3.BC\\_r\\_Welte-Mignon-Klavier\\_1926](http://de.wikipedia.org/wiki/WelteMignon#Originalkompositionen_f.C3.BC_r_Welte-Mignon-Klavier_1926)

<sup>10</sup> Los estudios son: *Introduzione* Maestoso, Prestísimo, Largo, Jazz, Andantino y Fugato. El Fugato fue estrenado en Donaueschingen. Coincide casualmente con Nancarrow en la denominación de estudio, la forma imitativa, tiempos rápidos y el jazz.

<sup>11</sup> La fecha coincide con la conversión a la dictadura del Partido Nacional Fascista.

<sup>12</sup> En sus encendidos discursos a través de Radio Roma Pound desarrolla uno de sus temas, la usura, que asocia a menudo con los judíos. En 1941, en una de sus locuciones se defiende de la crítica: “se vuelven así por los periódicos judíos durante 40 años. Se vuelven así por oír la radio judía y me propongo usar la palabra KIKE con independencia de la raza. La uso para designar a los judíos honorarios, Y PARA EXCEPTUAR a los judíos honrados cuando los encontramos.” (Pound 2000, 1804). Las mayúsculas son del texto original. “Kike”, en la jerga idiomática estadounidense, se aplica ofensivamente al judío.

<sup>13</sup> Para documentar este dato recomiendo la lectura de *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, de Robert Murray Schafer, que no tengo hoy a mi alcance, (Murray 1978). Durante el régimen de Mussolini diversas instituciones educativas y culturales estuvieron asociadas al Istituto Nazionale Fascista di Cultura, más tarde Istituto di Cultura Fascista, cuya sede fue la Universidad Popular de Florencia.

▣ <http://www.comune.firenze.it/comune/biblioteche/bup/buprc160.htm>

Por casi una década presenta ahí recitales y acompaña al piano a la violinista estadounidense Olga Rudge (1885-1996), amiga íntima del poeta.<sup>14</sup> Se debe a Olga Rudge la recuperación de la música de Vivaldi, objeto de los *Concerti Tigulliani* que organiza con Pound; Muench participa como intérprete y como transcriptor.<sup>15</sup>

Una fotografía le muestra –quizá entre 1930 y 1935– disfrutando en la poltrona de una terraza el paisaje de Rappallo; la vida le sonrío, como confirmaría el comentario, quizá de un periódico romano citado por Medina pero sin difundir la firma, que deja calcular *grosso modo* que ocurre en el mismo periodo: “desde que Giesecking comenzó a conquistar el mundo musical hace 25 años, no ha habido otro pianista alemán que pueda más que Muench en la naturalidad de su talento, en su madurez y en la sencillez de su gran virtuosidad.”<sup>16</sup> No obstante disfrutar de Italia, debe ser difícil desarrollarse al lado de Pound, resistente a Scriabin, de cuya música Muench fue experto intérprete, mientras que el estilo hindemithiano del joven compositor no resalta en conciertos cuyo repertorio se limita a obras que van del medioevo al clásico. A pesar del mimo de Pound y Rudge, éstos no representan una apertura para el futuro musical que desea. En compañía de Vera Lawson, que acaba de conocer en Nápoles, retorna a su país en 1937 en busca de trabajo y reconocimiento.

Después de la década en la Italia mussoliniana es difícil suponer su desacuerdo con el nazismo, que crece con fuerza en Europa por sus alianzas con el falangismo y el fascismo. El diario de Vera Muench-Lawson ensaya explicar el retorno:

“la única oportunidad de trabajar y sobrevivir para un músico alemán se encontraba en Alemania [...] nos fuimos [...] con la intención de permanecer ahí dos años y después ofrecer conciertos en Europa para poder llegar a Norteamérica.”<sup>17</sup>

Ni el argumento convence ni el gesto es trivial cuando en ello se cifran la búsqueda de oportunidades en la nueva

Alemania, el apoyo de una familia pudiente –“ocasionalmente mi suegro financiaba los conciertos”–<sup>18</sup> que instala a la joven pareja en una casa en Munich, núcleo del nazismo –“cerca del jardín inglés y de la Kleinhessloer See, donde cisnes y patos vivían [...] sin diferencias raciales”– o los viajes a Suiza “cuando la economía nos lo permitía.”<sup>19</sup> No emigran al país de los Lawson, donde otros artistas se asilan o encuentran apoyo, ni a Suiza, menos conflictiva para lograr una carrera que permitiese viajar con facilidad y mayor seguridad al resto de Europa. Medina, sin convencer, ensaya también defender el retorno al país –“por razones de familia (su madre [...] siempre enferma) regresó a Alemania”.<sup>20</sup> A pesar de ello, los Muench no escogen Dresde, de importante actividad musical, donde era conocido, viven sus padres y, en caso de carecer de recursos, todo podría ser menos difícil.

A los treinta años, el joven no ignora la selecta quema de libros en 1934, el antisemitismo instituido en 1935 por las leyes de Nuremberg, la consecuente exclusión oficial de la música de autores judíos –de Mendelsohn a Schoenberg– ni la denominación oficial de “arte degenerado” –*Entartete Kunst*– que Goebbels presenta, en julio de 1937, justo en Munich, antes de destruir varias obras modernas en consonancia con el discurso inaugural de Hitler de la Gran Exposición de Arte Alemán:

Artificiosos balbuceos de hombres a quienes Dios ha negado la gracia del auténtico talento artístico y concedido en cambio el don de la algarabía y del engaño [...] He llegado a la definitiva e inalterable decisión de hacer limpieza [...] y de liberar desde ahora a la vida artística alemana de su charlatanería. Las “obras de arte” que no pueden ser comprendidas por sí mismas, sino que para justificar su existencia necesitan de altisonantes instrucciones para su uso y llegan por último a los espíritus apocados que aceptan paciente y dócilmente tan cretina o impertinente estupidez, esas obras de arte, desde ahora mismo, cesarán de existir en el pueblo alemán [...] Entre los cuadros aquí presentados, he observado [...] bastantes que permiten llegar a la conclusión de que [...] hay gentes que consideran a los actuales habitantes de nuestra nación como cretinos putrefactos; gentes que, por principio, ven prados azules, cielos verdes, nubes amarillo-

<sup>14</sup> Éste estuvo casado con Dorothy Shakespear y se mantuvo junto a Olga Rudge hasta el fin de sus días.

<sup>15</sup> Ducharme 1993. A Muench se debe, según consta en los papeles reunidos por Diane J. Ducharme, la transcripción del *Concerto Opus 6, No. 1 en Sol menor para violín y orquesta* de Vivaldi.

<sup>16</sup> <http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.OLGA.con.html>.

<sup>17</sup> Medina 5, 2007. La comparación no resiste porque Muench pertenece al virtuosismo de la escuela de Liszt, opuesta a Giesecking (1895-1956), de un nivel musical muy superior: joven prodigio en 1912, inicia su carrera de solista hacia 1921 pocos años después de haber sido soldado en la Primera Guerra; durante la Segunda permanece en Alemania, toca en Francia ocupada, no se afilia al régimen nazi, a pesar de la fragua de sospechas estadounidenses que sólo a mediados de los años cincuenta desarma el propio gobierno alemán

<sup>18</sup> Muench-Lawson, 1989, 6. La palabra “intención” sirve de veladura al momento histórico, cuyos obvios mensajes bélicos desembocan, en esos “dos años”, en septiembre de 1939, la Segunda Guerra Mundial.

