



Esteban Buch

Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires

Buenos Aires

Fondo de Cultura Económica

2016

301 páginas

Guillermina Mariel Guillamon¹

Tocar para no callar: sobre la significación política de las obras musicales y el rol de los músicos en la última dictadura cívico-militar argentina

Las múltiples relaciones entre la historia política y las prácticas musicales constituyen un campo cada vez más visitado por las ciencias sociales. Sin embargo, no son numerosos los casos en donde un enfoque interdisciplinario, combinado con una prosa cercana a la literatura, tiene como objeto de estudio a la “música culta”. Enmarcado en este complejo auge temático, *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires* abre nuevos interrogantes sobre la significación de las obras artísticas –y particularmente de

aquello considerado como “arte puro”– como así también sobre el vínculo entre el campo musical y la resistencia a la dictadura cívico-militar de 1976.

Ya en el prólogo, Buch explicita los dos objetivos que se interrelacionan a lo largo de todo el libro. Por un lado, y yendo más allá del caso de la Orquesta de París, busca analizar el posicionamiento de los músicos frente a la dictadura argentina. Complementario a ello, el texto indaga en torno al rol y la significación política de las obras musicales. Si bien el *corpus* documental con que el autor trabaja ambos

¹ Profesora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata y Magíster en Historia por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Becaria

doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Mail de contacto: guillermina.guillamon@gmail.com

aspectos está compuesto por prensa y material diplomático relativo a la Orquesta de París, la mayoría de las fuentes proceden de testimonios orales. De ello se desprende otro objetivo presente durante el texto: la necesidad de reflexionar sobre las relaciones y tensiones –siempre complejas y cambiantes– entre la memoria individual y colectiva.

El análisis del incidente del Grupo de artistas músicos durante su visita a la Argentina en julio de 1980, además de constituir el disparador del libro y de ser homologable con el concepto de *affaire* ya utilizado por Buch, permite visibilizar múltiples tensiones sociales, políticas y estéticas, y habilita a reconstruir el pasado con un tinte narrativo y documental. Para ello, la división de los capítulos no está realizada según problemas ni cronologías sino por la duración del problema histórico analizado. La primera parte, titulada “Una semana”, repara en el incidente diplomático con una narrativa cercana al documental político. A continuación, “Dos horas” busca reconstruir una historia de la escucha mediante un análisis microhistórico del concierto de la Orquesta de París en el teatro Colón. Por último, “Treinta y cinco años” bien puede ser considerado como un ensayo que, a partir de una reflexión del propio autor sobre su trayectoria, busca indagar en torno a ciertas prácticas culturales y a su relación con el concepto resistencia durante la coyuntura que supuso la última dictadura cívico-militar.

Haciendo hincapié en la duración del conflicto diplomático que enfrentó –no siempre explícitamente– a franceses y argentinos, el apartado “Una semana” revela al lector el complejo entramado detrás de la visita de la Orquesta de París. El primer contacto con el director de la orquesta, Daniel Barenboim, fue realizado

en 1977 por Jeannette Arata de Erize quien, como presidenta del Mozarteum Argentino, oficializó la invitación en Francia. Dos problemas se revelaron en esta visita. Por un lado, el temor de Barenboim de ser arrestado por cargos políticos, ya que su ida en 1950 –con tan sólo nueve años– lo había convertido en un desertor del ejército. Por otro, los secuestros de las monjas francesas, la detención del pianista Miguel Ángel Estrella en 1977 y la declaración de la ONU visibilizando las desapariciones forzadas en 1978 tornaron complejas las relaciones entre Francia y Argentina. Sin embargo, la tensión pareció disolverse con viajes diplomáticos y visitas de políticos y, por sobre todo, con la designación del nuevo embajador Bernard Desmetrau, encargado de impulsar la visita de la Orquesta de París.

