

Fue lo que empezó una vez, lo que después dejó de ser

Promoción musical y dependencia cultural en Latinoamérica

It Was What Started Once Which Later Ceased to Be
Musical Promotion and Cultural Dependence in Latin America

María Paula Cannova

gessunge@yahoo.com.ar

Historia de la Música II
 Instituto de Investigación en
 Producción y Enseñanza del Arte
 Latinoamericano
 Facultad de Bellas Artes
 Universidad Nacional de La Plata
 Argentina

Recibido: 26/9/2017

Aceptado: 11/1/2018

Resumen

En Latinoamérica, la promoción musical organizada y/o institucionalizada señaló, desde el siglo XIX, a la dependencia cultural como un problema a resolver, aunque modificando el centro metropolitano identificado como dominador. De manera paralela, dichas asociaciones se caracterizaron por la discontinuidad de sus tareas, dificultad relativa al problema anterior. A los fines de luchar contra el retraso de los músicos locales, el asociacionismo y las fundaciones organizaron festivales, conciertos, conferencias y cursos de formación superior sobre música. Sus acciones se entrelazaron con políticas y con diplomacias culturales internacionales que, en torno a la música, operan bajo diferentes modelos sociales. Este trabajo analiza las constantes de las asociaciones promotoras de música en Latinoamérica.

Palabras clave

Asociacionismo musical; diplomacia cultural; dependencia

Abstract

In Latin America, since the 19th century, organized and/or institutionalized musical promotion has pointed to cultural dependence as a problem to be solved, although modifying the metropolitan center identified as dominating. At the same time, these associations were characterized by the discontinuity of their tasks, a difficulty related to the previous problem. In order to fight against the delay of local musicians, associations and foundations organized festivals, concerts, conferences and higher education courses on music. Their actions are intertwined with international cultural policies and diplomacies that, around music, operate under different social models. This work analyzes the constants of the music promoting associations in Latin America.

Keywords

Musical associations; musical diplomacy; dependence



La difusión de música mediante actos e instituciones forma parte de las estrategias de construcción cultural históricamente desarrolladas que implican políticas culturales institucionalizadas en el Estado y/o acciones voluntarias de asociaciones civiles con mayor o menor grado de incidencia en la vida social. Dichas acciones de promoción pueden relacionarse con eventos de exposición (conciertos y recitales), ciclos de música especializados (festivales), instancias de competición (concursos), espacios de formación directa (cursos, talleres, *workshops*, *masterclasses*) y de formación indirecta o difusión (charlas, conferencias, exposiciones y ferias). En ellas se observan lineamientos para garantizar el acceso musical a grupos poblacionales grandes tanto como a pequeñas comunidades.

En Latinoamérica, la organización de eventos musicales ha planteado históricamente, al menos, dos grandes problemas correlativos: la discontinuidad en el tiempo y la dependencia cultural. Ambos aspectos son considerados por los sujetos y por las instituciones para lograr los objetivos formulados y para producir factores de sustentabilidad de las asociaciones, retroalimentando la propuesta en un movimiento circular. Tales problemas constituyen nodos —en tanto puntos fijos de una situación dinámica— porque presentan invariancia en un contexto de movilidad. La discontinuidad en la promoción musical y el conflicto sobre la dependencia son constantes en el dinamismo de las políticas culturales del ámbito burocrático-institucional y en las asociaciones civiles, exponiéndose en diversas fuentes primarias analizadas entre las que se destacan las declaraciones de los organizadores de eventos (documentos periodísticos y epistolares), el análisis de los programas de concierto, la publicidad en prensa periódica y la bibliografía específica. Enrique Miranda expresa sobre la cantidad y la duración de las asociaciones de concierto durante el siglo XIX que sólo «en Perú hubo cuatro sociedades filarmónicas entre 1835 y 1836» (2011, p. 62). También Victoria Eli enuncia congruentemente:

Una muestra de cómo se sucedían en periodos muy breves la fundación y la desaparición de las instituciones la tenemos en las varias sociedades filarmónicas creadas en Montevideo. A la primera organizada en 1827, le siguieron otras en diferentes años y con permanencia muy variable (1831, 1840-1850, 1849, 1853, 1868-1893) (2010, p. 276).