<sup>18</sup> *Ibid.* 9.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> Medina 5.

azufre, etc., o, como ellos dicen, lo experimentan así [...] O bien esos llamados “artistas” ven las cosas realmente así y por lo tanto creen en lo que pintan; si es de este modo, habrá que examinar su deformación visual para saber si es producto de un fallo mecánico o algo heredado. En el primer caso, esos desgraciados sólo merecen lástima; en el segundo, serán objeto de gran interés para el Ministerio del Interior del Reich, que habrá de ocuparse de la cuestión de si una futura herencia de tan horrible disfunción de la vista no puede al menos controlarse. O bien sí, por otro lado, ellos mismos no creen en la realidad de tales impresiones e intentan atormentar a la Nación con estas engañosas por otras razones, entonces un propósito así cae dentro de la jurisdicción del Código Penal. Esta Casa, en cualquier caso, no ha sido planeada ni construida para albergar las obras de este tipo de arte incompetente o criminal...<sup>21</sup>

El discurso, tema de estudio psiquiátrico, aterrará a cualquier artista de la validez, incluso jurídica, de sus propias iniciativas creativas;<sup>22</sup> no obstante, alguien como Carl Orff (1895-1982), ejemplo cercano a la estética literario musical de Pound, no fue afectado ni su obra representó ni tampoco ofendió al oído del régimen.<sup>23</sup> Ahora bien, ¿qué música escribe el joven alemán que no ha practicado técnicas modernas cuando la segunda escuela de Viena está prohibida o se veta la música austriaca? El asunto lleva a pensar que, a pesar de su posible contacto con la música de Antheil vía Pound, Muench no podrá siquiera rebasar las bases de la *Entartete Musik* de Hindemith. Quedarse implica aceptar que existe la *Reichkulturkammer* –cámara cultural del Reich– y su derivación en la *Reichsmusikkammer*, vigilante de la actividad de los músicos, que desde 1934 sólo integran quienes demuestran su origen ario. Permanecer en un país que ley en mano condena, controla y prohíbe la producción creativa, es insensato y riesgoso. Más aún, su permanencia conlleva un propósito oscuro, nunca confesado, hipótesis que pide observar con atención los casos de varios personajes que Muench citará con orgullo en el repertorio de sus tutores y protectores en la Alemania de los años veinte:

- Paul Aron (1886-1955), compositor y director de orquesta judío, le estrena una obra temprana en 1925; colega del padre, es expulsado del conservatorio de Dresde en 1933 debiendo exilarse a Praga, luego a Cuba (1939) y finalmente a los EE.UU.

- Paul Klee (1879-1940), pintor y según decía Muench excelente en el violín –y a quien se ufana haberle acompañado al piano en la Bauhaus de Dessau y con quien estrena a dúo una de sus obras en 1926– debe abandonar Alemania al llegar los nazis en 1933 y ser testigo ausente de que su producción es parte del arte degenerado que se exhibe en el Munich del 37.

- Paul Hindemith (1895-1963), que le programa su obra en 1925 y le invita a componer en 1926 la música para piano mecánico ya mencionada, concierto que comparte con Ernst Toch (1887-1964).<sup>24</sup>

 ILUSTRACIÓN 2. FOTOGRAFÍA Y MÚSICA DEL WELTE-MIGNON KABINETT:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Welte-Mignon#Originalkompositionen\\_f.C3.BC\\_r\\_Welte-Mignon-Klavier\\_1926](http://de.wikipedia.org/wiki/Welte-Mignon#Originalkompositionen_f.C3.BC_r_Welte-Mignon-Klavier_1926)  
<http://www.swissmusicbox.ch/showroom/8/59/Welte-Mignon-Kabinett-Reproduktions-Klavier.html>

En 1934 Goebbels tilda a Hindemith de “ruidista atonal”, su ópera *Mathis der Maler* (1935) provoca la irritación nazi<sup>25</sup> y la exposición *Entartete Kunst* de 1938, en Dusseldorf<sup>26</sup> le considera degenerado por su relación marital con una judía, Gertrude, una razón más para emprender el exilio en ese año.

A diferencia de otros músicos e intelectuales alemanes discordes con la dictadura nazi, Muench no muestra su oposición al asedio contra los judíos o alemanes condenados ideológicamente por su mero ejercicio artístico. Calla en esa Alemania de los años treinta que condena a Aron, Klee o Hindemith –una influencia estilística en él definitiva, no exenta de la relación pedagógica y de la admiración.<sup>27</sup> El diario de Lawson es inescrutable respecto a nombres y exilios de artistas que él

<sup>21</sup> Hitler, 1995, 510.

<sup>22</sup> Dichas amenazas recuerdan al stalinismo, vía Andrei Zdanov (1896-1948), cuyos vestigios prevalecen en la China maoísta o, incluso hoy, en la Cuba castrista, como ilustra el caso de Julián Orbón (1926-1990); de ahí que el arte *per se* sea objeto del control de dictaduras sin distinción de sello, fenómeno tan inadmisiblemente como el amoldamiento del artista a las prescripciones del Estado en la materia.

<sup>23</sup> Acaso le salvó su conservadora vinculación con la estabilidad del modelo arcaico, como denota *Carmina Burana* (1937), inspirada en el oratorio escénico medieval y basada en textos latinos antiguos.

<sup>24</sup> Toch, judío vienés, se exila en 1933; en su correspondencia, sin mayores datos, aparece el apellido “Muench” en 1956, cuando éste se encuentra en México.

 <http://www.library.ucla.edu/music/mlsc/toch/>

<sup>25</sup> Ópera con libreto del propio compositor y cuyo antecedente es la obra orquestal del mismo nombre concluida el año anterior.

<sup>26</sup> La *Entartete Kunst* fue itinerante en Alemania de julio de 1937 a abril de 1941.

<sup>27</sup> Recuerdo su alusión a una comida campestre en la Selva Negra: Hindemith realizó la proeza de componer, sin anotar la partitura general, las partes de un nuevo cuarteto de cuerdas que fue ejecutado inmediatamente.

ha conocido,<sup>28</sup> silencio aún más elocuente del músico a lo largo de toda su vida, cuando tuvo numerosas oportunidades para aclarar públicamente su posición.

El fin y los medios tienen menor importancia que el renombre en Munich; las expectativas se traducen en contactos con músicos –conoce a Giesecking– escuelas, críticos, festivales o radios de Estado que podrían apoyar al pianista virtuoso, Pero se dice que en su país “le fue muy difícil hacer carrera musical, consecuencia de su renuente afiliación al partido Nacional Socialista”,<sup>29</sup> lo que el diario refrenda –“no pertenecía a ningún partido oficial y tampoco contaba con la protección nazi”–<sup>30</sup> y repite con singular insistencia: “ninguno de los dos teníamos vínculos o contactos con ningún partido y organización.”<sup>31</sup> No obstante, su silencio y su movilidad para hacer carrera en un país de partido único debió –ayudarle –“en una ocasión se le incluyó en una lista de artistas considerados demasiado valiosos como para arrojarlos al campo de batalla”–<sup>32</sup> y acaso no impedirle exhibir sus credenciales al lado de Pound en la lucha pro-fascista.

## Y nos quedamos y nos atraparon

Muench-Lawson desea atacar al régimen; desvela su ambiguo encuentro con Hitler, quizá en el Munich anterior a la guerra:

En una ocasión mi esposo escribió la música de una obra de teatro. Por azar, en el estreno me tocó sentarme junto a Hitler. Estaba pésimamente mal vestido, con ropas de civil, inamovible, ya que no tenía oportunidad de vociferar o dejar salir cualquier carácter demoníaco... Lucía aquella noche como el pequeño pintor de brocha gorda que originalmente era, sólo que vestido con el atuendo del domingo. Una mujer sentada junto a mí exclamó: “Me da terror nada más de verle la cara...” Y todos nos reímos por aquel comentario, aparentemente tan fuera de lugar. Nunca más lo volví a ver.<sup>33</sup>

<sup>28</sup> “Estas notas no tienen la intención de ser un tratado de teorías políticas [...] Muchas de mis preguntas se han quedado sin respuesta porque soy incapaz de desentrañar [...] los complejísimo hilos que se tejen y destejen [...] en los dominios del entonces absoluto Tercer Reich.” (Muench Lawson 1989, 10)

<sup>29</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>30</sup> Muench-Lawson 1989, 6.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 9. El texto remite a la necesidad nazi de aliarse a figuras de prestigio, como Elisabeth Schwarzkopf, personalmente protegida por Goering y quien no volvió a entrar en Alemania.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup>

La imagen del dictador resulta inédita por la libertad de movimiento, traza y tolerancia de simple ciudadano que transmite, y Lawson pide creer al lector que, a sólo dos asientos de distancia, una vecina se exprese con libertad y que todos rían sin empacho al lado del señor con bigote de cepillo. La narración intenta ridiculizar al tirano para refrendar que no había trato alguno con él ni afinidad con su política. El “nunca más lo volví a ver” es significativo.

