



# DIFERENCIA(S)

revista de teoría social contemporánea

**GRECO, M. (2016) TRAUERMARSCH, TRABALENGUAS Y ADORNISMO TRISTE. RESEÑA DE: BUCH, E. (2016). MÚSICA, DICTADURA, RESISTENCIA: LA ORQUESTA DE PARÍS EN BUENOS AIRES. BUENOS AIRES: FCE..**

**EN REVISTA DIFERENCIA(S). N°3. AÑO 2. NOVIEMBRE 2016. ARGENTINA. ISSN 2469-1100. PP. 213-220.**

RECIBIDO 27/07/2016  
APROBADO 15/08/2016





# **TRAUERMARSCH, TRABALENGUAS Y ADORNISMO TRISTE.**

**RESEÑA DE: BUCH, E. (2016). MÚSICA, DICTADURA, RESISTENCIA: LA ORQUESTA DE  
PARÍS EN BUENOS AIRES.**

**MAURO GRECO**

Email: [mauroigreco@gmail.com](mailto:mauroigreco@gmail.com)

## ARTE, POLÍTICA Y YO

En *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires* Buch reconstruye la visita de esta Orquesta a nuestro país en julio de 1980, es decir en plena dictadura. ¿Cómo fue que vino?, ¿quiénes realizaron las gestiones?, ¿cuáles eran las relaciones entre el gobierno francés –democrático– y el argentino –dictatorial– que permitieron esta visita?; ¿qué opinaban los músicos franceses sobre ir a tocar a un país bajo dictadura?, ¿qué sentía Daniel Barenboim, director de la Orquesta, que regresaba como ciudadano israelí pero también como hijo pródigo que no había realizado el servicio militar obligatorio y podía ser detenido por ello?, son algunas de las preguntas que Buch desmenuza con la rigurosidad de las reglas del método histórico: fuentes, documentos, testimonios.

Sin embargo, en el segundo momento o movimiento del libro, Buch se centra en un evento puntual: el concierto del 16 de julio de 1980, último de la gira, que la Orquesta de París brinda nuevamente en el Teatro Colón. La particularidad de este concierto no consiste en haber sido el último de una gira por dos países sudamericanos, Brasil y Argentina, bajo dictaduras: en la semana que la Orquesta pisa suelo argentino, del viernes 11 al jueves 17 de julio del '80, primero es sospechada y luego acusada de ser parte de la “campaña anti-argentina” orquestada fundamentalmente desde París. Si esta para Benjamin (2005: 37) había sido la capital del siglo XIX, la última dictadura, no poco autoreferencialmente, la rebautizó como la que buscaba negar la humanidad y *derechosidad* de “los argentinos”.

El eje del *affaire*, en el cual los diarios fanáticos del régimen –*Clarín, La Nación, La Prensa*– tuvieron un rol destacado, fue un papel que un empleado del Teatro Colón, bajo control militar, testimonia haber visto sobre “el tablero plegable donde están los anuncios de la orquesta” (Buch, 2015: 44). En ese papel habrían estado escritas las indicaciones a los integrantes de la Orquesta de restringir al mínimo el contacto con funcionarios del gobierno, dado su carácter. Este es el disparador de una campaña de hostigamiento hacia la Orquesta, a la que se llama a boicotear, no aplaudir, hacerle sentir, además de la hospitalidad, la hostilidad del público nacional.

Sin embargo, segundo momento del trabajo de Buch, los conciertos se desarrollan con todo éxito: *Romeo y Julieta* y *Sinfonía fantástica* de Berlioz el domingo 13, *Pastoral* de Beethoven, *La mer* de Debussy y *Cloe* de Ravel el 14, y, las dos horas en las que se detiene el autor, la 5° *Sinfonía* de Mahler (más Wagner) el miércoles 16. ¿Por qué se detiene en esta pieza? Porque, al menos extramusicalmente –y he aquí uno de los nudos del trabajo de Buch–, esta Sinfonía ha sido leída como crítica del autoritarismo: “presintió el nazismo con décadas de anticipación, como Kafka”, “música de *pogrom*” escribió por ejemplo Adorno. Pero Adorno, quien también se centra en un momento puntual del primer movimiento, *Trauermarsch* o “marcha fúnebre” en alemán pero literalmente “marcha de duelo” (102), no será una cita en la que Buch se reconforte, un apellido que blanda como estandarte de distinción. Será más bien, recogiendo la advertencia irónica de su amigo escritor, una ocasión para pensar qué sería ser adorniano, y puntualmente un “adorniano triste”, a la hora de indagar los vínculos entre arte y política.

