



Carassai, Sebastián

**Esteban Buch, Música, dictadura, resistencia.
La Orquesta de París en Buenos Aires, Buenos
Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, 301
páginas**



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Carassai, S. (2016). *Esteban Buch, Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, 301 páginas. Prismas, 20(20), 362-364. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3232>*

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Esteban Buch,

Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires,
Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, 301 páginas

La noche del miércoles 16 de julio de 1980, unas tres mil personas aplaudieron sostenidamente en el Teatro Colón de Buenos Aires la interpretación que de la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler realizó la Orquesta de París, dirigida por Daniel Barenboim. *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires* narra la historia de ese aplauso, cuyo eco el autor de este libro, Esteban Buch, pareciera todavía poder escuchar.

¿Cómo lo hace, si el concierto de aquella noche no quedó registrado en ninguna grabación visual ni sonora? Buch despliega todos los elementos fragmentarios que recolectó tanto en Buenos Aires como en París de la breve pero intensa visita que los músicos franceses y el director nacido en Buenos Aires realizaron a la Argentina de la última dictadura militar. Por un lado, identifica a los actores que ayudan a explicar la relevancia del evento, desde el propio Barenboim y los músicos hasta los gobiernos de la Argentina y de Francia, cada uno con sus internas, pasando por el Mozarteum Argentino (la organización responsable del evento), el embajador de Francia, Bernard Destremau, las autoridades del teatro, los periodistas que cubrieron la gira, los críticos de arte que comentaron los conciertos y las asociaciones civiles que se

pronunciaron sobre su significado o se reunieron con algunos miembros de la orquesta. Por otro lado, analiza declaraciones, correspondencia, artículos de la prensa y realiza entrevistas a los protagonistas que quisieron hablar. Pero más allá de la investigación documental, el carácter más sobresaliente de esta indagación radica en el dedicado esfuerzo que consagra al estudio y a la interpretación de la pieza musical que ocasionó aquel aplauso. En cierto sentido, el propio libro puede ser pensado como una composición, no por documentada menos artística, cuyos capítulos encarnan tres movimientos diferentes pero relacionados entre sí: la semana de la visita de la Orquesta de París a la Argentina, las dos horas que duró el concierto tan aplaudido y los treinta y cinco años que separan aquella noche del momento en que esta narración se materializa.

El primer movimiento, “Una semana”, narra el nimio incidente que convertirá una visita pensada por sus organizadores como un acontecimiento cultural en un escándalo diplomático de proporciones impensadas. Un fotógrafo presencia un ensayo de la orquesta y luego cuenta a la revista *Somos* que un cartel escrito en francés, cuya fotografía no pudo tomar porque algunos músicos se lo impidieron, indica a los integrantes de la orquesta que

no deben aceptar, en nombre del grupo, ninguna invitación oficial del gobierno argentino “por causas ya conocidas”. El episodio coloca la cuestión de los desaparecidos, que militares y una mayoría de la prensa vernácula llamaban “campaña anti-argentina”, en el centro de la visita francesa, y causa divisiones tanto en la opinión pública y el gobierno como en el interior mismo de los músicos visitantes. En esta “tormenta en un vaso de agua”, al decir del *Buenos Aires Herald*, Buch avanza un análisis gota a gota, mostrando que, aunque se trató de un puñado de músicos y no de la mayoría, y aunque la cuestión exasperaba al propio Barenboim, fue la solidaridad con las Madres de Plaza de Mayo y la decisión de que la música no pudiera ser utilizada por el régimen militar para cubrir el silencio de la muerte lo que desató el conflicto.

En el segundo movimiento, “Dos horas”, la obra de Buch se sumerge en la noche del concierto y en los cinco movimientos que componen la *Quinta sinfonía* de Mahler, con especial énfasis en el *Trauermarsch* y el *Adagietto*, ofreciendo una meditada reflexión a partir de los célebres trabajos de Adorno y de instrumentos provistos por la narratología musical y la ecología de la percepción sobre la significación política de las obras musicales, aun de las

exclusivamente instrumentales. Según Adorno, cuando Mahler compuso la *Quinta sinfonía* a comienzos del siglo XX “reaccionaba como artista, es decir, ‘como voluntad política inconsciente de sí misma’, a la violencia antisemita de su época” (p. 105). En esa senda, Buch sugiere que aquella audiencia del Teatro Colón, al aplaudir una orquesta que había aparecido asociada por la prensa y voceros oficiales del régimen a “la campaña anti-argentina”, reaccionaba como público de arte a la violencia terrorista del Estado argentino. No dice que el público asistió aquella noche a convertir su aplauso en una protesta contra el terror estatal. De hecho, tampoco Mahler buscó de manera consciente hacer de su música una protesta contra la violencia antisemita. Propone, en cambio, que ese gesto fue arrancado por la propia música, por la marcha de duelo de la *Quinta sinfonía*, como si trompetas y violines emularan el rol del trabajo formativo en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel y, en esas condiciones específicas, hubieran tenido la capacidad de despertar la autoconciencia del público.