En contraste con la versión anterior, Muench me contó en Tacámbaro (1965), a su manera, el mismo evento. El motivo fue que, frente a mi reacio ejercicio de escribir un fachoso vals, tiró al cesto la breve partitura que le llevaba, e irascible, me intentó mostrar al piano un “auténtico” vals. “Es igual de ridículo” –reaccioné ante la mediocre música y la antipedagógica respuesta. Su reacción rompió de modo irrefrenable el mutismo respecto al pasado: –“Este vals era parte de mi música para una representación de Hamlet y el propio Fuehrer se presentó al final de la obra en mi camerino, me estrechó la mano y dijo: ‘es el mejor vals que he escuchado en mi vida.’” –Confirmando el mal gusto de ambos– agregué. En esa narración sin prólogo alguno habitaba su deseo de refrendar la aceptación del dictador; su orgullo por el elogio de Hitler no comparte la ironía burlona del diario y deja suponer un encuentro nada casual: a pesar de las supuestas risas en su entorno, Adolfo Hitler permanece al lado de Frau Muench-Lawson a lo largo de toda la representación y, para colmar su reconocimiento, va en persona a felicitar calurosamente al propio Gerhart Muench. Un encuentro similar no es casual; el dictador debía poseer información sobre la trayectoria política del músico: su estrecha relación con Pound, su silencio colaborador sobre Aron, Klee y Hindemith, o el saber que busca protección y quiere ser distinguido por el más alto poder.

La frase “y nos quedamos y nos atraparon”<sup>34</sup> define a la perfección la oportunidad frustrada de una pareja que creyó en el éxito social, artístico y acaso militar de Alemania. A pesar de la guerra, él jamás fue enviado al frente sino destinado a ocupar un puesto oficial en Hamburgo: “Su cargo consistía en organizar conciertos para el público militar, por lo que tenía bastante tiempo para su trabajo personal. Esto fue sólo gracias al Capitán H., para quien el arte y el artista verdadero eran el respirar de la vida.”<sup>35</sup> Su defensa frente al Coronel X en Ingolstadt para salvarle de trabajar como albañil mezcla una arrogancia exagerada, “¡jilbere a mi marido del servicio!! –rugí”–<sup>36</sup> y cierta coquetería para obtener la protección oficial –“sin decirle nada a Gerardo, me puse mis mejores ropas”–:<sup>37</sup>

<sup>34</sup> *Idem.*, 6

<sup>35</sup> Muench-Lawson 1994, 19

<sup>36</sup> Muench-Lawson 1989, 13.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 12

Usted es una mujer encantadora y valiente, pero no puedo liberar a su marido del ejército. Sin embargo, le prometo transferirlo a una base en la que podrá utilizar y aprovechar su talento [...] bajo las órdenes de un capitán que es un amante de la música. ¿Le satisface? Y yo [...] no pude agradecerle más que con una sonrisa llena de lágrimas.<sup>38</sup>

“Base” es una palabra clave para inferir su transferencia a un sector militar donde sólo requería ejercer su profesión e instalarse en una oficina, que en Hamburgo pudo ser un aeropuerto de la *Luftwaffe*, cuerpo cuya mención varias veces en el diario hace suponer una relación formal. Apoya dicha hipótesis una foto proyectada en la conferencia de Morelia: ante la escalinata de un sencillo edificio militar, posan el capitán H. y el pianista, que porta una chamarra corta de piel propia de la fuerza aérea alemana.

El Coronel resurge como un “aparentemente irascible e inteligente”<sup>39</sup> personaje que le pregunta por carta si está contenta y si su esposo “estaría dispuesto a dar un concierto privado en su casa de campo. Poco después nos hicimos amigos. El Coronel S.<sup>40</sup> era el típico militar del sur de Alemania: candente temperamento y gran corazón, susceptible a los encantos femeninos [...] Se interesaba mucho en América, por eso mi lugar tan especial en su ancho corazón...”<sup>41</sup> Si hasta entonces “Gerardo nunca tuvo la protección del partido, ni tampoco contaba con un mecenas nazi que le protegiera las espaldas”,<sup>42</sup> como recalca el diario, a partir de ahora la guerra será distinta, no sin ciertos goces:

Un periodo totalmente nuevo se inició en nuestras vidas [...] Me mudé a Hamburgo donde vivíamos cómodamente en una antigua hostería que, en mejores épocas, a Goethe le gustaba frecuentar [...] Le insistí tanto al Capitán H. [...] que finalmente Gerardo pudo compartir mi cuarto en lugar de dormir en el cuartel, siendo mi esposo, probablemente, el único miembro del ejército alemán que disfrutaba de las comodidades hogareñas...<sup>43</sup>

No obstante las prerrogativas, recuerdo el frecuente reclamo de Muench de no haber sido distinguido por el régimen, lo

<sup>38</sup> *Ibid.* 12.

<sup>39</sup> *Idem.* 13

<sup>39</sup> Muench-Lawson 1994, 19.

<sup>40</sup> En la segunda parte del diario el citado militar ya no es el Coronel X sino “S”, siempre una incógnita. En diversas ocasiones escuché a Muench referirse con simpatía respecto a su “capitán”, cuyo nombre tampoco es revelado, aunque el archivo del músico custodiado por T. Medina podría aclararlo.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 19-20.

<sup>42</sup> Muench-Lawson 1989, 12.

<sup>43</sup> Muench-Lawson 1994, 20.

mismo que su rencor de tener que tocar para los soldados durante la guerra. Ella lo cuenta a su modo, protagonista y crítico, pero asaz revelador de las ventajas que pudo obtener:

Fui muy popular entre los superiores de mi esposo [...] siempre me incluían como invitada en los convites que se organizaban después de los conciertos de Gerardo, siendo él mismo “un simple soldado” entre galones y demás condecoraciones [...] Me hice el propósito de ser especialmente atenta con los muchachos que servían en los Festivales Relajos Oficiales [...] me escapaba hasta la cocina para platicar con el cocinero vienés [...] me daba regalos que los demás no recibían [...] Esto, por supuesto, era totalmente ajeno a las esposas de los oficiales, que de todas maneras seguían alarmadas de que yo, una norteamericana, estuviera ahí. Estas fiestas eran aburridas en extremo, llenas de “buen provecho” y de estúpidas coqueterías para puntualizar las pausas [...] Mi esposo me advirtió que tendría que quedarme en casa hasta que aprendiera a moderarme la lengua.<sup>44</sup> La causa de esta reprimenda fue por un banquete que se ofrecía en honor de un general.<sup>45</sup>

A diferencia de él, que el diario pinta como quien se adapta a la situación sin chistar, ella despotrica y ensaya armar una historia aceptable al ironizar y mostrarse valiente ante los nazis –como con Hitler–: “Desafortunadamente mi comentario surgió en uno de esos embarazosos silencios [...] y fue escuchado por todos los oficiales en la mesa [...] mientras yo tímidamente jugueteaba con mi salchicha: de pronto el general explotó en risas y al fin se liberó la tensión”.<sup>46</sup> Los ataques al nazismo son proporcionales al empeoramiento gradual de la guerra; si cuenta jovialmente la evolución de ese nuevo y cómodo periodo y recuerda con respeto y entusiasmo algunos momentos vividos, no para de hacer hincapié en que los artistas no son nazis:

Los conciertos militares de mi esposo eran, en su mayoría, muy concurridos y cálidos. La excepción [...] era cuando las filas [...] preferían ver un par de bonitas piernas [...] Pero a principios de la guerra, el ejército apreciaba y apoyaba a sus artistas de manera impresionante [...] *Spielgruppe* se

<sup>44</sup> La traducción de Dionisia Urtubees de ambas partes del diario da la impresión de adaptar algunos textos parcialmente escritos en mal español, como lo denota la expresión precedente.

