

## ■ Ressenya]

ENTREMONS. UPF JOURNAL OF WORLD HISTORY  
Universitat Pompeu Fabra | Barcelona  
Número 10 (octubre 2019)  
[www.entremons.org](http://www.entremons.org)



### **Esteban Buch**

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

Editorial: Fondo de Cultura Económica

Any: 2016

Pàgines: 301

### **Carlos Collado Seidel (ed.)**

*Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*

Editorial: Comares

Any: 2016

Pàgines: 329

**Alfonso Colorado**

[alfonso.colorado@gmail.com](mailto:alfonso.colorado@gmail.com)

### **De la música como vértice político**

En 1979 la Orquesta de París aceptó la invitación del Mozarteum Argentino para presentarse en el Teatro Colón en Buenos Aires. La crónica de ese viaje en 1980, “Una semana”, constituye la primera parte de este libro y está tan bien trenzada que podría ser una novela de espías o de suspenso. Un resumen la debilitaría pero baste señalar la posibilidad de que la Junta Militar detuviese al director Daniel Barenboim como desertor del servicio militar; la amenaza de una parte del público de abuchear a la orquesta por sus presuntas críticas al régimen militar o la reunión semiclandestina de algunos músicos franceses con las Madres de la Plaza de Mayo. La gira culminó en Buenos Aires el 16 de julio de 1980 con la interpretación de la *Quinta sinfonía* de Mahler. La segunda parte del libro, “Dos horas” aborda ese concierto y el autor concluye que es harto improbable que hubiera sido visto por el público como una forma de resistencia contra la dictadura. Más todavía, que el incidente diplomático desatado en torno a la Orquesta de París

no es inteligible en términos binarios tales como Francia o Argentina, o democracia contra dictadura, o arte contra política, sino que revela y agrava líneas de fractura en sus múltiples actores, desde la orquesta y sus directivos hasta la Cancillería argentina, pasando por la diplomacia francesa en su más alto nivel, e incluso la dictadura misma, con un grupo de militares desatando su ira contra artistas auspiciados por los ministros de Economía y del Interior (p. 56).

La importancia de este incidente se entiende porque no se trató sólo de una disputa ideológica y política, el trasfondo era militar y económico: la asesoría francesa en contrainsurgencia (desarrollada en Argelia) a sus pares argentinos y la venta de armas al régimen militar por las compañías galas. En suma, Buch demuestra, documentos en mano, que las instituciones artísticas y musicales forman parte del tejido del poder económico y político, y que es indispensable estudiarlas en relación con ellas, lo cual todavía no es algo corriente en la musicología que se escribe en castellano. El autor pudo haber concluido aquí su trabajo brillante y convencionalmente pero en vez de ello da un giro inesperado. En la tercera parte del libro, “Treinta y cinco años”, se aparta de la escritura positivista de la historia, asume que ésta se escribe *desde el presente* y con ese punto de partida aborda dos obras musicales creadas durante la Dictadura: *El tribuno* (1979) de Mauricio Kagel y *Alicia en el país de las maravillas* (1980) del grupo Serú Giran, pieza de rock considerada como una emblemática canción de protesta. Buch descubre la importancia del caso de Jacobo Tiemerman (periodista secuestrado por la dictadura) para la génesis de *El tribuno* pero también que esta obra satiriza los regímenes militares en general y no la dictadura argentina necesariamente. La adscripción de ambas obras como críticas musicales a la Junta Militar no se hizo cuando aparecieron sino se debió al “último desastre” (como lo llama el historiador francés Henry Rousso) es decir, a la reescritura de la historia a partir de un suceso colectivo traumático.

