

Esteban Buch. *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires.* Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2016.

Evangelina Máspoli

(UNLP/UNQ)

Muchas son las contribuciones que el último libro de Esteban Buch propone al campo de la historia reciente, en particular, por el novedoso registro que despliega y que articula la investigación empírica con el ensayo memorístico originado, este último, de la propia experiencia del autor. Sobre la reconstrucción de un acontecimiento particular, la gira de la Orquesta de París por la Argentina en julio de 1980, este libro ilumina una faceta poco explorada del período más nefasto de la historia argentina: la significación política de la música en contextos dictatoriales y autoritarios. Pero lo novedoso es que lo hace desde el estudio de un género que ha sido escasamente explorado en el campo académico: el de la música clásica. En este sentido, el libro desnuda las contradicciones de un sector de la elite argentina que sostenía que, por sus rituales propios, tal género suponía la exclusión de todo componente político.

Los trabajos más relevantes que abordan la temática de la música durante la última dictadura argentina, han centrado su atención en la cultura del rock y en el género popular. En general, la visión presente en estas obras, es la que considera a esos géneros y a los rituales a ellos asociados, como espacios donde era posible resistir, desde el arte mismo, a los embates de un régimen que veía a la cultura como un ámbito de generación de prácticas “subversivas”. El libro de Buch repone otra categoría, la de la música clásica y con su indagación, visibiliza el comportamiento de las elites, las internas del régimen militar, y las luces y sombras que rodearon las gestiones diplomáticas que permitieron la llegada de la Orquesta al país. En el último capítulo, mediante un cruce de temporalidades, el autor recurre a un ejercicio memorístico para resignificar el recital de Serú Girán en la ciudad de Bariloche, en el mismo momento en que la Orquesta se presentaba en el Teatro Colón. De ese modo, apelando a los propios recuerdos de aquella noche y a las sensaciones que la adolescencia imprimió en su propia experiencia de vida, Buch revisa las percepciones de un público que escuchaba “Canción de Alicia en el país” y sus referencias a “un río de cabezas aplastadas por un mismo pié”. Y es aquí donde el concepto de resistencia se constituye en un puente analítico que permite reflexionar sobre la música y los distintos contextos

históricos y espaciales que habilitan su escucha. Se podría decir entonces que el eje que articula los tres capítulos que componen esta obra es el de la significación política de la música, actualizando el problema de pensarla en clave ideológica, ya sea desde una perspectiva de izquierda, acentuando su misión social y transformadora, o para servir a los gustos estéticos y a las prácticas estandarizadas de distintos sectores de la elite.

Desde un plano general, lo más atrayente del libro es el recorrido que propone al lector, con un cruce de temporalidades sumamente original, pero también, por los diferentes registros mediante los cuales se organiza el relato. Es así como, “Una semana”, “Dos horas” y “Treinta y cinco años” reconstruyen, respectivamente, las circunstancias que rodearon la gira por la Argentina de la Orquesta de París y de su director Daniel Barenboim, en plena dictadura militar; las horas finales del último de sus conciertos en el Teatro Colón, que incluyó la *Quinta sinfonía* de Mahler; y el recital de Serú Girán en el sur argentino. La exposición de estas diferentes temporalidades, se articula con distintos registros de escritura (y, por ende, de lectura), que van del análisis empírico de documentos oficiales, testimonios orales, entrevistas, medios gráficos y bibliografía especializada, pasando por la reflexión, en clave adorniana, de distintos fragmentos de aquella sinfonía, hasta arribar al relato en primera persona, traccionado por la memoria y los sentidos de lo vivido.