<sup>45</sup> Muench-Lawson 1994, 20.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 21.

formó en Munich y duró dos años: incluía a todo tipo de artistas; desde el hombre-víbora [...] hasta mi esposo, que tocaba música clásica y sus propias obras. Había mucho talento en esa [...] camarilla uniformada, sin encontrarse en ella ni un solo nazi. Sin embargo el grupo fue violentamente desintegrado cuando la situación se agudizó.<sup>47</sup>

Los acontecimientos no dejaron que ocurriera todo de acuerdo al exitoso plan inicial, de modo que el ataque fácil al régimen sirve a Vera Muench para enmascarar y justificar la historia que yace detrás de la decisión de quedarse, una empresa fatalmente calculada. No obstante, el capitán, el coronel o autoridades más altas mantienen a salvo al músico, quien se entrena al piano e inclusive viaja y permanece por meses en Bélgica:

Gerardo consiguió el permiso de viajar a Bruselas para dar conciertos privados a principios del invierno de 1943, gracias al esfuerzo de unos amigos belgas que pretendían salvarlo del frente y desanimar al Ministro de Propaganda, pues éste se empeñaba en que mi esposo regresara de inmediato ya que no aprobaba su buena relación con los círculos belgas.<sup>48</sup>

Primero, si del 39 al 43 Muench permaneció en una oficina o dando conciertos, es ilógico afirmar que alguien pretendiera salvar al músico de ir al frente, aunque sí parece congruente que el régimen que lo sostiene y protege en plena guerra le exija mantenerse en el país. Segundo, después de insistir en que se es ajeno a los círculos del poder nazi, suena presuntuoso manifestar que el propio Goebbels reclama que retorne, porque ni los "círculos belgas" ni Bélgica ni el pianista hacían peligrar el nazismo; además, si el "Ministro de Propaganda" tenía gran interés en él, el diario podría justificarlo. Tercero, sin entrar en tal enredo, es más plausible otra hipótesis: los conciertos privados debieron contar con el apoyo de Fernand Crommelynck (1886-1970), dramaturgo belga que Muench conoce en el París de los años veinte y que durante la Segunda Guerra dirige en Bruselas el Théâtre des Galeries.

El relato de la señora Muench-Lawson es muy confuso respecto al episodio en Bélgica:

Finalmente una grave crisis nerviosa de mi esposo y ocho meses en un lazareto belga<sup>49</sup> truncan

estos planes, logrando así la dispensa del ejército en el verano de 1944. Durante varias semanas no había tenido noticias de él y la llamada de un tal Capitán R., en marzo de 1943 no me ayudó para nada. [...] ¿sabe algo de su esposo? [...] ¿sabe que lo matarán si deserta? Como la misma idea me había estado dando vueltas en la cabeza y como frecuentemente hablábamos de la posibilidad de su huída a Inglaterra por medio del tráfico subterráneo [...] estaba demasiado preocupada [...] al día siguiente me enteré que Gerardo estaba terriblemente enfermo en un hospital...<sup>50</sup>

Es posible que existiera dicha crisis nerviosa y que fuese incluso grave,<sup>51</sup> pero el diario crea serias dudas con sus frecuentes exageraciones e incoherencias, que ahora piden creer en una "grave crisis nerviosa", paradójica y sorpresiva. El asunto es discutible porque en 1943 no se tenía aún la percepción de la derrota nazi y sólo una situación militar extrema podría requerirlo –como en 1944– de manera que nada amenazaba al pianista cuando daba conciertos en la tranquila Bruselas;<sup>52</sup> tampoco su situación podía cambiar de golpe toda vez que había logrado la temprana dispensa de ir al frente. Para justificar una más prolongada estadía en Bélgica pudo contar con el apoyo del "doctor de la *Luftwaffe*, quien lo había atendido de los nervios en Bruselas",<sup>53</sup> quizá el mismo que le extiende un "certificado en el cual [...] prescribía reposo para su recuperación".<sup>54</sup> Sólo así puede entenderse que pudiera mantenerse como un paciente nervioso durante ocho meses en Bélgica, pero es absurdo instalarle en un lazareto, porque en vez de sanar aumentarían tanto el peligro de enfermarse por contagio como el nerviosismo que conlleva el padecimiento. Si los conciertos privados buscaban evitarle el frente, dudoso argumento ya revisado, y si el objetivo era su huída a Inglaterra vía Bélgica, asombra que si ella estaba en Alemania hablaran con frecuencia del tema, cuando la censura y el espionaje nazis operaban en ambos países. Si en efecto se intentaba una desertión, se justificaría el recelo de Goebbels respecto a los "círculos belgas", por lo que resulta

<sup>50</sup> *Ibid*, 22-23.

<sup>51</sup> Era conocido el extremo nerviosismo del pianista al afrontar cualquier concierto, padecimiento que si se originó en la guerra, no parece haberle hecho cancelar presentación alguna en México.

<sup>52</sup> El rey belga se rinde ante Alemania en 1940 y el país tiene, durante la Segunda Guerra Mundial, un escaso riesgo de bombardeos, mientras que Bruselas es recuperada por los aliados hasta septiembre de 1944.

<sup>53</sup> *Ibid*, 34.

<sup>54</sup> *Ibid*, 36. La mención de dicho médico militar favorece la hipótesis ya expresada de la asignación del músico a la *Luftwaffe*; el médico reaparece en el mismo relato en Bad Huyese y diagnostica una difteria que, por complicaciones atribuibles a las carencias propias de la guerra, deviene en una parálisis (*Ibid*, 34), huella evidente en el rostro del pianista a lo largo de su vida.

<sup>47</sup> *Idem*.

<sup>48</sup> *Ibid*, 21-22.

<sup>49</sup> Hospital de cuarentena para enfermos altamente contagiosos.

entonces aún más insólito dispensarle del servicio en el ejército a mediados de 1944.<sup>55</sup>

## Derrota y emigración

En el verano de 1943 ella se encuentra en Munich –el frente urbano– y huye a Moosburg para evitar la obligación de trabajar que impone el régimen a las mujeres, aunque hasta ahí llega el aviso de presentarse y vuelve a entrar y salir de Munich para escapar de la sanción.<sup>56</sup> La época, a pesar de todo, es descrita con cierto respiro:

Gocé mucho aquellas semanas [...] bajo el sol del verano. Tenía dos lujosas habitaciones en un pequeño piso que daba a un canal y me gané el cariño de la casera [...] Yo le pagaba sin quejarme mucha más renta que lo que pedía [...] Aproveché la vitalidad recuperada en Moosburg para terminar el texto de una ópera que le prometí escribir a mi esposo y tenerla lista a su regreso –como los dos esperábamos– en otoño [...] El regreso de mi esposo de Bélgica puso fin a mis vacaciones en Moosburg, salvándome así de una probable investigación [...] Estaba sola en Munich; mi esposo, para evitar el *volkstrum*, vivía con su madre en Dresde, sin ningún registro oficial. Cada mes le enviaba los cupones de comida vía el tren Munich-Dresde.<sup>57</sup>

