

BUCH, Esteban (2016). *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Esteban Buch afirma que su interés por escribir sobre la visita de la Orquesta de París a Buenos Aires en julio de 1980 parte de una fantasía romántica: la de que la música de la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler y el estruendoso aplauso que le siguió significaron un acto de resistencia contra la dictadura instalada desde 1976. A partir de esta fantasía tenía la posibilidad de escribir una novela, un guión de una película o el libreto de una ópera. Sin embargo, él decidió escribir un libro de historia, producto del análisis de un conjunto amplio de documentos de la época. Aunque la fantasía del autor no se vea comprobada en la trama documental, funciona durante todo el texto para mantener la motivación de una indagación exhaustiva que logra echar luz sobre un conjunto amplio de actores (músicos, diplomáticos, militares), instituciones (Mozarteum, Teatro Colón) y países (Francia, Argentina, Alemania).

El libro está dividido en tres secciones que, a través de tres referencias temporales distintas, cuentan la historia de la visita de la Orquesta de París y sus consecuencias: “Una semana”, unidad que se refiere al tiempo que la orquesta permaneció en Argentina, “Dos horas”, tiempo estimado de duración del tercer concierto de la Orquesta en el Teatro Colón y “Treinta y cinco años”, tiempo transcurrido desde la visita hasta la actualidad.

En la primera de las secciones titulada “Una semana”, Buch analiza la visita desde las negociaciones para concretar la gira hasta el último concierto de la orquesta en el Teatro Colón, pasando por el incidente producido por una nota escrita para circular entre los músicos. Para reconstruir los hechos, el autor usa un conjunto prolífico de fuentes -detalladas en la bibliografía del libro- que incluye archivos (argentinos y franceses); entrevistas a varios de los

protagonistas y medios de prensa fundamentalmente argentinos, franceses y brasileños (destino previo de la Orquesta de París). Se ocupa de contextualizar la visita de la orquesta en el marco de las relaciones entre Francia y Argentina: al mismo tiempo que el país europeo se erguía como el epicentro de algunos movimientos de derechos humanos que reclamaban por las desapariciones en Argentina como la AIDA¹, el gobierno presidido por Valéry Giscard d'Estaing era uno de los proveedores de armas de la dictadura argentina. Aunque en la opinión pública francesa estuviese instalada la condena a la dictadura argentina, hecho agravado por el secuestro y desaparición de dos monjas en 1977, el gobierno mantenía una diplomacia activa, incluso tomando distancia del aislamiento internacional que sufría la Argentina desde la asunción del presidente James Carter en Estados Unidos. En abril de 1979, Maurice Papon, Ministro de Presupuesto visita la Argentina y es recibido por Videla. Asimismo, José Alfredo Martínez de Hoz es recibido por Giscard d'Estaing en mayo de 1980.

Luego, la sección se concentra en el incidente producido por el hallazgo, por parte de un fotógrafo del Teatro Colón, de una nota destinada a circular entre los músicos donde se los insta a no participar de convocatorias oficiales del gobierno argentino “en razón de la situación por todos conocida” (Buch, 2016: 51). En este punto el autor caracteriza los diferentes puntos de vista dentro de la disputa generada, sin trazar ninguna posición de forma monolítica. Dentro de la orquesta, existían posiciones diversas: la situación del director Daniel Barenboim resultaba particular por haber nacido en el país y temer por su situación personal (técnicamente, había desertado del servicio militar), el embajador de Francia Bernard Destremau buscaba congraciarse con el gobierno de su país y evitar -infructuosamente- quedar pegado al escándalo suscitado y por último, el gobierno argentino mostraba sus fracturas entre civiles ligados a algunos ministerios como Martínez de Hoz, que a su vez era

¹ Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo

miembro del directorio del Mozarteum, y el canciller Carlos Cavándoli, ligado al sector nacionalista de la Fuerza Aérea, quién sobreactúa la reacción ante el papel encontrado buscando mayor protagonismo dentro del elenco gobernante. A su vez, dentro de la prensa que se analiza, se encuentran algunos diarios como *La razón* que centra sus críticas en el incidente y otros, como por ejemplo *La nación*, cuyas notas se mantienen mucho más centradas en la crítica musical de los conciertos.