Sin embargo, en 1980 la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) emitirá un comunicado interpellando directamente a la Orquesta de París al tiempo que criticando el accionar de su país, Francia. La denuncia buscó visibilizar que los músicos irían a un teatro bajo la égida militar que, a su vez, los obligaría a tocar para cubrir el silencio de la muerte. Como consecuencia de la declaración, la orquesta convocó a una reunión –a la que ni Barenboim ni los principales directivos asistieron– a fin de debatir el posicionamiento y accionar una vez en Argentina. Si bien todos coincidieron en que no deberían asistir de forma colectiva a eventos auspiciados por el régimen militar, algunos expresaron su disidencia con la AIDA y manifestaron que su presencia en Argentina colaboraría a escuchar las voces silenciadas. Con estos dos posicionamientos la orquesta emprendió su gira, presentándose primero

en Brasil y, finalmente, cerrando en Argentina.

Y aquí comienza la historia de la que no hay fotos ni escritos, pero sí hay múltiples testimonios orales. Eduardo Comesaña, fotógrafo que trabajaba habitualmente para el Mozarteum, se acerca al primer ensayo de la orquesta en el teatro Colón. Luego de una foto fallida de Baremboim al frente de los músicos, Comesaña es llamado por el responsable del servicio de la Promoción del Teatro Colón para que retrate varios papeles pegados en el tablero tras bambalinas. Pero en el momento en el que intenta hacerlo, un grupo de músicos prohíbe el registro fotográfico. Comesaña discute en inglés y, finalmente, el anuncio en cuestión es arrancado por uno de los músicos. La incógnita del papel, según recuerda años después el encargado de impedir la foto, evitó por tan sólo horas lo que será calificado por el director del teatro, el Comandante Guillermo Gallacher, como una “enorme y ridícula historia”. Llegados a este punto, ¿qué información contenían esos papeles que los hacía tan polémicos? Uno era la invitación a una recepción que la Embajada le había enviado a la orquesta. El otro, escrito por los músicos, recordaba la decisión de no asistir a ninguna invitación por parte del gobierno. Si alguien decidía hacerlo, sólo podía ser de forma individual y no en nombre de la orquesta.

Rápidamente dispersado por la prensa, el posicionamiento del denominado Grupo de artistas músicos dará lugar a un incidente diplomático que –en palabras de Buch– “revela y agravia líneas de fractura en sus múltiples actores, desde la orquesta y sus directores hasta la Cancillería argentina, pasando por la diplomacia francesa en su más alto nivel, e incluso la dictadura misma” (56). Como consecuencia de ello, los músicos se

encuentran con un tono hostil tanto por parte de medios de comunicación como de los propios franceses residentes en Argentina que envían cartas a la embajada mostrando su enojo con sus compatriotas.

En el marco de un constante ataque por parte de los diarios, cuatro músicos deciden conocer a las Madres de Plaza de Mayo. El encuentro, que no fue registrado por ningún medio ni institución, conducirá a un quiebre definitivo entre los músicos de la orquesta. Ese mismo día, el Grupo de artistas músicos redactó un comunicado sobre artistas desaparecidos. Publicado al día siguiente, coincidió con otro texto de agradecimiento al público argentino que también fue divulgado en varios diarios. Aunque la prensa advierte el alto número de firmantes –entre los cuales no está el Grupo de artistas músicos–, lejos de ser un acto espontáneo de los músicos, es decisión de los responsables de la gira para aparentar un desenlace positivo. Más allá de la intencionalidad, lo que ambos textos revelan es la fractura hacia el interior de los músicos: entre aquellos que creían inaceptable transformar la gira en un evento político y los que decidieron encontrarse con las Madres.