A partir de 1924 la Asociación Amigos del Arte, en Buenos Aires, logró mantener dos décadas de labor continua en el mecenazgo cultural. Conformada por mujeres de la oligarquía porteña, su accionar se centró en la actualización del arte en la Argentina mediante la realización de muestras de artes visuales, conciertos musicales y conferencias. La vinculación de la Asociación con la diplomacia cultural latinoamericana fue frecuente.¹ Su expansión del repertorio musical, incluyendo músicas populares, es susceptible de comprenderse en el americanismo musical de 1930-1940, donde el difusionismo acentuaba en el folklore la

1 Para ampliar se puede consultar la obra *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (2010), de Omar Corrado.

base programática de su propuesta. Asimismo, el nativismo de la década del veinte asentado en el folklore fue contemporáneo a la fundación de la Asociación. No obstante, gran parte de la música promocionada pertenece al canon o a la vanguardia europea, siendo el viejo continente la fuente principal de prestigio, de innovación y de validación musical (Corrado, 2010).

En la década del sesenta, la Fundación Rockefeller fue una de las entidades más importantes que financiaron el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), junto con la Fundación Ford, la Organización de Estados Americanos y la Fundación Di Tella. Los informes anuales de la Fundación Rockefeller avalan dicho financiamiento aduciendo que de los espacios de enseñanza musical en Latinoamérica «ninguno ofrece la formación avanzada necesaria para los compositores que buscan alcanzar los estándares internacionales; para éstos, el único recurso ha sido ir al extranjero» (Rockefeller Foundation, 1962, p. 82). De esa forma se constituía uno de los principales ejercicios de la diplomacia cultural, oculta mediante la filantropía.

Una década más tarde, como contrapropuesta, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) buscaban lo siguiente:

[...] inventar o reinventar o redireccionalizar una estructura que fuera latinoamericana, que partiera del concepto más amplio posible de música (la culta, la popular, la necesaria), que capacitase o al menos mostrase las vías y las posibilidades reales, no mitificadas, de capacitarse —en el mejor nivel «internacional»— aquel nivel que puede hacer cesar el signo colonial de igual entre capacitación y lugar metropolitano de capacitación, y que no dependiese de ningún centro o foco de poder (Aharonián, 2004, p.142).

Los CLAMC, entonces, tendrán un programa de acción contracultural en un sentido operatorio con el propósito de instaurar la difusión musical, instrumentando dicha tarea mediante la forma de una acogida educativa antes que con los modelos de los festivales internacionales de Europa o de Estados Unidos.

Los intereses de una institución promotora de un festival son garantizar su reedición, convirtiéndolo en un ciclo, innovando parcialmente en algún aspecto y produciendo expectación en sus futuros asistentes. Asimismo, varios de los festivales indican entre sus objetivos el aporte a la consolidación de la identidad cultural mediante la música, entre diversas caracterizaciones que oscilan desde lo autóctono, lo nacional, lo culto, lo universal, lo nativo, hasta lo contracultural, lo subalterno o lo alternativo. Tanto el accionar de los festivales como de los cursos de formación tuvieron en esos nodos comportamientos comunes entre los siglos XIX y XX que permiten su estudio en términos de larga duración. Entre dichas operaciones se encuentra la que presenta a la identidad cultural mediante la producción musical en tanto entidad inmutable donde «el motor de ese anhelo por la pureza y la preservación de las identidades culturales no es otra cosa sino la voluntad de

las élites que proyectan la autonomía política de los pueblos o etnias en cuyo entorno viven» (Bueno, 2016, p. 126).