Ella cuenta con un año para escribir un libreto mientras él sigue en Bélgica –verano del 43 a mediados del 44– y, supuestamente liberado, no se reúne con su pareja sino se instala en la casa familiar de Dresde, donde cuenta con un piano y puede componer<sup>58</sup> sin siquiera registrar oficialmente su residencia, lo que equivale a una desertión encubierta. Todo indicaría que logró mantener, vía certificado médico, la necesaria protección militar hasta concluir la guerra, porque no fue sometido tampoco al *volkstrum* impuesto por Bormann a militares y civiles para luchar y evitar la derrota nazi. De ahí que resulte temerario afirmar que una suerte de desertión se acompañe de la recepción puntual de bonos de alimentación en una ciudad distinta, e incluso, por medio de un tercero. El diario no explica en qué calidad él es beneficiario

de los bonos, ni tampoco por qué ella no toma el tren para entregárselos y verlo después de al menos año y medio; en particular cuando ella dice tener una situación holgada. La nueva separación dura otros ocho meses, hasta el final de la guerra y, si no podían reunirse, puede deberse a que su relación resultaba conflictiva para la familia, ya que quizá en la misma residencia habitaban la ex esposa y la hija del pianista, que debía tener entonces alrededor de diez años, si se calcula que él permaneció fuera largo tiempo. El tema no es revelado por el diario pero Vera Muench me relató en 1965 la dramática muerte de la primera esposa y de la hija de ambos –en brazos del músico– en el implacable bombardeo de Dresde.<sup>59</sup>

A dos años de separación, el reencuentro en Munich ocurre después de la destrucción de Dresde; él adquiere la difteria y se desplazan a Bad Weisse gracias al certificado médico de la *Luftwaffe*, aunque el caótico final de la guerra impide su rehabilitación.<sup>60</sup> Sigue a la guerra un borroso periodo de permanencia en Alemania: Medina dice que la pareja llega a los EE.UU. en septiembre de 1947,<sup>61</sup> lo que refrenda Urtubees.<sup>62</sup> Si Vera Muench-Lawson les da esa versión a ambos, en el diario omite otra vez un dato: el paso y estancia previos en Mallorca, que escuché de la propia pareja, que otros y yo hemos oído por el testimonio de James Medcall –distinguido artesano del cobre en Santa Clara, Michoacán– quien dijo haber conocido a Muench, incluso al inicio de los años cincuenta, en Deia, comunidad mallorquina de artistas, el sitio más probable donde el pianista pudo encontrar a Robert Graves (1895-1985), otro personaje citado entre los que trata.<sup>63</sup> La llegada a los EE.UU. debe ocurrir después, a menos que desde ahí se hubieran trasladado con toda libertad a Deia, viaje altamente improbable en las condiciones precarias que describe el diario. Mallorca es clave, porque fue un famoso refugio para los nazis y un centro secreto del franquismo para falsificarles pasaportes y facilitar su salida hacia algunos países de América Latina. Si la pareja sale en 1947 de Alemania, pasa por Mallorca, un indicio más del apoyo económico familiar y del nexo posible con militares o políticos de la Alemania post-nazi que conocían la ruta secreta.

Los ocho años que separan la Alemania de 1945 con el México de 1953 no están documentados y merecen tanto un estudio en archivos como el testimonio de los conocidos de la pareja para aproximarse a datos, paradójicamente aún más desconocidos que los de la época anterior. Armarlos es arduo

<sup>55</sup> Puede recordarse lo ya dicho por el diario respecto a otro grupo, “violentamente desintegrado cuando la situación se agudizó” (Ibid, 21), lo que difícilmente pudo ocurrir con la organización musical a cargo de Muench si él estaba fuera de Alemania.

<sup>56</sup> Ibid, 26-27.

<sup>57</sup> Ibid, 28-30

<sup>58</sup> Ibid, 33.

<sup>59</sup> Ejecutado en un día por la aviación inglesa el 13 de febrero de 1945.

<sup>60</sup> Ibid, 36-40.

<sup>61</sup> Medina 2007, 6

<sup>62</sup> “Gerardo y su esposa salieron de Alemania en 1947.” (Urtubees 1994, 43).

<sup>63</sup> Significativamente, ni los textos de Medina ni el diario indican el lugar de dicho encuentro.



porque sólo señalan contactos con emigrados a causa del nazismo y personalidades conocidas por su tolerancia y pueden omitir, como antes, información. Se menciona que en Los Ángeles encuentra a Ernst Krenek (1900-1991) –demócrata social y opuesto al antisemitismo,<sup>64</sup> cuya obra fue denostada en Alemania y Austria por los nazis– cercano a la segunda escuela de Viena y, ya en los EE.UU., acaso inicia a Muench en el dodecafonismo, aunque no está probado que éste le suceda en cátedra alguna, como se afirma.<sup>65</sup> En *Big Sur* conoce a Henry Miller (1891-1980), amigo de Pound, aunque no logra integrarse a esa comunidad de intelectuales.<sup>66</sup> Theodor Adorno (1903-1969), amigo de Krenek y a quien conoce en California, le diría, sin quizá saber todo sobre su vida: usted es demasiado bueno para este país. Usted tiene que irse [...] Así [...] llegan a México en julio de 1953, por el puerto de Manzanillo [...] Después llegan a Guadalajara [...] Chapala [...] a Morelia.<sup>67</sup>

Es curioso que no se mencione la razón para venir a México, o sus posibles contactos y proyectos en un país que desconocen, ni tampoco la ciudad a la que van: Guanajuato. ¿Por qué, cómo y a través de quién llegan a esa ciudad, manifiestamente omitida por el diario y por Medina, si es en su Escuela de Música y en su Orquesta Sinfónica, ambas de la Universidad de Guanajuato, donde él encuentra su primer trabajo estable a poco de llegar a México? Ahí pudo concluir el testimonio de Vera Lawson, aunque optó por la vaguedad cuando siempre viajaron con un programa: la casa de los Lawson en los EE.UU., *Big Sur* o Los Ángeles. La supresión de Guanajuato en el diario puede ser similar al caso de Mallorca dado el probable vínculo de antiguos nazis con la extrema derecha mexicana, el sinarquismo,<sup>68</sup> que antes y durante la Segunda Guerra fue apoyada por la organización secreta nazi en México, cuyo centro de operaciones era Guanajuato. Según W. F. Wertz, el actor principal de dicho grupo fue Helmut Oscar Schreiter (Dresde 1902), quien llegó a México en 1923 y contribuyó a fundar la Unión Nacional Sinarquista (UNS: en alemán, nosotros), por años profesor en la Escuela de Idiomas de la Universidad de Guanajuato y con estrechos contactos con numerosos nazis residentes en México, a más de diversos mexicanos miembros de la UNS fincados en dicho estado.<sup>69</sup> La posible protección que pudiese haber recibido Muench de dichos círculos,

extendidos a Jalisco y Michoacán, es tan factible como la de Mallorca. El tema de los nexos entre nazis y sinarquistas mexicanos es hoy objeto de estudio y queda abierto a la investigación el posible encubrimiento otorgado a antiguos simpatizantes del nazismo.

El testimonio de Vera Muench-Lawson, publicado en dos partes a distancia de cinco años<sup>70</sup> es en muchos aspectos inverosímil y, para quienes les escuchamos relatar numerosos detalles de su vida, inexplicable. Sus tramas carecen de lógica y denotan más ventajas que limitaciones para quien quiso ser visto públicamente como víctima del nazismo –no negado en privado: “soy nazi”, espetó en perfecto presente cuando lo conocí. Para la galería ella oculta datos, exagera otros, interpreta con osadía o falsedad la relación con el nazismo porque le era insoportable el cuestionamiento y deseaba una semblanza decorosa. La existencia del diario no era ignorada por su personaje central, sino que constituía una alianza tejida por ambos para nutrir sus memorias de silencios y sobrevivir sin críticas ni reclamos en los medios musicales estadounidense, alemán y mexicano.<sup>71</sup> En cuanto a Tarcisio Medina, coincide devotamente con la información que se le ofrece sin quizá aportar otros datos que yacen en el archivo que custodia por deseo expreso de la pareja Muench. A veinte años del deceso del músico y apenas vislumbrado su pasado por la dosificada exposición realizada bajo el auspicio de entidades oficiales del Estado de Michoacán, es importante una apertura de dicho acervo para que los expertos interesados puedan estudiar su contenido.<sup>72</sup>

## De Pound a Muench

El mejor momento del músico ocurre al lado de Pound, de cuya magnífica influencia artística se desprendió temprano y cuya voz visionaria en el *Cantar LXXV*<sup>73</sup> revela una visión perceptiva y esclarecedora; léase la versión original:

<sup>69</sup> Wertz, William F., 2004.

