



Música, dictadura, resistencia

La Orquesta de París en Buenos Aires

ESTEBAN BUCH



HISTORIA

ESTEBAN BUCH
(BUENOS AIRES, 1963)

es profesor en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, donde dirige el Centre de Recherches sur les Arts et le Langage y la especialidad en Música de la maestría. Sus investigaciones están centradas en la relación entre música y política en el siglo XX desde una perspectiva histórica y musicológica. Ha obtenido numerosos premios y reconocimientos, entre ellos el Prix des Muses (1999 y 2007), la beca Guggenheim (1999) y el diploma al mérito de la Fundación Konex (2009).

Entre sus libros, escritos alternativamente en castellano y en francés, se cuentan *El pintor de la Suiza argentina* (1991); *O juremos con gloria morir* (1994, 2013); *La Novena de Beethoven* (2001); *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura* (2003) e *Historia de un secreto. Sobre la Suite Lírica de Alban Berg* (2008). También es autor de libretos de óperas contemporáneas como *Richter* (2003) de Mario Lorenzo y *Aliados* (2013) de Sebastian Rivas.

El Fondo de Cultura Económica ha publicado *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical* en 2010.

SECCIÓN DE OBRAS DE HISTORIA

MÚSICA, DICTADURA, RESISTENCIA

ESTEBAN BUCH

MÚSICA, DICTADURA, RESISTENCIA

La Orquesta de París en Buenos Aires



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA - ESTADOS UNIDOS DE
AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2016

Primera edición electrónica, 2016

Armado de tapa: Juan Balaguer

Imagen de tapa: © Eduardo Comesaña (www.comesana.com)

D.R. © 2016, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.

El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina

fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar

Carr. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

Comentarios:

editorial@fce.com.ar

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672



www.fondodeculturaeconomica.com

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-3938-7 (ePub)

Hecho en México - *Made in Mexico*

ÍNDICE

Agradecimientos

Prólogo. Un minuto

I. Una semana

1. La gira de la orquesta y las sillas de los músicos desaparecidos
2. El incidente del *14 Juillet*
3. Encuentro con las Madres de Plaza de Mayo

II. Dos horas

1. Viena, Auschwitz, Buenos Aires
2. Mahler (y Wagner) en el Teatro Colón
3. Sobre la significación política de la música

III. Treinta y cinco años

1. Variaciones sobre Alicia, el rock y los niños muertos
2. Mauricio Kagel y las músicas para malograr la victoria
3. El duelo por los desaparecidos y la alegría de decir *no*

Fuentes y bibliografía

Índice de nombres

A mis padres
A Juliette

AGRADECIMIENTOS

MUCHAS personas me ayudaron a escribir este libro. Entre ellas quiero agradecer, por su apoyo durante la investigación, a Liliana Andreone, Eduardo Blaustein, Horacio Bauer, Claudio E. Benzecry, Philippe Broussard, Natalia Buch, Mara Burkart, Marina Cañardo, Mireille Cardoze, Myriam Chimñes, Irene Chikiar Bauer, Daniel D'Adamo, Julia Da Rosa Simoes, Angela Ida de Benedictis, Julián Delgado, Anaïs Fléchet, Michel Garcin-Marrou, Eduardo César Gentile, Georgina Ginastera, Silvia Glocer, José Luis Goin, Ulises Gorini, Rosana Guber, Yves Hersant, Matthias Kassel, Werner Klüppelholz, Jean-François Labouverie, Karine Le Bail, Benoît Leclerc, Martín Liut, Ana Longoni, José X. Martini, Luis Mihovilcevic, Violeta Nigro-Giunta, Claudio Ratier, Claudia Schrag Sternberg, Emanuela Surace, Javier Trímboli, Jean-François Trubert, y, muy especialmente, a Camila Juárez y Laura Schenquer.

Deseo agradecer también a todas las personas que aceptaron que las entrevistara, en diálogo directo, por teléfono o por correo electrónico. La mayoría están mencionadas con sus nombres en la sección de fuentes, algunas de ellas tan solo con sus iniciales, como representantes de un grupo de definición anónima, el público de los conciertos de la Orquesta de París en 1980. Quiero subrayar además la buena acogida que recibí en los distintos archivos utilizados para este trabajo, cuya nómina figura en ese mismo apéndice. Una mención aparte merecen Gisela Timmermann y Silvia Llanos, del Mozarteum Argentino, quienes gentilmente me prestaron asistencia en la primera etapa de la investigación. Debo decir que luego todos mis pedidos a esa institución hallaron una respuesta negativa, resumida en la actitud de su presidente Luis Alberto Erize, quien además de no contestar a mi pedido de entrevista me prohibió toda publicación de la correspondencia de su madre, Jeannette Arata de Erize.

Por último agradezco de todo corazón a las personas que leyeron todo o partes del manuscrito, aportándome valiosos comentarios: Lilián Canova, Giovanni Careri, Abel Gilbert, Andrea Giunta, Karine Le Bail, Jerrold Levinson, Marielle Macé, Federico Monjeau, Christine Richter-Ibañez, Laura Graciela Rodríguez, Laura Schenquer, Peter Szendy y, *last but not least*, mi editora Mariana Rey y su equipo. También me fue muy útil presentar este trabajo en diversos ámbitos académicos, entre ellos los seminarios dictados en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) en Buenos Aires, el coloquio *Musique et Relations Internationales*, realizado en la Fondation Singer-Polignac de París en mayo de 2013, y las jornadas *Entre la Dictadura y la Posdictadura: Producciones Culturales en Argentina y América Latina*, en la Biblioteca Nacional en octubre de 2014.

Por supuesto, soy el único responsable de todo lo que aquí se dice.

ESTEBAN BUCH
París, diciembre de 2015

PRÓLOGO. UN MINUTO

LA VISITA de Daniel Barenboim y la Orquesta de París a Buenos Aires en julio de 1980, organizada por el Mozarteum Argentino, tuvo el apoyo de los gobiernos de Argentina y Francia. A pesar de un triunfo artístico excepcional, que en medio de una realidad difícil colmó de placer estético a los amantes de la música clásica, la solidaridad de un grupo de miembros de la orquesta con los desaparecidos hizo volar en pedazos el ejercicio de diplomacia cultural. Así, la fiesta patria francesa del 14 de Julio se convirtió en el teatro del más grave incidente diplomático de la historia de las relaciones bilaterales durante la dictadura iniciada el 24 de marzo de 1976.

Tras el malestar causado por el secuestro, en diciembre de 1977, de Alice Domon y Léonie Duquet, dos monjas cercanas a las Madres de Plaza de Mayo, y luego por los llamados a boicotear el Mundial de Fútbol, que en junio de 1978 le dará al general Jorge Rafael Videla su momento de mayor gloria política, los dos países aliados habían buscado reforzar sus vínculos mediante visitas de Estado e intercambios culturales y comerciales, entre ellos, la venta de armas. Por eso el incidente de 1980 fue una anomalía que causó tensiones y peleas en distintos ámbitos: en la Orquesta de París, donde las divergencias llevaron incluso a un conflicto abierto entre el director de orquesta y los delegados del personal; en la cumbre del régimen argentino, donde personajes importantes como el ministro Martínez de Hoz apoyaban la visita de esa orquesta atacada desde Cancillería por oficiales de la Fuerza Aérea; o en el seno de la diplomacia francesa, donde la indulgencia del embajador Bernard Destremau frente a los militares argentinos despertaba las críticas de funcionarios influyentes del Ministerio de Asuntos Extranjeros, el Quai d'Orsay.

Dramatizado en los medios de prensa y detallado en las fuentes diplomáticas, el episodio muestra el poder transgresor de los músicos frente a una dictadura y plantea preguntas fundamentales sobre la significación política de las obras musicales mismas. Por ejemplo, la *Trauermarsch*, la formidable marcha fúnebre que abre la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler, tocada el 16 de julio de 1980 en el Teatro Colón, a cuya apoteosis final respondió una interminable ovación para los músicos franceses y su director argentino-israelí, de vuelta en su ciudad natal después de veinte años de ausencia.

Eso es lo que dicen todas las huellas de aquellos días, menos mi memoria. Pues yo no fui a ese concierto en Buenos Aires, cuyo momento más conmovedor acaso fuera el *Adagietto* que, como tantos otros, descubrí gracias al filme *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti. En cambio en Bariloche, la ciudad patagónica donde pasé mi adolescencia, el 20 de julio de 1980 hubo un concierto del grupo de rock Serú Girán, en el que escuché *Canción de Alicia en el país*, el tema de Charly García que con el tiempo iba a convertirse en símbolo de la resistencia cultural de los jóvenes a la dictadura. Por eso la reconstrucción documental y el análisis musical de esos eventos de 1980 treinta y cinco años más tarde llevan a reflexionar

sobre las formas temporales de la memoria individual y colectiva y sobre las obras de arte como crítica de un poder autoritario.

Esa es, resumida en “Un minuto”, la historia que cuenta este libro. En las páginas siguientes, se la vuelve a contar a tres velocidades diferentes y con tres estilos también distintos. La primera parte, “Una semana”, es una suerte de documental político, cuya escala temporal es la duración de la gira y el desarrollo del incidente diplomático. Si este le evitó a los músicos franceses “sentarse en las sillas de los músicos desaparecidos” y “tocar música para cubrir el silencio de la muerte”, como se los había advertido antes del viaje una asociación de militantes por los derechos humanos, fue el descubrimiento fortuito de un cartelito en el tablero interno de la orquesta el que, como un efecto mariposa, reactivó en algunos funcionarios y periodistas la saña nacionalista contra lo que el régimen llamaba la “campana antiargentina”. En medio de esas tensiones, un rato antes del último concierto, un grupo de músicos de la Orquesta de París visitó a las Madres de Plaza de Mayo, antes de lograr publicar en algunos diarios su solidaridad con los artistas desaparecidos.

El título de la segunda parte, “Dos horas”, evoca la duración del concierto de ese 16 de julio de 1980, en el que Daniel Barenboim dirige a la Orquesta de París en la *Quinta sinfonía* de Mahler, seguida en bis por la obertura de los *Maestros cantores* de Wagner. El ritual de la música clásica incitaba a escuchar esa sinfonía compuesta en Viena a comienzos del siglo xx como “música pura” desprovista de significación política, aun cuando Theodor W. Adorno, escribiendo después de Auschwitz, había oído en ella “un grito de horror ante algo peor que la muerte”. A pesar de los múltiples indicios sobre los crímenes del régimen, que la polémica en torno a la orquesta había vuelto a poner a la orden del día, los argentinos de 1980 no parecen haber pensado en nada semejante, en ese suntuoso Teatro Colón que todos describen, más allá de sus opiniones sobre el gobierno militar, como una isla de belleza en medio del océano de lo real. De esa microhistoria de la escucha deriva una interrogación obsesionante, en forma de ensayo de estética musical, sobre la significación política de la música en general.

La tercera parte, “Treinta y cinco años”, explora el tiempo transcurrido desde aquellos hechos. Partiendo de la significación fluctuante del rock y de *Canción de Alicia en el país* de Charly García para los jóvenes de ayer y de hoy, el relato cruza luego a Mauricio Kagel, el compositor argentino instalado en Alemania que en 1979 cita la *Trauermarsch* de Mahler en las *Marchas para malograr la victoria* de la ópera radiofónica *El tribuno*, parodia de un dictador sin nombre que puede evocar tanto a Alemania como a Argentina. A ello asocio la historia de mi familia errando entre el nazismo y los militares latinoamericanos, y una reflexión teórica basada en los estudios recientes sobre las prácticas culturales en dictadura, que enfoca el rol de las artes en el comportamiento de las elites argentinas durante ese período. El recorrido entre historia y memoria lleva a una discusión del concepto de resistencia y sus variantes —disidencia, disenso, protesta, oposición, negatividad, crítica—, que subraya el mínimo común denominador de todos ellos, la palabra *no*. Ese *no* es la clave de una conjetura que hace de la *Trauermarsch*, la marcha de duelo tocada en el Teatro Colón el 16 de julio de 1980, la alegoría del duelo imposible por los desaparecidos, encarnada políticamente en las marchas de la resistencia de las Madres de Plaza de Mayo.

Así, este libro se nutre tanto de la musicología y las ciencias sociales como de la literatura, para contar una historia verdadera que merece ser contada y cuyo núcleo es un

enigma musical sonando en una Argentina convertida en el teatro silencioso de uno de los mayores horrores del siglo xx.¹

I. UNA SEMANA

1. LA GIRA DE LA ORQUESTA Y LAS SILLAS DE LOS MÚSICOS DESAPARECIDOS

El 28 de septiembre de 1977, Jeannette Arata de Erize parte del Aeropuerto de Ezeiza con destino a Europa, en una gira de cinco semanas que la llevará a Viena, Hamburgo, Zúrich, Londres, París y Madrid. La presidenta del Mozarteum Argentino viaja para organizar las próximas temporadas de la prestigiosa asociación de conciertos que dirige con tesón y diplomacia desde hace un cuarto de siglo: la Orquesta Tonhalle de Zúrich visitará Buenos Aires en mayo de 1978, la Orquesta Filarmónica del Estado de Hamburgo lo hará en 1979, la Orquesta de París vendrá en 1980.

En París, la viajera se hospeda entre el 27 de octubre y el 3 de noviembre en el departamento que Franz Ulrich Kinsky posee en el lujoso 16^e *arrondissement*. Miembro de una familia de aristócratas austríacos refugiados en Buenos Aires en 1940, su anfitrión cuenta entre sus antepasados con un mecenas de Beethoven, como ella relata con orgullo en sus memorias¹ —aun cuando tras la muerte de aquel príncipe Kinsky el compositor de la *Sinfonía “Heroica”* había debido hacerle juicio a sus herederos para conservar la pensión vitalicia acordada en 1809—. ²

Esa etapa del viaje de la presidenta del Mozarteum tiene el apoyo del embajador francés en Buenos Aires, François de La Gorce, quien la ha recomendado calurosamente al Quai d’Orsay: “Personalidad muy influyente de la vida artística argentina, la señora Erize es una gran amiga de Francia que ha servido a la música francesa de manera eminente, reconocida el año pasado con la cruz de la legión de honor”.³ Probablemente influye en esa simpatía el hecho de que habla francés a la perfección y tiene orígenes franceses por parte de su madre, lo mismo que la familia de su marido Francisco “Pacho” Erize. La atención de la embajada por sus connacionales reaparece en un registro muy diferente en la inclusión de la modelo y guerrillera franco-argentina Marie-Anne Erize, hija de un primo segundo de Pacho, desaparecida en San Juan el 15 de octubre de 1976, en la nómina de personas mencionadas por las autoridades francesas en su diálogo con los militares argentinos.⁴ A la vez, no hay dudas de que el embajador De La Gorce entiende la importancia artística del viaje, durante el cual Jeannette Arata de Erize piensa entrevistarse con Pierre Boulez, Olivier Messiaen y Daniel Barenboim, para prolongar “la tradición de visitas de grandes orquestas a Buenos Aires”. “Su entrevista con el Sr. Barenboim tendría como objeto examinar la posibilidad de una invitación de la Orquesta de París”, precisa el cable del diplomático.⁵

El primer contacto de la presidenta del Mozarteum con el director y pianista nacido en Buenos Aires en 1942, que en 1975 ha sucedido a Georg Solti al frente de la prestigiosa orquesta, no dará resultados inmediatos. Esas gestiones internacionales suelen llevar tiempo,

pero además el contexto político no ayuda. Un mes después de su regreso a Buenos Aires, a comienzos de diciembre de 1977, dos monjas francesas cercanas a las Madres de Plaza de Mayo, Léonie Duquet y Alice Domon, son secuestradas por un comando de la Armada liderado por el capitán Alfredo Astiz y detenidas en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), antes de ser asesinadas.⁶ Días más tarde, el 17 de diciembre, es detenido en Uruguay, gracias al Plan Cóndor que asocia la represión ilegal en toda la región, el pianista tucumano Miguel Ángel Estrella, quien dos años antes ha dado en el Teatro Coliseo un concierto organizado por el Mozarteum y que es, para ese entonces, un simpatizante montonero. La represión que golpea a las monjas y al pianista inaugura un período difícil en las relaciones franco-argentinas.

En enero de 1978, se forma en París el comité en apoyo de Miguel Ángel Estrella, el cual, conducido por Yves Haguénauer, moviliza en todo el mundo a personalidades destacadas como los músicos Nadia Boulanger, Yehudi Menuhin y Henri Dutilleux, y gracias al impacto del disco *La musique en prison* y de numerosos conciertos “por Estrella” obtendrá su liberación dos años más tarde.⁷ La tensión entre los dos países llega a su apogeo en vísperas del Mundial 78, cuando París resuena con las denuncias de las violaciones de los derechos humanos por la dictadura argentina, resumidas en un afiche que muestra el logo del mundial intervenido con los alambres de púa de un campo de concentración.⁸ “Veintidós franceses en Argentina o el otro equipo de Francia” es el título de un artículo en *Le Monde* firmado por el vicepresidente de la Asamblea Nacional, en alusión a los desaparecidos franceses.⁹ El equipo de Platini, que ha viajado a Buenos Aires a pesar de los llamados al boicot del Comité de Boicot al Mundial de Fútbol en Argentina (COBA), un comité ad hoc apoyado por la extrema izquierda, los organismos de derechos humanos y algunos exiliados, será derrotado 2 a 1 por la selección argentina.¹⁰

Durante esos meses, el presidente Giscard d’Estaing y su primer ministro Raymond Barre han caminado por una cuerda floja, entre gestos diplomáticos en favor de los presos políticos y ventas de armas que, explica un informe diplomático confidencial, deben “evitar toda publicidad” a causa de “las presiones de parte de nuestra opinión pública y parlamentaria”.¹¹ Acaso fuera ese tipo de actitudes en que pensaba Claude Lefort al hablar del “maquiavelismo rampante y discreto del giscardismo”.¹² En julio de 1977, el presidente francés ha denostado como “ideológica” la política de derechos humanos del gobierno estadounidense de James Carter, especialmente severa con Argentina, lo cual no le impedirá protestar en diciembre ante el general Videla por el secuestro de las monjas.¹³ En julio de 1978, recibe en secreto en el palacio del Elysée al almirante Massera, el jefe de la Armada que ha venido a París a hablar de estrategia y armamentos y que parece haber aprovechado la ocasión para echarles la culpa de esos crímenes suyos a sus colegas del Ejército.¹⁴ En septiembre de 1978, al ser liberados cuatro presos políticos de nacionalidad francesa, el gobierno argentino compra armamento francés “en masa y de manera urgente” a causa de la crisis con Chile.¹⁵ La Fuerza Aérea es un excelente cliente, que en cuatro años ha multiplicado por veinte, hasta alcanzar el 62%, la parte argentina en la venta total de aviones, helicópteros y misiles franceses a países de América Latina. Sin embargo, precisa un informe confidencial, esas operaciones deben excluir, en principio, material para “operaciones de carácter policial o de lucha

antiguerrillera”.¹⁶ A pesar de su alianza estratégica, el problema de las monjas y de los derechos humanos en general complica las relaciones entre Argentina y Francia, el país que en diciembre de 1978 impulsará la primera resolución de la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre las desapariciones forzadas.¹⁷

Casi al mismo tiempo, sin embargo, los nombramientos de un nuevo canciller argentino, Carlos Washington Pastor, un brigadier de la Fuerza Aérea; de un nuevo ministro francés de Asuntos Extranjeros, Jean François-Poncet, exsecretario general de la Presidencia; y sobre todo de un nuevo embajador en Buenos Aires, Bernard Destremau, llevan a estrechar las relaciones bilaterales. Hijo de un general, militar él mismo, extenista ganador de Roland Garros en 1941 y 1942, exresistente, exdiputado, exsecretario de Asuntos Extranjeros, amigo y aliado de Giscard d’Estaing, Destremau no tiene gran experiencia en Argentina.¹⁸ Salvo su presencia en 1947 en una cena en el Quai d’Orsay en honor a Eva Perón, “la esposa del dictador argentino”, como dice en sus memorias, y su asistencia en julio de 1974 en nombre de Giscard d’Estaing al velorio del presidente Perón, que le había permitido conocer a Isabel y José López Rega: “Evoco nuestras excelentes relaciones en el campo de la cultura y, agrego en voz más baja, en el de la cooperación militar”.¹⁹

Una vez en Buenos Aires, Destremau busca desarrollar una diplomacia cultural que, además de una Semana del Cine Francés en marzo de 1980, tendrá como evento principal la visita de la Orquesta de París en julio siguiente.²⁰ Y en ese caso al menos solo necesita dejarse convencer, pues cuando en junio de 1979 le anuncia al ministro su “acuerdo total” con el proyecto del Mozarteum, ya Jeannette Arata de Erize está en contacto regular con el administrador de la orquesta, Jean-Pierre Guillard, un amigo del agregado cultural en Buenos Aires, Claude Demarigny.²¹ Una vez lanzado al ruedo, sin embargo, el embajador intervendrá directamente en la preparación de la gira, por ejemplo para asegurar el indispensable subsidio de la Association Française d’Action Artistique (AFAA), dependiente de los ministerios de Cultura y de Asuntos Extranjeros.²²

A esos “intercambios culturales” destinados a “intensificar las relaciones” con Argentina,²³ se agregan dos visitas aún más espectaculares, al menos desde el punto de vista histórico: el viaje a Buenos Aires en abril de 1979 del ministro francés del Presupuesto, Maurice Papon,²⁴ y la recepción en mayo de 1980 en París por el presidente Giscard d’Estaing del ministro argentino de Economía, José Alfredo Martínez de Hoz.²⁵ En 1979, la foto del general Videla con Papon en la Casa Rosada, publicada en todos los diarios argentinos, representaba un triunfo diplomático para la dictadura, al ser la primera vez que un ministro de un país europeo, desafiando el aislamiento internacional liderado por la administración Carter, visitaba el país desde el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.²⁶ Hoy esa imagen tiene otro significado, la del encuentro entre dos de los máximos responsables de crímenes contra la humanidad del siglo xx, con la condena de Videla en 1985 en el juicio a los excomandantes y la de Papon en 1998 por un tribunal francés por su responsabilidad en la deportación de 1.600 judíos por el régimen de Vichy hacia los campos de exterminio nazis.

En Francia, el viaje de Papon a Argentina coincidía con un punto de inflexión en esa memoria dolorosa, pues dos años antes se había publicado el libro de Serge y Beate Klarsfeld

sobre las persecuciones de los judíos franceses, mientras que en marzo de 1979 tenía lugar la primera inculpación de un exfuncionario del régimen de Vichy por crímenes contra la humanidad.²⁷ Ello no impedirá que en 1980 Papon, tras firmar en Buenos Aires un convenio fiscal y visitar en Córdoba las fábricas Renault, diga en París haber intercedido ante Videla en favor de los presos políticos franceses.²⁸ Recién en mayo del año siguiente, días antes de que Giscard pierda las elecciones presidenciales ante François Mitterrand, comenzarán las revelaciones periodísticas sobre el pasado del ministro, avaladas por testigos como Edmond Cardoze, un obrero ferroviario y resistente comunista de origen judío que en julio de 1942 viera en Bordeaux la partida de los deportados en los trenes que, vía el campo parisino de Drancy, los llevaran a Auschwitz.²⁹ Esa es la historia que había oído a menudo en boca de su padre Mireille Cardoze, nacida en 1947, violinista de la Orquesta de París presente en Buenos Aires en 1980: “Mi abuelo estaba en el famoso libro rojo de la Gestapo, mis padres se escondieron en Les Landes, se escaparon varias veces. [...] Mi padre siempre me dijo que habían pasado [los años] 40-45 llenos de miedo”.³⁰

El paso por París de Martínez de Hoz en 1980 se caracteriza por un alto perfil protocolar, insólito para un simple ministro de Economía de un país que no pesa mucho en la balanza comercial de Francia, aun cuando son numerosas las empresas francesas instaladas en el país, varias de las cuales contribuirán al viaje de la orquesta, como Renault, Rhône-Poulenc, Pechiney, el Banco Francés del Río de la Plata y el Banco Supervielle, junto con empresas del Estado como Aerolíneas Argentinas. El 29 y el 30 de mayo, en la capital francesa, el ministro del Presupuesto, el ministro de Economía, el primer ministro y, por último, el presidente de la República se turnan para recibir al que algunos presentan como futuro canciller argentino e incluso potencial sucesor de Videla. “La elite de la Quinta República recibió a Martínez de Hoz”, resume en Buenos Aires el diario *Convicción*.³¹ En la importante comitiva del ministro, se destaca Ricardo Grüneisen, patrón de la empresa petrolera Astra y miembro del Consejo Empresario Argentino, quien declara ante una sala repleta de empresarios que, frente a los grupos que apostaron al “derrumbe de los principios religiosos, morales y jurídicos que son aun los pilares de la civilización occidental y cristiana [...] debimos librar una verdadera guerra que finalizó con la derrota de la subversión”, subrayando que “*en el ámbito político* el país recuperó la estabilidad”.³²

No era el primer contacto de Grüneisen con funcionarios franceses, pues un año antes, en su calidad de prosecretario de la Comisión Directiva del Mozarteum Argentino y actuando como enviado personal de Jeannette Arata de Erize, se había ocupado de negociar el subsidio de 670.000 francos de la AFAA a la gira de la Orquesta de París. En 1980, cuando Martínez de Hoz y Grüneisen visitan París, las negociaciones en torno a la gira ya están casi terminadas, salvo un asunto del que el ministro venía ocupándose en persona: la entrada al país de Daniel Barenboim, quien, emigrado a Israel en 1950 a los 9 años de edad, es técnicamente un desertor del servicio militar.³³

El interés de Martínez de Hoz por la situación de Barenboim y por la gira de la orquesta en general no se debía solo a razones diplomáticas, pues el ministro de Economía es para esas fechas también miembro de la Comisión Directiva del Mozarteum Argentino, en calidad de secretario. Alertado por Jeannette Arata de Erize, el 15 de mayo Martínez de Hoz había

hablado de Barenboim con el ministro del Interior, general Albano Harguindeguy.

Se está evaluando la posibilidad de dar un decreto especial liberando al Sr. Barenboim de sus obligaciones militares — Destremau le explicará al director de la AFAA—. Yo también propuse que el ministro del Interior me escriba una carta oficial asegurando que el director de orquesta francés [sic] podrá estar aquí con toda tranquilidad. Por lo demás, las dos fórmulas pueden combinarse.³⁴

El 28 de mayo, víspera de la llegada a París de la comitiva argentina, la Embajada francesa informa que Harguindeguy le ha asegurado al Mozarteum que “nada impide al Sr. Barenboim viajar a Argentina”, puesto que “ya no adeuda obligaciones militares en Argentina”.³⁵ Pero la carta de Harguindeguy no llegará a despejar todas las dudas, pues finalmente Barenboim entrará al país con una visa de pocos días en su pasaporte israelí.

Será el primer regreso de Barenboim a Buenos Aires desde 1960, fecha de un recital de piano en el Colón a los 18 años de edad, al salir de una etapa adolescente en la que “no quería tener nada que ver con Argentina [o] el idioma español”.³⁶ Y no caben dudas de que ese viaje tiene para él un sentido personal, que deja traslucir por ejemplo su deseo de llevar a Buenos Aires a Martha Argerich, “por razones evidentes y que me parecen excelentes”, según comenta el administrador de la orquesta.³⁷ Solo que la pianista, nacida en Buenos Aires en 1941 e instalada en Europa desde la época del peronismo, no parece haber contestado a la invitación del Mozarteum de tocar en su país natal un concierto para piano de Ravel bajo la dirección de Barenboim; recién en 2014 los dos emigrados ilustres compartirán el escenario del Teatro Colón.

El temor de Daniel Barenboim de ser arrestado por la policía de su país natal forma parte del nerviosismo generalizado durante toda la preparación de la gira. En París, todos ven que la gira latinoamericana de la orquesta, prevista justo después de un concierto por los cuarenta años del llamamiento a continuar la lucha contra los alemanes lanzado el 18 de junio de 1940 por el general De Gaulle, se hace en un contexto político particular. En el Quai d’Orsay, por ejemplo, el subdirector para América Latina dice que no tiene objeciones al viaje, pero que “le parecería deseable que esa gira no se limite a Argentina sino que incluya a otros países de América del Sur”.³⁸ En realidad, para esas fechas, dos meses después de un nuevo viaje a París de Jeannette Arata de Erize, ya se ha decidido que la orquesta irá no solo a Argentina, sino también a Brasil, en ambos casos con organización del Mozarteum Argentino, el auspicio de empresas francesas y el apoyo del gobierno francés. Aun así, la nota de la Dirección América deja traslucir el riesgo político de una amistad demasiado evidente con la dictadura argentina. Y poco importa que el gobierno brasileño sea también una dictadura. En noviembre, Emmanuel de Casteja, el embajador francés en Santiago, se hará vocero del interés de la Agrupación Beethoven de esa ciudad por añadir una etapa chilena, argumentando que, si de política se trata, “una comparación entre la situación actual de Argentina y la de Chile no resulta desfavorable a este último país”.³⁹ No se sabe cómo fue recibido ese comentario en el Quai d’Orsay, pero parecería que si la orquesta no viajó al país del general Pinochet no fue por razones políticas, sino porque la propuesta llegó demasiado tarde.⁴⁰

El malestar es aún más perceptible en la Municipalidad de París, que subvenciona a la orquesta y que, en octubre de 1979, propone anular el proyecto para “ahorrar dinero y evitar

las interpretaciones políticas tendenciosas”.⁴¹ Más allá de la rivalidad política entre Giscard y el alcalde Jacques Chirac, su antiguo primer ministro, es evidente que el viaje suscita objeciones incluso en el seno de la derecha francesa. Mientras tanto, a nivel municipal pero en Argentina, la visita de la orquesta debe formar parte de los festejos del Cuarto Centenario de la Fundación de la Ciudad de Buenos Aires, que han de constituir el momento de gloria del brigadier Osvaldo Cacciatore, el aviador que la Junta Militar ha nombrado intendente de la Municipalidad de Buenos Aires, de la cual depende el Teatro Colón. Cacciatore invita a Chirac a festejar el Cuarto Centenario con él: “Al placer personal que nos proporcionará su compañía se sumará el significado de la representación que Ud. inviste, en una ocasión particularmente propicia para apreciarla en toda su relevancia”.⁴² Pero Chirac no responderá a la invitación de su par argentino, transmitida por el embajador Destremau, de modo que en junio de 1980 Cacciatore deberá contentarse, como único huésped ilustre, con la reina de España.⁴³

A comienzos de noviembre, el diario *La Nación*, cercano al Mozarteum, da la primicia de la visita de la orquesta, elogiando la “apreciable dimensión internacional” de la política cultural francesa, acaso para tratar de conjurar las dudas que, en París, aun continuarán durante meses.⁴⁴ El calendario de los ocho conciertos de la Orquesta de París —cuatro en Brasil, cuatro en Argentina— solo es fijado a fines de noviembre y a título condicional, mientras que a Destremau le parece necesario alertar a la AFAA contra el “prejuicio desfavorable y a veces injusto del cual sufre Argentina”.⁴⁵ En febrero de 1980, se decide sacar un “seguro especial por los riesgos (como para Israel, etc.)”.⁴⁶ En abril, los representantes de la orquesta, de la AFAA y del Ministerio de Cultura evocan juntos “problemas políticos” y manifiestan su inquietud ante los “riesgos eventuales de cuestionamientos en el interior de la orquesta” y la “campaña de prensa a la que podría dar lugar”.⁴⁷ Recién dos meses antes del viaje se firma el contrato con el Mozarteum, que vuelve irreversible la decisión de ir.

Las dudas más serias las tienen los músicos de la orquesta, alimentadas por las polémicas que en marzo han acompañado la Semana del Cine Francés en Buenos Aires, cuando Lino Ventura, Jean-Louis Trintignant y Danièle Delorme han tenido que vérselas en el aeropuerto Charles de Gaulle con una comitiva de familiares de presos y desaparecidos franceses: “Que quede claro que no vamos allá a estrechar la mano del general Videla ni a glorificar un régimen que reprobamos”, habían replicado, ya que “estando allá pensamos ser más útiles y servir más eficazmente las ideas y las libertades”.⁴⁸ En cierto modo, se trataba de un *remake* de las discusiones en Francia en torno al Mundial 78, que habían dejado en minoría a aquellos que pensaban que no había que ir a Buenos Aires bajo ningún motivo.⁴⁹ Lo que probablemente no sepa entonces la gente de la Orquesta de París es que los músicos y los directivos de la Orquesta Tonhalle de Zúrich, que en mayo de 1978 ya han hecho una gira por Brasil y Argentina organizada por el Mozarteum Argentino, han debido enfrentar en Suiza durísimas acusaciones de complacencia con la dictadura argentina por parte de periodistas y políticos socialdemócratas.⁵⁰

Además, en 1980 va a intervenir públicamente, tanto por la Semana del Cine como por la Orquesta de París, la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la

Represión en el Mundo (AIDA). Fundada el año anterior en torno a la directora de teatro Ariane Mnouchkine, esta asociación, que critica por igual las dictaduras latinoamericanas y los regímenes comunistas, va a interpelar a los músicos de la orquesta pocos días antes del viaje: “Si una vez más creen poder separar el arte de la política, se equivocan. Que les guste o no, parten para hacer política, una política, una sola, la del poder que los recibe, los expone, los exhibe”. Y a la vez que deplora que su gobierno “no solo hace de Francia la gran proveedora de armas de ese régimen de asesinos, sino que también le ofrece los más grandes artistas franceses”, la AIDA lanza esta frase terrible: “Los músicos de la Orquesta de París no pueden ignorar que van allá a sentarse en las sillas vacías de los músicos argentinos desaparecidos, y que se les hará tocar música para cubrir el silencio de la muerte”.⁵¹

El comunicado de AIDA, publicado el 5 de julio por *Le Monde* en la misma página que un artículo que denunciaba la “exterminación de una familia” por los represores argentinos, dejaba entrever una alternativa, por cierto teórica: “Es ante el pueblo argentino y con sus músicos que hay que tocar, no en el teatro ‘Colón’ bajo tutela militar y con Videla y su pandilla en primera fila”. Las imágenes intimidantes de las sillas de los músicos desaparecidos y del silencio de la muerte, lo mismo que el concierto imaginario ante un pueblo argentino liberado, ilustran la estética política de ese grupo que incluye a gente de teatro y cineastas como Patrice Chéreau, Claude Lelouch, Bernard Murat o Jean-François Labouverie, además de los exiliados Fernando “Pino” Solanas, Liliana Andreone y Envar El Kadri.⁵² La AIDA ya había intervenido a favor de Miguel Ángel Estrella, a quien Ariane Mnouchkine había ido a ver a Uruguay a pedido de Haguenauer al regreso de un viaje a Chile en julio de 1979, sin poder visitarlo en su prisión, curiosamente llamada Libertad.⁵³ A la vez, el interés del grupo por la situación argentina se debía sobre todo a “Cacho” El Kadri, militante histórico del peronismo revolucionario, y a su compañera Liliana Andreone, colaboradora de Mnouchkine.⁵⁴ Con el seudónimo del pensador nacionalista Juan José Hernández Arregui, El Kadri publicará luego en las ediciones François Maspero el libro de AIDA *La culture interdite* [La cultura prohibida], una denuncia de la dictadura que incluye un texto de Estrella con una lista de músicos desaparecidos, entre ellos Héctor Baccini, Marta María Barbero, Rubén Esteban [Alonso], Enrique Elgueta Díaz, José Fuks, Roberto Valetti...⁵⁵

En las manifestaciones de AIDA en solidaridad con Argentina, en septiembre de 1981 en Ámsterdam o en noviembre siguiente en París, Mnouchkine despliega los recursos desarrollados por su Théâtre du Soleil en obras como *1789* o *Molière*, y también en sus intervenciones junto al Grupo de Información sobre las Prisiones, de Michel Foucault.⁵⁶ Son esas prácticas carnalescas de arte militante, con siluetas, máscaras y músicos en la calle, que Solanas mostrará en 1985 en su filme *El exilio de Gardel*, y que serán el principal modelo de los “Siluetazos” de las Madres de Plaza de Mayo, cuando a partir de 1983 las siluetas de los desaparecidos invaden las calles y los muros de Buenos Aires.⁵⁷ En julio 1980, la poética del “artista ciudadano” que es Mnouchkine⁵⁸ aparece concentrada en ese simple comunicado de prensa sobre la orquesta, un gesto dramático que resume toda la problemática moral del arte en dictadura mediante un doble tabú, humano —no ocupar el lugar del desaparecido— y artístico —no tocar música para cubrir el silencio de la muerte—.

Claro que esas sillas virtuales no impiden a los músicos de la Orquesta de París sentarse

en sillas bien reales para discutir, sin llegar a las mismas conclusiones que la AIDA. De hecho, el llamado al boicot, es decir, a la anulación del viaje, no parece haber tenido ningún eco entre ellos. En cambio, luego de un debate al que no asisten ni el director artístico Daniel Barenboim ni los otros directivos, los músicos deciden evitar en forma colectiva toda invitación que pudiere ser utilizada por el régimen argentino. Pero más allá de ese punto de consenso, algunos de ellos van a responder públicamente a la AIDA diciendo que en Buenos Aires, lejos de servir de “aval moral” a los militares, van a “hacer oír voces que se intenta acallar”, la de “hombres [que] han gritado y siguen gritando sus derechos del hombre”, argumentando que al quedarse en Francia “contribuiríamos a hundirlos en su soledad”.⁵⁹ Es una discusión sobre la función política de la música que el crítico Claude Samuel asocia a Béla Bartók frente a los nazis y a Pablo Casals frente a Franco, antecedentes ya evocados en relación con Estrella, preguntándose a la vez si “una declaración alcanza para tener buena conciencia”.⁶⁰

El comunicado lleva la firma de “un grupo de artistas músicos de la Orquesta de París”, el cual incluye a varios miembros de la delegación del personal. Su nombre evoca el Sindicato Nacional de Artistas Músicos, integrado a la Confederación General del Trabajo (CGT) francesa y por lo tanto cercano al Partido Comunista Francés. Eso deja entrever la existencia de sensibilidades distintas en el seno de la orquesta, entre aquellos, más bien de izquierda sin ser necesariamente comunistas, que desean expresar su repudio de la dictadura argentina, y aquellos, en su conjunto más de derecha, que prefieren limitarse a su rol profesional, pasando por los que están convencidos de que su simple presencia en Buenos Aires constituirá un apoyo para un pueblo oprimido por su propio gobierno. Esa discusión debe haber sido bastante tensa, como lo indican los testimonios que describen, ya antes del viaje, un “clima espantoso” en el seno de la orquesta.

En las palabras del cornista Michel Garcin-Marrou, delegado del personal y vocero del “grupo de artistas músicos”, aflora todavía la dureza de aquellas discusiones de 1980, que a su vez retomaban otras aún más antiguas:

Hablo de la mayoría. Usted sabe que las orquestas son algo bastante variado, la orquesta es como una microsociedad. Por eso coexisten sensibilidades diferentes y paralelas, incluso antagonistas, incluida esa tradición un poco... me doy cuenta hoy, cómo decir... un poco *pétainiste*, entre comillas. Pues como dijo la gente en aquella época [de Vichy], el arte no tiene patria; pero, contestaron los resistentes, los artistas sí tienen patria.⁶¹

Esa posición contrasta con la del violista Denis Bouez:

Yo, durante toda mi carrera en la Orquesta de París, busqué privilegiar la música, el ARTE con mayúsculas, y no ocuparme de esto o aquello, de afinidades con esto o con aquello, de política. Toqué Beethoven en la Unión Soviética, toqué Beethoven en Israel, toqué Beethoven en Argentina, toqué Beethoven en Estados Unidos el mismo año en que toqué Beethoven en la Unión Soviética. Para mí es algo completamente idiota. Beethoven es para todos, Ravel es para todos.⁶²

El cornista André Cazalet tiene un punto de vista intermedio:

La teoría que yo defiendo es que es mejor ir a tocar a un país cerrado donde la gente va muy poco, porque eso al menos hace felices a algunos. Es decir que si uno deja de lado la *nomenklatura* está claro que hay muchos amantes de la música, mucha gente que no tiene la posibilidad de escuchar músicos que vienen del mundo entero porque su país vive una especie de boicot. Yo me acuerdo de que cuando íbamos por ejemplo a Moscú en la gran época [de la Unión Soviética] a tocar en

el conservatorio Tchaikovski, las cinco o seis primeras filas estaban llenas de funcionarios, pero detrás, en las otras filas, había amantes de la música muy felices de poder escucharnos. Así que íbamos sobre todo por ellos. Digo, no sobre todo. Íbamos por ellos.⁶³

2. EL INCIDENTE DEL 14 JUILLET

Los músicos de la Orquesta de París despegan del aeropuerto de Orly el sábado 5 de julio de 1980 a las diez de la noche en el vuelo AR125 de Aerolíneas Argentinas y, previa escala en Madrid, llegan a Río de Janeiro a las seis de la mañana del domingo. Alojados en el lujoso Hotel Gloria con vista sobre el Pan de Azúcar, tienen el día libre para reponerse del *jet lag* y, si lo desean, ir a bañarse a la vecina playa de Flamengo. Aunque es invierno, la administración de la orquesta, en el carnet de viaje numerado que cada uno recibe antes de partir, les ha dicho que lleven su traje de baño. Como en cualquier grupo, los días libres se organizan por afinidades que, por ejemplo, conducen a Denis Bouez a anotar en su carnet los números de habitación de sus compañeros “Bertrand” y “J Pé”. Y desde luego no son los mismos nombres los que figuran en el de Michel Garcin-Marrou, sino, por ejemplo, los de sus compañeros cornistas: Bloom, Cazalet, Suc, Tassin, Revertégat...⁶⁴

Esas pequeñas huellas permiten entrever algo de la compleja trama de interacciones que constituye una orquesta sinfónica en gira, más de cien personas que en cada concierto deben reencontrarse unidas por los lazos de profesionalismo individual y de colaboración horizontal, y también por la doble coordinación vertical de las partituras que tocan y el hombre que las dirige.⁶⁵ En la Orquesta de París, ello implica por entonces, según el percusionista François Dupin, un “espíritu de familia” directamente promovido por Daniel Barenboim y una “profunda amistad” entre todos, que alcanza su mayor intensidad durante las giras, “a pesar de algunos inevitables conflictos, esporádicos y rápidamente dominados”.⁶⁶ Por eso, mantener la cohesión se vuelve crucial ante tensiones internas desatadas por diferencias políticas: “Cuando uno comparte un atril con alguien, este no puede ser un enemigo, no se puede tocar al lado de un enemigo, entre músicos hay que apoyarse, hay que escucharse, hay que tocar...”, dice Mireille Cardoze.⁶⁷

El primer concierto de la gira es el lunes 7 de julio en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. Se trata de la primera gira latinoamericana de la antigua Société des Concerts du Conservatoire, la orquesta fundada en 1828 por François-Antoine Habeneck y transformada en Orquesta de París en 1967 por el ministro de Cultura André Malraux. Su primer director, Charles Munch, había fallecido al año siguiente durante la primera gira norteamericana de la orquesta, abriendo un largo período de inestabilidad que, a pesar de directores prestigiosos como Herbert von Karajan y Georg Solti, recién comenzará a cerrarse con la llegada de Daniel Barenboim en 1975. Tras unos comienzos difíciles, a causa tanto de su inexperiencia como del implacable ambiente musical parisino, cinco años más tarde la autoridad del director argentino-israelí sobre “su” orquesta se halla consolidada.⁶⁸ “La simbiosis del director y de la orquesta —escribirá años después el administrador Jean-Pierre Guillard—, que hizo posible todos sus éxitos y caracterizó a ese nuevo período, no se hizo en un día, sino que conoció crisis y accidentes.”⁶⁹ La Unión Soviética en 1977, Israel en 1978, Estados

Unidos y Grecia en 1979, Japón en mayo de 1980 son las grandes giras internacionales dirigidas por Barenboim antes de aquel viaje a América Latina.⁷⁰

El programa del primer concierto en Brasil incluye *La Mer* de Debussy y la *Sinfonía fantástica* de Berlioz. Aun cuando su fundador Habeneck era un especialista en Beethoven, al comenzar con esas obras la orquesta es fiel a su rango tradicional de embajadora de la música francesa, que la AFAA le ha recordado durante la preparación de la gira, dado el gusto, según ella excesivo, de Daniel Barenboim por Bruckner y Mahler (en especial, la *Quinta sinfonía*, que había dirigido por primera vez en 1973 y que programaba regularmente con su orquesta).⁷¹ Es que la nación es la referencia dominante en la apreciación del repertorio clásico, como lo confirma el *Jornal do Brasil* al reconocer en la Orquesta de París “el justo medio entre el sentimiento y la razón, que por lo demás caracterizan a la cultura francesa. Lo que impresiona —dice el crítico musical carioca, sin rastro de ironía— es que ese procedimiento venga de un joven maestro latinoamericano”.⁷²

Al día siguiente, los franceses viajan a San Pablo, donde el 8 de julio tocan la *Quinta sinfonía* de Mahler, seguida en bis por la obertura de los *Maestros cantores* de Wagner, y el 9, la *Pastoral* de Beethoven, *Romeo y Julieta* de Berlioz, y *Dafnis y Cloe* de Ravel. El crítico de *Folha de São Paulo* hace un elogio caluroso de la orquesta francesa, aun si la juzga inferior a la del Gewandhaus de Leipzig, que ha tocado hace poco allí con Kurt Masur. Fiel a una tradición de prejuicios sobre las orquestas francesas, sus mayores elogios van a algunos individuos, los cornos liderados por Myron Bloom, el primer clarinete Henri Bruart, el primer oboe Michel Benet, el fagot de André Sennedat.⁷³ Este último programa será repetido el 10 de julio en Curitiba, la última fecha de la etapa brasileña de la gira, cuya organización, liderada por Gisela Timmermann, parece haber sido todo un éxito. Y eso es en sí notable dado que el Mozarteum Argentino no tiene un interlocutor único en el país vecino; por algo las fechas proyectadas en Belo Horizonte y Porto Alegre no llegaron a realizarse.

Las mismas obras interpretadas en Brasil, aunque ordenadas de manera un poco diferente, son las que van a oírse en Argentina durante la segunda parte de la gira. Ese repertorio, sin ser muy distinto de otros programas de la orquesta de aquella época,⁷⁴ resultaba de un proceso particular, pues Barenboim había dejado de lado sucesivamente el concierto de Ravel soñado con Martha Argerich, una partitura del argentino Juan José Castro propuesta por Jeannette Arata de Erize, una sinfonía de Bruckner vetada por la AFAA y también una obra de Boulez, *Notations*, que acababa de estrenar en París y que, por alguna razón, renunció a exportar. A pesar de la ausencia del ícono de la vanguardia francesa, la secuencia Beethoven-Berlioz-Mahler-Debussy-Ravel proponía una visión más bien moderna del repertorio sinfónico a la vez que cumplía con la misión diplomática de promover la música francesa. La *Quinta* de Mahler es la única obra que ocupa un programa entero, un verdadero *plat de résistance*, en una época en que esa sinfonía, por cierto conocida desde 1971 gracias al *Adagietto* que se oye en el filme de Visconti *Muerte en Venecia*, aún está lejos de competir con la *Quinta* de Beethoven como símbolo de la música clásica. Y dado el prejuicio de que para interpretar bien la música alemana hay que ser alemán, incluso cuando el compositor es austríaco, es un programa que, tocado por franceses y dirigido por un argentino, resulta al fin de cuentas bastante audaz.

Los miembros de la Orquesta de París llegan al aeropuerto de Ezeiza el viernes 11 de julio de 1980 a bordo del vuelo AA2233 de Aerolíneas Argentinas. Esa misma noche, ya instalados en el Hotel Sheraton, algunos de ellos van al Viejo Almacén a escuchar el grupo de tango moderno Sexteto Mayor, mientras que al día siguiente todos se dedican a pasear por Buenos Aires. Cuenta Denis Bouez:

Me acuerdo de un negocio de juguetes, tengo la foto, donde había maquetas de ruinas de guerra, de campos de concentración. Como piezas para armar trenes [...] pero con miradores, la entrada del campo, las barracas. [...] Triste [*glauque*], triste, triste, hacía un tiempo como la pesadez que reinaba en ese país, triste y gris. [...] Ese es mi recuerdo de Buenos Aires.⁷⁵

Difícil saber qué vio exactamente el músico francés aquel día de invierno, pero su descripción evoca algún viejo objeto sobre la Segunda Guerra Mundial como solían venderlos en el pasaje subterráneo debajo del Obelisco, ornado por entonces con el lema “El silencio es salud”. Pero la intensidad de su recuerdo muestra que incluso los músicos más reticentes a denunciar la dictadura asocian Argentina con representaciones del horror, en donde a la imagen de los militares se suma la fama del país como refugio de nazis. Mientras tanto, ese sábado, Michel Garcin-Marrou y su mujer Mireille Cardoze asisten en el Teatro Coliseo al espectáculo *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada* que, anunciado como parte del Ciclo del Mastropierum Argentino, en doble alusión al Mozarteum y al compositor imaginario Johann Sebastian Mastropiero, parodia conciertos de música clásica como los que ellos mismos se aprestan a dar en los días siguientes.⁷⁶

Siempre ese mismo día, el embajador de Francia, Bernard Destremau, acompañado por el agregado cultural Claude Demarigny, recibe a almorzar a Daniel Barenboim y a otras veinte personas, en los salones del Palacio Ortiz Basualdo, el hermoso edificio de 1912 plantado como una isla de lujo en plena 9 de Julio. El director de orquesta está acompañado por el concertino Luben Yordanoff, el administrador Jean-Pierre Guillard y la responsable de relaciones públicas Nicole Salinger. También están presentes Jeannette Arata de Erize y su marido Pacho, y miembros de la Comisión Directiva del Mozarteum Argentino, como Grüneisen, Raquel Aguirre de Castro —viuda del compositor Juan José Castro—, el músico Antonio Pini y Eduardo Oxenford, el empresario que los militares han puesto como interventor de la Unión Industrial Argentina (UIA) y que pronto será ministro de Industria del general Viola.⁷⁷

Al día siguiente por la mañana, domingo 13 de julio, los músicos descubren la gran sala del Teatro Colón durante el ensayo general para el concierto de esa noche, un programa dedicado a Berlioz, *Romeo y Julieta* y la *Sinfonía fantástica*. Se produce entonces un pequeño incidente de consecuencias insospechadas. El fotógrafo Eduardo Comesaña, que colabora habitualmente con el Mozarteum y ha sido invitado a sacar fotos para el servicio de prensa, se acerca al escenario desde el pasillo a la izquierda de la platea y capta una primera vez al director, de tres cuartos, dirigiendo a los músicos, con la batuta y el brazo derecho borrosos por el movimiento. Un instante después, desde la misma posición cerca de los primeros violines, saca una foto de Barenboim justo en el momento en que este, viéndolo acercarse, extiende el brazo izquierdo en su dirección para ordenarle que se vaya. Comesaña parece haber vivido como una ofensa personal ese gesto que, sin ser amable, no es inhabitual en

ciertos artistas y menos aún en Barenboim. Jeannette Arata de Erize se despachará luego contra el fotógrafo que ha suscitado “un altercado porque había querido interrumpir, casi, el ensayo del maestro Daniel Barenboim, que es el momento más importante, el primer contacto de una orquesta y su director con la sala en la que va a actuar”.⁷⁸ En realidad, Comesaña no había querido interrumpir el ensayo, sino documentarlo, pero el resultado es que su propio trabajo se halla interrumpido, lo que lo deja de mal humor y desocupado. Días después, la foto del director con el dedo apuntando a la cámara será publicada en *Somos*, la revista del grupo Atlántida cuya furia nacionalista halla así el ícono del antiargentino autoritario.⁷⁹

Mientras tanto, el responsable del servicio de Promoción del Teatro Colón, Eugenio Scavo, quien asiste al ensayo y se pasea durante la pausa entre bambalinas, advierte en el tablero plegable donde están los anuncios internos de la orquesta —horarios, instrucciones, informaciones varias— dos papeles que le llaman la atención. Uno de ellos incluso le sorprende tanto que le pide a Comesaña que le saque una foto.⁸⁰ El fotógrafo le contará a *Somos*:

Scavo me tradujo el texto. Me alejé unos pasos para enfocar. Cuando levanté la vista, tres músicos tapaban el cartel en actitud de leerlo. Les pedí que se corrieran. No me hicieron caso. Le toqué el hombro a uno de ellos y volví a pedir que se corrieran. Me dijo que el cartel era de exclusivo interés de la orquesta y que a mí no me interesaba lo que decía. Habló en francés, sí. Pero otro hablaba inglés, un idioma que yo manejo bien. Discutimos. Les dije que me interesaba porque yo estaba en Buenos Aires —no en París—, y ese cartel aludía a mi país. La discusión siguió unos minutos. De pronto, alguien pasó y arrancó el cartel de un manotazo. Allí terminó el incidente...⁸¹

El relato del fotógrafo coincide con el recuerdo del administrador de la orquesta, Jean-Pierre Guillard: “Esa hoja la arranqué enseguida, la arranqué yo mismo, y dije, qué locura hacer eso, alguien puede verla. Y ya había sido vista, por directivos del Teatro Colón. Una catástrofe. Se supo, se comentó...”.⁸² El fotógrafo logra tan solo captar el tablero de anuncios, con dos de los músicos mirándolo. Pero pronto Scavo va a contarle el asunto a su jefe, el director del teatro, comodoro Guillermo Gallacher. Es el comienzo de lo que el embajador Destremau llama en sus memorias “una enorme y ridícula historia”, aun si tardará algunas horas en estallar.⁸³

Ese 13 de julio, el primer concierto de la Orquesta de París en Buenos Aires, incluido en el primer ciclo del abono del Mozarteum, se desarrolla sin incidentes, saludado al final por “formidables ovaciones y rítmicos aplausos”, que la orquesta retribuye con tres bises.⁸⁴ En el público no está el general Videla, como lo temía la AIDA, pero esa primera noche es fácil reconocer a Martínez de Hoz y a Grüneisen, lo mismo que a personajes históricos, como el viejo almirante antiperonista Isaac Rojas o el exdictador Roberto Levingston.⁸⁵ Y sin duda, también, a otros miembros de la Comisión Directiva del Mozarteum, como Oxenford o Roberto Rocca, el patrón del poderoso grupo Techint, junto a buena parte de los “socios protectores” de la institución, quienes son bastante numerosos para ocupar solos las 632 plateas del Teatro Colón, y en general bastante poderosos para merecer el título de elite socioeconómica de Argentina, por no decir, como antaño, la oligarquía.⁸⁶

En cambio, no hay muchos uniformes en la sala. La dictadura se basa en una alianza entre las Fuerzas Armadas y una elite civil que conduce la política económica y facilita el acceso a

los organismos de crédito y al mercado internacional de armas,⁸⁷ pero ese acuerdo ideológico y práctico, del cual el antiperonismo es el primer cimiento, no implica una vida social común ni gustos compartidos. Es lo que muestra en esos años la ausencia de militares en esa misma Comisión Directiva del Mozarteum o, salvo excepciones, en el público de ese Teatro Colón que constituye desde 1908 el “gran teatro” de las elites argentinas, pintado con ironía por Manuel Mujica Lainez en una novela publicada justamente durante la dictadura.⁸⁸ Los generales no son amantes de la música clásica y tampoco juegan a serlo, a diferencia de ciertos allegados al régimen militar, como el abogado Horacio García Belsunce, quien al cabo de décadas en la comisión del Mozarteum puede evocar locuaz las reuniones con “Jeannette” y con su gran amigo “Joe”, alias José Martínez de Hoz, pero es incapaz de recordar un solo concierto.⁸⁹

Tratándose de los militares, esa prescindencia es tanto una cuestión de educación, o de falta de educación, como una actitud política. La dictadura cívico-militar que se hace llamar Proceso de Reorganización Nacional es un Estado tiránico que, junto con la supresión del Estado de derecho y del espacio político, combina de modo inestable un proyecto nacionalista católico intrínsecamente totalitario, que busca crear un nuevo “joven argentino” gracias a lo que un general llama la “guerra cultural”,⁹⁰ y un proyecto liberal que incluye, entre otras cosas, la subsidiariedad de buena parte de la gestión cultural. Más allá de la conducción errática del área de cultura del aparato estatal, analizada por Laura Rodríguez,⁹¹ más allá también del proyecto de Massera de crear un Ministerio de Cultura, que sin duda habría fortalecido la idea de una “cultura oficial”, la dirección de ciertas instituciones oficiales por profesionales supuestamente apolíticos, como el Teatro San Martín de Kive Staiff, ilustra el ala liberal de aquella lógica, que también les permite al Mozarteum y a otras entidades privadas beneficiarse al mismo tiempo del apoyo gubernamental y de su propia autonomía.

El Teatro Colón representa, desde ese punto de vista, un caso híbrido, pues su director Gallacher, un militar, delega las cuestiones artísticas a un civil que proviene del ambiente musical, el crítico Enzo Valenti Ferro, que ya había dirigido la institución bajo otra dictadura, la de Onganía. Y, como lo ha mostrado Juan Ignacio Vallejos a propósito del Grupo de Danza Contemporánea del San Martín,⁹² ese sistema produce a veces obras cuya calidad y estilo ilustran un espacio de relativa libertad que, con el riesgo de funcionar como coartada, atenúa la cara totalitaria del régimen. También inspira ciertas músicas de Estado nacionalistas, como la obra que Alberto Ginastera compone en 1980 para los festejos del Cuarto Centenario de la Ciudad de Buenos Aires, *Iubilum* op. 51, una *battaglia* para orquesta que culmina con el “júbilo” del triunfo de la cristiandad sobre los pueblos originarios.⁹³ Pero salvo excepciones como ese encargo a Ginastera, eso no supone una instrumentalización directa de la alta cultura, como en el modelo totalitario fascista o nazi, sino una distinción estricta entre el mundo del arte y el de la política, una vez purgado aquel de todo contenido político por una censura implacable.⁹⁴

Claro que en el caso de la música clásica la censura no era necesaria, pues sus rituales propios suponen ya la exclusión de la política. Por eso nada distingue, en principio, el primer concierto de la Orquesta de París en Buenos Aires en 1980 de cualquier otro concierto clásico bajo cualquier otro gobierno. El crítico Jorge D’Urbano elogia en el diario *Clarín* una

orquesta “comparable a las mejores del mundo”, en la que cada grupo, o casi, merece una mención especial:

En cualquiera de sus secciones posee un alto grado de virtuosismo. Por separado se puede hablar de la cuerda como una expresión cabal de su capacidad para estallar en el fortísimo más opulento o en el pianísimo más etéreo. De las maderas, donde aparecen excelentes flautas, oboes y fagotes, sin olvidar a un estupendo corno inglés. Por lo que concierne a los metales, son brillantes y al mismo tiempo suntuosos. Y la percusión en sí misma es un gran espectáculo.⁹⁵

Sin embargo, ese día no solo la música interesa a los críticos, pues en los pasillos varios de ellos van a escuchar las confidencias de los responsables del teatro. Al día siguiente, 14 de julio, da la primicia *La Razón* —un vespertino controlado por los servicios secretos del Ejército—,⁹⁶ bajo el título “Lamentable”:

Anoche debutó en el Colón la Orquesta de París, revelando un altísimo nivel artístico, del cual darán cuenta en su momento las respectivas notas críticas. Eso al margen, ocurrió y se comentó profusamente por la sala una insólita “instrucción” a la orquesta visitante, por parte de sus administradores (de su sindicato posiblemente), que resulta agravante. En efecto, en un indicador interno en los accesos al proscenio por donde deben pasar los músicos, fue puesta una leyenda bien visible prohibiendo a los mismos aceptar oficialmente en nombre de la Orquesta de París toda invitación que se les formulara desde el sector argentino, invocándose para ello “las causas ya conocidas[”].

¿Qué “causas”, cabría preguntar? Cuando, en presencia de esta afrentosa recomendación, personal del teatro se aproximó con un fotógrafo de la casa para documentarla, el cartel en cuestión fue “rodeado” y quitado, para eliminar la evidencia. ¿Es así como se maneja “la libertad” cuando “el país de la libertad” sale a preconizarla por el mundo, mediante el lenguaje —en este caso, el universal de la música— que no reconoce fronteras ni reconoce ideologías que no sean las más altas del espíritu?⁹⁷

Ese mismo 14 de julio, mientras en la Embajada de Francia se celebra la Toma de la Bastilla, el comodoro Gallacher convoca a los medios para decir que considera “lamentable” la actitud de la orquesta, atribuyendo el incidente a “la famosa campaña antiargentina en Europa que, como sabemos, tiene mayor virulencia en Francia”. El militar retoma así el lenguaje habitual de la dictadura frente a las denuncias de sus crímenes en la prensa y los foros internacionales. Además, al hablar del “Sindicato de Músicos”, sugiere vínculos con Moscú: “Si ellos dicen que nosotros no tenemos libertad, es bastante risible. Ellos tienen tan poca libertad que están aceptando órdenes de vaya a saber qué eminencias grises a miles de kilómetros de distancia”. Y concluye: “La libertad no nos falta a nosotros, sino a ellos”.⁹⁸

Al día siguiente, la noticia sale en la mayoría de los diarios, entre ellos *El Cronista Comercial*, donde el crítico César Magrini propone para el próximo concierto, el del miércoles 16 con la *Quinta* de Mahler, una medida de retorsión: “No aplaudirlos”.⁹⁹ Algo similar parece haber dicho esa misma noche el influyente periodista Bernardo Neustadt en su programa de televisión *Tiempo Nuevo*, que en esos años es una de las principales cajas de resonancia de la dictadura.

En el origen del incidente diplomático en torno a la Orquesta de París hay, entonces, dos hojas manuscritas destinadas exclusivamente a los músicos, que nadie ha podido fotografiar ni transcribir y que el equipo de Gallacher ha interpretado a su manera, es decir, mal. Y dado que todo gira en torno a un “cartel” que casi nadie ha visto, habrá quien, como Jeannette Arata de Erize, llegue hasta poner en duda su existencia.¹⁰⁰ Sin embargo, ambos papeles existieron. El primero, el más comentado, está fechado el 13 de julio en papel con membrete de la orquesta y

es de puño y letra del cornista Michel Garcin-Marrou, quien firma, sin su nombre, “La delegación del personal artístico / El comité de la empresa”:

Queridos colegas,

Les recordamos que, en razón de la situación por todos conocida, los representantes de los artistas músicos de la Orquesta de París se han negado a participar de toda recepción durante su estadía en Argentina.

Ello implica, por supuesto, que todo músico que participe en una recepción no podrá hacerlo sino a título individual y no como representante de la Orquesta.¹⁰¹

El segundo anuncio, escrito a mano sobre el mismo papel con membrete, lleva la firma de la responsable de relaciones públicas de la orquesta, Nicole Salinger:

Para el 14 de Julio,

el Embajador de Francia invita a los miembros de la Orquesta de París a la recepción que da en la *chancellerie*:

CERRITO 1399

a las 12 horas, con la comunidad francesa. – Los invitados argentinos están invitados a partir de las 13 horas.

No hace falta invitación escrita.

No hay ninguna obligación colectiva.¹⁰²

Este texto se limitaba a transmitir la invitación de la embajada, pero puesto al lado del de Garcin-Marrou parecía sugerir que se podía asistir a la recepción del 14 de Julio sin encontrarse con los argentinos. El hecho de que los franceses estaban citados a las 12 y los argentinos a las 13 quería decir, según esa lectura, que los primeros iban a poder evitar a los segundos, e incluso que se deseaba que lo hicieran. En realidad, como Destremau tratará denodadamente de explicarlo en los días siguientes, la hora de diferencia era para que el embajador y sus compatriotas discutieran un momento en francés sobre temas de interés propio, antes de recibir a los argentinos. Lo de las dos invitaciones con una hora de intervalo se le había ocurrido mucho antes del viaje de la orquesta, y no para separar a los franceses de los argentinos, como se hacía tradicionalmente mediante dos recepciones distintas, sino, al contrario, para reunirlos, de acuerdo con la nueva política amistosa de su gobierno.

En cuanto al mensaje de Garcin-Marrou, se debe no tanto a la intención de denunciar al régimen como al malestar causado por una invitación hecha no por el gobierno argentino, lo que antes del viaje todos se han comprometido a no aceptar, sino por la embajada de su propio país, lo que nadie parece haber anticipado. Para eso, puede contar con el apoyo de otros representantes del personal como André Sennedat y Odile Graef, pero no con la aprobación de la mayoría de sus colegas. De hecho, la decisión del delegado de extender la consigna a esta situación que nadie había previsto le valdrá cuestionamientos durante el resto de la gira, e incluso pedidos de que renuncie. Pero el cornista no parece haberlo lamentado:

Llegamos a Buenos Aires con esta gran pregunta en la cabeza: ¿cómo hacer para manifestarnos? Porque se trataba más de manifestarnos que de manifestar. Y ocurrió ese hecho increíble del cual todos los diarios hablaron, ese cartelito en nuestro tablero, que fue el que desencadenó todo, lo que nos sorprendió muchísimo. Pues los hombres del régimen argentino de entonces, en cierto modo, encendieron la mecha ellos mismos, sin que tuviéramos que hacer nada.¹⁰³

Tan bien encendieron la mecha, en efecto, que apenas la noticia se hace pública el epicentro del incidente se desplaza de la Orquesta de París hacia la embajada y la fecha patria de la

República Francesa, es decir, hacia Francia misma, el “país de la libertad”. Dado el clima reinante, no es de extrañar que muchos músicos hayan festejado el 14 de Julio en cualquier lado menos en la embajada, antes de volver esa misma noche al Teatro Colón para tocar, en un concierto fuera de abono, la *Pastoral* de Beethoven, *La Mer* de Debussy y *Dafnis y Cloe* de Ravel, nuevamente con gran éxito: si la *Pastoral* resultó inferior a la de Kurt Masur con el Gewandhaus de Leipzig, dirá *La Nación*, a partir de *La Mer* la orquesta “navegó en aguas territoriales francesas”, y “la destreza, el brillo y hasta la espectacularidad resultaron convincentes”.¹⁰⁴

“Ahí fue cuando la orquesta se desgarró”, cuenta André Cazalet acerca de la invitación a la embajada, pues “una parte de la orquesta fue a la *garden party*, y otra parte de la orquesta, como yo por ejemplo... yo no fui”.¹⁰⁵ Dice Denis Bouez: “No tengo ningún recuerdo de la Embajada de Francia. [...] Creo que me harté de todas las discusiones y me fui, me hice el oso malhumorado”.¹⁰⁶ Pero algunos músicos sí fueron a Cerrito 1399, en representación de sí mismos y no de la orquesta, como decían los famosos carteles, sin que a decir verdad fuera obvia la diferencia. Por ejemplo, el trompetista solista Marcel Lagorce: “Fue muy agradable, había un ambiente amistoso, incluso fraternal, diría”.¹⁰⁷

Lagorce no recuerda haber hablado con argentinos, pero la posibilidad de encontrarse con representantes del gobierno era más bien alta: la lista del protocolo para el 14 de julio de 1980 incluye a la totalidad del gobierno, desde el presidente Videla y los comandantes de la Junta Militar hasta los subsecretarios de cada uno de los ministerios, pasando por todos los diplomáticos del Palacio San Martín y toda la planta de la dirección nacional de Ceremonial, más los representantes de las empresas del Estado y cerca de treinta oficiales superiores de cada una de las tres armas, “todos casados”, precisan los archivos de la embajada.¹⁰⁸ Claro que no todos los invitados asistieron, ni mucho menos, pero aun así era difícil estar ese día en los salones de la embajada entre las más de ochocientas personas presentes sin cruzarse con algún funcionario, aunque más no sea al servirse un vaso de las 266 botellas de champagne Moët & Chandon importadas especialmente para la fiesta.¹⁰⁹ Destremau informará al Quai d’Orsay:

A mi recepción asistieron gran cantidad de músicos que se mezclaron con los argentinos. Le presenté uno de ellos al director general de política, al que pudo precisarle que tan solo cuatro de sus colegas obedecían a las instrucciones señaladas. También hubo otras conversaciones, en particular con el director de ceremonial. Decenas de oficiales se hallaban presentes, y la atmósfera era la que corresponde a un *14 Juillet*.¹¹⁰

No se sabe quién fue el miembro de la Orquesta de París que tranquilizó al director general de Política Enrique Ros, alto funcionario de la Cancillería, echándoles la culpa de todo al grupito de “artistas músicos” y a sus “instrucciones”. A Ros, por otra parte, no debería habérselo visto allí, si hubiera obedecido al llamado al boicot en represalia por el incidente de los carteles lanzado esa mañana por su jefe, el subsecretario de Relaciones Exteriores y número dos del Palacio San Martín, comodoro Carlos Cavándoli. Por ello, dirá que solo había ido a decir que no podía ir.¹¹¹ En cuanto al director de ceremonial Juan Carlos Katzenstein, era un “exembajador cuya posición administrativa —observa Destremau— lo coloca tan cerca del presidente Videla como del ministro de Asuntos Extranjeros [sic]”,¹¹² y quien el día de la

recepción, “informado de la orden de Cavándoli, le pidió, al contrario, a sus colaboradores, que fueran a la Embajada”.¹¹³

Al contrario, sí. El incidente diplomático desatado en torno a la Orquesta de París no es inteligible en términos binarios, tales como Francia contra 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. Pues más allá de la adhesión sin fallas al terrorismo de Estado bautizado “lucha antisubversiva” o “guerra sucia”, que vuelve a todos cómplices en mayor o menor grado, cada uno aporta un matiz político derivado tanto de su historia propia como de sus solidaridades corporativas.¹¹⁴

Da la casualidad que en 1980 es la Fuerza Aérea quien, aun siendo minoritaria en la estructura triádica del régimen, está a cargo de los dos sectores del Estado que intervienen en la gira de la Orquesta de París, la Cancillería y la Municipalidad de Buenos Aires, de la que depende el Teatro Colón.¹¹⁵ Cacciatore y Gallacher, nacidos en 1924, eran amigos y compañeros de promoción, lo cual contó en la elección de este último para dirigir el teatro, acompañado del civil Valenti Ferro que, por suerte para él, parece haber estado ausente en esa semana de julio.¹¹⁶ El antagonismo entre la muy nacionalista Fuerza Aérea y un Ejército supuestamente más liberal, y en todo caso más próximo al poder económico, es atenuado por el hecho de que Videla, nacido en 1925, es concuñado del brigadier Pastor, nacido en 1924.¹¹⁷ Pero en ese momento es Cavándoli, nacido en 1929, quien se halla al frente de la Cancillería, en ese Palacio San Martín equidistante de la Embajada de Francia y del Teatro Colón. Es él quien va a denunciar los cartelitos de la Orquesta de París como una “actitud discriminatoria y ofensiva para los argentinos”, y ordenarles a los funcionarios de Cancillería, en represalia, no ir a la recepción del 14 de Julio. Pasando factura por tensiones pretéritas, el comunicado de Cancillería agrega que “esta situación es una más, en las difíciles relaciones con la embajada en cuestión, que se han reflejado en ciertas actitudes hipercríticas y displicentes hacia este ministerio”.¹¹⁸

Según especula Destremau, el comodoro Cavándoli manifestaba así su mal humor por no haber sido invitado a la recepción, cuando en realidad su invitación se había perdido en el correo. Pero es probable que el brigadier Pastor haya dado su venia, si es cierto que, como se lo susurrará al embajador el nuncio apostólico Pío Laghi, estaba celoso de la imagen internacional de Martínez de Hoz y resentido porque el gobierno francés, en vez de recibirlo como a este durante su reciente paso por París, había desmentido públicamente toda relación entre su estadía y la venta de armas. “Yo presentía desde hace algún tiempo ese estado de ánimo del canciller —dice Destremau—. Por eso pensé en invitarlo a mi palco personal durante los conciertos de la Orquesta de París. Aunque rechazó la propuesta, esta le gustó, según el director de ceremonial.”¹¹⁹ Más allá de la susceptibilidad personal de Cavándoli o de Pastor, que sin embargo el embajador describe como un “personaje bonachón”,¹²⁰ y siempre según fuentes francesas, la hegemonía de los aviadores en el Palacio San Martín es soportada con dificultad por los diplomáticos profesionales, más habituados a los buenos modales de las

relaciones internacionales. “Todos nuestros colegas diplomáticos lamentan profundamente el error cometido por los militares que dirigen actualmente el ministerio”, alega Destremau en alusión a Katzenstein.¹²¹ Mientras tanto Cavándoli, en dúo con su camarada de armas Gallacher, hace todo lo que puede para que el asunto degenere en un verdadero incidente diplomático, dejando que en los pasillos del Palacio San Martín su gente haga comentarios *off the record* a periodistas allegados sobre un pedido de remplazo de Destremau e incluso sobre la posibilidad de una ruptura de relaciones diplomáticas.¹²² A costa de hacer reinar la confusión: el martes 15 por la noche, mientras en la embajada cunde el pánico, en el gobierno nadie contesta el teléfono, ni Cavándoli, ni Ros, ni los servicios de seguridad, ni la Presidencia de la Nación.¹²³

Al día siguiente, Cavándoli, tras imponerle a Destremau una entrevista con él mismo en lugar del encuentro con Pastor que este había solicitado, la anula a último momento luego de la difusión de un comunicado de la embajada que hablaba de una “acusación infundada”.¹²⁴ La declaración francesa pretendía ser conciliadora, al decir que las relaciones bilaterales se sitúan a otro nivel que “cuestiones de horarios de recepción”, pero su *timing* no era ideal. El retrato de Cavándoli por Destremau, con su estilo literario de embajador-escritor, muestra la dramatización de su propio rol e incluso su ansiedad ante el giro que toman los acontecimientos:

Hirvientes de complejos, penetradas de delirio de persecución, siempre propensas a interpretar todo lo que pasa como una flecha a ellas destinada, algunas autoridades argentinas, en este caso el subsecretario de Estado al mando el 14 de julio, han cedido a su tendencia a hacer de un episodio ridículo [*épisode clochemerlesque*] una tragedia digna de Corneille [*tragédie cornélienne*].¹²⁵

Paranoico o no, Cavándoli debió pensar que, pasados los 50 años y con una buena foja de servicios a la dictadura, había llegado su cuarto de hora de gloria en la escena nacional. Hasta entonces se había ilustrado ante el Movimiento de Países No Alineados reunido en La Habana;¹²⁶ ante estados de América Central preocupados por el triunfo sandinista en Nicaragua, como Guatemala y Honduras, donde algunos de sus camaradas operan directamente por cuenta de la Fuerza Aérea de Estados Unidos;¹²⁷ ante el gobierno estadounidense en el momento de la publicación del informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH);¹²⁸ o ante la Comisión de Derechos Humanos de las Naciones Unidas. En febrero de 1980 en Ginebra, junto a Enrique Ros y el embajador argentino en la ONU Gabriel Martínez, había participado en los debates previos a la formación del Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias, una iniciativa de la experta francesa independiente Nicole Questiaux, conmovida por los testimonios de las Madres de Plaza de Mayo.¹²⁹ Y pareciera que la misión de Cavándoli era evitar que Argentina fuera nombrada en la presentación del gobierno francés, lo cual obtuvo gracias a los buenos oficios de... Bernard Destremau. Y eso que para entonces Destremau ya había tenido que digerir la negativa de Cavándoli a oponerse en La Habana a una condena por los No Alineados de la actitud “colonial” de Francia en las islas Martinica y Guadalupe.¹³⁰

El enojo del embajador con Cavándoli estalla en el telegrama enviado a París el 17 de julio, que a la vez constituye una excelente síntesis de la buena voluntad francesa ante la

dictadura argentina:

El gobierno hace un esfuerzo presupuestario sin precedentes para enviar a Argentina nuestra primera orquesta nacional. Las más altas autoridades del país son invitadas por el embajador de Francia. Todo eso para que se desaire a una misión diplomática que ha multiplicado los esfuerzos para mejorar nuestras relaciones. Podría recordarse que el señor Papon fue enviado aquí por el gobierno francés, que el señor Martínez de Hoz fue invitado oficialmente a París y recibido por el presidente de la República, lo cual es extremadamente raro para un ministro de Economía. Podría subrayarse que jamás un miembro del gobierno francés hizo declaraciones de ningún tipo contra Argentina, que el secretario de Estado Fouchier debe viajar a ese país a comienzos de agosto. Las autoridades argentinas deberían recordar hasta qué punto nuestra delegación en Ginebra obró para que Argentina no sea mencionada como tal por la Comisión de Derechos Humanos (yo había sido convocado por ese tema por el secretario de Estado Cavándoli, y su pedido fue satisfecho).