Las dos horas del concierto, primero la 5° de Mahler, luego “la secuencia bastante larga de los aplausos” (123) y –como consecuencia de ellos– el bis de la obertura de los *Maestros cantores* de Wagner, son el disparador de las reflexiones del autor sobre las relaciones y tensiones entre arte y política: menos abstractamente, entre una obra de música clásica y un contexto dictatorial. ¿Fueron esas dos horas una “isla de belleza” en el marco del “océano de violencia” de la dictadura? ¿Es posible abstraerse y disfrutar un concierto, una novela, una película cuando afuera existen centros clandestinos de detención, o personas muriéndose de frío? Quienes asistieron al último concierto, y aplaudieron a rabiar la instrumentación de la 5° de Mahler por una Orquesta criticada desde esferas oficiales, ¿estaban manifestando a través del batir de sus manos su desacuerdo con la dictadura? Son algunas de las preguntas que Buch se –nos– formula y permite pensar. Nada en los testimonios que construye permite responder positivamente la última interrogación, así como sus reflexiones jamás se inclinan hacia un tono idealista o moralista en cuanto a las primeras: en el movimiento ético de su pensamiento, en su insatisfacción ante casi cualquier conclusión a la que arriba, el autor se muestra auténticamente adorniano. En sus palabras: “dudar de todas las inter-

pretaciones es el destino normal del adorniano triste” (245). Podría decirse que esa tristeza es una tristeza alegre, un aumento de lo que se puede, en esta ocasión, bajo la forma de la duda y el destino.

Alegría, si cabe un efecto de lectura, es una palabra posible para comenzar a hablar del tercer movimiento del libro de Buch. En él se centra en algo sucedido cuatro días después del último concierto de la Orquesta de París en Buenos Aires: Serú Girán tocando en Bariloche, la ciudad de infancia del autor. “Serú Girán” es una abstracción: Buch se concentrará en una canción en particular, *Canción de Alicia en el país*, compuesta –distinta– para una película del ’76 e incluida en “Bicicletas”, álbum editado en 1980. Si en el primer momento leímos al historiador, y en el segundo también al musicólogo y músico –“doble acento en la última corchea y en el primer tiempo del compás” (193), que exceden a este lego en la materia–, en el tercer momento nos acercamos al Buch adolescente, que piensa en su primera novia –“Alicia”– cuando escucha la canción de “Charly y sus amigos”, que se (d)escribe desaforado saltando ante las canciones con un grabador colgado del hombro, mismo grabador con el que luego le harán preguntas “ingenuas” a García<sup>1</sup>. Un Buch, sin embargo, no muchos años menor del que observaremos en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987, Carlos Echeverría, con guión de Osvaldo Bayer), una película insoslayable en torno a las implicancias sociales ante la última dictadura.

Sin embargo, no se trata del mero recuerdo personal en torno al pasado reciente de un país, en caso de que *mero* pueda ser alguna vez una palabra adecuada para introducir la propia historia en el marco más general de la historia nacional. Buch, retomando en buena medida las reglas del método biográfico pero bajo otra cadencia metódica que en el primer momento del libro, vuelve sobre las preguntas que lo interesaban en el movimiento anterior en torno a las relaciones entre arte y política: ¿fue *Canción de Alicia en el país*, donde “el trabalenguas traba lenguas y el asesino te asesina”, un canto resistente en el desierto de la dictadura?, ¿fue esa la escucha dislocada y metafórica por parte de sus oyentes de entonces?, quienes asistieron al concierto de Serú Girán en “Brasiloche” (169), atestada de turistas colegiales y de países vecinos, ¿lo hicieron porque allí estaba presente la cultura juvenil resistente al autoritarismo de militares adustos y adultos? Son, nuevamente, algunas de las preguntas que Buch dispara y permite pensar.