[http://www.larouchepub.com/other/2004/3127mexico\\_synarchy.html](http://www.larouchepub.com/other/2004/3127mexico_synarchy.html)

<sup>70</sup> 1989 y 1994: “con mucha demora y sin excusa alguna entrego [...] la segunda parte de los fragmentos del diario de Vera Muench”. Urbutees 1994, 19.

<sup>71</sup> Sugiero observar una fotografía en la página contigua a la declaración sobre Hitler (Muench-Lawson 1994, 11): en el patio de la casa de Tacámbaro ella admira al músico que, sombrío, clava la mirada en el piso. Porta un abrigo extravagante para el sitio en el que están y, al cubrir del cuello a los tobillos, parece un uniforme alemán. El aire teatral de la escena ilustra el doble vínculo del músico con el nazismo: su acercamiento voluntario y la consecuente herida.

<sup>72</sup> En particular la correspondencia, los documentos de identidad e iconografía diversa.

<sup>73</sup> La nota de introducción al *Cantar LXXV* menciona a Muench como “uno de los ejecutantes habituales de Rapallo” (Pound 2000, 1955), quien “les visitó (durante un permiso al poco de ser reclutado en el ejército alemán) portando en su bolsa de viaje la obra del filósofo Ludwig Klages (1872-1956).” (*Idem*) El reclutamiento debe ocurrir después de septiembre de 1939 y la visita a fines de éste o al iniciar 1940.

<sup>64</sup> Casado por un breve periodo con Anna Mahler.

<sup>65</sup> Medina 2007, 7. Krenek fue sólo profesor eventual en colegios y universidades de Los Ángeles.

<sup>66</sup> La historia es descrita en *Las naranjas de Hieronimus Bosch*, Henry Miller 1957.

<sup>67</sup> Medina, 6.

<sup>68</sup> Serrano Álvarez, Pablo, 1989, t. II, p. 736-764.

*Out of Phlegethon!*

*out of Phlegethon!*

Gerhart

*art thou come forth out of Phlegethon?*

*with Buxtehude and Klages in your satchel, with the*

*Ständebuch of Sachs in yr/ luggage*

*-not of one bird but of many*<sup>74</sup>

Las últimas tres líneas del poema refieren a 1939, una época de confianza en la que el músico entusiasta, cargado de ideas, libros y partituras, visita a Pound: Buxtehude (1637-1707), mención obligada, remite al arte de combinar el teclado y la composición-improvisación, escuela formativa en Alemania por siglos. Klages fue un modelo para el músico hasta el final de su vida: el encendido tono contenido en el estudio del filósofo sobre Nietzsche,<sup>75</sup> su crítica al progreso emergente con el siglo XX o el vínculo estrecho y sagrado con la naturaleza, la *Erdmutter*.<sup>76</sup> Entre paréntesis, el exceso klagesiano por Nietzsche encuentra ecos en el crítico muniqués Alexander Berrschke (1883-1940) quien, quizá entre el 37 y el 39, describe a Muench como “el último de una raza desaparecida de gigantes”.<sup>77</sup> No falta en el músico conocimiento práctico de la grafología de Klages, observable en su escritura, que aísla cada letra con cuidado y no da acceso a la detección de rasgos propios. El *Ständebuch* de Sachs es parte de la afinidad con Pound en: el músico-poeta, el *Meistersinger* carpintero, un valor de la simplicidad propio de la ideología que ambos comparten. En una nota, la edición española aporta información importante para descifrar el sentido de “not of one bird but of many”:

Clement Janequin (c. 1480-1558) [...], cuyo motete aquí reproducido en arreglo para violín de Münch,<sup>78</sup> se titula ‘Canción de los pájaros’. En su *ABC*<sup>79</sup> el poeta comenta: “Janequin escribió un coro, con sonidos para los cantantes de las diferentes

partes del coro. Estos sonidos carecían de valor poético o literario si se les quitase la música, pero cuando Francesco da Milano lo adaptó para el laúd, los pájaros permanecían en la música. Y cuando Münch lo transcribió para instrumentos modernos los pájaros seguían allí todavía. *Todavía ESTÁN* allí en la parte del violín.<sup>80</sup>

 EJEMPLO MUSICAL 1, FRAGMENTOS DE *LE CHANT DES OYSEAUX* DE JANEQUIN EN TRANSCRIPCIÓN DE MUENCH.

La identificación con la música de Janequin –cuyas onomatopeyas en *Le chant des oyseaux* (c. 1529) o su constante pregonar en *Les Cris de Paris* son un anuncio temprano del modernismo– refiere a la escritura austera de Muench, que ensaya recuperar modelos antiguos y más tarde encuentra en Olivier Messiaen (1908-1992), cuyas búsquedas, además de su afición por la ornitología, también concuerdan con Pound en el interés por la antigua métrica griega.

A su vez, las cuatro primeras líneas del *Cantar*<sup>81</sup> contienen un mensaje escasamente analizado al traducir “Out of Phlegethon!” sólo por “¡El Flegetón!”; incluso el poema no parece comprenderse al ignorar la historia que hoy sabemos. La conocida versión en español no detecta el sentido profundo de la mención del Flegetón –“uno de los ríos de los Hades [...] un río de fuego”–<sup>82</sup> también “ardor de arrepentimiento de las ofensas hechas a Dios”.<sup>83</sup> Pound, con su franqueza habitual,<sup>84</sup> ofrece en secreto un consejo sobre la culpa si se

<sup>74</sup> Pound 2000, 1958.

<sup>75</sup> Klages [1923] 1965. Un fragmento de su texto sobre Nietzsche es bastante ilustrativo: “El instrumento de su visión es el don del ‘discernimiento de espíritus’, armado de las flechas más aceradas de la inteligencia. Por primera vez, después del medioevo [...] tenemos en él [...] la flor que nace cada mil años [...] el mayor catador de almas y conocedor de espíritus.” (Klages 1965, 306-307)

<sup>76</sup> El estudio sobre Carl Jung (1875-1961) de Richard Noll aporta datos sobre Klages como fundador del grupo pagano kosmische Runde –círculo cósmico– que celebra la *Erdmutter* –gran madre tierra– y el *völkisch*, basado en el objeto sagrado de la sangre (Noll 1999, 156-157).

<sup>77</sup> Medina, 4.

<sup>78</sup> Ortografía del original.


<sup>79</sup> Pound 2000, 1958

<sup>80</sup> Pound 2000, n1907. Noel Stock, biógrafo de Pound citado en la edición española, refiere al arreglo de Muench en una ejecución al violín que Paul Zukofsky, apenas con diez años, hizo para el poeta. (Stock 1982, 435-436) Otra alusión a los pájaros se encuentra en el *Cantar* LXXII, Presencia (1944): “Y como ondas que vienen de más de un transmisor / Sentí entonces / Las voces fundidas, y con frases rotas, / Y muchos pájaros hicieron contrapunto”.

<sup>81</sup> Pound 2000, 1959. La traducción de José Vázquez Amaral de los “Cantares Pisanos” (XLLIV-LXXXIV, 1945-1948) expresa así el *Cantar* LXXV: “¡Del Flegetón! del Flegetón, Gerhart ¿emerges y vienes del Flegetón con Buxtehude y Klages en tu mochila, con el *Ständebuch* de Sachs en tu equipaje --no de un pájaro sino de muchos”. La ausencia en la traducción del signo final de interrogación, con seguridad una errata, deja abierta lo que en inglés es una pregunta breve, como indica el texto original.

<sup>82</sup> *Idem*.

<sup>83</sup> Río llamado Cocytus, o Flegeton: Cocytus quiere decir querrela, y llanto [...], los que mueren, por la mayor parte después de conocer sus pecados [...] Otros llamaron a este mismo río Flegeton, que significa ardor de arrepentimiento de las ofensas hechas a Dios [...] ardor, porque de la tristeza nace ardiente dolor [...] escocimiento de corazón; y ésta es la mayor pasión. Llámense ríos del infierno por estar estas pasiones en nosotros mismos.