El segundo apartado, “Dos horas”, busca reconstruir la historia de la escucha de la obra que ejecutó la Orquesta de París: la Quinta Sinfonía de Mahler y, particularmente de su primer movimiento, *Trauermarsch*, marcha fúnebre o marcha de duelo. Es aquí donde Buch retoma el llamado de AIDA –a no tocar música para cubrir el silencio de la muerte– para indagar cómo la música se cargó de significación política en un régimen que buscaba acallar y que acallaba sobre lo que hacía. Para ello, el autor retoma varios textos de Adorno y, específicamente, su libro sobre Mahler. En consecuencia, destaca la relación entre sonoridad en tanto representaría una escena dramática en la

cual —el contraste entre las cuerdas y las trompetas— dejaría entrever la imagen de los torturador frente a sus víctimas. Pero más allá de esto, Adorno repara en que lo que hace Mahler allí es reaccionar, como artista, como “voluntad política inconsciente de sí misma, a la violencia antisemita de su época”.

Así, si bien la obra “representa y elabora un rito fúnebre atravesado por conflictos, cuyos actores están disponibles para elaborar diferentes formas de identidad por parte del oyente” (111), los tópicos y la estructura de la obra de Mahler sólo conforman un potencial de significación, una de las posibles formas de interpretar e identificarse que tiene el oyente y en las que el contexto y la subjetividad terminan de decidirlo. Sin embargo, ¿cómo hacer la historia de una escucha de la que no quedó ningún registro audiovisual? La única opción para indagar sobre la experiencia y la significación política del concierto es a través de los testimonios orales. Pero es en esa oralidad donde se suceden dificultades para recordar una experiencia de escucha ya que en el relato emergen emociones, impresiones y asociaciones que, muy probablemente, no sean las propias del momento relatado. Pero prontamente el autor señala que, más allá de estas dificultades, siempre hay huellas que subsisten y que permiten realizar un relato rico y verosímil.

En primer lugar, tanto los testimonios orales como la prensa concuerdan en que, dada la calidad artística del concierto, la orquesta que fue premiada con los aplausos. Lo que pareciera ser un dato menor muestra que, aun cuando la experiencia estética de la escucha estuvo inserta en una serie de cuestionamientos éticos y políticos, el público decidió aplaudir como respuesta a

la calidad del concierto. Sin embargo, este reconocimiento cobra otra significación y muestra que música y política no son dos campos escindidos. Si bien los aplausos fueron alentados por la prensa como una forma de demostrarle a los franceses que los argentinos no politizarían el concierto, aquí emerge otro problema. ¿Los aplausos quisieron significar superioridad moral? O, por el contrario, ¿intentaron mostrar la disconformidad con el régimen?

Si bien los testimonios orales destacan la emoción en la experiencia de la escucha, no remiten a la significación política del concierto ni a la coyuntura política. Así, la ausencia de una representación mental colectiva respecto del contexto, ya sea de la dictadura o de los desaparecidos, otorga mayor fuerza a la conceptualización del Teatro Colón como isla política, en tanto la estética debe primar por sobre la ideología. Asimismo, esta falta de significación se contradice con el coraje del grupo de músicos y el conflicto que hizo que se visibilice el problema de los desaparecidos, y contribuyó a la potencial significación de una obra musical como instrumento de denuncia.

“Treinta y cinco años” es el tercer apartado y, en tanto que el último, es aquel en el que el lector buscará el cierre del libro. Para su sorpresa, la escritura en primera persona y el abordaje de otros músicos y obras que, al menos en las primeras hojas, poco tienen que ver con la Orquesta de París, Mahler y Baremboim, desorienta al lector. Sin embargo, a medida que el libro finaliza, se comprende la intención de Buch y el apartado se convierte en la parte mejor lograda de todo el texto. Una exacta mezcla de erudición en fuentes, metodologías y reflexiones personales que la convierte en una

invitación a que sea el propio lector quien concluya el libro.

En primer lugar, Buch indaga en su propia historia con la música, específicamente con la escucha de la canción *Alicia en el país* de Charly García, ícono de la resistencia en el rock. Sus recuerdos de la vez que escuchó a *Serú Girán* en vivo en el polideportivo de Bariloche en su adolescencia, también en julio de 1980, remiten a dos reflexiones. Si bien no cree haberse sentido parte de una resistencia, sí recuerda haber encontrado en el espacio mismo una forma de no estar solo, de compartir una experiencia estética. Por lo tanto, ¿desde cuándo el rock empezó a ser entendido desde la resistencia?