Al crear el incidente diplomático, al echar leña al fuego, ¿las autoridades argentinas quieren acaso decir que ya no necesitan al gobierno francés y que este podría dejarse llevar en la dirección que tantas voces le indican, es decir, el recuerdo insistente de su no respeto de los derechos humanos? No queremos que las cosas lleguen hasta ese punto, pero la pregunta podría llegar a plantearse.¹³¹

Ante esa multiplicación de gestos amistosos, el enojo de los aviadores del Palacio San Martín se parecía sin duda a una forma químicamente pura de ingratitud, por no decir de imbecilidad política. El gobierno francés, insistirá Destremau, “jamás ha efectuado declaración oficial crítica alguna hacia el régimen de Buenos Aires” y “jamás ha puesto obstáculos al otorgamiento de créditos (incluso para equipamiento militar)”.¹³² Y agarrárselas personalmente con él era ignorar que, a pesar de la capacidad de iniciativa que él mismo reivindicará para los embajadores alejados de París, no hacía más que ejecutar las decisiones del presidente Giscard d’Estaing y el ministro Jean François-Poncet, según el principio enunciado en sus memorias:

Si nuestro propio gobierno estima que, pese a todo, hay que dialogar con los representantes de un régimen despreciable, conviene prestarse al ejercicio de buena gana. Nuestras empresas locales no desean romper con el poder de turno. Nuestras grandes empresas esperan lograr contratos importantes. Nuestra acción cultural debe ser preservada. Pero cuidado: no hay que dejarse seducir; conviene evitar transformarse en el abogado de nuestros interlocutores. Si uno no conserva su lucidez y cierta distancia, corre muy rápido el riesgo de ser acusado de duplicidad por los movimientos políticos que odian al régimen en cuestión. En una situación así, es difícil conservar el equilibrio.¹³³

Pareciera que Destremau no logró conservar el equilibrio, pues incluso un alto funcionario del Quai d’Orsay estimaba que el embajador en Buenos Aires tendía “a hacer poco caso de los derechos humanos en general y del destino de nuestros desaparecidos en particular”.¹³⁴ En junio de 1979, Destremau había aconsejado al Quai d’Orsay disuadir a unos senadores que viajaban a Argentina de que se ocuparan de los derechos humanos, y en octubre había protestado contra la sanción de su gobierno al coronel Le Guen, el agregado militar en Buenos Aires que venía de apoyar públicamente la acción antsubversiva de sus colegas argentinos, confesando haber “participado normalmente a su lado en las horas difíciles pero exaltantes de la intervención de las fuerzas armadas”.¹³⁵ Tanto es así que el responsable de la Dirección América del ministerio, Philippe Cuvillier, le propondrá al ministro François-Poncet recordarle al embajador que “en ningún momento los argentinos deben equivocarse en cuanto a la importancia de los derechos humanos para Francia”, una advertencia contenida en un telegrama que nunca fue enviado a Buenos Aires.¹³⁶ Eso muestra las divergencias en la cumbre de la diplomacia francesa, que ya se habían manifestado en torno al caso de Miguel Ángel Estrella, seguido con simpatía tanto por Cuvillier como por el cónsul en Buenos Aires, Hugues

Homo, mientras que Destremau dejaba sin respuesta los llamados de auxilio del comité de apoyo.¹³⁷ Lástima que no haya una palabra sobre Argentina en las memorias de François-Poncet, un ministro que el presidente de la República recibía a solas una vez por semana,¹³⁸ y que el pedido de consulta de los archivos del Elysée, que acaso permitirían saber algo más, haya sido rechazado por Valéry Giscard d'Estaing, con el motivo de que ello podría “atentar de modo excesivo contra los intereses protegidos por la ley”.¹³⁹

El conflicto entre Destremau y Cavándoli, entonces, no era el de dos desconocidos, sino el de dos colaboradores, lo cual le daba tal vez mayor intensidad. En esa escalada, Cavándoli puede contar con el apoyo de buena parte de la prensa, entre ellos el diario *Convicción*, cercano al almirante Massera, antiguo miembro de la Junta ahora enfrentado con Videla y Martínez de Hoz: “Admirable dúo: la Orquesta de París y el PC”, dice uno de sus titulares, dos días antes de reclamar la expulsión del embajador francés.¹⁴⁰ En cambio, va a hallarse aislado en el seno del gobierno, ya que, observa Destremau, salvo el Palacio San Martín, “ninguna otra autoridad ha dicho una palabra”.¹⁴¹ Mientras Pastor opta por el silencio, incluso Gallacher modera su reacción inicial, tal vez para preservar sus vínculos con el Mozarteum, fuente de ingresos y de prestigio para el Teatro Colón.¹⁴² El protagonismo de Cavándoli se transforma pronto en soledad. De allí tal vez su molestia al preguntársele hoy si recuerda el episodio de la Orquesta de París; de allí tal vez su explicación de que no lo recuerda exactamente porque el tema estaba ahí en Cancillería pero no era de su competencia, porque fue hace mucho tiempo, porque no tiene ni idea de él, porque en una palabra, lamentablemente, en este momento no desea hablar de él.¹⁴³

Mientras tanto, los músicos franceses miran asombrados la televisión en sus cuartos del Hotel Sheraton, sin entender gran cosa salvo el tono hostil, que reencuentran al pasear por la calle o en el hall del hotel, donde los periodistas montan guardia para sonsacarles alguna declaración. De hecho, salen lo menos posible. Incluso hay quien comienza a tener miedo de que lo secuestren, y el administrador de la orquesta dirá haber hallado en su habitación, como una amenaza, una banderita argentina pinchada en su ropa.¹⁴⁴ “Descortés actitud de los músicos”, “La orquesta polémica”, “Duros conceptos de Francia para el Palacio San Martín” son algunos de los titulares de esos días.¹⁴⁵ Y toda esa campaña logra excitar a alguna gente, pues un grupo recibe con carteles antifranceses a la Orquesta de París que el martes 15 de julio aterriza en Córdoba —donde están las fábricas Renault, principal *sponsor* privado de la gira— para el concierto en el que Barenboim dirige por primera vez en Argentina la *Quinta sinfonía* de Mahler. Ese tercer concierto se desarrolla sin mayores incidentes, salvo por el palco del gobernador militar ostensiblemente vacío y una parte del público que evita ostensiblemente aplaudir.

Algunos músicos se acuerdan de la acogida glacial de los empleados del Jockey Club, donde han ido a descansar antes de tocar. Es el mismo club de *sports et divertissements* —hubiera dicho Erik Satie— que días más tarde en Buenos Aires expulsará al embajador francés, socio transitorio como todos los embajadores extranjeros (salvo que él, extenista profesional de 63 años, debe haber cuidado más que otros su estado físico). “Que el Departamento se quede tranquilo, el embajador de Francia no fue excluido por no pagar sus deudas de juego o por robar cucharas de plata, sino por razones ‘políticas’”, bromea

Destremau al contárselo al ministro.¹⁴⁶ Pero no es seguro que el episodio le cause mucha gracia, y menos por las perdidas canchas de tenis del Jockey Club que por lo que se dice de él en París, donde el asunto del *14 Juillet* terminará archivado bajo el rótulo “*incident Destremau*”.¹⁴⁷

Destremau dice ser indiferente a los “ataques personales”. Pero *the personal is political*, al menos tratándose de embajadores. Y eso es lo que piensan también sus colegas de otros países, que como gesto de solidaridad amenazarán al Jockey Club con renunciar todos.¹⁴⁸ Igual, el episodio no llega a tomar una verdadera dimensión internacional. En Francia, su impacto en los medios, incluido *Le Monde*, se basa en los cables del corresponsal de la Agence France-Presse (AFP), Yvan Chemla, quien el 15 de julio anuncia una “pequeña tormenta política”.¹⁴⁹ “A la junta no le gustan las notas desafinadas de la Orquesta de París”, dice por su parte *Sud-Ouest*.¹⁵⁰ El tono de *L’Express* es parecido, al atribuir la posición de los “artistas músicos” al conjunto de la orquesta: “Los músicos que dirige Daniel Barenboim, de origen argentino, no esconden sus diferencias con el régimen argentino”.¹⁵¹ Y *France-Soir*, retomando un cable de la Associated Press, explica que “los miembros de la Orquesta nacional de París [sic] han protestado contra la desaparición de varios franceses [sic] en Argentina rechazando todo contacto con los funcionarios argentinos”.¹⁵²

Pese a ello, en Francia el asunto no llega a los titulares de los diarios. La comunidad francesa en Buenos Aires, en cambio, se ve más afectada. A partir del 16 de julio, algunos franceses residentes en Argentina y algunos argentinos de origen francés escriben a la embajada para criticar, en castellano, a una orquesta que “ha mezclado groseramente arte y política” o para denunciar, en francés, a “esos imbéciles que tan mal representan a Francia”.¹⁵³ Pero el embajador recibe el apoyo de la Cámara Franco-Argentina de Comercio y del Comité des Sociétés Françaises, cuyo boletín subraya “tan solo que los oyentes que acudieron al Teatro Colón, argentinos y franceses mezclados, fueron unánimes en su entusiasmo común”.¹⁵⁴ El embajador, agradecido, le explica al Quai d’Orsay la relevancia del respaldo de los empresarios: “Les dan importancia a las buenas relaciones con las autoridades, aunque sea para cuidar sus negocios. Viniendo de ellas, esta manifestación de solidaridad tiene un gran valor”.¹⁵⁵

Mientras tanto, en torno a Videla y Martínez de Hoz muchos piensan que el incidente es de veras lamentable, conociendo el valor estratégico de las relaciones con el gobierno francés en tiempos de “campana antiargentina”, y también el vínculo del ministro con el Mozarteum. Y la más inquieta es, sin duda, Jeannette Arata de Erize, quien reacciona dudando de la existencia de instrucciones para evitar el contacto con los argentinos, pues “si el gobierno de Francia invirtió 800.000 francos para que la orquesta pudiera realizar esta gira, a pesar de las manifestaciones que tuvieron lugar en París para disuadirlo, no veo que existan razones para una orden de este tipo”.¹⁵⁶ El comentario es extrañamente ingenuo, como si una diferencia de posición entre el gobierno y los músicos fuera para ella inconcebible. Y para complicar aún más las cosas, la gente del Mozarteum debe hacer frente —al menos según las fuentes del embajador— al accionar *sotto voce* de su rival en la vida musical de Buenos Aires, la Asociación Wagneriana.¹⁵⁷ No caben dudas de que en el Mozarteum son días de gran angustia,

proporcional a lo insólito de la situación para un organismo que desde 1952 venía recibiendo artistas extranjeros bajo los gobiernos más diversos.¹⁵⁸ “Fue la época de mi vida en que más dolores de cabeza tuve, nunca habíamos tenido algo así, ni antes ni después”, recuerda Gisela Timmermann.¹⁵⁹

Sin embargo, Destremau asegurará poco después al Quai d’Orsay que

la influencia del nuncio [Pio Laghi], del Sr. Martínez de Hoz, del general Harguindeguy en torno al presidente Videla ha conducido a una inversión de las posiciones iniciales y a una comprensión casi total del comportamiento de la embajada. Se les han dado instrucciones a los servicios de censura y a las estaciones de radio para que le den espacio a nuestra versión de los hechos, precisamente para circunscribir al Palacio San Martín los errores cometidos y dejar en claro que el gobierno no tiene nada que ver con los traspiés de la Cancillería; de hecho, tiene otras preocupaciones.¹⁶⁰

La Armada, por su parte, buscará en vano explotar esos “traspiés” para recuperar la Cancillería, que hasta el nombramiento del aviador Pastor ocupaba el vicealmirante Oscar Montes, un exjefe de la ESMA. Muchos debieron ser los juegos entre bambalinas y los llamados telefónicos en esos días de julio, antes de lo que, a su triste manera, fue un final feliz. “Una tormenta en un vaso de agua”, resumirá el *Buenos Aires Herald*.¹⁶¹

3. ENCUENTRO CON LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO

Al día siguiente de la partida de los músicos, en su editorial del 18 de julio, *La Nación* llama a recordar del incidente tan solo una “lección de entendimiento entre los pueblos”. Y agrega: “La presencia de estos músicos franceses en Argentina será, finalmente, un paso positivo para que Europa vaya lentamente encontrándose con la verdad acerca de un país como el nuestro, víctima de una larga campaña de difamación internacional”.¹⁶² Durante toda la semana, el diario ha permanecido fiel al Mozarteum, responsabilizando de manera equitativa a la Cancillería argentina y a la Embajada francesa por lo que llama un “pequeñísimo problema”. Pero cabe preguntarse: ¿por qué insistir así sobre la “verdad”? ¿Cuál es la “verdad acerca de un país como el nuestro”, en la Argentina de 1980?

Al denunciar la “larga campaña de difamación internacional”, *La Nación* prolonga la línea adoptada en 1976, la de la letanía sobre la “campaña antiargentina” y el silencio sistemático sobre los crímenes de la dictadura; es decir, la vasta red de centros clandestinos de detención controlados por la Policía y las Fuerzas Armadas; las decenas de miles de personas secuestradas, torturadas, violadas, asesinadas y enterradas sin identificación o lanzadas vivas al Río de la Plata con los “vuelos de la muerte”; los centenares de bebés arrancados a sus madres cautivas y apropiados bajo identidades falsas; un número indeterminado de detenciones arbitrarias y un número igualmente indeterminado de exiliados internos y externos, sin hablar de la desastrosa política social y económica liderada por Martínez de Hoz y, desde ya, la supresión de las instituciones republicanas, del Estado de derecho y de la Constitución Nacional. Y como el episodio de la Orquesta de París lo muestra con creces, salvo alguna excepción como el *Buenos Aires Herald* y la revista *Humor*, es esa una línea que comparte aun la mayor parte de la prensa argentina.¹⁶³

El *Herald* es el único diario que habrá explicado claramente la verdadera razón del incidente con los franceses: “Esto se basa en que algunos pocos integrantes de la orquesta quisieron hacer pública su protesta contra la ‘desaparición’ de una cantidad grande de artistas de varias disciplinas a partir del golpe militar de 1976”, dice un editorial publicado el 18 de julio, antes de condenar sin tapujos la actitud del gobierno:

No es fácil entender cómo los intereses argentinos se pueden defender mediante escaramuzas de este tipo con la Embajada francesa o con ninguna otra embajada. Dado el estado de la opinión pública francesa, que es muy importante ya que Francia es una democracia y se avecinan las elecciones, el gobierno francés debe demostrar que toma muy en serio la cuestión de los “desaparecidos”, entre los cuales se cuentan algunos ciudadanos franceses.¹⁶⁴

El *Herald*, por lo demás, dice en voz alta lo que otros comprenden muy bien sin poder comentarlo más allá de un pequeño círculo, como el Taller de Investigaciones Musicales (TIM), un grupo de músicos de vanguardia cercanos a la izquierda revolucionaria en donde la actitud de la orquesta en su conjunto es vista como “un acto de protesta por la desaparición de las monjas francesas”.¹⁶⁵

La Nación, en cambio, no menciona nunca a los desaparecidos en relación con la Orquesta de París. Pero al informar sobre las amenazas recibidas en esos días por el director del *Herald*,¹⁶⁶ y al llamar a superar la crisis diplomática con Francia, el diario deja entrever un cambio de tono, característico de ese quinto año del Proceso:

Dejemos que los visitantes del exterior, sean músicos o de cualquier otra actividad, profesión o función, conozcan, libremente, al país y su gente. Dejémoslos recoger por sí mismos la impresión auténtica que nuestras calles, de día y de noche, les ofrecen. Y si es necesario, tengamos, además, un poco todavía de paciencia frente a desbordes o equívocos de menor cuantía y encontraremos cómo la verdad, puesta de relieve simplemente, rinde sus mejores frutos.¹⁶⁷

Ese llamado a la verdad y la apertura, inconcebible de parte de ese mismo diario en 1976 o 1978, refleja la apuesta del sector de las Fuerzas Armadas que, ante la presión internacional siempre en aumento, piensa salir del paso dejando que las comisiones de investigación y los organismos internacionales recojan las denuncias de las víctimas del terrorismo de Estado. Es lo que habían hecho Amnistía Internacional ya en noviembre de 1976, con muchas dificultades,¹⁶⁸ y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en septiembre de 1979, con enorme repercusión.¹⁶⁹ Ello alivia un poco la presión sobre organismos argentinos como la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), fundada en diciembre de 1975, y las Madres de Plaza de Mayo, cuyas rondas habían comenzado en abril de 1977, dos grupos que durante la primera fase de la dictadura habían sufrido una represión sistemática. A pesar de su adhesión al régimen, *La Nación* había publicado ya el 10 de diciembre de 1977 la solicitada de Madres titulada, justamente, “La verdad, por una Navidad en paz”, durante cuya elaboración la Armada había secuestrado a las monjas francesas. Entre el 18 y el 20 de julio de 1980, en cambio, al día siguiente de la partida de los músicos rumbo a París, las Madres participan del encuentro público “Evangelio y dignidad humana”, junto a Adolfo Pérez Esquivel, quien poco después recibirá el Premio Nobel de la Paz.¹⁷⁰

La decisión de un grupo de miembros de la Orquesta de París de ir a ver a las Madres de Plaza de Mayo forma parte de ese creciente reconocimiento internacional, patente por ejemplo

en el viaje de estas a Francia en junio de 1979, y que les vale en Buenos Aires frecuentes visitas de extranjeros, muchos de ellos artistas o científicos.¹⁷¹ Antes de partir, Michel Garcin-Marrou y sus amigos —entre ellos, el contrabajista y dirigente de la CGT Pierre Allemand, quien finalmente se quedará en Francia— llaman a Miguel Ángel Estrella, el ícono del artista perseguido por la dictadura, en busca de alternativas al boicot promovido por la AIDA.¹⁷² Estrella los recibe en compañía de Cacho El Kadri, quien les dice cómo entrar en contacto con las Madres en Buenos Aires, haciendo de mediador, como pronto lo hará al hablarles de las manifestaciones de la AIDA a los artistas del Siluetazo.¹⁷³ Según el periodista Jean-Pierre Bousquet, excorresponsal de la AFP que en 1982 publicara el primer libro sobre las Madres, visitarlas en julio de 1980 es aún un gesto “valiente”, dado lo impredecible del comportamiento de los militares.¹⁷⁴ En esa época, se trata en general de entrevistas “casi clandestinas”, según la Madre de Plaza de Mayo María del Rosario Cerruti; es decir, “lo más privadas posible”, lejos de lo que hubiera sido por ejemplo una participación, demasiado expuesta, a una ronda de los jueves.¹⁷⁵

El miércoles 16 de julio de 1980 por la tarde en Buenos Aires, entonces, un grupo de músicos de la Orquesta de París se encuentra con un grupo de Madres de Plaza de Mayo, en el departamento que desde hace poco estas alquilan en la calle Uruguay, en pleno centro de la Capital. Están presentes el cornista Michel Garcin-Marrou, la violinista Mireille Cardoze, el violinista Nicolas Risler, el fagotista André Sennedat, y posiblemente el arpista Francis Pierre, ya fallecido. No ha sido posible hallar una Madre que recordara ese encuentro, que ocurrió en una época en que ellas no guardaban documentos escritos para no comprometer a los visitantes.¹⁷⁶ En cambio, las memorias de los cuatro franceses convergen en un mismo relato. Cuenta Mireille Cardoze:

Subimos hasta un departamento, [...] me veo subir las escaleras, diciendo “ay, si acá nos pasa algo, quién va a venir a buscarnos”, pero bueno, fue algo pasajero. Y después hubo una reunión. Por desgracia, no me acuerdo quiénes eran, pero hubo una conversación histórica, humana, sobre su movimiento. Dos señoras hablaron al menos, una de ellas hablaba muy bien, nos explicaron su misión, a quiénes buscaban. [...] Para mí eran una docena, diez o doce mujeres, juntas, alrededor de una mesa rectangular. Era tremendo. Era muy triste, sé que tuve que esforzarme para no llorar. Porque claro, una ve a su madre, su abuela, su tía, su prima... Es mi carácter, hice asociaciones, se veía que ellas estaban en guerra contra el régimen, y eso me recordó la historia de mi familia durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁷⁷

Cuenta Michel Garcin-Marrou:

Tengo un recuerdo bastante fuerte del encuentro con las madres de los desaparecidos, ellas eran cerca de quince, sentadas en círculo. Yo no diría que cada una de ellas hizo su testimonio, pero fueron muchas las que hablaron, y cada una nos explicó su historia particular. Era muy emocionante, me ha marcado mucho. [...] Escuchamos testimonios extremadamente emocionantes, algunas nos hablaron del desamparo extremo en el que se hallaban tanto moral como materialmente, y nosotros les explicamos por qué habíamos rechazado la idea del boicot, que para nosotros había sido importante el hecho de verlas, pues era el objetivo que nos habíamos fijado para aportarles nuestra simpatía. Nos agradecieron calurosamente por haber tomado ese partido y esa decisión.¹⁷⁸

Cuenta Nicolas Risler:

Yo no hablo castellano, así que no puedo transcribirle lo que se dijo, pero estaban muy contentas de que estuviéramos. [...] Digamos que yo era un simpatizante de la acción pero no estaba realmente en la acción. [...] En esa época, no tenía para nada conciencia de la importancia que podía tener, porque realmente pensaba que cualquiera hubiera podido hacer lo

mismo que yo.¹⁷⁹

Cuenta André Sennedat:

Supongo que se dijeron las cosas habituales en esos encuentros, de apoyo moral. [...] ¿Peligroso? No, pero algunos creyeron que sí.¹⁸⁰

En una perspectiva histórica, el encuentro de ese puñado de músicos con las Madres de Plaza de Mayo en la tarde del 16 de julio es un momento crucial de la gira de la Orquesta de París, aun si nada se supo de él ni en los ambientes oficiales argentinos, ni en los franceses, ni por supuesto en público. También figura en el carnet de viaje de Garcin-Marrou, el mismo día a las 11 de la mañana, un encuentro con la APDH que probablemente no se haya realizado, dado que allí dice “llamar por teléfono a las 10 para confirmar”, y que nadie se acuerda de él. En cambio, ese mismo día los franceses van a buscar el modo de dar a conocer su punto de vista. A la noche, después del último concierto, varios miembros del grupo —Garcin-Marrou, Cardoze, Graef,¹⁸¹ tal vez Sennedat— van a la redacción del *Buenos Aires Herald* para “hacer pública su decisión de no participar de recepciones oficiales durante su estadía en Argentina, en signo de protesta por los artistas desaparecidos”.¹⁸² El cronista del *Herald* subraya el contraste entre esas palabras y las de Nicole Salinger, explicando el martes desde Córdoba que los miembros de la Orquesta de París “tienen mucha conciencia de los derechos humanos en el mundo, pero consideran que los músicos deben hacer música y no intervenir en política”.¹⁸³ Ese mismo miércoles 16, de hecho, otros miembros de la orquesta —Michel Debost, Gilles Henry, Pierre Franck y Hikaru Sato— han tocado cuartetos con flauta de Mozart en un concierto del mediodía organizado por el Mozarteum en el Teatro Opera, ante 2.500 personas entusiastas. “El concierto en sí resultó sencillamente delicioso”, comentará un crítico en *Clarín*, omitiendo toda mención de los incidentes.¹⁸⁴

Al día siguiente, Garcin-Marrou y sus amigos logran que salga publicado en varios diarios este comunicado de prensa:

Al fin de nuestra estadía en Argentina, nos parece importante afirmar nuestra decisión simbólica de no participar en ninguna recepción.

¿Por qué intentar lo imposible? El encuentro con los artistas desaparecidos.

Le dábamos la mayor importancia a nuestro contacto con el público argentino y además hoy nos interesa enormemente agradecerle su cálida recepción en el transcurso de todos nuestros conciertos.¹⁸⁵

En el original, el texto está en castellano, y la firma, en francés: “Un groupe d’artistes musiciens de l’Orchestre de Paris”. *Clarín* lo transcribe sin comentarios, al final de un largo artículo sobre la orquesta que, por primera vez, es anunciado en la tapa del diario, mientras que *La Razón* subraya que “el sentido de toda esta propaganda es inequívoco”.¹⁸⁶ A *Convicción*, por su parte, le da más argumentos contra los franceses:

Todo esto solo sirve para probar que los músicos de la Orquesta de París traían una consigna y la cumplieron. No todos, claro, pero algunos sí. Y el resto no quiso buscarse dificultades. Lo curioso es que a nadie puede sorprender un hecho semejante, porque nadie que no sea opa diplomado *summa cum laude* puede ignorar que Francia es la principal usina de ataques a nuestro país.¹⁸⁷

Es relevante el comentario de los artistas del TIM al denunciar en su boletín “una maniobra muy gastada”: “Hasta en las películas hemos visto cómo Hitler consideraba cualquier ataque a su régimen como un ataque a Alemania y a todo el pueblo alemán”.¹⁸⁸

Así emerge al fin públicamente, horas antes de que la orquesta parta de Ezeiza, la verdadera significación política de los incidentes, que arruina el intento de presentarlos como un malentendido. Es lo que pretendía hacer la embajada al aducir que las relaciones franco-argentinas no dependen de “horarios de recepciones”, o el Quai d’Orsay evocando desde París “un incidente menor”.¹⁸⁹ De hecho, como lo muestra ya esa decisión de tomar cartas en el asunto a nivel del ministerio, el incidente no debe haber sido tan menor, pues en las semanas siguientes aún suscitará largas discusiones con el embajador argentino en París, Tomás de Anchorena.¹⁹⁰

Al comunicado sobre los “artistas desaparecidos” hace contrapunto otro texto de agradecimiento “a los argentinos y a las argentinas”, diciendo que la orquesta “se lleva a Francia el emocionado recuerdo de un público entendido y generoso”, que firma un número de músicos indeterminado. ¿Cuántos en realidad? “Todos”, dice *La Nación*; “105 sobre 110”, dice el diario *Crónica*, y también el embajador Destremau, en obvia alusión al “grupo de artistas músicos”; tan solo 62, según *Convicción*, que dice haber contado las firmas en una fotocopia.¹⁹¹ Si es difícil saber cuántos firmaron realmente, dado que el documento original se ha perdido y que cada fuente saca sus cuentas en función de sus intereses, es significativa la confidencia de Gisela Timmermann al periodista de *Somos*: “Hubo que recorrer todas las habitaciones del Sheraton para que los músicos firmaran esa declaración de agradecimiento”.¹⁹² La anécdota revela que ese comunicado, lejos de reflejar el sentimiento espontáneo de los músicos, es en realidad una idea de los responsables de la gira para contrarrestar el de los “artistas músicos” y, en general, para hacer olvidar los incidentes con la apariencia de un final feliz.

Para el embajador, es en realidad el comienzo de una larga y trabajosa reconciliación con las autoridades argentinas, incluyendo una reunión secreta con el canciller Pastor, “siguiendo instrucciones del general Videla tras una intervención del Ejército”.¹⁹³ Al sacar las conclusiones de esta “tormenta desatada por un toque de clarín en un vaso de champagne”, como dice Destremau en su afán por mejorar la frase del *Herald*, le propondrá al Quai d’Orsay limitar los intercambios culturales, “por lo menos aquellos que se prestan a una gran publicidad”. Sin dejar de recordar: “Y sin embargo era ese tema de los intercambios culturales que el canciller Pastor me había varias veces aconsejado desarrollar”.¹⁹⁴ Ese encuentro es precedido por una larga entrevista en la revista *Gente*, otra revista del grupo Atlántida, en donde, en respuesta a un pedido de Pastor,¹⁹⁵ el embajador critica públicamente al “*groupe d’artistes musiciens*”:

—Señor Destremau, si usted no fuera embajador de Francia, si usted fuera un ciudadano argentino, ¿no hubiera reaccionado igual ante la torpeza de algunos miembros de la Orquesta de París?

—Es una tradición que heredé de mi larga trayectoria como jugador de tenis, de jugador de tenis que participó en 53 torneos internacionales, el no hablar, no interferir, ni insinuar una palabra sobre la política interna de los países que yo visité.

—Entonces, ¿usted condena esa actitud?

—Yo creo que en un país extranjero no se debió hacer eso. Mire, yo abogo por la libertad de expresión total, siempre.

Pero desde el momento que se está en un país extranjero, eso no se debe hacer. Mi rol como embajador es trabajar para mejorar las relaciones, y esto no le hace ningún favor a nadie.¹⁹⁶

“Eso no se debe hacer”: al transformar públicamente al “grupo de artistas músicos” en una banda de ovejas negras, por no decir rojas, el embajador piensa actuar en nombre de los intereses superiores del Estado, lo que se llama una *Realpolitik*. Y poco importa la contradicción entre esas declaraciones y la actitud que después reivindica ante su ministerio, como si no hubiera hecho ya aquello que ahora condena: “Nuestros compatriotas son lo que son. Desautorizarlos está evidentemente fuera de cuestión”.¹⁹⁷

El episodio de los dos comunicados de despedida y los relatos de los últimos momentos en Buenos Aires muestran que al final del viaje los músicos de la orquesta están más divididos que nunca. Pero lejos de ser una simple oposición entre dos campos, las experiencias de los músicos fueron diversas y cambiantes, alimentando así las discusiones e incluso las peleas. Indudablemente, muchos estaban en desacuerdo con el puñado de colegas que transformó una simple gira de conciertos en un escándalo internacional, poniendo en juego el prestigio de la orquesta y la tranquilidad de sus miembros en nombre de las convicciones de unos pocos. Sin embargo, la sensibilidad a los derechos humanos elogiada por Nicole Salinger parece haber incitado a una parte de ellos —¿veinte?, ¿treinta?— a dejarles a las Madres de Plaza de Mayo sus últimos billetes argentinos, que Mireille Cardoze se ocupará de entregarles en un último y fugaz encuentro en una calle porteña, antes de tomar el avión de regreso a Europa en la tarde del jueves 17 de julio de 1980.

Pareciera ser que el viaje de vuelta no fue del todo calmo, entre recriminaciones cruzadas y aprensiones compartidas sobre el futuro del grupo. Y en Francia las cosas no quedarán allí: en agosto, el administrador Jean-Pierre Guillard debe enviar al Quai d’Orsay un largo informe detallando lo sucedido, en donde elogia tanto “la sangre fría de los músicos” como “la actitud de la Embajada de Francia”.¹⁹⁸ Por su parte, Michel Garcin-Marrou y sus amigos reciben una carta de agradecimiento de la Comisión de Solidaridad con los Familiares de Presos Políticos, Desaparecidos y Muertos en Argentina (CO.SO.FAM), que de hecho está dirigida a todos los miembros de la Orquesta de París: “Estamos convencidos de que ustedes también, mientras tocaban, pensaban en las víctimas del gobierno militar, que para nosotros están siempre presentes”.¹⁹⁹

En noviembre, el Comité de Empresa de la orquesta, que reúne a los directivos y a los delegados del personal, se hace eco del conflicto desatado en Buenos Aires entre el director Daniel Barenboim y el delegado Garcin-Marrou. Dice textualmente el acta de la reunión del 7 de noviembre:

El Sr. Garcin-Marrou dice que el director musical habría declarado, en relación con los acontecimientos en Argentina relativos a la Embajada y los músicos, que estos podían deshacerse de sus representantes... El Sr. Sennedat confirma y dice que hubo cerca de quince testigos de las declaraciones de Daniel Barenboim. El Sr. Sennedat estima que dado que el director musical ignora a los representantes del personal, debería abstenerse de hacer tales declaraciones. Por su parte, la Srta. Graef oyó que, entre otras cosas, Daniel Barenboim declaró: “Ustedes eligieron a la delegación, ahora Uds. deben soportar las consecuencias”. El Sr. Guillard responde que algunos miembros de la delegación habían tomado posición y que la dirección fue solidaria con toda la orquesta. Recuerda que había razones de seguridad; todo el mundo estaba emocionado e inquieto.²⁰⁰

Aun si los detalles no siempre coinciden, es recurrente en los testimonios el relato de esa pelea de Daniel Barenboim con algunos músicos durante uno de los ensayos en Buenos Aires. Parece evidente que la actitud del “grupo de artistas músicos” había exasperado al director. A la vez, todos reconocen lo delicada que fue para él esa semana de julio. Ciudadano argentino llegado al territorio nacional con una visa de unos días en un pasaporte extranjero, desertor del servicio militar obligatorio según la ley argentina, su situación es extraña, por no decir irregular. Ya dos meses antes del viaje el embajador francés había intentado, sin mucho éxito, calmar su preocupación: “Puede decirle al Sr. Barenboim que yo me hago responsable de su persona de modo que no sea ni arrestado —de más está decirlo— ni molestado”.²⁰¹ Pero a comienzos de junio, un servicio del Quai d’Orsay reconocerá que “no está en condiciones de darle seguridad al Sr. Barenboim contra ese riesgo”.²⁰² Y, en efecto, ¿quién podía dar seguridad o hacerse responsable de nada, tratándose de los militares argentinos?

Así, la actitud de Daniel Barenboim durante la gira se caracteriza en lo personal por una gran discreción, que esconde sentimientos contradictorios: por un lado, su malestar ante el problema de los desaparecidos; por otro, su irritación ante la actitud del *groupe d’artistes musiciens*. Es una ambivalencia que deja traslucir Destremau en esa entrevista con la revista *Gente*, cuando la periodista Renée Sallas le pregunta si habló con “el argentino Daniel Barenboim”: “Sí, hablé con él. Y jamás dijo una sola palabra en contra de Argentina. Él escuchó lo que se dijo. También lo oyó de familia. Y me dijo que esa era la opinión de ciertos miembros de la orquesta, pero que él no pensaba tomar ningún partido”.²⁰³

Por cierto, en 1980 nadie ve en Barenboim a alguien indiferente o favorable al gobierno militar, aun si en Francia su silencio público sobre los derechos humanos lo distingue no solo de los exiliados, sino también de otros argentinos ilustres, como Julio Cortázar, quienes todos los jueves, como las Madres, manifiestan en la calle Cimarosa delante de la Embajada argentina. En cambio, a partir de febrero de 1978, el nombre de Barenboim figura en las “listas de personalidades” que apoyan la campaña por Miguel Ángel Estrella.²⁰⁴ Retrospectivamente, los miembros del “grupo de artistas músicos” coinciden en atribuirle una suerte de aprobación tácita de su accionar, a costa de volver menos comprensible su enojo posterior. Nicolas Risler, que dice haberle ofrecido documentación sobre los desaparecidos en el avión de ida a Buenos Aires, cuenta que este le respondió “que no quería aceptar ningún papel, que no podía permitirse aceptar ningún papel, pero el sobrentendido era claro: hagan lo que tengan que hacer, yo voy a estar de acuerdo con que las cosas sean dichas, eso es lo que yo interpreté”.²⁰⁵ Por su parte, Michel Garcin-Marrou evoca una reunión en París durante la cual “nos pareció entender que tenía cierta comprensión del problema que había, que no era completamente indiferente”, pero que una vez en Buenos Aires “al cruzarlo en un pasillo una noche de concierto parecía muy muy afectado”, pues “las amenazas veladas proferidas en la televisión lo habían inquietado mucho”.²⁰⁶

La inquietud era sin duda natural, sobre todo frente a lo que un crítico del *Buenos Aires Herald* llama, no sin ambigüedad, “una supuesta campaña de desprestigio” contra él.²⁰⁷ El embajador Destremau apunta una dimensión particular de esa campaña:

Llama la atención un dejo de antisemitismo. No se le ha perdonado a Barenboim el haberse declarado israelí y no

argentino. La irritación causada por la omisión de su lugar de nacimiento fue cubierta por los aplausos de un público en el cual había muchos judíos, lo que puso aún más molestos a los nacionalistas.²⁰⁸

Hay que decir que esa “campana” contra un ciudadano israelí famoso no parece haber inquietado a la Embajada de Israel, cuyos archivos no mencionan la gira de la orquesta francesa.²⁰⁹ Ni tampoco a la comunidad judía, cuyo principal diario solo habla de Barenboim para anunciar sus conciertos en la sección espectáculos, el mismo día en que denuncia una serie de atentados contra escuelas judías que pronto llevarán a la Delegación de Asociaciones Israelitas Argentinas (DAIA) a expresar su “honda preocupación” ante un “rebrote de violencia antisemita”, sin mencionar al músico visitante.²¹⁰ Aun así, es relevante la observación del embajador sobre el antisemitismo latente en algunas reacciones. “El maestro Barenboim, ¿argentino?”: esa frase deslizada en *La Prensa* resume el enojo de los extremistas nacionalistas.²¹¹ Y un espectador deslumbrado por *Dafnis y Cloe* el 14 de julio oyó a “habitués coloneros” diciendo, en los pisos altos, “que Barenboim no debería estar tocando en el Colón, por traición a la patria, por haber renunciado a su ciudadanía argentina. Que qué estaba haciendo acá en el país, etc., sazonado en algún momento con comentarios antisemitas”.²¹²

Ante esas tensiones, durante toda la gira, Barenboim parece haber optado por un bajo perfil. Varios periodistas subrayan su negativa a hacer declaraciones e incluso a dejarse fotografiar, mientras que a la orquesta en general se le reprocha no dar una conferencia de prensa. También se abstiene Barenboim de ir a la recepción del 14 de Julio en la Embajada de Francia. Recién el día de su partida, en el aeropuerto de Ezeiza, acepta hablar con algunos periodistas de su emoción de “regresar después de veinte años al Colón y encontrar el calor y afecto del público, que fueron extraordinarios”, repitiendo así lo dicho después de la *Quinta* de Mahler, con el agregado de sus ganas de “llevarse el Teatro Colón, con su público”, a París.²¹³ También responde a la inevitable pregunta sobre los incidentes: “Como a mí no me gusta que un político opine cómo debe tocarse la música de Mozart, tampoco yo opino sobre cómo debe hacerse política; puedo, sin embargo, certificar que los únicos carteles que vimos fueron los que nos indicaban los horarios de ensayo y actuación”.²¹⁴

Estas pocas frases lanzadas al pie del avión, e ilustradas en *Clarín* por una foto extravagante que lo muestra riendo a carcajadas, por cierto no reflejan la experiencia de este hombre de 38 años que, acompañado por su madre, acaba de reencontrarse con sus parientes argentinos después de veinte años de ausencia. En esos días, Barenboim va a ver la casa de su infancia en el barrio de Belgrano, y el día de su partida algunos familiares le traen al hotel el programa de su primer concierto, el 19 de agosto de 1950.²¹⁵ Y eso ocurre luego de que el tema de los desaparecidos haya hecho irrupción no solo en el seno de su orquesta, sino también en el de su familia, en la cual era antigua la memoria de la violencia política.

Tanto mis abuelos paternos como mis abuelos maternos eran judíos rusos que escaparon a Buenos Aires durante los pogromos de 1904 —escribiré años más tarde—. Desgraciadamente, nunca les pregunté mucho a mis padres sobre la historia de nuestra familia. Por un lado, de chico yo estaba muy ocupado conmigo mismo y, por otro, era “normal” que estuviéramos en un estado de cambio permanente.²¹⁶

Todas esas vivencias íntimas habrán alimentado su emoción de estar en Buenos Aires y su desasosiego ante los incidentes. Pero, de hecho, en su declaración sobre los carteles Barenboim parece repetir los desafortunados desmentidos de la presidenta del Mozarteum, mientras que el paralelo entre el director de orquesta y el jefe político, que por cierto se presta a interpretaciones diversas, dice en ese contexto preciso tan solo su deseo de no decir nada. Treinta y cinco años más tarde, su actitud no habrá cambiado, al no autorizar que sus recuerdos de la gira, evocados cordialmente en una entrevista telefónica, sean citados en este libro.²¹⁷ Al fin de cuentas, es un enigma por qué aceptó ir a Buenos Aires en plena dictadura e incluso asumió esa gira como un proyecto personal, por ejemplo al invitar a Martha Argerich, sabiendo que más allá de toda consideración política inevitablemente saldría a relucir esa vieja historia del servicio militar. Su temor de ser arrestado al llegar a Buenos Aires, que dada su notoriedad puede parecer irracional, muestra más bien que sabía perfectamente qué clase de gente gobernaba Argentina. Y a pesar de eso, solo el escándalo suscitado contra su voluntad por un grupo de músicos de su propia orquesta le evitó ser usado por la diplomacia francesa para legitimar la dictadura criminal de su país natal.

A la vez, en esos días Barenboim fue el actor principal de una performance musical colectiva cuya dimensión política fue tanto revelada como transformada por el incidente diplomático. Y ese encuentro entre música y política distó de ser un episodio aislado en su vida, pues, al contrario, caracteriza toda su carrera posterior, bajo formas diferentes. La idea de la significación de la música clásica en contextos políticos sensibles le inspirará en 1999 la creación, junto con Edward Said, de la Orquesta del West-Eastern Divan, dedicada al diálogo entre judíos y palestinos,²¹⁸ y en 2001, la decisión de tocar por primera vez, con la Staatskapelle de Berlín, música de Wagner en Israel.²¹⁹ Hoy la figura de Barenboim tiene una significación política que es única entre los grandes directores de orquesta. Y no puede descartarse que aquella experiencia en Buenos Aires en 1980 lo haya llevado a superar la oposición entre el director de orquesta y el jefe político que entonces había esgrimido como una suerte de defensa, y que luego usará como un argumento a favor de la significación moral de la música clásica en el ámbito político.

En todo caso, durante esa accidentada estadía en Argentina Daniel Barenboim dirigió cuatro conciertos y otros tantos ensayos. Por eso también puede pensarse que, a pesar de su silencio, no paró de expresarse al frente de su orquesta. Solo que no es fácil saber qué quiso decir ni qué decía esa música sobre él y sobre su experiencia en Buenos Aires. Y la crítica musical no ayuda mucho a saberlo, dada la rigidez de sus convenciones y los límites de todo comentario de una interpretación del repertorio clásico. Aun así, vale la pena leer lo que se escribió sobre él. Tras el primer concierto, Jorge D'Urbano elogia en *Clarín* a un director “de gran distinción y refinamiento”, que “conduce con autoridad, con perfecto conocimiento de la obra y de sus posibilidades”, y agrega que “quizás, en algunos momentos, sus tiempos no fueron muy ortodoxos, pero eso no invalida su condición de conductor de raza que sabe no solo lo que la orquesta puede darle, sino en qué grado”.²²⁰ En *La Opinión*, Pompeyo Camps elogia a “un intérprete más bien preciosista”, “muy plástico en la marcación: parecería que modelara la música con el gesto”,²²¹ y en *La Prensa*, dice Silvano Picchi del segundo concierto:

Sus versiones, nada aparatosas ni amaneradas, tuvieron en determinados trabajos un enfoque personal que, lejos de ser incorrecto, mostró concepciones individualistas con las que se puede o no estar de acuerdo; aunque en las tres obras que comprendió el programa resultaron respetadas las características de estilo de cada autor.²²²

En *La Nación*, Alberto Emilio Giménez lo describe “sobrio, seguro, digno, pleno de autoridad y musicalidad”.²²³

La nota discordante en el coro de elogios a los dos primeros conciertos es de Juan Carlos Montero, criticando en *Convicción* “el bien logrado efectismo que Barenboim exigió de sus subordinados”, y afirmando, en alusión a las polémicas sobre la gira, que “no deja pasar la contingencia para proyectar aún más su nombre, ya catapultado por una formidable máquina de promoción como pocos artistas valiosos han obtenido alguna vez”.²²⁴ Resulta más obvio aquí que en los ejemplos anteriores, aun si vale en general, que el contexto político influye sobre la evaluación estética traducida en un juicio moral. Lo mismo trasluce en la convicción del *Argentinisches Tageblatt*, el diario en alemán antañón antinazi y ahora procesista, de que el “exargentino” Barenboim, al frente de una orquesta francesa, no puede sino obtener malos resultados en Beethoven y buenos en Debussy y Ravel.²²⁵

El apego al principio de autoridad tan caro a los militares aparece en *La Nación* diciendo que el último bis del segundo concierto, el preludio de *Carmen*, “se escuchó sin Barenboim para probar —tal vez innecesaria y erróneamente— que la Orquesta de París toca sola”.²²⁶ “Naturalmente, siendo un uniforme ritmo de marcha, nada le costó a aquella ejecutarla con brío y exactitud”, observa Napoleón Cabrera en *Clarín*, a tono con el género musical que, en la Argentina de esos años, más entusiasmo a sus gobernantes uniformados: la marcha, naturalmente.²²⁷

Todos esos elogios, y también esas críticas, dicen al fin de cuentas poca cosa sobre Barenboim y su arte, salvo su excelencia. Es la imagen transfigurada y simple del músico argentino que, partido como joven prodigio local del piano, hace su retorno de hijo pródigo como joven director de una gran orquesta extranjera. En cambio, el detalle de su eclipse al final del segundo concierto es una pequeña dramaturgia de la desaparición, a tono con lo sucedido durante toda la semana. Una orquesta de ese nivel puede tocar el preludio de *Carmen*, y muchos otros caballitos de batalla, sin que nadie le diga cómo hacerlo. Pero el podio desierto del director no mostraba que la orquesta no lo necesitaba, sino que su dominio sobre ella era tan completo que se prolongaba sin estar él presente. Y el análisis de ese espectáculo intermitente del poder conduce a la pregunta, esencial pues en ella la política y la estética se instalan juntas en el corazón de la experiencia argentina, sobre lo que vivieron el director, los músicos y el público en la noche del miércoles 16 de julio de 1980, durante el concierto del segundo ciclo de abono del Mozarteum Argentino en el Teatro Colón. De las dos horas de ese último concierto hay que hablar ahora, pues la interpretación de la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler es el mayor enigma que plantea al historiador la presencia de Daniel Barenboim y la Orquesta de París en la Argentina de la dictadura.

II. DOS HORAS

1. VIENA, AUSCHWITZ, BUENOS AIRES

No tocar música para cubrir el silencio de la muerte: la advertencia terrible lanzada por la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) a los músicos de la Orquesta de París antes de su viaje a Argentina no era solamente un mensaje político. Era también una imagen poética de la significación que la música puede tener en dictadura, una proposición estética cuyo núcleo es una afirmación moral: al cubrir el silencio de la muerte, al asumir como significación manifiesta lo contrario de la muerte, la música se hace tácitamente su cómplice. La imagen supone que el silencio de la muerte dice la muerte, como un corazón delator, y que por eso cubrir el silencio con música volviendo inaudible el crimen es encubrir ese crimen. Pero no se trata de una proposición general sobre el encubrimiento de un crimen, sino de una observación específica sobre la dictadura argentina. No se trata de una muerte cualquiera, cuya crueldad habitual, aun en circunstancias extremas, está saturada de sonidos, es decir, de disparos, bombas, golpes, estertores, lamentos.¹ La ausencia de sonido, no solo el sonido del acto de matar sino la ausencia de la palabra o el ruido o el grito de las víctimas, delata lo singular de la “masacre administrativa” cometida por el Proceso de Reorganización Nacional.² Un régimen responsable de un plan sistemático de desaparición de personas, esa acción terrorista cuya esencia misma es el silencio. Por eso, aquella sospecha moral y estética sobre la significación política de la música era la más grave de todas.

Es posible asociar esa frase pronunciada en París en 1980 con ciertos elementos concretos de la Argentina de aquella época. “Todo era noche y silencio —dirá Graciela Geuna, una sobreviviente del campo *La Perla*, citada por Pilar Calveiro—. Silencio solo interrumpido por los gritos de los prisioneros torturados y los llantos de dolor...”³ Ese silencio clandestino impuesto a las víctimas, al que algunas intentarían resistir aguzando el oído para conocer su ubicación o comunicarse con otros mediante señales sonoras,⁴ podía incluir la música de la radio acompañando y a la vez cubriendo los gritos de las víctimas, a quienes se les exigía, al “darles máquina”, que “cantaran” los nombres de sus compañeros antes de callar para siempre.⁵ Y esa máquina de silencio debía prolongarse en el espacio público: “En este tipo de lucha [antisubversiva], el *secreto* que debe envolver las operaciones especiales hace que no deba divulgarse a quién se ha capturado y a quién se debe capturar. Debe existir una *nube de silencio* que rodee todo...”, explicaba un general.⁶ Ese principio fue llevado al límite en la mecánica de esos cuerpos inertes arrojados desde aviones, donde el golpe mortal al entrar al agua no era audible para nadie, ni siquiera para los verdugos.

Toda esa constelación de silencios fue cubierta, como lo fue la presencia de nazis en

Argentina, con un pacto de silencio sobre la existencia misma de los crímenes.⁷ Al mismo tiempo, la dictadura completó su lógica criminal mediante la inversión perversa del significado del silencio como muerte en su contrario, resumido en el eslogan *El silencio es salud*, ideado por el gobierno de Isabel Perón y retomado con énfasis por los militares. Esa salud, más allá del silenciamiento real del debate público e incluso de la política misma entendida como arena “polifónica” de confrontación,⁸ más allá también del simulacro de una política urbana de control del ruido, apuntaba a la metáfora organicista del cuerpo de la nación al fin purgado de sus elementos “enfermos”. *Silencio hospital* era la declinación más cínica, y a la vez más literal, de aquella política, de la cual los centros clandestinos de detención eran, según la jerga de los torturadores, los “quirófanos”.⁹ Fue probablemente la Fuerza Aérea la que dio a ese programa su expresión más cabal, al organizar un centro de detención en un hospital, el Policlínico Posadas.

Sin embargo, es poco probable que la realidad clandestina de los centros de detención argentinos, e incluso la realidad más accesible de su espacio público clausurado, haya sido la fuente principal de la frase de AIDA sobre la dialéctica de la música y el silencio. Tampoco lo fue la memoria de la guerra de Argelia, dado lo poco que entonces se sabía sobre los agregados militares franceses en Buenos Aires, que años después la periodista Marie-Monique Robin señalará como la última transmisión entre las técnicas “antisubversivas” de los oficiales franceses de los años sesenta y los “escuadrones de la muerte” argentinos de los setenta.¹⁰ La fuerza del recuerdo del violista Denis Bouez, evocando treinta y cinco años después aquellas maquetas de campos de concentración nazis vistas o soñadas en los negocios subterráneos del Obelisco, sugiere más bien que en 1980, para muchos franceses, la representación del horror de la dictadura argentina halla su fuente principal en la estética del terror del Tercer Reich y en la memoria del Holocausto y la Ocupación. Es lo que ya indicaba en 1978 el alambre de púa en aquel afiche contra el Mundial de Fútbol, que transponía al contexto argentino la iconografía siniestra de los espacios rurales a cielo abierto como Auschwitz, muy distinta de los espacios urbanos confinados que utilizaban los militares argentinos para sus propias prácticas de terror y exterminio.

En cuanto al desaparecido, es una palabra que gracias a la Junta Militar argentina, observa Osvaldo Bayer, comenzaba a escribirse en castellano en todos los diarios del mundo.¹¹ A la vez, como lo recordará en 1985 el fiscal Julio César Strassera en su alegato del Juicio a las Juntas, esa práctica evocaba el plan de exterminio que los nazis habían llamado *Nacht und Nebel*, noche y niebla, y cuyo principio era: “Los prisioneros desaparecerán sin dejar huellas”.¹² En castellano como en alemán, eso es lo que reflejan, junto a las palabras latinas *nomen nescio*, “nombre desconocido”, las letras NN inscriptas sobre las tumbas. El origen más probable de su uso por los nazis, y en todo caso su referencia previa más conocida, era *El oro del Rin* de Wagner: “¡Noche y niebla... ya no hay nadie!” [“Nacht und Nebel - niemand gleich!”], canta el enano Alberich al ponerse el casco mágico que lo vuelve invisible, es decir, impune.

En francés, *Nuit et brouillard* es el título del famoso documental de Alain Resnais que, estrenado en 1955, contribuyó a formar la memoria de la Shoah de las generaciones sucesivas de franceses. En 1980, además, la música que cubre el silencio de la muerte en los campos de

concentración nazis ya tiene una historia. El famoso poema de Paul Celan “Fuga de la muerte” [“Todesfuge”], publicado en francés en 1952, había asociado ya la música impuesta por los verdugos y los hornos crematorios: “Grita más oscuro el tañido de los violines así subiréis como humo en el aire” [“Er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft”].¹³ Algo similar dicen el libro de Simon Laks *Melodías de Auschwitz*, con su crítica de la idea de que la música habría estimulado formas de resistencia, y las menciones de la “música infernal” por Primo Levi, evocando “la voz del Lager, la expresión sensible de su locura geométrica”: “Cuando suena esta música sabemos que nuestros compañeros, afuera en la niebla, salen en formación, como autómatas; tienen las almas muertas y la música los empuja, como el viento a las hojas secas, y es un sustituto de su voluntad”.¹⁴

El problema moral de la música en los campos de concentración nazis reaparece en Francia en 1976 con la publicación del testimonio desgarrador y polémico de Fania Fénelon sobre la orquesta de mujeres de Auschwitz: desgarrador por la afirmación de que tocar al servicio de los verdugos había aumentado sus chances de supervivencia, y polémico al acusar a Alma Rosé, la directora de la orquesta muerta de tifus en cautiverio, de haber colaborado con las ss para intentar sobrevivir.¹⁵ No ir a tocar a Buenos Aires para cubrir el silencio de la muerte resulta entonces de un imperativo ético universal, que a la vez tiene una traducción histórica más concreta que otras: no ser un *collabo* ni un *pétainiste*, no ser cómplice de un nuevo Holocausto, ese hecho ya sellado en la conciencia humana por la frase “Nie wieder”, “Plus jamais ça”, que pronto se traducirá al castellano como *Nunca más*.¹⁶

Más allá de la realidad concreta en los campos de exterminio, la imagen de la música aliada al silencio de la muerte —en otras palabras, la idea de un arte cómplice del horror— tiene su principal vertiente filosófica en la obra de Theodor W. Adorno y en la más famosa de sus frases: “Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poemas”.¹⁷ El debate ético y epistemológico anunciado en 1951 en la segunda parte de la frase, por cierto menos conocida que la primera, Adorno lo tuvo sobre todo consigo mismo. Al mismo tiempo que negaba que el arte fuera posible después de Auschwitz, estaba dispuesto a atribuirle validez a *Un sobreviviente de Varsovia* de Arnold Schönberg, por ser una obra que pone “la estética entre paréntesis, al evocar el recuerdo de experiencias absolutamente inasimilables por el arte. El núcleo expresivo de Schönberg, la angustia, se identifica con la angustia asociada a las mil muertes de los hombres en un régimen totalitario”.¹⁸ La duda reaparece unos diez años más tarde en *Dialéctica negativa*: “La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de allí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas”.¹⁹ El arte aún es posible a condición de no ser arte, sino pura expresión del sufrimiento humano registrado como en el protocolo de una experiencia.²⁰

Ese imperativo ético de poner la estética “entre paréntesis” aparece en la obra de Adorno ya antes del final de la guerra, en *Filosofía de la nueva música*, por ejemplo al comparar las obras de Schönberg con un “sismógrafo” en espera de quien lo comprenda como una botella lanzada al mar.²¹ Pero bajo la luz negra de Auschwitz la posibilidad de un arte no traicionado por la cultura va a alcanzar su expresión más intensa en sus escritos tardíos sobre “el judío

Mahler” que, dice, “presintió el fascismo con décadas de anticipación, como Kafka”.²² Tanto en su libro *Mahler* como en el discurso pronunciado en Viena en 1960 para el centenario del compositor, es clave el comentario de Adorno sobre la *Quinta sinfonía*, y en particular un momento de su primer movimiento, *Trauermarsch*:

En la *Quinta sinfonía*, el primer trío de la marcha fúnebre, que ya comienza muy 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. Las angustiadas figuras de *Erwartung* no lo superaron. Su violencia la extrae paradójicamente del hecho de que para tal experiencia no se disponía todavía de ningún lenguaje musical. El trastornado contraste con el inocuo del que se sirve esa experiencia hace a esta más contundente que si la disonancia lamentosa estuviera ya enteramente liberada y con ello reintegrada. En el dúo en el que las lacerantes trompetas y los violines no sometidos a regla alguna se quitan la palabra el gesto del atamán que incita al asesinato se confunde con los ayes de las víctimas: música de *pogrom*, del mismo modo que los poetas expresionistas profetizaron la guerra. Tras las partes de marcha retenidas por la forma, tras el enfático do sostenido menor, la extrema intensidad expresiva del pasaje, que se niega a la segura zona media de la forma, empuja a la obra de arte a convertirse en protocolo, como cincuenta años más tarde *El sobreviviente de Varsovia* de Schönberg.²³

El discurso de Viena es una variación sobre el mismo tema:

Erupciones nada estilizadas del horror, como la del primer Trío de la marcha fúnebre de la *Quinta sinfonía*, donde la orden inhumanamente tajante parece cortar el grito de las víctimas, ya no eran en absoluto posibles con el lenguaje tonal y en medio del acompasado tema de marcha. El hecho de que, sin embargo, lo consiguiera, de que con el lenguaje acostumbrado expresara lo verdaderamente inaudito, constituye el escándalo. Hoy en día, cuando para tales experiencias la música ha encontrado un material adecuado, se está tentando a la ponderación de si con tal adecuación no se debilitan y armonizan las inefables experiencias que atraviesan como un relámpago la música de Mahler y que solo mucho más tarde se hacen reales.²⁴

En ambos textos, Adorno se concentra en el mismo momento de la *Quinta sinfonía*, ese primer trío del primer movimiento que, por metonimia, para él condensa el contenido de verdad de la música de Mahler. Esa verdad tiene la forma de una escena dramática, basada en el contraste tímbrico entre las trompetas y las cuerdas, que muestra el torturador ante sus víctimas, es decir, el acto de tortura mismo, como preludio de la muerte. Y la expresión sonora de esa verdad del sufrimiento humano es indisociable de su inserción en el marco ritual y formal de la marcha fúnebre que el trío, a cuyo ritmo es imposible caminar, a la vez prolonga y desgarrar. *Trauermarsch* es el equivalente alemán de “marcha fúnebre”, pero literalmente quiere decir “marcha de duelo”.

Solo que la relación entre ese microteatro instrumental y las atrocidades “peores que la muerte” o las “experiencias indecibles” es diferente en cada texto. El segundo, conmemorativo, habla de una experiencia del horror cuya intensidad “inaudita” es una condición histórica del siglo xx y, en el plano musical, de la época del atonalismo inaugurada por Schönberg y anticipada por Mahler. Tras esos hechos “inhumanos” resuena, tácito, el nombre de Auschwitz, pero es el carácter general de la proposición el que le da su fuerza performativa como proposición ética. La monografía *Mahler*, cuyo subtítulo es *Una fisionomía musical*, habla en cambio de un tipo de violencia más localizada en el tiempo y el espacio, donde el torturador lleva el nombre de *atamán*. Esa palabra designaba a los jefes militares cosacos que dirigieron algunas de las peores masacres antisemitas cometidas en Rusia entre los años 1880 y las postrimerías de la Revolución de Octubre, con episodios

particularmente atroces en 1903 y 1905, que además de cobrar muchas vidas empujaron a miles de judíos a exiliarse en Palestina, en Europa Occidental, en Estados Unidos o en Argentina (entre ellos, los cuatro abuelos de Daniel Barenboim).

“Música de pogromo”: el trío de la *Trauermarsch* también es para Adorno un sismógrafo, es decir, un dispositivo de captación de la violencia social que trasciende toda intención subjetiva, todo programa político, toda voluntad del compositor de transmitir un “mensaje”. En el segundo texto, eso implica dos modos de intencionalidad: por un lado, lo que “parece oírse”, que vuelve al oyente responsable del sentido que atribuye a su percepción; por el otro, una expresión de lo inaudito inherente a la música misma, que el oyente intenta descifrar. Son las dos caras de esa moneda inestable que es la hermenéutica adorniana, una interpretación personal que aspira a ser reconocida como una proposición sobre el mundo. La voluntad del autor es la primera razón por la cual ese momento de esa sinfonía, y no otro, aparece condensando la verdad de la obra de Mahler. A la vez, su fuerza heurística reside en la inscripción de esa interpretación subjetiva en una “teoría material de las formas” que, apartándose del análisis musical tradicional, explora la semántica de una serie objetiva de *gestos* musicales.

Los gestos musicales de los que habla Adorno pueden ser entendidos como parte de un *relato* musical. Como lo ha señalado Federico Celestini en su análisis de la *Quinta sinfonía*, los aportes recientes de la narratología musical convergen con una línea clásica de comentarios sobre Mahler que, de Paul Bekker a Adorno, siempre había insistido sobre esa dimensión narrativa, hablando a veces de novela, a veces de *epos*, de drama, de filme.²⁵ Estos términos no son equivalentes: un poema épico es una representación de eventos pasados por un narrador único, mientras que un drama es una serie de eventos que se actualizan en el presente gracias a varios enunciadores. Pero sin hablar de que un relato también puede conjugarse en presente, la noción de *intriga*, desarrollada por Paul Ricœur, o la de *narratividad*, explorada por la narratología contemporánea, permiten saldar esa distinción y pensar, de nuevo con Adorno, que el relato en Mahler consiste sobre todo en una gramática de formas temporales. Y ello implica recurrir a la analogía entre el tema musical y el personaje, que hace de una forma musical la historia de sus temas, que se aplica tanto a las formas abstractas de la fuga o la sonata como la música de programa de Liszt o de Strauss, a su vez traducida por Wagner como el principio del *leitmotiv*. Es lo que lleva a Adorno a decir que a los temas de Mahler, como a los personajes de una novela, “los mueven impulsos, en cuanto los mismos se convierten en otros, se encogen, se dilatan, incluso envejecen”.²⁶

Así, el gesto musical permite establecer un vínculo directo entre el material musical y la representación de relaciones de poder entre los hombres, en este caso como violencia extrema. Aun si Adorno prefiere hablar de “contenido social” y de “efecto social”, para evitar toda confusión con el mensaje político del teatro brechtiano o del arte “comprometido” de Sartre, que él rechaza para hacer de la autonomía del arte la condición de su contenido crítico, sus comentarios sobre el trío de la *Trauermarsch* son un buen ejemplo de atribución de una significación política a una música instrumental. En *Mahler. Una fisionomía musical*, también puede leerse que “el sujeto mahleriano es menos un alma que da cuenta de sí que una voluntad política inconsciente de sí misma, la cual hace del objeto estético un símil de aquello a lo que

ella no puede inducir a los seres humanos”.²⁷ Y todo el libro pinta a un compositor que protesta contra “el curso del mundo”, una “fisionomía musical” que es en sí una crítica de la realidad social. Se trata de una significación política, a condición, claro está, de admitir que la relación entre un torturador y sus víctimas es efectivamente, entre otras cosas, una relación política. Por eso Adorno es el punto de partida para elaborar una concepción actual, es decir, basada a la vez en la estética musical y en las ciencias sociales, de la significación política de la música.

Según Adorno, entonces, al componer la *Quinta sinfonía* entre 1901 y 1903 Mahler reaccionaba como artista, es decir, como “voluntad política inconsciente de sí misma”, a la violencia antisemita de su época. Pero esa era una violencia que en un plano biográfico él sufrió en carne propia, en una ciudad de Viena gobernada por el jefe del partido antisemita Karl Lueger, donde tanto su música como su gestión al frente de la Ópera fueron hasta su muerte en 1911 blanco de críticas antisemitas virulentas. En el caso de la música, esa crítica retomaba con obstinación los atributos que, en su panfleto de 1850 *El judaísmo en música*, Richard Wagner había atribuido a compositores como Mendelssohn y Meyerbeer: la superficialidad, la inorganicidad, el efectismo, la imitación, la trivialidad.²⁸ Esos calificativos negativos, modulados en función del estilo personal de Mahler y asociados o no a un antisemitismo explícito, insistirán en la recepción de su obra al menos hasta el final de la Segunda Guerra Mundial.²⁹

No caben dudas de que la experiencia del antisemitismo influyó profundamente en la obra de Mahler y en su recepción. Tampoco caben dudas de que Mahler, que se había convertido al cristianismo como otros artistas judíos deseosos de asimilarse, en ningún momento buscó de manera consciente hacer de su música una protesta contra esa forma particular de violencia. Eso vale para los momentos fúnebres de la *Quinta sinfonía*, estrenada en Colonia en 1904, y para otras alusiones a su muerte, frecuentes en su música: por ejemplo, la marcha fúnebre de su *Primera sinfonía*, estrenada en 1889, basada en una versión en modo menor de *Frère Jacques*, o la de la *Segunda sinfonía* “*Resurrección*”, estrenada en 1895, cuyo primer movimiento se llamó en un principio *Totenfeier*, “ceremonia fúnebre”. En la época en que escribe la *Quinta*, Mahler trabaja también en los *Kindertotenlieder*, las “canciones para los niños muertos” sobre poemas de Friedrich Rückert estrenadas en 1905, cuya trágica fama deriva tanto de la sublime y triste belleza de la música como de la muerte de su pequeña hija Maria Anna dos años después de haberlas concluido. Los vínculos entre las dos obras aparecen en la cita de un fragmento del primer *lied*, “Ahora el sol saldrá radiante” [“Nun will die Sonn’ so hell aufgehn”], en el compás 313 de la *Trauermarsch*, y en el parecido entre el segundo *lied*, “Ahora entiendo por qué tan oscuras llamas” [“Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen”], y la melodía del *Adagietto*.³⁰

No parece que Mahler haya querido darle un contenido social o personal particular a esa *Quinta sinfonía* que, a diferencia de las tres sinfonías precedentes, es una obra puramente instrumental. Pero eso no impide analizar la obra en términos de significación política. Y aquí resulta útil no tanto la teoría material de las formas de Adorno, que depende del gesto soberano del hermeneuta, sino la aplicación al campo político de la teoría tópica, desarrollada por musicólogos como Leonard Ratner y Raymond Monelle a partir de modelos literarios y

lingüísticos.³¹ En la lingüística de Ducrot y Anscombre, por ejemplo, son los tópicos, es decir, los lugares comunes implícitos, los que “muestran las referencias ideológicas de la argumentación”.³²

La idea de que la música, y especialmente la música clásica que va del clasicismo al posromanticismo, puede ser analizada en términos de tópicos, es decir, de figuraciones convencionales de objetos extramusicales, dialoga con la analogía ya mencionada, e igualmente convencional, entre los temas musicales y los personajes. Y la noción de *conflicto*, como en el ejemplo de Adorno sobre el torturador y sus víctimas, articula la noción estática e intemporal de tópico con la idea dinámica de un personaje que cambia con el tiempo, si se acepta, con Ricœur, que el conflicto es, en las transformaciones estructurales de un relato, la única “operación eminentemente temporalizante”.³³ En otras palabras, el conflicto parece necesario para que una obra musical basada en un vocabulario tópico y temático pueda ser percibida *como historia*, es decir, como una serie de acciones que representa a la vez objetos extramusicales y procesos emocionales.³⁴

En la *Quinta sinfonía* de Mahler, los tópicos que más pueden sugerir una significación política son el tópico *militar*, el tópico *fúnebre*, el tópico del *pueblo* y el tópico de la *apoteosis*. Estos aparecen en diferentes momentos y bajo diferentes formas a lo largo de la obra, a veces asociados entre ellos, como en el solo de trompeta fúnebre y militar con que comienza la *Trauermarsch*. De ese repertorio, el tópico militar y el tópico del pueblo son los más explícitamente políticos, dado que el pueblo y el ejército son siempre entidades políticas, en especial bajo una dictadura militar. En cuanto a la muerte y la trascendencia, no es que sean conceptos políticos en sí, sino más bien que esas experiencias humanas fundamentales pueden tener un sentido político en contextos donde la muerte, y los muertos, son un problema político que estructura la percepción de la realidad social, como la Argentina de 1980.