Esta perspectiva, que combina la psicológica y la sociología, no es una ocurrencia, es aplicada sistemáticamente. Así el autor mira a su generación (y sí mismo formando parte de ella) como objeto de estudio. Al contrastar sus propios recuerdos musicales con los de varios de sus amigos el resultado es sorprendente: el sentido de ciertas canciones, que podría considerarse generacional, difiere para ellos e incluso a veces no hay punto de contacto. Este ejercicio de careo entre memoria personal y colectiva muestra la dificultad

de dar por hecho ideas que incluso parecen obvias (como la del rock como género de “resistencia”) y la conclusión es capital: “es posible que bajo la forma de enigmas esas obras hayan dicho algo sobre la realidad de aquella época. Pero lo que nos dicen hoy no es lo que le dijeron entonces a la gente, incluidos nosotros mismos. Sólo podemos explorar aquellos enigmas a partir de lo que sabemos y sentimos hoy” (p.198-199). La dimensión psicológica (usualmente ignorada en las ciencias sociales) está también en el centro del análisis político, porque Buch asimismo reconstruye el importante lugar que los celos profesionales (de políticos, militares, empresarios y músicos) ocuparon en este incidente

*Música, dictadura, resistencia* presenta varios tipos de aportes. El primero es musicológico, como el recuento erudito de la bibliografía mahleriana en varios idiomas; el segundo es historiográfico: la narración detallada de un episodio olvidado que sirve para observar un proceso histórico conocido desde un nuevo ángulo, el relato de la élite civil durante la Dictadura (retratada también en *El padre de la novia. Jorge Zorreguieta, la sociedad argentina y el régimen militar*, 2001 de Michiel Baud) esa élite que era y es asidua a los conciertos de música clásica. Asimismo aporta elementos para una revisión más amplia de la dimensión cultural de este proceso, como la que realiza Marina Franco en *Un enemigo para la nación: orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976* (2012). Un tercer aporte sería de orden metodológico. Se demuestra que la crítica no es un adorno o un malabar intelectual sino necesaria para ampliar el campo de la investigación. También que —como ha señalado, entre otros, Richard Taruskin— se requiere una historia de la música que deje atrás el perímetro autor-obra-estilos y tome en cuenta intérpretes, público y otros actores con el fin de observarla como un proceso complejo, diversificado. La visión tradicional puede seguir haciendo a un lado las vastas implicaciones políticas, sociales y hasta morales de la música, pero no por ello dejarán de estar presentes. Sobre todo, este libro termina siendo una interrogación, a través de la música, del alcance de los métodos de las ciencias sociales en general, ni más ni menos: ¿la investigación debe constreñirse a los métodos probados porque ofrecen certeza o debe aventurarse por terrenos movedizos y difíciles pero que pueden arrojar nueva luz? La certidumbre que ofrece lo primero ¿realmente es tal?, las novedades que ofrece lo segundo, ¿pueden ir más allá del testimonio y del caso particular?

Buch proviene del contexto de la tradición operística y musical más importante de América Latina, la argentina, y representa una tradición musicológica madura que puede cuestionarse a sí misma, por algo imparte la asignatura Música y Ciencias Sociales en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. En el mundo académico en castellano, sea en América Latina o en España, el panorama es muy diferente. Existe una