“En esas condiciones específicas”, porque Buch quiere probar el contenido “extramusical” presente en la experiencia de escuchar música, a la que colaborarían desde ya la propia música y el espectáculo visual de su ejecución pero también el contexto social en el que todo ello tiene lugar. Como si al escuchar un concierto oyéramos también esa otra música de objetos y sujetos que en cada tiempo específico es toda

ciudad o, en términos más generales, todo país. Con la diferencia de que esta segunda partitura nos incumbe de otro modo, puesto que aquí no somos solamente oyentes sino al mismo tiempo intérpretes en algún grado de esa compleja pieza que llamamos sociedad o política. Por ello este segundo movimiento de la composición de Buch está hilvanado por el deseo de saber “cuál fue la experiencia de la gente presente en ese extraordinario concierto del 16 de julio de 1980” (p. 122). Ese deseo llega en un momento a trascender el concierto y conquista la propia obra de Mahler, se adentra en los tópicos en ella reconocibles, se detiene en los que admiten una significación política, busca probar que una obra musical como la *Quinta sinfonía*, que trata sobre la muerte y la redención, la derrota y el triunfo, que la *Trauermarsch* del primer movimiento y el *Allegro giocoso* del *Rondo* final, pudieron haber provocado en la audiencia una emoción política de resistencia hacia la dictadura, un impulso a actuar que si nunca llegó a existir como acción cabe al menos destacar que haya existido como impulso.

Buch es consciente de la audacia de su apuesta. La refuerza ofreciendo al lector muchos elementos que abonarían interpretaciones diferentes y hasta opuestas a la suya. No parece querer concluir una verdad sobre el significado político de aquel aplauso; más bien quiere incitar a la imaginación lectora, desafiarla a pensar algo que podría ser de otro modo o quizá, por qué no, como él sugiere. Deja hablar a sus

fuentes en todo lo que lo contradicen. Por ejemplo, ellas vienen a desmentir cualquier ingrediente político en la *Quinta sinfonía* de Mahler tal como sonó aquella noche de julio de 1980. Crónicas de entonces y memorias de hoy no proveen ninguna evidencia al respecto. Sin embargo, Buch escucha, quiere escuchar, en la obra el contexto. Si este hubiera sido diferente, aquella habría significado otra cosa. Pero en la Argentina de la dictadura, las mismas notas, los mismos silencios, incluso una idéntica ejecución, que dirían otra cosa en otro contexto, tienen que haber sonado, propone Buch, como un adorno “grito de espanto ante algo peor que la muerte”.

Música, dictadura, resistencia se cierra con un último movimiento, “Treinta y cinco años”, en el que la composición se mueve hacia el análisis de otro género musical, el rock nacional, con *Canción de Alicia en el país*, de Serú Girán (a cuyo recital en Bariloche cuatro días después del de Barenboim y la Orquesta de París en el Colón el propio autor asiste como fanático), para luego retornar al de la música clásica con las *Canciones para los niños muertos* de Mahler (creada para la misma época de la *Quinta sinfonía*), las *Diez marchas para malograr la victoria* compuestas por el argentino Mauricio Kagel para la obra radiofónica *El tribuno* (estrenada en Alemania el año anterior a los conciertos de Barenboim y Serú Girán en la Argentina) y una reflexión sobre un proyecto que otro músico argentino, Eduardo Kusnir, presentó a la beca

Guggenheim poco después de iniciada la dictadura, titulado “ópera *Romeo y Giulietta*”.

Lo que hila estas obras es, otra vez, el deseo personal de escuchar en cada una de ellas, en su composición o en su ejecución, en la memoria y en la historia, una denuncia del terrorismo de Estado, un “No” silencioso (y a veces no tanto) al horror que este representó. El último movimiento se sostiene en una narración en primera persona, en la que la propia biografía del autor/compositor va uniendo ese collar desperdigado de resistencias inorgánicas (que el análisis distingue de las heroicas) desbordando incluso los límites nacionales y epocales que trazaron el recorrido de los primeros dos movimientos. Aquí leemos/oímos la historia de su primer amor adolescente en Bariloche, de nombre Alicia, que hacía que escuchara

Canción de Alicia en el país con especial intensidad; nos enteramos de que su padre en la Argentina de la década del cuarenta enseñó el idioma alemán a Mauricio Kagel; que su abuelo Alfonso detuvo por un momento su servicio al ejército alemán durante la Gran Guerra para tocar el órgano en una iglesia en territorio francés; y todo signado al mismo tiempo por la violencia y por la música, los dos temas de esta obra-libro.

Como *Der Tribun* de Kagel –una parodia de una tragedia social y hasta humana, en la que la crítica entendida adivinó un Hitler o un Perón, y en la que Buch, otro entendido, prefiere oír a los militares del Proceso– *Música, dictadura, resistencia* es una obra abierta. Probablemente (y si tiene razón Buch, a diferencia de la *Quinta sinfonía* de Mahler interpretada por Barenboim y la Orquesta

de París en el invierno porteño de 1980), la experiencia de leerla no alcance a modificar severamente la percepción que cada quien tiene respecto de la relación entre aquella sociedad y la dictadura; al contrario, más bien puede que acabe confirmando el juicio que ya se tenía antes de asistir a su lectura. Nada de esto, sin embargo, impide disfrutar de una obra exquisita, por momentos conmovedora tanto por lo que se narra como por el esfuerzo hermenéutico del narrador, quien por otra parte ofrece a sus lectores/espectadores elementos que permiten transitarla con la libertad de abandonar o acompañar sus interpretaciones.

Sebastián Carassai
CHI-UNQ / UBA / CONICET