El primer capítulo reconstruye las encrucijadas que signaron la gestión de la gira de la Orquesta por la Argentina. No obstante, va más allá de la reposición de tal recorrido. En primer lugar, exhibe con minucioso detalle las diferentes etapas por las que atravesó la relación diplomática entre el gobierno francés y la dictadura argentina, jalonada por hechos de trascendencia internacional que complicaron esos vínculos diplomáticos; pero, también, por otros que demostraron ciertos guiños favorables hacia el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Ahora bien, una serie de acontecimientos que contribuyeron a estrechar aún más las relaciones bilaterales entre ambos países, deben mencionarse para contextualizar las gestiones que permitieron la visita de la Orquesta a Buenos Aires. Aquí, Buch se detiene en el nombramiento de distintas personalidades en espacios clave, que contaron con el aval franco- argentino. Pero, sobre todo, el de un nuevo embajador en Buenos Aires que desplegó una “diplomacia cultural” con la organización de una Semana del Cine Francés que tuvo como evento principal, la presentación de la Orquesta. La

recepción en París del ministro de Economía, José A. Martínez de Hoz es el dato que completa el rompecabezas. En ese sentido, el autor señala que el ideólogo e impulsor de la política económica de la dictadura integraba, por aquel entonces, la Comisión Directiva del Mozarteum Argentino, la asociación que organizó la temporada de conciertos en la que participó la Orquesta. Al punto que, es el propio Martínez de Hoz quien gestionó, durante su estadía en Francia, la entrada al país del director orquestal Daniel Barenboim, considerado un “desertor” del servicio militar argentino.

A continuación, el capítulo analiza las controversias en las que se vieron envueltos los músicos de la Orquesta, por su inminente visita a un país encabezado por un régimen fuertemente cuestionado por violaciones a los derechos humanos en el plano internacional. La polémica partía de las acusaciones de complacencia con la dictadura argentina que la presencia de los artistas venía a representar; la que hacía emerger, como tema de fondo, la compleja relación entre arte y política. La interpelación a los músicos partía de una problemática moral emanada de un doble tabú: desde el plano de lo humano, no ocupar el lugar del desaparecido; y desde el artístico, no tocar música para eludir el silencio de la muerte.

El relato se detiene, finalmente, en la llegada de la Orquesta a la Argentina y en el incidente diplomático que signó la estadía de los músicos en Buenos Aires. Conjugando el análisis de documentos institucionales, medios de prensa de la época y testimonios orales, el autor ofrece aquí una detallada narración de los hechos que condujeron a tal incidente. Estos acontecimientos fueron usados por los medios de prensa argentinos para aportar dramatismo a esa coyuntura. En aquel contexto, el discurso centrado en la “campana antiargentina” y en tópicos nacionalistas que fueron funcionales a las estrategias de legitimación del poder autoritario, es usado por distintos actores que muestran su simpatía por el régimen dictatorial. Así lo demuestra el vespertino *La Razón*, la revista *Somos*, el periodista Bernardo Neustadt, y el crítico César Magrino quien, desde su columna en *El Cronista Comercial*, propone boicotear la próxima presentación de los músicos y “no aplaudirlos”. Esto advierte, por un lado, la interpretación de un hecho musical bajo el cristal de la política. Y, por otro, las fibras por las cuales el discurso autoritario que legitimaba el accionar del “Proceso”, se filtró y emergió en el ámbito público nacional a través de la voz de distintos actores que reprodujeron representaciones tales como la amenaza comunista y

las supuestas complicidades con una campaña maniquea que desprestigiaba a nuestro país en el exterior.

El autor demuestra, además, las pujas internas que existían en la corporación castrense y que la presencia de la Orquesta permitió visibilizar. Desde un plano general y pese al acuerdo en torno a la “lucha antisubversiva” y los métodos para combatirla, las solidaridades corporativas y los matices políticos de cada uno de los sectores que componían el régimen, alimentaban esas fracturas. Precisamente, la Fuerza Aérea, pese a ser minoritaria en la composición del gobierno, estaba a cargo de los dos sectores estatales que intervinieron en la gira: la Cancillería y la Municipalidad de Buenos Aires, de la que dependía el Teatro Colón. Estas son las contradicciones que se expresan en aquel julio de 1980 y de las cuales el autor da cuenta en este primer capítulo. A través de un sugestivo diálogo de fuentes, demuestra cómo el incidente diplomático que rodeó a la gira, puede ser leído, también, a partir del enfrentamiento entre una Fuerza Aérea esencialmente nacionalista y un Ejército más cercano al ideario liberal.