Mientras que muchos compositores han usado el tópico militar para expresar “no la reputación del ejército contemporáneo, sino el mito persistente del guerrero”, Mahler puede parecer diferente, especialmente en sus *lieder*: “El cromatismo y el modo menor de muchas de las marchas y señales de esas canciones corresponden obviamente al mensaje disfórico de los textos”, dice Monelle.³⁵ Por ejemplo, *Aus! aus!* [¡Fuera! ¡Fuera!] y *Der Tambourg'sell* [El tamborcito] dan una imagen trágica y crítica de la vida militar, al pintar jóvenes soldados llenos de vida que marchan hacia una muerte desprovista de sentido. En *Revelge* [Revista], el tambor es el protagonista de una batalla que se desarrolla en plena noche en su propio pueblo, bajo la ventana de su novia. Herido de bala, agonizante, sus compañeros lo abandonan a su suerte frente al enemigo. Pero aun al morir sigue tocando para animar a unos soldados que, en realidad, ya están todos también muertos, y cuyos esqueletos desfilan al amanecer por la calle de su enamorada, ordenados como lápidas en un cementerio. No hay dudas de que ese *lied* da una imagen disfórica del ejército, cuyo protagonista es además, junto con el trompetista, el músico militar por excelencia, es decir, el tambor.

“Podemos suponer que los soldados sin nombre que marchan en las sinfonías de Mahler están igualmente condenados”, agrega Monelle.³⁶ Eso parece otra vez un eco de Adorno, que dice que las sinfonías de Mahler son “baladas de la derrota”.³⁷ Solo que la muerte es también esencial en las narraciones militares heroicas. Por eso no es posible deducir una posición

antimilitarista de un análisis puramente interno de los tópicos militares de la *Quinta sinfonía*, aun si esta puede ser percibida así en ciertos contextos. El comienzo de la sinfonía, la trompeta solitaria insistiendo con el tresillo beethoveniano que, entrecruzado con silencios, lleva al poderoso acorde de la mayor de la orquesta, dramatiza una dialéctica esencial en el vocabulario político mahleriano, la elaboración imaginaria de *objets trouvés*, es decir, de objetos musicales que parecen sacados de prácticas reales, por ejemplo auténticos toques militares de trompeta, cuando son de hecho invenciones del compositor. Eso es un rasgo central de la *Trauermarsch*, lo mismo que de otras obras clásicas con marchas fúnebres, como la *Heroica* de Beethoven y su *Marcha fúnebre a la memoria de un héroe*, o la *Sonata para piano núm. 2 “Marcha fúnebre”* de Chopin. En la partitura de Mahler, la indicación inicial *Wie ein Kondukt* sugiere una mimesis no solo de una marcha fúnebre musical, sino también de la procesión fúnebre callejera (*Kondukt*), siendo que en realidad el tema principal de la *Trauermarsch* no es una cita de la música de esas procesiones, sino una creación de Mahler que además, a diferencia de estas, tocan las cuerdas y no los vientos.

A la vez, al entrar *pianissimo* en el compás 34 para luego ir subiendo en intensidad, es como si esos músicos vinieran marchando desde lejos hacia el lugar del oyente. Estas marcas sonoras de un espacio *social*, sumadas a indicaciones del compositor, tales como “platillos de estilo militar montados en el bombo”,³⁸ hacen de todo el primer movimiento la dramatización de un rito fúnebre cuyo actor principal es una *Militärkapelle*, una banda militar. Si en las biografías de Mahler ese interés por la música militar suele asociarse con su infancia pasada en la vecindad de un cuartel en un pueblo de Bohemia, en la Argentina de 1980 esa banda imaginaria tenía una resonancia mucho más cercana, hecha tanto de parecidos como de contrastes, con la música militar omnipresente en todos los lugares, físicos y mediáticos, en los que el Estado dictatorial desplegaba su poder.

¿Cómo pensar ese rito fúnebre? Celestini interpreta los elementos “objetivos” de la obra, por ejemplo la señal militar en la trompeta o el tema de la marcha fúnebre, como recuerdos en la conciencia de una persona no identificada. Eso es a la vez una elaboración y un desvío de la tradición interpretativa de la obra, donde esa conciencia, lejos de ser *nomen nescio*, suele ser la del propio Gustav Mahler, como si toda su música fuera autobiográfica. Aunque la diferencia entre ambas ideas es importante, en los dos casos se accede al ritual como representación en el seno de una conciencia o un sujeto único. Ya el título alemán *Trauermarsch* insiste sobre la dimensión psíquica, al subrayar la cuestión del duelo.

Sin embargo, en una situación de escucha real no es seguro que se atribuya la música a un yo estable, como tampoco es indispensable concebir a los muertos o a quienes los lloran como personas humanas. La obra representa y elabora un rito fúnebre atravesado por conflictos, cuyos actores están disponibles para diferentes formas de identificación subjetiva por parte del oyente. Lo mismo vale para las transformaciones sucesivas de esos materiales en el segundo movimiento, *Stürmisch bewegt*, “tormentosamente agitado”, que sugieren un conflicto *Mit grösster Vehemenz*, “con la mayor vehemencia”, sin que la “vida” de los “personajes” que son sus temas tenga un sentido explícito, más allá del último retorno espectral en la flauta del primer motivo de trompeta, al que sigue un “largo silencio” (*Lange Pause*).

Esa larga pausa no es el último silencio de la muerte, sin embargo, pues en la *Quinta* de Mahler esta tiene dos formas musicales diferentes. Por un lado, la *Trauermarsch* y sus ecos en

el segundo movimiento aluden a ella mediante una “retórica del género”,³⁹ la marcha fúnebre como tal. Por otro lado, la muerte también aparece en el cuarto movimiento, el *Adagietto*, y luego en su reelaboración en el quinto y último movimiento. Pero su semiótica es muy distinta, pues aunque el *Adagietto* ha sido asociado con el tópico madrigalesco del *pianto*, que supone un parecido con el llanto humano,⁴⁰ y también con las resonancias letales del “*leitmotiv* de la mirada”, de *Tristán e Isolda* de Wagner,⁴¹ tiene razón Donald Mitchell al decir que esa música “ha sido falsamente representada como un lamento (en parte, a causa del filme *Muerte en Venecia*)”.⁴² Su cualidad elegíaca y sus resonancias eróticas obedecen menos a una semántica que a la experiencia extática y consoladora de su belleza, asociada a significantes externos como la muerte del protagonista del relato de Thomas Mann.⁴³ Un tópico también puede ser contingente, en este caso gracias al filme de Visconti o incluso —aun si su impacto en Argentina puede ser descartado— a su interpretación por Leonard Bernstein en los funerales de Serge Koussevitzky en 1951 y de Robert Kennedy en 1968. Y eso a su vez influye en la manera de tocar la obra, pues la repercusión del filme hizo que se volvieran normales las versiones más lentas del *Adagietto*, reforzando aún más su resonancia fúnebre.⁴⁴

La elaboración del *Adagietto* en el quinto movimiento es parecida a la de la *Trauermarsch* en el segundo. Eso sugiere un análisis tópico de toda la sinfonía, cuyos cinco movimientos se distribuyen en tres partes (I y II = parte 1; III = parte 2; IV y V = parte 3). A ese nivel macroestructural, el do sostenido inicial puede ser pensado como sensible del re mayor final, y toda la obra, como una gran cadencia, un gran gesto de tensión y resolución. Su pivote es el tercer movimiento, el *Scherzo*, donde las melodías “populares” instalan una dialéctica entre baja y alta cultura, que es en sí una problemática política. Claro que es difícil asociarla con el pueblo argentino, pues sus representaciones sonoras canónicas en géneros como el tango y el folclore nada tienen que ver con los valeses y *Ländler* vieneses evocados por Mahler. En todo caso, alrededor de ese pivote protagonizado por el pueblo dos largas secuencias simétricas elaboran el tema de la muerte y su superación. Solo que contrastando con la primera parte, que evoca la muerte mediante una convención sonora estable y concluye con la disolución circular de su propio punto de partida, el significante de la muerte en la tercera parte, desde ya más plástico y contingente, conduce en las reapariciones aceleradas del tema del *Adagietto* en el último movimiento al abandono progresivo de toda connotación elegíaca.

Es que a lo largo de la sinfonía la historia de la muerte a la vez se opone y se confunde con otra narración tópica de largo aliento, la *apoteosis*. La expresión *Choralapothese*, habitual en los escritos sobre Mahler,⁴⁵ asocia una melodía de tipo coral con el color de los bronce y un impulso hacia el clímax. Su cualidad orgásmica y afirmativa, contrapuesta con el duelo de las partes fúnebres, tiende a hacer de la apoteosis una alternativa al duelo, e incluso una negación o una superación de la muerte misma. Como base de los clímax de la primera y la tercera parte, el tópico de la apoteosis hace de toda la sinfonía una narración *per aspera ad astra*, literalmente *por lo áspero a las estrellas*, es decir, una historia que empieza mal y termina bien.

Esa historia se cuenta al menos dos veces. El punto culminante (*Höhepunkt*) en re mayor señalado por Mahler en el segundo movimiento, al que sucede una repentina caída de tensión, condensa la ambivalencia de esa doble narración. Ese momento ha sido interpretado como un

“clímax prematuro”, que confirma la indicación *morendo* al final de la primera parte, seguida por aquel “largo silencio”.⁴⁶ Susan McClary dice que Mahler, y también Beethoven, “regularmente llevan al límite los mecanismos de frustración, de modo que en sus narraciones el deseo culmina, como por necesidad, en una explosión de violencia”.⁴⁷ Puede ser, aun si esa gramática de la frustración no es la única interpretación posible. Podría objetarse que es porque presupone la coherencia narrativa de toda la sinfonía que McClary necesita oír un fracaso en la primera parte para poder oír su superación en la tercera. Pero el *morendo* también puede sugerir, si de metáforas sexuales se trata, la satisfacción después del orgasmo, el adormecimiento... Como sea, al final de la primera parte la música se desliza hacia el silencio.

El final de la tercera parte, en cambio, es muy diferente. Allí no hay espacio para la muerte, ni *petite mort* ni muerte verdadera. La abrupta aceleración final en re mayor tiene un carácter afirmativo que anuncia una victoria, un *happy end*. Por eso mismo la *Choralapotheose* siempre fue motivo de controversias, al menos desde que Alma Mahler dijo que era “hímnica y aburrida”.⁴⁸ “Mahler era malo para decir sí” [“Mahler war ein schlechter Jasager”], la famosa frase de Adorno sobre la *Séptima sinfonía*, también se aplica al final de la *Quinta*. En esa perspectiva, el fracaso de la *Quinta* es su representación del triunfo. Es verdad que puede intentarse oír en la coda del último movimiento “el ambiguo regocijo de un payaso”,⁴⁹ lo mismo que en la alegría del final de la *Novena* de Beethoven, pero esa audaz deconstrucción hermenéutica es inverosímil como experiencia real en una sala de conciertos. Y más allá del juicio de valor que implica hablar de éxito o de fracaso, en la medida en que la *Quinta sinfonía* se oye como una narración, parece indiscutible que termina bien. Si una figura militar de los muertos es su punto de partida, el triunfo sobre la muerte es su punto final.

El análisis de los tópicos políticos y la estructura narrativa de la partitura de Mahler de ningún modo garantiza que esos significados estén presentes en la experiencia de cada persona que escucha la obra en un contexto real, trátase de la Argentina de 1980 o de cualquier otro. Tampoco lleva a afirmar que deban estarlo, como si ese fuera su único y verdadero sentido. Esos elementos semánticos constituyen más bien lo que Hans Robert Jauss llama un “potencial de significación”, es decir, una interpretación posible que los receptores hacen o no según su propia subjetividad y su propio contexto. O lo que la psicología ecológica de la percepción de James Gibson llama una serie de *affordances*, es decir, de incitaciones de un objeto a un comportamiento que el sujeto puede adoptar o no.⁵⁰ La *Quinta sinfonía* de Mahler habla de la muerte y del Otro de la muerte, pero nadie está obligado a prestar oídos a la muerte para disfrutar de ella en una sala de conciertos.

Además, la legitimidad de la escucha que hace de esa música una representación metafísica o política de la muerte había sido negada ya en tiempos de Mahler por uno de sus discípulos y amigos más cercanos, el director de orquesta Bruno Walter:

Nada en las conversaciones que tuve con Mahler, ni una sola nota de la obra, parece sugerir que un pensamiento o una emoción extramusical hayan jugado un papel en su composición. Se trata de música y nada más. Apasionada, salvaje, heroica, exuberante, ardiente, solemne o tierna según los momentos, recorre toda la gama de emociones. Pero aun así es “solamente” música.⁵¹

La interpretación de la *Quinta sinfonía* por Bruno Walter, cuya refutación de lo “extramusical” se opone frontalmente a lo que dice de ella Theodor W. Adorno, se perpetuará en innumerables comentarios. Entre ellos, el de Pola Suárez Urtubey, la musicóloga a la que el Mozarteum Argentino encargará en 1980 la presentación de esa obra para el público de la Orquesta de París.

Su texto sobre esa partitura que en Buenos Aires ya habían dirigido Norman del Mar en 1956 y Pedro Ignacio Calderón en 1970, pero que más allá del filme de Visconti seguía siendo poco conocida para el público porteño, está incluido en el programa del tercer concierto de la orquesta. Se trata de un *collage* casi literal de citas del libro *Gustav Mahler* de Bruno Walter, que la autora había leído en la traducción francesa publicada en 1979 con un prefacio de Pierre Boulez.⁵² Y es significativo que, al redactarlo, Suárez Urtubey haya dejado de lado toda mención de ese texto de Boulez que, en muchos aspectos, se inspira en Adorno: “La dimensión extramusical de Mahler —escribe Boulez— afecta la sustancia misma de la música, su organización, su estructura, su poder”.⁵³ Ante esa querella histórica de interpretaciones en torno a la obra de Mahler, los abonados del Mozarteum Argentino son invitados a seguir la vía de la “música pura” y su consecuencia lógica, la exclusión de toda interpretación política. Es un dato importante para entender en qué condiciones las más de tres mil personas presentes escuchan la *Quinta sinfonía* interpretada por Barenboim y la Orquesta de París el 16 de julio de 1980 en el Teatro Colón de Buenos Aires.

2. MAHLER (Y WAGNER) EN EL TEATRO COLÓN

“Esta noche vuelve a presentarse en el Teatro Colón la Orquesta de París, con indudable inquietud”: el titular de *La Razón* del miércoles 16 de julio resume adecuadamente las circunstancias extraordinarias que rodean a ese último concierto, una inquietud de la que ese mismo diario había sido el primer responsable, al dar dos días antes la primicia del asunto de los carteles, bajo el título “Lamentable”. Aquel mismo lunes 14 de julio, el director del Teatro Colón, comodoro Guillermo Gallacher, denunciaba en conferencia de prensa la participación de los músicos franceses en la “campana antiargentina”. El martes, el incidente diplomático es discutido en todos los medios gráficos, radiales y televisivos, mientras salen las primeras críticas musicales del concierto del domingo dedicado a Berlioz, contribuyendo así a poner a Barenboim y a la orquesta a la orden del día. Ese mismo martes, el crítico César Magrini propone “no aplaudirlos” durante el concierto del día siguiente, anticipando el llamado al boicot o a la anulación de ese concierto que el periodista Bernardo Neustadt parece haber lanzado esa misma noche en *Tiempo nuevo*, el programa político de televisión de mayor audiencia del país. El miércoles 16, el comunicado de Cancillería contra la orquesta y la Embajada de Francia sale en todos los medios, acompañado o no, según los casos, por la respuesta de la embajada y un comunicado del Mozarteum Argentino. Así, solo las personas que se hubieren abstenido completamente de leer los diarios, escuchar radio o mirar televisión durante los últimos tres días pueden ir esa noche al Teatro Colón ignorando la existencia de un problema político en torno a la Orquesta de París y el hecho de que ese problema tiene que ver con la “campana antiargentina”, es decir, con los desaparecidos.

En julio de 1980, los desaparecidos son un problema que la dictadura aún piensa poder controlar, pero cuya existencia es ya incapaz de negar. En diciembre de 1979, el presidente Videla se había visto obligado a dar esta sorprendente explicación pública:

En tanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si el hombre apareciera, tendría un tratamiento “x”; si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento “z”; pero mientras sea desaparecido, no puede tener ningún tratamiento especial: es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido.⁵⁴

Si los hombres de las Fuerzas Armadas cierran filas en torno a la defensa del terrorismo de Estado, para ese entonces el tema produce un malestar creciente incluso en muchos civiles que habían apoyado enérgicamente la “aniquilación” de la guerrilla y el golpe del 24 de marzo. Es lo que muestra, entre otros síntomas, la firma de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y otros notables de la cultura de impecables credenciales antiizquierdistas al pie de una solicitada por los desaparecidos publicada en *Clarín* pocas semanas después.⁵⁵ “La batalla informativa por el control de las conciencias —comentan Novaro y Palermo—, que el Proceso ya había perdido en el exterior frente a los gobiernos democráticos y los organismos internacionales, comenzaba a plantearse así también en el interior del país.”⁵⁶ Por lo demás, como lo recordará años más tarde la obra del artista León Ferrari *Nosotros no sabíamos*, desde 1976 la información sobre la represión ilegal había estado a la vista en todos los diarios para quien se tomara el trabajo de descifrarla, detrás de supuestos enfrentamientos y misteriosos cadáveres aparecidos en las costas del Río de la Plata.⁵⁷

Por eso en 1980 la muerte, y los muertos, son un problema político para todos los argentinos, independientemente de sus opiniones sobre el gobierno militar y su “guerra antisubversiva”, e independientemente de la cantidad de información o de la voluntad de saber de cada uno de ellos, muchos de los cuales pretenderán, justamente, que “nosotros no sabíamos”.⁵⁸ Más allá de lo que Hugo Vezzetti llama la zona “diurna” de la vida social e institucional del régimen, con su “imagen de normalidad”,⁵⁹ Argentina es en aquel momento el teatro de una competencia desigual de figuras de la muerte, entre las Madres de Plaza de Mayo y los otros organismos de derechos humanos que en los resquicios que les deja el régimen reclaman la aparición con vida de los desaparecidos,⁶⁰ por un lado, y los militares que reivindican masivamente por todos los medios sus propios actos de muerte, como ejecutores y en ocasiones como víctimas, por otro.

Tres meses antes del incidente con los franceses, la dictadura había respondido al terrible informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y sus casi seis mil casos de desaparecidos mandando publicar en los diarios páginas cubiertas con los nombres de 790 personas muertas por “la subversión” desde 1969 (o supuestamente muertas, pues no menos de un centenar de víctimas de la represión eran allí falsamente atribuidas a la guerrilla).⁶¹ Y el día mismo del concierto de la Orquesta de París, en la tarde del miércoles 16 de julio, la cadena oficial transmite, enmarcado por el himno nacional que toca una banda militar, el discurso del presidente Videla en conmemoración de los diez años de la “muerte heroica” del general Pedro Aramburu a manos de los Montoneros, en un día de duelo nacional por lo que el decreto correspondiente llama la “desaparición” del exdictador.⁶²

Por supuesto, esa saturación de muerte y política no quiere decir que todas las personas hayan ido al Teatro Colón pensando en Aramburu o en los desaparecidos. Pero esos datos, lo mismo que el elemento extramusical que es el texto de Suárez Urtubey contra el contenido “extramusical” de la sinfonía de Mahler, forman parte del conjunto de objetos disponibles en el entorno de los oyentes para darle forma y sustancia a su experiencia, junto con la música misma y el espectáculo visual de su ejecución.⁶³ Eso implica extender la noción de contexto o de entorno mucho más allá del Teatro Colón. Desde la perspectiva ecológica abierta por Gibson, la significación no es una propiedad de la obra, sino una experiencia que hacen las personas a partir de su percepción de la obra conjugada con la percepción de su entorno. Según Nicholas Cook, “la significación es emergente: no es reproducida sino creada a través del acto de ejecución”,⁶⁴ mientras que Eric F. Clarke habla de una “*actualización [enactment]* de la significación musical” mediante la percepción, e incluso de una “significación perceptual”.⁶⁵ Y si esa experiencia es por definición subjetiva, es decir, basada en la situación y la historia personal consciente e inconsciente de cada individuo, tiene también una dimensión sociológica en función de afinidades ideológicas, generacionales o de clase, que en una sala como el Colón suelen reflejarse en ubicaciones próximas en función del precio y el prestigio de las localidades.⁶⁶

Todos esos aportes empíricos y teóricos deben ser tenidos en cuenta para tratar de comprender cuál fue la experiencia de la gente presente en ese extraordinario concierto del 16 de julio de 1980. Y sobre todo, para evaluar en qué medida la *Quinta sinfonía* de Mahler pudo tener ese día una significación política. Mientras que algunos elementos incitaban a ese tipo de experiencia, como los tópicos políticos de la obra potencialmente activados por la asociación pública de la orquesta con los desaparecidos, iban en sentido contrario el texto de Suárez Urtubey y, de modo general, la ideología de la autonomía del arte, arraigada de manera profunda en un público habituado a pensar la sala de conciertos clásicos como un recinto independiente, e incluso trascendente, con respecto a la política. “La realidad política no se ve en un concierto”, afirma tajante un oyente de entonces.⁶⁷ El Teatro Colón como “isla” en medio de un océano de violencia, o como espacio esencialmente apolítico, es una imagen recurrente en los discursos sobre esos años de dictadura.⁶⁸ De esa ideología se burla, a su manera oblicua, el humorista Landrú en una caricatura publicada ese mismo día en *Clarín* bajo el título “Bombo”, que muestra a un “muchacho peronista” que, bombo en mano como tocando la *Marchita*, comenta las noticias de la televisión sobre la Orquesta de París: “¡Qué barbaridad! ¿Cómo mezclan la música con la política?”.⁶⁹

Acercarse a la experiencia del concierto del 16 de julio implica reconstruir en detalle esas dos horas que duró, si se cuenta el momento previo a la obra, la hora y cuarto que dura la sinfonía de Mahler y la secuencia bastante larga de los aplausos, el discurso y el bis que le sucedieron. Pero hay que empezar por reconocer la dificultad del ejercicio. Se trata de un concierto del cual no se dispone de ningún video, ninguna grabación, ni siquiera una foto. Solo quedan los textos escritos en aquel momento por los críticos musicales y algunos otros actores, como el embajador francés, y los recuerdos de unos cuantos músicos, organizadores, críticos y miembros del público que, si bien aportan testimonios interesantes y variados, a la vez no son más que tenues huellas de un evento de hace treinta y cinco años en la memoria de una ínfima

parte de las personas presentes. A eso se suma lo difícil que es siempre hablar de la escucha de una obra musical a partir de un ejercicio de introspección, más allá de alusiones vagas y genéricas a impresiones, asociaciones, emociones.⁷⁰

Como si esto fuera poco, también lo que dicen los textos escritos al día siguiente del concierto debe ser metódicamente puesto en duda: “El desagrado de nuestras autoridades se manifestó también en la total ausencia oficial a las presentaciones de la meritoria orquesta. Los palcos estuvieron vacíos, tanto en el Colón como durante su presentación el martes último en Córdoba”, asegura por ejemplo *La Razón*.⁷¹ En su afán por demostrar un supuesto repudio generalizado a los franceses, el diario finge ignorar que si, por ejemplo, es seguro que Martínez de Hoz estuvo ausente, nada prueba que haya deseado expresar así su desagrado con esa orquesta cuya venida él había apoyado personalmente, tratándose de un incidente provocado en realidad por sus enemigos en la interna del gobierno militar. Por lo demás, el embajador Destremau asegura que mientras que el palco del intendente de Buenos Aires permaneció vacío, no ocurrió lo mismo con el palco presidencial, sin decir quiénes eran las personas que lo ocuparon.⁷²

A la vez, las contradicciones y las zonas oscuras, los agujeros del sentido y la ausencia de fuentes no son realmente obstáculos a la hora de trabajar sobre un objeto histórico, sino que son parte de ese objeto mismo. Y aunque hay muchas cosas que nunca lograrán saberse, las huellas que subsisten de aquel concierto alcanzan para esbozar un relato rico y verosímil. Todas las fuentes coinciden en decir que el teatro estaba lleno, “con las localidades colmadas y numeroso público de pie en los pasillos laterales de la platea”, según precisa *La Nación*,⁷³ mientras que un espectador que asistió al segundo concierto sin dificultades ya no pudo conseguir entradas para el tercero.⁷⁴ El Teatro Colón tiene 2.463 localidades, incluidas 632 en la platea, a las que se sumó ese día una buena cantidad de personas de pie o en sillas transportables, alcanzando un total que los diarios de entonces evalúan en tres mil quinientas, y que sin duda fue superior a las tres mil.⁷⁵ El incidente diplomático y los llamados al boicot, lejos de desalentar a la gente, parecen haber aumentado su interés por el concierto.

Claro que eso no garantiza que todas esas personas hayan ido al Colón con un prejuicio favorable a la Orquesta de París, que muchos medios venían acusando de ser hostil a Argentina, a su gobierno y a su pueblo. Para algunos, la curiosidad debió ser un motivo suficiente para ir. Por eso importa saber cómo reaccionó el público ya ante la salida a escena de los músicos y de su director.

El concierto de despedida de anoche, en la sala del Colón, estuvo inicialmente signado por perceptible nerviosismo —dice *La Razón*—. No faltaban quienes anticiparan reacciones hostiles de una parte de la audiencia, para rubricar no su disconformidad con la calidad y el nivel de la espléndida orquesta, y sí en cambio por una actitud que ofendió gratuitamente el tradicional sentido de hospitalidad argentino. Pues bien: nada ocurrió, en la atestada sala, que no fuera exteriorización de entusiasmo y cortesía.⁷⁶

Por su parte, cuenta el embajador Destremau:

Esa noche, antes del último concierto en el Colón las consignas eran no aplaudir, e incluso chiflar. BARENBOIM demostró un coraje notable. Luego de dejar a los músicos expuestos a la multitud durante algunos minutos, él mismo esperó un largo momento antes de dar la señal del comienzo, como para dejar que protestaran quienes quisieran. Como nada pasó, ejecutó

Equivocarse al escribir el nombre de Mahler no es un pecado muy grave, pero alcanza para mostrar que el embajador no estaba allí como amante de la música, sino como lo que era, es decir, un diplomático deseoso de mostrarles a sus superiores la irracionalidad del gobierno argentino y la racionalidad de su propio accionar. En cuanto a *La Razón*, su relato sobre el “nerviosismo” inicial es coherente con su hostilidad contra los franceses, sin ser por ello necesariamente falso. Esos testimonios contrapuestos convergen en describir una actitud inicial no hostil, pero sí expectante o ansiosa, diferente tanto de una acogida entusiasta como del aplauso de rutina en los conciertos clásicos, y opuesta al entusiasmo del público al final de la obra. Pero dado que ambas fuentes tenían sus razones de describir un comienzo anormal, podemos sumarles el relato del violinista Bernard Sicard: “Barenboim entró a escena con algunos aplausos, sin que le tiraran nada por la cabeza, al revés de... Ud. sabe, cuando un director saluda son cinco segundos y el concierto empieza, allí, reloj en mano, debió quedarse veinte segundos frente al público, como diciendo ‘aquí estoy’”.⁷⁸ El cornista André Cazalet, por su parte, recuerda el “silencio en la sala a la entrada [de los músicos]”, “algunos aplausos a la entrada de Daniel Barenboim”, y el contraste entre ese comienzo más bien frío y “el delirio al final”.⁷⁹

Hay que decir que no todos los testigos recuerdan el comienzo del concierto, y que otros describen un clima inicial normal. Sicard, “reloj en mano”, como dice, parece exagerar al hablar de veinte segundos. Sin embargo, todos esos indicios juntos, sumados a la unanimidad en torno al entusiasmo “delirante” del público al final, conducen a esta afirmación simple y a la vez fundamental: que el estado emocional del público cambió entre el momento previo y el momento posterior a la *Quinta sinfonía*, y que fue la música la que produjo ese cambio. En circunstancias normales, eso se da por descontado, dado que la expectativa de cualquier oyente en cualquier concierto es experimentar un goce estético que modifica su estado de ánimo por su sola existencia. Pero en una situación en que los músicos viven un estrés importante y el sentido de la experiencia estética del público es cuestionado con argumentos éticos y políticos, que el concierto haya salido bien no es un dato trivial. Después de todo, más allá del comportamiento del público que ese día era imprevisible, no debió ser fácil para los franceses tocar como de costumbre.

La violinista Mireille Cardoze, que esa misma tarde había estado con las Madres de Plaza de Mayo, dice que, “a la noche, durante la *Quinta* de Mahler, durante el *Adagietto*, confieso que era terrible, no voy a decir que lloraba sobre mi violín, pero me acordaba de ciertas cosas, decía, es mi reacción, qué hago yo acá, sobre el escenario, cuando algo espantoso está pasando acá cerca...”.⁸⁰ Cuenta Denis Bouez, tras evocar su malestar durante toda su estadía en Buenos Aires: “El gran recuerdo que tengo es de la única vez, la única vez de toda mi carrera y puedo decir de mi vida, que viví algo así, la sala del Teatro Colón, una sala de millonarios, esas lámparas, esos diamantes, ¡era como Sissi emperatriz! [...] Pero la orquesta estuvo magnífica, Mahler estuvo magnífico, tal vez porque al día siguiente nos tomábamos el avión. Era el final, yo viví ese concierto como una liberación”.⁸¹ Por supuesto, esas emociones pueden llevar a un músico tanto a tocar peor como a tocar mejor. Por eso es

relevante también el recuerdo de Bernard Sicard: “Para mí es un recuerdo absolutamente extraordinario porque realmente Barenboim dio todo lo que podía dar, había un ambiente de tensión y uno sentía que él quería darlo todo, de hecho fue tal vez uno de los mejores conciertos de Barenboim”.⁸² El resultado fue que todos, o casi, músicos y público, tuvieron la impresión de que esas dos horas fueron extraordinarias.

Si así fue, lo visual tuvo tanta importancia como lo sonoro. Ver una orquesta sinfónica interpretar una sinfonía de Mahler es una forma monumental de teatro instrumental, casi en el sentido de Mauricio Kagel: “Así es como el músico se vuelve actor, el oyente se vuelve espectador”.⁸³ No hay dudas de que el espectáculo de Daniel Barenboim en acción, dirigiendo esa gran obra de memoria, era un ingrediente poderoso: “Yo estaba en la fila 2 [de la platea] —cuenta un miembro del público—, no en el centro, entre el centro y el extremo borde, o sea que lo tenía bien ahí, me lo vi todo él, me lo miraba siempre a él”.⁸⁴ Dice otra voz de la platea de entonces: “Verlo [a Barenboim] aun de espaldas es como que le transmite... uno se da cuenta de lo que él está haciendo y lo que está pensando”.⁸⁵

En el magnetismo del director cuenta la exhibición de su poder, una autoridad al servicio de la música que ya a comienzos del siglo XIX había sido comparado con un “dictador”, en el antiguo sentido republicano del término, es decir, un jefe en quien se deposita temporariamente una autoridad absoluta para que pueda tomar decisiones en tiempo real.⁸⁶ En la *Quinta* de Mahler, ya los primeros compases son una dramaturgia del poder, pues hay dos modos de dirigirlos: dar la entrada y marcar el tempo de la trompeta solista, o limitarse a hacer un gesto para que el solista empiece y recién entrar en acción para dar la entrada de la orquesta. Por supuesto que la segunda actitud no denota menos autoridad real, pero sí una voluntad de mostrar la delegación de esa autoridad en un individuo, para retomarla inmediatamente al frente del grupo. Así lo hacía siempre Barenboim, y así lo hizo también aquella noche en Buenos Aires, según cuenta el solista Marcel Lagorce.⁸⁷

Lagorce tocó ese solo inaugural de trompeta de la *Quinta sinfonía* con un tono “dramático”.

Hay varias maneras de encararlo: o encararlo muy militar, o encararlo bastante dramático —explica hoy—. Depende, depende de cómo uno se siente en el momento del ataque. Porque uno ataca en el vacío. [...] A mí me gustaba el estilo dramático. Hay una diferencia, el estilo militar es más seco, el estilo dramático tiene más cuerpo [*plus étoffé*]. [...] La articulación no es la misma, y el sonido no es el mismo. El sonido es más amplio.

Lagorce sabía de qué hablaba al comparar esos estilos, pues antes de integrar la Orquesta de París en 1967 había tocado en la orquesta de la Garde Républicaine, la principal banda militar de Francia. “Habíamos hablado [con Barenboim], pero él me dejaba elegir”, agrega al recordar aquel concierto.⁸⁸

Claro que ante la ausencia de una grabación, resulta difícil decir cómo sonó exactamente ese solo “dramático” en 1980 y, de manera general, qué tuvieron de excepcional esas dos horas desde el punto de vista musical. En eso, los recuerdos de los testigos son imprecisos, y si los elogios de los críticos son enfáticos, incluso hiperbólicos, son también poco específicos. Aun así, vale la pena leerlos. “No bien se acallaron los aplausos con que se recibió a Daniel Barenboim, la impresionante fanfarria que inicia un solo de trompeta, el

ímpetu sonoro de la masa orquestal, así como la dinámica impuesta por la batuta, mostraron nítidamente que se escucharía una enjundiosa versión de la magna obra de Mahler”, escribe Juan Carlos Montero en *Convicción*.⁸⁹ En *La Opinión*, Pompeyo Camps es aún más entusiasta: “Resultó una memorable versión de la *Quinta sinfonía*. Las definiciones del carácter de cada movimiento y de cada episodio fueron trazadas con mano maestra: el patetismo —el arrogante patetismo— de la *Marcha fúnebre*, la contrastada tumultuosidad del segundo movimiento, la elegancia un tanto mundana del *Scherzo*, la meditativa pasión del ya popularísimo *Adagietto* y el recio optimismo del *Rondo*”.⁹⁰ También el crítico de *La Nación* habla de una “espléndida versión”, mientras que Jorge D’Urbano dice en *Clarín* que “esta quinta *Sinfonía* en do sostenido menor, de Mahler, quedará como una de las más grandes expresiones artísticas que ha conocido Buenos Aires. Su interpretación y su conducción constituirán uno de los mayores recuerdos en la memoria de todos los que tuvimos el privilegio de asistir a este encuentro”.⁹¹

Incluso el crítico de *La Razón* es elogioso, más allá de algún reproche puntual que marca su deseo de no rendir las armas:

Es evidente que Barenboim ha llegado a las entrañas de esta sublime sinfonía con una penetración y una entrega anímica total, que no afloró por cierto en su poco convincente versión de la “Pastoral” de Beethoven, en una velada anterior. La “Quinta Sinfonía” de Mahler emergió de la Orquesta de París y de su director con contornos de genuina grandeza musical, y los instrumentinos, que tienen pasajes crucialmente difíciles (en particular la trompeta, el corno y el trombón) hicieron lo suyo en forma subyugante, aparte de algún leve desliz.⁹²

Parecida es la actitud de César Magrini, el crítico de *El Cronista Comercial* que había propuesto “no aplaudirlos” y que, tras deslizarse que “algo más de color, en algunas partes, no habría estado de más”, se deja llevar por la emoción:

Profundidad, ternura, melancolía, emotividad, por una parte; perfección, preparación técnica, afinación, hermosura del sonido, por la otra. Adjektivar por adjektivar no me interesa; vaya, como resumen valorativo, el hecho de que lamenté mucho que la audición concluyera. Fue excepcional. Única. Colmada de satisfacciones de toda índole.⁹³

Dado que son tres los críticos que mencionan “leves deslices”, puede pensarse que la ejecución no fue técnicamente perfecta, pero también que esos detalles no atenuaron su calidad artística. A menos que los deslices solo hayan existido en la mente de los críticos, como signo de su propio poder. En muchos comentarios, vuelve el *Adagietto* como punto culminante, pero es difícil saber si es por la interpretación de aquella noche o por la fascinación que ejerce en cualquier circunstancia: “Me acuerdo que todo estaba equilibrado. [...] Pero el adagio fue un momento solemne, un momento de gran potencia, estaba toda la carga de Visconti, la vio todo Buenos Aires...”.⁹⁴ Como sea, la satisfacción fue general, o casi. Las únicas notas realmente discordantes en el coro de elogios son de Julio Palacio, en *Tribuna Musical*, y de Eduardo Jorge Baldassarre, en *La Prensa*. El primero atribuye a la orquesta debilidades estructurales, afirmando, por ejemplo, que “las marcas extremas de los fortísimos no fueron nunca alcanzadas” o que “a la zona grave de la textura le faltaba grosor”, y las explica por “la ausencia de tradición o la falta de estímulos asociativos nacionales” y “la falta de compromiso de la Orquesta como ente corporativo ante un discurso que no le es afín” por ser el de un compositor “austrogermano”. El crítico termina por deplorar “una especie de Mahler

momificado”, “un Mahler sin su neurosis obsesiva, o sea, sin su esencia dionisiaca”.⁹⁵ Es obvio que para él una sinfonía de Mahler tocada por una orquesta francesa tenía muy pocas chances de sonar bien.

Pero mientras que Daniel Barenboim sale indemne de la crítica de Julio Palacio, en *La Prensa* Eduardo Baldassarre lo ataca personalmente sobre un plano tanto ético como artístico:

Con la formidable capacidad que reveló para manejar una orquesta de más de cien ejecutantes, sería de lamentar que Barenboim no descubriese a tiempo la esencia de la interpretación musical, sin divismos ni vanilocuencias [sic]. Utiliza un patrón o fórmula expresiva —como se prefiera— que aplica invariablemente a todas sus versiones, con prescindencia de su conveniencia o no. Por ello, cuando una obra como la Quinta de Mahler de esquema más libre y abierto, amén de la teatralidad de algunos de sus fragmentos, la cosa camina mejor porque se aviene a su desbordante temperamento, pese a que también acentuó en vez de atenuar los pasajes superficiales frecuentes en este compositor.⁹⁶

Espectacularidad, teatralidad, superficialidad: para el crítico de *La Prensa*, el director Barenboim y el compositor Mahler comulgan en sus defectos. Pero su comentario dice mucho más sobre él mismo que sobre cómo Barenboim dirigió la obra de Mahler aquella noche. Mientras que Palacio se quejaba de que los fortísimos no eran lo bastante fuertes, Baldassarre echa de menos “*fortissimi* más discretos y menos enfáticos”. En otro párrafo, habla de “una sala totalmente llena, como pudo comprobarlo el propio maestro Barenboim —¿argentino?— en la boletería del teatro, mediante un episodio bastante antipático, pero muy suyo”.⁹⁷ Con la imagen del divo apátrida, superficial, teatral e incapaz de entender la esencia de la música, y ese interés “muy suyo” por el éxito y el dinero, las resonancias antisemitas son evidentes, sin que aparezca una sola vez la palabra “judío”.

Eso sí, seguro que el acorde final de la *Quinta sinfonía*, que clausura de un gesto punzante y triunfal una ráfaga de casi un minuto de coda *fortissimo* en re mayor, no tuvo nada de discreto. Pareciera que el aplauso que siguió fue inmediato, atronador e interminable. “El público irrumpió con una ovación poco habitual, con sostenidos y rítmicos aplausos que duraron diez minutos. Barenboim tuvo que volver once veces a escena”, dice *La Nación*.⁹⁸ “El público estalló en sostenida ovación”, confirma Montero en *Convicción*.⁹⁹ Y según Camps, en *La Opinión*,

el público aplaudía sin mostrar ninguna intención de retirarse: esperaba los ‘bises’. Al cabo de unos diez minutos de ovación, con entradas y salidas del director y todo ese ritual de los grandes finales y de los conciertos de despedida, el maestro Barenboim (que es oriundo de Argentina) subió nuevamente a la tarima, batuta en mano.¹⁰⁰

El embajador describe, por su parte, “la multitud aplaudiendo a rabiar [*déchaînée*]. Y luego, cosa insólita pero bien-venida, tras el sexto saludo [Barenboim] se dirigió al público para expresar su emoción de hallarse en Argentina y darle las gracias por su acogida”.¹⁰¹ Diez minutos al menos de aplausos en ritmo, cinco o seis saludos antes del bis, un discurso, un bis, cinco saludos más y todavía más aplausos; toda esa secuencia señala un éxito verdaderamente excepcional.

Claro que habrá quien haga de ese entusiasmo una interpretación negativa; César Magrini, por ejemplo, cuya mala fe es evidente, pero instructiva:

Cierto es, también, que el exargentino Daniel Barenboim adoptó —en especial, al finalizar el último de los conciertos— una

actitud por demás astuta: se hizo aplaudir hasta que se le dio la gana (los músicos sentados ante sus respectivos atriles), y ya se sabe que la gente aplaude porque algo le gusta, sí, pero concluido el programa lo hace en espera de los siempre codiciados “bises”, que yo, personalmente, prohibiría de manera radical. De modo que cuando ya los pocos que quedaban batiendo palmas estaban a un milímetro del colapso, se dirigió al público, verseó de lo lindo acerca de lo emocionado que estaba por la acogida que recibía después de creo que veinte años de ausencia, y expresó que después de Mahler (el esfuerzo no había sido tanto, ya que la Quinta dura apenas una hora y cuarto, pero esto no es reprochable, pues es preferible poco y bueno a mucho y regular), no se podía añadir “bis” alguno. No obstante lo cual anunció la obertura de “Maestros Cantores”, de Wagner, finalizada la cual los aplausos continuaron sola y exclusivamente hasta que los instrumentistas se quedaron en sus puestos: apenas se levantaron, adiós “ovaciones”, y sí desbande general. De modo que las cosas en su punto.¹⁰²

En ese último concierto, entonces, después de la *Quinta* de Mahler y de esa gran ovación, y al cabo de cinco días de mutismo, Daniel Barenboim eligió por fin hablar en público, y hablarle al público. Le dijo aproximadamente lo siguiente:

En realidad, no hay nada que se pueda tocar luego de la Quinta Sinfonía de Mahler. Pero, en verdad, ante la satisfacción de haber podido volver luego de veinte años y con esta magnífica orquesta, y ante el caluroso recibimiento del público, vamos a tocar la Obertura de *Los maestros cantores* de Wagner.¹⁰³

A diferencia del despectivo Magrini, varios críticos transcriben sus palabras entre comillas, como insistiendo en su importancia. Y aun si no hay dos versiones idénticas de lo que dijo, en todas aparece la idea de que después de la *Quinta* de Mahler no habría que tocar nada, pero que iba a hacer una excepción a causa de una emoción extraordinaria debida a la orquesta y a la sala. A pesar de los veinte años transcurridos, un tiempo muy largo para que pudiera tratarse de las mismas personas, todo sugiere que para Barenboim el encuentro de esa noche es en realidad un reencuentro, con el público de su ciudad natal, el de su primer concierto en Buenos Aires en 1950, el de su último concierto en el Colón en 1960. Con los veinte años que ha durado la ausencia, casi pareciera oírse *Volver*. Pero al revés del tango de Gardel, que cuenta el regreso del hombre maduro hacia el lugar de un primer amor para siempre perdido, el retorno del niño prodigio convertido en gran hombre es aquí una verdadera comunión con la colectividad que había dejado. “¿Argentino?”, preguntaba el crítico nacionalista; “¡Argentino!”, responde el judío errante.

Esas pocas palabras improvisadas en castellano contaban, en cierto modo, la historia de su vida. ¿Cómo dudar de que Barenboim se emocionó con la emoción del público? El discurso y el bis que siguió van a darle un sentido literalmente fuera de programa, como transacción emocional excepcional, a lo que hasta ese momento podía aparecer tan solo como un concierto exitoso, según la economía singular de la vida musical, que se basa en la equivalencia entre, por un lado, el goce estético que ofrecen los artistas y, por el otro, el precio de la entrada sumado a los aplausos con que el público los retribuye.¹⁰⁴ El bis, claro está, también forma parte del ritual del concierto, donde representa la gratuidad misma, y los aplausos que a su vez lo saludan retribuyen ese gesto cerrando el ciclo del don y el contradon. Por esa razón un escéptico podría decir que todo eso no era más que rutina, que la rutina del concierto siempre presupone la ilusión de lo excepcional, incluso que el concierto en sí es una rutina de la excepción de la cual el bis es el símbolo. De hecho, Barenboim ya había combinado la sinfonía de Mahler y la obertura de Wagner muchas veces, incluida la semana anterior en San Pablo, en circunstancias mucho más ordinarias y sin decir una palabra.¹⁰⁵ Pero lo singular era

justamente que, en una época en que los directores de orquesta no tenían la costumbre de dirigirse al público, Barenboim hablara para explicar *por qué* iba a hacer ese bis.

Siguió entonces la obertura de los *Maestros cantores* de Wagner, que a todo el mundo le pareció magnífica. La sola excepción fue Baldassarre, quien fiel a su línea calificó la interpretación de Barenboim de “antiwagneriana”. D’Urbano, en cambio, finalizó su ditirambo en *Clarín* señalando que fue “la misma obra que Toscanini, en 1940, bisó en Buenos Aires con la orquesta de la NBC”.¹⁰⁶ Fue, como se dice, el broche de oro, que desencadenó otro torrente de aplausos, cerrando así la gira latinoamericana de la Orquesta de París con lo que incluso *La Prensa* llamó un “rotundo éxito de público”, y *La Nación*, un “espléndido concierto de despedida”. Y paradójicamente acaso sea Magrini quien revela mejor, cual un síntoma, la conciencia compartida de lo excepcional de ese momento, al extrañarse de que el público no haya seguido aplaudiendo después de que se fueran los músicos. De ese detalle, *La Nación* hace una lectura inversa, al apuntar positivamente que “la orquesta se retiró antes que el público”. Pero en lo absurdo de la pretensión de Magrini de ver a la gente aplaudir un escenario vacío para creer en su sinceridad se anida una verdad profunda sobre la economía afectiva movilizada en ese concierto histórico.

Ante esa excepcional emoción colectiva, ¿qué quería decir exactamente la afirmación de que la obra de Mahler no admitía continuación? ¿Por qué Barenboim no cerró el concierto con esa declaración solemne? El impacto de sus palabras se refleja en la memoria selectiva de ese oyente que, treinta y cinco años más tarde, es capaz de citarlas literalmente, pero a la vez está dispuesto a jurar que no hubo ningún bis después de aquel discurso.¹⁰⁷ El hecho es que Barenboim dijo que después de la *Quinta* de Mahler no se podía tocar nada, y sin embargo tocó algo. El crítico Pompeyo Camps sintió allí una incongruencia, al escribir que mientras sonaba la obertura de Wagner “el cronista continuaba sumergido en la existencial tragedia de Gustav Mahler”. ¿Y por qué, de todos los caballos de batalla disponibles, Barenboim eligió los *Maestros cantores* de Wagner para suceder a la *Quinta* de Mahler? Pues lo más extraño era, tal vez, prolongar la música del mayor compositor judío de la historia con la música del mayor compositor antisemita de la historia, trasgredir la clausura de la sinfonía por la obertura del drama musical, reunir las grandezas de Mahler y de Wagner como suplemento de sentido que, en el cielo ideal de los símbolos, arranca el sonido a su contingencia para transformarlo en música concebida como un recinto autónomo, como el *reino* de la música. Y dadas las circunstancias de ese concierto era difícil no ver, en esa voluntad de hacer de Wagner el suplemento de Mahler diciendo a la vez que Mahler no necesita suplemento, una especie de mensaje, o un elemento más en la configuración política emergente. ¿Qué elemento, qué mensaje? Tal vez los resume la frase que Barenboim le dirá después del concierto al embajador Destremau: “El gran vencedor es la música”.¹⁰⁸

3. SOBRE LA SIGNIFICACIÓN POLÍTICA DE LA MÚSICA

La música era, tal vez, el gran vencedor de aquella noche memorable en el Teatro Colón, pero Daniel Barenboim no explicaba quién había sido vencido ni cuál había sido la batalla. El

embajador francés ya era un poco más explícito, pues la frase del director de la Orquesta de París le servía para intentar convencer a su ministro de Asuntos Extranjeros de lo acertado de la política francesa y de su propio manejo de la crisis diplomática. Esas palabras aparecen en el párrafo final de la carta de Bernard Destremau del 22 de julio: “Como decía BARENBOIM, ‘el gran vencedor es la música’. Sí, pero con ese público. Por eso, en conclusión, no puedo más que reafirmar la importancia de esas manifestaciones artísticas de alto nivel en este país en donde se las sabe apreciar y agradecer”.¹⁰⁹ El “sí, pero...” sugiere una distancia entre el razonamiento del diplomático y el del músico, al completar la fórmula genérica de este en honor de “la música” con la identificación del público como un aliado frente a un adversario claramente designado. “Las autoridades argentinas pasan por haber desatado una tormenta en un vaso de agua, mientras que el público que ovacionó a la orquesta, a pesar de las consignas contrarias que había recibido, mostró su buen juicio y su nivel cultural.”¹¹⁰ Un público que desafía las consignas del gobierno, el público contra el gobierno: esa carta del embajador parece atribuirle al concierto del 16 de julio de 1980 en el Teatro Colón una significación política explícita, la de una disidencia frente a la dictadura militar.

Por supuesto, no por ello el embajador reivindica la acción del “grupo de artistas músicos” que ha desatado la ira de los militares. De hecho, en la misma carta subraya “la calma de la mayoría de los músicos, que no les dieron cabida a las observaciones que se les hicieran en algunos lugares públicos, y cuya causa les atribuyeron a sus imprudentes colegas”.¹¹¹ Destremau insiste en tomar distancia de toda protesta por los desaparecidos, y aprovecha en cambio las diferencias internas de la orquesta para legitimar su “diplomacia cultural”. Igual, una cosa es decir que la gira ha suscitado un incidente diplomático, lo cual era obvio para todo el mundo, y otra muy distinta hacer del concierto mismo un hecho político, lo cual plantea una verdadera cuestión de estética musical.

En eso el embajador francés no es el único. Varios críticos hacen una lectura política del comportamiento del público en el Teatro Colón, por cierto muy diferente de la suya. De hecho, son los periodistas más enojados con la orquesta y más cercanos a la posición de Cancillería quienes más tienden a interpretar el concierto del 16 de julio en términos políticos explícitos. Eso no era nada obvio, dado que el triunfo artístico de la orquesta era para ellos una derrota, y que hubieran podido preferir un perfil más bajo. A la vez, esos comentarios agresivos forman parte de un conjunto más amplio de voces que reconocen la dimensión política del concierto también al *negar* que hubiera tenido un sentido político. Por eso las diferencias en torno al significado de la palabra “política” son una clave de todo el episodio, como elaboración y contradicción del sentido común que supone que en circunstancias normales la música y la política son dos campos diferentes y autónomos uno de otro.¹¹²

La Razón, el diario vespertino que, durante toda la gira, había estado en primera línea contra los franceses, saca la crítica del último concierto ya al día siguiente, el jueves 17. Lo mismo que el anuncio del concierto publicado la víspera, ese texto aparece en las páginas de Información general, no en las de Espectáculos, y mezcla inextricablemente la información política, la crítica musical y la opinión editorial. El título lo resume todo en una interpretación de la ovación final, que coincide con el embajador en atribuirle una significación política, y a la vez se halla en las antípodas en cuanto a su significado: “El público argentino dio una

lección a la Orquesta de París despidiéndola calurosamente”.

Nuestro público posee instintiva ubicación sensitiva y humana, y supo concurrir al concierto en estricta función musical, guardando para sus adentros el regusto que en algún momento pudo asomar a su paladar, por actitudes de cierto grupo “caporal” de la Orquesta de París —el que fijó la lamentable leyenda— y que quiso “despedirse” con un “comunicado de prensa” que llegó accidentalmente a nuestras manos.

Eso dice *La Razón*, estigmatizando como “propaganda” el texto del “grupo de artistas músicos” a favor de los desaparecidos.¹¹³ Allí la dimensión política del concierto radica en la supuesta *negativa* del público a politizarlo y en el hecho de atribuir esa actitud, con vieja retórica nacionalista, a los instintos del pueblo argentino. La “ubicación” de ese pueblo, entonces, es saber que es “una barbaridad” mezclar la música con la política, como decía el personaje de Landrú. Partiendo del supuesto de que todos los argentinos han sido ofendidos, la idea de *darles una lección a los franceses* lleva el doble sentido de un ejercicio de pedagogía y una represalia violenta.

Publicado en la página de Cultura de *Convicción*, el diario cercano al almirante Massera, el artículo de Juan Carlos Montero está en la misma línea. Su título es “La única conducta civilizada. En los adioses de una orquesta”:

Quienes pusieron en duda el comportamiento del público argentino durante la última presentación de la Orquesta de París quedaron defraudados. No podía ser de otro modo. Dando muestras de cultura cívica, respeto y educación, los argentinos que desbordaban anteanoche la sala del Teatro Colón, esplendorosa y colmada íntegramente, brindaron histórica despedida. Será difícil olvidar el paso de esta embajada artística de Francia y, en especial, la de esta presentación, no solamente por los resultados estrictamente musicales de la velada, sino también por la comprobación inequívoca de que las grandes manifestaciones del arte no admiten ser utilizadas para fines ajenos a los valores del espíritu. [...] Fue el triunfo de la música, la razón y la vida civilizada en armonía. Resta ahora saber cuál será la actitud de este puñado de franceses que retornarán a su patria, y si serán capaces de expresar con absoluta objetividad lo que han sentido en lo más profundo de sus corazones; y si conservan todavía aquello que aprendimos alguna vez, del “*savoir faire*” de una Francia inmortal.¹¹⁴

No es fácil expresar “con absoluta objetividad” lo que se siente en lo más profundo del corazón, pero esa frase pomposa solo sirve para decir que “ellos” se equivocan, no “nosotros”, y que *lo saben*. Los argentinos como un pueblo amante de la razón, la civilización, el arte, la música, la armonía, en una palabra, como cultores de las *Lumières* francesas, frente a la “embajada artística” de un país indigno de su propia historia: allí también, en la mirada del crítico, la lección del triunfo es dura para los triunfadores. Pero el error que le hace escribir en francés *savoir faire* en lugar de *savoir vivre* traiciona lo inculto y residual de esa francofilia, también asociada al viejo nacionalismo argentino. Para Montero, todo eso prueba no la cultura general de los argentinos sino su cultura *cívica*, un lapsus revelador que justo introduce la política al negar que sea pertinente. Eso muestra lo precario del dique ideológico que separa el arte de la política.

También merece análisis el barroco análisis de César Magrini:

La reciente visita de la Orquesta de París deja, y por motivos que nada tienen que ver con lo estrictamente musical y artístico, un recuerdo que no cuenta con antecedentes en nuestro medio. Lo único que en el fondo no deja de llamarme la atención es que la gran mayoría de los desairados (nosotros, el público, pese a que mi respuesta fue la del silencio, no la de “la ovación”) haya actuado frente a los desairantes como “si aquí no hubiese pasado nada”. [...] No quería meterme en el tema pero es más fuerte que yo, lo siento, estoy dentro de él: como ejemplo de lo que es una gran orquesta (no colocaría a la de París entre las reducidas primerísimas del mundo, pero sí entre las mejores), esta visita ha sido, además, un

incommensurable regalo. En el plano humano, en cambio, y en cuanto al respeto más elemental que un país debe a otro, máxime cuando sus enviados son huéspedes (incluso no hicieron remilgo ideológico alguno ante el generoso ofrecimiento de los pasajes cedidos por Aerolíneas Argentinas para su venida y su regreso a Francia), el episodio no puede haber sido más lamentable, afrentoso y, además, rigurosamente cierto, pues tanto el tristemente célebre cartel de marras como la segregación en la recepción de la Embajada, a la que me permití el lujo de no acudir, pues me siento argentino de la cabeza a los pies, han sido reales, incontrovertibles y exactos, tal como se lo ha estado informando. [...] Si tuviéramos una orquesta como la gente, “for export” y con todas las de la ley, como esta que acaba de visitarnos, podríamos enviarla a París. A repartir buena música, desde luego, y como ellos lo han hecho, pero también calidez humana, comprensión, amistad, simpatía, convivencia, cosas, todas estas, que proliza y premeditadamente se han abstenido. En fin, otra vez (si hay otra vez) será.¹¹⁵

Magrini había sido el primero en proponer una medida de represalia contra los franceses: “No aplaudirlos”. Por lo visto, no tuvo eco. Es patética la imagen de ese hombre silencioso e inmóvil en medio de una multitud entusiasta que él habría querido ver sumarse a su silencio inmóvil, aun si durante la ovación él debió verse a sí mismo como un héroe discreto, envuelto en la dignidad del que tiene razón solo contra todos. Por eso dice no comprender a ese público argentino que a la vez adorna de las virtudes que, según él, le faltan al pueblo francés: el calor, la amistad, la simpatía. De allí lo raro de autoproclamarse argentino “de pies a cabeza” y a la vez negarse a aplaudir a quienes le han proporcionado “satisfacciones de toda índole”. Dicho sea de paso, su lamento sobre las orquestas argentinas es un buen ejemplo de la crítica “constructiva” que el régimen puede admitir y aun alentar en aras de la ficción de su respeto de la libertad de expresión.

Magrini no fue el único que se negó a aplaudir al final del concierto. También lo hizo el comodoro Gallacher, el director del Colón, que primero había denunciado la supuesta complicidad de la orquesta con la “campana antiargentina” y que, tras su partida, le dirá a la revista *Somos*:

Yo no aplaudí a Barenboim ni grité *bravo*. No puedo gritar *bravo* por muchas razones. Lamenté el exceso de entusiasmo del público. Lo lamenté íntimamente. Por una vez en la vida hubiera preferido ver al público acusando discretamente el golpe de la Orquesta de París. Eso no me lo callo. Todo lo que pasó es producto de la política dominada directamente por los terroristas, los seudoterroristas y los idiotas útiles que hay en París.¹¹⁶

La declaración muestra que Gallacher, un hombre que en aquellos años gusta presentar un perfil más administrativo que político, y que modestamente delega en el civil Valenti Ferro las decisiones artísticas de la institución que le ha confiado su amigo Cacciatore, demostrando así su incompetencia, está en realidad tan compenetrado como el que más con el discurso de la dictadura, como un auténtico guerrero del Proceso. Y, sobre todo, que para los oficiales de la Fuerza Aérea la visita de los franceses terminó con una derrota lamentable.

Aun así, el ataque más duro contra Barenboim y la Orquesta de París no proviene de un militar, sino del director de la revista *Tribuna Musical*, que en su número de diciembre le dedicará a la gira de la orquesta un extenso informe en el que está incluida la crítica de Julio Palacio. Se destaca el análisis político de Pablo Luis Bardin, que tras constatar que el concierto “fue un rotundo éxito de público y todo terminó bien” escribe:

¿Debió concluir así? Como músico, en verdad me interesó escuchar la Quinta de Mahler, ejecutada por una orquesta extranjera por primera vez en Buenos Aires. Y sabiendo que cualquier escándalo hubiera lastimado a una institución que merece tanto respeto como el Mozarteum, me alegré de que no ocurriera. Pero por otro lado, ¿qué se hizo para que

Barenboim no se sintiera triunfador en una situación que él hubiera podido arreglar con diez minutos de entrevista? ¿Puede negarse que su actitud fue deliberadamente insultante y que sus credenciales como amigo de Argentina son muy dudosas? ¿En qué consistía el civismo en este caso: en aplaudir al artista y olvidarse de sus actitudes, o en repudiarlo? Y en este último caso, ¿de qué manera? ¿Mediante la ausencia masiva? ¿O de modo más contundente a través de un opresivo silencio al hacer su aparición? Nunca, creo, a través de un escandalete vulgar, pero me resultó deprimente que no se escuchara siquiera un chistido y que casi todo el mundo se largara a aplaudir frenéticamente como si Barenboim mereciera un premio. Mi escepticismo en cuanto a la madurez y el coraje del argentino ha vuelto a tener nueva confirmación. Puedo entender que el Mozarteum trate de evitar el fracaso de una gira hilvanada con tanto esfuerzo e intente paliar el problema, pero esa noche 3.500 personas se dejaron insultar gratuitamente. Ni la Orquesta de París ni Barenboim debieran retornar, y ese último concierto hubiera correspondido que sea levantado, ante la ausencia de una excusa formal. Hay actitudes éticas que tienen que primar por encima de toda otra consideración.¹¹⁷

Bardin finge ignorar la diferencia de posiciones en el interior de la orquesta y no duda en acusar gratuitamente a Daniel Barenboim de insultar a ese público que lo había aclamado, insultando así la inteligencia de las tres mil personas presentes. Pero lo más llamativo es su reivindicación altisonante del valor absoluto de la ética frente a personas cuyo único pecado, más imaginario que real por lo demás, había sido expresar un desacuerdo con la dictadura militar argentina. Si treinta y cinco años después el autor admite haber sido entonces demasiado “rígido”,¹¹⁸ la violencia de su artículo recuerda por dónde pasaban en 1980 las coordenadas ideológicas de cierta elite cultural afín al poder dictatorial.

Todos esos textos juntos muestran cómo en esa época la prensa argentina, incluyendo una revista especializada como *Tribuna Musical*, aún asume mayoritariamente el discurso de la dictadura, al ver en la gira de la Orquesta de París un acontecimiento político en donde “los argentinos” han reaccionado de manera colectiva como pueblo frente a una agresión extranjera. Eso muestra la fuerza de la matriz ideológica nacionalista que dos años más tarde, remplazando a Francia por Inglaterra en el rol del enemigo, llevará a tantos argentinos a apoyar con los ojos bien abiertos la aventura militarista de la guerra de Malvinas.

Sin embargo, no todos los críticos musicales aluden a la dimensión política del último concierto de la Orquesta de París. Varios de los más prestigiosos escriben una crítica “normal”, mencionando el entusiasmo del público sin asociarlo con el contexto. Es el caso del crítico de *La Nación*, el de Jorge D’Urbano en *Clarín*, o el de Pompeyo Camps en *La Opinión*. Camps colaboraba con *La Opinión* desde su fundación en 1971 por Jacobo Timerman, y había seguido haciéndolo luego del secuestro de este en 1977 y la consiguiente apropiación del diario por unos militares que, a la vez que lo convertían en un simple vocero del régimen, dejaban más o menos intactas las secciones supuestamente apolíticas, como la música clásica. En esos días, mientras en las páginas de política el diario les da amplio espacio a los voceros del Palacio San Martín, Camps elogia la “tragedia existencial” de Mahler y toma sus distancias con el bis de Wagner.

Un desfase parecido se produce en *Clarín*, que el 17 y el 18 de julio saca el incidente diplomático en tapa, mientras que el crítico Jorge D’Urbano contextualiza su elogio de Barenboim con... la venida de Toscanini en 1940. Ciertamente, hoy uno podría leer entre líneas la sugerencia de un paralelo entre el antifascismo de Toscanini y una eventual oposición de Barenboim a la dictadura, pero seguramente nadie pensó en eso en 1980, y desde ya no el autor, que en esos años ocupó funciones en la Secretaría de Cultura de la Nación, como jurado del Fondo Nacional de las Artes y presidente del Consejo Asesor de Música.¹¹⁹ Su texto dice,

en cambio, que la marcha fúnebre de la *Quinta* de Mahler es “de un carácter tan especial que podría ser representativa de la muerte de un héroe”, lo que podía evocar tanto al Bonaparte de la *Heroica* de Beethoven, a Beethoven o a Mahler en persona, como por qué no al general Aramburu, el muerto heroico llorado esa misma tarde por Videla en todos los medios del país, bajo cuya dictadura D’Urbano había sido director del Teatro Colón.

En cuanto a *La Nación*, su crítico muestra un entusiasmo “puramente artístico” aún más puro. Salvo que la redacción publica al lado de esa nota un recuadro con el “agradecimiento” de “todos” los miembros de la Orquesta de París, es decir, el comunicado producido por el Mozarteum en respuesta al texto por los desaparecidos, lo cual implica simultáneamente intervenir en el curso del incidente político y excluir toda significación política del concierto como tal. Esas diferencias de actitud, que van de la virulencia de Magrini a la simpatía de D’Urbano, se explican tanto por matices ideológicos como por razones personales e institucionales, pues mientras que D’Urbano colaboraba en forma regular con el Mozarteum dando conferencias, el crítico principal de *La Nación*, Alberto Emilio Giménez, era el marido de Pola Suárez Urtubey, la musicóloga que había hecho para el Mozarteum la presentación de la *Quinta* de Mahler. Aun si no hay certeza sobre quién escribió esa crítica sin firma en *La Nación*, el dato confirma la coherencia del tejido de relaciones personales y afinidades ideológicas, sobre todo anticomunistas y antiperonistas, en esas elites liberales que defienden la ideología de la autonomía del arte. Y más allá de las creencias, el Mozarteum siempre había contado con el apoyo del gran diario conservador, por razones sociológicas que resume el embajador Destremau al señalar el “peso” de Jeannette Arata de Erize en la “clase adinerada [*classe possédante*] de este país”:

Esa clase reconoce sus esfuerzos para posibilitar giras de esa importancia en Argentina, y le aporta su ayuda no solo financiera sino también política. [...] Baste con señalar que en un asunto de este tipo el rol del gran diario burgués *La Nación* ha sido determinante, pues lo leen a la vez los dirigentes actualmente en el poder y la clientela del Mozarteum.¹²⁰

No sorprende, en esas condiciones, que la defensa más encendida de la autonomía del arte haya venido de la propia Jeannette Arata de Erize, al ser entrevistada por Radio Mitre al día siguiente del último concierto. “El público argentino lo que quiere es música, lo que quiere es asistir a manifestaciones culturales de alta jerarquía”, dice comentando la gira en general. Según la transcripción en *La Prensa*, esa opinión se inspira sobre todo en el concierto de la víspera:

Dijo que la velada del miércoles en el teatro Colón [“]para mí fue una noche, en cierto modo, triunfal, y para el Mozarteum también, al igual que para el pueblo argentino”. [...] “Así que —añadió— creo ver la sala colmada, los músicos en el escenario interpretando con entusiasmo, agradeciendo, sonriendo, el maestro Barenboim con los ojos llenos de lágrimas, francamente creo que esto es lo más importante, incluso es lo que debía haber quedado como recuerdo de este acontecimiento.”¹²¹

En realidad, Jeannette Arata de Erize está lejos de evitar toda consideración política. Al contrario, al hablar de un triunfo del “pueblo argentino” está más cerca de hombres como Montero o Magrini que de D’Urbano o el crítico de *La Nación*. Claro que mientras Magrini justificaba su digresión política diciendo: “No quería meterme en el tema pero es más fuerte que yo”, a sus colegas de *Clarín* o *La Nación* les importaba mostrar que podían dominar sus

pasiones políticas y dedicarse a su tarea específica, es decir, la crítica de música. Por eso no hay contradicción entre la actitud de estos últimos y la de la presidenta del Mozarteum: mientras que el rol de la crítica es evaluar las ejecuciones musicales sobre la única base de su significación artística, el de las instituciones musicales es crear las condiciones para que eso mismo pueda ocurrir. No hay mejor ejemplo de cómo funciona la ideología de la autonomía del arte ni mejor prueba del problema moral que eso plantea bajo una dictadura: decir que “el público argentino lo que quiere es música” es designar aquello que no quiere, es decir, política. “Yo nunca he intervenido en política”, asegura también Jeannette Arata de Erize en aquella entrevista.

¿Pero qué quería decir “política” para la presidenta de una institución que contaba en su Comisión Directiva con el ministro civil más poderoso de la dictadura, un amante de la música cuya intensa agenda no le impedía seguir asistiendo a las reuniones organizadas por “Jeannette” en su propia casa, y que, llegado el caso, estaba dispuesto a poner su influencia a su servicio? Seguro habrá pensado en aquellos que habían cuestionado al Mozarteum al mismo tiempo que a la Orquesta de París, en los aviadores ultranacionalistas del Palacio San Martín, en los enemigos de su gran amigo Martínez de Hoz y sus aliados en la interna militar. Desde ese punto de vista, y solamente desde ese punto de vista, las palabras de Jeannette Arata de Erize pueden ser vistas como una crítica del poder militar; es decir, de un sector particular del poder militar, pues en lo que hace a la dictadura misma aún en febrero de 1982 estará dispuesta a defenderla a rajatabla. Pero también debió pensar en todos aquellos para quienes “intervenir en política” era denunciar los crímenes de la dictadura. “Yo nunca he intervenido en política”: esa frase no muestra su distancia con respecto al gobierno militar, sino su adhesión al discurso antipolítico propio a la dimensión liberal y tecnicista de la política instaurada con el golpe de Estado de 1976.¹²²

En una entrevista, citada en la necrológica de *La Nación* tras su muerte en 2013, la presidenta vitalicia del Mozarteum Argentino dirá:

No estar atados a ningún gobierno a lo largo de todos estos años nos permitió sobrevivir hasta en momentos tan difíciles como la dictadura, época en que muchos músicos no querían venir para que no pareciese que apoyaban a un gobierno de facto. Otros, por suerte, entendieron que viniendo ofrecían alimento espiritual en momentos difíciles.¹²³

Así, al final de su vida, a pesar de que miembros destacados del “gobierno de facto” han sido sus colaboradores cercanos, Jeannette Arata de Erize se imagina como proveedora de “alimento espiritual” para la gente sometida a ese mismo gobierno. Esto último debe haber sido cierto en algunos casos, y el solo hecho de hablar de “dictadura” representa, desde ese punto de vista, una evolución personal importante, según el dicho de que más vale tarde que nunca. Pero ante las pruebas de que en aquellos años el Mozarteum hizo mucho más que sobrevivir, dado no solo el alto nivel de sus temporadas de conciertos en Buenos Aires sino también la expansión acelerada de sus actividades en el interior del país, lo que en cada caso suponía contactos con los poderes locales, es inevitable preguntarse: ¿“momentos difíciles” para quién?¹²⁴

La cuestión de saber si al hacer música Jeannette Arata de Erize hacía o no hacía política puede parecer anecdótica. Y sin embargo, el *affaire* de la Orquesta de París ilustra de modo

ejemplar las tensiones propias de la articulación entre liberalismo y totalitarismo que caracterizaba a la dictadura argentina. El alcance político de esa conjunción valía para todos, incluido Barenboim al hablar de la música como un “vencedor”. Eso no quiere decir que le interesara a todo el mundo. El *Buenos Aires Herald* no publicó ninguna crítica del último concierto, a pesar de que dos días más tarde subrayaría en su editorial el rol crucial de los desaparecidos en el incidente con la Orquesta de París. Más aún, en julio de 1980 la revista *Humor*, la otra voz alternativa al discurso oficial, sacó en tapa una feroz caricatura del general Harguindeguy, pero ni siquiera mencionó a la Orquesta de París, ni mucho menos mandó a cubrir el concierto.¹²⁵ Esto último muestra el poco interés que la música clásica despertaba en la mayoría de aquellos que, bajo la bota de los militares, se esforzaban por mantener vivo el espíritu crítico.