Por último, la sección relata el encuentro de algunos de los músicos de la orquesta con las Madres de Plaza de Mayo. Ante el comunicado de AIDA que sugería no ir a Buenos Aires para “no sentarse en las sillas de los músicos de los desaparecidos” ni “tocar música para cubrir el silencio de la muerte” (Ibid. 2016:32), algunos músicos habían respondido que resultaba más productivo políticamente ir que omitir la visita, dejando más aislado al pueblo argentino. Para los que tenían esta posición, el incidente con la nota fue de gran ayuda ya que ellos mismos no sabían muy bien cómo manifestarse. El encuentro con las Madres es coordinado desde París a través de algunos exiliados y se realiza de modo secreto en un departamento que ellas poseían en el centro porteño. Los recuerdos de este encuentro son evocados a partir de los testimonios de algunos músicos que participaron. En este punto, las consecuencias que generó en la dinámica interna de la orquesta éste encuentro con las Madres no terminan de quedar expuestas producto de la ausencia de un testimonio fundamental como el del director, Daniel Barenboim. Según Buch, Barenboim se encontraba sumamente preocupado por la irregularidad de su situación personal y “exasperado” (Ibid. 2016:83) por la actitud de algunos músicos. Sin embargo, esta posición no puede terminar de estar desarrollada producto de que Barenboim le impide a Buch hacer pública, en el libro, la conversación telefónica sostenida entre ellos sobre la gira (Ibid. 2016:88).

En la siguiente sección, titulada “Dos horas” el autor se concentra en la temporalidad del tercer concierto ofrecido por la Orquesta de París en el Teatro Colón. Particularmente en la elección de tocar la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler. Para este análisis, donde se indaga en torno a la politicidad de la sinfonía, se tomarán numerosas referencias de la obra de Theodor Adorno, según el cual el comienzo de la sinfonía, con su *Trauermarsch*², “eleva un grito de espanto ante algo peor que la muerte” (Ibid. 2016:100). En el análisis, la sinfonía es tomada como una historia con un conjunto de tópicos que van desde lo militar a lo fúnebre, pasando por el pueblo y la apoteosis. A su vez, la obra es puesta en relación con su contexto de creación: la *Quinta sinfonía* es estrenada en Colonia en 1904, y aunque Mahler haya sido un judío asimilado, el autor no deja de notar conexiones entre el tono de la sinfonía y el antisemitismo profundamente extendido en Europa en aquel tiempo.

Luego de la descripción de la sinfonía y su contexto de creación se plantea un problema vinculado a la recepción: ¿cómo reconstruir la interpretación de la sinfonía y la escucha del público tal como fue en 1980 en Buenos Aires? El autor comienza por descartar la existencia de registros, audiovisuales o sonoros, del concierto. Además, puntualiza que el análisis musicológico ligado a la concepción estética adorniana donde la obra de Mahler estaría atravesada por tópicos políticos no está presente en la escucha habitual de muchos amantes de la música del compositor austriaco, incluyendo a la mayoría de los asistentes al concierto realizado en Buenos Aires. Aunque los tópicos de la música y su contexto de creación sean políticos puede haber una escucha exenta de politicidad. Sin embargo, en el recorrido de los documentos que Buch analiza se dejan ver los diferentes intentos por introducir la dimensión política en la interpretación respecto del balance de los conciertos con la particularidad de que ninguno de ellos se concentra en los

² Buch explica que *trauermarsch* significa en alemán marcha fúnebre pero su traducción literal sería marcha de duelo

elementos políticos de la música, sino más bien en las acciones extra musicales de los miembros de la orquesta. Mientras que en la apreciación musical la mayoría de los medios y testimonios coinciden con calificar como extraordinario el último de los conciertos, existen distintas interpretaciones en cuanto al significado de la respuesta positiva del público: en el caso de Destremau, la lectura del aplauso final es la de un apoyo a la orquesta contradiciendo las consignas oficiales en su contra (Ibid. 2016: 139); en el caso del diario *La razón* la lectura es completamente opuesta, siendo el aplauso un reconocimiento estrictamente musical *a pesar de* las acciones del grupo de músicos inscriptas en la llamada “campaña antiargentina”. El diario *Convicción* lleva aún más lejos este argumento planteando el aplauso final como una demostración de “cultura cívica” mayor a la del país ligado al nacimiento de las luces, cuya actitud no sería digna de su historia (Ibid. 2016: 142).