 <http://idd00dnu.eresmas.net/libero7.htm>

<sup>84</sup> El análisis de las cartas del poeta le destaca como “una de las personas más obstinadas en sus opiniones al igual que respetuosa; hizo amigos y enemigos por doquier por el simple ejercicio del clásico derecho estadounidense de la libertad de palabra”. (Porter 1950)

admite que al escribir el cantar, segunda mitad de 1945, conoce la aflicción del pianista de quedar atrapado en la guerra sin hacer la carrera que deseaba y, acaso enterado por el propio Muench, la pérdida familiar en el bombardeo de Dresde. El “Out of Phlegethon!” traducido como “El Flegeton” omite el imperativo, “¡Fuera del Flegeton!” o “¡Sal del Flegeton!”, y las tercera y cuarta líneas –“Gerhart art thou come forth out of Phlegethon?”– pueden decir “¿sois quien sale del Flegetón?”<sup>85</sup> –¿has salido del arrepentimiento?–<sup>86</sup> verdad poética que pide asumir la tragedia de la que uno mismo ha sido partícipe. Pound, martirizado en Pisa por las tropas estadounidenses, escribe el Cantar en una burda jaula para fieras; sin arrepentirse, exhorta a adoptar una misma postura y asumir íntegramente su pasado.<sup>87</sup>

## Mi percepción

La pareja Muench-Lawson fue ascética, vivió aquí con un recogimiento que contrasta con sus orígenes –“¿tan caro tiene uno que pagar por haber nacido en el seno de una familia clase media alta?”<sup>88</sup> Las clases en Morelia una o dos veces por semana no les brindaron gran apoyo económico, como debió ocurrir después con el par de días que dio en la ciudad de México, repartidas entre el Conservatorio Nacional y la Escuela de Música; ahí, sin alumnos, paseaba por los pasillos y, en un gesto acertado, se le comisionó para grabar las sonatas de Scriabin. Entre sus alumnos de piano en Guanajuato, Morelia y México se cuentan Carmen Higuera, Gloria Carmona, Rogelio Barba, Hugo Grassie e Ives Reynaud; en composición desconozco a quienes lo hayan hecho en alguna escuela; creo haber sido el único que haya estudiado con él. Mis clases privadas en Tacámbaro duraron dos años y comprendían seis horas de un día cada semana y no aportaban gran cosa a su modesta condición económica. Antes de la lección hacíamos paseos al monte, incluso hasta el rancho del eminente médico Leo Eloesser.<sup>89</sup>

<sup>85</sup> “Art thou”, donde “art” es la segunda persona del singular en inglés antiguo y cuya conjugación con “thou” se traduce por “ser”, que deviene “sois”.

<sup>86</sup> Incluso ¿eres el arrepentimiento encendido por haber ofendido a Dios? Al traducir se pierde también el juego ecoico del inglés al inicio: “out of”, “art thou”, aquí apenas sugerido: “sal”, “sois”.

<sup>87</sup> Es conocido que, en un juicio posterior, la defensa de Pound prefirió declararlo paranoico para evitarle la condena perpetua por traición a la patria, de modo que se le interna en los EE.UU. en un hospital para criminales durante una docena de años, después de lo cual vuelve a Italia, donde reside hasta su muerte.

<sup>88</sup> Muench-Lawson 1989, 6.

<sup>89</sup> Al parecer, el Dr. Eloesser creó en China el primer hospital de guerra (1914-18) y se le atribuye el haber tratado a Frida Kahlo (1907-1954) en 1939, además de convencer a Rivera de reconciliarse y casarse de nuevo con ella, posible origen del obsequio de un autorretrato en 1940 –hoy en una colección privada en N.Y.– que le dedica así: “Pinté mi retrato en el año de 1940 para el Doctor Leo Eloesser, mi médico y mi mejor amigo.

Al final de la tarde hacíamos una comida casera con breve sobremesa. En las noches, gritos coléricos, silencios. Al día siguiente le conducía a Morelia. A mediados de 1965 les llevé a Playa Azul, Michoacán, donde en el día veíamos a un mudo pedir limosna y en la noche disfrutar en la cantina de charlas y bebidas con el capital recogido; el sitio no era casi visitado y en sus esteros podía uno asirse de islotes de lirios compartidos con garzas que se dejaban llevar hasta el mar.

¿Por qué estudié con Muench? Era un personaje abierto a un repertorio desconocido en México y yo supuse que podría estudiar dichas técnicas con él; al mismo tiempo, era el único que aceptó darme clases después de mi expulsión del taller de composición del conservatorio, de donde Julián Orbón, mi maestro, se había ido dejándome sin mayor guía que la de un alumno inexperto y dogmático y las visitas demasiado *ad libitum* que hacía al trabajo el propio Chávez. En composición me llevé la sorpresa de encontrar a un Muench intolerante, opuesto a enseñar las técnicas que yo deseaba adquirir, sin sentido pedagógico alguno e inhibitor de la creatividad, con objetivos tan limitados como el hacer ejercicios armónicos o componer formas clásicas con temas impuestos, aunque en el fondo apoyado por los tradicionales rudimentos de la armonía moderna de Hindemith. Nada de su enseñanza era llamativo y por lo tanto el resultado de mis estudios de composición fue insatisfactorio. En franco contraste, la lección de piano podía ser incluso grata y me permitía, sin ser pianista, recorrer casi todo el repertorio de Mozart, Beethoven y Scriabin, además de dejarme conocer las rarezas del músico, como su exagerada ejecución de Bach con gestos de brazos y cabeza expandiéndose sobre todo el teclado, o su conocimiento, emoción y vitalidad en Scriabin. Ahí pude aprender más que ejercitando sus lecciones de escritura musical. El impulso emotivo del pianista servía a su interpretación de Messiaen, Boulez o Stockhausen, autores que adoptó cada vez más en su repertorio después de la visita a México de Heinrich Strobell en los sesenta, quien luchó por crear una imagen moderna de la cultura musical europea y alemana. Muench tuvo el mérito de ejecutar por vez primera en México obras desconocidas que entonces ningún pianista local podía abordar –hoy tampoco se ven ni se oyen. Recuerdo sus interpretaciones a fines de los años cincuenta, que causaban el recelo y la intriga de muchos, aunque conquistó a un sector del público que reconocía su innovadora capacidad para afrontar partituras de gran dificultad técnica y mnemónica. La renovación de su repertorio pianístico atrajo la atención de Bernard Flavigny y Claude Helffer, destacados pianistas franceses que con frecuencia venían a México; ambos ex alumnos de Messiaen, coincidían en que las ejecuciones del alemán no eran ortodoxas pero aceptaban que su expresividad, incluso neurasténica, daba un tono vivaz a los

autores de esas obras y, en particular, a los *Klavierstücke* de Stockhausen. Su aporte tenía algo del curioso resabio del compositor que ejecuta obras de vanguardia, una virtud musical que lo distingue. A sabiendas del interés que podía despertar en su país, en repetidas ocasiones le inquirí sobre la posibilidad de volver como pianista, pero sólo obtenía monosílabos o una mudez que dejaba intuir un pasado difícil.

El fuerte contraste entre las clases de composición y las de piano reflejaba un deseo privado del profesor que, sin querer, llegaba a desanimarme como compositor tanto como lo hacía con él mismo, que colocó el piano por encima de su obra. A excepción de alguna pieza como la *Tessellata Tacambarensia* No. 3 para piano (1969),<sup>90</sup> de la cual surgen sonoridades nacidas de su experiencia auditiva e interpretativa de Messaien y de Stockhausen, su música es rígida y, en cierto modo, escueta al provenir del uso impuesto por su conocimiento de los sistemas hindemithiano, atonal o dodecafónico. El lector puede juzgar por su cuenta al escuchar distintos fragmentos de la obra grabada en México en dos discos compactos, y constatar el parco cambio que presenta dicha producción a lo largo de casi cuatro décadas,<sup>91</sup> como acaso muestra aquí una breve selección de cinco composiciones de varias épocas.