Claro que la significación política que cada uno le atribuye al concierto, trátase del embajador francés, de los críticos musicales o de la presidenta del Mozarteum, cambia cada vez en función del que habla. Y, a la vez, tratándose de la ovación final, algunas explicaciones son más verosímiles que otras. Por ejemplo, la idea de un público argentino que habría aplaudido a rabiar para darles una lección a los franceses parece totalmente inverosímil, salvo si es el crítico quien lee una censura moral en lo que él toma como una aprobación ingenua. En esas condiciones, el argumento sobre la superioridad moral de “los argentinos” presupone una evaluación negativa de su conciencia cívica, la de gente buena y tonta que en el fondo no sabe quién es ni lo que hace.

En cambio, es menos inverosímil pensar que en algunas personas la intensidad del aplauso se debía a que reconocían como fuente de su emoción estética a artistas que también merecían su respeto por razones éticas. De modo general, es mucho más fácil asociar la ética y la estética que disociarlas. Cabe preguntarse, entonces, si en algunos el entusiasmo implicaba también una crítica de la dictadura, un reclamo de democracia o incluso un gesto de solidaridad con los desaparecidos, en una época en que a nivel internacional los derechos humanos comenzaban a instalar la ética en el corazón de la política.¹²⁶ Y allí poco importaba que las opiniones entre los músicos estuvieran divididas, pues desde afuera la orquesta aparecía como un único actor colectivo. Por eso, ¿un ingrediente político pudo entrar en la admiración y la gratitud suscitadas por la música de Mahler, por la Orquesta de París, por Daniel Barenboim?

No hay que descartar la personalidad de Barenboim como posible catalizador de una protesta, ese “dictador” joven, talentoso, buen mozo, argentino, cuya imagen era la antítesis perfecta de los dictadores viejos, mediocres y siniestros que gobernaban Argentina. El paralelo entre el director de orquesta y el jefe político, tan frecuente en la historia de la música sinfónica, es como la versión invertida de su frase del día siguiente al pie del avión: “Como a mí no me gusta que un político opine cómo debe tocarse la música de Mozart, tampoco yo opino sobre cómo debe hacerse política”. El día del último concierto, Barenboim supo despertar la admiración de un *connaisseur*: “Ese tipo, si se dedica a la política, hace carrera”, le dijo el embajador Destremau al administrador de la orquesta, sentado en el palco a su lado.¹²⁷ No lo desmentirá la trayectoria del “tipo” en años sucesivos, en particular con la Orquesta del West-Eastern Divan, la orquesta de jóvenes israelíes y palestinos que entre otras

metáforas Barenboim compara con “una república soberana independiente”.¹²⁸ Solo que el razonamiento que hace de todo director de orquesta una figura de la virtud en política alcanza pronto su límite. Si la acción de un director tiene siempre una dimensión política, como espectáculo de una autoridad legítima al servicio de lo bello y lo bueno, esa figura utópica del poder era, en realidad, ideológicamente neutra, pues podía seducir desde un admirador de los militares hasta un devoto del “gran conductor”, como dice la *Marcha peronista*, e incluso a quienes pensaban que la democracia no funciona sin líderes carismáticos. Esa indeterminación es otra manera de oír la frase: “El gran vencedor es la música”.

En cambio, una figura carismática bien puede reforzar el impacto de un contenido de otra fuente. Más allá de Barenboim, entonces, ¿es posible que, para algunas personas al menos, sumarse a esa ovación haya sido un modo de expresar algún vago malhumor, alguna reticencia inconsciente, no contra tal o cual aviador fanático, sino contra el régimen criminal que gobernaba Argentina? Eso fue al menos lo que imaginaron Mireille Cardoze y Michel Garcin-Marrou ese día que los habían llevado del departamento semiclandestino de las Madres de la Plaza de Mayo a las grandes arañas encendidas del Teatro Colón y luego a la redacción del *Buenos Aires Herald*. Garcin-Marrou no basaba esa impresión en una idea humanista de la sinfonía de Mahler, a pesar de que, como segundo corno, formaba parte del grupo, el de los cornos precisamente, que emergiendo de la tonalidad fúnebre anuncia el retorno de la esperanza y de la alegría, primero en el *Scherzo* y de nuevo en el *Rondo* final. Pero la apoteosis al final del concierto le confirmó que había tenido razón en actuar como lo hizo, como una respuesta a aquella obsesionante advertencia de la AIDA: “El público estaba de nuestro lado”, cuenta el músico que sintió al escuchar la ovación.¹²⁹

Difícil es decir hasta qué punto eso era cierto y qué significaba precisamente “nuestro lado”, más allá de una aprobación global de la performance de la orquesta. Así como algunos se volvieron cinéfilos o lectores compulsivos, hubo personas que, durante la dictadura, frecuentaron el Teatro Colón y los conciertos del Mozarteum como alternativa al miedo y la tristeza de la vida cotidiana. Para explicar las estrategias psíquicas de esos años, una de ellas no duda en citar la idea de Bruno Bettelheim sobre la división del yo en los campos de concentración nazis.¹³⁰ Pero esa hipótesis, justamente, que separa a la experiencia estética del sufrimiento social, retomando a su manera la imagen del Colón como isla, es poco compatible con ovacionar a la Orquesta de París para expresar un rechazo consciente del régimen. Y sabiendo que también hubo desaparecidos en familias como los Erize, sin que ello impidiera al núcleo del Mozarteum frecuentar a los miembros del gobierno, es improbable que en la platea haya habido mucha gente enojada con *todos* los militares. La mayoría eran, sin duda, unos “argentinos derechos y humanos”, como resume lapidariamente otro espectador de aquel concierto, aludiendo al eslogan contra las denuncias internacionales por las violaciones de los derechos humanos.¹³¹

La sola idea de interpretar aquel aplauso como un mensaje político hoy puede parecer insólita, e incluso absurda. “Totalmente, lo descarto”, dice un espectador.¹³² “Yo no asocié el aplauso final a nada más que a premiar la magnífica versión de la interpretación de los músicos y el director”, subraya un abonado del Mozarteum.¹³³ Y es improbable que haya habido muchas diferencias entre la platea y el paraíso, entre los palcos y las galerías, entre los

distintos sectores del Teatro Colón. “Fue una de esas ovaciones cerradas que no se puede determinar quién aplaude más y quién aplaude menos, el teatro se vino abajo”, dice alguien que estaba en la platea.¹³⁴ Y ya se ha visto que los habitués de los pisos altos no eran los últimos en criticar a Barenboim, al contrario. Si alguien aplaudió fuerte para expresar su enojo con la dictadura, no fue necesariamente desde el Paraíso. “Puede haber habido algún componente de esa índole en alguna parte del público —concede sin embargo un oyente—. No me parece absurdo, pero siempre estamos hablando de algún sector ideologizado que habrá formado una pequeña parte del público, pero no así con respecto a la mayoría y mucho menos los abonados del Mozarteum.”¹³⁵ Solo que el rechazo más neto de esa hipótesis viene justamente de un representante del pequeño “sector ideologizado”, es decir, un militante de la izquierda peronista que recuerda ese tiempo como “espantoso”, pues “nosotros vivíamos pésimo, con angustia, compañeros desaparecidos”, y que se sumó a la ovación con entusiasmo, pero sin siquiera pensar en la situación política: “No, no. Yo, en lo personal, y con los amigos, algunos murieron, que estaba con ellos, para nada. Ojalá hubiera sido eso, hubiéramos sido los primeros en agitarlo. [...] Yo, si hubiera estado acá [en París], hubiera dicho: ese concierto, toda la ovación estaba también alimentada por el gran horror que había en Argentina. No, no. Estaba en platea. [...] En absoluto. Nada”.¹³⁶

En esas condiciones, se avizora la respuesta al problema musicológico más delicado que plantea la gira de la Orquesta de París: ¿cuál fue la significación política, si es que la hubo, de la *Quinta sinfonía* de Mahler el 16 de julio de 1980? Si es que la hubo, en efecto, pues mientras que algunos comentarios le atribuyen una significación política al *concierto*, como en las teorías contrapuestas de los aplausos como advertencia al gobierno o como lección para los franceses, ninguno de ellos se la atribuye a la *obra*. A pesar de todas las asociaciones que en principio podía suscitar el denso tejido tópico y narrativo de la sinfonía, ninguno de los críticos asoció la *Trauermarsch*, o el *Adagietto*, o cualquier otro movimiento, con elementos del contexto. En los análisis apasionados y contradictorios de la ovación final, la obra aparece como “la música” misma, como un objeto que, en el peor de los casos, es un significante vacío, intercambiable con cualquier otra obra, y en el mejor, un vector eficaz de emociones.

“Profundidad, ternura, melancolía, emotividad”, escribe Magrini, y su experiencia, resumida a esas cuatro palabras, vale la de cualquiera. Recuerda un espectador: “Fue una interpretación insuperable, extraordinaria, no hubo ningún momento en que no llegara, o por lo menos me llegara”.¹³⁷ Emoción, también, en la voz de Daniel Barenboim al hablarle al emocionado público de su emoción. Emoción, la de Gisela Timmermann, la principal organizadora del concierto, que treinta y tres años más tarde no podrá reprimir las lágrimas al evocar su alivio y su alegría durante ese último concierto en el Colón.¹³⁸

La emoción entonces, la emoción pensada como intensidad pura, la emoción antes que el signo, la interpretación, el discurso, es lo que vuelve en todos los relatos de la experiencia de aquel concierto.¹³⁹ Eso invita a dejar de lado la hipótesis de una significación política específica de la obra de Mahler, es decir, una representación mental compartida que habría condensado elementos políticos provenientes tanto de su propio contenido como de su contexto, la Argentina de 1980. A la vez, durante una experiencia estética las emociones suelen tener un objeto, incluso cuando se trata de la escucha de una “música pura”, y, como

todas las emociones, implican otra cosa que una simple contemplación de la forma.¹⁴⁰ Durante un concierto, cada uno es libre de pensar en su muerte, o en la muerte de un familiar, o en la muerte de cualquiera, o de pensar en la muerte en general, o de no pensar en nada, o de pensar en la alegría del mundo. E incluso según el filósofo Peter Kivy, para quien el objeto de la emoción es ante todo lo “bello musical” en sí, la escucha de una obra musical puede llevar a veces a la gente a ser mejor, moral-mente hablando... *mientras dura*.¹⁴¹ ¿Puede ser, entonces, que en aquellos que pensaron en algo antes que en nada la música fuera el objeto de una emoción política? ¿Es decir, una emoción que los disponía a actuar políticamente, como suele ocurrir por ejemplo en los movimientos sociales, aun si en este caso el momento de actuar nunca llegó, o si la disposición fue olvidada ya al dejar el Teatro Colón para ir a cenar?¹⁴²

Parece improbable, pues la pregunta presupone el reconocimiento del carácter inmoral del régimen, algo que en 1980 no era nada evidente para gente ideológicamente predispuesta a minimizar el problema de los desaparecidos. ¿Estos pudieron estar presentes en la mente de algunos espectadores, como lo estuvieron para la violinista Mireille Cardoze? “Se me ocurre que no, que la gente seguía con unción el despliegue, el desenvolvimiento de la sinfonía de Mahler pero sin conectar particularmente una cosa con la otra”, dice un oyente ya citado.¹⁴³ Quienes frecuentaban el Colón con plena conciencia de lo que estaba pasando en Argentina no iban a escuchar obras como la *Quinta* de Mahler para elaborar el terror o protestar en su fuero interno contra él. “No se me habría pasado por la cabeza”, dice un habitué del Teatro Colón en esos años.¹⁴⁴

El concierto del 16 de julio, dice también aquel militante de la izquierda peronista,

fue un momento especialísimo, porque esos años fueron espantosos en todos los órdenes y quizá, para los que nos gusta la música, era el único escape que teníamos, el escape interno, es decir, bueno, hay un mundo que nos deja respirar un poco. [...] Sinceramente la música era algo respetable en el sentido de “acá respiramos, la lucha va a seguir, esto es terrible, pero esto es un contexto de respiración”. De alguna manera, pensaba lo que deben haber sido los años de horror en la guerra en Alemania, cuando ya se venía todo abajo y nunca se dejó de hacer música, las iglesias hechas pelota y los tipos muertos de frío y de hambre; tocarían como podían pero tocaban, así que la música en ese momento de terror era un alimento espiritual.¹⁴⁵

Así, la idea del Teatro Colón como una isla era compartida por los espectadores más allá de la oposición entre los muchos que apoyaban la dictadura y los pocos que estaban en contra. En ese recinto neutro, cualquiera podía, llegado el caso, pasar dos horas en un mundo ideal de belleza y felicidad, en un mundo autónomo muy alejado de la Argentina real, por más que su director fuera un comodoro de la Fuerza Aérea dispuesto a librar batalla contra la “campana antiargentina”. No hay por qué dudar del valor subjetivo de esas experiencias de “respiración” como ayuda a la supervivencia psíquica, ni cuestionarlas desde el punto de vista ético. Respirar nunca les hace mal a otros. A la vez, a un nivel más general plantean un problema parecido al del director de orquesta Wilhelm Furtwängler, quien afirmó después de la guerra que, al ejecutar Beethoven bajo el nazismo, había ayudado a la gente a sentirse libre, fingiendo ignorar que esa supuesta libertad interior era también la de Hitler y Goebbels sentados en primera fila.¹⁴⁶

Ninguna de las fuentes de este libro, trátase de textos escritos en aquella época o de testimonios recientes, describe la *Quinta sinfonía* de Mahler, tocada en Buenos Aires el 16 de

julio de 1980 por Daniel Barenboim y la Orquesta de París, como lo que Adorno llamaba “un grito de espanto ante algo peor que la muerte”. En espera de algún testimonio que diga lo contrario, pareciera ser que la *Trauermarsch* y la apoteosis del *Rondo* final, lejos de expresar el duelo por el terrorismo de Estado y la promesa de un triunfo de la vida y la justicia sobre la muerte y el mal, resonaron en las tres mil personas del público como fuente de una emoción desprovista de “contenido extramusical”.

Esa conclusión empírica puede ser interpretada de varias maneras. Se puede pensar, por ejemplo, que el contenido extramusical de la *Quinta* de Mahler, que tanto suele interesar a los musicólogos, es siempre secundario cuando se oye la obra en una sala de conciertos o en cualquier otra circunstancia de la vida real. También se puede pensar, en términos más históricos, que en esa oportunidad la ideología de la autonomía del arte pudo más que el contexto político. O, mejor dicho, que en ese contexto particular de 1980 los elementos que reforzaban la creencia en la autonomía del arte fueron más importantes, para la percepción de la mayoría, que aquellos que evocaban la situación política.

Es crucial ver que las cosas hubieran *podido* ser diferentes. Es un hecho que, en ciertos contextos, la asociación entre la música y la política puede ser explícita; es más, que la asociación entre la música de Mahler y la realidad política argentina puede ser explícita. Pues eso es lo que sucederá en el mismo Teatro Colón en mayo de 1982, un mes después de la ocupación de las islas Malvinas por las tropas argentinas, cuando la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires toque la *Tercera sinfonía* de Mahler bajo la dirección de Pedro Ignacio Calderón. Dirá el crítico Silvano Picchi en *La Prensa*:

Así, emocionado por la suma de elementos que confluyen en ese texto en que “la naturaleza se manifiesta por sí misma”, Calderón habló al público antes de iniciar la interpretación de la sinfonía y pidió, en homenaje a nuestras tropas que luchan en el Atlántico Sur, que eleváramos nuestros pensamientos en pos de un apoyo espiritual. En el comienzo del concierto, había dirigido con verdadera euforia patriótica la interpretación del Himno Nacional Argentino, que fue coreado por la sala de pie.¹⁴⁷

Ese 3 de mayo de 1982, entonces, al día siguiente del hundimiento del crucero *General Belgrano* por la flota británica en el Atlántico Sur, momento crucial en la escalada militar que concluirá el 14 de junio con la capitulación del general Menéndez, la *Tercera sinfonía* de Mahler es llamada a reforzar el entusiasmo patriótico de los argentinos. Gracias a la palabra del director de orquesta, reviste así una significación política explícita para los músicos y para el público. Claro que esa atribución de sentido extramusical, que introduce en la experiencia de escucha la figura de los soldados argentinos enviados a las islas, viene del contexto y no de la obra, pero a la vez modifica la percepción de los sonidos y los textos de la composición de Mahler, incluidos los versos del *Zaratustra* de Nietzsche, “toda alegría desea la eternidad” [“all’ Lust will Ewigkeit”].

La articulación entre la obra y su contexto es decisiva para que haya significación política, pues esa misma *Tercera sinfonía* había sido utilizada en mayo de 1979 en Buenos Aires por el coreógrafo Maurice Béjart en sus obras *Lo que la muerte me dice* y *Lo que el amor me dice*, sin resonancia particular con la realidad argentina.¹⁴⁸ El concierto del 3 de mayo de 1982, en cambio, muestra que en circunstancias excepcionales la música puede volverse objeto de una emoción que ignora las fronteras de un “templo del arte” al que se va a cerrar los oídos al

mundo para abrirlos mejor a la belleza de las formas. Y esa debe haber sido una experiencia verdaderamente intensa, como lo indica el testimonio de un oyente que evoca las palabras de Calderón y la sinfonía de Mahler en un único recuerdo emocionado, no sin atribuirle hoy a ese mensaje, en sintonía con la evolución de la memoria colectiva, un sentido pacifista que no parece haber tenido.¹⁴⁹ Como sea, el episodio de 1982 prueba que en el fragor de la batalla, la isla de belleza del Teatro Colón puede ser invadida por el océano de violencia que la rodea.

En cambio, la voluntad de cerrar los oídos al mundo para abrirlos a la música es justamente lo que caracterizó al 16 de julio de 1980. El contraste se explica naturalmente por el discurso muy diferente de Daniel Barenboim y, sobre todo, por la distancia entre los dos momentos históricos. Para el público del Teatro Colón, como para gran parte de la sociedad argentina, el problema de los desaparecidos era en 1980 mucho menos movilizador que la guerra de Malvinas en 1982, esas semanas durante las cuales van a multiplicarse los conciertos a beneficio de los soldados y las declaraciones patrióticas de músicos de todos los géneros, rock, tango, folclore, música clásica.¹⁵⁰ El contraste entre el malestar silencioso ante el terrorismo de Estado y la adhesión ruidosa a la desastrosa aventura militar de las islas Malvinas es un hecho fundamental de aquellos años que, extrañamente tal vez, en esos dos episodios en la isla del Colón habrá hallado en Mahler una suerte de música incidental.

La significación moral de ese contraste fue incrementándose con el tiempo, pues mientras que el entusiasmo por la guerra se convirtió en una fuente de vergüenza retrospectiva casi al día siguiente de la derrota, habrá que esperar la transición democrática y en particular la publicación del *Nunca Más* en 1984 y el Juicio a las Juntas de 1985 para que los desaparecidos constituyan, en la memoria colectiva, *el* hecho decisivo de la última dictadura.¹⁵¹ De modo comparable, aun si los ritmos son distintos, solo después del final de la Segunda Guerra Mundial, a partir del juicio a Eichmann en Jerusalén en 1961, la Shoah desplazará a todos los otros desastres de la guerra como significante fundamental del horror del nazismo.¹⁵²

Eso no quiere decir que en 1980 fuera cierto que *Nosotros no sabíamos*, como ironizaba León Ferrari, sino tan solo que los esfuerzos de las Madres de Plaza de Mayo y las otras denuncias de la dictadura aún no habían logrado hacer de los desaparecidos el símbolo absoluto de barbarie que son hoy. Incluso si la solidaridad del “grupo de artistas músicos” con “los músicos desaparecidos” fue la verdadera causa del incidente diplomático entre Francia y Argentina, ningún espectador del concierto menciona a los desaparecidos como elemento del contexto, ni mucho menos de la significación de la sinfonía.

Sin embargo, esa falta de significación política explícita de la *Quinta sinfonía* en el concierto del 16 de julio de 1980 no quiere decir que Daniel Barenboim y los músicos de la Orquesta de París hayan tocado para cubrir el silencio de la muerte, como lo temía la AIDA. Gracias a la determinación y el coraje del grupo nucleado en torno a Mireille Cardoze y Michel Garcin-Marrou, su presencia en Buenos Aires, lejos de contribuir a ocultar el problema de los desaparecidos, sirvió, al contrario, para recordar su existencia, tanto en Argentina como en Francia. Por esa razón, el incidente fue un revés para la dictadura. Le siguió la supresión de la diplomacia cultural francesa con que esta pretendía legitimarse ante las elites nacionales, ante el gobierno francés y ante el mundo. Y eso fue así más allá del

hecho de que ni los políticos, ni los organizadores, ni la mayoría de los músicos habían querido, ni siquiera imaginado, ese desenlace. Aun los tiros por la culata pegan a veces en el blanco, si, como dice Garcin-Marrou, los militares “encendieron la mecha ellos mismos”.

En cuanto a la *Quinta* de Mahler, nunca se sabrá a ciencia cierta qué experiencia les proporcionó a los presentes en el Teatro Colón, más allá de volverlos felices, y acaso mejores, por un rato. Pero seguro que contribuyó poderosamente a la empatía del “público argentino” con un grupo de artistas que algunos militares habían designado como “antiargentinos”. En ese sentido, al menos, tuvo un efecto político. Y su interpretación por Daniel Barenboim y los músicos franceses abrió por lo menos la *posibilidad* de prestar oídos, gracias a la música, al silencio de la muerte, es decir, a la muerte misma. Ese significado potencial del objeto complejo que forman la *Quinta sinfonía* de Gustav Mahler y el peor momento de la historia argentina se proyecta desde 1980 hacia el futuro, por ejemplo, hasta el momento en que escribo este libro, treinta y cinco años más tarde.

III. TREINTA Y CINCO AÑOS

1. VARIACIONES SOBRE ALICIA, EL ROCK Y LOS NIÑOS MUERTOS

Yo no estuve en el concierto del 16 de julio de 1980 en el Teatro Colón de Buenos Aires. En aquella época, vivía en Bariloche y no me enteré de la presencia de Daniel Barenboim y la Orquesta de París en Argentina, ni del escándalo que había desatado. Además, de haber estado en Buenos Aires, no sé si habría ido. Estaba por cumplir 17 años, cursaba quinto año del colegio secundario. En casa siempre se había escuchado música clásica, incluida una *Canción de la tierra* de Mahler, que era uno de los discos preferidos de mi papá. Yo mismo tenía ya entre esos discos llenos de nombres alemanes algunos momentos favoritos, como el *Concierto en la menor* de Schumann o la *Novena sinfonía* de Beethoven. Por eso, ir a escuchar la *Quinta sinfonía* de Mahler al Teatro Colón hubiera podido interesarme, como tantas otras cosas. Pero mis gustos musicales más personales eran otros, los de un adolescente ansioso por hacer de la música una manera de salir del ámbito familiar. Para mí, escuchar música era sobre todo compartirla con mis amigos o, al menos, abrir los oídos a la esperanza de un goce compartido. Los discos que más me gustaban, los que había en lo que ya era mi pequeña discoteca personal, eran todos de rock. Mis ídolos, tan remotos en el espacio-tiempo como Bach, pero a la vez mucho más ligados a la experiencia aún novedosa de ser yo mismo, eran los monstruos sagrados del “rock progresivo”: Pink Floyd, Led Zeppelin, Queen, Yes, Frank Zappa. Y, sobre todo, las estrellas del rock nacional, esos personajes raros y todavía pioneros que eran Luis Alberto Spinetta, Charly García y algunos otros. Eso sí, más cercanos al decir lo moderno en argentino, verlos a ellos en carne y hueso en Bariloche era casi tan difícil como verlos a Roger Waters o a Mozart. Por eso, para el muchacho argentino amante de la música que yo era, aquella semana de julio de 1980 también fue excepcional, pero por razones muy diferentes de lo que estaba pasando en el Teatro Colón: el 20 de julio, en el gimnasio de Bomberos Voluntarios de Bariloche, el grupo Serú Girán, con Charly García, David Lebón, Pedro Aznar y Oscar Moro, dio su primer concierto en nuestra ciudad. Un concierto único y, para mí, inolvidable.

Un compañero de colegio que hace poco me escuchó hablar de aquel concierto, José Luis Goin, me mandó una foto de la entrada que él supo conservar durante estos treinta y cinco años y que yo habré perdido en alguna mudanza. Miro la imagen de esa cartulina con ojos extrañados. El anuncio del “Show de Serú Girán” ya parece un poco raro, dado que para nosotros un concierto de rock se llamaba entonces, como hoy, no show, sino recital. Se ve que los organizadores conocían poco el mundo del rock. Otros datos del boleto son más anodinos, “n° 3192, Salón Pedro Estremador [el nombre del bombero prócer local], 20 de julio, 22 hs, tribuna”. También parece anecdótico el precio, 20.000 pesos, aun si todos esos zeros bastan para evocar la crisis económica desatada por Martínez de Hoz. Más inquietantes me resultan,

en letras más grandes que el nombre de Serú Girán, las palabras en mayúscula “BARILOCHE INVERNAL 1980” y, subrayado, “Gran Fiesta de la Juventud”. Aquel recital de Serú Girán, lejos de haber sido una manifestación contracultural para los fans de una pequeña ciudad del interior, estaba dirigido a todos los jóvenes venidos para las vacaciones de invierno, cuando Bariloche se llenaba de esquiadores y de turistas más o menos disfrazados de hombres y mujeres de las nieves. En otras palabras, era un concierto organizado por los representantes locales de la dictadura cívico-militar, como parte de una oferta turística para la juventud. No por nada los militares habían puesto de intendente a un vecino de Bariloche, Osmar Barberis, que a sus ojos tenía el doble mérito de ser un oficial de gendarmería retirado y el propietario de una agencia de viajes, y que les había sido propuesto por la principal asociación empresarial de la ciudad, según un mecanismo novedoso que a nivel nacional la ponía a la vanguardia de la colaboración civil con la dictadura.¹ Bariloche era el lugar favorito no solo de muchos brasileños, quienes iban a “Brasiloché” a conocer el hielo, como el personaje de *Cien años de soledad*, sino también de todos los estudiantes secundarios del país, que venían de viaje de egresados. Eso quería decir, sobre todo, salir por las noches a bailar y a emborracharse en las discotecas, hacer durante el día, medio dormidos, algunas excursiones por lagos y montañas y tratar de descubrir el sexo o el amor en algún bosque o algún cuarto de hotel. ¿Y qué mejor idea comercial que ofrecerles a aquellos pibes la banda de rock que en la canción *Seminare* dice: “Quiero ver, quiero entrar. / Nena, nadie te va a hacer mal / excepto amarte”?

Igual, desde el punto de vista comercial el concierto fue un fracaso.² Y, sobre todo, no recuerdo que nosotros lo hayamos asociado con la dictadura, ni con el turismo, ni con las autoridades locales. Estas, por cierto, no nos inspiraban ninguna simpatía, en particular desde que nuestro colegio había sido dirigido por la esposa del comandante del destacamento local de Gendarmería, con quien organizaba donaciones de libros para mostrar la intimidad de las Fuerzas Armadas con la escuela, literalmente unidos como marido y mujer en beneficio de la juventud argentina.³ Para nosotros, ver y escuchar a Charly García y sus amigos en el mismo gimnasio en donde jugábamos al vóley no tenía nada que ver con ellos; más bien, me dan ganas de decir hoy, todo lo contrario. Claro que saber hasta qué punto era entonces “lo contrario”, y no simplemente otra cosa, es una de las preguntas que tiende a volver opaca la memoria de los treinta y cinco años que pasaron desde entonces. Lo que es seguro es que ese concierto fue una experiencia hermosa, un momento importante de mi historia personal.

Ya para entonces sabía de memoria la mayoría de las canciones de los tres discos de la banda, *Serú Girán*, *La grasa de las capitales* y *Bicicleta*, de modo que me lo pasé tanto escuchando como cantando. Además, justo en aquellos meses, con un grupo de compañeros teníamos un programa de radio semanal llamado *Juventud 80*, un énfasis que en el fondo, me doy cuenta ahora, cuadraba bastante bien con aquellas “grandes fiestas de la juventud”, aun si nuestros intereses no tenían nada que ver con la promoción turística de la ciudad.⁴ Esa efímera experiencia radial se la debimos a un periodista un poco mayor que nosotros, exmontonero de La Plata refugiado en Bariloche, que al escribir sobre esos años evocará como “pequeñas y aisladas acciones de resistencia” su decisión de pasar una canción de Piero o de Alfredo Zitarrosa, jugando con los límites de la lista de canciones prohibidas.⁵ Lo del programa nos

dio un buen pretexto para hacerle una entrevista a Charly García, al cual asaltamos con preguntas tan apasionadas como ingenuas sin que logre ahora recordar ninguna de sus respuestas, salvo la revelación de que su famoso bigote bicolor no era teñido sino natural. Y también, para ir al concierto con un pequeño grabador de la radio, que llevé colgado al hombro sin dejar de gritar y saltar. Durante muchos años, conservé aquella grabación pirata, que era verdaderamente espantosa pero tenía para mí el prestigio incorruptible y mágico del auténtico documento histórico. Tampoco sé hoy qué fue de aquel casete, si lo perdí en otra mudanza, como un fetiche que confirma su rol irremplazable el día en que desaparece, o aquel día fatal en que, abrumado por la acumulación de cosas obsoletas, decidí separarme de *todos* los casetes.⁶ Por suerte, mi hermana Natalia había hecho una copia en uno de esos aparatos de doble casetera que hoy parecen tan antiguos como un gramófono, y al saber que estaba escribiendo este libro la puso en mis manos con la alegría incorruptible de las fidelidades fraternas. Así pude volver a saber cómo sonó en aquel concierto mi canción favorita de Serú Girán, que es también mi canción favorita de todo el rock nacional: *Canción de Alicia en el país*.

Yo no era entonces el único fan de esa canción, ni mucho menos, como lo muestra el aplauso de reconocimiento que en esa grabación sigue a los primeros golpes del bombo y al primer riff de guitarra, anuncio ominoso de lo que vendrá. Pero si esa canción me gustaba tanto, era también porque durante ese año 1980 viví mi primer amor con una chica llamada Alicia. Eso me daba la impresión de que Charly la había escrito especialmente para mí, que yo era el único que podía decir de verdad lo que dice la canción, por ejemplo, *Querida Alicia...* Claro, Alicias había otras, pero ese regalo que Charly nos había hecho a todos, a los que tenían novia y a los que no, yo podía dedicárselo a *mi* Alicia, morocha de grandes ojos verdes que debía su nombre al personaje de Lewis Carroll y a quien creo recordar que me gustaba decirle mentalmente, embargado por una perplejidad verdadera: “Quién sabe, Alicia, este país / no estuvo hecho porque sí”. Yo estaba convencido, y en realidad lo sigo estando, de que esa canción era una clave de mi biografía amorosa, musical y política.⁷ Cualquiera podía cantarle esa canción a su novia y poblarla de sentidos íntimos, integrarla en la banda de sonido de la película de su vida. Cualquiera podía besar a su chica, o tratar de explicarle el país, pensando que era como besar a Alicia, o como explicarle el país a la chica de la canción. Pero si la chica se llamaba Silvia o Lucía, era necesario remplazar mentalmente un nombre por otro, lidiar con esa distancia entre la poesía y la realidad, negociar con la opacidad del arte, perder en la gimnasia de la ficción el precioso tiempo de amar. Para ellos, la verdad pasaba por la alegoría; para mí, pasaba por la vida. Y la vida, creía yo, era Alicia en mis brazos y en mis oídos, resistiendo juntos en la intimidad contra ese país cruel y absurdo en el que los militares habían decidido que debíamos crecer. Y cuando llegaba la parte en que Charly dice, entre amenazador, irónico y angustiado, “se acabó ese juego que te hacía feliz...”, yo oía en su voz los juegos de nuestros corazones y cuerpos adolescentes. Y, por eso mismo, finales de juego mucho más tristes que los que le concedía a la imaginación de otros, como el que terminó desgarrando mi relación con Alicia al final de ese mismo año 1980, haciendo de mí el más triste de los bachilleres.

Claro que la tristeza final de esa canción era también la de todos aquellos dispuestos a prestarle oídos:

Quién sabe, Alicia, este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir, pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?

Y es que aquí, sabes,
el trabalenguas traba lenguas,
el asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines,
el sueño acabó.
Ya no hay morsas ni tortugas.
Un río de cabezas aplastadas
por el mismo pie
juega cricket bajo la luna.
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía.
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,
el Rey de espadas.

No cuentes qué hay detrás de aquel espejo,
no tendrás poder,
ni abogados, ni testigos.
Enciende los candiles, que los brujos
piensan en volver
a nublarnos el camino.
Estamos en la tierra de todos, en la vida.
Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas,
querida Alicia.

Se acabó,
se acabó ese,
se acabó ese juego,
se acabó ese juego que te hacía feliz.⁸

La música de Serú Girán, con su *ostinato* rítmico y armónico que lleva de la intimidad de una canción folk casi infantil a un impresionante clímax casi sinfónico, avanza por saltos de dinámica y densidad como otras tantas etapas de estruendo hacia un futuro colectivo terrible. Así parece resumir en pocos minutos la experiencia de un momento histórico. Esa violencia explayándose sin límites ni reglas, salvo la regla de la inversión de la moral y el sentido común, esa perversión radical que resume la figura de su señoría el Rey de espadas, culmina en el triste paisaje devastado de las “ruinas sobre ruinas”, en el colapso de la historia “sobre el pasado y sobre el futuro”. Y todos esos elementos poéticos, musicales y sonoros se concentran en *el país*, es decir, “la tierra de nadie, pero es mía”, que es también “la tierra de todos”. De ese país se dice, con fuerza pero por omisión, que no es ninguna maravilla, al contrario. Es peor que la ausencia de maravillas. Aunque el sueño acabó, la realidad sigue saturada de imágenes oníricas, al revés de Lewis Carroll, separando el sueño de la realidad, pues en *Alicia en el país de las maravillas* el personaje sigue al conejo mágico rumbo al túnel

y al final se despierta en brazos de su hermana. En la canción de Charly García, la reina de corazones que corta cabezas por puro capricho sádico está ausente, pero el siniestro partido de cricket se juega aquí y ahora, en el mundo real. El narrador le ordena a Alicia no contar lo que vio en los jardines y detrás del espejo, y como ella, todos padecen despiertos esa pesadilla, sin que nadie pueda o sepa decirlo. Por eso, *Canción de Alicia en el país* evoca con tanta fuerza la Argentina de 1980. Evoca. O evocaba. O podría haber evocado. Es difícil, sobre todo a treinta y cinco años de distancia, analizar los sueños y las pesadillas de su propia generación.

Después de mi ruptura con Alicia, creí toda mi vida que *Canción de Alicia en el país* había sido *our song*, nuestra canción en nuestro país. Que había sido el símbolo sonoro de nuestra voluntad adolescente de resistir al terror del Estado. Que había sido, como dice Proust de la *petite phrase* de Vinteuil al hablar de Swann y de Odette, el himno nacional de nuestro amor.⁹ Solo que durante la preparación de este libro volví a encontrarme con Alicia, la verdadera y no la de mis recuerdos, y, prendiendo treinta y cinco años después el grabador de mi iPhone, le pregunté si ella había sentido lo mismo que yo. Me contestó que no recordaba que en aquella época hubiéramos escuchado jamás esa canción juntos, y que nunca en su vida ella la había asociado conmigo. Para ella, dijo, nuestra historia de amor tenía música de Pink Floyd. Aun cuando lo dijo con dulzura, aun cuando agregó: “Tampoco vas a negar tus recuerdos por lo que yo te diga”, no fue fácil oír eso de su boca.¹⁰ Así de solitarios pueden ser los recuerdos compartidos. Incluso tratándose de las experiencias que, como el amor, más nos dan la sensación de salir de nosotros mismos, cada uno vive su propia película. Y, sobre todo, la elabora el resto de su vida con total libertad e inconciencia, cuando ya los sentidos no están allí para controlar las derivas del deseo. Así uno adorna y transforma la historia propia y ajena con la música que quiere, la que más le gusta y más le espanta, que además suele ser la misma. Y si la supuesta foto del pasado resulta irreconocible para quienes compartieron la escena, es a veces por buenas razones, es decir, razones que no son solo pérdida y traición del sentido, sino también producción de relatos e imágenes, intentos de hacer que el tiempo perdido sea pese a todo inteligible, pese a todo vivible. Es la problemática humana y teórica de la historia oral, de los historiadores que hacen de la memoria viva de los testigos la materia prima de su investigación sobre el pasado, un pasado que es tanto el de esos testigos como el pasado de todos.¹¹ Por eso la deconstrucción del mito privado que supe armar en torno a *Canción de Alicia en el país* me resultó más útil para escribir este libro que la confirmación de mi fantasía.

Es que esa canción de Charly García es el ejemplo más famoso de aquellos temas de rock de la época de la dictadura de los que se dice que, bajo un aspecto inofensivo, eran en realidad un discurso crítico, situado entre el refugio y la resistencia. En diciembre de 2015 ese punto de vista era ampliamente compartido, incluso por el Estado, en este caso el Ministerio de Educación:

El rock en Argentina es una de las músicas populares que logran ponerle voz y sonido al sentido de la calle. Durante la dictadura, esquivó la censura a través de canciones que apelaron a la metáfora. Esta canción, compuesta en 1980 por Charly García para el grupo Serú Girán, es un ejemplo de esta estrategia,

dice un folleto sobre la dictadura para las escuelas secundarias, al presentar el texto de *Canción de Alicia en el país* que figura en la contratapa.¹² Una estrategia de la metáfora, una protesta secreta en cierto modo: el oxímoron resume el problema semiótico que plantean, que es también un problema histórico.

Hoy yo no creo que entonces haya resistido a nada por el hecho de cantar y saltar como loco con las canciones de Serú Girán aquella noche de julio de 1980. En cambio, sí me parece que en medio de un entorno hostil o estéril mi cuerpo y mi mente hallaron, en ese teatro musical particular, un espacio que nos permitía disfrutar de no estar solos, hablar entre nosotros, reconocernos gracias a una experiencia estética compartida, sobre una especie de escenario donde los espectadores formábamos parte del espectáculo. No sé hasta qué punto eso que viví es “el sentido de la calle”, pero al evocar hoy ese concierto y su significación íntima me siento cercano a muchos otros. A la vez, me pregunto a partir de cuándo yo hubiera *podido* escribir ese relato sobre dos adolescentes enamorados durante la dictadura. Cómo y cuándo contar una vida de amante rockero, yo mismo u otro, como actor y testigo de microrresistencias reales o imaginarias, comenzó a tener sentido; cómo y cuándo entró en el sentido común la idea de que el rock fue un espacio musical opuesto al terror y a la violencia. El rock, y no el folclore o el tango, ni mucho menos la música clásica que se oía en los conciertos del Mozarteum Argentino.

El folclore no tenía mucho para decirle a la mayoría de nuestra generación adolescente. Antes del golpe, había sido el género favorito para expresar una crítica social e incluso una militancia revolucionaria, pero de la época de la dictadura solo emergen imágenes dispersas y negativas, como el exilio de Mercedes Sosa, de Armando Tejada Gómez o de Hamlet Lima Quintana, o la inclusión de Jaime Dávalos, Horacio Guarany, César Isella o Carlos Guastavino en la lista de prohibición de “personas calificadas con fórmula 4”, según la burocracia del terror, es decir, aquellas que registran “antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública”, lo que en la práctica significaba la imposibilidad de trabajar.¹³ “Guastavino optó en aquellos años por el silencio”, resume su biógrafa Silvina Mansilla.¹⁴ En el Festival de Cosquín, ni los gestos heroicos ni los gestos infames parecen haber descollado sobre la trama de continuidades oblicuas. En febrero de 1977, observa Lucía Patiño Mayer, la primera edición del festival durante el Proceso se distinguió por un nuevo ritual de apertura, pues “el acto inaugural abrió con la ejecución del Himno Nacional a cargo de la banda de la guarnición de Ejército de Córdoba y la Marcha a San Lorenzo a la que se sumó el grupo Los Quilla Huasi. Luego se interpretó el Himno a Cosquín”, seguido, como de costumbre, por el “grito de presentación”: “¡Aquí Cosquín!”. Pero el programa del festival, que nunca había puesto en primera línea la música revolucionaria, sufrió solo cambios menores.¹⁵

Esa gestión intervencionista en lo simbólico y más bien prescindente en los contenidos reaparece en el tango, marcado en la memoria de muchos, como en la mía, por la vieja estética engominada de Radio Nacional y el programa televisivo *Grandes valores del tango*. A veces se dice que se bailaba en milongas clandestinas como un modo de escapar a la presión del régimen y a la depresión del momento, pero más allá de algún evento aislado eso parece ser una leyenda retrospectiva. Ilustra mejor la situación real la trayectoria errática y oportunista

de Astor Piazzolla, dando conciertos en el Olympia de París en 1977; luego, grabando en Italia su disco *Mundial 78*, donde el rugido de la multitud en el tema *Golazo* es como una oda al totalitarismo futbolero; después, homenajeando a Astiz y sus “lagartos” durante la guerra de Malvinas antes de que se rindan sin tirar un tiro, y, por último, escribiendo en 1984 la maravillosa música de *El exilio de Gardel*.¹⁶ En esa película de Solanas, se ve también, además de una reconstrucción de la manifestación de la Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA) atravesando el Sena con las siluetas de los desaparecidos, al gran Osvaldo Pugliese y su orquesta animando en París una imaginaria fiesta de Año Nuevo de 1980 donde se cruzan e insultan exiliados y militares, a los que todo separa menos su pasión tanguera. Aun si se dice que en 1978 Massera le había asegurado a Pugliese que no figuraba en ninguna lista negra, su nombre pasará a engrosar la “fórmula 4” en agosto de 1979, sin que eso le impida declarar a la revista *Humor* en mayo de 1981: “No nos podemos poner un chupete en la boca, cerrar los ojos y decir que Martínez de Hoz es un hombre buenito, que quiere a los argentinos”.¹⁷ En síntesis, el cuadro tuvo cien matices de gris. Pero aun si una cosa no causó la otra, la última dictadura militar fue a la vez el peor momento de la historia de Argentina y el peor momento de la historia del tango.¹⁸

Nada muestra mejor esa convergencia objetiva que la declaración del Día Nacional del Tango en 1977 por la Municipalidad de Buenos Aires y el gobierno nacional, como resultado de un *lobbying* encabezado por el productor Ben Molar. Este era un hombre sin afinidad especial con los militares,¹⁹ pero suficientemente hábil para enrolar en su proyecto a Sadaic, Argentores, la Sade, el Sindicato Argentino de Músicos, la Academia Porteña del Lunfardo, La Gardeliana, Radio Rivadavia, la Asociación Argentina de Actores, la Asociación Amigos de la Calle Corrientes...²⁰ El decreto firmado por Videla y el ministro de Educación Juan José Catalán invoca un frondoso considerando nacionalista:

Que por ser la cultura la manera de sentir, pensar y vivir de un pueblo, ninguna de sus manifestaciones auténticas le puede ser ajena y el tango, precisamente, es una de las más genuinas, pues se nutre en la profunda vida interior del hombre argentino y surge pletórico de emotividad, como expresión íntima, sentida y compartida por todo un país para proyectarse, no solamente como una de sus modalidades nacionales, sino también como nuestra mejor y más permanente embajada artística en el exterior.²¹

La elección del 11 de diciembre, cumpleaños de Carlos Gardel y Julio de Caro, se debía a la amistad de este último con Ben Molar, quien para esa fecha de 1977 organizó con Tito Lectoure en el Luna Park la última aparición pública del gran músico de la Guardia Nueva, el cual, dadas sus afinidades con el fascismo europeo y la Alianza Libertadora Nacionalista, no debe haber vivido el Proceso como una catástrofe.²²

Por eso es, digamos, una siniestra coincidencia poética que el decreto sobre el Día Nacional del Tango haya salido en el mismo *Boletín Oficial* del 23 de diciembre de 1977 que el decreto de prohibición de *La dame tango*, una novela de la francesa Anne Capelle cuya protagonista, jamás nombrada y siempre reconocible, es Isabelita.²³ El narrador, un hombre de memoria prodigiosa encargado de vigilarla, baila *Nostalgias* con Isabel mientras ella gime su odio por Perón, se frota contra su cuerpo para humillar a Perón.²⁴ El relato termina con *Milonguita*, que ambos bailan con ella presa y medio loca en la mansión de Villa la

Angostura, cerca de Bariloche. “La abrazo y comenzamos a bailar. El peso inconsistente de un muñeco. El rostro lívido, indiferente.”²⁵ Aun conociendo la paranoia de los militares, resulta difícil entender por qué, salvo la obsesión por París “capital de la campaña antiargentina”, esa novela feminista en idioma extranjero, donde un Perón repugnante hace de su tercera esposa una pobre víctima de su violencia machista, podía “provocar reacciones de violencia en diversos sectores de la sociedad argentina” y “mantener, agravar y expandir las condiciones que dieron lugar a la declaración del estado de sitio”, como dice el decreto de Videla y Harguindeguy. Pero la censura absurda de la triste pareja de Isabelita y un Funes el Memorioso de Borges enrolado en los “servicios” puede ser en sí una buena alegoría de la “música ciudadana” bajo dictadura, la cual nunca llevó peor su nombre.

Frente al eclipse práctico y simbólico del folclore y el tango, los dos géneros musicales asociados a la identidad nacional, el rock pasa a ser él mismo un discurso sobre la nación, como condensación ritual de la experiencia de un *nosotros* cuya primera definición es generacional. El término “rock nacional” aparece al menos desde 1971 e insiste en los años siguientes, junto a otros como “rock argentino”, “música progresiva”, “pop”, “beat” o “rock” a secas, pero parece estabilizarse como nombre del género durante la dictadura. Es lo que sugiere su primera historia, la que Miguel Grinberg publica en 1977 bajo el título *La música progresiva argentina. (Cómo vino la mano)*, agregando en la tapa, como para explicar el contenido: *Historia del rock nacional*.²⁶ Como lo ha observado Valeria Manzano, la identificación por los militares de los jóvenes como nueva clase peligrosa en virtud de su solo estilo de vida, es decir, más allá de su participación real en los movimientos guerrilleros, contribuyó poderosamente a darle a ese “nosotros” una cohesión sociológica que hallaba en los grandes recitales de rock una demostración performativa, propiamente espectacular.²⁷

Los medios más abiertos al rock le dan ya en plena dictadura una voz concreta a ese “nosotros”, que aparece como el verdadero enunciador de aquellas canciones, según la imagen tradicional del poeta como intérprete y vocero de la sensibilidad popular. Tras el recital gigante de Serú Girán producido por ATC el 30 de diciembre de 1980 en la Sociedad Rural, que reunió a cerca de sesenta mil personas, se lee bajo la firma de Gloria Guerrero, la influyente crítica de la revista *Humor*:

Salimos de a poco, y sin problemas. Éramos muchos. La gente que paseaba por Plaza Italia tenía susto, se apartaba un poco, dejaba de hablar.

Como en secreta ceremonia, les contamos la verdad a coro.

¿No ven nuestras capas azules, nuestros pelos hasta los hombros, la luz fatal, las espadas vengadoras?

No tengan miedo.

¿No ven qué blancos somos, no ven?²⁸

Las dos frases con signos de pregunta son citas de *Eiti Leda*, una de las primeras canciones de Serú Girán: “No ves mi capa azul...”. La primera persona del singular transformada en plural resulta en una banda de melenudos con una espada vengadora en la mano, vestidos de azul y blanco como la bandera. La apropiación en plural reflejaba la evolución de un grupo que, como lo ha mostrado Julián Delgado, había partido de una posición marginal y casi solipsista, sancionada por el rechazo de su primer público, hasta volverse un fenómeno de masas sin precedentes.²⁹ Su resultado es, al menos para los oídos de la periodista, la verdad “coral” de

ese “nosotros” del cual no hay que tener miedo, y que está dirigida al conjunto de la nación.³⁰ Y es difícil no leer ese *nosotros somos blancos* como un gesto de distinción irónica con respecto a la generación anterior, la de esos “subversivos” que los militares habían masacrado pintándolos de negro, o de rojo.

Igualmente convencido de la novedad de un “nosotros” vinculado con el rock está un periodista de la revista *Expreso Imaginario*, donde *Canción de Alicia en el país* es símbolo de “polenta” y “chispazos de lucidez colectiva”:

El poder de convocatoria que alcanzó Serú Girán ese día demostró que nuestra música es masiva, fuerte y popular. Y además (tal vez sea lo más hermoso) demostró que hoy, entre todas las cosas que nos están pasando, miles de jóvenes son capaces de cantar la *Canción de Alicia en el país*, y eso es una buena conclusión, una buena ayuda, un estímulo para nuestra vida diaria. Que esa polenta, que esos chispazos de lucidez colectiva no se ahoguen en la incompreensión. Eso solo bastaría para que el año que recién empieza sea mucho mejor. Bravo por toda la gente que posibilitó semejante punto de partida.³¹

Pocos meses antes, en la misma revista *Expreso Imaginario*, otro crítico había opinado que las letras de *Bicicleta*, el último disco de Serú Girán, eran “fundamentales” a causa de sus imágenes “directas y corrosivas”, que “hacen puntería sobre nuestra realidad sin caer en la protesta barata”. *Canción de Alicia en el país*, agregaba, era “el mejor tema”.³² Así, la idea de oír en esa canción una respuesta al problema semiótico y político de cómo “hacer puntería” sobre la realidad distinguiéndose de una “protesta barata” en la que se cuele el eco negativo de la canción de protesta es una interpretación que aparece al mismo tiempo que la canción misma.

En cuanto a los “chispazos de lucidez”, parecen fragmentos de la “zona de lucidez implacable” que precisamente en julio de 1980 Miguel Grinberg reivindica en el primer número de la revista *new age* y ecologista *Mutantia*, el cual no dice nada del rock en Argentina pero incluye un artículo sobre “el rock perseguido” en Checoslovaquia.³³ En ese texto traducido del inglés, Rory O'Connor cuenta la historia del grupo checo La Gente Plástica del Universo, cuya represión tras el aplastamiento de la Primavera de Praga fue uno de los detonadores del movimiento democrático Carta 77 liderado por Vaclav Havel. Hoy puede leerse como una alusión al rol del rock argentino en el combate contra la dictadura argentina, aun si en 1980 el anticomunismo del texto y su origen extranjero lo habrán puesto por encima de toda sospecha.

Pues Miguel Grinberg no decía una palabra sobre los militares argentinos, ni en 1980 en *Mutantia*, ni en 1977 en su libro sobre el rock nacional. La teoría sobre el rock nacional como “resistencia cultural” toma una forma explícita y argumentada recién durante la transición democrática, a partir de los textos que el sociólogo Pablo Vila publica poniendo como epígrafe citas de *Canción de Alicia en el país*.³⁴

Ese análisis se ha vuelto canónico, como lo muestra la historia general de la dictadura de Marcos Novaro y Vicente Palermo, publicada en 2003: “Durante los primeros años, muchos jóvenes se ‘refugiaron’ en el rock nacional, que, pese a ser desplazado por la fuerza a una posición marginal, pudo funcionar como un espacio de reconocimiento y de *resistencia*”.³⁵ Vila elaboraba así no solo su lectura de fuentes escritas, sus entrevistas con actores y su trabajo con testigos, incluidas sesiones de escucha colectiva de canciones, sino también su

experiencia personal de aquellos años, como estudiante de Sociología en la Universidad del Salvador, cercana a los jesuitas. Su idea, reelaborada con el tiempo, fue que el rock les había permitido a los jóvenes argentinos constituir un “nosotros” diferente del gran “nosotros” autoritario en el que la dictadura pretendía reunir y uniformar la nación desde arriba.³⁶

El argumento del rock resistente, retomado muchas veces bajo formas diversas, insiste en la dinámica colectiva de los recitales como alternativa o sustitución a las prohibidas sociabilidades militantes y en la marginalidad relativa del género en los medios hasta la víspera de la guerra de Malvinas. Como prueba de que el régimen lo consideraba subversivo, también cita al almirante Massera, que al aceptar el doctorado honoris causa de la Universidad del Salvador habla, en 1977, de “los jóvenes que se inician en el rock y derivan en la guerrilla”.³⁷ Esa frase daba miedo, sobre todo en semejante boca, pero era una ocurrencia solitaria entre las innumerables amenazas proferidas por la dictadura, y era manifiestamente falsa, pues en realidad el rock nada tenía que ver con la guerrilla.

En cambio, la fiesta que era cada recital justifica la idea complementaria de una “estrategia de la alegría”, que Roberto Jacoby, artista y sociólogo asociado al grupo Virus, describe como “el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa”.³⁸ Según Daniela Lucena, gracias a espacios *underground* como el Café Einstein,

este entramado de nuevas experiencias culturales y artísticas constituyó una respuesta política de resistencia y confrontación que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad y valores alternativos a los planteados por el gobierno militar.³⁹

Recordará Roberto Jacoby de su experiencia como letrista del grupo Virus: “No sé, imagínate en medio de la dictadura militar ir a un recital en un sótano donde había un grupo que se disfrazaba, que se vestía con ropa increíble y bailaba, cantaba, y era toda una alegría que duraba dos horas. Esas dos horas eran un oasis, una isla de bienestar...”.⁴⁰

En esa fiesta pensada como la posibilidad de una isla, los territorios reales e imaginarios son una dimensión clave y a la vez contradictoria. Aunque algunos lugares físicos eran pequeños y discretos, como los bares y teatros en donde tocaban al comienzo otros grupos alternativos como Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, el impacto social del rock era mucho más fuerte en los grandes, como Obras Sanitarias o el Luna Park, sin hablar de ATC. Por eso, ver una resistencia no solo en el *underground* sino también en los eventos multitudinarios autorizados y a veces auspiciados por el Estado depende en buena parte de hallar un contenido político en la música, más que en su entorno. Por eso, frente a la politización explícita de las canciones de protesta preferidas por los militantes revolucionarios,⁴¹ la clave de la interpretación política del rock es la *alegoría*.

Sergio Pujol, por ejemplo, dice que *Canción de Alicia en el país* es “una descripción bastante realista de la Argentina del Proceso”, explicando que en versos como “un río de cabezas aplastadas por el mismo pie” “no era caprichoso entender ahí una referencia a la represión”. Claro que ese “realismo” es bastante particular: por un lado, la obra y su referente son indisociables, pues “como el país que habitaba, la canción de Alicia transmitía miedo e

incertidumbre”, pero por otro esa realidad hay que descifrarla mediante una lógica de la sospecha cuyo límite es el capricho de la deriva interpretativa.⁴² Mara Favoretti dice que *Canción de Alicia en el país* es “una descripción alegórica de la Argentina de la dictadura”, haciendo de la alegoría un concepto clave de toda la obra de Charly, que recién habría adquirido una forma política en respuesta al Proceso.

Al afirmar que los inocentes son los culpables, probablemente indicaría que todos los argentinos, en mayor o en menor medida, y según el grado de conciencia de la realidad o de la información manejada por cada uno en 1980, ya sospechaban o temían que los desaparecidos no eran ciertamente *todos* “delincuentes subversivos”.⁴³

En ambos autores, la sospecha conduce a una revelación de la verdad que baila en la frontera entre el capricho y lo probable.

La Argentina de la dictadura aparece así, a la distancia, como el teatro de una “estrategia del enigma”⁴⁴ ante la cual los jóvenes, lanzados en busca del sentido de aquellas canciones saturadas de símbolos, eran actores de una suerte de hermenéutica patria que, sin embargo, no tenía reglas fijas ni funciones evidentes. Si el rock fue menos reprimido por la censura que todos los otros géneros, con excepción de la música clásica, el adjetivo “nacional” confirma simbólicamente lo que hoy se confunde con un destino, es decir, un nuevo discurso sobre la nación enraizado en la experiencia traumática de los años setenta. Pero eso resulta de un proceso histórico, pues ni siquiera es seguro que en aquel entonces se haya percibido a aquellas canciones como un discurso sobre Argentina. Una de las razones por las que *Canción de Alicia en el país* se transformó con el correr de los años en una suerte de canción sobre la patria, e incluso de canción patria, un poco como la versión del Himno Nacional que Charly García grabará en 1990,⁴⁵ es justamente el hecho de que, aun sin nombrarlo, habla de *un país*. Eso era una excepción, pues como lo recuerda el plural en las capitales de *La grasa de las capitales* el rock se pensaba ante todo como un movimiento de crítica generacional e internacional, en cuyo marco el “¡No se banca más!” de la canción podía aludir tanto a Buenos Aires como a Nueva York o París.⁴⁶

Pero los militares también pensaban que algo no se bancaba más en el mundo en general, aun cuando sus razones eran muy diferentes y su lenguaje era otro. Alejandra Soledad González ha señalado el interés del poder por captar los favores de unos jóvenes que presentaba ante la opinión pública como simultáneamente “*virtuosos y desorientados*”.⁴⁷ Por su parte, Lisa Di Cione sostiene que el rock nacional le fue más útil a una dictadura deseosa de darle espacio a una juventud apolítica que lo que dice la teoría del rock resistente. La organización, en septiembre de 1981, del festival Prima Rock —un encuentro del cual Serú Girán no participó— coincidió con el elogio hecho por el presidente Viola de un “país nuevo, la Argentina joven, formada en la contribución de todas las razas del mundo”.⁴⁸ Comenta la autora que

el rock en Argentina nunca ha sido un ámbito propicio para la emergencia del discurso de los oprimidos, como sí lo ha sido la clandestinidad, el exilio y el núcleo íntimo de la vida doméstica. Podríamos decir que el rock constituyó más bien un modo de participación “infrapolítica” como aquella estrategia de supervivencia que debe tomar la resistencia de los oprimidos en una situación de peligro extremo.⁴⁹

Sería absurdo suplantar la leyenda blanca del rock resistente por la leyenda negra de un rock colaboracionista. Por cierto, Di Cione no pretende hacerlo, ya que habla de una resistencia “infrapolítica” que James C. Scott define como “la lucha circumspecta y cotidiana de grupos subordinados que, como los rayos infrarrojos, está más allá del extremo visible del espectro”.⁵⁰ Pero parece inevitable admitir que las canciones de aquella época, y las conductas de muchos de sus autores e intérpretes, fueron más ambiguas en la realidad de entonces que en la memoria colectiva de hoy. “Loco, no lo puedo creer, esto significa MUCHO, el chabón en plena dictadura tocando este tema a unas cuadas nomás de ESMA, que locura! Cuanto Huevo!”, dice en YouTube un comentario del video de *Canción de Alicia en el país* de un concierto en Obras en 1981.⁵¹ La sinceridad y la convicción de estas palabras son incuestionables; también, el hecho de que fueron escritas en 2011. En cierto modo, hacer la historia de esa frase sería hacer la historia de la memoria del rock en dictadura.

A la vez, la historia de esa frase es inseparable de la de su objeto. Abel Gilbert, para quien *Canción de Alicia en el país* es “un efímero agitprop roquero”, apunta que en 1980 fue omitida de la presentación del disco *Bicicleta* en Canal 11, controlado por la Fuerza Aérea.⁵² En cambio, Charly García sí la cantará en 1982 por ATC, pero explicando en una entrevista: “Es un tema que yo le hice a un amigo mío, que sufría mucho porque su mujer era libre. Le hice ese tema, ¡y ahora sufre más! [risas]”.⁵³ La sugerencia de que la canción no es una alegoría política sino una fábula amorosa sobre una “mujer libre” la transforma en una especie de tango, donde el sueño que acabó es la aventura erótica de Alicia, y el Rey de espadas, el hombre traicionado que busca vengarse. Claro que acaso Charly dijo eso en el canal oficial apostando a que su sonrisa irónica alentaría a buscar un sentido oculto detrás de sus palabras. Por eso, Favoretto intenta zanjar esas incertidumbres leyendo intenciones en sus *gestos*:

Al escuchar la canción en vivo en grabaciones de video de la época, la mirada desafiante de Charly a la cámara, la pasión con que la interpreta y el dramatismo que agregan los tambores de fondo con un ritmo “militar” llaman la atención al oyente que está acostumbrado a otro tipo de performance del músico, pocas veces cargada de esta seriedad y dramatismo.⁵⁴

El argumento es convincente, aun cuando, tratándose de gestos, es imposible sacar una conclusión unívoca. Además, nada de lo que toca el baterista Oscar Moro es especialmente militar. El ritmo en el bombo en la segunda parte de la canción, con su doble acento en la última corchea y en el primer tiempo del compás, es diferente de la acentuación del bombo de las marchas militares, donde cae solo en tiempos fuertes del compás. En cambio, es cierto que ambos ritmos resultan *compatibles*, pues no solo esa parte de la canción tiene un *tempo* cercano al de una marcha militar, sino que a menudo en estas los vientos agudos tocan una anacrusa de corchea antes del primer tiempo. La música militar y el rock progresivo son géneros que musicalmente no comparten casi nada, salvo justamente la importancia de la percusión, que en cambio está ausente del tango y de la mayor parte de la música clásica (pero no del folclore). Y también la importancia dramática de la sonoridad orquestal. En un contexto donde lo militar hegemoniza el espacio público, eso permite escuchas *épicas* de la letra y la música de *Canción de Alicia en el país*.

La intención de esos gestos poéticos, musicales y corporales es incierta sin una fuente

documental independiente de los medios controlados por la dictadura. Pero esa fuente existe, y es la historia de la canción. Fue compuesta para la película de Eduardo Plá *Alicia en el país de las maravillas*, que retoma casi textualmente la historia de Lewis Carroll.⁵⁵ Comenzada en 1974 con Mónica von Rautenstrauch en el rol de Alicia, la película recién fue estrenada en diciembre de 1976, con una buena recepción crítica.⁵⁶ Allí, el universo de Carroll tiene una tonalidad psicodélica, que Gonzalo Aguilar ha asociado con el *glam latino*.⁵⁷ El “tema de Alicia compuesto por Charlie [sic] García” se oye al comienzo, sobre los créditos de la película y unos dibujos de libro para chicos que presentan a Alicia, el conejo y otros personajes. El arreglo de Gustavo Beytelmann le da un tono pastoral, donde un piano, una flauta, luego una discreta batería acompañan la voz aguda de Raúl Porchetto. Beytelmann, que ya había hecho los arreglos de *Confesiones de invierno* de Sui Generis, era por entonces, además de un compositor de música contemporánea y de música de películas, también un militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores que pronto se exiliará en París, donde desarrollará un idioma tanguero de vanguardia. La colaboración con Charly en torno a esa primera *Alicia* representa el encuentro fugaz de dos culturas estéticas y políticas, como quince minutos de *glam* revolucionario.⁵⁸

Esa canción es tan solo la primera parte de lo que será el tema de Serú Girán, y su texto tiene diferencias importantes con el de 1980:

Quién sabe, Alicia, este país
no estuvo hecho porque sí.
Me voy a ir, voy a salir,
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?

Es que aquí, sabes,
el trabalenguas traba lenguas,
el adivino te adivina
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.⁵⁹

La canción vuelve tal cual al final de la película, que termina con la desaparición súbita de los personajes del relato, dejando a Alicia sola con la realidad ordinaria. Al analizar la película de Plá, Mitrovich y Wainziger Friedheim sostienen que “desde nuestra mirada actual, sabiendo lo que sucedió, las exactas palabras de los personajes de Carroll, dichas en Argentina [en] 1976 suenan escalofriantes y sorprendentemente acordes con el momento en que se vive”.⁶⁰ Y después de todo, ¿qué tiene Charly García que no tenga Lewis Carroll? Solo que hacer hoy de *Alicia en el país de las maravillas* un texto subversivo es como invertir la lógica paranoica de la censura dictatorial, para la cual la subversión podía esconderse bajo los títulos en apariencia más inocuos. Además, las diferencias son notables entre el *Tema de Alicia*, de 1974-1976, y *Canción de Alicia en el país*, de 1980, empezando por la transformación del *adivino* que adivina en *asesino* que asesina. La imagen más frecuentemente asociada con la represión, el “río de cabezas aplastadas por el mismo pie”, también pertenece a la parte nueva, lo mismo que las “ruinas sobre ruinas” y, desde el punto de vista musical, el gran *crescendo* que cierra la canción con un clímax dramático en las antípodas de su comienzo

pastoral. No hay dudas de que al retomar el tema Charly García buscó conscientemente reforzar sus imágenes violentas, y que eso, sumado a la toma de conciencia de la violencia dictatorial, aumentó la probabilidad de ver en él una alegoría crítica de la realidad argentina.

A la vez, las morsas, las tortugas y los brujos introducen imágenes inquietantes suplementarias, pero no pertenecen realmente al imaginario de la dictadura. Suele decirse que la morsa representa al general Onganía, la tortuga al presidente Illia, los brujos a López Rega. Si eso es así, se trata de íconos de la “antigua política” que el Proceso de Reorganización Nacional pretendía superar. ¿Qué novedad había en decir en 1980 “el sueño acabó”, si hacía cuatro años que los militares habían clausurado una época caótica que a su vez ya había enterrado el “sueño” revolucionario? ¿Y por qué Onganía podía habitar aquel sueño perdido, si para los jóvenes de 1980 era a lo sumo una pesadilla infantil casi olvidada? Y si el brujo era López Rega, ¿a qué podía aludir el plural “los brujos”, sino a otros peronistas, capaces de “nublarnos el camino”? Pero la advertencia sobre una juventud confundida por el peronismo ¿no hacía de la canción un discurso antiperonista, compatible con el de la dictadura? Por eso puede prolongarse el argumento de Abel Gilbert de que esa canción “alegorizaba el malestar”, y ver en ella una alegoría, sí, pero no tanto de la dictadura misma como del malestar de toda la sociedad argentina al cabo de una década de “naturalización de la violencia”.⁶¹

Se puede ver en el personaje de Alicia una chica argentina típica, cuando no una alegoría de la nación misma, perdida en la noche de la dictadura. Es más plausible que la idea contraria de que el “río de cabezas aplastadas por el mismo pie” no tiene *ninguna* relación con el terrorismo de Estado. También se puede ver tronar a “su señoría, el Rey de espadas” sobre un reino del revés kafkiano donde “los inocentes son los culpables”, aun si podría ser tanto un general que ejerce un poder de vida y muerte con el sable en la mano como un rey de espadas del truco, es decir, un juez de cartón sirviendo de pantalla para esos centros clandestinos de detención donde la violencia imperaba sin siquiera una *parodia* de justicia.⁶² Todas esas interpretaciones son posibles. Pero la deriva de lo posible solo es lícita renunciando a la idea de que *Canción de Alicia en el país* tiene un “sentido profundo” que era percibido de modo confuso o inconsciente durante la dictadura, y que un investigador podría hoy desentrañar yendo desde la superficie del texto hacia el fondo de su significación.

Frente a esa tentación, sigue valiendo la advertencia de Gilles Deleuze en 1969 en *Lógica del sentido*, cuyo punto de partida es el viaje de Alicia a las profundidades (la de Lewis Carroll, no la de Charly García).

A medida que se avanza en el relato, sin embargo, los movimientos de hundimiento y enterramiento ceden su lugar a movimientos laterales de deslizamiento, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Los animales de las profundidades se vuelven secundarios, ceden su lugar a *figuras de cartas*, sin espesor. Se diría que la antigua profundidad se ha desplegado, se ha convertido en anchura. El devenir ilimitado se sostiene enteramente ahora en esta anchura recobrada. Profundo ha dejado de ser un cumplido. [...] No hay pues *unas* aventuras de Alicia, sino una aventura: su subida a la superficie, su repudio de la falsa profundidad, su descubrimiento de que todo ocurre en la frontera. Por ello, Carroll renuncia al primer título que tenía previsto, “Las aventuras subterráneas de Alicia”.⁶³

La topología de Deleuze permite pensar el sentido de las obras musicales más allá de la paradoja de la protesta secreta. Y en esa perspectiva la interpretación de las canciones de Serú Girán plantea, salvando muchas distancias, un problema semejante al de la interpretación

de la música de Mahler. Acaso las dos obras parezcan incomparables, y de hecho lo son en muchos aspectos, como su género y su impacto social. Que yo sepa, en Argentina a nadie se le ocurrió preguntarse sobre el sentido de la música de Mahler en 1980, mientras que la pregunta sobre el sentido de la música de Serú Girán es un núcleo recurrente de la memoria colectiva. Pero el contrapunto de lo singular y lo general, la alta cultura y la cultura popular, la música clásica y el rock, invita a pensar las dos cosas juntas. 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. A la vez, solo podemos explorar aquellos enigmas a partir de lo que sabemos y sentimos hoy, gracias a signos y emociones traídos de otras constelaciones y otras experiencias. La historia y la memoria de la música en dictadura están hechas de una “polirritmia histórica”, como dice Georges Didi-Huberman, que en la sincronía de una crisis enlaza las duraciones de escucha y las temporalidades de género con el anacronismo desde el cual se las evoca hoy.⁶⁴

Por eso hoy, cuando pienso en mi adolescencia en Bariloche durante la dictadura, asocio anacrónicamente la historia de Alicia en el país con las *Canciones para los niños muertos* que Mahler compuso en la misma época que la *Quinta sinfonía*, en especial la cuarta:

A menudo pienso que solo han salido a pasear.

Pronto volverán a casa.

¡Es un lindo día! ¡No tengas miedo!