En el marco de esta discusión sobre las lecturas del concierto y sus espectadores, es relevante el lugar que le toca al Mozarteum como institución. Ligada a una tradición que vincula la posición liberal en política con el gusto por la alta cultura, la posición de su presidenta -Jeannette Arata de Erize- puede resumir una matriz de pensamiento de una presencia importante dentro de la ideología del gobierno de las Fuerzas Armadas. La presencia del Ministro de Economía en el directorio de la institución es un modo de confirmar esto. En una entrevista otorgada después del concierto, la presidenta del Mozarteum dirá: “el público argentino lo que quiere es música” y “yo nunca he intervenido en política” (Ibid. 2016: 150). El diario *La nación* refuerza esta posición ligada a la autonomía del arte mencionando el mérito puramente artístico del concierto. Esta trama ideológica en la que participan instituciones civiles, funcionarios y medios de comunicación no es la única presente en el elenco gobernante. La posición nacionalista que muestran medios como *La razón* o *Convicción* también tiene su correlato en la posición de funcionarios como el canciller Cavándoli. Es un acierto del libro, a

la hora de complejizar la caracterización de las posiciones dentro del gobierno de facto y aportar a la tarea pendiente de periodizar los distintos momentos de la última dictadura militar, el hallazgo de otro concierto realizado el 3 de mayo de 1982 donde la Sinfónica de Buenos Aires interpreta la *Tercera Sinfonía* de Mahler contextualizando la obra en el marco de un “homenaje a las tropas que luchan en el atlántico sur” (162) y antecedida por el *Himno nacional argentino*.

Durante la última sección titulada “Treinta y cinco años” el libro cambia en cuanto al tono y al estilo. En principio, pasa a estar narrado en primera persona y los recuerdos personales de la vida del autor toman protagonismo. Asimismo, las fuentes se vuelven más cercanas contando entre las mismas mails intercambiados con familiares, entrevistas con conocidos y opiniones de amigos transmitidas en conversaciones. Finalmente, el recorrido temático se vuelve más arbitrario, aunque no exento de referencias teóricas que lo acompañan: Serú Girán en Bariloche, Mauricio Kagel en Alemania, los judíos entre Alemania y Argentina y, finalmente, una discusión que atraviesa el libro, pero se plantea explícitamente al final en torno al concepto de resistencia.

La sección comienza evocando el recuerdo de un concierto de la banda Serú Girán en Bariloche cuatro días después del último concierto de la Orquesta de París en el Teatro Colón. En el concierto, organizado por la municipalidad intervenida por el gobierno militar, suena el tema llamado *Canción de Alicia en el país*, favorito del autor e icónico del supuesto rol resistente del rock durante la dictadura. La mención del tema sirve para poner en discusión este lugar resistente del rock y establecer una analogía con el ejemplo desarrollado en el caso de la música clásica: ¿no será que la resistencia consiste algunas veces en la capacidad de construir espacios para respirar en medio de una coyuntura opresiva? tanto los recitales de rock (se menciona el caso de Virus) como los conciertos de música clásica podrían cumplir esta función. En cuanto al rock como espacio de una resistencia más

articulada y agresiva, no se puede encontrar mucha evidencia. Más bien se puede ver en la figura de la alegoría una búsqueda de poder decir, a través de un recurso retórico, cosas que no se pueden decir en un contexto determinado. El autor acierta en este punto al pensar las condiciones de producción de aquello que se dice, el lugar desde donde se enuncia. Serú Girán toca en conciertos organizados por entidades estatales, incluso en 1982 hace un concierto completo que se transmite por ATC. Cuando Charly García es interrogado en televisión sobre el significado de *Canción de Alicia en el país* responde que refiere a una historia de amor vivida por un amigo. Puede haber en el rock una referencia alegórica al malestar general pero esa poética está lejos de formularse como una crítica al gobierno o un intento de modificación de las condiciones de producción simbólicas ofrecidas por el propio Estado. Buch recupera en su indagación un comentario anónimo en un video de Youtube de un recital de Serú Girán en Obras donde alguien elogia la valentía de Charly García por tocar la *Canción de Alicia en el país* a pocas cuerdas de la ESMA. El comentario le sirve al autor para reflexionar sobre los cambios que produce el paso del tiempo en la memoria colectiva y también para encontrar una analogía a su fantasía romántica de leer en la *Quinta Sinfonía* de Mahler un acto de resistencia. Queda enunciado el peligro de sobredimensionar gestos del pasado desde el presente de la interpretación.