Por un lado, advierte que esta perspectiva de análisis comenzó a tomar forma a partir de 1983 con la intervención en el campo del sociólogo Pablo Vila. Por otro, tal como en sus recuerdos, los recitales funcionaron como una alternativa a las sociabilidades prohibidas o censuradas por la dictadura. Pero la mayor fuerza del rock, la clave para entender su rol de resistencia, es la función que tuvieron las alegorías en las letras de canciones. Así, en el caso de *Alicia*, Charly buscó reforzar, conscientemente, aquellas imágenes violentas propias de la coyuntura. Esto, señala Buch, sumado a la conciencia de la violencia en la propia sociedad, aumentó la posibilidad de encontrar en el tema una alegoría crítica de la realidad argentina.

En segundo lugar, analizará tanto la trayectoria como la obra musical de Mauricio Kagel, argentino radicado en Alemania en 1957 y actualmente considerado como un compositor vanguardista que bien puede estar a la altura de Pierre Boulez. Si bien Buch afirma que no hay datos que permitan asignarle un rol militante a Kagel, le

intriga la significación de la ópera radiofónica *Der Tribun*, en la que se encuentran las *Diez marchas para malograr la victoria*. Claramente críticas de la violencia antisemita como del régimen nazi, también en algunas de ellas, el timbre y las estructuras de las marchas se pueden asociar con la *Trauermarsch*. Más allá de estos datos, no hay nada que permita asociar esta obra con la dictadura argentina, ni siquiera el orador grabado en la obra permite remitirse –siguiendo la opinión de Kagel pero también la crítica de la prensa– a un totalitarismo o dictadura en concreto.

Aunque Kagel prohibió la consulta de sus papeles personales hasta treinta años después de su muerte, sí es posible consultar el material sobre *Der Tribun*. Y es allí donde Buch encuentra una clave para comprender la significación política de la obra: un recorte de un reportaje a Jacobo Timerman, realizado en 1979, luego de su detención, tortura y posterior expulsión del país. Así, su propio derrotero –Ucrania, Argentina y posterior exilio en Israel y Estados Unidos– lo había convertido en un ícono del intelectual perseguido por las dictaduras. Y es por ello que este simple papel cobra un especial significado: sugiere un posible vínculo entre la obra de Kagel, la situación argentina y la propia trayectoria de un judío perseguido por políticas antisemitas.

El cierre del capítulo, lejos de ser una conclusión temática, es una reflexión sobre la necesidad de escribir sobre la dictadura pero también sobre la forma en la que se escribe la historia del pasado reciente. El uso de la primera persona refleja, así, la voluntad de Buch de decirle *no* a todas las formas de violencia y, con ello, asumir un compromiso con la verdad y justicia. En este sentido, el comunicado de la AIDA recuerda, según el autor, que el hecho de ser músico no fue un obstáculo

para ser víctima del terrorismo de estado. Y dado que en Argentina no existió ninguna organización similar, la ética del arte y la resistencia en tiempos de dictadura residió en decirle *no* a la barbarie. Sin embargo, esta reflexión conlleva una dificultad: *no* es algo que se *dice*. De ello, deriva el problema que los músicos de la Orquesta de París, Mahler, Charly García, Kagel, las alegorías en las letras, el público, la crítica en la prensa, invitan a pensar: no toda resistencia se manifiesta explícitamente con un *no*. De aquí que el estudio de las potenciales significaciones políticas de las obras artísticas como los posicionamientos de músicos frente a la política deban ser, inevitablemente, abordados desde una perspectiva interdisciplinar que permita captar, también, los matices y fisuras en lo *no dicho* y lo *no hecho*.