Solo han salido a dar un paseo.⁶⁵

Los *Kindertotenlieder* sobre poemas de Rückert no fueron interpretados por la Orquesta de París en 1980, así que su asociación con los desaparecidos viene tan solo de mi escucha actual de esa obra, a partir de mi memoria y mi reflexión sobre la dictadura, y también de lo que sé de la vida del compositor, empezando por la cercanía temporal con la *Trauermarsch* y el tema común de la muerte. Integro libremente esa música a la banda de sonido de mi propia película sobre los desaparecidos, la transformo en un nuevo tema de mis variaciones sobre Alicia en el país de los niños muertos. Es cierto que la espera del yo lírico de Rückert es completamente vana, pura negación de lo real. Es cierto también que los desaparecidos no eran niños, sino en su mayoría jóvenes militantes, “imberbes” o “perejiles”, según dos de ellos que sobrevivieron refugiados en Bariloche,⁶⁶ o simplemente jóvenes cuyo estilo de vida bastaba para volverlos sospechosos a ojos de los militares. Pero a cada desaparecido lo esperaba su madre, a cada desaparecido podía buscarlo su madre. Detrás de cada desaparición había una madre confrontada a un duelo imposible. Por eso, el *lied* de Mahler me hace pensar en la angustia de Matilde Herman, la mamá de Juan Marcos Herman, secuestrado a los 22 años en Bariloche el 16 de julio de 1977 y visto por última vez poco después en el campo El Atlético, donde su origen judío le valió torturas especiales.⁶⁷ Matilde supo eso al final de la dictadura, pero aun así esperó el resto de su vida ver a su hijo desaparecido en el umbral de la puerta de su casa al sol de un lindo día.⁶⁸

2. MAURICIO KAGEL Y LAS MÚSICAS PARA MALOGRAR LA VICTORIA

También me gusta pensar hoy que ya en aquellos años el compositor Mauricio Kagel asoció la *Trauermarsch* de Mahler con la dictadura argentina. No es una afirmación categórica, sino lo que oigo, a partir de una cantidad de indicios, en las *Marchas para malograr la victoria* escritas para *El tribuno*, un *Hörspiel* u ópera radiofónica “para un orador político, sonidos de marcha y altoparlantes”, estrenada por la radio WDR de Colonia el 19 de noviembre de 1979.⁶⁹ De esos indicios, el primero es la vida de Kagel. Nacido en Buenos Aires en 1931, radicado en Colonia en 1957, adoptó la nacionalidad alemana justo en 1980, como confirmando su alejamiento del país natal en el momento de peor fama internacional del régimen argentino. Su rechazo de las dictaduras militares era visceral. Dice en “Cuando de noche pienso en la Argentina”, un texto escrito en 1967: “Cuando oigo la palabra ‘Argentina’, no pienso primero en la música, en la literatura, en el teatro o en las artes plásticas, sino más bien en una serie de gobiernos y de dictaduras lamentables” y también “en la cadena interminable de evaluaciones equivocadas, de miserias y carencias que tienen sobre la conciencia esos hombres que se basan en jerarquías absurdas establecidas a golpes de botas, ellos que son indignos de ser hombres y a los que se llama simplemente ‘los militares’”.⁷⁰

Hay pocas huellas directas de la opinión de Kagel sobre la dictadura de 1976-1983, dado que su correspondencia y otros papeles personales conservados en la Fundación Paul Sacher de Basilea recién podrán ser consultados en 2033. Pero nada hace pensar que su opinión sobre los militares “indignos de ser hombres” haya cambiado después de 1967, al contrario. En marzo de 1974, por ejemplo, denunciará públicamente las “atrocidades” de la dictadura de Pinochet, que seis meses antes había derrocado a Salvador Allende con un baño de sangre.⁷¹ Luego del golpe de 1976, además de la prensa alemana e internacional, Kagel pudo recibir información de su hermana Guida, una psicóloga que participó en programas innovadores de salud mental desmantelados por los militares.⁷² De hecho, la decisión de tomar la nacionalidad alemana fue una consecuencia directa de la pesadilla burocrática que en diciembre de 1976 vivieron en Buenos Aires su mujer, la escultora Ursula Burghardt, y sus hijas Debora y Pamela, al tener que renovar sus pasaportes durante una breve visita familiar.⁷³ Y en marzo de 1978 Kagel pudo sentir personalmente lo irrespirable de aquellos Buenos Aires al asistir al casamiento tardío y despedirse de Guida, que morirá de cáncer poco después.⁷⁴

Mientras tanto, otros argentinos que vivían ya en Alemania o llegaron después de 1976 escapando de las persecuciones, como Osvaldo Bayer, el autor de *Los vengadores de la Patagonia trágica*, denunciaron públicamente las violaciones de los derechos humanos por la Junta y la actitud complaciente del gobierno alemán, un proveedor de armas tan importante como los franceses.

Invierno —escribe Bayer—. Me encuentro en la Marktplatz de Bonn, como todo segundo jueves de cada mes. Allí nos damos cita los argentinos exiliados con los amigos alemanes que nos apoyan. Con carteles y fotos de los niños, mujeres, escritores, periodistas, delegados obreros, secuestrados por los militares, marchamos por la Adenauerallee. Al principio éramos diez, luego sesenta, ahora somos trescientos. La columna se mueve hacia la embajada de la dictadura militar argentina.⁷⁵

Aun si Colonia no está lejos de Bonn, no hay datos que indiquen un interés de Kagel por ese tipo de acción militante. Y esa actitud es coherente con una desconfianza ante el arte

explícitamente político que, en aquel comentario crítico sobre las “atrocidades” de la dictadura de Pinochet, le hacía expresar su desacuerdo con los compositores que se esforzaban, decía, por “transponerlas en series de sonidos cuidadosamente organizados”.⁷⁶ En cambio, al estrenar en 1976 su obra radiofónica *Die Umkehrung Amerikas*, “la inversión de América”, Kagel dará una conferencia titulada *Dokumente der Vernichtung*, unos “documentos de la exterminación” que asocian la conquista de América con el genocidio nazi.⁷⁷ En julio de 1979, su nombre aparece en la “lista de personalidades” que apoyan la campaña por Miguel Ángel Estrella.⁷⁸ Y entre las obras compuestas entre 1978 y 1979 se cuenta no solo *Tango alemán*, que parece resumir las paradojas de su identidad,⁷⁹ sino también la ópera radiofónica *Der Tribun*, que incluye las *Diez marchas para malograr la victoria*.

Esas marchas, que a menudo se tocan por separado, demuestran la antipatía genérica por la música militar de un hombre que, a los 18 años en Argentina, le había pedido a un oculista que le provocara artificialmente una conjuntivitis para salvarse de la conscripción, y que de adulto echará de su casa al novio de una de sus hijas enrolado en el *Bundeswehr*, el ejército alemán, gritándole exasperado hasta ponerse “rojo”: “Ich bin Pazifist!” [¡Soy pacifista!].⁸⁰ Según Björn Heile, en las marchas “los acentos caen a menudo en el lugar equivocado, como a los tropezones, las fanfarrias se deslizan cromáticamente, y en los bronces suenan patéticos acordes disminuidos en lugar de brillantes acordes mayores, anunciando más una desertión o un hospital de campaña que una gloriosa victoria”.⁸¹

Diez marchas para malograr la victoria, *Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen*: aunque esas diez piezas breves para vientos y percusión no aluden a ningún país en especial, con su título en alemán tienen como modelo distópico natural el militarismo alemán y la dictadura nazi. Dos precedentes en la música del siglo xx son *Die eiserne Brigade*, “la brigada de hierro”, una sardónica obra de cámara compuesta por Arnold Schönberg en 1916 como soldado del ejército austrohúngaro, y *Minimax*, de Paul Hindemith, estrenada en 1923 tras su paso durante la guerra por una banda del ejército alemán, una suite cuyo subtítulo, *Repertorio para orquesta militar para cuarteto de cuerdas*, anuncia la inversión paródica de Kagel. Pero así como no hay nada más internacional que el nacionalismo, la música militar occidental también se caracteriza, más allá de matices locales, por su uniformidad en el tiempo y el espacio. De allí la pertinencia crítica general de las marchas de Kagel.

En eso se parecen un poco a *Ya el sol asomaba en el poniente*, una canción estrenada por Les Luthiers en octubre de 1972, durante la dictadura de Lanusse. “El brillante sonido logrado, que no parece provenir de instrumentos informales sino de una banda militar completa, lo obtuvimos grabando una banda militar completa”, dice en el disco *Vol. 3* de Les Luthiers el prólogo de esa parodia de música militar, falsa *battaglia* musical contada por un falso relator de fútbol, que finaliza sobre el verso lapidario: “Perdimos, perdimos, perdimos otra vez”.⁸² Ese disco fue grabado en septiembre de 1973, de modo que Kagel bien puede haberlo escuchado en Buenos Aires durante su viaje de mayo de 1974, durante la última presidencia de Perón.⁸³ Pero la banda militar de Les Luthiers suena mucho mejor que la de Kagel, conforme a las instrucciones de la partitura de las *Diez marchas para malograr la victoria*, donde además de varias menciones del modelo de las *Militärkapellen* se lee lo siguiente: “El sonido

típico de las bandas de pueblo, adecuado para algunas de las marchas, puede obtenerse con instrumentos desafinados o evitando usar el mismo la”.⁸⁴ En esas piezas para ocho voces tocadas por un número indeterminado de instrumentistas, la banda militar y la banda de pueblo convergen por el hecho de sonar poco y mal, en contraste dramático no solo con una banda militar profesional, sino también con una orquesta sinfónica. Eso señala también la relación paradójica de las marchas de Kagel con la *Quinta sinfonía* de Mahler, “balada del fracaso” de la cual tenía dos ediciones en su biblioteca personal, a pesar de su poca afinidad con esa sonoridad opulenta.

El vínculo entre ambas obras es evidente en la *Marcha* núm. 9, la cual, en alusión directa a la *Trauermarsch*, lleva la indicación *Wie ein Kondukt. Marcia fúnebre*. Según Christine Dysers, allí Kagel

se refiere explícitamente al uso de marchas en el campo de la música culta, sacando de contexto dos famosas marchas fúnebres de Mahler y Beethoven. La subversión de esas marchas, que son en sí descontextualizaciones de una música militar cuya función original era marchar, es una especie de metaalienación de la tradición.⁸⁵

Mientras que en casi todas las marchas Kagel deja que los músicos decidan qué instrumento toca cada voz, en la número 9 precisa que la voz más aguda debe ser tocada por dos trompetas, subrayando con el timbre el paralelo con el comienzo de la obra de Mahler. El tempo es lento, como en cualquier marcha fúnebre. Pero a pesar de que dice *Kondukt*, ese lento moverse no es una procesión, pues el *ostinato* de cuatro semicorcheas en los vientos graves y en la percusión, a veces sincrónico y a veces desfasado, no llega nunca a constituir una pulsación. Sobre esa base inestable, las trompetas insisten con un monótono la de duración incierta, contra una segunda voz que viene a perturbar su precaria armonía en la menor. En la última sección, cuando el la de las trompetas se deshilacha en pequeños movimientos contiguos, el tempo se hace más lento aún, como si la procesión fúnebre acabara por detenerse sin jamás haberse puesto en marcha.

La huella de la *Quinta sinfonía* de Mahler es igualmente perceptible, e igualmente irónica, en la *Marcha* núm. 5. Esta comienza con un solo de trompeta sobre un arpeggio de mi bemol, como un eco del arpeggio en do sostenido menor con el que la trompeta lanza la *Trauermarsch*. Su número 5 es en sí una cita, pues la sucesión de las marchas en la partitura no tiene ninguna relación con el orden de su aparición en la ópera, mientras que en una ejecución por separado, precisa el prólogo, pueden ser tocadas en cualquier orden *menos* de la número 1 a la número 10. A diferencia del solo de Mahler, que es un arpeggio ascendente, el de Kagel primero desciende una octava antes de volver a la nota inicial, y oscila entre los modos mayor y menor. Luego viene la marcha propiamente dicha, donde tres trompetas machacan un motivo con puntillo parecido al del tema principal de la *Trauermarsch*, sobre un enérgico ritmo binario alterado por contratiempos, como si toda la orquesta rengueara en algo que se parece a sol menor, una tonalidad que aquí suena renga ella misma. A continuación, un nuevo solo responde al del principio, en fa mayor/menor esta vez, en la flauta piccolo. Esa relación evoca una vez más la *Quinta*, cuya primera parte acaba con un eco *morendo* del primer solo en los agudos de la flauta. Aun si las curvas de intensidad son inversas, tanto en Mahler como en Kagel es irónico el contraste entre el comienzo y el final. El primer solo de la *Marcha* núm. 5 es más

bien solemne, parecido a una *sonnerie aux morts*, mientras que en el segundo la última nota es la tercera mayor la, un final *forte* al que sigue un *glissando* coloreado por la voz del instrumentista, que cantando y tocando se desbarranca hacia un destino incierto.

“No pasa nada, nada pasa, solo una banda militar / desafinando el tiempo y el compás”, dirá Charly García en 1982 en la canción *Superhéroes*. Es un poco lo que pasaba ya en 1979 en las marchas de Kagel. También sonaban desafinadas las marchas que tocaban bandas militares reales como la que yo oí muchas veces en Bariloche, y esa sonoridad misma podía volverse un símbolo sonoro de la dictadura. La imagen reaparece en esta pesadilla de Osvaldo Bayer al volver de su visita a la familia de una joven alemana desaparecida en Argentina:

¿No existe más Dios después de Auschwitz? —escribe en *Exilio* evocando a Paul Celan—. Me adormezco en el compartimiento vacío del tren y en esa noche que va avanzando centímetro a centímetro. El general Jorge Rafael Videla va marchando por un infinito playón de cemento. Avanza al ritmo de marchas cada vez más desafinadas. Cada vez más flaco, los ojos más saltones y los huesos más huesos que le bailan en sus ridículos briches. Los sonidos desafinados se silencian de pronto y alguien grita: “General de la muerte, ¡presente!”. Y el general Videla en movimientos torpes saca una lista y comienza a leer uno por uno nombres que ya le pertenecen.

Son los de todos los desaparecidos.⁸⁶

También en Kagel la figura del dictador es indisociable de la música. En la ópera radiofónica *Der Tribun*, las *Marchas para malograr la victoria* se oyen grabadas, lo mismo que los gritos y aplausos de la multitud y otros sonidos concretos que acompañan el monólogo enloquecido del “orador político”. “En un rincón de la plaza —escribe Kagel—, la mejor banda militar del país está lista para intervenir. Pero los músicos no están autorizados a usar sus instrumentos: las marchas suenan por altoparlantes, pueden ser interrumpidas y volver a empezar en cualquier parte según se desee.”⁸⁷ La redundancia y la manipulación definen la dramaturgia de ese caleidoscopio de la demagogia universal. El tribuno no es necesariamente un militar, y por eso el sentido de las marchas no se limita a una simple caricatura antimilitarista, sino que contribuye a una figura abstracta del poder autoritario de la cual la estética militar es la aparición sintomática. Si los lugares comunes del orador pueden evocar políticos muy diferentes, incluidos ciertos líderes democráticos, la simple presencia de esas marchas hace del dictador militar un prototipo del tribuno. Las marchas existen en el repertorio de todos los Estados, pero solo son metonimias de los Estados controlados por los militares.

La *Marcha núm. 5* está asociada con lo que dice el “orador político” inmediatamente después de que se oigan en los altoparlantes las aclamaciones enlatadas de la multitud: “Nada es inútil, si se le tiene fe. / ¡Quizás, quizás un día habrá que decir gracias por poder morir!”. A continuación, se oye el solo de trompeta y el orador que insiste: “Sí. Sí. ¡Quizás un día habrá que decir gracias por poder morir!”, seguido por el resto de la marcha y el solo final.⁸⁸ Esa marcha, que comienza con la trompeta casi fúnebre y luego despliega su euforia rítmica hasta el clímax ridículo del piccolo, acompaña un discurso que extrema gravedad, parecido al “grito ante algo peor que la muerte” que Adorno oía en la *Trauermarsch*. Desconectado de lo que viene antes y de lo que sigue, su efecto es el de una declaración absurda, por lo ampulosa y desubicada. Pero en el mundo real esa profecía apocalíptica puede tener sentido, pues todo o casi todo es preferible a la muerte, salvo tal vez la tortura, una práctica de la cual en 1979,

cuando Kagel escribe la obra, los militares argentinos son literalmente los campeones mundiales.

En cuanto a la *Marcha núm. 9*, en *Der Tribun* está asociada con la fusión del pueblo con su líder:

¡No quiero otro pueblo!
¡Stop!

Música Marcha núm. 9
Kondukt

Soy vuestra águila.
Y ustedes son mi gran árbol único.
Soy vuestro árbol y ustedes son mis águilas.
Ustedes vuelan hacia mí, amándome.
Soy vuestra águila. Volamos juntos,
Levantamos vuelo lejos de aquí y contemplamos esta nación de águilas solitarias.
Y en todos lados vemos tan solo grandes árboles aislados llenos de frutas,
Y de esas frutas nace una única nación, con numerosas águilas
Que de esas frutas, de esas frutas pueden apoderarse,
En orden y en libertad.
Mis águilas, mis orgullosas águilas y mis únicos árboles.
Arboles míos, mis cualidades, mis cualidades los guían.
Orgullosas águilas, inolvidables águilas orgullosas, ¡un pueblo de águilas!
Por haber estado siempre dispuestos, quisiera agradecerles.
Yo soy quien les da las gracias, gracias.
Les digo gracias, les agradezco.

Fin de la música

¡Digan gracias! Con amor.
¡Stop!⁸⁹

Águilas, árboles, águilas en torno a los árboles, árboles que son águilas y que son frutos de árboles, un pueblo de águilas acompañadas por árboles, un pueblo de solitarios acompañados, un pueblo que es todas esas cosas y ninguna, y un jefe que guía (*führen*) a su pueblo con orden y con libertad a la vez. El tribuno de Kagel pone en marcha una *ritournelle* desbocada sobre un mito totalitario, en su versión supuestamente inocua de fusión con la naturaleza y muchas gracias de nada. De hecho, el origen de ese texto es una leyenda de los indios Kwakiutl que Kagel descubrió en un libro de la antropóloga Ruth Benedict. Solo que en Alemania esa letanía romántica sobre el *Volk*, las águilas y los árboles, hace inmediatamente pensar en el nazismo. Es justamente lo siniestro de esa poesía totalitaria lo que subraya la música, pues la precaria marcha fúnebre que a la vez fusiona y traiciona las grandes músicas fúnebres de Beethoven y Mahler muestra que la herencia clásica alemana, puesta sobre la vía del neofascismo, no lleva a ninguna parte salvo a la muerte misma. ¡Stop!

Al denunciar así el mito totalitario en la leyenda romántica, Kagel pensaba y sentía como

un artista alemán de su generación, como el alemán en que se transformaba justamente al escribir esa obra. Pero eso ya lo venía haciendo desde hace años, por ejemplo en su filme de 1970 *Ludwig van*, donde el guardián de la casa natal de Beethoven tiene los rasgos de Hitler.⁹⁰ A la vez, la denuncia de la demagogia tenía en su obra un alcance más general, derivado de su historia personal:

Nacido en Argentina y criado en América del Sur, tuve muchas oportunidades de aprender que los resortes de la acción política son más eróticos que heroicos. La voz y el aspecto de aquellos que creen deber ocuparse del bienestar del pueblo —y que por desgracia también quieren determinar los criterios de su salud moral— a menudo han sido tan importantes como sus argumentos políticos, mucho antes de que la televisión les imponga un maquillaje impecable.⁹¹

El nombre más erótico que heroico de Perón no aparece en ese texto, pero es como si estuviera escrito allí en táticas letras de neón. Aún en 1982 Kagel hablará del peronismo de su juventud como de una “dictadura militar”.⁹² Y el denominador común entre Argentina y Alemania es ese *tribuno* surgido de la antigüedad romana como imagen arcaica del demagogo universal, que al pasar evoca a Wagner y su ópera *Rienzi, el último tribuno*. Eso ya era la resolución de un dilema, pues el primer borrador conservado en los archivos de Kagel, fechado el 2 de enero de 1977, usa alternativamente las palabras político [*Politiker*] y dictador [*Diktator*]:

Este *Hörspiel* presenta —a partir de un análisis— una síntesis del discurso político. (Ninguna ideología, de la extrema izquierda a la ultraderecha, está libre de sospechas.) [...] *Der Tribun* pinta ~~un estado preciso~~ una situación intemporal: un político (?) ~~intemporal~~ practica en el balcón de su residencia el discurso que piensa pronunciar al día siguiente ante un pueblo bien entrenado a la docilidad. Es de noche. Los accesos a la plaza principal están cerrados; se oyen a lo lejos algunos vehículos. Para alentar mejor al dictador suena por unos altoparlantes la grabación de las reacciones de los oyentes.⁹³

Ya con *Der Tribun* terminado, a Kagel le gustará dejar la pregunta abierta: “¿América del Sur? ¿Asia? ¿África? ¿Europa?”.⁹⁴ Así, cada espectador puede proyectar sobre el “orador político” figuras históricas cambiantes según los contextos y las experiencias. “Recuerda a ‘Arturo Ui’ de Brecht o a la parodia de Hitler por Chaplin, cada uno con su manera de expresar vacuidades”, dice un crítico en noviembre de 1979, tras su primera difusión por la WDR.⁹⁵ Las referencias al nazismo son, lejos, las más frecuentes en los artículos de prensa conservados en los archivos. Pero varios mencionan también la juventud de Kagel durante el peronismo: “Kagel no tenía en mente ningún orador preciso. [...] Entre los modelos históricos, está Marco Antonio, Hitler, naturalmente, y sobre todo las experiencias de Kagel con Juan Perón en su Argentina natal”.⁹⁶ “Kagel, argentino nativo de Buenos Aires, radicado en Colonia desde 1957, conoce la puesta en escena de los actos políticos incluso desde la época de Perón”, se lee también en un diario de Hannover.⁹⁷ “El arte, dice Ernst Bloch, es utopía, y los artistas son sismógrafos del futuro. Esperemos que en *Der Tribun* Kagel —que hace poco adquirió la nacionalidad alemana— haya descripto el pasado”, escribe en un diario su biógrafo Werner Klüppelholz.⁹⁸ Todos los periodistas hablan de Hitler; varios, de Perón. Ninguno, en cambio, menciona a los generales que gobiernan Argentina.

Para sus primeros críticos, entonces, en 1979 *Der Tribun* no es para nada una obra sobre la dictadura de 1976-1983. No es de extrañar, dado que el general Videla no era un tribuno. La

junta militar, y él en particular, buscaron imponer una imagen de hombres de acción y de pocas palabras embarcados en un proyecto colectivo. Eso no le impedía a Videla pronunciar numerosos discursos llenos de lugares comunes como los de tantos autócratas. Pero el estilo de comunicación del régimen quería ser sobrio para contrastar no solo con Perón, sino también con el general Pinochet, ícono siniestro del dictador latinoamericano. Solo más tarde el general Galtieri ensayará fugazmente el rol de “orador político” durante la guerra de Malvinas, sin más éxito en ese escenario que en el teatro de operaciones. En cambio, si los comandantes del Proceso no se reflejan en el texto de Kagel, ciertas partes tienen una resonancia directa con la Argentina de 1979, empezando por aquella en que habla de los derechos humanos. Acompañado por la nerviosa percusión de la *Marcha* núm. 3, dice Kagel con la voz del tribuno:

¡Nada de derechos humanos!
Ninguna industria de los derechos humanos aquí.
Nosotros no derechumanizamos.
Nosotros queremos que nos dejen en paz.
Nosotros no queremos derechos humanos aquí.
Nosotros queremos la no libertad en paz.
Nosotros no queremos creer en los derechos humanos.
Los derechos humanos son aburridos.⁹⁹

El monólogo de Kagel no es una imitación del discurso de la dictadura argentina, que en vez de criticar la idea de los derechos humanos siempre buscó refutar las acusaciones de que no los respetaba, según el principio de que “el poder bien puede negar el derecho, pero es incapaz de privarse de su referencia”.¹⁰⁰ La retórica habitual del gobierno es la respuesta al Comité Nobel de que “el Proceso de Reorganización Nacional ha trabajado y luchado por la paz, libertad y democracia —derechos humanos fundamentales— de todos los argentinos, incluido el actual premio Nobel, Adolfo Pérez Esquivel”.¹⁰¹ Pero el tribuno de Kagel ilustra perfectamente el odio de los militares por el vasto coro internacional que, desde los exiliados en Europa hasta el gobierno de Estados Unidos, pasando por París, “capital de la campaña antiargentina”, los acusan de violar sistemáticamente los derechos humanos: “Los hoy convertidos defensores de los derechos humanos [eran] hasta hace muy poco delincuentes de las bandas terroristas”, decía por ejemplo Harguindeguy en julio de 1979, no muy lejos del orador de Kagel y su denuncia de la “industria de los derechos humanos”.¹⁰²

“Wir menschenrechten nicht”, nosotros no derechumanizamos: la frase parece surgir del inconsciente o de los silencios de la dictadura, y a la vez refleja lo que debían decir en privado represores como el coronel Ramón Camps, jefe de la Policía de la provincia de Buenos Aires, responsable del secuestro, la tortura y el asesinato de centenares de personas. De hecho, el texto de Kagel tiene algo en común con el eslogan “los argentinos somos derechos y humanos”, ideado por una agencia de publicidad y difundido masivamente por el gobierno argentino en 1979 durante la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), cuya eficacia propagandística surgía de la disociación paródica de los dos términos, “derechos” y “humanos”.¹⁰³

Lo que dice el tribuno sobre los derechos humanos sugiere que Kagel, de noche, también

en 1979 pensaba en Argentina. O por lo menos me gusta pensarlo, participando a mi manera, que no tiene mucho de homenaje a la nación, de lo que Martín Liut llama la “reargentinización” de Kagel.¹⁰⁴ Las Naciones Unidas habían sancionado la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948, y en Alemania, los *Menschenrechte* habían sido inscriptos en la Constitución de la República Federal en 1949. Sin embargo, recién a fines de los años setenta los derechos humanos se transforman en un discurso movilizador a nivel mundial, cristalizando en una perspectiva más moral que política los repudios que suscitan en muchos países los regímenes comunistas y las dictaduras latinoamericanas, especialmente los militares argentinos.¹⁰⁵

Los premios Nobel de Andrei Sakharov en 1975, de Amnistía Internacional en 1977 y de Adolfo Pérez Esquivel en 1980 reflejan esa toma de conciencia global. Por eso, *Der Tribun* es una obra profundamente cómica sobre un tema *deadly serious*, que sin mencionar abiertamente al nazismo ni a la dictadura argentina sintetiza un imaginario político que los contiene a ambos y que, a la vez, refleja buena parte de lo que el siglo XX tuvo de peor. Y no caben dudas de que la implicación personal de Kagel en ese proyecto fue intensa, incluso peligrosamente intensa.

La versión original en alemán del monólogo del “orador político” fue grabada en abril de 1979 en los estudios de la WDR de Colonia por el propio Kagel.¹⁰⁶ Antes, este había escrito en letras de imprenta palabras o frases sueltas en unas quinientas fichas de cartulina amarilla, por ejemplo: *QUERER Y PODER; RITUAL DE COMBATE; CAMPESINO; HOMBRES; ALIADOS; POPULAR [VOLKSTÜMLICH]; ARGUMENTOS/SIN A.; UNA NACIÓN; BIEN O MAL; LIBERTAD/NO LIBERTAD; PAZ; ATRIBUTOS DE FÜHRER; ARTE DE ESTADO; YO SOY VUESTRA ÜGUILA/YO SOY EL ÚNICO GRAN ÁRBOL (Indios Kwakiutl-Ruth Benedict)*.¹⁰⁷ Cuenta Kagel:

Me encerré con mis fichas en un estudio de grabación durante varias sesiones, y me puse a hablar hasta siete horas por día de todo y de nada, como bien se dice. Mi situación en el estudio se volvió casi igual a la situación ficcional de mi *Hörspiel*. Durante el psicodrama que fue ese flujo de palabras, lo mismo que innumerables políticos de todos los bandos antes que yo y sin duda muchos después de mí, probé todos los registros, entre lo racional y lo irracional.¹⁰⁸

Hay que tomar en serio lo del “psicodrama”, pues el delirio controlado que forma el núcleo de esa obra reenvía a la exposición subjetiva de todo artista que asume el rol y la voz de un dictador.

Mentí, adulé, me repetí incansablemente, reí y lloré, me mostré fuerte ante los ataques, formulé advertencias, fui grosero y desaforado, acepté mi destino —que mi pueblo no tenía por qué compartir—, exigí, amenacé, y no olvidé volverme sentimental, con largos trémolos en la voz, recordé los sacrificios pasados e indiqué otros nuevos por venir, anuncié derrotas y reforcé controles, denuncié la baja de nuestros enemigos hereditarios, señalé los peligros futuros y los nuevos adversarios, e incluso me mostré dispuesto a hacer mi autocrítica, a condición, claro, de que todos hicieran lo mismo por sus errores...¹⁰⁹

Ese caminar por el filo de la navaja en la piel de un dictador es algo que a Kagel debe haberle gustado, pues tras esa primera grabación encerrado en el estudio realizó varias performances públicas de la obra, por ejemplo en septiembre de 1983 en la gran plaza frente a la catedral de Colonia. Según el recuerdo de uno de sus amigos, pareciera que no toda la gente que pasaba por ahí entendió que se trataba de un artista que enunciaba un discurso crítico, y no de algún loco obsesionado por el Tercer Reich.¹¹⁰ En todo caso, ese episodio forma parte de la rica

serie de versiones radiofónicas y teatrales de *Der Tribun* —incluida una en francés estrenada en Aix-en-Provence en abril de 1981 con Guillermo Gallardo como protagonista—, a lo largo de la cual Kagel fue introduciendo pequeñas modificaciones. Algunas veces, el tema del águila y del árbol, y con él la *Marcha* núm. 9, desaparecen del todo; otras veces, esa marcha aparece al final de la obra.¹¹¹ Incluso la versión de *Das Buch der Hörspiele*, el libro que reúne todas las obras radiofónicas del compositor, menciona una cantidad de cortes posibles que, sumados a la libre instrumentación y ejecución de las *Marchas para malograr la victoria*, hacen de *El tribuno* una suerte de obra abierta.¹¹²

Esa apertura caracteriza también la recepción, donde a Hitler y Perón irán sumándose otros “oradores políticos” según el momento histórico y la sensibilidad política del comentarista. “El orador podría representar a Goebbels, Mussolini o Pinochet, pero también a Fidel Castro, Ceaucescu o Pol Pot, pasando por unos cuantos otros líderes o aprendices de líder”, escribe, por ejemplo, Heile en 2006.¹¹³ Y acerca de una producción suiza de 2004, se dice en Internet, como si fuera evidente: “Por supuesto que cuando Kagel escribe *El tribuno* en 1978 [sic], denuncia a los dictadores de América Latina, los Pinochet y los Videla, por supuesto que como Charlie Chaplin en *El dictador* denuncia el fascismo gracias a la parodia”.¹¹⁴ Como se ve, muchos años debieron pasar antes de que el nombre de Videla aparezca, “por supuesto”, en la historia de la recepción pública de *Der Tribun*. Kagel, por su parte, evitará los nombres propios hasta el final, como en su presentación de las *Marchas* durante el Festival Kagel en Buenos Aires en 2006: “El show que todos nosotros conocemos de manera real y lamentable puede presentarse aquí virtualmente como una escena inspirada en nuestras experiencias”.¹¹⁵

Nuestras experiencias, sí, pero ¿cuáles exactamente? ¿Y cuándo? Más allá de la mención de los derechos humanos en el texto de *Der Tribun*, hay en los archivos Kagel de Basilea una prueba irrefutable de que la asociación de esa obra con Argentina existió en la mente del compositor, *por lo menos a posteriori*. Poco antes de morir el 18 de septiembre de 2008, al preparar su envío a la Fundación Sacher de Basilea, Kagel separó cuidadosamente su correspondencia y otros papeles privados, cuya consulta vetó durante treinta años, de los documentos sobre su trabajo de compositor, que puso a disposición inmediata de los investigadores. Por eso es tan significativo que en el copioso material sobre *Der Tribun* y las *Diez marchas para malograr la victoria* haya incluido dos elementos que no tienen relación directa con esa obra ni en general con su música. El primero es una serie de revistas alemanas de extrema izquierda, entre ellas la de la Organización para la Democracia Directa, a la que pertenecía el artista Joseph Beuys, con quien había trabajado en *Ludwig van*. El segundo es un recorte del *International Herald Tribune* del 3 de junio de 1981, titulado “Ordeal in Argentina” [Suplicio en Argentina]. Se trata de un reportaje a Jacobo Timerman, secuestrado en abril de 1977 por orden del coronel Ramón Camps, torturado en varios centros clandestinos de detención, luego encarcelado a disposición del Poder Ejecutivo nacional —un eufemismo para cautiverios sin plazo ni juicio— y, por último, al cabo de una campaña internacional, privado de su nacionalidad argentina, liberado y expulsado en septiembre de 1979. En esa entrevista hecha al salir su libro *Preso sin nombre, celda sin número*, donde compara la dictadura argentina con el régimen nazi, Timerman describe el antisemitismo de

sus torturadores, antes de afirmar: “‘Ser judío es casi como tener una segunda biología’, dijo. ‘Uno es un hombre —y un judío—. Uno es un periodista —y un judío—. Es siempre una cuestión de supervivencia’”.¹¹⁶

Timerman había nacido en Ucrania en 1923 y su familia se había refugiado en Argentina en 1928.¹¹⁷ Tras fundar en los años sesenta y setenta las revistas *Primera Plana* y *Confirmado* y el diario *La Opinión*, a partir de su secuestro se transformó, como el pianista Estrella, en un ícono mundial del intelectual perseguido por las dictaduras. El interés de Kagel por él no es sorprendente, dada la importancia internacional del caso y la identidad judía de la que Timerman habla en aquel reportaje. Más llamativo es el hecho de que lo haya asociado directamente con *El tribuno*, sugiriendo así un vínculo entre esa obra, la situación argentina y su propia biografía, la de un judío que, como tantos descendientes de sobrevivientes de las persecuciones antisemitas, habrá vivido siempre, según su biógrafo y amigo Klüppelholz, en estado de “inseguridad existencial”.¹¹⁸ A la pregunta sobre de dónde eran oriundos sus abuelos, contestaba Kagel poco antes de morir: “De Brandenburgo, Odessa y San Petersburgo. Era una mezcla de alemanes y judíos del Este de Europa. En lo que respecta a mis padres, ellos llegaron a Argentina después de los pogromos rusos de 1917. Mi madre, en cambio, llegó desde Hamburgo allá por 1922 con el barco *Cap Arcona*”.¹¹⁹ En cuanto a su mujer Ursula Burghardt, judía nacida en Alemania en 1928, había llegado a Argentina en 1936 huyendo del nazismo, antes de volver con él a su país natal en 1957.

Es llamativo el paralelo entre las historias familiares de Timerman, de Kagel y también de Barenboim. Y por supuesto que esa errancia entre Argentina y Europa no es una especialidad judía, pues le hace eco, entre tantas otras historias, la de Osvaldo Bayer, pensando, al partir hacia Alemania, en su antepasado Sepp Payr, un herrero tirolés: “El emigrado económico del siglo pasado regresa como emigrado político”.¹²⁰ Kagel tenía buenas razones para incluir ese artículo sobre Timerman en los archivos de *Der Tribun*. La vida de Timerman fue excepcional, un judío ucraniano que se transformó en judío argentino y sobrevivió al aparato represor del coronel Camps y el general Videla. Muy distinta pero igualmente excepcional fue la trayectoria de Kagel, un judío argentino que se transformó en judío alemán poco después del suplicio de Timerman. Ese ida y vuelta entre ambos países es el tema de la cantata ...den 24. xii. 1931, “noticias deformadas para barítono e instrumentos” compuestas en 1988, cuyos textos están directamente sacados de periódicos alemanes del día de su nacimiento. Allí se entrecruzan una marcha militar inspirada por una propaganda de cigarrillos Parole, “los que prefiere el joven nacionalsocialista”, y la puesta en música de un cable sobre un motín de presos políticos en la cárcel porteña de Devoto.

Kagel hizo el viaje inverso al de muchos judíos de su edad que llegaron a Argentina huyendo de la Alemania nazi.¹²¹ Y es allí donde la historia de *Der Tribun* cruza la de mi familia, pues la primera persona que le dio clases de alemán a Mauricio Kagel, varios años antes de su viaje a Alemania de 1957, fue mi padre, Tomás Buch, judío nacido en Berlín el mismo año que él, 1931, y refugiado en Argentina junto con mis abuelos en 1938.¹²² Papá me contó la historia varias veces, la primera de ellas en los años ochenta, cuando yo aún vivía en Bariloche y, trabajando como crítico musical, comenzaba a descubrir la música de Kagel. Al visitar Alemania en 1990, llamé a Kagel al teléfono que encontré en la guía. Cuando supo que

era el hijo de Tommy Buch, me recibió inmediatamente y me regaló el relato de su boca de esa misma anécdota sobre las clases de alemán que para entonces pertenecía a la leyenda familiar. En 2014, ya trabajando sobre las relaciones de Kagel con su país natal, le pedí a mi padre que me contara de nuevo todos los detalles de aquel encuentro. Transcribo nuestro diálogo por correo electrónico, conservando tal cual las frases en las que papá, como un chiste sin duda, pero acaso también como una reminiscencia de su acento alemán perdido, la sintaxis de su lengua materna imita:

—¿Cómo se conocieron?

—No sé quién hizo el contacto entre Mauro y yo. (En ese tiempo, era “Mauro”.) La que facilitó el material de enseñanza (creo que ya era viejo entonces) fue una vieja profe de alemán, Annemarie Hoffmann (con dos n) a la que conocía desde los tiempos de Pibelandia.

—¿Qué era eso?

—Era una colonia de vacaciones para chicos, en el pueblo La Granja, en las sierras chicas de Córdoba. Uno de los directores creo que había sido o era maestro en la [Escuela] Pestalozzi, pero no estoy seguro. El primer año fui como participante —a los 15 años, creo— y después me contrataron dos años seguidos como ayudante de los maestros. Anne Hoffmann era una de las maestras, una solterona de unos 45 años, viejísima. Luego, nos reunimos en su casa. En Pibelandia conocí también a Uli y Renata [Bauchwitz, una pareja de amigos]. En cuanto al material didáctico, creo que era de tipo general, no de gramática, sino palabras y frases, de las que se reconstruía luego la sintaxis. Alemán solo, por supuesto. Era bastante infantil; en eso coincidimos con Mauro, pero era lo que había en ese momento. Cuando apareció con Schopenhauer, yo tardé un buen rato en entender nada, por el famoso verbo al final. La propuesta era absurda.

—¿Cuándo fue todo eso? Kagel se fue a Alemania en 1957, con 26 años de edad...

—Nuestras clases fueron mucho antes, en el 48 o 49, tal vez 50. Por qué ya entonces se interesaba por saber alemán no lo sé.

—¿Cuántas veces se habrán visto? ¿Con qué frecuencia? ¿En dónde?

—Creo que una vez por semana, pero pueden haber sido dos. Tal vez durante uno o dos meses, en la casa de él, no recuerdo la dirección. Eran gente de plata.

—¿Te acordás de alguna conversación o situación además de las clases o dentro de las clases? ¿Por ejemplo en torno al gusto compartido por la música? ¿O en torno al peronismo? ¿O a los nazis?

—De música, seguro que hablamos; yo creo que en esos días tomaba clases de violín y viola con una violista, Hilde Heinitz, cuyo marido [Hermann (Germán) Weil] era cellista y profe de Uli.¹²³ Pero no recuerdo ningún tema especial. Tampoco recuerdo que hayamos hablado de política. Éramos ambos gorilas, eso estaba como sobreentendido. Tampoco conozco cuándo su familia vino a Argentina. Seguramente bastante antes que nosotros.

—Y otra cosa que se me ocurre, ¿vos tenías acento alemán de chico o de joven? ¿Cuándo empezaste a pensar/decir “soy argentino”? ¿Pensás que él te vería como un alemán?

—Eso es una pregunta todavía más difícil. Yo recuerdo que ni bien llegamos a Argentina, fui a primer grado a una escuela de verano para chicos débiles. No porque fuera débil, sino porque llegamos en agosto del 38 y en esa escuela se podía aprovechar los meses de verano (aunque empecé en septiembre, el calendario no cierra). Poco después (supongo que en marzo), me pasaron a segundo grado (que entonces se llamaba “primero superior”). Recuerdo que lo primero que aprendí a decir en castellano fue “mejeniralbaño”, porque con eso podía salir al patio, porque me aburría mucho al no entender nada al principio. Pero, poco tiempo después, reunía a toda mi familia alrededor de la mesa del comedor para cantar el Himno Nacional argentino. Sin embargo, en casa se hablaba alemán, y todos los amigos de mis viejos eran judíos alemanes. Poco después, nos mudamos a una especie de conventillo, donde también eran todos judíos alemanes. Parte del tiempo iba a un hogar infantil judío alemán; otra vez, porque los viejos trabajaban, y después, porque mi papá tuvo que internarse en una clínica de tuberculosos. Sospecho que empecé a sentirme argentino bastante después, recién a los 10 tuve un amigo argentino. Supongo que Mauro Kagel me veía como lo que era, pero entonces ya habían pasado unos cuantos años de “argentinidad” y la guerra había pasado. La cuestión fue que en el primer encuentro, a lo mejor en el segundo, me hizo escuchar, entusiasmado, la obra que había compuesto para piano y un armonio que se había comprado, y que tenían una ligera diferencia de afinación. Claro, escuché solo la mitad, ya que tocaba con una mano en cada instrumento.

—Ese dato, como te conté, es muy interesante musicalmente, por su relación con *Aus Deutschland* [una obra de Kagel de 1981]. ¿Quiere decir que él ya se pensaba o presentaba como músico? ¿Te acordás de alguna otra anécdota relacionada con su música?

—No. Pero se pensaba como músico, sobre eso no hay dudas. Además, ya tocaba muy bien el piano. A las pocas clases, se aburría del vocabulario arcaico de temas domésticos que tenía mi material, y me propuso que cambiáramos. Me

pareció bien, porque yo también me aburría con la temática del curso, pero no tenía de dónde agarrarme. La siguiente vez, apareció con Schopenhauer: yo leí las dos primeras páginas de un tirón, sin entender mucho, pero el verbo al final buscando. Para colmo, en tipos góticos. Vencido me declaré. Ahí nuestra relación, pero quedamos amigos, terminó.

—¿En qué consistió esa amistad después del final de las clases?

—No, realmente no llegamos a ser “amigos”, todo el episodio fue demasiado breve. Al final de las clases, nos quedábamos unos minutos charlando, pero nunca profundizamos una amistad. Tampoco lo volví a ver después.¹²⁴

El dato de que Kagel se puso a estudiar alemán al salir de la adolescencia completa el retrato de un artista que, como la mayoría de los intelectuales argentinos de su generación, miraba sobre todo hacia Francia, y cuyo viaje a Alemania en 1957 se debió más que nada al consejo de Pierre Boulez de que fuera a trabajar al estudio de música electrónica de Colonia.¹²⁵ Sin duda, habrán contado también en su pedido de beca al estado alemán su interés por la cultura alemana y la historia personal de Ursula, que había perdido a varios familiares en los campos de concentración nazis y a la que él había conocido de muy joven en una colonia de vacaciones en Córdoba.¹²⁶ Quién sabe si no era la misma de la que hablaba mi padre. Y me gusta saber que este lo ayudó en su primer acercamiento a la lengua alemana, al menos un poco, hasta que pudo más su impaciencia, o la inexperiencia del joven Buch, o el estilo de Schopenhauer.

Mi padre ya ha pasado los 84 años, y me gusta más que nunca interrogarlo sobre su pasado, que jamás ha dejado de trabajar mi presente. En octubre de 2014, durante una escapada a Bariloche, me habló de su propio padre, Alfons Buch, mi abuelo, a quien apenas conocí, pues murió joven de una tuberculosis contraída en la prisión en la que lo metieron los nazis en Berlín en 1936, por judío y por socialista. Me contó que en 1916, a los 18 años, Alfons había tenido que enrolarse en el Ejército alemán, y que poco antes de ser herido de bala, en Francia, había entrado en una iglesia abandonada y se había puesto a tocar el órgano, improvisando como le gustó hacerlo al piano durante toda su vida.

La anécdota me conmovió, pues pintaba a mi propio abuelo, cuyo nombre heredó mi difunto hermano Alfonso, peleando en esa Gran Guerra absurda, y encima contra mi segunda patria, Francia, y a la vez tratando de hallar un instante de música pura en medio del caos. Al menos a mí me gusta imaginar la fascinación del hombre y no la intrusión del soldado, pues seguro que un francés de aquella época no habría oído en esos sonidos más que al *boche*, el alemán profanando un espacio sagrado con su uniforme. Y precisamente en esas semanas en que se cumplía el centenario del comienzo de la guerra, yo estaba trabajando sobre un compositor francés, Jacques Ibert, quien también él había entrado un día en una iglesia para tocar el órgano, robándole así un momento musical a la desolación. *Le vent dans les ruines...* es el título de una pequeña obra para piano que Ibert, que entonces no era soldado sino enfermero, compuso a partir de sus recuerdos de la zona del frente cerca de Verdún. El origen de esos tres minutos, explicará en 1942, refugiado en Antibes tras haber desafiado a Pétain embarcándose en el *Massilia*, es el recuerdo del viento de 1914 soplando a través de una iglesia derruida y las tumbas del pequeño cementerio vecino, que le traía “la espantosa queja de esos muertos cuyo descanso perturbaba la guerra implacable”.¹²⁷ La historia de mi joven abuelo, la del joven Jacques Ibert muestran cómo el estruendo del desastre que arrasa con todo deja emerger, de vez en cuando, atisbos sonoros de belleza. Y el viento en las ruinas es también el viento de la historia que, como en la famosa alegoría de Walter Benjamin sobre el

ángel que avanza hacia el futuro mirando hacia el pasado, parece soplar en mis oídos mientras trato de abrirme paso en el camino que, entre música y violencia, va de Verdún a la ESMA, pasando por Auschwitz.

3. EL DUELO POR LOS DESAPARECIDOS Y LA ALEGRÍA DE DECIR NO

“Cuidado, no vaya a ser que termines convirtiéndote en un adorniano triste”, me advirtió una vez un amigo escritor, Damián Tabarovsky. No sé si él creía que existen los adornianos alegres o si era un chiste para recordarme que Theodor W. Adorno siempre fue un autor de tristezas. En todo caso, lo hizo con buenas intenciones, como en la película *Harry, un amigo que te quiere bien*, de Dominik Moll, donde el tal Harry planifica la masacre de la familia de su amigo escritor por su propio bien, convencido de que esta es el obstáculo que le impide desarrollar su talento literario. Pero su consejo no sirvió de mucho. El nombre de Adorno, que en castellano suena tan antiadorniano, ha quedado asociado a la imposibilidad del arte después de Auschwitz, a la sospecha de que incluso la *Oda a la alegría* de Beethoven es pura ideología afirmativa, al rechazo visceral del jazz, al desprecio estoico por esos estudiantes radicalizados por el Mayo Francés que lo ridiculizaron en su cátedra de Fráncfort, tal vez empujándolo hacia su muerte en 1969.¹²⁸ Y es verdad que desde que comencé a trabajar sobre las relaciones entre música y política nunca he dejado de cruzarme con Adorno en el camino, como un repertorio de preguntas que hice más sin adoptar sus respuestas, con excepción de la posición crítica que resume la palabra *no*.

El uso de la primera persona en la tercera parte de este libro, “Treinta y cinco años”, deja ver por qué razones, debidas tanto a la historia de mi familia como a la historia de todos, lo que digo aquí sobre la música está asociado a la voluntad de decirles *no* al nazismo, al antisemitismo, a la dictadura, a la guerra, a la violencia. Si el rechazo del nazismo forma parte tanto de mis convicciones como de mi herencia, el de la dictadura militar se vincula, como en tanta otra gente de mi generación, a los valores de la democracia encarnados por Raúl Alfonsín en las elecciones de 1983. Es una manera de responder a la barbarie del siglo xx, de la cual el nazismo y la dictadura argentina fueron ejemplos tristemente espectaculares, performances colectivas del mal que, cada una a su nivel y a su manera, cambiaron el curso de nuestra conciencia moral. Henry Rousso, especialista del régimen de Vichy, dice que las sociedades reescriben cada vez su historia a partir de la “última catástrofe”, es decir, un acontecimiento de gravedad extrema que, por su impacto social, cultural y político, modifica la percepción de toda la temporalidad histórica.¹²⁹ Un ejemplo argentino de eso que conocí de cerca es el discurso sobre la mal llamada “Conquista del desierto”, una expedición militar genocida cuyo principal lugar de memoria es la estatua del general Roca en Bariloche y cuyo centenario fuera celebrado en 1979 por la dictadura militar, pues su deconstrucción comenzó en 1982 con esta pregunta de David Viñas: “O, quizá, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?”.¹³⁰

No caben dudas de que en Argentina, a pesar de la grave crisis de 2001, la “última catástrofe” es la dictadura de 1976-1983, cuyos efectos se prolongan no solo en la memoria de

quienes vivieron esos años, sino también en la de los más jóvenes. Es lo que ilustra *Para la memoria*, la canción de Guido Montoya Carlotto, el nieto robado de Estela de Carlotto, de Abuelas de Plaza de Mayo, nacido en cautiverio en 1978 y quien ya antes de descubrir su verdadera identidad en 2014 escribía: “No se han cerrado las puertas ni las heridas de antaño”.¹³¹ La música de la última catástrofe, ese es el tema de este libro tejido entre historia y memoria, donde una Alicia soñada se desliza sobre la helada superficie temporal que va de la *Trauermarsch* de Mahler a la novena *Marcha para malograr la victoria* de Kagel, “desafinando el tiempo y el compás”, como decía Charly García.

Todo eso conmueve al adorniano triste que a veces soy, qué le voy a hacer, cuando se trata de la música y el silencio de las dictaduras, la música y el silencio de la muerte. Leer a Adorno es un hábito que adquirí poco después del retorno de la democracia, al conocer al crítico musical y ensayista Federico Monjeau, quien a su vez había descubierto *Filosofía de la nueva música* durante su exilio en Brasil al escribir su primer libro, dedicado a Schönberg.¹³² Eso no quiere decir que no me interesan los autores que prefieren hablar de la alegría, de la fiesta, del goce bajo todas sus formas y en cualquier situación histórica o imaginaria. Tampoco tengo nada contra quienes se apasionan por el tedio o lo insignificante, ejercicio intelectual difícil si los hay. Los grandes autores que han escrito sobre las últimas catástrofes lo hicieron por razones muy variadas, desde quienes, como Primo Levi, Serge Klarsfeld o Pilar Calveiro, sufrieron esas violencias extremas en carne propia o en la de sus familias hasta aquellos que, como Jean-Pierre Azéma, Patrick Modiano o Leopoldo Brizuela, trataron de elaborar en su obra la mediocridad cómplice de sus padres. Cada uno conoce, o no, su deseo.

Sí me parece útil decir, pues nadie sabe qué harán los historiadores del futuro, que desde la perspectiva de mi generación es difícil escribir sobre la época de la dictadura sin comprometerse no solo con la verdad, que es la base de todo trabajo histórico, sino también con la justicia. Eso no impide en absoluto interesarse por fenómenos alejados del foco del poder, trátase de arte o de otra cosa, o analizar temporalidades que no fueron definidas por el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Eso implica, en cambio, hacer del rechazo del terrorismo de Estado la referencia normativa de todo análisis de esos años, en otras palabras, pensar que todo estudio sobre la Argentina de los años 1976-1983 es, al menos en parte, un estudio de la dictadura argentina.

El compromiso de los historiadores, tan presente en los franceses confrontados a las experiencias de Vichy y de la guerra de Argelia, como Marc Bloch y Pierre Vidal-Naquet, halla una formulación conceptual más precisa, y a la vez más general, en la obra de Paul Ricœur. El desafío ético y epistemológico al que están confrontados el juez y el historiador, dice Ricœur, depende en última instancia de algo ajeno a sus saberes técnicos respectivos, su conciencia de ser, antes que nada, un ciudadano.

Partimos a la búsqueda del tercero imparcial pero no infalible, y terminamos sumando a la pareja del juez y del historiador un tercer miembro: el ciudadano. Emerge como un tercero en el tiempo: su mirada se estructura a partir de su experiencia propia, instruida de modo diverso por el juez penal y por la investigación histórica publicada. Por otra parte, su intervención no termina nunca, lo que lo sitúa más bien del lado del historiador. Pero está a la búsqueda de un juicio garantizado, que querría definitivo como el del juez. Por todos conceptos, continúa siendo el árbitro último. Es el portador militante de los valores “liberales” y de la democracia constitucional. Solo la convicción del ciudadano justifica, en última instancia, la equidad del procedimiento penal en el recinto del tribunal y la honestidad intelectual del historiador en los archivos. Y es la misma convicción la que, en última instancia, permite retrospectivamente calificar lo inhumano como contrario absoluto de

Escribir sobre la dictadura presupone sentirse un ciudadano en el sentido de los derechos y las responsabilidades de cada uno en democracia, pero también en el sentido iluminista, implícito aquí en la palabra “liberal”, es decir, el individuo autónomo que hace libre uso de su razón para distinguir el bien y el mal y criticar el poder y los prejuicios de su tiempo.

La primera consecuencia metodológica es la prioridad a las víctimas. No es casual si muchos estudios sobre arte y dictadura tienen como foco los artistas perseguidos, por ejemplo los compositores catalogados como “música degenerada” o los músicos judíos que llegaron a Argentina en los años treinta huyendo de los nazis.¹³⁴ Eso podría llevar también a estudiar a los músicos que sufrieron más directamente del terrorismo de Estado. Ya la lista de músicos desaparecidos publicada en 1981 por AIDA en París recuerda algo evidente: el hecho de que ser músico no fue un antídoto para ser víctima. Entre otras historias, recuerdo la de Héctor Federico Baccini, organista y exsacerdote, miembro del Grupo de Improvisación que antes del golpe de Estado reunió en La Plata a músicos experimentales como Luis Zubillaga y Jorge Blarduni, y que fuera secuestrado el 26 de noviembre de 1976 con la probable bendición del arzobispo Antonio Plaza, quien no le perdonaba que hubiera abandonado la sotana por una mujer.¹³⁵

Solo que ninguna de esas personas fue asesinada a causa de su música, como en Chile el cantor Víctor Jara. En cambio, las listas de canciones de difusión prohibida pueden dar la impresión de un repertorio sonoro del bien, como reflejo invertido de lo que los militares consideraban los sonidos del mal. Es la parte reprimida de la banda original de la película del Estado, tan original que temas de Eduardo Falú, Eladia Blázquez, León Gieco, César Isella, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Víctor Jara y muchos otros, incluido *Me gusta ese tajo* de Spinetta, conviven con *Cocaine* de Eric Clapton y *The Wall* de Pink Floyd.¹³⁶ El barroco repertorio de músicas censuradas, donde el examen retrospectivo del bien y el mal resulta, antes que nada, de la prohibición misma, muestra el nudo que en la política cultural de los militares formaron su alianza puritana con la Iglesia católica y su paranoia anticomunista, reunidos en una concepción antimodernista de la “subversión” que algunos de sus teóricos derivaban directamente de teólogos medievales.¹³⁷

Del ansia de justicia en la operación historiográfica deriva también el interés por el rol del arte en la crítica o la oposición o la resistencia al poder dictatorial, ilustrado ya por las manifestaciones de la AIDA en Europa y el Siluetazo de la Marcha de la Resistencia en Buenos Aires. Eso no es más que un aspecto de un problema más general y aún más importante, el de la resistencia misma. ¿Acaso llegó tan solo a existir, en el sentido de una fuerza que haya realmente contribuido al derrumbe del régimen argentino? La respuesta es sí, en la medida en que la acción de las Madres de Plaza de Mayo y de otros organismos de derechos humanos hizo estragos en la imagen de la dictadura. Pero más allá de esas pocas personas, y de la red de solidaridades que suscitó en distintos lugares del mundo, está claro que la incompetencia política y militar de los jefes del Proceso y los golpes de ariete de una fuerza exterior, en este caso la flota británica, fueron infinitamente más decisivos para su caída que cualquier forma de presión social. De allí la importancia de la cuestión del arte como resistencia en la

memoria colectiva de los argentinos, lo que podría llamarse el narcisismo nacional.

Tratándose de música, dada justamente la ausencia de una resistencia organizada, en Argentina no hubo nada comparable al Front National des Musiciens, una organización integrada a la *Résistance* francesa.¹³⁸ Y difícilmente podría haberlo habido, con las bases sociológicas del apoyo del que gozó el Proceso durante toda su primera época.¹³⁹ Más que cualquier historia heroica, la atmósfera está dada por lo que el compositor Eduardo Kusnir le escribía el 9 de diciembre de 1976 a Alberto Ginastera, su antiguo maestro en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella:

Desde principios del 75 estoy de nuevo en Buenos Aires. Vine con muchas ansias de reintegrarme a este contexto. Aparte de mis años de niñez y adolescencia yo viví tan poco tiempo en este país que nunca tuve oportunidad de afianzarme o de profundizar vínculos. Este es un pésimo momento para ello, lo sé bien, no obstante estoy haciendo mi esfuerzo, a pesar de muchos contratiempos y de la crueldad social que no le permite a uno conciliar el sueño. Ya usted tendrá conocimiento de lo que le aconteció a Gabriel [Brncic, exiliado en Barcelona tras recibir amenazas de muerte], que después de todo no es mucho si se lo compara con lo que sucede diariamente. La caza de brujas está a la orden del día. Yo fui recientemente cesanteado sin ninguna explicación y se me impide ocupar cualquier cargo en la enseñanza oficial. En medio de tanta confusión no es fácil seguir un camino. Es posible que se me concrete una invitación de la Universidad de Puerto Rico para que vaya a enseñar por 6 meses a partir de agosto, no es seguro aún. Me he presentado al premio Guggenheim por sugerencia de Gabriel, quien hizo que se enviaran los papeles. Al respecto, tuve la osadía —y desde ya me disculpo— de incluir su nombre entre las personalidades a consultar por el comité de selección. Le agradecería muchísimo que usted deseara sostener mi candidatura cuando se produzca la consulta. Ya una vez, con su apoyo, tuve oportunidad de formarme como compositor.¹⁴⁰

La lucidez y la desolación con las que Kusnir pinta el Buenos Aires de la noche dictatorial bastan para hacer de él un testigo importante, emergiendo del confinado ambiente de la música electroacústica.¹⁴¹ Pero la carta a Ginastera cobra sentido junto con el proyecto para la beca Guggenheim, titulado “ópera *Romeo y Giulietta*”:

Desde el punto de vista estético, el enfoque de la obra estará ligado a mis recientes trabajos denominados “Brindis”. En cambio, en la parte formal y de escritura, es mi deseo encontrar nuevas vías de realización. Los “Brindis” ya contienen en cierta medida propuestas de *teatro musical*: si no se los ve (no se los cree) pierden en significación (a menos que uno los imagine).

Sabemos que la “imagen” en una composición musical (aquello que se refleja en nuestro espíritu) está constituida, construida, en base a sonidos. Se trata de un viaje a través de lo sonoro, no siendo necesaria la visualización de una ejecución para entrar en contacto con el hecho artístico en sí. A diferencia de esto, en los “Brindis” la “imagen” es la acción, y solo en la acción, en el enfrentamiento entre *visión* y *audición*, los dispares elementos puestos en juego se cargan de sentido. Por ejemplo, en “Brindis X” un pianista toca con los ojos vendados, condición que dificulta su tarea, creando una particular tensión en el público —el público-testigo—. El pianista tiene la partitura delante de sus ojos, pero no puede leerla (dos Informantes se ocupan de dictársela). Si no se presencia el hecho, no se recibe plenamente el sentido del producto sonoro. Lo mismo en “Brindis III”, con dos pianistas y un niño en triciclo. Este último lo único que hace es dar vueltas continuamente, ¡pero qué distinta sería la apreciación musical de la composición si los pianistas estuviesen solos! De alguna manera el niño interviene —interfiere— en la percepción auditiva. Si bien los “Brindis” pueden ser considerados como *composiciones musicales para presenciar*, para ellos no está prevista ninguna “puesta en escena” con miras a ornar los elementos visuales o los saque de su estado original [sic]. Es ahora, al plantearme la posibilidad de una ópera, cuando me dispongo a trabajar en función de un pensamiento al servicio del *espectáculo*. La tragedia de *Romeo y Giulietta* —que siempre ha ejercido una fuerte fascinación sobre mi espíritu— se presta muy bien a mis propósitos. No entra en mis intenciones el contar la historia una vez más, llevándola a la escena acompañada de música. Lo que quiero es jugar libremente con los personajes, con las dos familias enemistadas, con la secuencia temporal de los acontecimientos. Infinitos son los caminos posibles a seguir —hermosa telaraña de posibilidades—; sin aventurarme entonces en predicciones, lo más aconsejable para este momento sería recordar el refrán: “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”.¹⁴²

Kusnir venía elaborando esa articulación original entre el teatro instrumental kageliano y la

deconstrucción del género operístico desde su doctorado en la Universidad de Vincennes, preparado al mismo tiempo en que Deleuze y Guattari hablaban allí de *machines désirantes*. Su tesis, presentada en 1974, comienza por una “carta a Daniel Charles”, el gran especialista de John Cage que fuera su director, donde *Brindis X* es llamado “la máquina invidente”, con este único comentario del autor: *Tacet*, silencio.¹⁴³ La relación con la dictadura me resulta evidente en ese pianista de ojos vendados que “tiene la partitura delante de sus ojos, pero no puede leerla (dos Informantes se ocupan de dictársela)”. Aun sabiendo que la primera idea de *Brindis X* es anterior al golpe de Estado, el proyecto de Kusnir de 1976 me parece hoy resumir y denunciar la maquinaria sensorial del terrorismo de Estado, los secuestrados en los Falcon verdes con los ojos vendados, la vida tabicada en los centros clandestinos de detención, los informantes y “servicios” acechando en todos lados, la libertad ficticia como coartada de la supresión de las libertades. Y la estrategia del enigma se concentra en esas “familias enemistadas” de Romeo y Julieta, una visión binaria de la sociedad análoga tanto al discurso de la guerrilla como al de los militares, y luego retomada en la teoría de los dos demonios que, ignorando la asimetría de la confrontación real, se impondrá con el retorno de la democracia. Toda una serie de polaridades históricas que, como decía el compositor, deja abierta una “hermosa telaraña de posibilidades”.

Esa música imaginaria prolongaba no solo el trabajo de Kusnir en Francia, sino también sus *Orquídeas primaverales*, una obra electroacústica compuesta poco antes en Buenos Aires, en la cual, dice el compositor, “una marcha militar —la misma que sonaba en Argentina cada vez que había un golpe de Estado— irrumpe cada tanto. En una madrugada de 1976 la escuché por radio precediendo el anuncio del nuevo gobierno militar. Y entonces —estaba medio dormido— pensé: ‘Están tocando *Orquídeas primaverales*’”.¹⁴⁴ Comenta Miguel Garutti: “La marcha oficial, cuya asociación con la tragedia es inevitable, en el imaginario del compositor vuelve travestida en comedia”.¹⁴⁵ Pero ese imaginario tramado en torno a *Romeo y Giulietta* adquiere toda su carga trágica en contrapunto con la carta que Alberto Ginastera enviara finalmente de Ginebra a la Fundación Guggenheim:

Conozco al Sr. E. Kusnir desde que recibió una beca del Instituto Torcuato Di Tela [sic]. Desde entonces (1970) no he leído ni oído ninguna nueva obra suya y no puedo —por esa razón— apreciar su evolución posterior (después de haber sido alumno del instituto), ni dar una opinión sobre sus méritos actuales. Más aún, debo confesar que su programa de actividades parece un poco confuso, en particular a causa de la declaración de la propuesta dramático-musical. Por esas razones prefiero no expresar un juicio de valor.¹⁴⁶

Kusnir no obtuvo la beca Guggenheim y, con sus proyectos “algo confusos” bajo el brazo, partió a Venezuela poco después.¹⁴⁷

En el extranjero, las baladas del fracaso no tenían el mismo sentido que en Buenos Aires. Kusnir y muchos otros eligieron el exilio, como Tata Cedrón, Juan José Mosalini, Gustavo Beytelmann o Tomás Gubitsch, entre otros que recalaron en París y cuyas experiencias políticas variadas les dieron forma a sus músicas.¹⁴⁸ Pero la mayoría de los músicos se quedó en el país, sin que su oficio fuera para nada un signo de su posición política, ni mucho menos. Y allí, como en todos lados, de entrada los riesgos fueron disuasivos, salvo en unos pocos casos. Entre ellos, los miembros del Taller de Investigaciones Musicales (TIM), ese

grupo de música contemporánea cercano al Partido Socialista de los Trabajadores, que asociara la actitud de los músicos de la Orquesta de París con el secuestro de las monjas francesas y que entre 1978 y 1982 actuó en una marginalidad semiclandestina desde donde, cuenta Ana Longoni, su posición trotskista “antisistema” se difractó en las formas abiertas del *happening* y el teatro instrumental. “Repartíamos dibujos que eran partituras y le explicábamos al público qué quería decir cada cosa, y el público hacía la obra [en] una composición coral”, explicará Enrique Viegas acerca de su obra de 1979, *Flusedah*, “para un hombre y una mujer”.¹⁴⁹

Claro que las formas potenciales de la crítica exceden las tomas de riesgo confirmadas y los discursos políticos explícitos. Por eso, todo indicio de una oposición o una disidencia o un desacuerdo o una resistencia a la dictadura en el campo artístico plantea una pregunta sobre la significación de cada una de esas palabras y sobre las obras y las situaciones en las que podría aplicárselas. Eso puede ir desde las ganas de “bailar hasta perder la forma humana” del Indio Solari, donde la Red Conceptualismos del Sur halló el título de su estudio de “los efectos arrasadores sobre los cuerpos de la violencia ejercida por las dictaduras militares” y de “las metamorfosis de los cuerpos y las experiencias de resistencia y libertad que ocurrieron paralelamente”,¹⁵⁰ hasta cualquier representación que parezca una alegoría crítica del poder. Por ejemplo, la serie *Nadie olvida nada* de Guillermo Kuitca, imágenes de desolación doméstica pobladas de camas vacías bajo un título negativo que, observa Viviana Usubiaga invocando a Adorno, “se vuelve una apelación al recuerdo, para que definitivamente todos recuerden todo”.¹⁵¹ “¿Por qué negar, por ejemplo —dirá años después el artista de aquellos cuadros de 1982—, que esas camas, como leí alguna vez en algún trabajo, están en un campo de concentración?, ¿por qué debería negar que allí se deposita la historia argentina?”¹⁵² Pero no se sabe si al mirarlas en 1982 los espectadores pensaron en los campos de concentración, donde por lo demás no había verdaderas camas, siendo que yo mismo, al contemplarlas, no dejo de asociarlas con las sillas vacías de los músicos desaparecidos de las que hablaba la AIDA antes del viaje de la Orquesta de París. De hecho, la forma interrogativa del comentario de Kuitca muestra la incertidumbre que rodea a todo aquello que aparece como “historia depositada” en el arte bajo la forma de una alegoría.

Si es que se trata realmente de alegorías, esa palabra mágica que permite designar a toda situación en donde se dice una cosa por otra, toda figura en donde el rostro melancólico de la historia, dice Walter Benjamin, “se ofrece a la mirada del espectador como un paisaje primitivo petrificado”.¹⁵³ Palabra mágica y también generosa, pues alberga tanto el emblema estabilizado por el uso, digamos la justicia representada por una mujer de ojos vendados con la balanza en una mano y la espada en la otra, como el enigma abierto a la deriva de las interpretaciones tras las huellas de una “*inmanencia expresiva* que nunca excluye la *impronta del afecto*”, según Georges Didi-Huberman.¹⁵⁴ De allí su alianza con el deseo, con un “deseo específicamente alegórico, un deseo *de* la alegoría”.¹⁵⁵

El poder crítico de la alegoría es otro de los nombres de aquella “estrategia del enigma” cuyo símbolo musical es *Canción de Alicia en el país*, y que también cristalizó en novelas como *Nadie, nada, nunca*, de Juan José Saer, y *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, ambas publicadas en 1980.¹⁵⁶ Y dado que el conocimiento es una condición para la acción,

parecería inevitable, aun si en realidad no debería serlo de ningún modo, que la comprobación de la existencia de esa representación enigmática lleve a atribuirle una eficacia pragmática. Por eso ya Jorge Luis Borges, al reaccionar en 1967 a la prohibición de la ópera *Bomarzo* de Ginastera por la dictadura de Onganía, hacía el elogio del “ataque oblicuo”, es decir, una estrategia desarrollada por un artista para burlar la vigilancia de los censores. Según él, eso era algo de lo que Mujica Lainez había sido incapaz en su novela y que Baudelaire solo había logrado en los poemas de *Las flores del mal* que no habían sido condenados y que a él le parecían los mejores.¹⁵⁷ En esa perspectiva, el arte es un arsenal de ataques oblicuos en la exacta medida en que es un repertorio de enigmas. La idea puede resultar fértil sin que haya que asumir la consecuencia tan lógica como escandalosa que deducía Borges, la justificación de la censura en nombre de su valor estético. Tan fértil que incluso él mismo puede volverse aquí el blanco de otro tipo de ataque oblicuo, él que le había dicho a un periodista del *New York Times* estas palabras chocantes: “Me alegro de que prohíban cosas. ¿Le resulta chocante? Bueno, espero que no haya venido a verme a mí, un hombre de 68 años, esperando hallar a un joven iracundo”.¹⁵⁸

Claro que si el ataque del joven iracundo es *demasiado* oblicuo, se vuelve difícil saber contra quién está dirigido y si es realmente un ataque. Las camas vacías de Kuitca pueden hoy evocar a los desaparecidos para mucha gente, yo mismo incluido, pero en 1982 los militares estaban preocupados no por las alegorías, sino por quienes llamaban a los desaparecidos y a sus asesinos por sus nombres. De allí que muchos historiadores de las dictaduras evalúen la resistencia solamente a partir de la peligrosidad que le adjudica el régimen. En esa perspectiva, ni *Canción de Alicia en el país* de Charly García, ni *El tribuno* de Kagel, ni mucho menos la *Quinta sinfonía* de Mahler son ejemplos de resistencia. Y si se elige evaluarla a partir de la intención de los actores, en términos de su coraje moral y de los riesgos reales que corren al exponer sus obras, en la mayoría de los casos solo se llega a una conclusión incierta o no pertinente, como en los de Kagel y de Mahler, aun si en cambio en el de Charly García el remplazo de “adivino” por “asesino” muestra al menos una voluntad consciente de ajustar el tiro.