La segunda parte de la sección se dedica a la historia de Mauricio Kagel y sus *Marchas para malograr la victoria* en el marco de su ópera radiofónica *El tribuno*. El procedimiento es similar al esbozado en la primera sección sobre la obra de Mahler: reconstruir su contexto de creación para pensar su contenido político. La ópera de Kagel se estrena en Colonia en 1979. Un año después, el autor adoptaría la nacionalidad alemana, país en el que vivía desde 1957. La obra de Kagel tiene tópicos militares que llevan al autor a asociarla con la *Trauermarsch* de la *Quinta Sinfonía* de Mahler. Algo más arbitraria parece la asociación con la

dictadura argentina, ya que la sátira del poder autoritario podría estar ligada en la obra tanto al pasado nazi de Alemania como al recuerdo de Kagel del peronismo en el tiempo que vivió en Argentina. Sin embargo, resulta pertinente pensar el contexto de emergencia de la obra teniendo en cuenta que, a fines de los años setenta, se vive un momento de creciente sensibilidad respecto de los derechos humanos en los países occidentales. Según esta hipótesis, Buch afirma que Kagel podría haber estado pensando en lo que ocurría en el presente Argentina mientras componía su ópera, en el marco de lo que otros biógrafos plantean como un proceso de “reargentinización” del compositor. Finalmente, también se plantea la analogía entre Kagel y el propio Barenboim, pensado a su vez los paralelismos en las historias familiares de judíos que llegaron a la Argentina escapando de Europa y, en algunos casos, volvieron a exiliarse durante la dictadura (con el caso emblemático de Jacobo Timerman).

Hacia el final de la sección, Buch remite a su posición filosófica, formulada a modo de chiste por un amigo como “adorniano triste” (Ibid. 2016: 229). Este comentario le sirve para realizar un recorrido en torno a la mencionada noción de resistencia y sus distintos significados posibles. Buscando dar con una constante a las distintas formas, más o menos organizadas, de resistencia el autor la encuentra en la palabra *No*. Dejando en claro que la negatividad no implica necesariamente el pesimismo, defiende la estética adorniana en función de su fe absoluta en el poder crítico del arte como tal. Precizando el concepto de resistencia, retoma dos vertientes para definirlo: el inorgánico y el heroico. En el primer caso, se trataría de algo menos organizado, vinculado más que nada a una disidencia y a gestos espontáneos de solidaridad con las víctimas. En el segundo caso, se trataría de los movimientos de resistencia organizados como tales, por ejemplo, los casos de Francia e Italia durante la Segunda Guerra Mundial. En función de que el segundo modelo no existió en Argentina es que se puede pensar más bien desde el primer

modelo. En este sentido, resulta fundamental comprender que para aquellas cosas que se planteaban como disidentes la dictadura también tenía sus propias versiones: la fiesta puede ser disidencia, puede ser “una isla de bienestar” (Ibid. 2016:188) en un recital de Virus y resultar completamente apologética del gobierno en lo que retrata la película *La fiesta de todos* (1979) de Sergio Renán. A su vez, resulta necesario vigilar la posición desde el presente con la que el investigador se acerca a esos hechos disidentes del pasado para evitar, como en el mencionado comentario al video de Youtube o acaso con la fantasía del propio autor sobre la *Quinta Sinfonía* de Mahler, sobredimensionar algunos gestos.

Para finalizar, podemos destacar del libro la virtud de ser una lectura atrapante. Efectivamente hay algo de la historia que Buch decide contar que posee elementos literarios, a pesar de la elección de inscribirla en un libro de historia. Respecto a la rigurosidad de la investigación, se entiende que la primera sección es la que aporta conocimientos más originales al campo debido la originalidad de la utilización conjunta de archivos, medios de prensa y entrevistas de Francia y Argentina. De la segunda parte, se puede destacar la innovación de incluir hipótesis de la musicología para pensar el período histórico y la contribución a complejizar las posiciones ideológicas y las posibles periodizaciones al interior de la última dictadura militar. En la tercera parte se profundiza la carga subjetiva, siendo un tanto menos exhaustivo el recorrido por la bibliografía que aborda la noción de resistencia durante la última dictadura. Se advierte, sin embargo, sobre el riesgo de algunas investigaciones respecto de sobredimensionar, desde el presente, algunos gestos entendidos como resistencia.

JOAQUÍN FERNANDO STICOTTI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
(ARGENTINA)
joaquinstiticotti@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-3269-5199>

Enviado: 2017-12-11
Aceptado: 2018-02-20