Nada en las reflexiones que construye, con erudición apabullante y un conocimiento exhaustivo del campo sobre la última dictadura, permite ilusionarse con una respuesta positiva, así como tampoco granjearse la cucarda de crítico bajo la sobreafectación de negatividad: el autor, como a lo largo de todo el libro, se mueve en una incómoda –muy difícil de construir y mantener, a mi juicio– línea intermedia, ni integrada ni apocalíptica, cercana a la voz media que algunos recomiendan para leer los testimonios del horror (La Capra, 2005: 28). Buch observa la resistencia en la integración y viceversa: la integración en la resistencia porque el mismo nombre del recital bajo el que se presentó Serú Girán, “Gran Fiesta de la Juventud”, retomaba las palabras con las que la dictadura interpelaba a los jóvenes, contribuyendo el autor a la deconstrucción de oposiciones forjadas sobre ese pasado: terror-fiesta, noche-luz, miedo-amor. Fue el terror y la fiesta (Longoni, 2013), la noche en la que había luminosidades, el miedo que no impedía enamorarse. Resistencia en la integración porque, a pesar de que el rock –como el tango y el folklore antes– cayera en las fauces del poder militar tocando en los festivales oficiales organizados para enviar provisiones a Malvinas, había algo –en realidad, muchas cosas– que llamaban a otra relación con el cuerpo propio, con la afectividad, con el mundo circundante: si se permite el ejemplo, la misma sensibilidad con la que Buch recuerda a su novia de adolescencia cuando escuchaba *Canción de Alicia en el país*, más allá de que luego ella le testimonie que jamás había pensado en su relación común cuando escuchaba esa canción.

Esta refutación, que es un ejemplo de las tensiones que atraviesan la construcción intersubjetiva de memorias en torno a un pasado *común*, también es índice de otra cosa, más heredera de la sensibilidad propuesta por *Alicia* que de la distancia demandada por el método científico: que quien escribe, al fin y al cabo, es una per-sona, un su-jeto con historia (musical, geográfica, sentimental) que no puede –¡no es que no querramos!– dejarla de lado a la hora de investigar. Me apresuro a decirlo, esto no significa que

---

1 Dos trabajos que considero interesantes en torno a la –muy heterogénea– obra de Charly son: Mundo, 2012; 2006.

*cualquier cosa* pueda ser considerada un trabajo académico de investigación, pero sí que resulta llamativo, luego de tantas décadas de deconstrucciones, semióticas y semiologías, que el yo de la enunciación siga brillando pero por su ausencia, es decir por su presencia interdicha. No es el caso de Buch: el yo que escribe, que es otro del que vivió pero no absolutamente, sin callejones polacos con el primero, está presente por presencia *casi* desde el comienzo del libro, no para dejarlo fluir sin vigilancias y autocensuras, sino para hacer de él –ahora sí– un nuevo objeto de estudio. Reconstruyendo la visita de la Orquesta de París a Buenos Aires, de la que no participó ni escuchó su 5° Sinfonía de Mahler, así como recomponiendo las piezas que jamás formarán un *rompecabezas* de Serú Girán en Bariloche, Buch pone afuera la historia argentina reciente, a través de un hallazgo de investigación y un ensamble preciosista: una de las orquestas más prestigiosas del mundo tocando una música considerada antiautoritaria en un país bajo dictadura, pocos días antes de que una banda de rock hiciera lo propio en la ciudad de infancia del investigador. Y, a través de ello, volver a pensar, no dejar de pensar, de qué forma se relacionan el arte y la política, el arte y el contexto, la pretendida autonomía artística y el barro de la vida cotidiana. “Me voy corriendo a ver” si no cuento con una historia así en mi acervo personal.

## HISTORIA, HISTORIAS Y KAGEL

Sin embargo, no perdiendo de vista al lector sospechante de las ciencias, incluso de las demasiado humanas y sociales: ¿cómo hacer de una reseña no una gacetilla de prensa sino un trabajo de crítica e investigación? Crítica, vale decir, en el perdido sentido kantiano del término, como comentario, glosa, y no como la práctica que busca autodonarse una imagen agradable a partir de la destrucción de lo que todavía no comprendió. “Objetar no tiene sentido” dice por ahí Deleuze (2007: 54), a quien Buch retoma en su *Lógica del sentido* para analizar los juegos de superficie y profundidad en *Canción de Alicia en el país*: primero, entonces, habría que presentar un pensamiento, dejarse tomar por él, intentar comprender su funcionamiento interno y, una vez que se lo hizo, atravesar el muro e intentar verlo desde fuera y ahí sí *criticarlo*. Es fácil ver algo desde la vereda de enfrente, más difícil es hacerlo una vez que se comprendió esa vereda, sería otra forma de decirlo.