La alegoría, precisamente en la medida en que es un enigma, despierta un deseo melancólico, dada la imposibilidad de responder de manera neta a lo que Adorno llamaba la *Fragegestalt*, la forma de pregunta de la obra de arte.¹⁵⁹ Por eso, dudar de todas las interpretaciones es el destino normal del adorniano triste. Pero, pensándolo bien, la verdadera tristeza no viene tanto de inspirarse de Adorno para hablar de música en situaciones terribles, como del hecho de que su estética no puede ser adoptada sin distancia, pues en el fondo era demasiado optimista, con su creencia sin límites en el valor ético del arte. La metodología de la investigación histórica entra fatalmente en tensión con la convicción de Adorno de que el arte verdadero, más allá de todas las dudas posibles sobre la conducta de los artistas y del público, mantiene una relación crítica con el poder por el solo hecho de existir; con la idea de que, aun cuando nadie la entiende y ni siquiera la escucha, la música auténtica encarna una forma de negatividad, como lo contrario de la positividad de lo que simplemente es, como lo contrario de la realidad inaceptable.

Solo que el enigma de la *Fragegestalt*, sumado al de la negatividad misma, que se

desgarra entre la complejidad conceptual de la dialéctica negativa y la simplicidad pragmática de toda negación, recuerdan a su vez la dislocación empírica y teórica de la noción de resistencia. Según Ian Kershaw, “es imposible romper con los usos normativos del término ‘resistencia’ (*Widerstand*) para hacer de él un concepto puramente analítico”.¹⁶⁰ De hecho, su prestigio moral ha sobrevivido a su disociación de la libertad y el coraje que operó Foucault al pensarla desde una microfísica del poder según la cual “allí donde hay poder hay resistencia”, como dice en *La voluntad de saber*, para converger con el último Foucault, que a partir de los filósofos cínicos de la Antigüedad despliega la genealogía del “coraje de la verdad” de la palabra pública.¹⁶¹ Eso ilustra las dos principales variantes históricas del concepto, la inorgánica y la heroica, reflejadas en las palabras alemanas *Resistenz* y *Widerstand*: por un lado, la solidaridad espontánea con las víctimas, los gestos microscópicos de oposición sin ideología, las disidencias expresadas en ciertos estilos de vida, ciertas subculturas, ciertas “artes del débil”;¹⁶² por el otro, la acción de un movimiento organizado para combatir al régimen por todos los medios hasta destruirlo, como justamente el *Widerstand* alemán, la *Résistance* francesa y la *Resistenza* italiana durante la Segunda Guerra Mundial, un modelo que no tuvo equivalente en Argentina, dada, entre otras cosas, la debilidad de las organizaciones guerrilleras ya en el momento del golpe de Estado.¹⁶³

Ambas nociones se cruzan en la afirmación de Pilar Calveiro de que en los centros clandestinos de detención “preservar la humanidad y luchar dignamente por la vida” ya era resistir.¹⁶⁴ Y aunque Calveiro no lo hace, es tentador extender ese razonamiento hasta ver a todo el país como una suerte de centro de detención gigante, donde el solo hecho de “preservar la humanidad” hacía de cualquiera un candidato a una forma de resistencia, en su variante microfísica. Pero lo verosímil de esa idea depende de las huellas del impacto real del terror en la vida cotidiana de la gente y de las diferentes reacciones a ese terror. El Mundial 78 y la película *La fiesta de todos*, de 1979, de Sergio Renán, celebración falsamente ingenua de la alegría colectiva recuperada gracias al fútbol, alcanzan para recordar que la dictadura no era hostil a *toda* forma de fiesta o de alegría. Fiesta resistente contra fiesta oficial, alegría contra alegría, entonces, más que resistencia de la alegría y de la fiesta como tales, es la matriz que le da sentido a la idea de una resistencia “infrapolítica” o “molecular” expresada en fiestas y obras de arte. Lo cual a su vez presupone por parte del poder, y es el punto crucial, la ambición de destruir “la capacidad del hombre para la experiencia y el pensamiento”, como dice Hannah Arendt; en otras palabras, un proyecto de disciplinamiento totalitario de los cuerpos y las mentes.¹⁶⁵

En el caso argentino, algunos investigadores estiman que la dictadura operó una “profunda reorganización de las relaciones sociales”, en aras de “la construcción de individuos subordinados, confundidos en la masa e incapacitados o disminuidos para el ejercicio de su individualidad”.¹⁶⁶ Y son precisamente los fracasos locales de ese proyecto los que dejarían ver las “islas” de los espacios en donde los cuerpos se movían al son del rock, pero también, si se toma un instante en serio la reivindicación de una separación estricta entre arte y política, los “templos del arte” donde se iba a respirar música clásica. Solo que el límite heurístico y epistemológico del modelo de los espacios autónomos aparece en la asimetría entre esas dos situaciones, ya medida por la cantidad de policías, respectivamente centenares y ninguno, que

al término de dos horas de felicidad compartida esperaban a unos y a otros a la salida de sus “islas” respectivas. Y también en el hecho de que la producción de discursos críticos por artistas e intelectuales a menudo se realizó en lo que Beatriz Sarlo describió como una “burbuja casi hermética”, es decir recintos privados que juntos más tenían de un archipiélago de burbujas en la superficie del agua que de verdaderas islas.¹⁶⁷ E incluso el caso de los espacios *underground*, donde por cierto había más chances de encontrar opositores que en el Teatro Colón, no permite saber si ese fracaso parcial del proyecto totalitario de las Fuerzas Armadas resultaba de la resistencia misma o de la probabilidad de que, a pesar de lo feroz de la represión, este no haya sido más que el horizonte ideológico de una facción un poco más fanática que las otras, más que una política aplicada de modo sistemático y exitoso al conjunto de la nación. Acaso esas islas fueron menos territorios conquistados tras una dura lucha que zonas secas emergiendo por cálculo o por desidia de los poderosos en un océano de sangre y barro.

Eso muestra de otra manera los límites de la noción de resistencia, y a la vez lo difícil que es remplazarla por otra. Desde el punto de vista conceptual, las cosas no son más simples con la *disidencia* o la *oposición*, por ejemplo, que presuponen una dimensión discursiva y un espacio político, lo que vuelve su uso impreciso o metafórico para hablar de las artes en dictadura, en donde ninguna de esas dos condiciones se verifica fácilmente. Disenso, rechazo, recusación, refutación, impugnación, protesta; todas esas palabras nobles y sentimentales tienen sus propias virtudes heurísticas, que a la hora de explicar lo que el arte hace al poder son compensadas por otras tantas limitaciones. Y lo mismo vale para la más noble de todas, la noción de *crítica*, que irradia simultáneamente desde la teoría crítica de Adorno, la crítica social de Walzer, la sociología crítica de Bourdieu o la sociología de la crítica de Boltanski, pero cuya dimensión argumentativa vuelve incómodo su uso para hablar de música, e incluso de la problemática formal de cualquier arte.¹⁶⁸ De modo que podría pensarse que es mejor optar por una lectura pobre de Adorno, pobre casi en el sentido del *arte povera*, y quedarse con el mínimo denominador común de todas ellas, la palabra *no*.

Decirle *no* a la barbarie, allí reside la ética del arte en tiempos de dictadura. Claro que esa conclusión provisoria y minimalista no evacúa el problema de la discursividad, dado que *no* es algo que justamente se *dice*. Y tampoco permite dar cuenta de muchas representaciones artísticas y experiencias formales que no son inteligibles en términos de *sí* o *no*, a favor o en contra, blanco o negro, resistencia o complacencia, o toda otra polaridad virtuosa pero simplificadora. El arte como negatividad es esencial para la memoria y la historia de la dictadura, entre otras razones porque es uno de los lugares donde se construye la oposición normativa con la democracia, pero no agota en absoluto la problemática del arte en dictadura. De hecho, la focalización recurrente sobre ciertas canciones de rock —*Los dinosaurios* de Charly García, donde insiste la palabra “desaparecer”, es casi tan emblemática como *Canción de Alicia en el país*— es indisociable de su carácter excepcional, entre muchas otras en donde nadie pensó jamás escuchar alegorías del terrorismo de Estado.

Sobre todo, la opción por el *no* deja intacto el problema de la interpretación. Andrea Giunta subraya la importancia de articular dos niveles, las interpretaciones propuestas por los contemporáneos de la obra, y las interpretaciones propuestas por los investigadores de hoy al

hablar de la obra y de aquella primera “comunidad de lectura”. Solo así “ciertas obras creadas durante la dictadura pueden entenderse como visualidades resistentes. Opacas pero resistentes”.¹⁶⁹ Y es justamente la acumulación de opacidades, la de las obras y la de interpretaciones que deben incluir las dimensiones no discursivas de las prácticas artísticas, lo que vuelve al fin y al cabo preferible, a causa de la polisemia del concepto y pese a todas sus limitaciones y a la normatividad que introduce en las descripciones, seguir hablando aquí de *resistencia*.

Esa hermenéutica del arte como resistencia opaca no puede ser clausurada por ningún investigador aislado, dada entre otras cosas la imposibilidad de escribir hoy sobre las obras de aquel tiempo desligándose de su propia experiencia. Los “jóvenes de ayer” deben hacerle un lugar a su memoria individual sin creer que por haber estado allí saben más que los jóvenes de hoy, quienes a su vez, lejos de encarnar una posición objetiva, estudian aquellos años a partir de su propia subjetividad, de su propia memoria familiar y de la memoria colectiva modulada por actores diversos, entre ellos el Estado. Incluso los investigadores extranjeros alimentan lo que saben de la catástrofe argentina con las representaciones del terror político disponibles en otros países, empezando por la Alemania nazi, que constituye la referencia universal de todo Estado criminal, e incluyendo a Argentina misma.¹⁷⁰ De allí que la tarea sea colectiva e internacional.

A la vez, detrás de toda interpretación late el deseo de quien escribe. “¿De quién son mis deseos de hoy, / y este insomnio de quién es?”, preguntaba el Indio Solari con los Redonditos de Ricota.¹⁷¹ Ante la última catástrofe, el deseo y el insomnio del investigador no son muy diferentes de los de un artista o un escritor, por ejemplo en la “arqueología de la ausencia” de la fotógrafa Lucila Quieto, donde las imágenes de desaparecidos son puestas a dialogar con las de sus familiares. “En el lugar de intercambio entre lo individual y lo colectivo —comenta Natalia Fortuny—, las fotografías como testimonios visuales se ubican a medio camino entre una historia exterior y los esfuerzos siempre incompletos de una memoria.”¹⁷² Más que los materiales de una novela o una pintura, las imágenes de las que parten esos fotógrafos son documentos históricos, aun si luego las disciplinas del arte y de la historia imponen cada una su propio régimen de interpretación de fuentes, sus propias reglas del juego para elaborar un testimonio. Pero el deseo es deseo en ambos casos, es decir, carencia, obstinación, movimiento.

De mi deseo en *Canción de Alicia en el país* ya he dicho demasiado. En cuanto a la relación de *El tribuno* y las *Marchas para malograr la victoria* con la dictadura, la puesta en serie de los argumentos que la vuelven plausible deriva en parte de mis ganas de ver en “Mauro” Kagel a un músico que también le dijo *no* a la barbarie argentina. Es una hermenéutica sincera pero laboriosa. Deja abierto el sentido de la música como doble garantía del estatuto artístico de las obras y del respeto por el protocolo historiográfico, pero no demuestra que escucharla haya modificado la conciencia de nadie, salvo la mía cuando hoy la analizo, y acaso mañana la tuya, lectora, cuando recorras estas páginas. Y tampoco puede demostrar que la música hable de aquel régimen siniestro como una mónada, esos entes que, según Adorno, lo dicen todo sobre la violencia del mundo, aunque no tengan puertas ni ventanas para comunicar con el exterior. Pero es lo que hay, que no es poco, pues me permite

avanzar.

También es mi deseo el que me hizo creer que el 16 de julio de 1980 la *Quinta sinfonía* de Mahler representó una forma de resistencia, o una expresión de negatividad, frente a la afirmación brutal del terrorismo de Estado. En torno a esa obra que amo, se cruzan los ecos de las dictaduras que más han marcado la historia de mi familia, la dictadura nazi y la dictadura argentina, y mi interés por la música en tiempos violentos, legado simbólico de mi abuelo tocando el órgano en un pueblo destruido por la Gran Guerra. Creer que la *Quinta* de Mahler no había sido aquella vez “solamente música”, que sí había tenido un significado “extramusical”, que sí había querido decir *no* a la dictadura, que sí había resistido al horror, fue un motor de mi trabajo. Tal vez desde aquel día de 1999 en que, investigando los ecos de la censura de *Bomarzo*, di en los archivos de prensa del Teatro Colón con las huellas de la historia de Daniel Barenboim y la Orquesta de París en la Argentina de la dictadura.

Poco a poco le di forma a la idea de que la extraordinaria ovación final de aquel concierto no solo mostraba el rechazo creciente de los militares por los argentinos, sino también el hecho aún más extraordinario de que una sinfonía de Mahler pudiera ser el catalizador de esa protesta. Los comentarios del embajador francés y de los críticos musicales hacían que la idea de una significación política de la *Quinta* de Mahler no fuera totalmente descabellada. Y tampoco era absurdo imaginar que entre los miembros de una elite confrontada al carácter criminal del régimen hubiera al menos algunas personas que la emoción de esa música hubiera llevado a retomar en su propio nombre lo que creían ser la actitud de sus intérpretes, o sea, las ganas de decirle *no* al poder dictatorial. De hecho, acaso realmente las hubiera, quién sabe; habría que preguntarle a cada uno de los tres mil espectadores de aquel concierto, así fuera post mórtem.

En todo caso, no era que me importara en absoluto mostrar a esas elites bajo una luz más favorable que su apoyo global a la dictadura, o la proverbial superficialidad de su comercio con las artes. No tengo ninguna razón para defenderlas, más allá de mi convicción de que siempre es útil mostrar matices y contradicciones; ni tampoco para criticarlas, más allá de la figura ricœuriana del historiador ciudadano, que por cierto significa mucho. Los hechos aquí narrados hablan por sí mismos. El rol de las artes en el comportamiento de las elites argentinas durante la dictadura es un tema del que se sabe poco; pueda este libro contribuir a que se lo conozca mejor, y mala suerte si el retrato que resulta no es demasiado halagüeño para los amantes de música clásica del Buenos Aires de entonces. Pero lo que más me importaba de esa idea sobre la significación política de la música de Mahler, comprendida con los textos de Adorno y analizada con los instrumentos de la narratología musical y la ecología de la percepción, era la música misma. Nunca pude resignarme a que la música clásica, y especialmente mis obras favoritas, fueran ante todo patrimonio y signo de distinción de los viejos y los ricos.¹⁷³ Por eso, escuchando una y otra vez la *Quinta sinfonía* construí mi razonamiento, que era tanto una exploración teórica como el resultado de una experiencia.

Solo que la ausencia de pruebas de que una resistencia a la dictadura había sido efectivamente la experiencia real de la escucha de esa obra en 1980 le fue dando a esa idea una forma cada vez más incierta. ¿Cómo era posible, me preguntaba yo, que miles de personas pudieran reaccionar ante esa música con tanta emoción, pero sin prestar oídos a su significación? Y si el análisis musical sirve para construir interpretaciones sofisticadas, pero

sin relación con lo que ocurre en una sala de conciertos, ¿no es la musicología misma la que se vuelve irrelevante, al menos para una historia de la música que aspira ser parte de las ciencias sociales? Durante meses, la dificultad de hallar abonados del Mozarteum de 1980 me hizo navegar en un mar de incertidumbres prácticas y teóricas. Y cuando por fin logré dar con unas cuantas personas que habían estado en esos conciertos de la Orquesta de París, sus testimonios me convencieron de que la verdadera dimensión política de esa ovación final radicaba justamente en su carácter apolítico, y que en cambio la idea de un acto de resistencia colectiva disparado por la música de Mahler no era más que una fantasía romántica. Una fantasía romántica tardía, tan anacrónica como la creencia en los poderes civilizadores universales de la música clásica, erigida en el siglo XIX en una suerte de religión.

Así funciona una investigación que se pretende científica, me dije para consolarme, es decir, mediante hipótesis que la acumulación de fuentes permite confirmar, revisar o refutar. Nunca es triste la verdad para el investigador, lo que no tiene es remedio. Y luego me di cuenta de que ese resultado, lejos de quitarle sentido a mi trabajo, por el contrario le daba una significación más personal, y tal vez más potente. A condición, eso sí, de asumir lo subjetivo de mi interpretación. Esta es mi creación, casi en el sentido artístico del término, aun si se basa en documentos y testimonios que la vuelven diferente de una invención puramente ficcional. Al emerger de lo real y volver a lo real bajo la forma de un discurso histórico, explora el potencial de significación de la sinfonía en un contexto histórico preciso y a partir de mi experiencia actual. Por eso debo asumir en primera persona la idea de que más allá de las diferentes intenciones de los músicos y de su director, más allá de los objetivos de los organizadores de esos conciertos y de los cálculos de sus aliados políticos, más allá de lo que pensó o sintió o reprimió el público aquel día, la *Trauermarsch* ejecutada en Buenos Aires el 16 de julio de 1980 por Daniel Barenboim y la Orquesta de París puede ser oída, incluso treinta y cinco años más tarde, como un “grito de horror ante algo peor que la muerte”, y la *Quinta sinfonía* de Mahler en su conjunto, tal como sonó aquel día ya lejano, como una opaca resistencia a la última dictadura argentina.

Eso implica tomar en serio el hecho de que *Trauermarsch* quiere decir literalmente “marcha de duelo”, más que “marcha fúnebre”. Esa música saturada de alusiones a la muerte, en un contexto igualmente saturado de representaciones de los muertos, incluidos esos desaparecidos que son muertos despojados de su propia muerte, pudo ser la música de una Argentina enlutada en silencio por el terrorismo de Estado. Una música para el trabajo de duelo, el *Trauerarbeit*, dice Freud, donde aun en circunstancias normales, “durante ese tiempo, la existencia del objeto perdido se prolonga psíquicamente”.¹⁷⁴ Solo que la condición del desaparecido, la incertidumbre radical que lo instala entre la muerte y la vida, prolonga y diversifica ese enigma que es de por sí todo duelo en una temporalidad sin fin. “Muerto y vivo al mismo tiempo, el muerto/desaparecido no cesa de pesar en el mundo de los vivos. Esto crea un sujeto que rechaza el duelo, y a la vez está de duelo de modo latente.”¹⁷⁵

Por eso la *Trauermarsch* es una música melancólica en el sentido freudiano, donde “la sombra del objeto ha recaído sobre el yo”, haciendo del duelo mismo un enigma dentro del enigma.¹⁷⁶ Una música que es el trabajo de duelo como enigma, como incertidumbre acerca de su propia existencia. La música fúnebre para un ausente del que siempre puede esperarse de

verdad, contra toda esperanza, que aparezca con vida al sol de un lindo día, como dice en cambio, cual pura negación de lo real, el cuarto de los *Kindertotenlieder* de Mahler.

Por eso, la *Trauermarsch* es una alegoría tal como Benjamin la describe en su libro sobre el “drama barroco alemán”, que en alemán se dice justamente *Trauerspiel*: “La historia, en lo que siempre tuvo de intempestivo, de doloroso, de imperfecto, se inscribe en un rostro; no, en una calavera”.¹⁷⁷ Solo que la imagen macabra es remplazada aquí por una música, es decir, una forma desplegada en el tiempo. Su potencia alegórica es la de un “montaje temporal”, semejante al que Didi-Huberman identifica en algunas obras de Brecht,¹⁷⁸ pero cuyos elementos son menos los motivos musicales oídos en el tiempo de manera autónoma que su interacción con el devenir de las representaciones que dan forma a la memoria colectiva. “La comunidad —dice Laurie Laufer sin pensar en Argentina— permite la metaforización de un exceso de presencia del desaparecido; desplazamiento, transferencia, ‘juego de duelo’ (*Trauerspiel*-tragedia) que hay que tomar completamente ‘en serio’.”¹⁷⁹

Ante la figura argentina del desaparecido, la alegoría se tensa entre el duelo melancólico y un ritual de pérdida que no tuvo la forma lineal de la procesión fúnebre, el *Kondukt* que lleva del velorio al cementerio, sino la del movimiento circular interminable de las “rondas de los jueves” y las “marchas de la resistencia” de las Madres de Plaza de Mayo.¹⁸⁰ Claro que ese no fue un movimiento de duelo, sino de resistencia, justamente, y de resistencia no solo contra la dictadura, sino también contra el duelo mismo. Esa lucha por la aparición con vida que siempre fue la consigna de las Madres, y que hizo que se las llamara “locas” cuando en realidad daban a ver la locura del régimen, surge en sincronía con el clímax de la sinfonía de Mahler en la apoteosis del *Rondo* final. Como alegoría del duelo enigmático, o del duelo imposible, o de la negación de esa negación que es la muerte misma, esta interpretación de la ejecución de la *Quinta sinfonía* de Mahler el 16 de julio de 1980 la acerca al núcleo histórico de la memoria de la dictadura argentina.

Todo eso invita hoy a una escucha de esa obra atenta a la vez al contexto de entonces y a los treinta y cinco años que han pasado desde aquel concierto. Sin embargo, yo no creo ni en Adorno, ni en la religión de la música. Y admito que la pregunta sobre la significación política de la música de Mahler acaso no tenga mucha importancia, comparada con el abismo de interrogantes éticos, sociales y políticos que sigue planteando nuestra última catástrofe. Por eso mi interpretación solo me gusta como conjetura, no como revelación de un contenido de verdad. Por eso también puedo entender que alguien pueda hallarla absurda, e incluso impropia, tratándose de hechos tan graves, que no necesitan de la experiencia estética para acceder a la conciencia moral. Entiendo que el silencio pueda parecer un sonido más respetuoso de los muertos que cualquier música, entiendo que en ningún caso haya que dejar que la música cubra el silencio de la muerte.

A la vez, pienso que la mejor garantía contra ese riesgo es el hecho de que mi análisis de las dos horas del último concierto es parte del relato de aquella semana de Daniel Barenboim y los músicos de la Orquesta de París en la Argentina de la dictadura. Y si todo el episodio me llamó tanto la atención fue porque los escándalos, los casos y los *affaires* siempre revelan tensiones sociales y políticas, como lo ha mostrado la sociología pragmática,¹⁸¹ pero también por su fuerza narrativa. “La historia es una literatura contemporánea”, dice Ivan Jablonka,

autor de un relato histórico sobre la masacre de sus abuelos en Auschwitz, a quienes él no conoció y cuyos familiares se escaparon a Argentina.¹⁸² Y en *Quelle histoire*, Stéphane Audoin-Rouzeau describe en un solo aliento literario su búsqueda en los archivos familiares de la marca traumática que la Primera Guerra Mundial fue dejando en tres generaciones, la de sus abuelos, la de su padre, la suya propia, historiador de aquel conflicto centenario.¹⁸³ También este libro cuenta una de esas historias verdaderas que, por su complejidad humana, estética y política, invitan tanto a la libertad de la escritura literaria como al rigor de la investigación científica.

Al escucharla, varios amigos me dijeron que tenía que escribir una novela, o un guion de película, o un libreto de ópera. Y es cierto que puedo imaginar diálogos y situaciones ficcionales con esos ingredientes: el amor y la pasión resistente de la violinista y el cornista, el tormento interior del director de orquesta, el oportunismo del embajador, el fascismo del militar, la orquesta tocando en esos escenarios suntuosos ante la gente de un país exótico y peligroso, la emocionante belleza de la música. Pero no. Nada de eso, les contesté, al contrario. Con las fuentes todo, sin las fuentes nada. Al revés de los historiadores que denuncian a la literatura como una amenaza para la historia como ciencia, pero también al revés de los escritores que en nombre de la literatura escriben historia sin documentos, este libro intenta —y por supuesto no me corresponde decir con qué éxito— dejar fluir la potencia del relato de la densidad de su trama documental.

La alegría de escribir no le rinde cuentas a nadie, ni siquiera a la verdad. Pero todo lo que se dice aquí es cierto, o lo más cierto que soy capaz de decir, a partir de las fuentes y también de lo que esas fuentes callan. En particular, la incertidumbre final sobre el sentido de la música de Mahler es más importante que cualquier certeza y que cualquier conjetura. El enigma musical inscripto en el corazón de esta historia política, que es el de la resistencia como pregunta, es lo que la vuelve inquietante y hermosa, y no solo siniestra y heroica. Una historia verdadera que merece ser contada se nutre tanto de música como de silencio.

¹ Véanse Esteban Buch, “L’Orchestre de Paris et Daniel Barenboïm dans l’Argentine du général Videla (1980). La musique et le silence de la mort”, en *Relations Internationales*, vol. 1, núm. 156: *Musique et relations internationales II*, enero de 2014, pp. 87-107; “Daniel Barenboim y la Orquesta de París en Buenos Aires: historia y memoria de la música en dictadura, entre Mahler y Serú Girán”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>, y Gustavo Fernández Walker, *Colón: teatro de operaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015, pp. 104-109. El tema fue también tratado en un programa de Luis Gorelik en Radio Clásica el 24 de marzo de 2014.

¹ Jeannette Arata de Erize y Hugo Beccacece, *Mozarteum Argentino. 50 aniversario*, Buenos Aires, Mozarteum Argentino, 2003, p. 79.

² Véase Maynard Solomon, *Beethoven*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1983, p. 189.

³ Telegrama de François de La Gorce al Quai d'Orsay, 17 de octubre de 1977, Archives Diplomatiques de Nantes (en adelante, AD-Nantes), 132PO/6/124. Todas las traducciones de las citas pertenecen al autor.

⁴ Marie-Noëlle Erize (hermana de Marie-Anne), correo electrónico al autor, 8 de febrero de 2015; Bernard Destremau al Quai d'Orsay, 5 de enero de 1979, 80QO/210, direction Amériques-Argentine, Archives Diplomatiques de La Courneuve (en adelante, AD-La Courneuve). Véase Philippe Broussard, *La disparue de San Juan*, París, Stock, 2011 [trad. esp.: *La desaparecida de San Juan*, Buenos Aires, Planeta, 2011].

⁵ Telegrama de François de La Gorce al Quai d'Orsay, 17 de octubre de 1977, cit.

⁶ Véase Gaby Etchebarne, *Sur les pas des disparus d'Argentine (1976-1983)*, París, Karthala, 2015.

⁷ Véanse Archives de la Campagne pour la Libération de Miguel Ángel Estrella, ARC 3018 (1-9), Bibliothèque de l'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP), París; Joceline Rodríguez, "La musique en prison... Campagne pour la libération de Miguel Ángel Estrella", inédito; Miguel Ángel Estrella, *Musique pour l'espérance. Entretiens avec Jean Lacouture*, París, Seuil, 1997 [ed. orig.: *Música para la esperanza. Conversaciones con Jean Lacouture*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985].

⁸ Véase Marina Franco, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pp. 181-202.

⁹ *Le Monde*, 20 de junio de 1978.

¹⁰ Abel Gilbert y Miguel Vitagliano, *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*, Buenos Aires, Norma, 1998, p. 119.

¹¹ "Notes sur les ventes d'armes", dossier "Visite en France de Monsieur Martínez de Hoz, Ministre de l'Economie de la République d'Argentine, 29 et 30 mai 1980", 80QO/219, AD-La Courneuve.

¹² Claude Lefort, *L'invention démocratique* [1981], París, Fayard, 1994, p. 7 [trad. esp.: *La invención democrática*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990].

¹³ Declaraciones de Valéry Giscard d'Estaing a la revista *Newsweek*, julio de 1977, cit. en Marie-France Toinet, "Valéry Giscard d'Estaing et les Etats-Unis", en Samy Cohen y Marie-Claude Smouts (eds.), *La politique extérieure de Valéry Giscard d'Estaing*, París, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985, p. 55; "Plusieurs centaines de détenus pourraient être libérés à l'occasion des fêtes", en *Le Monde*, 26 de diciembre de 1977. Véanse

también Frédéric Bozo, *La politique étrangère de la France depuis 1945*, París, La Découverte, 1997, p. 78, y Charles Hargrove, “Valéry Giscard d’Estaing”, en *Politique Étrangère*, vol. 1, núm. 51, 1986, pp. 115-128.

¹⁴ “Droits de l’homme et problèmes stratégiques ont été évoqués lors du séjour de l’amiral Massera”, en *Le Monde*, 8 de julio de 1978; Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, col. Historia Argentina, núm. 9, 2003, p. 284; Marie-Monique Robin, *Escadrons de la mort, l’école française*, París, La Découverte, 2004, pp. 361 y 362 [trad. esp.: *Los escuadrones de la muerte. La escuela francesa*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004].

¹⁵ “Notes sur les ventes d’armes”, *op. cit.*; entrevista con Miguel Benasayag, París, 16 de febrero de 2015.

¹⁶ “Notes sur les ventes d’armes”, *op. cit.*

¹⁷ Resolución 33/173, “Personnes disparues”, Asamblea General de las Naciones Unidas, 90ª sesión plenaria, 20 de diciembre de 1978, pp. 161 y 162, disponible en línea: <http://www.un.org/es/comun/docs/index.asp?symbol=A/RES/33/173&referer=http://www.un.org/es/documents/ag/res/33/ares33.htm&Lang>

¹⁸ Véase Bernard Destremau, *Le cinquième set. Du tennis à la diplomatie, 1930-1983*, París, France-Empire, 1986.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 143 y 317. Véanse también el informe de Bernard Destremau, secretario de Estado de Asuntos Extranjeros, al presidente de la República, 15 de febrero de 1975, Archives de la Présidence de la République, 1974-1981, AG/5(3)/1120, Archives Nationales, y “La formation d’un gouvernement de coalition serait envisagée”, en *Le Monde*, 6 de julio de 1974.

²⁰ Véanse Philippe Lane, *French Scientific and Cultural Diplomacy*, pref. de Laurent Fabius, sir Vernon Ellis y Xavier Darcos, Liverpool, Liverpool University Press, 2013; Nicholas J. Cull, “Public Diplomacy: Taxonomies and Histories”, en *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 616: *Public Diplomacy in a Changing World*, marzo de 2008, pp. 31-54; Louis Dollot, *Les relations culturelles internationales*, París, Presses Universitaires de France (PUF), 1968.

²¹ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 14 de junio de 1979. Para la preparación de la gira de la Orquesta de París, véase el fondo de la Association Française d’Action Artistique (en adelante, AFAA), 557INVA/272, AD-La Courneuve.

²² Carta de Bernard Destremau a Roger Vaurs, director general de Relaciones Culturales, Científicas y Técnicas del Ministerio de Asuntos Extranjeros, 3 de diciembre de 1979, 557INVA/272, AD-La Courneuve. Sobre la AFAA, véanse Danièle Pistone, “La musique comme ambassadrice? L’Association française d’action artistique (1922-2006): bilan et enjeux”, en *Relations Internationales*, vol. 1, núm. 156: *Musique et relations internationales II*, 2014, pp. 21-36, e Yves Balmer, “La diffusion de l’œuvre d’Olivier Messiaen aux États-Unis: un

révélateur des objectifs de la diplomatie culturelle française”, en *Relations Internationales*, vol. 1, núm. 156, *op. cit.*, pp. 37-52.

²³ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 16 de julio de 1980, anexo “Relations franco-argentines”, 132PO/6/162, AD-Nantes.

²⁴ Para la visita de Maurice Papon, véase 80QO/215-216, Amérique, Argentine 1976-1981, AD-La Courneuve.

²⁵ Para la visita de José Alfredo Martínez de Hoz, véase 80QO/218-220, Amérique, Argentine 1976-1981, AD-La Courneuve.

²⁶ “Videla recibió al ministro francés Papon, con quien se firmó un convenio”, en *La Prensa*, 5 de abril de 1979.

²⁷ Serge Klarsfeld y Beate Klarsfeld, *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, París, Avenir Graphique, 1978. Véanse Olivier Wieviorka, *La mémoire désunie. Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, París, Gallimard, col. Folio, 2010, pp. 196 y 197, y Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, 2ª ed., París, Seuil, 1990.

²⁸ “M. Maurice Papon a obtenu des assurances sur le sort de plusieurs français détenus”, en *Le Monde*, 14 de abril de 1979.

²⁹ “Des cheminots se souviennent de la gare Saint-Jean, point de départ vers Drancy et Auschwitz”, en *Le Monde*, 18 de febrero de 1998; “Le tunnel garde son mystère”, en *Sud Ouest*, 30 de marzo de 1998.

³⁰ Entrevista con Mireille Cardoze, París, 11 de febrero de 2015.

³¹ Traducido del francés, citado en telegrama de M. Coignac al Quai d’Orsay, 30 de mayo de 1980, 80QO/215-216, AD-La Courneuve.

³² “Discurso de Ricardo Grüneisen au patronat français”, 29 de mayo de 1980, 80QO/218-220, AD-La Courneuve (el énfasis pertenece al original).

³³ Daniel Barenboim, *A Life in Music*, Nueva York, Arcade, 2002, p. 67 [trad. esp.: *Mi vida en la música*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003].

³⁴ Carta de Bernard Destremau a André Gadaud, Buenos Aires, 16 de mayo de 1980, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

³⁵ Telegrama de M. Coignac al Quai d’Orsay, 28 de mayo de 1980, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

³⁶ Daniel Barenboim, *Everything is Connected. The Power of Music*, Londres, Phoenix, 2009, libro electrónico: p. 635.

³⁷ Carta de Jean-Pierre Guillard a Claude Demarigny, 2 de mayo de 1979, 557INVA/272,

AD-La Courneuve.

³⁸ Raymond Césaire, “Note pour la direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques – Service des échanges artistiques”, 6 de junio de 1979, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

³⁹ Carta de Emmanuel de Casteja a Jean François-Poncet, Santiago, 30 de noviembre de 1979, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

⁴⁰ Carta de André Gadaud a Emmanuel de Casteja, 21 de enero de 1980, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

⁴¹ Roger Vours, “Note pour le cabinet du ministre”, 16 de octubre de 1979, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

⁴² Carta de Osvaldo Cacciatore a Jacques Chirac, [ileg.] 1980, 80QO/211, direction Amériques-Argentine, AD-La Courneuve.

⁴³ Véanse la carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 30 de abril de 1980, 80QO/211, direction Amériques-Argentine, AD-La Courneuve, y *La Nación*, edición internacional, 16 de junio de 1980. Sobre el Cuarto Centenario, véase Esteban Buch, “*Conquistadores, Indians, and Argentine Generals: Iubilum* op. 51, a Commission to Alberto Ginastera (1980)”, en Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva (eds.), *Composing for the State. Music in 20th-Century Dictatorships*, Ashgate y Fondazione Cini, 2016, pp. 187-215.

⁴⁴ “Nos visitará la Orquesta de París”, en *La Nación*, 8 de noviembre de 1979.

⁴⁵ Carta de Bernard Destremau a Roger Vours, 3 de diciembre de 1979, cit.

⁴⁶ Actas de las reuniones del 18 de octubre de 1979, 16 de noviembre de 1979, 29 de febrero de 1980 y 28 de marzo de 1980, Archivos del Comité d’Entreprise de l’Orchestre de Paris.

⁴⁷ Bernadette [Zervudacki], “Note pour Monsieur Gadaud”, 25 de abril de 1980; contrato entre la AFAA y la Orquesta de París, 25 de junio de 1980, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

⁴⁸ “Précisions sur une visite à Buenos Aires”, en *Le Monde*, 15 de marzo de 1980.

⁴⁹ Véase Jean-Gabriel Contamin y Olivier Le Noé, “La coupe est pleine Videla! Le Mundial 1978 entre politisation et dépolitisation”, en *Le Mouvement Social*, núm. 230, 2010, pp. 27-46.

⁵⁰ “Ein kulturelles und ein politisches Ereignis”, en *Neue Zürcher Zeitung*, 26 de mayo de 1978.

⁵¹ Comunicado de AIDA, 3 de julio de 1980, documento mecanografiado, Archivos de Michel Garcin-Marrou (en adelante, AMGM), publicado en *Le Monde*, 5 de julio de 1980.

⁵² “Comité exécutif de AIDA”, documento mimeografiado, archivos de Jean-François

Labouverie.

⁵³ Carta de Yves Haguenauer a Ariane Mnouchkine, 3 de julio de 1979, Archives de la Campagne pour la Libération de Miguel Ángel Estrella, ARC 3018 (6), Correspondances individuelles (M-P), Bibliothèque de l'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP), París.

⁵⁴ Véase Eduardo Anguita y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, vol. v, Buenos Aires, Planeta, 2006, pp. 295 y 296.

⁵⁵ AIDA, *Argentine. La culture interdite. Pièces à conviction 1976-1981*, ed. de J.-J. Hernández Arregui, París, François Maspero, 1981, p. 121; AIDA, *L'Argentine. 100 artistes disparus*, París, AIDA, 1982, Archivos de Jean-François Labouverie.

⁵⁶ Entrevista con Liliana Andreone y Jean-François Labouverie, París, 25 de diciembre de 2014. Véase Philippe Artières (ed.), *La révolte de la prison de Nancy, 15 janvier 1972*, París, Le Point du Jour, 2003.

⁵⁷ Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, "Introducción", en Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, pp. 26 y 27; Jorge Warley y Laura Mango, "Madres de Plaza de Mayo: un espacio alternativo para los artistas plásticos", en Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.), *El Siluetazo, op. cit.*, p. 184; Roberto Amigo Cerisolo, "Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos", en Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.), *El Siluetazo, op. cit.*, pp. 208 y 209.

⁵⁸ Véase Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013, pp. 216 y ss.

⁵⁹ Comunicado firmado por "Un groupe d'artistes musiciens de l'Orchestre de Paris", 4 de julio de 1980, AMGM, publicado en *Le Monde*, 6 y 7 de julio de 1980.

⁶⁰ Claude Samuel, "Les chaises vides des musiciens argentins", en *Le Matin*, 11 de julio de 1980, y "L'artiste et le pouvoir politique", en *Panorama de la musique et des instruments*, núm. 22, marzo-abril de 1978, pp. 9-13.

⁶¹ Entrevista con Michel Garcin-Marrou, París, 6 de julio de 2013.

⁶² Entrevista con Denis Bouez, París, 17 de julio de 2013.

⁶³ Entrevista con André Cazalet, París, 3 de julio de 2013.

⁶⁴ "Orchestre de Paris. Tournée Am. Latine", carnet de viaje, núms. 45 y 101, Archivos de Denis Bouez y Michel Garcin-Marrou.

⁶⁵ Véanse Bernard Lehmann, *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, París, La Découverte, 2002; Esteban Buch, "Lisez-vous la musique? À propos de *La mémoire collective chez les musiciens* de Maurice Halbwachs", en *Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica*, núm. 2, 2007, pp. 73-84, y Hyacinthe Ravet, *L'orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, París, Vrin, 2015.

- ⁶⁶ François Dupin, “L’esprit maison”, en Nicole Salinger (ed.), *Orchestre de Paris*, París, Vandeveld, 1987, p. 100.
- ⁶⁷ Entrevista con Mireille Cardoze, cit.
- ⁶⁸ Véase Alain Lanceron, “Les rangs de l’orchestre”, en *Valeurs Actuelles*, 24 de abril de 1976; Gérard Mannoni, “De Munch à Barenboïm à la recherche d’une âme”, en *Le Quotidien de Paris*, 10 de noviembre de 1977; Jacques Lonchamp, “Trois mois pour obtenir la confiance”, en *Le Monde*, 15 de abril de 1978.
- ⁶⁹ Jean-Pierre Guillard, “Historique 1967-1987”, en Nicole Salinger (ed.), *Orchestre de Paris*, op. cit., p. 34.
- ⁷⁰ Nicole Salinger (ed.), *Orchestre de Paris*, op. cit., pp. 146 y ss.
- ⁷¹ Carta de André Gadaud a Jacques Charpentier, presidente de la Orquesta de París, 7 de noviembre de 1979, 557INVA/272, AD-La Courneuve; Wolfgang Schaufler, “Daniel Barenboim: Mahler Interview for Universal Edition”, 2009, disponible en línea: <<http://danielbarenboim.com/mahler-interview-for-universal-edition/>>.
- ⁷² Ronaldo Miranda, “O brilho, a elegância e a ‘justa medida’”, en *Jornal do Brasil*, 9 de julio de 1980.
- ⁷³ Enio Squeff, “O que fica da Orquestra de Paris”, en *Folha de São Paulo*, 11 de julio de 1980.
- ⁷⁴ Véanse Nicole Salinger (ed.), *Orchestre de Paris*, op. cit., y la cronología disponible en línea: <<http://www.orchestredeparis.com>>.
- ⁷⁵ Entrevista con Denis Bouez, cit.
- ⁷⁶ Véase en línea: <<http://lesluthiers.org/main.php>>.
- ⁷⁷ Lista de invitados al almuerzo del 12 de julio de 1980, 132PO/6/101, AD-Nantes.
- ⁷⁸ *La Prensa*, 18 de julio de 1980.
- ⁷⁹ Pablo Lon, “Argentina-Francia: una pelea que no empezó con la orquesta”, en *Somos*, 25 de julio de 1980.
- ⁸⁰ Entrevista telefónica con Eduardo Comesaña, 22 de mayo de 2013; entrevista telefónica con Eugenio Scavo, 28 de mayo de 2013.
- ⁸¹ Pablo Lon, op. cit., pp. 5 y 6.
- ⁸² Entrevista con Jean-Pierre Guillard, París, 5 de marzo de 2013.
- ⁸³ Bernard Destremau, *Le cinquième set*, op. cit., p. 400.
- ⁸⁴ *La Nación*, 15 de julio de 1980.

- ⁸⁵ “Mozarteum Argentino-Comisión Directiva”, memoria 1980, Archivos del Mozarteum Argentino (AMA); “Conocidos en la platea”, en *Convicción*, 15 de julio de 1980.
- ⁸⁶ Socios protectores del Mozarteum Argentino, programas de las temporadas 1978 y 1982, archivo privado.
- ⁸⁷ Véase Vicente Muleiro, 1976. *El golpe civil. Una historia del mal en la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, col. Booket, 2011.
- ⁸⁸ Manuel Mujica Lainez, *El gran teatro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979. Véanse Blas Matamoro, *El Teatro Colón*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972; Claudio E. Benzecry, “An Opera House for the ‘Paris of South America’. Pathways to the Institutionalization of High Culture”, en *Theory & Society*, núm. 43, 2014, pp. 169-196, y *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- ⁸⁹ Entrevista con Horacio García Belsunce, Buenos Aires, 30 de octubre de 2014.
- ⁹⁰ General Acdel Vilas, cit. en Mark Osiel, *Mass Atrocity, Ordinary Evil, and Hannah Arendt. Criminal Consciousness in Argentina’s Dirty War*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, p. 166. Véanse Gabriela Águila, “Disciplinamiento, control social y ‘acción psicológica’ en la dictadura argentina. Una mirada a escala local: Rosario, 1976-1981”, en *Revista Binacional Brasil Argentina*, vol. 3, núm. 1, junio de 2014, pp. 211-239, y “La represión en la historia argentina reciente: fases, dispositivos y dinámicas regionales”, en Gabriela Águila y Luciano Alonso (coords.), *Procesos represivos y actitudes sociales. Entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur*, Buenos Aires, Prometeo, 2013, pp. 97-121; Julia Risler, “La propaganda como mecanismo de acción psicológica impulsado por la última dictadura cívico militar (1976-1983)”, IX Jornadas de Sociología: Capitalismo del Siglo XXI, Crisis y Reconfiguraciones. Luces y Sombras en América Latina, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011; David Sheinin, *Consent of the Damned. Ordinary Argentines in the Dirty War*, Gainesville, University Press of Florida, 2012.
- ⁹¹ Laura G. Rodríguez, “La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983)”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 22, núm. 1, 2010, Madrid, Universidad Complutense, pp. 59-74, y “Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). Estado, funcionarios y políticas”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 42, núm. 2, disponible en línea: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc>>.
- ⁹² Juan Ignacio Vallejos, “Danza y dictadura. Acerca de *Dirección obligatoria*, de Alejandro Cervera”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- ⁹³ Esteban Buch, “Conquistadores, Indians, and Argentine Generals...”, *op. cit.*
- ⁹⁴ Véanse Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura*, Buenos Aires, Centro

Editor de América Latina, 1986; Hernán Invernizzi y Judith Gociol, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2003; Esteban Buch, *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, y Laura Schenquer, “Dispositivos de control: pornografía, teatro y subversión en una pequeña localidad del norte de Santa Fe durante la última dictadura militar”, 2015, inédito.

⁹⁵ Jorge D’Urbano, “La orquesta de París: memorable labor”, en *Clarín*, 15 de julio de 1980.

⁹⁶ Martín Zubieta y Eduardo Blaustein, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998, p. 41.

⁹⁷ “Lamentable. Ocurrió en el Colón”, en *La Razón*, 14 de julio de 1980.

⁹⁸ “Califican de ‘lamentable’ una actitud de la orquesta de París”, en *La Nación*, 15 de julio de 1980.

⁹⁹ C. M. [César Magrini], “¿Será cierto?”, en *El Cronista Comercial*, 15 de julio de 1980.

¹⁰⁰ “Sin novedades en el incidente con Francia”, en *La Nación*, 18 de julio de 1980.

¹⁰¹ Documento manuscrito firmado por “La délégation du personnel artistique / Le Comité d’entreprise”, AMGM.

¹⁰² Documento manuscrito firmado por Nicole Salinger, AMGM.

¹⁰³ Entrevista con Michel Garcin-Marrou, cit.

¹⁰⁴ “Confirmó su alta calidad la Orquesta de París”, en *La Nación*, 16 de julio de 1980.

¹⁰⁵ Entrevista con André Cazalet, cit.

¹⁰⁶ Entrevista con Denis Bouez, cit.

¹⁰⁷ Entrevista telefónica con Marcel Lagorce, 15 de marzo de 2015.

¹⁰⁸ Lista de invitados a la recepción del 14 de julio de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹⁰⁹ Factura Moët & Chandon y nota manuscrita, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹¹⁰ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 17 de julio de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹¹¹ “Dispúsose no concurrir a una recepción”, en *La Nación*, 16 de julio de 1980.

¹¹² Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 25 de julio de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹¹³ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 17 de julio de 1980, 80QO/213, AD-La Courneuve.

¹¹⁴ Véanse Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/ 1983, op. cit.*, y Paula Canelo, *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

¹¹⁵ Véase Paula Canelo, “Los efectos del poder tripartito. La balcanización del gabinete nacional durante la última dictadura militar argentina”, en *Revista Prohistoria*, núm. 17, Rosario, 2012, pp. 129-150.

¹¹⁶ Rosana Guber, correo electrónico al autor, 9 de febrero de 2015.

¹¹⁷ María Seoane y Vicente Muleiro, *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

¹¹⁸ Comunicado de Cancillería publicado en varios diarios, entre ellos *La Prensa*, 17 de julio de 1980.

¹¹⁹ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 21 de julio de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹²⁰ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 3 de agosto de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹²¹ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 17 de julio de 1980, cit.

¹²² Pablo Lon, *op. cit.*

¹²³ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 17 de julio de 1980, cit.

¹²⁴ Comunicado de la Embajada de Francia, reproducido en varios diarios, entre ellos *Convicción*, 17 de julio de 1980.

¹²⁵ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 17 de julio de 1980, cit.

¹²⁶ “Asignación de fondos con cargo de rendir cuenta para la atención de actos protocolares, de cortesía y homenaje, imprevistos y varios que demandara el cumplimiento de la misión en Comité de Coord. de los Países No Alineados”, 1° de junio de 1979, Archivo Histórico de Cancillería, disponible en línea: <<http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/asignación-de-fondos-con-cargo-de-rendir-cuenta-para-la-atención-de-actos-protocolares-de-cortes%C3%ADa-1>>. Véase “La participación argentina en los organismos multilaterales. El Movimiento de Países No Alineados”, en Carlos Escudé y Andrés Cisneros (dirs.), *Historia general de las relaciones exteriores de la República Argentina*, disponible en línea: <<http://www.argentina-rree.com/14/14-061.htm>>.

¹²⁷ “Cavándoli solíc. contactar A Tte. Cnel. René Bustamante y a Dagoberto L. Cleaves”, telegrama secreto, 24 de abril de 1980; “Entrevista Cavándoli con canciller Honduras-Ayuda financiera-apoyo de FFAA argentinas”; “Prensa No Oficial-Participación FFAA Argentinas-Visita Cavándoli-Mayor Correa”, Archivo Histórico de Cancillería, disponible en línea: <<http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/desclasificacion-2014>>.

¹²⁸ Silvina Jensen, *Los exilados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010, p. 166.

¹²⁹ Isabelle Vichniac, “La sous-commission de l’ONU sur les droits de l’homme pourrait voter une résolution sur les disparus en Argentine”, en *Le Monde*, 31 de agosto de 1979, y “La commission des droits de l’homme de l’ONU va former rapidement un groupe de travail”, en *Le Monde*, 3 de marzo de 1980; Comisión de Derechos Humanos, *Informe sobre el 36° período de sesiones*, Nueva York, Naciones Unidas, 1980, E/CN.4/1408; Comisión de Derechos Humanos, “Report of the Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances”, en *Thirty-Seventh Session*, Nueva York, Naciones Unidas, 26 de enero 1981, E/CN.4/1435. Véase David Kramer y David Weissbrodt, “The 1980 UN Commission on Human Rights and the Disappeared”, en *Human Rights Quarterly*, núm. 1, vol. 3, febrero de 1981, pp. 18-33; Federico Andreu-Guzmán, “Le Groupe de travail sur les disparitions forcées des Nations Unies”, en *Revue Internationale de la Croix-Rouge/International Review of the Red Cross*, núm. 848, vol. 84, diciembre de 2002, pp. 803-818; David Kohut y Olga Vilella, *Historical Dictionary of the ‘Dirty Wars’*, 2ª ed., Lanham, Toronto y Plymouth, The Scarecrow Press, 2010, pp. 317 y 318; Louis Joinet, *Mes raisons d’État. Mémoires d’un épris de justice*, París, La Découverte, 2013, pp. 143-151.

¹³⁰ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 13 de septiembre de 1979, 80QO/210, direction Amériques-Argentine, AD-La Courneuve.

¹³¹ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 17 de julio de 1980, cit.

¹³² Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 16 de julio de 1980, cit.

¹³³ Bernard Destremau, *Le cinquième set*, op. cit., p. 393.

¹³⁴ Nota manuscrita de André Allemand, s. f. [abril de 1980], para Philippe Cuvillier, 80QO/218, AD-La Courneuve.

¹³⁵ “Le Quai d’Orsay ouvre une enquête”, en *Le Monde*, 24 de septiembre de 1979; “Le Quai d’Orsay désavoue l’ancien attaché militaire en Argentine”, en *Le Monde*, 26 de septiembre de 1979; “La mission sénatoriale française au Chili a été bien accueillie par l’opposition de ce pays”, en *Le Monde*, 20 octubre de 1979; carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 19 de octubre de 1979, 132PO/6/4, AD-Nantes.

¹³⁶ Philippe Cuvillier, “Note pour le ministre”, 14 de noviembre de 1979; telegrama no enviado de Jean François-Poncet a Bernard Destremau, 23 de noviembre de 1979, 80QO/210, AD-La Courneuve.

¹³⁷ Yves Haguenauer a Bernard Destremau, 15 de diciembre de 1979, Archives de la Campagne pour la Libération de Miguel Ángel Estrella, ARC 3018 (2), Interventions, Organismes Internationaux. Bibliothèque de l’Institut d’Histoire du Temps Présent (IHTP), París.

¹³⁸ Jean François-Poncet, 37, *Quai d’Orsay. Mémoires pour aujourd’hui et pour demain*,

París, Odile Jacob, 2008.

¹³⁹ Respuesta de Hervé Lemoine en nombre del director de los Archives de France al pedido de derogación presentado por el autor para las cotas 16/5(3)/903 y AG/5(3)/945 de los Archives de la Présidence de la République, 1974-1981, 4 de mayo de 2015. Decisión confirmada por el Avis núm. 20152324 del 18 de junio de 2015 de la Commission d'Accès aux Documents Administratifs en respuesta al pedido de revisión presentado por el autor el 12 de mayo de 2015.

¹⁴⁰ “Admirable dúo: la Orquesta de París y el PC”, en *Convicción*, 17 de julio de 1980; Mario Solana, “La Orquesta de París y la insoslayable cursilería de muchos argentinos”, en *Convicción*, 19 de julio de 1980. Véase Marcelo Borrelli y Jorge Saborido, “‘El diario de Massera’: *Convicción* durante la dictadura militar”, en Jorge Saborido y Marcelo Borrelli (coords.), *Voces y silencios. La prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.

¹⁴¹ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d'Orsay, 17 de julio de 1980, cit.

¹⁴² “Detalles del incidente con músicos franceses”, en *La Prensa*, 16 de julio de 1980.

¹⁴³ Conversación telefónica con Carlos Cavándoli, 18 de octubre de 2014.

¹⁴⁴ Entrevista con Jean-Pierre Guillard, cit.

¹⁴⁵ Respectivamente, *Córdoba*, 15 de julio de 1980; *Clarín*, 16 de julio de 1980, y *Convicción*, 17 de julio de 1980.

¹⁴⁶ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 19 de julio de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹⁴⁷ Carpeta “incident Destremau”, 80QO/210, AD-La Courneuve.

¹⁴⁸ “Renunciaría al Jockey el cuerpo diplomático”, en *Convicción*, 23 de julio de 1980.

¹⁴⁹ Cable de la Agence France-Presse, 15 de julio de 1980; “Polémique entre les autorités et l'ambassade de France à propos de la tournée de l'Orchestre de Paris”, en *Le Monde*, 18 de julio de 1980.

¹⁵⁰ “La junte n'aime pas les fausses notes de l'Orchestre de Paris”, en *Sud-Ouest*, 17 de julio de 1980.

¹⁵¹ “14-Juillet de malheur”, en *L'Express*, 19-25 de julio de 1980.

¹⁵² “L'orchestre provoque un ‘couac’ à l'ambassade”, en *France-Soir*, 16 de julio de 1980.

¹⁵³ Cartas manuscritas de Roque Lacerra, 16 de julio de 1980, y de A. Charrière, 17 de julio de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹⁵⁴ *Bulletin des Français d'Argentine*, 25 de julio de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹⁵⁵ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d'Orsay, 3 de agosto de 1980, cit.

¹⁵⁶ “Descortés actitud de los músicos”, en *Córdoba*, 15 de julio de 1980.

¹⁵⁷ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d'Orsay, 1° de agosto de 1980, 80QO/213, AD-La Courneuve.

¹⁵⁸ Entrevista con Gisela Timmermann, Vicente López (Argentina), 27 de abril de 2013. Véase también la serie de *Memorias* anuales del Mozarteum Argentino, 1975-1985, AMA, y Jeannette Arata de Erize y Hugo Beccacece, *Mozarteum Argentino. 50 aniversario, op. cit., passim*.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d'Orsay, 3 de agosto de 1980, cit.

¹⁶¹ “Una tormenta en un vaso de agua”, en *Buenos Aires Herald*, editorial, 18 de julio de 1980.

¹⁶² “La Orquesta de París en Buenos Aires”, en *La Nación*, editorial, 18 de julio de 1980.

¹⁶³ Martín Zubieta y Eduardo Blaustein, *Decíamos ayer, op. cit.*

¹⁶⁴ “Una tormenta en un vaso de agua”, *op. cit.*

¹⁶⁵ Taller de Investigaciones Musicales (TIM), “La orquesta de París. Una actitud y muchas paradojas”, documento mecanografiado, s. f. [1980], archivos de Elías Palti (“Chester”), cortesía de Ana Longoni. Véase Ana Longoni, “El delirio permanente”, en *Separata*, núm. 17, 2012, pp. 3-19.

¹⁶⁶ “Formula denuncias el director de un diario”, en *La Nación*, 19 de julio de 1980.

¹⁶⁷ “La Orquesta de París en Buenos Aires”, *op. cit.*

¹⁶⁸ Gustavo Morello, “Secularización y derechos humanos. Actores católicos entre la dictadura argentina (1976) y la administración Carter (1977-1979)”, disponible en línea: <http://lasa-4.univ.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/Vol47no3/47-3_62-82_morello.pdf>.

¹⁶⁹ Véase Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/1983, op. cit.*, pp. 278-320.

¹⁷⁰ “Evangelio y dignidad humana”, folleto, carpeta “Droits de l'hommeorganisations de défense 1976-1980”, 132PO/6/20, AD-Nantes.

¹⁷¹ Véase Ulises Gorini, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, t. 1: 1976-1983, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 404.

¹⁷² Entrevista con Miguel Ángel Estrella, París, 19 de junio de 2013; entrevista telefónica con Pierre Allemand, 5 de julio de 2013; entrevista con Michel Garcin-Marrou, cit.

¹⁷³ Entrevistas con Michel Garcin-Marrou, Miguel Benasayag y Miguel Ángel Estrella, cit.

Sobre El Kadri y el Siluetazo, correo electrónico de Ana Longoni al autor, 15 de enero de 2015. Véase, también, en línea: <<http://www.redaccionpopular.com/content/envar-cacho-el-kadri-uno-de-los-nuestros>>.

¹⁷⁴ Entrevista telefónica con Jean-Pierre Bousquet, 23 de julio de 2013. Véase Jean-Pierre Bousquet, *Les Folles de la Place de Mai*, París, Stock, 1982 [trad. esp.: *Las locas de la Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Fundación para la Democracia en Argentina, 1983].

¹⁷⁵ Entrevista telefónica con María del Rosario Cerruti, 20 de julio de 2013.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Entrevista con Mireille Cardoze, cit.

¹⁷⁸ Entrevista con Michel Garcin-Marrou, cit.

¹⁷⁹ Entrevista con Nicolas Risler, París, 9 de octubre de 2013.

¹⁸⁰ Entrevista telefónica con André Sennedat, 19 de julio de 2013.

¹⁸¹ Entrevista telefónica con Odile Graef, 22 de febrero de 2015.

¹⁸² “‘We Put Up the Placard’”, en *Buenos Aires Herald*, 17 de julio de 1980.

¹⁸³ “Señálanse ‘difíciles relaciones’ con la Embajada de Francia”, en *La Prensa*, 17 de julio de 1980.

¹⁸⁴ Armando Rapallo, “Concierto de alto vuelo”, en *Clarín*, 17 de julio de 1980.

¹⁸⁵ Comunicado de prensa, documento mecanografiado, AMGM.

¹⁸⁶ Respectivamente, “Cancelan una audiencia al embajador de Francia”, en *Clarín*, 17 de julio de 1980, y “El público argentino dio una lección a la orquesta de París despidiéndola calurosamente”, en *La Razón*, 17 de julio de 1980.

¹⁸⁷ Mario Solana, “La Orquesta de París y la insoslayable cursilería de muchos argentinos”, *op. cit.*

¹⁸⁸ TIM, “La orquesta de París. Una actitud y muchas paradojas”, *op. cit.*

¹⁸⁹ “Califican de ‘incidente menor’ el caso de la Orquesta de París”, en *Clarín*, 18 de julio de 1980.

¹⁹⁰ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d’Orsay, 25 de agosto de 1980, 80QO/213, AD-La Courneuve.

¹⁹¹ “Communiqué de l’Orchestre de Paris”, documento mecanografiado, 80QO/213, AD-La Courneuve; “Agradecimiento”, en *La Nación*, 18 de julio de 1980; “Mozarteum: dudan del cartel”, en *Crónica*, 18 de julio de 1980; carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 17 de julio de 1980, cit.; “El vals del adiós de la Orquesta de París”, en *Convicción*, 22 de julio de 1980.

¹⁹² Pablo Lon, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹³ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d'Orsay, 14 de agosto de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Bernard Destremau, reportaje en *Gente*, julio de 1980, transcripción integral en el telegrama de Bernard Destremau al Quai d'Orsay del 31 de julio de 1980, 132PO/6/162, AD-Nantes.

¹⁹⁷ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d'Orsay, 14 de agosto de 1980, cit.

¹⁹⁸ Jean-Pierre Guillard, "Note sur la tournée de l'Orchestre de Paris en Amérique latine", 80QO/213, AD-La Courneuve.

¹⁹⁹ Carta colectiva de la CO.SO.FAM "a los miembros de la orquesta de París", julio de 1980, documento dactilografiado, AMGM.

²⁰⁰ Acta de la reunión del 7 de noviembre de 1980, archivos del Comité d'Entreprise de l'Orchestre de Paris.

²⁰¹ Carta de Bernard Destremau a André Gadaud, 16 de mayo de 1980, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

²⁰² Service des Français à l'Étranger, "Note pour la direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques", 9 de junio de 1980, 557INVA/272, AD-La Courneuve.

²⁰³ Bernard Destremau, reportaje en *Gente*, *op. cit.*

²⁰⁴ Véase "Listes de musiciens et quelques personnalités", Archives de la Campagne pour la Libération de Miguel Ángel Estrella, ARC 3018 (8), Bibliothèque de l'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP), París.

²⁰⁵ Entrevista con Nicolas Risler, cit.

²⁰⁶ Entrevista con Michel Garcin-Marrou, cit.

²⁰⁷ Abel López Iturbe, "Paris Visits Buenos Aires", en *Buenos Aires Herald*, 15 de julio de 1980.

²⁰⁸ Telegrama de Bernard Destremau al Quai d'Orsay, 1° de agosto de 1980, cit.

²⁰⁹ Efraim Zadoff, correo electrónico al autor, 14 de marzo de 2014; Helena Vilensky, Israel State Archives, correo electrónico al autor, 20 de marzo de 2014. Sobre la actitud de la Embajada de Israel ante la dictadura argentina, véase Leonardo Senkman, "Israel y el rescate de las víctimas de la represión", en Leonardo Senkman y Mario Sznajder (eds.), *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea*, Jerusalén

y Buenos Aires, Universidad Hebrea de Jerusalem y Nuevohacer, 1995, pp. 283-323.

²¹⁰ “Daniel Barenboim en Buenos Aires” y “El antisemitismo quebranta la convivencia argentina”, en *Mundo Israelita*, 12 de julio de 1980; “Denuncia la DAIA las agresiones antisemitas”, en *Mundo Israelita*, 16 de agosto de 1980.

²¹¹ E. J. B. [Eduardo Jorge Baldassarre], “Con rotundo éxito de público se despidió la Orquesta de París”, en *La Prensa*, 21 de julio de 1980. Sobre el antisemitismo durante la dictadura, véanse Paul Warszawski, “Régimen militar, Iglesia católica y comunidad judía en la República Argentina”, en Leonardo Senkman y Mario Sznajder (eds.), *El legado del autoritarismo*, op. cit., pp. 217-237, y Javier Simonovich, “Desaparecidos y antisemitismo en la Argentina, 1976-1983. Las respuestas de la comunidad judía”, en Leonardo Senkman (ed.), *El antisemitismo en la Argentina*, 2ª ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989, pp. 310-328.

²¹² J. B., correo electrónico al autor, 18 de abril de 2015.

²¹³ “Daniel Barenboim: ‘En París no hay un teatro como el Colón’”, en *La Nación*, 18 de julio de 1980.

²¹⁴ “Califican de ‘incidente menor’ el caso de la Orquesta de París”, op. cit.

²¹⁵ Véanse Daniel Barenboim, *A Life in Music*, op. cit., p. 5, y Cecilia Scalisi, *Martha Argerich, Daniel Barenboim, Bruno Gelber. En la edad de las promesas. La infancia de tres prodigios en los años de oro de la Buenos Aires musical*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014, libro electrónico: p. 1464.

²¹⁶ Daniel Barenboim, *Everything is Connected*, op. cit., libro electrónico: p. 561.

²¹⁷ Entrevista telefónica con Daniel Barenboim, 3 de julio de 2013.

²¹⁸ Véanse Daniel Barenboim y Edward Said, *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*, ed. de Ara Guzelimian, Nueva York, Vintage Books, 2004 [trad. esp.: *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad*, Madrid, Debate, 2011]; Evan Spritzer, “La musique classique occidentale dans les relations internationales: l’exemple de Daniel Barenboim”, en *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, vol. 1, núm. 29, 2009, pp. 101-109; Rachel Beckles Willson, “Whose Utopia? Perspectives on the West-Eastern Divan Orchestra”, en *Music & Politics*, vol. 3, núm. 2, verano de 2009, y Solveig Riiser, “National Identity and the West-Eastern Divan Orchestra”, en *Music and Arts in Action*, vol. 2, núm. 2, 2010, pp. 19-36.

²¹⁹ Véanse Edward Said, “Barenboim and the Wagner Taboo”, en *Music at the Limits*, Nueva York, Columbia University Press, 2009, pp. 290-298 [trad. esp.: *Música al límite. Tres décadas de ensayos y artículos musicales*, Madrid, Sudamericana, col. Debolsillo, 2011], y Esteban Buch, “La musique classique tempère l’exil”, en *Critique*, núm. 793-794: *Edward W. Said (Jérusalem, 1935-New York, 2003)*, junio-julio de 2013, pp. 509-518.

²²⁰ Jorge D’Urbano, “La orquesta de París: memorable labor”, op. cit.

²²¹ Pompeyo Camps, “La Orquesta de París en su primer concierto, con obras de Berlioz”, en *La Opinión*, 17 de julio de 1980.

²²² Silvano Picchi, “La Orquesta de París renueva la gloria musical de Francia”, en *La Prensa*, 17 de julio de 1980.

²²³ “Se presentó en el Colón un noble organismo orquestal”, en *La Nación*, 15 de julio de 1980.

²²⁴ Juan Carlos Montero, “Actitudes opuestas ratifican que en arte la sencillez y el amor llevan a la verdad”, en *Convicción*, 15 de julio de 1980.

²²⁵ “Zweites Konzert des Pariser Orchester im Teatro Colón”, en *Argentinisches Tageblatt*, 17 de julio de 1980.

²²⁶ “Confirmó su calidad la Orquesta de París”, en *La Nación*, 16 de julio de 1980.

²²⁷ Napoleón Cabrera, “Noble orquesta; repertorio limitado”, en *Clarín*, 17 de julio de 1980.

¹ Véase Esteban Buch, “Silences de la Grande Guerre”, en Florence Gétreau (ed.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, París, Gallimard, Historial de la Grande Guerre, 2014, pp. 128-133.

² Mark Osiel, *Mass Atrocity, Ordinary Evil, and Hannah Arendt. Criminal Consciousness in Argentina’s Dirty War*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.

³ Cit. en Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, p. 49.

⁴ Véanse Raúl Minsburg, “El recuerdo del que escucha” y Analía Lutowicz, “Escuchar para contar. Una mirada sobre la construcción de los relatos de las experiencias concentracionarias en Argentina, a través de la memoria sonora”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>, y Raúl Minsburg y Analía Lutowicz, “Memoria sonora de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio”, Lanús, Universidad Nacional de Lanús, disponible en línea: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-10/minsburg_lutowicz_mesa_10.pdf>.

⁵ Testimonio de Néstor Zingoni, cit. en Daniel Duarte Loza y Magalí Francia, “Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar”, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 2012, p. 7, disponible en línea: <<https://bellasarteseestetica.files.wordpress.com/2012/08/entre-la-manipulacion-y-la-resistencia-tango-y-folclore-como-sobrevivientes-de-la-dictadura-civico-militar-duarte-loza-fran.pdf>>, y testimonios recogidos por Raúl Minsburg, correo electrónico al autor, 19 de marzo de 2015. Sobre música y tortura, véanse Suzanne G. Cusick, “‘You Are in a Place that is Out of the World...’. Music in the Detention Camps of the ‘Global War on Terror’”, en *Journal of the Society for American Music*, núm. 2, 2008, pp. 1-26; Juliette Volcler, *Le son comme arme. Les usages militaires et policiers du son*, París, La Découverte, 2011.

⁶ General Tomás Sánchez de Bustamante, cit. en Pilar Calveiro, *Poder y desaparición, op. cit.*, p. 78 (el énfasis pertenece al original).

⁷ Véanse Esteban Buch, *El pintor de la Suiza argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991, p. 145; Horacio Verbitsky, *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995, p. 11; Carlos Echeverría, *Pacto de silencio*, documental, 2005, y Vered Seroussi y Chana Teeger, “Unpacking the Unspoken. Silence in Collective Memory and Forgetting”, en *Social Forces*, vol. 88, núm. 3, 2010, pp. 1103-1122.

⁸ Waldo Ansaldi, “El silencio es salud. La dictadura contra la política”, en Hugo Quiroga y César Tcach (comps.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, Rosario, Homo Sapiens, 2006, pp. 97-122.

⁹ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición, op. cit.*, p. 11.

¹⁰ Véanse Marie-Monique Robin, *Escadrons de la mort, l'école française*, París, La Découverte, 2004, pp. 322, 323, 342 y 343 [trad. esp.: *Los escuadrones de la muerte. La escuela francesa*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004]; Philippe Broussard, *La disparue de San Juan*, París, Stock, 2011, p. 313 [trad. esp.: *La desaparecida de San Juan*, Buenos Aires, Planeta, 2011].

¹¹ Entrevista telefónica con Osvaldo Bayer, 30 de abril de 2015.

¹² Decreto “Nacht und Nebel” del 7 de diciembre de 1941, firmado por el mariscal Keitel. Véase en línea: <<http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007465>>; también Robert Gellately, *Backing Hitler. Consent and Coercion in Nazi Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2001 [trad. esp.: *No solo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*, Barcelona, Crítica, 2002]; Paul Corner (ed.), *Popular Opinion in Totalitarian Regimes. Fascism, Nazism, Communism*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

¹³ Paul Celan, *Amapola y memoria* [1952], en *Obras completas*, Madrid, Trotta, 2004, p. 64.

¹⁴ Simon Laks, *Mélodies d'Auschwitz* [1948], París, Cerf, 1991 [trad. esp.: *Melodías de Auschwitz*, Madrid, Arena Libros, 2013]; Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 2002, p. 27.

¹⁵ Fania Fénelon, *Sursis pour l'orchestre*, París, Stock, 1976 [trad. esp.: *Tregua para la orquesta*, Barcelona, Noguer, 1981]. Sobre la música en los campos nazis, véase también Pascal Quignard, *El odio de la música. Diez pequeños tratados*, Barcelona, Andrés Bello, 1998, y Jean-Jacques van Vlasselaer, “La musique dans les camps de concentration nazis”, en Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxe siècle*, vol. 1: *Musiques du xxe siècle*, París, Actes Sud y Cité de la Musique, 2003, pp. 195-211.

¹⁶ CONADEP, *Nunca Más. Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

¹⁷ Theodor W. Adorno, “La crítica de la cultura y la sociedad” [1951], en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 29 (trad. mod.).

¹⁸ Theodor W. Adorno, “Arnold Schönberg (1874-1951)”, en *Prismes. Critique de la culture et société*, París, Payot, 1986, p. 150 [trad. esp.: “Arnold Schönberg 1874-1951”, en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad, op. cit.*].

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 362 y 363.

²⁰ Véase Esteban Buch, “Notes sur l'engagement de la musique, et en particulier sur *Un survivant de Varsovie*”, en Martin Kaltenecker y François Nicolas (eds.), *Penser l'œuvre musicale au xxe siècle: avec, sans ou contre l'histoire?*, París, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2006, pp. 95-110.

²¹ Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, en *Obra completa*, 12, Madrid, Akal, 2003.