literatura especializada (no necesariamente académica) sobre las obras del canon, por ejemplo sobre ópera, con libros solventes como *Simplemente divas. El arte operístico de Isabel de Médici a María Callas* de Fernando Fraga (Fórcola, 2015) o *El siglo de Jenúja. Las óperas que cambiaron todo, 1900-1950* de Santiago Martín Bermudez (Cumbres, 2015) pero fuera del ámbito clásico los acercamientos a la música desde las ciencias sociales son más bien escasos. Por eso importante la aparición de *Himnos y canciones. Imaginarios colectivos, símbolos e identidades fragmentadas en la España del siglo XX*, cuyo largo subtítulo pareciera estar hecho para que un lector de humanidades no pase de largo en cuanto vea el libro, para que no piense que se trata de un texto musicológico. El coordinador del volumen, significativamente, es profesor de historia contemporánea en la Universidad de Marburg, en Alemania, donde el estudio social de la música está normalizado, pero en lengua castellana, como apunta, “se trata, en definitiva, de un terreno novedoso que no solo permite aportar al conocimiento de los himnos y canciones en su función como símbolos de identidad colectiva, sino que, presentando unas pinceladas musicales, ofrece también un abanico de perspectivas reveladoras sobre la historia española en el siglo XX ” (p. 4). El libro tiene su origen en el congreso internacional sobre el tema realizado en Vitoria-Gasteiz en mayo de 2014, organizado por el Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco (poco antes de que, en octubre de 2014, se llevaran a cabo en la Universitat Pompeu Fabra en Barcelona las Jornadas sobre Música y Nacionalismo, organizadas por el Grup de Recerca en Estats, Nacions i Sobiranes, dirigido por Enric Ucelay-Da Cal y Josep Pich Mitjana). *Himnos y canciones* es un esfuerzo sistemático y pionero en lengua castellana; sociólogos, historiadores, sociólogos, politólogos y musicólogos abordan no sólo los géneros que se asocian de inmediato con la temática social (como la canción de protesta) sino otros como el vals, el punk, la música cinematográfica, etcétera. Los 18 trabajos cubren un siglo (ca. 1890-1989) y sucesos como la Guerra Civil, el Franquismo, la Transición, abarcando el ámbito estatal y el autonómico (País Vasco, Valencia, Navarra y Andalucía) con un radio que se extiende hasta Francia e Italia. El libro dista de ser un mero repaso de himnos y cancioneros, y toca temas como el intento oficial de hacer una versión pop del himno franquista *Cara al sol* en 1974; las mutaciones verdaderamente proteicas del flamenco; la fusión musical que crearon los inmigrantes vascos en Estados Unidos a lo largo del siglo XX al unir la tradición de ambos lugares. En suma, el libro es una clara muestra del inmenso potencial del tema y abre una brecha que ojalá sea tan prolífica como para que esta perspectiva multidisciplinaria llegue a

normalizarse algún día en castellano, tal y como ocurre en otras tradiciones. Como cuando en 1963 Theodor Adorno señaló:

En la Quinta sinfonía el primer trío de la marcha fúnebre, que comienza grandiosamente, no responde ya con un lamento líricamente subjetivo a la tristeza objetiva de la fanfarria y la marcha. Gesticula, eleva un grito de espanto ante algo peor que la muerte... Su violencia la extrae paradójicamente del hecho de que para tal experiencia no se disponía todavía de ningún lenguaje musical (citado por Buch, p.101).

¿Por qué esta marcha mahleriana no fue ni remotamente asociada a este sentido al ser interpretada en el contexto de una feroz dictadura militar? Cabe ensayar una respuesta: en 1980 o en 2018 su innovación (y con ello su carácter trágico) se ha normalizado al ser incorporada en el canon musical, que comúnmente parte de la idea de considerar las obras como hechos pura o primordialmente hechos estéticos, es decir, unos para los cuales el contexto y la historia son secundarios, accesorios o de plano inexistentes. No es extraño que partir de una “última catástrofe” (Auschwitz y anexas) algunos autores rescatase la condición contestataria de la obra. En suma, para explorar el sentido de una obra artística es indispensable utilizar una perspectiva cronológica, no sólo formal. Como señaló Milan Kundera en *El telón* (2005): si las obras de arte son arrancadas de la historia poco queda de ellas, son reducidas a objetos decorativos, “bellos”.

La visita de la Orquesta de París, que estuvo a punto de provocar un desencuentro diplomático de alto calibre y que al final resultó un fracaso para la Junta Militar, no fue un suceso excepcional sino uno más en una cadena de eventos que la Dictadura promovió para legitimarse ante la opinión pública internacional, entre los que estuvieron el Mundial del 78, la visita de la Orquesta Tonhalle de Zurich ese mismo año y, en 1979, la gira de la Orquesta del Estado de Hamburgo. El 3 de mayo de 1982, un día después del hundimiento del General Belgrano por la armada argentina en la Guerra de las Malvinas, la Filarmónica de Buenos Aires, bajo la dirección de Pedro Ignacio Calderón, interpretó la Tercera sinfonía de Mahler ¿Cuándo, por qué, cómo la Junta Militar habrá pensado precisamente en esta obra para levantar la moral de la tropa y exaltar a la patria? Al final el lector queda con la apetencia de otra lectura, que se podría llamar *Historia cultural y artística del Proceso de Reorganización Nacional. Argentina 1976-1983* en el cual la música clásica, aquella que en el imaginario más extendido *trasciende* la realidad, ocupe quizá el puesto de honor.