Desde la voz de los propios protagonistas, “Una semana” culmina con el encuentro de algunos integrantes de la orquesta con las Madres de Plaza de Mayo. Este hecho, sumado a la solidaridad demostrada por otros músicos con los artistas desaparecidos, señala su actitud trasgresora ante el poder autoritario y plantea preguntas fundamentales sobre la significación política de la música. Con este interrogante como eje central, el autor reflexiona, en el siguiente capítulo, sobre el significado político que pudo tener la elección de una de las piezas más importantes de la obra de Mahler en el último concierto que la Orquesta brindó en Buenos Aires.

En “Dos horas”, Buch indaga los distintos aspectos que, de la *Quinta Sinfonía*, pudieron concebirse en términos de resistencia estética (esto es, de negatividad), tanto la Marcha Fúnebre y sus posibles repercusiones en la coyuntura argentina, como los tópicos militares, populares y/o apoteóticos que se activan en la escucha de esta obra. El riesgo es que la reconstrucción de los modos en que fueron oídas esta sinfonía como la obertura wagneriana que constituyó el bis en el último concierto resulta, en cierto punto, una tarea imposible. Sin embargo, a través de un minucioso análisis que integra, por un lado, lo coyuntural con las interpretaciones críticas del concierto en los medios de comunicación y, por otro, atemporal, con las declaraciones de quienes participaron del evento, el autor logra

mostrar la presencia del componente político; y de qué manera este se filtró inevitablemente en esos relatos.

Ese creativo ejercicio analítico deja entrever una doble contradicción que focaliza en el contenido extramusical que obras como las de Mahler, pueden imprimir en el acto de la escucha. Pero, también, en la significación política que un hecho artístico puede generar en una coyuntura sociopolítica determinada. De tal modo, la primera, se corresponde con el comportamiento de una elite cultural que, cercana al poder represor, sostenía la ideología de la autonomía del arte respecto a la política (sobre todo, con relación a la música clásica); pero donde ese componente tiñe todas sus declaraciones. Y, por otro, el de los sectores más politizados que, contrariamente a su postura crítica respecto al régimen, sostenían la idea de un “recinto neutro” y de un Teatro Colón como una isla que permitía “respirar” en el marco de la imposición del terror.

Finalmente, en “Treinta y cinco años”, Buch se interna en el terreno de la introspección y pone en juego su vivencia adolescente. Desde la propia experiencia, resignifica su participación en el recital de Serú Girán. El relato posee la distancia que imprimen treinta y largos años. Pese a ello, no se queda solo en la reflexión de esa experiencia sino que va más allá. El apartado centrado en la obra del músico Kagel (quien había asociado ya la *Trauermarsc* de Mahler con la dictadura argentina), vuelve a reponer la analogía entre experiencias traumáticas como las del genocidio nazi y el terrorismo de Estado en Argentina, evocando así la noción de trauma colectivo y sus marcas en la memoria. Y desde un registro centrado en la reflexión filosófica que, en ciertos aspectos, no trasciende la mera especulación, alude a las posibles alegorías que, tanto la *Quinta* de Mahler como “Canción de Alicia en el país”, pudieron representar en aquel contexto de terror.

Ese es el gran “enigma” que deja flotando los últimos párrafos del libro ¿pudieron esos dos hechos musicales representar formas de resistencia a la cruenta dictadura que había asaltado el poder en marzo de 1976? Más allá de la respuesta afirmativa o no de este interrogante, no podemos dejar de resaltar los aportes que el libro propone. El entretendido entre la historia y la memoria, el cruce de temporalidades y el registro analítico que plantea al lector, no pueden obviarse. Podemos concluir entonces que, desde un plano general, el recorrido de esta obra nos lleva a transitar por dos polaridades que resultan contrapuestas.

El camino transcurre así entre la música, la vida y la resistencia, por un lado, y el silencio, la muerte y las complicidades por el otro. Dos atributos simbólicos que se manifiestan perfectamente en el contexto histórico en el que se desarrollan los acontecimientos.

Bibliografía:

PETRUCELLI, Alejandro y MORGADE, Pablo: *Música y dictadura. Por qué cantábamos*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2008.

PROCHASSON, Christophe: “¿Es la música de derecha?”. En *Políticas de la Memoria*, Nro. 14. Verano 2013-2014, pp. 189-196.

PUJOL, Sergio: *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Booket, 2007.