- ²² Theodor W. Adorno, *Mahler. Una fisionomía musical*, en *Obra completa*, 13. *Monografías musicales*, Madrid, Akal, 2008, p. 181 (trad. mod.).
- ²³ *Ibid.*, pp. 166 y 167 (trad. mod.).
- ²⁴ Theodor W. Adorno, “Mahler”, en *Quasi una fantasia*, en *Obra completa*, 16. *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006, pp. 335 y 336.
- ²⁵ Federico Celestini, “Fünfte Symphonie”, en Peter Revers y Oliver Korte (eds.), *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, vol. 2, Laaber, Laaber Verlag, 2011, pp. 4-9.
- ²⁶ Theodor W. Adorno, *Mahler*, op. cit., p. 219 (trad. mod.).
- ²⁷ *Ibid.*, p. 274.
- ²⁸ Véanse Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite*, París, Christian Bourgois, 2015, y Éric Michaud, *Les invasions barbares. Une généalogie de l’histoire de l’art*, París, Gallimard, 2015, cap. IV.
- ²⁹ Véanse Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Chronique d’une vie*, t. II: *L’âge d’or de Vienne: 1900-1907*, París, Fayard, 1983 [trad. esp.: *Gustav Mahler*, Madrid, Akal, 2014]; Leon Botstein, “Whose Gustav Mahler? Reception, Interpretation, and History”, en Karen Painter (ed.), *Mahler and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2002, pp. 1-54; Karen Painter, *Symphonic Aspirations. German Music and Politics, 1900-1945*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008; Pamela Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the Third Reich*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- ³⁰ Véanse Barbara R. Barry, “The Hidden Program in Mahler’s Fifth Symphony”, en *The Musical Quarterly*, vol. 77, núm. 1, primavera de 1993, pp. 47-66; Peter Revers, “‘... the heart-wrenching sound of farewell’: Mahler, Rückert and the *Kindertotenlieder*”, en Karen Painter (ed.), *Mahler and His World*, op. cit., p. 180.
- ³¹ Leonard Ratner, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, Nueva York, Schirmer, 1980; Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- ³² Joël Martí, “Analyse de réseaux discursifs à partir de la théorie de l’argumentation dans la langue”, en *Langage et Société*, vol. 4, núm. 126, 2009, p. 7. Véase Oswald Ducrot y Jean-Claude Anscombre, *L’Argumentation dans la langue. Philosophie et langage*, Bruselas y Lieja, Mardaga, 1983 [trad. esp.: *La argumentación en la lengua*, Madrid, Gredos, 1994].
- ³³ Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 1, París, Seuil, 1984, p. 92 [trad. esp.: *Tiempo y narración*, vol. I: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004].
- ³⁴ Lawrence Zbikowski, “Music, Emotion, Analysis”, en *Music Analysis*, vol. 29, núms. 1-3, 2011, p. 38.

³⁵ Raymond Monelle, *The Musical Topic*, *op. cit.*, p. 179. Véanse Peter Franklin, “‘Funeral Rites’: Mahler and Mickiewicz”, en *Music & Letters*, vol. 55, núm. 2, 1974, pp. 203-208; Stephen E. Hefling, “Mahler’s ‘Todtenfeier’ and the Problem of Program Music”, en *19th-Century Music*, vol. 12, núm. 1, 1988, pp. 27-53.

³⁶ Raymond Monelle, *The Musical Topic*, *op. cit.*, p. 179.

³⁷ Theodor W. Adorno, *Mahler*, *op. cit.*, p. 311.

³⁸ Gustav Mahler, *Symphonie n° 5 für grosses Orchester*, Leipzig, Peters, 1904, compás 111.

³⁹ Jeffrey Kallberg, “The Rhetoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G Minor”, en *19th-Century Music*, vol. 11, núm. 3, 1988, pp. 238-261.

⁴⁰ Raymond Monelle, *The Musical Topic*, *op. cit.*, p. 4.

⁴¹ William Kinderman, “‘Ich bin der Welt abhanden gekommen’: Mahler’s Rückert Setting and the Aesthetics of Integration in the Fifth Symphony”, en *The Musical Quarterly*, vol. 88, núm. 2, 2005, p. 250.

⁴² Donald Mitchell, “Eternity or Nothingness? Mahler’s Fifth Symphony”, en Donald Mitchell y Andrew Nicholson (eds.), *The Mahler Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 366. Véase también Hans Rudolf Vietgen, “Film and Literature. The Case of ‘Death in Venice’: Luchino Visconti and Thomas Mann”, en *The German Quarterly*, vol. 53, núm. 2, pp. 159-175.

⁴³ Jerrold Levinson, “Musical Beauty”, en *Teorema*, vol. 31, núm. 3, 2012, p. 129.

⁴⁴ Véase Paul Banks, “Aspects of Mahler’s Fifth Symphony. Performance Practice and Interpretation”, en *The Musical Times*, vol. 130, núm. 1755, 1989, pp. 258-265.

⁴⁵ Véase Sander Wilkens, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozess*, Fráncfort, Nueva York y Londres, C. F. Peters, 1989, p. 150.

⁴⁶ Carolyn Baxendale, “The Finale of Mahler’s Fifth Symphony. Long-Range Musical Thought”, en *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 112, núm. 2, 1987, p. 260; véase también Donald Mitchell, “Eternity or Nothingness? Mahler’s Fifth Symphony”, *op. cit.*

⁴⁷ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, pp. 127 y 128. Véase también Richard A. Kaplan, “Temporal Fusion and Climax in the Symphonies of Mahler”, en *The Journal of Musicology*, vol. 14, núm. 2, 1996, pp. 213-232.

⁴⁸ Alma Mahler, cit. en John Williamson, “Liszt, Mahler, and the Chorale”, en *Proceedings of the Royal Musical Association*, núm. 108, enero de 1981, p. 123.

⁴⁹ Federico Celestini, “Fünfte Symphonie”, *op. cit.*, p. 50.

- ⁵⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978; James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, París, Dehors, 2014.
- ⁵¹ Bruno Walter, *Gustav Mahler*, pref. de Pierre Boulez, ed. de Georges Liébert, París, Le Livre de Poche, 1979, p. 145 [trad. esp.: *Gustav Mahler*, Madrid, Alianza, 2007].
- ⁵² Entrevista con Pola Suárez Urtubey, Buenos Aires, 29 de octubre de 2014. También confirma el uso de la edición francesa la cita que hace la autora de un párrafo de Walter, que proviene de otro de sus libros, su autobiografía *Tema y variaciones*, citado en una de las notas del editor francés, en Bruno Walter, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, p. 218 n.
- ⁵³ Pierre Boulez, “Mahler actuel?”, en Bruno Walter, *Gustav Mahler*, *op. cit.*, p. 26.
- ⁵⁴ Véase en línea: <<http://www.eldia.com.ar/edis/20130517/No-estan-ni-muertos-ni-vivos-estan-desaparecidos-20130517114148.htm>>.
- ⁵⁵ “Solicitada”, en *Clarín*, 12 de agosto de 1980. Véase Annick Louis, “El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986)”, en *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, núm. 14, junio de 2015, pp. 17-32.
- ⁵⁶ Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, col. Historia Argentina, núm. 9, 2003, p. 307.
- ⁵⁷ Véase Andrea Giunta (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004, p. 145.
- ⁵⁸ Véanse Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/ 1983*, *op. cit.*, pp. 307-322; Marguerite Feitlowitz, *A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture*, 2ª ed., Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 173 y ss., y Antonius Robben, *Political Violence and Trauma in Argentina*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2005 [trad. esp.: *Pegar donde más duele. Violencia política y trauma social en Argentina*, Barcelona, Anthropos, 2008].
- ⁵⁹ Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 170.
- ⁶⁰ Véase Roberto Amigo Cerisolo, “Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos”, en Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 222.
- ⁶¹ Véase Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/ 1983*, *op. cit.*, p. 312.
- ⁶² Respectivamente, *La Nación*, edición internacional, 21 de julio de 1980 (edición nacional, 17 de julio de 1980), y *La Nación*, edición internacional, 30 de junio de 1980.

- ⁶³ Jonna K. Vuoskoski y Tuomas Eerola, “Extramusical Information Contributes to Emotions Induced by Music”, en *Psychology of Music*, vol. 43, núm. 2, 2015, pp. 262-274.
- ⁶⁴ Nicholas Cook, “Theorizing Musical Meaning”, en *Music Theory Spectrum*, vol. 23, núm. 2, 2001, p. 179.
- ⁶⁵ Eric F. Clarke, *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2005, p. 205 (el énfasis pertenece al original).
- ⁶⁶ Véanse Blas Matamoro, *El Teatro Colón*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, y Claudio E. Benzecry, *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- ⁶⁷ Entrevista telefónica con J. L. S., 6 de marzo de 2015.
- ⁶⁸ Véase Esteban Buch, *The Bomarzo Affair. Ópera, pervisión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 185.
- ⁶⁹ Landrú, “Bombo”, en *Clarín*, 16 de julio de 1980.
- ⁷⁰ Véase Jérôme Sackur, “L’introspection en psychologie expérimentale”, en *Revue d’Histoire des Sciences*, núm. 62, 2009, pp. 5-28.
- ⁷¹ “El público argentino dio una lección a la orquesta de París despidiéndola calurosamente”, en *La Razón*, 17 de julio de 1980.
- ⁷² Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 17 de julio de 1980, 80QO/213, Archives Diplomatiques de La Courneuve (en adelante, AD-La Courneuve).
- ⁷³ “El espléndido concierto de despedida”, en *La Nación*, 18 de julio de 1980.
- ⁷⁴ Entrevista telefónica con E. S., 9 de febrero de 2015.
- ⁷⁵ Estudio inédito de José X. Martini, correo electrónico al autor, 20 de marzo de 2015.
- ⁷⁶ “El público argentino dio una lección a la Orquesta de París despidiéndola calurosamente”, *op. cit.*
- ⁷⁷ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 22 de julio de 1980, fondo de la Association Française d’Action Artistique (en adelante, AFAA), 557INVA/272, AD-La Courneuve, pp. 2 y 3.
- ⁷⁸ Entrevista con Bernard Sicard, París, 15 de julio de 2013.
- ⁷⁹ Entrevista con André Cazalet, París, 3 de julio de 2013.
- ⁸⁰ Entrevista con Mireille Cardoze, París, 11 de febrero de 2015.
- ⁸¹ Entrevista con Denis Bouez, París, 17 de julio de 2013.

⁸² Entrevista con Bernard Sicard, cit.

⁸³ Mauricio Kagel, “Qu’est-ce que le théâtre instrumental?”, en *Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique*, París, Christian Bourgois, 1983, p. 108. Véase Jean-François Trubert, “‘Quietsch Geräusche’: Approche critique de la notion de ‘théâtre instrumental’ chez Mauricio Kagel”, en Michel Duchesneau, Valérie Dufour y Marie-Hélène Benoit-Otis (eds.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions*, París, Vrin, 2013, pp. 383-398.

⁸⁴ Entrevista con H. B., París, 24 de enero de 2015.

⁸⁵ Entrevista telefónica con H. R. F., 31 de enero de 2015.

⁸⁶ Véase Esteban Buch, “Le chef d’orchestre. Pratiques de l’autorité et métaphores politiques”, en *Annales HSS*, vol. 57, núm. 4, julio-agosto de 2002, pp. 1001-1030.

⁸⁷ Entrevista telefónica con Marcel Lagorce, 15 de marzo de 2015.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Juan Carlos Montero, “La única conducta civilizada. En los adioses de una orquesta”, en *Convicción*, 18 de julio de 1980.

⁹⁰ Pompeyo Camps, “Una triunfal despedida de la Orquesta de París”, en *La Opinión*, 20 de julio de 1980.

⁹¹ Jorge D’Urbano, “Una brillante despedida”, en *Clarín*, 19 de julio de 1980.

⁹² “El público argentino dio una lección a la Orquesta de París despidiéndola calurosamente”, *op. cit.*

⁹³ César Magrini, “Orquesta de París. Final y reflexiones”, en *El Cronista Comercial*, 18 de julio de 1980.

⁹⁴ Entrevista con H. B., cit.

⁹⁵ Julio Palacio, *Tribuna Musical*, núm. 44, diciembre de 1980, p. 16.

⁹⁶ E. J. B. [Eduardo Jorge Baldassarre], “Con rotundo éxito de público se despidió la Orquesta de París”, en *La Prensa*, 21 de julio de 1980.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ “El espléndido concierto de despedida”, *op. cit.*

⁹⁹ Juan Carlos Montero, *op. cit.*

¹⁰⁰ Pompeyo Camps, “Una triunfal despedida de la Orquesta de París”, *op. cit.*

¹⁰¹ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 22 de julio de 1980, cit.

¹⁰² César Magrini, “Orquesta de París. Final y reflexiones”, *op. cit.*

¹⁰³ Pompeyo Camps, “Una triunfal despedida de la Orquesta de París”, *op. cit.*

¹⁰⁴ Martín Aranguren, “La transaction émotionnelle comme unité d’action. Une méthodologie pour l’étude des émotions situées”, tesis de doctorado, dir. de L. Quéré, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013; Hanns-Werner Heister, “Geldloses Geschenk und archaisches Zeremoniell. Der Konzert-Beifall als Honorar- und Aktivitätsform”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 15, núm. 2, 1984, pp. 91-128.

¹⁰⁵ Entrevista telefónica con Marcel Lagorce, cit.; Enio Squeff, “O que fica da Orquestra de Paris”, en *Folha de São Paulo*, 11 de julio de 1980.

¹⁰⁶ Jorge D’Urbano, “Una brillante despedida”, *op. cit.*

¹⁰⁷ Entrevista con H. B., cit.

¹⁰⁸ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 22 de julio de 1980, cit.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 22 de julio de 1980, cit.

¹¹² Véanse Esteban Buch, “L’autonomie”, en Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer y Carole Talon-Hugon (eds.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l’art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 23-32, y Gabriel Rockhill, *Radical History & the Politics of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 2014.

¹¹³ “El público argentino dio una lección a la Orquesta de París despidiéndola calurosamente”, *op. cit.*

¹¹⁴ Juan Carlos Montero, *op. cit.*

¹¹⁵ César Magrini, “Orquesta de París. Final y reflexiones”, *op. cit.*

¹¹⁶ Pablo Lon, “Argentina-Francia: una pelea que no empezó con la orquesta”, en *Somos*, 25 de julio de 1980, p. 9.

¹¹⁷ Pablo Luis Bardin, “El contexto político”, en *Tribuna Musical*, núm. 44, diciembre de 1980, pp. 20 y 21.

¹¹⁸ Entrevista telefónica con Pablo Luis Bardin, 6 de marzo de 2015.

¹¹⁹ “Normalízase el Fondo Nacional de las Artes”, en *La Nación*, edición internacional, 9 de junio de 1980; carta de Jorge D’Urbano (presidente del Consejo Asesor de Música) al subsecretario de Cultura de la Nación, 15 de diciembre de 1981, caja SH-1/77, Archivo Central del Ministerio de Cultura de la Nación.

¹²⁰ Carta de Bernard Destremau a Jean François-Poncet, 22 de julio de 1980, cit.

- ¹²¹ “La presidenta del Mozarteum habló de la visita de la Orquesta de París”, en *La Prensa*, 18 de julio de 1980.
- ¹²² Véase Waldo Ansaldi, “El silencio es salud. La dictadura contra la política”, *op. cit.*
- ¹²³ Entrevista de 2011 citada en “Murió Jeannette Arata de Erize, artífice del Mozarteum Argentino”, en *La Nación*, 8 de agosto 2013.
- ¹²⁴ Jeannette Arata de Erize y Hugo Beccacece, *Mozarteum Argentino. 50 aniversario*, Buenos Aires, Mozarteum Argentino, 2003, pp. 87-94.
- ¹²⁵ *Humor Registrado*, núm. 39, julio de 1980, cit. en Mara Burkart, “HUM®. La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1978-1983”, tesis de doctorado, dir. de Laura Malosetti Costa y Waldo Ansaldi, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- ¹²⁶ Véanse Claude Lefort, “Droits de l’homme et politique” [1980], en *L’invention démocratique* [1981], París, Fayard, 1994, pp. 45-83 [trad. esp.: *La invención democrática*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990], y Samuel Moyn, *The Last Utopia. Human Rights in History*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2010.
- ¹²⁷ Entrevista con Jean-Pierre Guillard, París, 5 de marzo de 2013.
- ¹²⁸ Daniel Barenboim, *Everything is Connected. The Power of Music*, Londres, Phoenix, 2009, libro electrónico: p. 229.
- ¹²⁹ Entrevista con Michel Garcin-Marrou, París, 6 de julio de 2013.
- ¹³⁰ Entrevista con D. O., Buenos Aires, 29 de octubre de 2014. Véase Bruno Bettelheim, “Individual and Mass Behavior in Extreme Situations”, en *Journal of Abnormal and Social Psychology*, núm. 38, 1943, pp. 417-452.
- ¹³¹ Entrevista telefónica con E. S., cit.
- ¹³² Entrevista telefónica con J. L. S., cit.
- ¹³³ Entrevista telefónica con H. R. F., cit.
- ¹³⁴ *Ibid.*
- ¹³⁵ Entrevista telefónica con C. A. U., 2 de marzo de 2015.
- ¹³⁶ Entrevista con H. B., cit.
- ¹³⁷ Entrevista con H. R. F., cit.
- ¹³⁸ Entrevista con Gisela Timmermann, Vicente López (Argentina), 27 de abril de 2013.
- ¹³⁹ Véanse Rainer Reisenzein, “Pleasure-Arousal Theory and the Intensity of Emotions”, en *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 67, núm. 3, 1994, pp. 525-539, y Joep Sonnemans y Nico H. Frijda, “The Structure of Subjective Emotional Intensity”, en *Cognition*

and Emotion, vol. 8, núm. 4, 1994, pp. 329-350.

¹⁴⁰ Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, París, Gallimard, 2015, pp. 113-175.

¹⁴¹ Véanse Peter Kivy, "Musical Morality", en *Revue Internationale de Philosophie*, núm. 4, 2008, pp. 397-412, y *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Oxford University Press, 2001. Véase también Jerrold Levinson, *La música sur le vif. La nature de l'expérience musicale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹⁴² James M. Jasper, "The Emotions of Protest. Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements", en *Sociological Forum*, vol. 13, núm. 3, septiembre de 1998, p. 418; Christophe Prochasson, "Le socialisme des indignés. Contribution à l'histoire des émotions politiques", en Anne-Claude Ambroise-Rendu y Christian Delporte (eds.), *L'indignation. Histoire d'une émotion politique et morale, xixe-xxe siècles*, París, Nouveau Monde, 2008, pp. 173-190. Véanse también Sandra Garrido y Emery Schubert, "Individual Differences in the Enjoyment of Negative Emotion in Music. A Literature Review and Experiment", en *Music Perception. An Interdisciplinary Journal*, vol. 28, núm. 3, febrero de 2011, pp. 279-296, y Quentin Deluermoz, Emmanuel Fureix, Hervé Mazurel y M'hamed Oualdi, "Écrire l'histoire des émotions. De l'objet à la catégorie d'analyse", en *Revue d'Histoire du xixe Siècle*, núm. 47, 2013, pp. 155-189.

¹⁴³ Entrevista con C. A. U., cit.

¹⁴⁴ Entrevista telefónica con J. X. M., 12 de marzo de 2015.

¹⁴⁵ Entrevista con H. B., cit.

¹⁴⁶ Véanse Esteban Buch, "Beethoven y el Tercer Reich. Perfil de un Titán conservador", en Pascal Huynh (ed.), *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya y Cité de la Musique, 2007, pp. 48-59, y Lydia Goehr, *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 2008, pp. 171-203.

¹⁴⁷ Silvano Picchi, "Se escuchó la 3ª de Mahler", en *La Prensa*, 8 de mayo de 1982.

¹⁴⁸ "Con un programa dedicado a Mahler se despidió Béjart", en *La Nación*, edición internacional, 14 de mayo de 1979.

¹⁴⁹ Entrevista con H. B., cit.

¹⁵⁰ Un relevamiento de la prensa de esas semanas hecho por Camila Juárez permite mencionar, además del Festival de la Solidaridad Latinoamericana que reunió a las principales figuras del rock en Obras Sanitarias, sendos conciertos, en el Teatro Coliseo, de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Juan Carlos Zorzi y de un grupo de cantantes de ópera; un concierto del Pro Música de Rosario en el Auditorio de Belgrano; un concierto del Coro Estable del Teatro Colón y la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, bajo la dirección de Antonio Russo en el Teatro Colón; un concierto de la Orquesta Estable del Teatro Colón, dirigido por Antonio Tauriello con Manuel Rego como solista; una actuación del Cuarteto

Zupay en el marco de un acto del Club Hacoaj y la Sociedad Hebraica Argentina; un “gran acto artístico musical” organizado por la colectividad gallega, con la participación de Cacho Castaña y Los Reyes del Compás, entre otros; un festival en el Luna Park del Círculo Internacional del Folclore; el Festival Rock-Otoño en el club All Boys; el programa “25 de mayo de 1982”, emitido por ATC con la participación de Susana Rinaldi, Bruno Gelber, Marián Farías Gómez y María Elena Walsh, etc. La mayoría de estos eventos fue a beneficio del Fondo Patriótico Islas Malvinas. Sobre el campo de las artes plásticas durante el mismo período, véase el capítulo 2 de Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

¹⁵¹ Véanse Hugo Vezzetti, *Pasado y presente*, op. cit., y Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

¹⁵² Annette Wieviorka, *L'ère du témoin* [1998], París, Pluriel, 2013.

¹ Norma Morandini, “Aún no tiene intendente el pueblo”, en *Somos*, 7 de octubre de 1977, p. 20.

² Testimonios de miembros de la promoción 1980 del Colegio Nacional núm. 10 Ángel Gallardo, de Bariloche, grupo de Facebook Bachilleres '80, 1º al 6 de diciembre de 2014.

³ Laura Graciela Rodríguez, “Políticas educativas y culturales durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). La frontera como problema”, en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 15, núm. 47, octubre-diciembre de 2010, pp. 1251-1273.

⁴ Los otros responsables del programa eran Iván Bonacalza, Alex Fainstein, José Luis Goin, Fernando Mondino, Claudia Spagnolo.

⁵ Miguel Ángel García Lombardi, *Imberbes*, La Plata, La Comuna, 2005, p. 128. Véase también Alicia Nudler, “Factores que marcaron la finalización del histórico grupo IVAD. Una propuesta de análisis”, en VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina, Neuquén, octubre de 2014.

⁶ Véase Esteban Buch, “On the Evolution of Private Record Collections: A Short Story”, en Gianmario Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproducibility*, Londres, Ashgate y Fondazione Cini, col. Musical Cultures in the Twentieth Century, vol. 1, 2015, pp. 41-52.

⁷ Véase Peter Szendy, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, París, Minuit, 2008.

⁸ Charly García, *Canción de Alicia en el país*, en Serú Girán, *Bicicleta*, LP, SG Discos, 1980.

⁹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, París, Gallimard, 1923, p. 217 [trad. esp.: *En busca del tiempo perdido*, t. 5: *La prisionera*, Madrid, Alianza, 2006].

¹⁰ Entrevista con Alicia Nudler, Bariloche, 31 de diciembre de 2014.

¹¹ Véanse Alessandro Portelli, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories. Form and Meaning in Oral History*, Nueva York, State University of New York Press, 1991; Robert Frank, “La mémoire et l’histoire” y Dominique Veillon, “Technique de l’entretien historique”, en *Cahiers de l’IHTP*, núm. 21: *La bouche de la Vérité? La recherche historique et les sources orales*, noviembre de 1992, disponible en línea: <<http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Frubrique61.html>>.

¹² “La última dictadura-Mejor no hablar de ciertas cosas”, folleto del Ministerio de Educación, contratapa, disponible en línea: <<http://portal.educacion.gov.ar/secundaria/files/2010/12/Cuadernillo-La-última-dictadura-.pdf>>.

¹³ Documentos facsimilares incluidos en el “Informe del Ministerio de Defensa sobre las ‘listas negras’ de artistas, intelectuales, periodistas y comunicadores”, disponible en línea:

<<http://www.mindef.gov.ar/noticias/noticia159.html>>.

¹⁴ Silvina Mansilla, “Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción Argentina”, en *Per Musi*, núm. 23, ene-rojunio de 2011, disponible en línea: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100003>>.

¹⁵ Lucía Patiño Mayer, “La práctica artística en contextos autoritarios. Historia del festival de Cosquín, Edición 1977”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.

¹⁶ Véanse María Susana Azzi y Simon Collier, *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*, Nueva York, Oxford University Press, 2000, pp. 220 y 221 [trad. esp.: *Astor Piazzolla. Su vida y su música*, Buenos Aires, El Ateneo, 2002]; Diego Fischerman y Abel Gilbert, *Piazzolla. El mal entendido*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 345-355, y Emmanuelle Honorin, *Astor Piazzolla. Le tango de la démesure*, París, Demi-Lune, 2011, pp. 120-129.

¹⁷ Jean-Luc Thomas, “Le militant: Le parti pris de Pugliese”, en *La Salida*, núm. 43, abril-mayo de 2005; lista del 31 de enero de 1980 en “Informe del Ministerio de Defensa...”, *op. cit.*; Mona Moncalvillo, “Entrevista a Osvaldo Pugliese”, en *Humor*, núm. 59, mayo de 1981, disponible en línea: <<http://www.elhistoriador.com.ar/entrevistas/p/pugliese.php>>.

¹⁸ Véase Esteban Buch, “Dictature”, en Gwen-Haël Denigot, Jean-Louis Mingalon y Emmanuel Honorin, *Dictionnaire passionné du tango*, París, Seuil, 2015, pp. 225 y 226. Véanse también Dimitri Papanikas, *La muerte del tango. Breve historia política del tango en Argentina*, Bologna, Ut Orpheus, 2013, pp. 82-93, y Esteban Buch, “Memorias del tango en dictadura”, ponencia presentada en el congreso Latin American Studies Association (LASA), Chicago, mayo de 2014.

¹⁹ Véase Julio Nudler, *Tango judío. Del ghetto a la milonga*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 287-289.

²⁰ Rafael Sabini, “Una conversa con Ben Molar”, en *El Abasto*, núm. 29, noviembre de 2001, disponible en línea: <<http://www.revistaelabasto.com.ar/BenMolar29.htm>>.

²¹ Decreto 3781/77, *Boletín Oficial de la República Argentina*, 23 de diciembre de 1977, disponible en línea: <<http://www.boletinoficial.gov.ar>>.

²² Nardo Zalko, *Paris-Buenos Aires, un siècle de tango*, París, Félin, 2004, pp. 201 y 202 [trad. esp.: *París-Buenos Aires. Un siglo de tango*, Buenos Aires, Corregidor, 2000]; Isidoro Gilbert, “El tango de la muerte”, en *Revista Ñ*, 17 de noviembre de 2010.

²³ Decreto 3781/77, *Boletín Oficial de la República Argentina*, 23 de diciembre de 1977, disponible en línea: <<http://www.boletinoficial.gov.ar>>.

²⁴ Anne Capelle, *La dame tango*, París, Belfond, 1977, p. 105.

²⁵ Anne Capelle, *La dame tango*, op. cit., p. 252.

²⁶ Reportaje a Luis Alberto Spinetta en revista *Pelo*, núm. 20, 1971, en posteo de Diego Fischerman, debate en el muro de Facebook de Eduardo Blaustein, 17 de abril de 2015; Miguel Grinberg, *La música progresiva argentina. (Cómo vino la mano)*, Buenos Aires, Convergencias, 1977. Véase también Gabriel Senanes L'eirbag (ed.), *4 x 4 = rock*, Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires, 1980.

²⁷ Valeria Manzano, *The Age of Youth in Argentina. Culture, Politics, and Sexuality from Peron to Videla*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2014.

²⁸ Gloria Guerrero, “Serú Girán salió con fritas”, en *Hurra*, febrero de 1981. Véase Abel Gilbert, “Alicia en el país inconsciente de las alicias”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.

²⁹ Julián Delgado, “‘No se banca más’. Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.

³⁰ Véase Mara Burkart, “HUM®. La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1978-1983”, tesis de doctorado, dir. de Laura Malosetti Costa y Waldo Ansaldi, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011, pp. 171, 172, 193 y 194.

³¹ César Nieszawski, “Serú Girán. Un fin de año muy fuerte”, en *Expreso Imaginario*, núm. 55, febrero de 1981, p. 39. Véase Abel Gilbert, “Alicia en el país inconsciente de las alicias”, op. cit.

³² Jorge Nasser, *Expreso Imaginario*, julio de 1980, cit. en Abel Gilbert, “Alicia en el país inconsciente de las alicias”, op. cit., p. 3.

³³ Rory O'Connor, “‘Checoslovaquia’ el rock perseguido”, en *Mutantia. Zona de lucidez implacable*, núm. 1, junio-julio de 1980, pp. 53-59. Sobre *Mutantia*, véase Mara Burkart, “HUM®. La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1978-1983”, op. cit., pp. 383-385.

³⁴ Pablo Vila, “Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil”, en *Los nuevos movimientos sociales*, t. 1: *Mujeres: rock nacional*, ed. de Elizabeth Jelin, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pp. 83-156; Pablo Vila, “Rock nacional and Dictatorship in Argentina”, en *Popular Music*, vol. 6, núm. 2, mayo de 1987, pp. 129-148.

³⁵ Marcos Novaro y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, col. Historia Argentina, núm. 9, 2003, p. 154 (el énfasis pertenece al original).

³⁶ Pablo Vila, “Rock nacional and Dictatorship in Argentina”, op. cit., p. 133.

³⁷ “La universidad debe condenar la demagogia, expresó Massera”, en *La Nación*, 26 de noviembre de 1977.

³⁸ Roberto Jacoby, cit. en Daniela Lucena y Gisela Laboureau, “Rock y dictadura. La alegría como estrategia”, en *Travessias. Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte*, núm. 11, Brasil, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), 2011, pp. 305-317. Véase Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, ed. de A. Longoni, Barcelona, Ediciones de la Central, Adriana Hidalgo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur, 2011.

³⁹ Daniela Lucena, “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80”, en *Estudios Avanzados*, núm. 18, diciembre de 2012, p. 36.

⁴⁰ Roberto Jacoby, *El deseo nace del derrumbe*, op. cit., p. 177.

⁴¹ Véase Valeria Manzano, *The Age of Youth in Argentina*, op. cit., p. 174.

⁴² Sergio Pujol, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Emecé, 2005, pp. 164 y 165.

⁴³ Mara Favoretto, *Charly en el país de las alegorías. Un viaje por las letras de Charly García*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2014, pp. 110 y 111 (el énfasis pertenece al original).

⁴⁴ Patrick Boucheron, *L’entretemps. Conversations sur l’histoire*, París, Verdier, 2012, p. 25.

⁴⁵ Esteban Buch, *O juremos con gloria morir. Historia del Himno Nacional Argentino. De la Asamblea del Año XIII a Charly García [1994]*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, pp. 222-235.

⁴⁶ Véanse Julián Delgado, “‘No se banca más’...”, op. cit., y “El show de los muertos. Música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis (1973-1976)”, inédito.

⁴⁷ Alejandra Soledad González, “Una fiesta oficial en la última dictadura argentina. La *Semana de la Juventud* en 1982”, en Alejandra Soledad González y María Verónica Basile (eds.), *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*, Córdoba, Alción, 2014, p. 79 (el énfasis pertenece al original).

⁴⁸ “Mensaje de Viola a la juventud”, en *La Nación*, 21 de septiembre de 1981, cit. en Lisa Di Cione, “Rock y dictadura en la Argentina. La contracara dialéctica de la represión”, en XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Córdoba, 2010, y Lisa Di Cione, “Rock y dictadura en la Argentina. Reflexiones sobre una relación contradictoria”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>. Véase también Eduardo Berti, *Rockología. Documentos de los ’80*, Buenos Aires, Beas, 1994, p. 81.

- ⁴⁹ Lisa Di Cione, “Rock y dictadura en la Argentina. Reflexiones sobre una relación contradictoria”, *op. cit.*, p. 7.
- ⁵⁰ James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1990, p. 183 [trad. esp.: *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México DF, Era, 2004].
- ⁵¹ *Canción de Alicia en el país*, Serú Girán en Obras, 1981, disponible en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=Iq010_NGcXEm>.
- ⁵² Abel Gilbert, “Alicia en el país inconsciente de las alicias”, *op. cit.*, p. 4.
- ⁵³ *Canción de Alicia en el país*, Serú Girán en ATC, 1982, disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=9cknWVvEvV0>>.
- ⁵⁴ Mara Favoretto, *Charly en el país de las alegorías*, *op. cit.*, p. 112.
- ⁵⁵ Eduardo Plá, *Alicia en el país de las maravillas*, 1976, disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=6bEAY6r1QK0&hd=1>>.
- ⁵⁶ Valentina Mitrovich y Francisco Wainziger Friedheim, “Alicia en el país. Representaciones en un film argentino de 1976”, en Primeras Jornadas de Historia Oral del Noroeste Argentino, 2010, disponible en línea: <<http://www.historiaoralargentina.org>>.
- ⁵⁷ Posteo de Gonzalo Aguilar en Facebook, disponible en línea: <<https://www.facebook.com/events/583322381765521/permalink/588263901271369/>>.
- ⁵⁸ Entrevista con Gustavo Beytelmann, Róterdam, 9 de diciembre de 2014. Véase Esteban Buch, “Trayectorias de Gustavo Beytelmann. Lo cercano se aleja”, en Esteban Buch (ed.), *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2012, pp. 146-175.
- ⁵⁹ Eduardo Plá, *Alicia en el país de las maravillas*, *op. cit.*
- ⁶⁰ Valentina Mitrovich y Francisco Wainziger Friedheim, “Alicia en el país. Representaciones en un film argentino de 1976”, *op. cit.*, p. 15.
- ⁶¹ Abel Gilbert, “Alicia en el país inconsciente de las alicias”, *op. cit.*, p. 2; Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013. Véase también Guillermo O’Donnell, “¿Y a mí qué me importa? Notas sobre sociabilidad y política en Argentina y Brasil”, The Helen Kellogg Institute, 1984, disponible en línea: <<https://kellogg.nd.edu/publications/workingpapers/WPS/009.pdf>>.
- ⁶² Mark Osiel, *Mass Atrocity, Ordinary Evil, and Hannah Arendt. Criminal Consciousness in Argentina’s Dirty War*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, pp. 78-80.
- ⁶³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, París, Minuit, 1969, p. 12 [trad. esp.: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 35 y 36].

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000, p. 42 [trad. esp.: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012].

⁶⁵ “Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen! / Bald werden sie wieder nach Hause gelangen! / Der Tag ist schön! O sei nicht bang! / Sie machen nur einen weiten Gang!”

⁶⁶ Miguel Ángel García Lombardi, *Imberbes*, op. cit.; Adriana Robles, *Perejiles. Los otros montoneros*, Buenos Aires, Colihue, 2004.

⁶⁷ Edy Kaufman y Beatriz Cymberknopf, “La dimensión judía en la represión durante el gobierno militar en la Argentina (1976-1983)”, en Leonardo Senkman (ed.), *El antisemitismo en la Argentina*, 2ª ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989, pp. 235-273.

⁶⁸ Véase el filme documental de Carlos Echeverría, *Juan, como si nada hubiera sucedido*, 1987.

⁶⁹ *Der Tribun, für einen politischen Redner, Marschklänge und Lautsprecher*. Véanse Mauricio Kagel, *Das Buch der Hörspiele. Mauricio Kagel zum fünfzigsten Geburtstag*, ed. de Klaus Schöning, Fráncfort, Suhrkamp, 1981, pp. 276-309, y Werner Klüppelholz, *Mauricio Kagel 1970-1980*, Colonia, DuMont, 1981, pp. 192-198.

⁷⁰ Mauricio Kagel, “Lorsque, la nuit, je pense à l’Argentine” [1967], en *Tam Tam. Monologues et dialogues sur la musique*, París, Christian Bourgois, 1983, pp. 13 y 14.

⁷¹ Mauricio Kagel, “J’accuse II”, en *Tam-Tam*, op. cit., p. 21.

⁷² Mensaje de Facebook de Luis Mihovilcevic al autor, 22 de abril de 2014. Sobre Guida Kagel, véase Carlos E. Sluzki, “Memoria, recuerdos y transformaciones del Lanús. Homenaje al maestro”, en *En torno al libro El Lanús. Antropología, Historia, Experiencia, Testimonio, Psicoanálisis APdeBA*, vol. xxv, núm. 2/3, 2003, p. 473, disponible en línea: <<http://www.apdeba.org/wp-content/uploads/Lanús.pdf>>.

⁷³ Werner Klüppelholz, correo electrónico al autor, 21 de junio de 2015.

⁷⁴ *Ibid.*, y Christina Richter-Ibañez, correos electrónicos al autor, 28 de abril y 1º de mayo de 2015.

⁷⁵ Osvaldo Bayer, “Residencia en la amada tierra enemiga” [1984], en Osvaldo Bayer y Juan Gelman, *Exilio*, Buenos Aires, Planeta, 2006, p. 102. Sobre el exilio de Bayer, véase el filme documental de Carlos Echeverría, *Cuarentena. Exilio y regreso*, 1983.

⁷⁶ Mauricio Kagel, “J’accuse II”, op. cit., p. 21.

⁷⁷ Mauricio Kagel, *Tam Tam*, op. cit., p. 247.

⁷⁸ Véanse las “Listes de musiciens et quelques personnalités”, Archives de la Campagne pour la Libération de Miguel Ángel Estrella, ARC 3018 (8), Bibliothèque de l’Institut d’Histoire du Temps Présent (IHTP), París.

⁷⁹ Véanse Camila Juárez, “‘Esto no es un tango’. El *Tango alemán*, de Mauricio Kagel”, en Esteban Buch (ed.), *Tangos cultos*, op. cit., pp. 86 y 119, y Esteban Buch, “Un encuentro con Mauricio Kagel. ‘El tango era la música culta más valiosa’”, en Esteban Buch (ed.), *Tangos cultos*, op. cit., y pp. 203-206.

⁸⁰ Werner Klüppelholz, correo electrónico al autor, 21 de junio de 2015.

⁸¹ Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Londres, Ashgate, 2006, p. 91. Véase también Christine Dysers, “Parodistic Subversion in Mauricio Kagel’s *Zehn Märsche, um den Sieg zu verfehlen* (1979)”, en *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, núm. 67, 2013, pp. 159-175.

⁸² Texto reproducido en línea: <<http://lesluthiers.org/main.php>>.

⁸³ Christina Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik-Künstlernetzwerk-Kompositionen*, Bielefeld, Transcript, 2014, p. 16.

⁸⁴ Mauricio Kagel, *10 Märsche um den Sieg zu verfehlen*, partitura, Fráncfort, Peters, s. d.

⁸⁵ Christine Dysers, “Parodistic Subversion in Mauricio Kagel’s *Zehn Märsche, um den Sieg zu verfehlen* (1979)”, op. cit., p. 174.

⁸⁶ Osvaldo Bayer, “Ante la tumba de Elisabeth Käsemann”, en Osvaldo Bayer y Juan Gelman, *Exilio*, op. cit., p. 186.

⁸⁷ Mauricio Kagel, “A propos de ‘Le Tribun’”, en *Der Tribun*, Premio Italia, Westdeutscher Rundfunk, edición alemán/francés, s. p. Sammlung Mauricio Kagel, Paul Sacher Stiftung [Colección Mauricio Kagel, Fundación Paul Sacher (Basilea)] (en adelante SMK-PSS).

⁸⁸ Mauricio Kagel, *Das Buch der Hörspiele*, op. cit. “Nichts ist vergeblich, wenn man dran glaubt. / Vielleicht, vielleicht wird man eines Tages / Dankbar sein, daß man sterben kann! Ja. Ja. Vielleicht wird man eines Tages dankbar sein, / daß man sterben kann!”

⁸⁹ Mauricio Kagel, *Das Buch der Hörspiele*, op. cit. “Ich möchte kein anderes Volk! / Stop! / Ich bin Euer Adler. / Und Ihr seid mein einziger großer Baum. / Ich bin Euer Baum. / Und Ihr seid meine Adler. / Ihr fliegt zu mir, mich liebend. / Ich bin Euer Adler. / Wir fliegen zusammen, wir fliegen weit weg. / Und betrachten diese Nation aus einsamen Adlern. / Und wir sehen lauter einzelne große Bäume mit Früchten. / Und aus diesen Früchten entsteht eine einzige Nation / mit vielen Adlern, die diese Früchte ... diese Früchte / für sich haben können, in Freiheit und in Frieden. / Meine Adler. / Meine stolzen Adler. / Meine Adler und einzigen Bäume. / Meine Bäume, meine Eigenschaften. / Meine Eigenschaften führen Euch. / Stolz Adler. Einprägsame stolze Adler. / Ein Volk aus Adlern! / Dafür, daß Ihr immer bereit gewesen seid, möchte ich Dank sagen. / Ich habe zu danken. / Danke. Ich bedanke mich und danke. / Bedankt Euch!! / In liebe. / Stop.”

⁹⁰ Véanse Esteban Buch, *La Novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001, pp. 402-405, y Werner Klüppelholz, “Kagels Musikbegriff. Ein Essay”, en Jean-François Trubert (ed.), *Faire de la musique absolue avec la scène*:

Mauricio Kagel, en preparación.

⁹¹ Mauricio Kagel, “A propos de ‘Le Tribun’”, *op. cit.*, s. p.

⁹² Christina Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957)*, *op. cit.*, p. 18.

⁹³ Mauricio Kagel, “Der Tribun” [1977], manuscrito inédito, SMK-PSS.

⁹⁴ Mauricio Kagel, “A propos de ‘Le Tribun’”, *op. cit.*, s. p.

⁹⁵ “Politik und Unsinnspoesie”, en *wz*, 19 de noviembre de 1979; Mauricio Kagel, *Der Tribun*, archivo de prensa, SMK-PSS.

⁹⁶ pb, “13 Märsche fürs Hörspiel komponiert”, en *Köln Rundschau*, núm. 270, 19 de noviembre de 1979; Mauricio Kagel, *Der Tribun*, archivo de prensa, SMK-PSS.

⁹⁷ “Kagels Akustik zeigt das große Blabla auf”, en *Hannoversche Neue Presse*, núm. 270, 17 y 18 de noviembre de 1979, p. 11; Mauricio Kagel, *Der Tribun*, archivo de prensa, SMK-PSS.

⁹⁸ Werner Klüppelholz, “Kunstvoll gestörte Tonalität”, en *KstA*, núm. 252, vol. 16, 29 de noviembre de 1979; Mauricio Kagel, *Der Tribun*, archivo de prensa, SMK-PSS.

⁹⁹ Mauricio Kagel, *Das Buch der Hörspiele*, *op. cit.* “Keine Menschenrechte! / Keine Industriezweige der Menschenrechte hier. / Wir menschenrechten nicht. / Wir wollen in Frieden gelassen werden. / Wir wollen keine Menschenrechte hier. / Wir wollen Unfreiheit in Frieden. / Wir wollen nicht glauben an die Menschenrechte. / Die Menschenrechte sind lästig.”

¹⁰⁰ Claude Lefort, “Droits de l’homme et politique” [1980], en *L’invention démocratique* [1981], París, Fayard, 1994, p. 69 [trad. esp.: *La invención democrática*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990].

¹⁰¹ “Comunicado del gobierno nacional”, en *La Prensa*, 15 de octubre de 1980.

¹⁰² En *La Nación*, 7 de julio de 1979, cit. en Paula Canelo, *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 140. Véase también Paula Canelo, “Represión, consenso y diá-logo político. El Ministerio del Interior durante la última dictadura militar argentina”, en *Política. Revista de Ciencia Política*, Santiago de Chile, núm. 52, 2014, pp. 219-241.

¹⁰³ María Seoane, “‘Somos derechos y humanos’: cómo se armó la campaña”, en *Clarín*, 23 de marzo 2006, disponible en línea: <<http://edant.clarin.com/diario/2006/03/23/elpais/p-01501.htm>>.

¹⁰⁴ Martín Liut, “Cuestión de perspectiva. Los pasaportes musicales de Mauricio Kagel”, ponencia presentada en la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2012.

¹⁰⁵ Véase Samuel Moyn, *The Last Utopia. Human Rights in History*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2010, pp. 140, ss. y *passim*.

- ¹⁰⁶ Mauricio Kagel, *Der Tribun / ...nach einer Lektüre von Orwell*, CD Wergo, WER 63052, 1995.
- ¹⁰⁷ Mauricio Kagel, tarjetas de preparación de *Der Tribun*, SMK-PSS.
- ¹⁰⁸ Mauricio Kagel, “A propos de ‘Le Tribun’”, *op. cit.*, s. p.
- ¹⁰⁹ *Ibid.*
- ¹¹⁰ Entrevista telefónica con Vinko Globokar, 20 de mayo de 2015.
- ¹¹¹ Respectivamente, en el casete que acompaña el *Buch der Hörspiele* y en el CD Wergo de 1995.
- ¹¹² Mauricio Kagel, *Das Buch der Hörspiele*, *op. cit.*, pp. 278-304.
- ¹¹³ Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, *op. cit.*, p. 92.
- ¹¹⁴ “Le tribun”, disponible en línea: <<http://www.fanfaresduloup.ch/spip.php?article15>>.
- ¹¹⁵ Mauricio Kagel, programa del concierto de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Festival Kagel, 27 de julio de 2006. Véase Esteban Buch y Camila Juárez, “L’Argentine, la nuit... et le festival Kagel de 2006”, en Jean-François Trubert (ed.), *Faire de la musique absolue avec la scène: Mauricio Kagel*, en preparación.
- ¹¹⁶ Christian Williams, “Ordeal in Argentina”, en *International Herald Tribune*, 3 de junio de 1981, en Mauricio Kagel, *Der Tribun*, archivo de prensa, SMK-PSS. Sobre el caso Timerman, véanse, entre otros, Joel Barroni, “Israel frente a la dictadura militar argentina. El episodio de Córdoba y el caso Timerman”, en Leonardo Senkman y Mario Sznajder (eds.), *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea*, Jerusalén y Buenos Aires, Universidad Hebrea de Jerusalem y Nuevohacer, 1995, pp. 325-351; Raanan Rein y Efraim Davidi, “‘Exile of the World’. Israeli Perceptions of Jacobo Timerman”, en *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*, vol. 16, núm. 3, primavera-verano de 2010, pp. 1-31, y Laura Schenquer, “Actitudes sociales en dictadura. Estudio sobre las dirigencias de DAIA y de las instituciones religiosas liberales durante el último régimen militar (1976-1983)”, tesis de doctorado, dir. de Claudia Feld, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- ¹¹⁷ Véase Graciela Mochkofsky, *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1923-1999)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2012.
- ¹¹⁸ Werner Klüppelholz, “Kagels Musikbegriff. Ein Essay”, *op. cit.*, p. 2.
- ¹¹⁹ Alexander Schwarz, “La fuerza de la ambivalencia. Una charla con el compositor Mauricio Kagel y los (des)encuentros con la cultura”, disponible en línea: <http://www.buenos-aires.diplo.de/contentblob/2034140/Daten/235277/Buch_150Jahre>.
- ¹²⁰ Osvaldo Bayer, “Residencia en la amada tierra enemiga”, *op. cit.*, p. 56.

¹²¹ Esteban Buch y Camila Juárez, “L’Argentine, la nuit... et le festival Kagel de 2006”, *op. cit.*

¹²² Véanse Carlota Jakisch, *El nazismo y los refugiados alemanes en la Argentina, 1933-1945*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1989, y Germán Friedmann, “Las identidades judeoalemanas. Alemanes antinazis y judíos de habla alemana en Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial”, en Emmanuel Kahan, Laura Schenquer, Damián Setton y Alejandro Dujovne (comps.), *Marginados y consagrados. Nuevos estudios sobre la vida judía en la Argentina*, Buenos Aires, Lumiere, 2011, pp. 191-212.

¹²³ Sobre Weil, véase Christina Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957)*, *op. cit.*, p. 76.

¹²⁴ Tomás Buch, correo electrónico al autor, 3 de mayo de 2014.

¹²⁵ Christina Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957)*, *op. cit.*

¹²⁶ Véanse Werner Klüppelholz, “Kagels Musikbegriff. Ein Essay”, *op. cit.*, p. 2, y Christina Richter-Ibáñez, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957)*, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁷ Jacques Ibert, conferencia del 30 de mayo de 1942 en Antibes, manuscrito, archivos de Jacques Ibert. Véanse Alexandra Laederich, *Catalogue de l’œuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, París, G. Olms, 1998, y Esteban Buch y Cécile Quesney, “Les compositeurs et la guerre”, en Florence Gétreau (ed.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, París, Gallimard, Historial de la Grande Guerre, 2014, pp. 100-109.

¹²⁸ Stefan Müller-Doohm, *Adorno. Une biographie*, París, Gallimard, 2004, pp. 467-489 [trad. esp.: *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno. Una biografía*, Barcelona, Herder, 2003].

¹²⁹ Henry Rousso, *La dernière catastrophe. L’histoire, le présent, le contemporain*, París, Gallimard, 2012.

¹³⁰ David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982, p. 12 (el énfasis pertenece al original). Véase Javier Trímboli, “1979, la larga celebración de la conquista del desierto”, en *Corpus*, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre de 2013, pp. 2-12.

¹³¹ Guido Montoya Carlotto, *Para la memoria*, disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=zCMIKsfBRc0>>.

¹³² Federico Monjeau, correo electrónico al autor, 18 de abril del 2015. Véanse Federico Monjeau, “Arnold Schoenberg”, San Pablo, 1984, inédito, y *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

¹³³ Paul Riciur, *La memoria, la historia, el olvido*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 433 y 434.

¹³⁴ Véanse Silvia Glocher, “Músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)”, tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2012, y Silvia Glocher y Robert Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, Buenos Aires,

Gourmet Musical, 2015.

¹³⁵ “P. Héctor Federico Baccini”, disponible en línea: <<http://martiresargentinos.blogspot.com.ar/2012/07/p.html>>; Luis Mihovilcevic, mensaje de Facebook al autor del 25 de noviembre de 2014.

¹³⁶ Comité Federal de Radiodifusión, “Cantables [sic] cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión” [1982], disponible en línea: <<http://www.afsca.gob.ar/wp-content/uploads/2009/07/canciones-prohibidas11.pdf>>.

¹³⁷ Véanse Hernán Invernizzi y Judith Gociol, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, y Mark Osiel, *Mass Atrocity*, op. cit., pp. 117-119.

¹³⁸ Véase Guy Krivipissko y Daniel Virieux, “Musiciens: une profession en résistance?”, en Myriam Chimñes (ed.), *La vie musicale sous Vichy*, Bruselas, Complexe, 2001, pp. 333-351, y para el caso alemán, Michael Kater, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, Nueva York, Oxford University Press, 1997, pp. 221-239.

¹³⁹ Véanse Sebastián Carassai, *Los años setenta de la gente común*, op. cit.; David Sheinin, *Consent of the Damned. Ordinary Argentines in the Dirty War*, Gainesville, University Press of Florida, 2012, y Marina Franco, *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

¹⁴⁰ Carta de Eduardo Kusnir a Alberto Ginastera, 9 de diciembre de 1976, Ginastera Sammlung-Paul Sacher Stiftung, Basilea (en adelante, GS-PSS).

¹⁴¹ Miguel Garutti, “Modos de actuar en estado de excepción. La música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)” y Martín Liut, “Música electroacústica en dictadura: creación y sostén estatal”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.

¹⁴² Eduardo Kusnir, “Proyecto presentado: ópera ‘Romeo y Giulietta’”, manuscrito, GS-PSS (los énfasis pertenecen al original).

¹⁴³ Eduardo Kusnir, “Brindis. Una mirada a los juegos desgarradores del arte”, tesis de doctorado en Estética y Ciencias del Arte, dir. de Daniel Charles (orig. fr.: París, noviembre de 1974), rev. y trad. esp. del autor, Buenos Aires, 2005, disponible en línea: <<http://eduardokusnir.com.ar/wp-content/uploads/2014/12/TESIS-DOCTORADO.pdf#page=2>>.

¹⁴⁴ Eduardo Kusnir, *Orquídeas primaverales*, véase en línea: <<http://eduardokusnir.com.ar/orquideas-primaverales-2/>>.

¹⁴⁵ Miguel Garutti, “Modos de actuar en estado de excepción...”, op. cit., p. 11.

¹⁴⁶ Carta de Alberto Ginastera a la Fundación Guggenheim, 28 de junio de 1977, GS-PSS.

¹⁴⁷ Eduardo Kusnir al autor, correo electrónico del 25 de noviembre de 2014.

¹⁴⁸ Véanse Esteban Buch, “Trayectorias de Gustavo Beytelmann. Lo cercano se aleja”, *op. cit.*, y “Ulysse dans l’archipel des genres: à propos de l’esthétique de Tomás Gubitsch”, trabajo presentado en el coloquio Création Musicale et Globalisation. Perspectives Émergentes, París, Workshop ANR Globamus, 19 de marzo de 2013, disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=FQj9eaTDMTI>>.

¹⁴⁹ Ana Longoni, “El delirio permanente”, en *Separata*, núm. 17, 2012, pp. 3-19, y correo electrónico al autor, 22 de julio del 2013.

¹⁵⁰ Equipo coordinador de la Red Conceptualismos del Sur (Fernanda Carvajal, Ana Longoni, Miguel A. López, André Mesquita, Fernanda Nogueira, Mabel Tapia, Jaime Vindel), “Introducción”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 11.

¹⁵¹ Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 99.

¹⁵² Guillermo Kuitca, *Obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, Barcelona, Norma, 1998, p. 94, cit. en Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables, op. cit.*

¹⁵³ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, París, Flammarion, 1985, p. 227 [trad. esp.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990].

¹⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire, 1*, París, Minuit, 2009, p. 159 (los énfasis pertenecen al original) [trad. esp.: *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008].

¹⁵⁵ Joel Fineman, “The Structure of Allegorical Desire”, en *October*, vol. 12, primavera de 1980, p. 46 (el énfasis pertenece al original). Véanse también Mara Favoretto, *Charly en el país de las alegorías, op. cit.*, pp. 159-170; Jacques-Olivier Bégot, “Sous le signe de l’allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique?”, en *Astérion*, núm. 7, 2010, disponible en línea: <<http://asterion.revues.org/1573>>, y Alan Ackerman, “The Prompter’s Box. Modern Drama’s Allegories of Allegory”, en *Modern Drama*, vol. 49, núm. 2, verano de 2006, pp. 147-154.

¹⁵⁶ Véase Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la guerra sucia*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, y José García-Romeu, *Dictature et littérature en Argentine 1976-1983*, París, L’Harmattan, 2006.

¹⁵⁷ Véase Esteban Buch, *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, pp. 145-150.

¹⁵⁸ Declaraciones de Jorge Luis Borges en *The New York Times*, 10 de septiembre de 1967, cit. en Esteban Buch, *The Bomarzo Affair, op. cit.*, p. 145.

¹⁵⁹ Véase Gianmario Borio, “La composition musicale: sens et reconstruction”, en Márta Grabócz (ed.), *Sens et signification en musique*, París, Hermann, 2007, p. 113.

¹⁶⁰ Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétation*, París, Gallimard, 1997, p. 317 [trad. esp.: *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, Madrid, Siglo XXI, 2004].

¹⁶¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, vol. I: *La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976, p. 125 [trad. esp.: *Historia de la sexualidad*, vol. I: *La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005], y *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1984*, París, Gallimard y Seuil, col. Hautes Études, 2009 [trad. esp.: *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France 1983-1984*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010].

¹⁶² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, vol. 1: *Arts de faire*, París, Gallimard, col. Folio, 1990, p. 61 [trad. esp.: *La invención de lo cotidiano*, vol. 1: *Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996].

¹⁶³ Hans Mommsen, “The German Resistance against Hitler and the Restoration of Politics”, en *The Journal of Modern History*, vol. 64: *Supplement: Resistance against the Third Reich*, diciembre de 1992, pp. 112-127; Jo Fox, “Resistance and the Third Reich”, en *Journal of Contemporary History*, vol. 39, núm. 2: *Understanding Nazi Germany*, abril de 2004, pp. 271-283; Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme?*, op. cit., pp. 284-333.

¹⁶⁴ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004, p. 107.

¹⁶⁵ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998, p. 380.

¹⁶⁶ Daniel Feierstein, *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 156 y 157. Véase también Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, col. Booket, 2015, p. 413.

¹⁶⁷ Beatriz Sarlo, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988, p. 101.

¹⁶⁸ Véase Pascale Haag y Cyril Lemieux (eds.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.

¹⁶⁹ Andrea Giunta, “Sal-si-puedes, cuerpo y resistencia en el arte de Uruguay”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2005, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.

¹⁷⁰ Véanse Antonius Robben, *Political Violence and Trauma in Argentina*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2005 [trad. esp.: *Pegar donde más duele. Violencia política*

y *trauma social en Argentina*, Barcelona, Anthropos, 2008], y Mark Osiel, *Mass Atrocity*, *op. cit.*

¹⁷¹ Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, *Luzbelito y las sirenas*, CD, Del Cielito Records, 1996.

¹⁷² Natalia Fortuny, *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa, 2014, p. 134.

¹⁷³ Véanse Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit, 1979 [trad. esp.: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998], y Stéphane Dorin (ed.), *Déchiffrer les publics de la musique classique. Perspectives comparatives, historiques et sociologiques / Unraveling Classical Music Audiences. Historical, Sociological and Comparative Perspectives*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2016.

¹⁷⁴ Sigmund Freud, “Deuil et mélancolie”, en *Métopsychoanalyse*, París, Gallimard, 1940, p. 150 [trad. esp.: “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, t. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1993].

¹⁷⁵ Cecilia Taiana, “Mourning the Dead, Mourning the Disappeared. The Enigma of the Absent-Presence”, en *The International Journal of Psychoanalysis*, núm. 95, 2014, p. 1094. Véase también María Lucila Pelento, “Mourning for ‘Missing People’”, en Thierry Bokanowski, L. Glocer Fiorini, Sergio Lewkowicz (eds.), *On Freud’s “Mourning and Melancholia”*, Londres, Karnac, 2009, pp. 56-70.

¹⁷⁶ Sigmund Freud, “Deuil et mélancolie”, *op. cit.*, p. 158. Véase Laurie Laufer, *L’énigme du deuil*, París, Presses Universitaires de France (PUF), 2006.

¹⁷⁷ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 227.

¹⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷⁹ Laurie Laufer, *L’énigme du deuil*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁰ Véase Esteban Buch, *O juremos con gloria morir*, *op. cit.*, pp. 207-210.

¹⁸¹ Véanse Élisabeth Claverie, “La naissance d’une forme politique: l’affaire du chevalier de La Barre”, en Phillippe Roussin (dir.), *Critique et affaires de blasphème à l’époque des Lumières*, París, Honoré Champion, 1998, pp. 185-260; Damien de Blic y Cyril Lemieux (dirs.), “A l’épreuve du scandale”, en *Politix*, núm. 71, 2005; Esteban Buch, *The Bomarzo Affair*, *op. cit.*, y *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

¹⁸² Ivan Jablonka, *L’histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, París, Seuil, 2014, e *Histoire des grands-parents que je n’ai pas eus*, París, Seuil, 2012 [trad. esp.: *Historia de los abuelos que no tuve*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015].

¹⁸³ Stéphane Audoin-Rouzeau, *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*, Paris, Gallimard y Seuil, col. Hautes Études, 2013.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. ARCHIVOS

- Archives de la Campagne pour la Libération de Miguel Ángel Estrella, Bibliothèque de l'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP), París, ARC 3018 (1-9).
- Archives de la Présidence de la République, 1974-1981, Archives Nationales, AG/5(3)/1120.
- Archives Diplomatiques de Nantes, 132PO/6/101, 132PO/6/124, 132PO/6/162.
- Archives Diplomatiques de La Courneuve, 80QO/210, 80QO/215-216, 80QO/218-220, 557INVA/272.
- Archivo Central del Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires, caja SH-1/77.
- Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores, Buenos Aires, disponible en línea: <<https://www.mrecic.gov.ar/es/archivo-hist%C3%B3rico-de-canciller%C3%ADa>>.
- Archivos del Comité d'Entreprise de l'Orchestre de Paris, París.
- Archivos del Mozarteum Argentino, Buenos Aires.
- Archivos privados de Michel Garcin-Marrou, París.
- Archivos privados de Jean-François Labouverie, Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo (AIDA), París.
- Colección Mauricio Kagel, Fundación Paul Sacher, Basilea.

2. FUENTES ORALES

- Entrevista telefónica con Pierre Allemand, 5 de julio de 2013.
- Entrevista con Liliana Andreone y Jean-François Labouverie, París, 25 de diciembre de 2014.
- Entrevista telefónica con Pablo Luis Bardin, 6 de marzo de 2015.
- Entrevista telefónica con Daniel Barenboim, 3 de julio de 2013.
- Entrevista con H. B., París, 24 de enero de 2015.
- Entrevista telefónica con Osvaldo Bayer, 30 de abril de 2015.
- Entrevista con Miguel Benasayag, París, 16 de febrero de 2015.
- Entrevista con Gustavo Beytelmann, Róterdam, 9 de diciembre de 2014.
- Entrevista con Denis Bouez, París, 17 de julio de 2013.
- Entrevista telefónica con Jean-Pierre Bousquet, 23 de julio de 2013.
- Entrevista con J. B., correo electrónico del 18 de abril de 2015.
- Entrevista con Tomás Buch, correos electrónicos del 3 de mayo de 2014.
- Entrevista con Mireille Cardoze, París, 11 de febrero de 2015.
- Entrevista con André Cazalet, París, 3 de julio de 2013.
- Entrevista telefónica con María del Rosario Cerruti, 20 de julio de 2013.

Entrevista telefónica con Eduardo Comesaña, 22 de mayo de 2013.
Entrevista con Marie-Noëlle Erize, correo electrónico del 8 de febrero de 2015.
Entrevista con Miguel Ángel Estrella, París, 19 de junio de 2013.
Entrevista con Horacio García Belsunce, Buenos Aires, 30 de octubre de 2014.
Entrevista con Michel Garcin-Marrou, París, 6 de julio de 2013.
Entrevista telefónica con Michael Gielen, 21 de mayo de 2015.
Entrevista telefónica con Vinko Globokar, 20 de mayo de 2015.
Entrevista telefónica con Odile Graef, 22 de febrero de 2015.
Entrevista con Jean-Pierre Guillard, París, 5 de marzo de 2013.
Entrevista telefónica con Marcel Lagorce, 15 de marzo de 2015.
Entrevista telefónica con J. X. M., 12 de marzo de 2015.
Entrevista con Alicia Nudler, Bariloche, 31 de diciembre de 2014.
Entrevista con D. O., Buenos Aires, 29 de octubre de 2014.
Entrevista telefónica con Georg Porak, 29 de octubre de 2014.
Entrevista con Nicolas Risler, París, 9 de octubre de 2013.
Entrevista telefónica con H. R. F., 31 de enero de 2015.
Entrevista telefónica con J. L. S., 6 de marzo de 2015.
Entrevista telefónica con Eugenio Scavo, 28 de mayo de 2013.
Entrevista telefónica con André Sennedat, 19 de julio de 2013.
Entrevista con Bernard Sicard, París, 15 de julio de 2013.
Entrevista telefónica con E. S., 9 de febrero de 2015.
Entrevista con Pola Suárez Urtubey, Buenos Aires, 29 de octubre de 2014.
Entrevista con Gisela Timmermann, Vicente López (Argentina), 27 de abril de 2013.
Entrevista telefónica con C. A. U., 2 de marzo de 2015.

3. PRENSA

Argentinisches Tageblatt
Boletín Oficial de la República Argentina
Buenos Aires Herald
Clarín
Convicción
Córdoba
El Abasto
El Cronista Comercial
Expreso Imaginario
Folha de São Paulo
France-Soir
Humor Registrado
Hurra
Jornal do Brasil
L'Express

La Nación
La Nación, edición internacional
La Opinión
La Razón
Le Matin
Le Monde
Le Quotidien de Paris
Mundo Israelita
Mutantia. Zona de Lucidez Implacable
Neue Zürcher Zeitung
Panorama de la Musique et des Instruments
Sud-Ouest
Tribuna Musical
Valeurs Actuelles

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1. Argentina, dictaduras, política

- ADAMOVSKY, Ezequiel, *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, col. Booket, 2015.
- ADORNO, Theodor W., *Prismes. Critique de la culture et société*, París, Payot, 1986 [trad. esp.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, 1962].
- , *Dialectique négative*, París, Payot, 1992 [trad. esp.: *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1992].
- ÁGUILA, Gabriela, “La represión en la historia Argentina reciente: fases, dispositivos y dinámicas regionales”, en Gabriela Águila y Luciano Alonso (coords.), *Procesos represivos y actitudes sociales. Entre la España franquista y las dictaduras del Cono Sur*, Buenos Aires, Prometeo, 2013, pp. 97-121.
- , “Disciplinamiento, control social y ‘acción sicológica’ en la dictadura argentina. Una mirada a escala local: Rosario, 1976-1981”, en *Revista Binacional Brasil Argentina*, vol. 3, núm. 1, junio de 2014, pp. 211-239.
- AIDA, *Argentine. La culture interdite. Pièces à conviction 1976-1981*, ed. de J.-J. Hernández Arregui, París, François Maspero, 1981.
- ANDREU-GUZMÁN, Federico, “Le Groupe de travail sur les disparitions forcées des Nations Unies”, en *Revue Internationale de la Croix-Rouge/International Review of the Red Cross*, vol. 84, núm. 848, diciembre de 2002, pp. 803-818.
- ANGUITA, Eduardo y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, vol. v, Buenos Aires, Planeta, 2006.
- ANSALDI, Waldo, “El silencio es salud. La dictadura contra la política”, en Hugo Quiroga y César Tcach (comps.), *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro*

- de la democracia*, Rosario, Homo Sapiens, 2006, pp. 97-122.
- ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 1998.
- ARTIÈRES, Philippe (ed.), *La révolte de la prison de Nancy, 15 janvier 1972*, París, Le Point du Jour, 2003.
- AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *Quelle histoire. Un récit de filiation (1914-2014)*, París, Gallimard y Seuil, col. Hautes Études, 2013.
- AVELLANEDA, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986.
- BAYER, Osvaldo y Juan Gelman, *Exilio*, Buenos Aires, Planeta, 2006.
- BETTELHEIM, Bruno, "Individual and Mass Behavior in Extreme Situations", en *Journal of Abnormal and Social Psychology*, núm. 38, 1943, pp. 417-452.
- BORRELLI, Marcelo y Jorge Saborido, "'El diario de Massera': Convicción durante la dictadura militar", en Jorge Saborido y Marcelo Borrelli (coords.), *Voces y silencios. La prensa argentina y la dictadura militar (1976-1983)*, Buenos Aires, Eudeba, 2011.
- BOUSQUET, Jean-Pierre, *Les Folles de la Place de Mayo*, París, Stock, 1982 [trad. esp.: *Las locas de la Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Fundación para la Democracia en Argentina, 1983].
- BOZO, Frédéric, *La politique étrangère de la France depuis 1945*, París, La Découverte, 1997.
- BROUSSARD, Philippe, *La disparue de San Juan*, París, Stock, 2011 [trad. esp.: *La desaparecida de San Juan*, Buenos Aires, Planeta, 2011].
- BURKART, Mara, "HUM®. La risa como espacio crítico bajo la dictadura militar 1978-1983", tesis de doctorado, dir. de Waldo Ansaldi y Laura Malosetti Costa, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- CALVEIRO, Pilar, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- CANELO, Paula, *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- , "Los efectos del poder tripartito. La balcanización del gabinete nacional durante la última dictadura militar argentina", en *Revista Prohistoria*, núm. 17, Rosario, 2012, pp. 129-150.
- , "Represión, consenso y diálogo político. El Ministerio del Interior durante la última dictadura militar argentina", en *Política. Revista de Ciencia Política*, núm. 52, Santiago de Chile, 2014, pp. 219-241.
- CAPELLE, Anne, *La dame tango*, París, Belfond, 1977.
- CARASSAI, Sebastián, *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- CLAVERIE, Élisabeth, "La naissance d'une forme politique: l'affaire du chevalier de La Barre", en Phillippe Roussin (dir.), *Critique et affaires de blasphème à l'époque des Lumières*, París, Honoré Champion, 1998, pp. 185-260.
- COHEN, Samy y Marie-Claude Smouts (eds.), *La politique extérieure de Valéry Giscard d'Estaing*, París, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985.
- CONADEP, *Nunca Más. Informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

- CONTAMIN, Jean-Gabriel y Olivier Le Noé, “La coupe est pleine Videla! Le Mundial 1978 entre politisation et dépolitisation”, en *Le Mouvement Social*, núm. 230, 2010, pp. 27-46.
- CORNER, Paul (ed.), *Popular Opinion in Totalitarian Regimes. Fascism, Nazism, Communism*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- CULL, Nicholas J., “Public Diplomacy. Taxonomies and Histories”, en *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 616: *Public Diplomacy in a Changing World*, marzo de 2008, pp. 31-54.
- DE BLIC, Damien y Cyril Lemieux (dirs.), “A l’épreuve du scandale”, en *Politix*, núm. 71, 2005.
- DE CERTEAU, Michel, *L’invention du quotidien*, vol. 1: *Arts de faire*, París, Gallimard, col. Folio, 1990 [trad. esp.: *La invención de lo cotidiano*, vol. 1: *Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996].
- DESTREMAU, Bernard, *Le cinquième set. Du tennis à la diplomatie, 1930-1983*, París, France-Empire, 1986.
- DOLLOT, Louis, *Les relations culturelles internationales*, París, Presses Universitaires de France (PUF), 1968.
- DUARTE LOZA, Daniel y Magalí Francia, “Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore como sobrevivientes de la dictadura cívico-militar”, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, 2012, disponible en línea: <<https://bellasarteseestetica.files.wordpress.com/2012/08/entre-la-manipulacion-y-la-resistencia-tango-y-folclore-como-sobrevivientes-de-la-dictadura-civico-militar-duarte-loza-fran.pdf>>.
- ESCUDE, Carlos y Andrés Cisneros (dirs.), “La participación argentina en los organismos multilaterales. El Movimiento de Países No Alineados”, en *Historia general de las relaciones exteriores de la República Argentina*, disponible en línea: <<http://www.argentina-rree.com/14/14-061.htm>>.
- ETCHEBARNE, Gaby, *Sur les pas des disparus d’Argentine (1976-1983)*, París, Karthala, 2015.
- FEIERSTEIN, Daniel, *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FEITLOWITZ, Marguerite, *A Lexicon of Terror. Argentina and the Legacies of Torture*, 2ª ed., Oxford, Oxford University Press, 2011.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. I: *La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976 [trad. esp.: *Historia de la sexualidad*, vol. I: *La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005].
- , *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1984*, París, Gallimard y Seuil, col. Hautes Études, 2009 [trad. esp.: *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France 1983-1984*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010].
- FOX, Jo, “Resistance and the Third Reich”, en *Journal of Contemporary History*, vol. 39, núm. 2: *Understanding Nazi Germany*, abril de 2004, pp. 271-283.
- FRANCO, Marina, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- , *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*,

- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FRANÇOIS-PONCET, Jean, 37, *Quai d'Orsay. Mémoires pour aujourd'hui et pour demain*, París, Odile Jacob, 2008.
- FRANK, Robert, "La mémoire et l'histoire", en *Cahiers de l'IHTP*, núm. 21: *La bouche de la Vérité? La recherche historique et les sources orales*, noviembre de 1992, disponible en línea: <<http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Frubrique61.html>>.
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, París, Gallimard, 1940 [trad. esp.: *Trabajos sobre metapsicología*, en *Obras completas*, t. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1993].
- FRIEDMANN, Germán, "Las identidades judeoalemanas. Alemanes antinazis y judíos de habla alemana en Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial", en Emmanuel Kahan, Laura Schenquer, Damián Setton y Alejandro Dujovne (comps.), *Marginados y consagrados. Nuevos estudios sobre la vida judía en la Argentina*, Buenos Aires, Lumiere, 2011, pp. 191-212.
- GARCÍA LOMBARDI, Miguel Ángel, *Imberbes*, La Plata, La Comuna, 2005.
- GELLATELY, Robert, *Backing Hitler. Consent and Coercion in Nazi Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2001 [trad. esp.: *No solo Hitler. La Alemania nazi entre la coacción y el consenso*, Barcelona, Crítica, 2002].
- GILBERT, Abel y Miguel Vitagliano, *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial 78*, Buenos Aires, Norma, 1998.
- GONZÁLEZ, Alejandra Soledad, "Una fiesta oficial en la última dictadura argentina. *La Semana de la Juventud* en 1982", en Alejandra Soledad González y María Verónica Basile (eds.), *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*, Córdoba, Alción, 2014.
- GORINI, Ulises, *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, t. 1: 1976-1983, Buenos Aires, Norma, 2006.
- HAAG, Pascale y Cyril Lemieux (eds.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.
- HARGROVE, Charles, "Valéry Giscard d'Estaing", en *Politique Étrangère*, vol. 51, núm. 1, 1986, pp. 115-128.
- INVERNIZZI, Hernán y Judith Gociol, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2003.
- JABLONKA, Ivan, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, París, Seuil, 2012 [trad. esp.: *Historia de los abuelos que no tuve*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015].
- , *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, París, Seuil, 2014.
- JAKISCH, Carlota, *El nazismo y los refugiados alemanes en la Argentina, 1933-1945*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1989.
- JASPER, James M., "The Emotions of Protest. Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements", en *Sociological Forum*, vol. 13, núm. 3, septiembre de 1998.
- JENSEN, Silvina, *Los exilados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

- JOINET, Louis, *Mes raisons d'État. Mémoires d'un épris de justice*, París, La Découverte, 2013.
- KERSHAW, Ian, *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétation*, París, Gallimard, 1997 [trad. esp.: *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*, Madrid, Siglo XXI, 2004].
- KLARSFELD, Serge y Beate Klarsfeld, *Mémorial de la déportation des Juifs de France*, París, Avenir Graphique, 1978.
- KOHUT, David y Olga Vilella, *Historical Dictionary of the 'Dirty Wars'*, 2ª ed., Lanham, Toronto, Plymouth, The Scarecrow Press, 2010.
- KRAMER, David y David Weissbrodt, "The 1980 UN Commission on Human Rights and the Disappeared", en *Human Rights Quarterly*, vol. 3, núm. 1, febrero de 1981, pp. 18-33.
- LANE, Philippe, *French Scientific and Cultural Diplomacy*, pref. de Laurent Fabius, sir Vernon Ellis y Xavier Darcos, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.
- LAUFER, Laurie, *L'énigme du deuil*, París, Presses Universitaires de France (PUF), 2006.
- LEFORT, Claude, *L'invention démocratique* [1981], París, Fayard, 1994 [trad. esp.: *La invención democrática*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1990].
- LEVI, Primo, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 2002.
- LUTOWICZ, Analía, "Escuchar para contar. Una mirada sobre la construcción de los relatos de las experiencias concentracionarias en Argentina, a través de la memoria sonora", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- MANZANO, Valeria, *The Age of Youth in Argentina. Culture, Politics, and Sexuality from Peron to Videla*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2014.
- MATAMORO, Blas, *El Teatro Colón*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
- MINSBURG, Raúl, "El recuerdo del que escucha", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- MINSBURG, Raúl y Analía Lutowicz, "Memoria sonora de los centros clandestinos de detención, tortura y exterminio", Lanús, Universidad Nacional de Lanús, disponible en línea: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-10/minsburg_lutowicz_mesa_10.pdf>.
- MOCHKOFKY, Graciela, *Timerman. El periodista que quiso ser parte del poder (1939-1999)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2012.
- MOMMSEN, Hans, "The German Resistance against Hitler and the Restoration of Politics", en *The Journal of Modern History*, vol. 64: *Supplement: Resistance against the Third Reich*, diciembre de 1992, pp. 112-127.
- MORELLO, Gustavo, "Secularización y derechos humanos. Actores católicos entre la dictadura argentina (1976) y la administración Carter (1977-1979)", disponible en línea: <http://lasa-4.univ.pitt.edu/LARR/prot/fulltext/Vol47no3/47-3_62-82_morello.pdf>.
- MOYN, Samuel, *The Last Utopia. Human Rights in History*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2010.