Entonces, dos preguntas. Por un lado, si el primer movimiento del libro, cuando se expone con detallismo la venida de la Orquesta al país de la dictadura y el conflicto mediático-diplomático como consecuencia de un cartel y de la paranoia militar, no repone la idea de las fuentes –documentos, artículos de prensa, testimonios– hablando por sí mismas, sin mayor intervención del investigador que las selecciona, articula y dispone, en suma, “la historia contándose sola”. Esta impresión, que Barthes (1987: 164) llamó el “embrague de escucha” del historiador y que años después White retomó como “un discurso que pretende hacer hablar al propio mundo” (1987: 18), pero que puede llamarse de estos modos u otros, en realidad respondió a la siguiente sensación: la lectura-corte. En otras palabras, una propuesta de lectura tartamuda, que impide *entrar* al libro, no necesariamente por aspectos de edición, sino por la construcción de un destinatario, clásico en las ciencias socio-humanísticas, que requiere *pruebas* de todo lo afirmado: la pretensión de que cada afirmación se encuentra justificada en una cita, sea documental o teórica, lo que propone al investigador como médium que llevaría información de un sitio a otro –por ejemplo del archivo al papel de la página–. Aquella pretensión, tal vez equivocadamente, la encuentro condensada en la siguiente frase: “con las fuentes todo, sin las fuentes nada” (Buch, 259). Con lo seductores –además de rigurosos– que resultan los dos últimos movimientos del libro, donde el sujeto de la enunciación aparece en el enunciado y no se esconde en un más allá tan impersonal como mítico, aquella frase me sugería la siguiente inquietud: ¿por qué?

Por otro lado, segunda pregunta: ¿por qué Kagel? Mauricio Kagel, aprendo del libro de Buch, es un músico clásico y experimental argentino prodigio que, al igual que Barenboim, dejó la Argentina de joven y adoptó otra nacionalidad, en su caso la alemana. Es, también, un director que, como Mahler, se manifestó contra los autoritarismos, dentro de los cuales incluyó desde el fascismo y el nazismo hasta el peronismo, que vivió en su infancia. Sin embargo, en el orden diegético del libro, el análisis de su obra aparece justo

después del momento dedicado a Serú Girán, por lo que su inclusión, al menos en esta experiencia de lectura, genera sorpresa. Su inclusión, como cada decisión tomada, es justificada por el autor (252), pero la articulación entre un concierto en el Colón de la dictadura y un recital en el Bariloche de la infancia es tan preciosista, un hallazgo de investigación tan sensible y riguroso, que su inclusión rompe la historia, el cuento, el relato, aunque claro que no la Historia. Podría decirse que es uno de los muchos momentos anti-mitológicos del libro.

Por todo lo dicho, más allá de estas dos preguntas absolutamente menores, el de Buch es un libro que da gusto leer, en su pensamiento y escritura. Su apartado “El duelo por los desaparecidos y la alegría de decir *no*” (229-260, cursivas en el original) no puede faltar en ninguna materia que demos sobre el campo de la memoria de la última dictadura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2005). *París, capital del siglo XIX*. En Libros de los pasajes (pp. 37-54). Madrid: Akal, trad.: Luís Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero.
- Barthes, R. (1987 [1984]). *El discurso de la historia*. En El susurro del lenguaje (pp. 163-177) Barcelona: Paidós.
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia: la Orquesta de París en Buenos Aires*. CABA: FCE.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura*. El concepto de diagrama, puntualmente: II. Del cliché al hecho pictórico. La captura de fuerzas invisibles. Bs. As.: Cactus.
- La Capra, D. (2005). *La escritura acerca del trauma*. En Escribir la historia, escribir el trauma. Bs. As.: Nueva Visión.
- Longoni, A. (2013). *Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer*. Dossier de las 1° Jornadas de discusión de avances de investigación, Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires), abril.
- Mundo, D. (2006). *La consagración del rock nacional*. En Pasatiempos. Lecturas políticas de la contemporaneidad argentina. Bs. As.: Prometeo.
- Mundo, D. (2012). *La última vuelta de Charly García*. Revista Artefacto 7 [Pensamientos sobre la Técnica]. Bs. As.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. En El texto histórico como artefacto literario. Barcelona: Paidós.