#### ▶ EJEMPLOS SONOROS 6 A 10: MUENCH 2000.

Dicha selección ensaya destacar momentos distintos para dejar oír dos trozos del periodo de la guerra, *Capriccio variato* (1940) y *Concert d'hiver* (1943), y tres posteriores, todos ellos a suficiente distancia para hacerse un juicio de la evolución: *Labyrinthus Orphei* (1950), *Sortilegios* (1979) y *Pentálogo* (1985). En dichas obras predomina más el ámbito del acento italiano, francés, arcaico o moderno que una estructura que rebase el universo musical de Hindemith y, en la obra posterior a los años sesenta, el de Krenek y cierta coloración melódica de los pájaros de Messaien.

Su creatividad compositiva no pareció crecer sino al amparo de procedimientos que sirvieron más para encubrir un fondo emotivo, para él impronunciable, que para permitir que aquél surgiera con todos sus riesgos. El mismo temor a tocar en público, superado en escena, aparece en su obra, pero no alcanza a liberarse. Pound sabe que no se rompen cadenas a medias y aquí nada deja oír lucha escondida; una "voz de Muench", la correspondencia creativa y viva con el pianista emotivo, enfermizo y delirante que fue. Éste no emerge en una obra que deja irresuelta para siempre una

lucha escondida; de ahí su música, símbolo profundo de un prolongado silencio. Una obra que se escinde de la vida no otorga al ser dispensa: es en la soledad de la creación donde se alcanza a resolver, con autenticidad, la vida, eso que la música no deja ocultar y transmite como verdad o vacío.

## Bibliografía

Ducharme, D. J., *Olga Rudge Papers*, New Haven, Connecticut, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale Collection of American Literature, 1993.

Hitler, A., "El Führer inaugura la Gran Exposición de Arte Alemán", en Chipp, H.B., editor, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995, p. 510.

Klages, L. *Die psychologischen Errungenschaften F. Nietzsche*, Leipzig 1923

\_\_\_\_\_, *Los fundamentos de la caracterología*, Paidós, Buenos Aires, 1965.

Medina, T., *Gerhart Muench. Centenario de su natalicio*, Tacámbaro-Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 14 al 23 de marzo de 2007. Programa general de actividades y semblanza.

Miller, H., *Big Sur and the Oranges of Hieronimus Bosch*, New Directions, New York, 1957.

Muench-Lawson, V., "Alemania 24 horas al día" (fragmentos de un diario) [1ª. parte], nota y traducción de D. Urtubees, Pauta, CENIDIM, UAM, No. 32, pp. 5-13, México, octubre 1989.

\_\_\_\_\_, [2ª. parte], nota y traducción de D. Urtubees, Pauta, CENIDIM, UAM, No. 49, pp. 19-43, México, enero-marzo, 1994.

Murray Schafer, R., *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, Faber, London, 1978.

Nieto, V., *Piano del siglo XX. Trece obras de autores latinoamericanos*, Escuela Nacional de Música, PAPIME, México, 2005.

Noll, R. *Jung, el profeta ariano*, Mondadori, Milano 1999.

Porter, C. A., reseña crítica sobre *The Letters of E. P., 1907-1941*, *New York Times Book Review*, N.Y., 29 Oct. 1950.

<sup>90</sup> Nieto 2005, 43-47.

<sup>91</sup> Muench 2000.

Pound, E, *ABC of Reading*, Londres, Faber and Faber, 1961.  
 \_\_\_\_\_, *Cantares completos*, edición bilingüe de Javier Coy, traducción de "Cantares Pisanos" (LXXIV-LXXXIV) de J. Vázquez Amaral, tomo III, Madrid, Cátedra, Letras universales, 2000.

Serrano Álvarez, P. *La batalla del espíritu, el movimiento sinarquista en el Bajío mexicano (1932-1951)*, tesis de maestría en Estudios Regionales, México, Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, 1989, t. II, p. 736-764.

Stock, Noel, *The life of Ezra Pound*, San Francisco, North Point Press, 1982.

Terrell, C. F., *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2 vols., 1980, 1984.

Wertz, W. F. Jr., "The Nazi-Instigated Nacional Synarchist Union of Mexico: What it Means for Today", Executive Intelligence Review, Vol. 31, Nos. 27-28, julio 9 y 16, 2004, The Larouche Publications, Washington (véase Fuentes en internet).

## Fuentes en internet

Ilustración 1. Fotografía de Ezra Pound y George Antheil, París 1923  
<http://www.paristransatlantic.com/antheil/mainpage/paris.html>

Ilustración 2. Fotografía y música del Welte-Mignon Kabinett:  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Welte-Mignon#Originalkompositionen\\_f.C3.BC\\_r\\_Welte-Mignon-Klavier\\_1926](http://de.wikipedia.org/wiki/Welte-Mignon#Originalkompositionen_f.C3.BC_r_Welte-Mignon-Klavier_1926)  
<http://www.swissmusicbox.ch/showroom/8/59/Welte-Mignon-Kabinett-Reproduktions-Klavier.html>

Isituto di Cultura Fascista:  
<http://www.comune.firenze.it/comune/biblioteche/bup/buprc160.htm>

Cultura y música nazi:  
<http://www.shoaheducation.com/naziorganizations.html#A>  
[www.institucional.us.es/fedro/numero4/pasajes.html](http://www.institucional.us.es/fedro/numero4/pasajes.html)

Archivo O. Rudge:  
<http://webtext.library.yale.edu/xml2html/beinecke.OLGA.con.html>

Archivo E. Toch:  
<http://www.library.ucla.edu/music/mlsc/toch/>

Nazis en México:  
[http://www.larouchepub.com/other/2004/3127mexico\\_synarchy.html](http://www.larouchepub.com/other/2004/3127mexico_synarchy.html)  
[http://www.larouchepub.com/eirtoc/2004/eirtoc\\_3127.html](http://www.larouchepub.com/eirtoc/2004/eirtoc_3127.html)

*Flegetón*: <http://idd00dnu.eresmas.net/libero7.htm>

*Dr. L. Eloesser*: <http://www.fridakahlofans.com/c0360.html>

## Discografía

*Ego Transcriptor Cantilenae. The Music of Ezra Pound*. Robert Hughes, director. The Other Minds Ensemble, The Arch Ensemble, Western Opera Theater, ASKO Ensemble, Villon Music Theatre, Conductus Ensemble, y Nathan Rubin, violín; CD y notas de Ch. Amirkaniam y M. Fischer, Other Minds, San Francisco, 2003

*Sortilegios, Gerhart Muench, Sinfonietta de las Américas*, investigación de T. Madrina, R. Falcó y J. Trigos, 2 CD y notas; Evoluta, S.A., México 2000.

## Ejemplos en disco compacto o en la versión en línea de PIM

Ejemplo musical 1. *Le Chant des oyseaux* (SCTB) de Janequin alude al canto del mirlo, el ruiseñor y el cucú; el arreglo para violín de Muench (29.9.1933, Milán) muestra breves e insistentes repeticiones de alturas fijas, ornamentos, trinos, intervalos armónicos y tríadas.<sup>92</sup> Coy alude a Terrell: "este motete fue una de las composiciones favoritas en los programas de los conciertos de Rapallo."<sup>93</sup> Copia musical de Patricio Calatayud.

Ejemplos sonoros 1 a 5, Ezra Pound: fragmentos de *Le Testament* (1923), de *Fiddle Music First Suite* (1923-1924), de *Cavalcanti* (1931-33) y de *Collis O Heliconii* (1932).

Ejemplos sonoros 6 a 10, Gerhart Muench: fragmentos iniciales de *Capriccio variato* (1940), *Concert d'hiver* (1943) *Labyrinthus Orphei* (1950), *Sortilegios* (1979) y *Pentálogo* (1985).

<sup>92</sup> *Ibid.*, 1960-1961.

<sup>93</sup> Terrell, 389.