- MUJICA LAINEZ, Manuel, *El gran teatro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- MULEIRO, Vicente, 1976. *El golpe civil. Una historia del mal en la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, col. Booket, 2011.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan, *Adorno. Une biographie*, París, Gallimard, 2004 [trad. esp.: *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno. Una biografía*, Barcelona, Herder, 2003].
- NOVARO, Marcos y Vicente Palermo, *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós, col. Historia Argentina, núm. 9, 2003.
- O'DONNELL, Guillermo, “¿Y a mí qué me importa? Notas sobre sociabilidad y política en Argentina y Brasil”, The Helen Kellogg Institute, 1984, disponible en línea: <<https://kellogg.nd.edu/publications/workingpapers/WPS/009.pdf>>.
- OSIEL, Mark, *Mass Atrocity, Ordinary Evil, and Hannah Arendt. Criminal Consciousness in Argentina's Dirty War*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001.
- PELENTO, María Lucila, “Mourning for ‘Missing People’”, en Thierry Bokanowski, L. Glocer Fiorini, Sergio Lewkowicz (eds.), *On Freud's “Mourning and Melancholia”*, Londres, Karnac, 2009, pp. 56-70.
- PORTELLI, Alessandro, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories. Form and Meaning in Oral History*, Nueva York, State University of New York Press, 1991.
- PROCHASSON, Christophe, “Le socialisme des indignés. Contribution à l'histoire des émotions politiques”, en Anne-Claude Ambroise-Rendu y Christian Delporte (eds.), *L'indignation. Histoire d'une émotion politique et morale, XIXe-XXe siècles*, París, Nouveau Monde, 2008, pp. 173-190.
- REIN, Raanan y Efraim Davidi, “‘Exile of the World’. Israeli Perceptions of Jacobo Timerman”, en *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*, vol. 16, núm. 3, primavera-verano de 2010, pp. 1-31.
- REISENZEIN, Rainer, “Pleasure-Arousal Theory and the Intensity of Emotions”, en *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 67, núm. 3, 1994, pp. 525-539.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, vol. 1, París, Seuil, 1984 [trad. esp.: *Tiempo y narración*, vol. 1: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004].
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Seuil, 2000 [trad. esp.: *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004].
- RISLER, Julia, “La propaganda como mecanismo de acción psicológica impulsado por la última dictadura cívicomilitar (1976-1983)”, en IX Jornadas de Sociología: Capitalismo del Siglo XXI, Crisis y Reconfiguraciones. Luces y Sombras en América Latina, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- ROBBEN, Antonius, *Political Violence and Trauma in Argentina*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2005 [trad. esp.: *Pegar donde más duele. Violencia política y trauma social en Argentina*, Barcelona, Anthropos, 2008].
- ROBIN, Marie-Monique, *Escadrons de la mort, l'école française*, París, La Découverte, 2004 [trad. esp.: *Los escuadrones de la muerte. La escuela francesa*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004].
- ROBLES, Adriana, *Perejiles. Los otros montoneros*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
- RODRÍGUEZ, Joceline, “La musique en prison... Campagne pour la libération de Miguel Ángel Estrella”, inédito.

- RODRÍGUEZ, Laura Graciela, “La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983)”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 22, núm. 1, 2010, Madrid, Universidad Complutense, pp. 59-74.
- , “Políticas educativas y culturales durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). La frontera como problema”, en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, vol. 15, núm. 47, octubre-diciembre de 2010, pp. 1251-1273.
- , “Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). Estado, funcionarios y políticas”, en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 42, núm. 2, disponible en línea: <<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/achsc>>.
- ROUSSO, Henry, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, 2ª ed., París, Seuil, 1990.
- , *La dernière catastrophe. L’histoire, le présent, le contemporain*, París, Gallimard, 2012.
- SARLO, Beatriz, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 95-107.
- , *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- SCHENQUER, Laura, “Actitudes sociales en dictadura. Estudio sobre las dirigencias de DAIA y de las instituciones religiosas liberales durante el último régimen militar (1976-1983)”, tesis de doctorado, dir. de Claudia Feld, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- , “Dispositivos de control: pornografía, teatro y subversión en una pequeña localidad del norte de Santa Fe durante la última dictadura militar”, 2015, inédito.
- SCOTT, James C., *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1990 [trad. esp.: *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México DF, Era, 2004].
- SENKMAN, Leonardo (ed.), *El antisemitismo en la Argentina*, 2ª ed., Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989.
- SENKMAN, Leonardo y Mario Sznajder (eds.), *El legado del autoritarismo. Derechos humanos y antisemitismo en la Argentina contemporánea*, Jerusalén y Buenos Aires, Universidad Hebrea de Jerusalem y Nuevohacer, 1995.
- SEOANE, María y Vicente Muleiro, *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- SEROUSSI, Vered y Chana Teeger, “Unpacking the Unspoken. Silence in Collective Memory and Forgetting”, en *Social Forces*, vol. 88, núm. 3, 2010, pp. 1103-1122.
- SHEININ, David, *Consent of the Damned. Ordinary Argentines in the Dirty War*, Gainesville, University Press of Florida, 2012.
- SLUZKI, Carlos E., “Memoria, recuerdos y transformaciones del Lanús. Homenaje al maestro”, en *En torno al libro El Lanús. Antropología, Historia, Experiencia, Testimonio, Psicoanálisis APdeBA*, vol. xxv, núm. 2/3, 2003, disponible en línea: <<http://www.apdeba.org/wp-content/uploads/Lanús.pdf>>.
- SONNEMANS, Joep y Nico H. Frijda, “The Structure of Subjective Emotional Intensity”, en *Cognition and Emotion*, vol. 8, núm. 4, 1994, pp. 329-350.
- TAIANA, Cecilia, “Mourning the Dead, Mourning the Disappeared. The Enigma of the Absent-Presence”, en *The International Journal of Psychoanalysis*, núm. 95, 2014, pp. 1087-

- TRÍMBOLI, Javier, “1979, la larga celebración de la conquista del desierto”, en *Corpus*, vol. 3, núm. 2, julio-diciembre de 2013, pp. 2-12.
- VAÏSSE, Maurice, *La puissance ou l’influence? La France dans le monde depuis 1958*, París, Fayard, 2009.
- VEILLON, Dominique, “Technique de l’entretien historique”, en *Cahiers de l’IHTP*, núm. 21: *La bouche de la Vérité? La recherche historique et les sources orales*, noviembre de 1992, disponible en línea: <<http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Frubrique61.html>>.
- VERBITSKY, Horacio, *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- VEZZETTI, Hugo, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- VIÑAS, David, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.
- WIEVIORKA, Annette, *L’ère du témoin* [1998], París, Pluriel, 2013.
- WIEVIORKA, Olivier, *La mémoire désunie. Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, París, Gallimard, col. Folio, 2010.
- ZUBIETA, Martín y Eduardo Blaustein, *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

4.2. Músicas, artes, estética

- ACKERMAN, Alan, “The Prompter’s Box. Modern Drama’s Allegories of Allegory”, en *Modern Drama*, vol. 49, núm. 2, verano de 2006, pp. 147-154.
- ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la nueva música*, en *Obra completa*, 12, Madrid, Akal, 2003.
- , *Quasi una fantasia*, en *Obra completa*, 16. *Escritos musicales I-III*, Madrid, Akal, 2006.
- , *Mahler. Una fisionomía musical*, en *Obra completa*, 13. *Monografías musicales*, Madrid, Akal, 2008.
- ARANGUREN, Martín, “La transaction émotionnelle comme unité d’action. Une méthodologie pour l’étude des émotions situées”, tesis de doctorado, dir. de L. Quéré, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2013.
- ARATA DE ERIZE, Jeannette y Hugo Beccacece, *Mozarteum Argentino. 50 aniversario*, Buenos Aires, Mozarteum Argentino, 2003.
- AZZI, María Susana y Simon Collier, *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*, Nueva York, Oxford University Press, 2000 [trad. esp.: *Astor Piazzolla. Su vida y su música*, Buenos Aires, El Ateneo, 2002].
- BALMER, Yves, “La diffusion de l’œuvre d’Olivier Messiaen aux États-Unis: un révélateur des objectifs de la diplomatie culturelle française”, en *Relations Internationales*, vol. 1, núm. 156: *Musique et relations internationales II*, 2014, pp. 37-52.
- BANKS, Paul, “Aspects of Mahler’s Fifth Symphony. Performance Practice and Interpretation”, en *The Musical Times*, vol. 130, núm. 1755, 1989, pp. 258-265.
- BARENBOIM, Daniel, *A Life in Music*, Nueva York, Arcade, 2002 [trad. esp.: *Mi vida en la música*, Buenos Aires, El Ateneo, 2003].

- , *Everything is Connected. The Power of Music*, Londres, Phoenix, 2009.
- BARENBOIM, Daniel y Edward Said, *Parallels and Paradoxes. Explorations in Music and Society*, ed. de Ara Guzelimian, Nueva York, Vintage Books, 2004 [trad. esp.: *Paralelismos y paradojas. Reflexiones sobre música y sociedad*, Madrid, Debate, 2011].
- BARRY, Barbara R., “The Hidden Program in Mahler’s Fifth Symphony”, en *The Musical Quarterly*, vol. 77, núm. 1, primavera de 1993, pp. 47-66.
- BAXENDALE, Carolyn, “The Finale of Mahler’s Fifth Symphony. Long-Range Musical Thought”, en *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 112, núm. 2, 1987.
- BECKLES WILLSON, Rachel, “Whose Utopia? Perspectives on the West-Eastern Divan Orchestra”, en *Music & Politics*, vol. 3, núm. 2, verano de 2009.
- BÉGOT, Jacques-Olivier, “Sous le signe de l’allégorie. Benjamin aux sources de la Théorie critique?”, en *Astérion*, núm. 7, 2010, disponible en línea: <http://asterion.revues.org/1573>.
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, París, Flammarion, 1985 [trad. esp.: *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990].
- BENZECRY, Claudio E., *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- , “An Opera House for the ‘Paris of South America’. Pathways to the Institutionalization of High Culture”, en *Theory & Society*, núm. 43, 2014, pp. 169-196.
- BERTI, Eduardo, *Rockología. Documentos de los 80*, Buenos Aires, Beas, 1994.
- BORIO, Gianmario, “La composition musicale: sens et reconstruction”, en Márta Grabócz (ed.), *Sens et signification en musique*, París, Hermann, 2007, pp. 107-121.
- BOUCHERON, Patrick, *L’entretemps. Conversations sur l’histoire*, París, Verdier, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, París, Minuit, 1979 [trad. esp.: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998].
- BUCH, Esteban, *El pintor de la Suiza argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.
- , *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, París, Gallimard, 1999 [trad. esp.: *La Novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, Barcelona, El Acantilado, 2001].
- , *The Bomarzo Affair. Ópera, pervisión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003 [trad. fr.: *L’Affaire Bomarzo. Opéra, perversion et dictature*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2011].
- , *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- , *O juremos con gloria morir. Historia del Himno Nacional Argentino. De la Asamblea del Año XIII a Charly García* [1994], Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- , “Le chef d’orchestre. Pratiques de l’autorité et métaphores politiques”, en *Annales HSS*, vol. 57, núm. 4, julio-agosto de 2002, pp. 1001-1030.
- , “Beethoven et le Troisième Reich: profil d’un Titan conservateur”, en Pascal Huynh (ed.), *Le IIIe Reich et la musique*, París, Fayard y Cité de la Musique, 2004, pp. 44-58 [trad. esp.: “Beethoven y el Tercer Reich. Perfil de un Titán conservador”, en Pascal Huynh (ed.), *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya y Cité de la Musique, 2007].

- , “Notes sur l’engagement de la musique, et en particulier sur *Un Survivant de Varsovie*”, en Martin Kaltenecker y François Nicolas (eds.), *Penser l’œuvre musicale au xxe siècle: avec, sans ou contre l’histoire?*, París, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2006, pp. 95-110.
- , “Trayectorias de Gustavo Beytelmann. Lo cercano se aleja”, en Esteban Buch (ed.), *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2012, pp. 146-175.
- , “La musique classique tempère l’exil”, en *Critique*, núm. 793-794: *Edward W. Said (Jérusalem, 1935-New York, 2003)*, junio-julio de 2013, pp. 509-518.
- , “L’autonomie”, en Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer y Carole Talon-Hugon (eds.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l’art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 23-32.
- , “L’Orchestre de Paris et Daniel Barenboim dans l’Argentine du général Videla (1980). La musique et le silence de la mort”, en *Relations Internationales*, vol. 1, núm. 156: *Musique et relations internationales II*, 2014, pp. 87-107.
- , “Memorias del tango en dictadura”, ponencia presentada en el congreso Latin American Studies Association (LASA), Chicago, mayo de 2014.
- , “Silences de la Grande Guerre”, en Florence Gétreau (ed.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, París, Gallimard, Historial de la Grande Guerre, 2014, pp. 128-133.
- , “Daniel Barenboim y la Orquesta de París en Buenos Aires: Historia y memoria de la música en dictadura, entre Mahler y Serú Girán”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <http://www.revistaafuera.com>.
- , “Dictature”, en Gwen-Haël Denigot, Jean-Louis Mingalon y Emmanuel Honorin, *Dictionnaire passionné du tango*, París, Seuil, 2015.
- , “On the Evolution of Private Record Collections: A Short Story”, en Gianmario Borio (ed.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproducibility*, Londres, Ashgate y Fondazione Cini, col. Musical Cultures in the Twentieth Century, vol. 1, 2015, pp. 41-52.
- , “Conquistadores, Indians, and Argentine Generals: Iubilum op. 51, a Commission to Alberto Ginastera (1980)”, en Esteban Buch, Igor Contreras Zubillaga y Manuel Deniz Silva (eds.), *Composing for the State: Music in 20th-Century Dictatorships*, Ashgate y Fondazione Cini, 2016, pp. 187-215.
- BUCH, Esteban y Camila Juárez, “L’Argentine, la nuit... et le festival Kagel de 2006”, en Jean-François Trubert (ed.), *Faire de la musique absolue avec la scène: Mauricio Kagel*, en preparación.
- BUCH, Esteban y Cécile Quesney, “Les compositeurs et la guerre”, en Florence Gétreau (ed.), *Entendre la guerre. Sons, musiques et silence en 14-18*, París, Gallimard, Historial de la Grande Guerre, 2014, pp. 100-109.
- CELESTINI, Federico, “Fünfte Symphonie”, en Peter Revers y Oliver Korte (eds.), *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, vol. 2, Laaber, Laaber Verlag, 2011, pp. 4-9.
- CHIMÈNES, Myriam (ed.), *La vie musicale sous Vichy*, Bruselas, Complexe, 2001.

- CLARKE, Eric F., *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- COOK, Nicholas, "Theorizing Musical Meaning", en *Music Theory Spectrum*, vol. 23, núm. 2, 2001, pp. 170-195.
- CORBATTA, Jorgelina, *Narrativas de la guerra sucia*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- CUSICK, Suzanne G., "'You Are in a Place that is Out of the World...'. Music in the Detention Camps of the 'Global War on Terror'", en *Journal of the Society for American Music*, núm. 2, 2008, pp. 1-26.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, París, Minuit, 1969 [trad. esp.: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005].
- DELGADO, Julián, "'No se banca más'. Serú Girán y las transformaciones musicales del rock en la Argentina dictatorial", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- , "El show de los muertos. Música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis (1973-1976)", inédito.
- DELUERMOZ, Quentin, Emmanuel Fureix, Hervé Mazurel y M'hamed Oualdi, "Écrire l'histoire des émotions. De l'objet à la catégorie d'analyse", en *Revue d'Histoire du XIXe Siècle*, núm. 47, 2013, pp. 155-189.
- DI CIONE, Lisa, "Rock y dictadura en la Argentina. La contracara dialéctica de la represión", XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Córdoba, 2010.
- , "Rock y dictadura en la Argentina. Reflexiones sobre una relación contradictoria", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000 [trad. esp.: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2012].
- , *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, París, Minuit, 2009 [trad. esp.: *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado, 2008].
- DORIN, Stéphane (ed.), *Déchiffrer les publics de la musique classique. Perspectives comparatives, historiques et sociologiques / Unraveling classical music audiences. Historical, sociological and comparative perspectives*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2016.
- DUCROT, Oswald y Jean-Claude Anscombre, *L'Argumentation dans la langue. Philosophie et langage*, Bruselas y Lieja, Mardaga, 1983 [trad. esp.: *La argumentación en la lengua*, Madrid, Gredos, 1994].
- DYSERS, Christine, "Parodistic Subversion in Mauricio Kagel's *Zehn Märsche, um den Sieg zu verfehlen* (1979)", en *Revue Belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, núm. 67, 2013.
- ESTRELLA, Miguel Ángel, *Musique pour l'espérance, entretiens avec Jean Lacouture*, París, Seuil, 1997 [ed. orig.: *Música para la esperanza. Conversaciones con Jean Lacouture*,

- Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985].
- FAVORETTO, Mara, *Charly en el país de las alegorías. Un viaje por las letras de Charly García*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2014.
- FÉNELON, Fania, *Sursis pour l'orchestre*, París, Stock, 1976 [trad. esp.: *Tregua para la orquesta*, Barcelona, Noguer, 1981].
- FERNÁNDEZ WALKER, Gustavo, *Colón: teatro de operaciones*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015, pp. 104-109.
- FINEMAN, Joel, "The Structure of Allegorical Desire", en *October*, vol. 12, primavera de 1980.
- FISCHERMAN, Diego y Abel Gilbert, *Piazzolla. El mal entendido*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- FORTUNY, Natalia, *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires, La Luminosa, 2014.
- FRANKLIN, Peter, "'Funeral Rites': Mahler and Mickiewicz", en *Music & Letters*, vol. 55, núm. 2, 1974, pp. 203-208.
- GARCÍA-ROMEY, José, *Dictature et littérature en Argentine, 1976-1983*, París, L'Harmattan, 2006.
- GARRIDO, Sandra y Emery Schubert, "Individual Differences in the Enjoyment of Negative Emotion in Music. A Literature Review and Experiment", en *Music Perception. An Interdisciplinary Journal*, vol. 28, núm. 3, febrero de 2011, pp. 279-296.
- GARUTTI, Miguel, "Modos de actuar en estado de excepción. La música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977)", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- GIBSON, James J., *Approche écologique de la perception visuelle*, París, Dehors, 2014.
- GILBERT, Abel, "Alicia en el país inconsciente de las alicias", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- GIUNTA, Andrea, "Sal-si-puedes, cuerpo y resistencia en el arte de Uruguay", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- GIUNTA, Andrea (ed.), *León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2004*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004.
- GLOCER, Silvia, "Músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945), tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- GLOCER, Silvia y Robert Kelz, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015.
- GOEHR, Lydia, *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 2008.
- GRINBERG, Miguel, *La música progresiva argentina. (Cómo vino la mano)*, Buenos Aires, Convergencias, 1977.
- HEFLING, Stephen E., "Mahler's 'Todtenfeier' and the Problem of Program Music", en *19th-*

- Century Music*, vol. 12, núm. 1, 1988, pp. 27-53.
- HEILE, Björn, *The Music of Mauricio Kagel*, Londres, Ashgate, 2006.
- HEISTER, Hanns-Werner, “Geldloses Geschenk und archaisches Zeremoniell. Der Konzert-Beifall als Honorar- und Aktivitätsform”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 15, núm. 2, 1984, pp. 91-128.
- HONORIN, Emmanuelle, *Astor Piazzolla. Le tango de la démesure*, París, Demi-Lune, 2011.
- JACOBY, Roberto, *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*, ed. de A. Longoni, Barcelona, Ediciones de La Central, Adriana Hidalgo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur, 2011.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimard, 1978.
- JUÁREZ, Camila, “‘Esto no es un tango’. El Tango alemán de Mauricio Kagel”, en Esteban Buch (ed.), *Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2012, pp. 86-119.
- KAGEL, Mauricio, *Das Buch der Hörspiele. Mauricio Kagel zum fünfzigsten Geburtstag*, ed. de Klaus Schöning, Fráncfort, Suhrkamp, 1981.
- , *Tam-Tam. Monologues et dialogues sur la musique*, París, Christian Bourgois, 1983.
- , *10 Märsche um den Sieg zu verfehlen*, partitura, Fráncfort, Peters, s. d.
- , “A propos de ‘Le Tribun’”, en *Der Tribun*, Premio Italia, Westdeutscher Rundfunk, edición alemán/francés, s. p., Sammlung Mauricio Kagel, Paul Sacher Stiftung [Colección Mauricio Kagel, Fundación Paul Sacher (Basilea)].
- , *Der Tribun / ...nach einer Lektüre von Orwell*, CD Wergo, WER 63052, 1995.
- KALLBERG, Jeffrey, “The Rhetoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G Minor”, en *19th-Century Music*, vol. 11, núm. 3, 1988, pp. 238-261.
- KAPLAN, Richard A., “Temporal Fusion and Climax in the Symphonies of Mahler”, en *The Journal of Musicology*, vol. 14, núm. 2, 1996, pp. 213-232.
- KATER, Michael, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.
- KINDERMAN, William, “‘Ich bin der Welt abhanden gekommen’: Mahler’s Rückert Setting and the Aesthetics of Integration in the Fifth Symphony”, en *The Musical Quarterly*, vol. 88, núm. 2, 2005.
- KIVY, Peter, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- , “Musical Morality”, en *Revue Internationale de Philosophie*, núm. 4, 2008, pp. 397-412.
- KLÜPPELHOLZ, Werner, *Mauricio Kagel 1970-1980*, Colonia, DuMont, 1981.
- , “Kagels Musikbegriff. Ein Essay”, en Jean-François Trubert (ed.), *Faire de la musique absolue avec la scène: Mauricio Kagel*, en preparación.
- KUITCA, Guillermo, *Obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, Barcelona, Norma, 1998.
- KUSNIR, Eduardo, “Brindis. Una mirada a los juegos desgarradores del arte”, tesis de doctorado en Estética y Ciencias del Arte, dir. de Daniel Charles (orig. fr.: París, noviembre de 1974), rev. y trad. esp. del autor, Buenos Aires, 2005, disponible en línea: <http://eduardokusnir.com.ar/wp-content/uploads/2014/12/TESIS-DOCTORADO.pdf#page=2>.
- LA GRANGE, Henry-Louis de, *Gustav Mahler. Chronique d’une vie*, t. II: *L’âge d’or de*

- Vienne: 1900-1907, París, Fayard, 1983 [trad. esp.: *Gustav Mahler*, Madrid, Akal, 2014].
- LAEDERICH, Alexandra, *Catalogue de l'œuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, París, G. Olms, 1998.
- LAKS, Simon, *Mélodies d'Auschwitz* [1948], París, Cerf, 1991 [trad. esp.: *Melodías de Auschwitz*, Madrid, Arena Libros, 2013].
- LEHMANN, Bernard, *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, París, La Découverte, 2002.
- LEVINSON, Jerrold, "Musical Beauty", en *Teorema*, vol. 31, núm. 3, 2012.
- , *La musique sur le vif. La nature de l'expérience musicale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- LIUT, Martín, "Cuestión de perspectiva. Los pasaportes musicales de Mauricio Kagel", ponencia presentada en la XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2012.
- , "Música electroacústica en dictadura: creación y sostén estatal", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- LONGONI, Ana, "El delirio permanente", en *Separata*, núm. 17, 2012, pp. 3-19.
- LONGONI, Ana y Gustavo Bruzzone (comps.), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- LOUIS, Annick, "El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986)", en *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, núm. 14, junio de 2015, pp. 17-32.
- LUCENA, Daniela, "Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80", en *Estudios Avanzados*, núm. 18, diciembre de 2012.
- LUCENA, Daniela y Gisela Laboureau, "Rock y dictadura. La alegría como estrategia", en *Travessias. Pesquisas em Educação, Cultura, Linguagem e Arte*, núm. 11, Brasil, Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste), 2011, pp. 305-317.
- MANSILLA, Silvina, "Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción Argentina", en *Per Musi*, núm. 23, enero-junio de 2011, disponible en línea: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100003>>.
- MARTÍ, JOËL, "Analyse de réseaux discursifs à partir de la théorie de l'argumentation dans la langue", en *Langage et Société*, vol. 4, núm. 126, 2009.
- MCCLARY, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- MICHAUD, Éric, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, París, Gallimard, 2015.
- MITCHELL, Donald, "Eternity or Nothingness? Mahler's Fifth Symphony", en Donald Mitchell y Andrew Nicholson (eds.), *The Mahler Companion*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- MITROVICH, Valentina y Francisco Wainziger Friedheim, "Alicia en el país. Representaciones en un film argentino de 1976", en *Primeras Jornadas de Historia Oral del Noroeste*

- Argentino, 2010, disponible en línea: <<http://www.historiaoralargentina.org>>.
- MONELLE, Raymond, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.
- MONJEAU, Federico, “Arnold Schoenberg”, San Pablo, 1984, inédito.
- , *La invención musical. Ideas de historia, forma y representación*, Buenos Aires, Paidós, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Wagner antisémite*, París, Christian Bourgois, 2015.
- NUDLER, Alicia, “Factores que marcaron la finalización del histórico grupo IVAD. Una propuesta de análisis”, en VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina, Neuquén, octubre de 2014.
- NUDLER, Julio, *Tango judío. Del ghetto a la milonga*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- PAINTER, Karen, *Symphonic Aspirations. German Music and Politics, 1900-1945*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008.
- PAINTER, Karen (ed.), *Mahler and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- PAPANIKAS, Dimitri, *La muerte del tango. Breve historia política del tango en Argentina*, Bologna, Ut Orpheus, 2013.
- PATÍÑO MAYER, Lucía, “La práctica artística en contextos autoritarios. Historia del festival de Cosquín”, en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- PISTONE, Danièle, “La musique comme ambassadrice? L’Association française d’action artistique (1922-2006): bilan et enjeux”, en *Relations Internationales*, vol. 1, núm. 156: *Musique et relations internationales II*, 2014, pp. 21-36.
- POTTER, Pamela, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the Third Reich*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- PUJOL, Sergio, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Emecé, 2005.
- QUIGNARD, Pascal, *La haine de la musique*, París, Calmann-Lévy, 1996 [trad. esp.: *El odio de la música. Diez pequeños tratados*, Barcelona, Andrés Bello, 1998].
- RATNER, Leonard, *Classic Music. Expression, Form, and Style*, Nueva York, Schirmer, 1980.
- RAVET, Hyacinthe, *L’orchestre au travail. Interactions, négociations, coopérations*, París, Vrin, 2015.
- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- RICHTER-IBÁÑEZ, Christina, *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik-Künstlernetzwerk-Kompositionen*, Bielefeld, Transcript, 2014.
- RIISER, Solveig, “National Identity and the West-Eastern Divan Orchestra”, en *Music and Arts in Action*, vol. 2, núm. 2, 2010, pp. 19-36.
- ROCKHILL, Gabriel, *Radical History & the Politics of Art*, Nueva York, Columbia University Press, 2014.
- SACKUR, Jérôme, “L’introspection en psychologie expérimentale”, en *Revue d’Histoire des Sciences*, núm. 62, 2009, pp. 5-28.
- SAID, Edward, *Music at the Limits*, Nueva York, Columbia University Press, 2009 [trad. esp.:

- Música al límite. Tres décadas de ensayos y artículos musicales*, Madrid, Sudamericana, col. Debolsillo, 2011].
- SALINGER, Nicole (ed.), *Orchestre de Paris*, París, Vandevelde, 1987.
- SCALISI, Cecilia, *Martha Argerich, Daniel Barenboim, Bruno Gelber. En la edad de las promesas. La infancia de tres prodigios en los años de oro de la Buenos Aires musical*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, París, Gallimard, 2015.
- SENANES L'EIRBAG, Gabriel (ed.), *4 x 4 = rock*, Buenos Aires, Grupo Editor de Buenos Aires, 1980.
- SOLOMON, Maynard, *Beethoven*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1983.
- SPRITZER, Evan, "La musique classique occidentale dans les relations internationales: l'exemple de Daniel Barenboim", en *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, vol. 1, núm. 29, 2009, pp. 101-109.
- SZENDY, Peter, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, París, Minuit, 2008.
- THOMAS, Jean-Luc, "Le militant: Le parti pris de Pugliese", en *La Salida*, núm. 43, abril-mayo de 2005.
- TRUBERT, Jean-François, "'Quietsch Geräusche': Approche critique de la notion de 'théâtre instrumental' chez Mauricio Kagel", en Michel Duchesneau, Valérie Dufour y Marie-Hélène Benoit-Otis (eds.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions*, París, Vrin, 2013, pp. 383-398.
- USUBIAGA, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- VAGET, Hans Rudolf, "Film and Literature. The Case of 'Death in Venice': Luchino Visconti and Thomas Mann", en *The German Quarterly*, vol. 53, núm. 2, pp. 159-175.
- VALLEJOS, Juan Ignacio, "Danza y dictadura. Acerca de *Dirección obligatoria*, de Alejandro Cervera", en *Afuera. Revista de Crítica Cultural*, núm. 15: *Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina*, septiembre de 2015, disponible en línea: <<http://www.revistaafuera.com>>.
- VAN VLASSELAER, Jean-Jacques, "La musique dans les camps de concentration nazis", en Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxi^e siècle*, vol. 1: *Musiques du xxe siècle*, París, Actes Sud y Cité de la Musique, 2003, pp. 195-211.
- VILA, Pablo, "Rock nacional. Crónicas de la resistencia juvenil", en *Los nuevos movimientos sociales*, t. 1: *Mujeres: rock nacional*, ed. de Elizabeth Jelin, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pp. 83-156.
- , "Rock nacional and Dictatorship in Argentina", en *Popular Music*, vol. 6, núm. 2, mayo de 1987, pp. 129-148.
- VOLCLER, Juliette, *Le son comme arme. Les usages militaires et policiers du son*, París, La Découverte, 2011.
- VUOSKOSKI, Jonna K. y Tuomas Eerola, "Extramusical Information Contributes to Emotions Induced by Music", en *Psychology of Music*, vol. 43, núm. 2, 2015, pp. 262-274.
- WALTER, Bruno, *Gustav Mahler*, pref. de Pierre Boulez, ed. de Georges Liébert, París, Le Livre de Poche, 1979 [trad. esp.: *Gustav Mahler*, Madrid, Alianza, 2007].
- WILKENS, Sander, *Gustav Mahlers Fünfte Symphonie. Quellen und Instrumentationsprozess*,

Fráncfort, Nueva York y Londres, C. F. Peters, 1989.

WILLIAMSON, John, “Liszt, Mahler and the Chorale”, en *Proceedings of the Royal Musical Association*, núm. 108, enero de 1981.

ZALKO, Nardo, *Paris-Buenos Aires, un siècle de tango*, París, Félin, 2004.

ZBIKOWSKI, Lawrence, “Music, Emotion, Analysis”, en *Music Analysis*, vol. 29, núms. 1-3, 2011.

ÍNDICE DE NOMBRES

Adamovsky, Ezequiel: 248 n.
Adorno, Theodor W.: 15, 99, 100, 101 n., 102-105, 107, 109, 115-117, 161, 209, 229, 231, 242, 245, 249, 252, 258.
Águila, Gabriela: 47.
Aguilar, Gonzalo: 194.
Aguirre de Castro, Raquel: 43.
Alfonsín, Raúl: 230.
Allemand, André: 63 n.
Allemand, Pierre: 73.
Allende, Salvador: 202.
Alonso, Rubén Esteban: 33.
Amigo Cerisolo, Roberto: 34 n., 120 n.
Anchorena, Tomás de: 79.
Andreone, Liliana: 33, 34 n.
Andreu-Guzmán, Federico: 60 n.
Anguita, Eduardo: 33 n.
Ansaldi, Waldo: 95 n., 151 n.
Anscombe, Jean-Claude: 107.
Aramburu, Pedro: 121, 148.
Aranguren, Martín: 136 n.
Arata de Erize, Jeannette: 17, 18, 23, 26-28, 41-43, 46, 51, 68, 69 n., 149-152, 156.
Arendt, Hannah: 247.
Argerich, Martha: 28, 41, 88.
Artières, Philippe: 34 n.
Astiz, Alfredo: 19, 179.
Audoin-Rouzeau, Stéphane: 259.
Avellaneda, Andrés: 48 n.
Azéma, Jean-Pierre: 232.
Aznar, Pedro: 168.
Azzi, María Susana: 179 n.

Baccini, Héctor: 33, 234.
Bach, Johann Sebastian: 167.
Baldassarre, Eduardo Jorge: 82 n., 132, 133, 137.
Balmer, Yves: 23 n.
Banks, Paul: 112 n.
Barberis, Osmar: 169.
Barbero, Marta María: 33.
Bardin, Pablo Luis: 145, 146, 147 n.
Barenboim, Daniel: 13, 15, 18, 26-28, 34, 38, 39, 41-43, 66, 67, 82-92, 102, 117, 118, 125-130, 132-139, 145, 146, 148, 150, 152, 154, 155, 157, 158, 161, 164, 166, 167, 222, 253, 255, 258.
Barre, Raymond: 20.
Barroni, Joel: 221 n.
Barry, Barbara R.: 106 n.
Bartók, Béla: 35.
Bauchwitz, Renata: 224.
Bauchwitz, Uli: 224, 225.

Baudelaire, Charles: 244.
 Baxendale, Carolyn: 114 n.
 Bayer, Osvaldo: 97, 202, 203 n., 208, 222.
 Beccacece, Hugo: 17 n., 69 n., 152 n.
 Beckles Willson, Rachel: 89 n.
 Beethoven, Ludwig van: 17, 36, 39-41, 53, 91, 109, 114, 115, 131, 148, 161, 167, 206, 211, 229.
 Bégot, Jacques-Olivier: 243.
 Béjart, Maurice: 163.
 Bekker, Paul: 103.
 Benasayag, Miguel: 21 n., 74 n.
 Benedict, Ruth: 211, 217.
 Benet, Michel: 40.
 Benjamin, Walter: 228, 242, 256, 257 n.
 Benzecry, Claudio E.: 46 n., 122 n.
 Berlioz, Hector: 39-41, 43, 118.
 Bernstein, Leonard: 112.
 Berti, Eduardo: 191 n.
 Bettelheim, Bruno: 156.
 Beuys, Joseph: 220.
 Beytelmann, Gustavo: 194, 195 n., 240.
 Bioy Casares, Adolfo: 119.
 Björn, Heile: 204, 219.
 Blarduni, Jorge: 234.
 Blaustein, Eduardo: 49 n., 71 n., 182 n.
 Blázquez, Eladia: 234.
 Bloch, Ernst: 213, 214.
 Bloch, Marc: 232.
 Bloom, Myron: 37, 40.
 Boltanski, Luc: 249.
 Bonacalza, Iván: 170 n.
 Borges, Jorge Luis: 119, 182, 243, 244.
 Borio, Gianmario: 245 n.
 Borrelli, Marcelo: 64 n., 65 n.
 Botstein, Leon: 105 n.
 Boucheron, Patrick: 189 n.
 Bouez, Denis: 36, 37, 41, 42 n., 54, 96, 127.
 Boulanger, Nadia: 19.
 Boulez, Pierre: 18, 41, 116, 117, 227.
 Bourdieu, Pierre: 249, 254 n.
 Bousquet, Jean-Pierre: 74.
 Bozo, Frédéric: 21 n.
 Brecht, Bertold: 213, 257.
 Brizuela, Leopoldo: 232.
 Brncic, Gabriel: 236.
 Broussard, Philippe: 18, 96 n.
 Bruart, Henri: 40.
 Bruckner, Anton: 39, 41.
 Bruzzzone, Gustavo: 34 n.
 Buch, Alfons: 227.
 Buch, Alfonso: 228.
 Buch, Esteban: 16 n., 30 n., 38 n., 48 n., 89 n., 93 n., 95 n., 100 n., 122 n., 128 n., 140 n., 161 n., 171 n., 180 n., 190 n., 195 n., 203 n., 204 n., 212 n., 220 n., 223 n., 228 n., 240 n., 244 n., 257 n., 258 n.
 Buch, Natalia: 171.
 Buch, Tomás: 223, 226 n., 227.

Burghardt, Ursula: [202](#), [222](#), [227](#).
Burkart, Mara: [152](#) n., [184](#) n., [185](#) n.
Bustamante, René: [60](#) n.

Cabrera, Napoleón: [91](#).
Cacciatore, Osvaldo: [29](#), [30](#), [56](#), [145](#).
Cage, John: [238](#).
Calderón, Pedro Ignacio: [116](#), [162](#), [163](#).
Calveiro, Pilar: [94](#), [95](#) n., [96](#) n., [232](#), [247](#).
Camps, Pompeyo: [90](#), [130](#), [133](#), [134](#) n., [135](#) n., [138](#), [147](#).
Camps, Ramón: [216](#), [220](#), [222](#).
Canelo, Paula: [56](#) n., [215](#) n., [216](#) n.
Caparrós, Martín: [33](#) n.
Capelle, Anne: [181](#).
Carassai, Sebastián: [197](#) n., [235](#) n.
Cardoze, Edmond: [25](#).
Cardoze, Mireille: [25](#), [38](#), [42](#), [74](#), [75](#) n., [76](#), [81](#), [127](#), [155](#), [160](#), [166](#).
Carlotto, Estela de: [231](#).
Carroll, Lewis: [172](#), [174](#), [194](#)-[196](#), [198](#).
Carter, James: [21](#).
Carvajal, Fernanda: [241](#) n.
Casals, Pablo: [35](#).
Castaña, Cacho, Humberto Castagna, llamado: [164](#) n.
Casteja, Emmanuel de: [29](#).
Castro, Fidel: [219](#).
Castro, Juan José: [41](#), [43](#).
Catalán, Juan José: [180](#).
Cavándoli, Carlos: [55](#)-[61](#), [64](#), [65](#).
Cazalet, André: [36](#), [37](#), [54](#), [126](#).
Ceaurescu, Nicolae: [219](#).
Cedrón, Juan Carlos "Tata": [240](#).
Celan, Paul: [98](#), [208](#).
Celestini, Federico: [103](#), [110](#), [115](#) n.
Cerruti, María del Rosario: [74](#).
Césaire, Raymond: [28](#) n.
Chaplin, Charles Spencer, llamado: [213](#), [219](#).
Charpentier, Jacques: [39](#) n.
Charrière, A.: [67](#) n.
Chemla, Yvan: [67](#).
Chéreau, Patrice: [32](#).
Chirac, Jacques: [29](#), [30](#).
Chopin, Frédéric: [110](#).
Clapton, Eric: [234](#).
Clarke, Eric F.: [121](#).
Claverie, Élisabeth: [258](#) n.
Cleaves, Dagoberto L.: [60](#) n.
Coignac, M.: [26](#) n., [27](#) n.
Collier, Simon: [179](#) n.
Comesaña, Eduardo: [43](#), [44](#).
Cook, Nicholas: [121](#).
Corbatta, Jorgelina: [243](#) n.
Corneille, Pierre: [59](#).
Corner, Paul: [97](#) n.
Cortázar, Julio: [84](#).

Cull, Nicholas J.: [23](#) n.
 Cusick, Suzanne G.: [95](#) n.
 Cuvillier, Philippe: [63](#), [64](#).
 Cymberknopf, Beatriz: [200](#) n.

 D'Urbano, Jorge: [49](#), [90](#), [130](#), [137](#), [147-150](#).
 Darcos, Xavier: [23](#) n.
 Dávalos, Jaime: [178](#).
 Davidi, Efraim: [221](#) n.
 De Blic, Damien: [258](#) n.
 De Caro, Julio: [181](#).
 De Certeau, Michel: [246](#) n.
 De Gaulle, Charles: [28](#), [31](#).
 Debost, Michel: [77](#).
 Debussy, Claude: [39](#), [41](#), [53](#), [91](#).
 Deleuze, Gilles: [197](#), [198](#), [238](#).
 Delgado, Julián: [184](#), [190](#) n.
 Delorme, Danièle: [31](#).
 Deluermoz, Quentin: [159](#) n.
 Demarigny, Claude: [23](#), [28](#) n., [42](#).
 Destremau, Bernard: [13](#), [18](#) n., [22](#), [23](#), [24](#) n., [27](#), [30](#), [42](#), [45](#), [52](#), [55](#), [56](#) n., [57-59](#), [61-66](#), [68](#) n., [69](#), [79](#), [80](#), [81](#) n., [83](#), [84](#) n., [85](#), [124](#), [125](#), [134](#) n., [138-140](#), [149](#), [154](#).
 Di Cione, Lisa: [191](#).
 Didi-Huberman, Georges: [199](#), [243](#), [257](#).
 Dollot, Louis: [23](#) n.
 Domon, Alice: [13](#), [19](#).
 Dorin, Stéphane: [254](#) n.
 Duarte de Perón, María Eva: [22](#).
 Duarte Loza, Daniel: [894](#) n.
 Ducrot, Oswald: [107](#).
 Dupin, François: [38](#).
 Duquet, Léonie: [13](#), [19](#).
 Dutilleux, Henri: [19](#).
 Dysers, Christine: [204](#) n., [206](#).

 Echeverría, Carlos: [95](#) n., [200](#) n., [203](#) n.
 Eerola, Tuomas: [121](#) n.
 Eichmann, Adolf: [165](#).
 El Kadri, Envar "Cacho": [33](#), [73](#), [74](#) n.
 Elgueta Díaz, Enrique: [33](#).
 Ellis, Vernon: [23](#) n.
 Erize, Francisco "Pacho": [18](#), [42](#), [156](#).
 Erize, Marie-Anne: [18](#), [156](#).
 Erize, Marie-Noëlle: [18](#) n., [156](#).
 Estrella, Miguel Ángel: [19](#), [33](#), [35](#), [64](#), [73](#), [74](#) n., [84](#), [203](#), [221](#).
 Etchebarne, Gaby: [19](#) n.

 Fabius, Laurent: [23](#) n.
 Fainstein, Alex: [170](#) n.
 Falú, Eduardo: [234](#).
 Farías Gómez, Marián: [164](#) n.
 Favoretto, Mara: [189](#), [193](#), [243](#) n.
 Feierstein, Daniel: [248](#) n.
 Feitlowitz, Marguerite: [120](#) n.
 Fénelon, Fania: [98](#).

Ferrari, León: [119](#), [165](#).
 Fineman, Joel: [243](#).
 Fischerman, Diego: [179](#) n., [182](#) n.
 Fortuny, Natalia: [251](#).
 Foucault, Michel: [34](#), [246](#).
 Francia, Magalí: [94](#) n.
 Franck, Pierre: [77](#).
 Franco, Francisco: [35](#).
 Franco, Marina: [20](#) n., [235](#) n.
 François-Poncet, Jean: [22](#), [23](#) n., [29](#) n., [30](#) n., [56](#) n., [58](#) n., [62-64](#), [66](#) n., [79](#) n., [124](#) n., [125](#) n., [134](#) n., [138](#) n., [149](#) n.
 Frank, Robert: [176](#) n.
 Franklin, Peter: [108](#) n.
 Freud, Sigmund: [256](#).
 Friedmann, Germán: [223](#) n.
 Frijda, Nico H.: [158](#) n.
 Fuks, José: [33](#).
 Fureix, Emmanuel: [159](#) n.
 Furtwängler, Wilhelm: [161](#).

Gadaud, André: [27](#) n., [29](#) n., [39](#) n., [83](#) n.
 Gallacher, Guillermo: [45](#), [47](#), [50](#), [51](#), [56](#), [58](#), [65](#), [117](#), [144](#), [145](#).
 Gallardo, Guillermo: [219](#).
 Galtieri, Leopoldo Fortunato: [214](#).
 García, Charly: [14](#), [16](#), [168](#), [170-172](#), [174](#), [176](#), [189](#), [190](#), [192-196](#), [198](#), [207](#), [231](#), [244](#), [245](#), [250](#).
 García Belsunce, Horacio: [46](#).
 García Lombardi, Miguel Ángel: [170](#) n., [200](#) n.
 Garcia-Romeu, José: [243](#) n.
 Garcin-Marrou, Michel: [32](#) n., [36](#), [37](#), [42](#), [51](#), [52](#), [53](#) n., [73-77](#), [82](#), [84](#), [85](#) n., [155](#), [166](#).
 Gardel, Carlos: [136](#), [181](#).
 Garrido, Sandra: [159](#) n.
 Garutti, Miguel: [237](#) n., [239](#), [240](#) n.
 Gelber, Bruno: [164](#) n.
 Gellately, Robert: [97](#) n.
 Geuna, Graciela: [94](#).
 Gibson, James: [115](#), [121](#).
 Gieco, León: [234](#).
 Gilbert, Abel: [20](#) n., [179](#) n., [183](#) n., [185](#) n., [192](#), [197](#).
 Gilbert, Isidoro: [181](#) n.
 Giménez, Alberto Emilio: [90](#), [149](#).
 Ginastera, Alberto: [48](#), [236](#), [237](#), [240](#), [243](#).
 Giscard d'Estaing, Valéry: [20](#), [21](#) n., [22](#), [24](#), [25](#), [29](#), [62](#), [64](#).
 Giunta, Andrea: [119](#) n., [250](#).
 Globokar, Vinko: [218](#) n.
 Glocer, Silvia: [233](#) n.
 Gociol, Judith: [48](#) n., [234](#) n.
 Goebbels, Joseph: [161](#), [219](#).
 Goehr, Lydia: [161](#) n.
 Goin, José Luis: [168](#), [170](#) n.
 González, Alejandra Soledad: [190](#).
 Gorelik, Luis: [16](#) n.
 Gorini, Ulises: [73](#) n.
 Graef, Odile: [53](#), [76](#), [82](#).
 Grinberg, Miguel: [182](#), [185](#), [186](#).
 Grüneisen, Ricardo: [26](#), [43](#), [45](#).

Guarany, Horacio: [178](#).
Guastavino, Carlos: [178](#).
Guattari, Félix: [238](#).
Guber, Rosana: [57](#) n.
Gubitsch, Tomás: [240](#).
Guerrero, Gloria: [183](#).
Guillard, Jean-Pierre: [23](#), [28](#) n., [39](#), [42](#), [44](#), [45](#) n., [65](#) n., [81](#), [82](#), [154](#) n.

Haag, Pascale: [249](#) n.
Habeneck, François-Antoine: [38](#), [39](#).
Haguenauer, Yves: [19](#), [33](#), [64](#) n.
Hamidi-Kim, Bérénice: [34](#) n.
Hargrove, Charles: [21](#) n.
Harguindeguy, Albano: [27](#), [69](#), [152](#), [182](#), [215](#).
Havel, Vaclav: [186](#).
Hefling, Stephen E.: [108](#) n.
Heinitz, Hilde: [225](#).
Heister, Hanns-Werner: [136](#) n.
Henry, Gilles: [77](#).
Herman, Juan Marcos: [200](#).
Herman, Matilde: [200](#).
Hernández Arregui, Juan José: [33](#).
Hindemith, Paul: [204](#).
Hitler, Adolf: [78](#), [161](#), [212-214](#), [219](#).
Hoffmann, Annemarie: [224](#).
Homo, Hugues: [64](#).
Honorin, Emmanuelle: [179](#) n., [180](#) n.

Ibert, Jacques: [228](#).
Invernizi, Hernán: [48](#) n., [234](#) n.
Isella, César: [178](#), [234](#).

Jablonka, Ivan: [259](#).
Jacoby, Roberto: [187](#), [188](#).
Jakisch, Carlota: [223](#) n.
Jara, Víctor: [234](#).
Jasper, James M.: [159](#) n.
Jauss, Hans Robert: [115](#).
Jensen, Silvina: [60](#) n.
Joinet, Louis: [60](#) n.
Juárez, Camila: [164](#) n., [203](#) n., [220](#) n., [223](#) n.

Kafka, Franz: [100](#).
Kagel, Debora: [202](#).
Kagel, Guida: [202](#).
Kagel, Mauricio: [16](#), [128](#), [200-208](#), [209](#) n., [210-224](#), [226](#), [227](#), [231](#), [244](#), [245](#), [252](#).
Kagel, Pamela: [202](#).
Kallberg, Jeffrey: [111](#) n.
Kaplan, Richard A.: [114](#) n.
Karajan, Herbert von: [38](#).
Kater, Michael: [235](#) n.
Katzenstein, Juan Carlos: [55](#), [58](#).
Kaufman, Edy: [200](#) n.
Keitel, Wilhelm: [97](#) n.
Kelz, Robert: [233](#) n.

Kennedy, Robert: 112.
 Kershaw, Ian: 245, 246 n.
 Kinderman, William: 112 n.
 Kivy, Peter: 159.
 Klarsfeld, Beate: 25 n.
 Klarsfeld, Serge: 25 n., 232.
 Klüppelholz, Werner: 201 n., 202 n., 204 n., 212 n., 214, 222, 227 n.
 Kohut, David: 60 n.
 Koussevitzky, Serge: 112.
 Kramer, David: 60 n.
 Krivipissko, Guy: 235 n.
 Kuitca, Guillermo: 242, 244.
 Kusnir, Eduardo: 236-240.

 La Gorce, François de: 18.
 La Grange, Henry-Louis de: 105 n.
 Laboureau, Gisela: 187 n.
 Labouverie, Jean-François: 33, 34 n.
 Lacerra, Roque: 67 n.
 Laederich, Alexandra: 228 n.
 Laghi, Pío: 57, 69.
 Lagorce, Marcel: 54, 129, 137 n.
 Laks, Simon: 98.
 Lanceron, Alain: 39 n.
 Landrú, Juan Carlos Colombres, llamado: 122, 141.
 Lane, Philippe: 23 n.
 Lanusse, Alejandro Agustín: 205.
 Laufer, Laurie: 256 n., 257.
 Le Guen, Jean-Claude: 63.
 Lebón, David: 168.
 Lectoure, Juan Carlos “Tito”: 181.
 Lefort, Claude: 20, 153 n., 215 n.
 Lehmann, Bernard: 38 n.
 Lelouch, Claude: 32.
 Lemieux, Cyril: 249 n., 258 n.
 Lemoine, Hervé: 64 n.
 Levi, Primo: 98, 232.
 Levingston, Roberto: 45.
 Levinson, Jerrold: 112 n., 159 n.
 Lima Quintana, Hamlet: 178.
 Liszt, Franz: 104.
 Liut, Martín: 216, 237 n.
 Lon, Pablo: 44 n., 58 n., 79 n., 145 n.
 Lonchamp, Jacques: 39 n.
 Longoni, Ana: 34 n., 71 n., 74 n., 187 n., 241.
 López Iturbe, Abel: 85 n.
 López Rega, José: 22, 196.
 López, Miguel A.: 241 n.
 Louis, Annick: 119 n.
 Lucena, Daniela: 187, 188 n.
 Lueger, Karl: 105.
 Lutowicz, Analía: 94 n.

 Magrini, César: 50, 51, 118, 131, 134, 135, 137, 143, 144, 148, 150, 158.

Mahler, Alma: [114](#).
Mahler, Gustav: [14-16](#), [39-41](#), [46](#), [51](#), [66](#), [87](#), [92](#), [100-106](#), [108-111](#), [113-117](#), [121-123](#), [125](#), [127](#), [128](#), [130-133](#), [135](#), [137](#), [138](#), [145](#), [147-149](#), [154](#), [155](#), [157](#), [158](#), [160-163](#), [165-167](#), [198-200](#), [206](#), [207](#), [211](#), [231](#), [244](#), [245](#), [252-258](#), [260](#).
Malraux, André: [38](#).
Mango, Laura: [34](#) n.
Mann, Thomas: [112](#).
Mannoni, Gérard: [39](#) n.
Mansilla, Silvina: [178](#).
Manzano, Valeria: [183](#), [188](#) n.
Marco Antonio: [213](#).
Martí, Joël: [107](#) n.
Martínez, Gabriel: [60](#).
Martínez de Hoz, José A.: [13](#), [24-27](#), [45](#), [46](#), [57](#), [61](#), [64](#), [68-70](#), [123](#), [151](#), [168](#), [180](#).
Martínez de Perón, María Estela: [22](#), [95](#), [181](#).
Martini, José X.: [124](#) n.
Massera, Emilio Eduardo: [21](#), [47](#), [64](#), [142](#), [179](#), [187](#).
Masur, Kurt: [40](#), [53](#).
Matamoro, Blas: [46](#) n., [122](#) n.
Mazurel, Hervé: [159](#) n.
McClary, Susan: [114](#).
Mendelssohn, Felix: [105](#).
Menéndez, Mario Benjamín: [163](#).
Menuhin, Yehudi: [19](#).
Mesquita, André: [241](#) n.
Messiaen, Olivier: [18](#).
Meyerbeer, Giacomo: [105](#).
Michaud, Éric: [105](#) n.
Mihovilcevic, Luis: [202](#) n., [234](#) n.
Minsburg, Raúl: [94](#) n., [95](#) n.
Miranda, Ronaldo: [40](#) n.
Mitchell, Donald: [112](#), [114](#) n.
Mitrovich, Valentina: [194](#) n., [195](#).
Mitterrand, François: [25](#).
Mnouchkine, Ariane: [32-34](#).
Mochkovsky, Graciela: [221](#) n.
Modiano, Patrick: [232](#).
Molar, Ben: [180](#), [181](#).
Moll, Dominik: [229](#).
Mommsen, Hans: [246](#).
Moncalvillo, Mona: [180](#) n.
Mondino, Fernando: [170](#) n.
Monelle, Raymond: [107-109](#), [111](#) n.
Monjeau, Federico: [231](#).
Montero, Juan Carlos: [90](#), [91](#) n., [130](#), [133](#), [142](#), [143](#), [150](#).
Montes, Oscar: [69](#).
Montoya Carlotto, Guido: [231](#).
Morandini, Norma: [169](#) n.
Morello, Gustavo: [72](#) n.
Moro, Oscar: [168](#), [193](#).
Mosalini, Juan José: [240](#).
Moyn, Samuel: [153](#) n., [217](#) n.
Mozart, Wolfgang A.: [77](#), [87](#), [154](#), [168](#).
Mujica Lainez, Manuel: [46](#), [244](#).
Muleiro, Vicente: [46](#) n., [57](#) n.

Müller-Doohm, Stefan: [229](#) n.

Munch, Charles: [38](#).

Murat, Bernard: [32](#).

Mussolini, Benito: [219](#).

Nasser, Jorge: [185](#) n.

Nattiez, Jean-Jacques: [105](#) n.

Neustadt, Bernardo: [51](#), [118](#).

Nieszawski, César: [185](#) n.

Nietzsche, Friedrich: [163](#).

Nogueira, Fernanda: [240](#) n.

Novaro, Marcos: [21](#) n., [56](#) n., [72](#) n., [119](#), [120](#) n., [186](#).

Nudler, Alicia: [170](#) n., [175](#) n.

Nudler, Julio: [180](#) n.

O'Connor, Rory: [185](#).

O'Donnell, Guillermo: [197](#) n.

Onganía, Juan Carlos: [196](#), [243](#).

Osiel, Mark: [47](#) n., [94](#) n., [197](#) n., [234](#) n.

Oualdi, M'hamed: [159](#) n.

Oxenford, Eduardo: [43](#), [45](#).

Palacio, Julio: [132](#), [133](#), [145](#).

Palermo, Vicente: [21](#) n., [56](#) n., [72](#) n., [119](#), [120](#) n., [186](#).

Palti, Elías: [71](#) n.

Papanikas, Dimitri: [180](#) n.

Papon, Maurice: [24](#), [25](#), [61](#).

Pastor, Carlos Washington: [22](#), [57](#), [58](#), [65](#), [69](#), [79](#), [80](#).

Patiño Mayer, Lucía: [178](#).

Payr, Sepp: [222](#).

Pelento, María Lucula: [256](#) n.

Pérez Esquivel, Adolfo: [73](#), [215](#), [217](#).

Perón, Domingo: [22](#), [182](#), [205](#), [212-214](#), [219](#).

Pétain, Philippe: [228](#).

Piazzolla, Astor: [179](#).

Picchi, Silvano: [90](#), [162](#).

Piero, Piero de Benedictis, llamado: [170](#).

Pierre, Francis: [74](#).

Piglia, Ricardo: [243](#).

Pini, Antonio: [43](#).

Pinochet, Augusto: [29](#), [202](#), [203](#), [214](#), [219](#).

Pistone, Danièle: [23](#) n.

Plá, Eduardo: [194](#).

Platini, Michel: [20](#).

Plaza, Antonio: [234](#).

Pol Pot, Saloth Sar, llamado: [219](#).

Porchetto, Raúl: [194](#), [195](#).

Portelli, Alessandro: [176](#) n.

Prochasson, Christophe: [159](#) n.

Proust, Marcel: [175](#).

Pugliese, Osvaldo: [179](#).

Pujol, Sergio: [188](#), [189](#) n.

Quesney, Cécile: [228](#) n.

Questiaux, Nicole: [60](#).

Quieto, Lucila: [251](#).
Quignard, Pascal: [98](#) n.

Rapallo, Armando: [77](#) n.
Ratner, Leonard: [107](#).
Ravel, Maurice: [28](#), [36](#), [40](#), [41](#), [53](#), [91](#).
Ravet, Hyacinthe: [38](#) n.
Rego, Manuel: [164](#) n.
Rein, Raanan: [221](#) n.
Reisenzein, Rainer: [158](#) n.
Renán, Sergio: [247](#).
Resnais, Alain: [97](#).
Revers, Peter: [106](#) n.
Richter-Ibañez, Christina: [202](#) n., [205](#) n., [212](#) n., [225](#) n., [227](#) n.
Ricœur, Paul: [104](#), [107](#), [232](#), [233](#) n.
Riiser, Solveig: [89](#) n.
Rinaldi, Susana: [164](#) n.
Risler, Julia: [47](#) n.
Risler, Nicolas: [74](#), [76](#), [84](#).
Robben, Antonius: [120](#) n., [251](#) n.
Robin, Marie-Monique: [21](#) n., [96](#).
Roca, Julio Argentino: [230](#).
Rocca, Roberto: [45](#).
Rockhill, Gabriel: [140](#) n.
Rodríguez, Joceline: [19](#) n.
Rodríguez, Laura: [47](#), [170](#) n.
Rojas, Isaac: [45](#).
Ros, Enrique: [55](#), [58](#), [60](#).
Rosé, Alma: [98](#).
Rousso, Henry: [25](#) n., [230](#).
Rückert, Friedrich: [106](#), [199](#), [200](#).
Rückert, Maria Anna: [106](#).
Russo, Antonio: [164](#) n.

Sabini, Rafael: [180](#) n.
Saborido, Jorge: [65](#) n.
Sackur, Jérôme: [123](#) n.
Saer, Juan José: [243](#).
Said, Edward: [89](#).
Sakharov, Andrei: [217](#).
Salinger, Nicole: [38](#) n., [39](#) n., [41](#) n., [42](#), [52](#), [77](#), [81](#).
Sallas, Renée: [84](#).
Samuel, Claude: [35](#).
Sánchez de Bustamante, Tomás: [95](#) n.
Sarlo, Beatriz: [165](#) n., [248](#).
Sartre, Jean-Paul: [104](#).
Satie, Erik: [66](#).
Sato, Hikaru: [77](#).
Scalisi, Cecilia: [87](#) n.
Scavo, Eugenio: [44](#), [45](#).
Schaeffer, Jean-Marie: [159](#).
Schaufler, Wolfgang: [39](#) n.
Schenquer, Laura: [48](#), [221](#) n.
Schönberg, Arnold: [99-102](#), [204](#), [231](#).

Schöning, Klaus: [201](#) n., [209](#) n., [219](#) n.
Schopenhauer, Arthur: [224](#), [226](#), [227](#).
Schubert, Emery: [159](#) n.
Schumann, Robert: [167](#).
Schwarz, Alexander: [222](#) n.
Scott, James C.: [192](#).
Senanes L'eirbag, Gabriel: [183](#) n.
Senkman, Leonardo: [85](#) n.
Sennedat, André: [40](#), [53](#), [74](#), [76](#), [82](#).
Seoane, María: [57](#) n., [216](#) n.
Seroussi, Vered: [95](#) n.
Sheinin, David: [47](#) n.
Sicard, Bernard: [126](#), [127](#), [128](#) n.
Simonovich, Javier: [86](#) n.
Sluzki, Carlos E.: [202](#) n.
Solana, Mario: [78](#) n.
Solanas, Fernando "Pino": [33](#), [34](#), [179](#).
Solari, Carlos Alberto "Indio": [241](#), [251](#).
Solomon, Maynard: [17](#) n.
Solti, Georg: [19](#), [38](#), [39](#).
Sonnemans, Joep: [158](#) n.
Sosa, Mercedes: [178](#).
Spagnolo, Claudia: [170](#) n.
Spinetta, Luis Alberto: [167](#), [182](#) n., [234](#).
Spritzer, Evan: [89](#) n.
Squeff, Enio: [40](#) n., [137](#) n.
Staiff, Kive: [47](#).
Strassera, Julio César: [97](#).
Strauss, Johann: [104](#).
Suárez Urtubey, Pola: [116](#), [117](#), [121](#), [122](#), [149](#).
Szendy, Peter: [172](#) n.

Tabarovsky, Damián: [229](#).
Taiana, Cecilia: [256](#) n.
Tapia, Mabel: [241](#) n.
Tassin, Robert: [37](#).
Tauriello, Antonio: [164](#) n.
Tchaikovsky, Piotr: [37](#).
Teeger, Chana: [95](#) n.
Tejada Gómez, Armando: [178](#).
Thomas, Jean-Luc: [180](#) n.
Timerman, Jacobo: [147](#), [220-222](#).
Timmermann, Gisela: [40](#), [69](#), [79](#), [158](#).
Toinet, Marie-France: [21](#) n.
Toscanini, Arturo: [137](#), [148](#).
Trímboli, Javier: [230](#) n.
Trintignant, Jean-Louis: [31](#).
Trubert, Jean-François: [128](#) n.

Ulrich Kinsky, Franz: [17](#).
Usubiaga, Viviana: [164](#) n., [242](#).

Vaget, Hans Rudolf: [112](#) n.
Valenti Ferro, Enzo: [48](#), [56](#), [145](#).

Valetti, Roberto: 33.
Vallejos, Juan Ignacio: 48.
Van Vlasselaer, Jean-Jacques: 98 n.
Vaurs, Roger: 23, 29 n., 30 n.
Veillon, Dominique: 176 n.
Ventura, Lino: 31.
Verbitsky, Horacio: 95 n.
Vezzetti, Hugo: 120, 165 n.
Vichniac, Isabelle: 60 n.
Vidal-Naquet, Pierre: 232.
Videla, Jorge Rafael: 13, 21, 24-26, 31, 32, 45, 54, 55, 57, 64, 68, 69, 80, 118, 120, 148, 180, 182, 208, 214, 219, 222.
Viegas, Enrique: 241.
Viglietti, Daniel: 234.
Vila, Pablo: 186, 187 n.
Vilas, Acdel: 47 n.
Vilella, Olga: 60 n.
Vilensky, Helena: 85 n.
Vindel, Jaime: 241 n.
Viñas, David: 230.
Viola, Roberto Eduardo: 43.
Virieux, Daniel: 235 n.
Visconti, Luchino: 14, 41, 112, 116, 132.
Vitagliano, Miguel: 20 n.
Volcler, Juliette: 95 n.
Von Rautenstrauch, Mónica: 194.
Vuoskoski, Jonna K.: 121 n.

Wagner, Richard: 15, 40, 89, 97, 104, 105, 112, 117, 135, 137, 138, 147, 212.
Wainziger Friedheim, Francisco: 194 n., 195.
Walsh, María Elena: 164 n.
Walter, Bruno: 116.
Walzer, Michael: 249.
Warley, Jorge: 34 n.
Warszawski, Paul: 86 n.
Waters, Roger: 168.
Weil, Germán: 225.
Weissbrodt, David: 60 n.
Wieviorka, Annette: 165 n.
Wieviorka, Olivier: 25 n.
Wilkens, Sander: 113 n.
Williams, Christian: 221 n.
Williamson, John: 114 n.

Yordanoff, Luben: 42.

Zadoff, Efraim: 85 n.
Zalko, Nardo: 181 n.
Zbikowski, Lawrence: 108 n.
Zervudacki, Bernadette: 31 n.
Zingoni, Néstor: 94 n.
Zitarrosa, Alfredo: 170, 234.
Zorzi, Juan Carlos: 164 n.
Zubieta, Martín: 49 n., 71 n.
Zubillaga, Luis: 234.



n julio de 1980 Daniel Barenboim y la Orquesta de París viajaron a Buenos Aires para dar una serie de conciertos en el Teatro Colón. A pesar del triunfo artístico excepcional de la gira, la solidaridad de un grupo de músicos de la orquesta con los artistas desaparecidos por la dictadura militar desembocó en un grave incidente diplomático entre Argentina y Francia. El episodio, dramatizado en los medios de prensa y detallado en las fuentes diplomáticas, mostró el poder transgresor de los músicos ante un poder autoritario y planteó preguntas fundamentales sobre la significación política de la música.

Esteban Buch lleva a cabo la reconstrucción documental y el análisis musical de esos eventos, y arroja una nueva luz sobre el mundo de la “alta cultura” durante el período 1976-1983. El relato avanza a tres velocidades y con tres estilos diferentes. La primera parte es una suerte de documental político sobre la semana que dura la gira en la que se desarrolla el incidente diplomático. En la segunda se evocan las dos horas del concierto del 16 de julio de 1980, en el que Barenboim dirige en el Colón la *Quinta sinfonía* de Mahler, una obra que comienza con una marcha fúnebre, *Trauermarsch*, y concluye con una apoteosis. La tercera parte explora la relación entre historia y memoria en Argentina durante los treinta y cinco años transcurridos desde entonces, cruzando en el camino *Canción de Alicia en el país* de Charly García y las *Marchas para malograr la victoria* de Mauricio Kagel.

En palabras del autor: “Este libro se nutre tanto de la musicología y de las ciencias sociales como de la literatura, para contar una historia verdadera que merece ser contada y cuyo núcleo es un enigma musical sonando en una Argentina convertida en el teatro silencioso de uno de los mayores horrores del siglo xx”.