Con la conformación de los Estados nacionales, la institucionalización de la cultura implicó en Latinoamérica la absorción de algunas entidades patrocinantes de la música y de la educación musical. En estos casos, el uso de la cultura en Latinoamérica, durante los siglos XIX y XX, fue un atributo que otorgó dignidad, identidad y valor. Gustavo Bueno relaciona esta significación con un modo particular de circunscribir el *todo complejo* que Edward Taylor estableció para la *idea de cultura*. Cuando en el ámbito político-administrativo se demarca la cultura a las esferas de gobierno, los límites de lo que es parte de la cultura se tornan borrosos y generan valoraciones metafísicas. Por consiguiente, él llama *cultura circunscrita* a la que siendo «[...] conservada, tutelada y promovida por el Estado, adquirirá el carácter de algo que es intrínsecamente valioso (como riqueza espiritual, patrimonio o identidad de un pueblo)» (Bueno, 2016, p. 100), justamente porque es seleccionada por las instituciones específicas está conformada por las *artes liberales* opuestas a las *serviles*. El filósofo español analiza el caso de unos músicos que mientras reclamaban en calidad de trabajadores poseían un cartel que decía: «La música es cultura». Allí, el valor de la música no era propio sino que era correlativo a su condición de cultura «[...] dando por supuesto que la cultura es una entidad sustantiva previa y que lo que está bajo su cobijo ya es valioso» (Bueno, 2016, p. 106). Por extensión, lo que se asocia con la música, al ser ésta parte de la cultura, también es valioso.

Discontinuidad e independencia en la promoción musical

A partir del proceso independentista en Latinoamérica la enseñanza musical institucionalizada y la promoción de una cultura musical burguesa protagonizaron transformaciones sucesivas tendientes a la secularización institucional, en concordancia con el carácter liberal de las políticas de la Ilustración. Un paulatino abandono del control exclusivo por parte de los establecimientos eclesiásticos se instala en las naciones durante el siglo XIX, aunque perviva la presencia de religiosos como docentes de música:

La enseñanza musical con un carácter riguroso y con una perspectiva encaminada hacia la profesionalización tuvo en los países americanos características siempre similares: se debatió entre la que ofrecían particulares, primeramente clérigos, y la brindada por músicos laicos, para los cuales la enseñanza retribuida económicamente significaba una vía de subsistencia (Meierovich, 2010, p. 324).

Respecto de la vinculación entre las hegemonías locales y las asociaciones de concierto, Eli destaca que existieron correlaciones entre los objetivos de tales instituciones —también dedicadas

a la formación de músicos profesionales— y la autopromoción de la clase dominante en la región:

Lo que el asociacionismo cultural y científico conllevaba coincidía con los cánones de solvencia y de estabilidad económica de la clase social que lo sustentaba, por lo general unida a la explotación de la tierra, las finanzas, la política y la incipiente industria americana (Eli, 2010, p. 267).

En Latinoamérica esta condición coadyuvó en la asimilación del modelo europeo del sistema de promoción musical e instaló a las instituciones de la época en la recepción y la divulgación del repertorio sonoro de la metrópoli antes que en la búsqueda y el fomento de contra-modelos musicales. La proliferación del asociacionismo musical en Latinoamérica durante el siglo XIX se consolidó en el contexto de las independencias coloniales, aunque su génesis pudiera ser anterior. En Europa, durante los siglos XVIII y XIX, se expandieron las asociaciones musicales de profesionales y de aficionados dedicadas a la realización musical. En América Latina, en territorios no independientes, tales como el Virreinato de Nueva España o Cuba, existen asociaciones de concierto desde principio del siglo XIX constituidas por las elites locales. Asimismo, el proceso de secularización del impulso musical antes descrito no anula que buena parte de las asociaciones de concierto tuvieron su origen institucional en organizaciones religiosas. Consecuentemente, esta importación del comportamiento asociacionista de la aristocracia y de la burguesía europea por parte de las elites locales implicó antes que un afán independentista o contracultural una identificación de clase que paradójicamente dotó «a cada país de una identidad musical en lo colectivo» (Miranda, 2011, p. 54), negando las tradiciones de las clases subalternas, en este caso, conformadas por mestizos y por mulatos. Algunos musicólogos explicaron la traslación y la importación del modelo sonoro europeo por parte de las elites locales como rutina o tendencia. Así, naturalizaron una acción reiterada que, siendo estructurada, es estructurante de un conjunto de prácticas y de ideologías propias de un grupo social, lo que equivale al *hábitus*, descrito por Pierre Bourdieu «[...] como sistema de disposiciones socialmente construidas» (2002, p. 107). En este sentido, Clara Meirerovich expresa:

Era costumbre en ese entonces importar música y abrir espacios de concierto y de ópera a los extranjeros, nutriendo y acrecentando con ellos la vida musical americana. Este proceder supuso consecuentemente una incongruencia obvia respecto al intento de una búsqueda de identidad cultural y artística propia. El proceso independentista propició durante varias décadas una cierta resistencia y desidia de las autoridades gobernantes hacia sus propios compositores y artistas (Meirerovich, 2010, p. 324).

En igual sentido, Alejo Carpentier, cuando analiza el momento de construcción de la república en Cuba, indica:

[...] el país nuevo aspiraba a recibir las grandes corrientes de la cultura, poniéndose al día. Por un lógico proceso evolutivo, toda independencia lograda viene unida al deseo de aplicar nuevos métodos, de estar *up-to-date*, de barrer con todo lo que pueda parecer un lastre de provincialismo o de colonización (Carpentier, 1980, pp. 248-249).

Esta asimilación de la música europea se manifestó tanto en la vida pública como en el ámbito privado del Salón o de la Tertulia exponiendo con claridad la identidad de las élites latinoamericanas que intervienen en la promoción musical. Dicho comportamiento abarcó el modelo completo de las Bellas Artes, favorecido con la importación local de sus producciones, tanto como de sus técnicas y artistas. La incorporación de tales prácticas se realizó a partir de estructuras preexistentes, en reemplazo o como superación de las mismas. Las elites propiciaron la gestión de asociaciones de concierto de músicos inmigrantes europeos o de compositores locales formados en Europa.

La discontinuidad de las instituciones de promoción y de formación musical durante el siglo XIX fue un factor común en la región. También lo fue el tipo de estructura organizativa, centrada en un referente musical para orientar la programación. Los avatares de la vida política de las jóvenes naciones tanto como la dificultad de independencia económica impactaron en el sostenimiento temporal de las propuestas del asociacionismo, provocando la intermitencia de sus actividades, como dan cuenta las fuentes utilizadas en los estudios de Eli, Miranda y Meirovich. La mayoría de las asociaciones de concierto tuvieron corto tiempo de existencia y tendieron a estabilizarse hacia 1880 cuando se fortalecieron las instituciones estatales con un modelo predominantemente liberal, excluyente de las tradiciones mestizas y mulatas de la región.

Ahora bien, otros componentes incidieron en la difusión de tales músicas entre sectores sociales de menores recursos económicos, que no necesariamente integraban las asociaciones ni asistían a los conciertos. La práctica de las bandas de viento (militares y civiles) y la ejecución pública de versiones de los repertorios sinfónicos, de cámara y operístico europeo, junto con la de tipo patriótico y las músicas generadas en el continente constituyen un caso ejemplar (Eli, 2010). La institucionalización de grupos instrumentales heterogéneos e itinerantes absorbió el repertorio musical europeo, adecuándolo a su instrumentación y diseminando los lazos sonoros con la metrópoli. Por consiguiente, sin negar la direccionalidad de una acción consciente de las elites locales en la promoción de la música centroeuropea, la asimilación de dicho modelo resulta un proceso complejo en el que incluso los espacios sociales no dominantes favorecen la concurrencia de un repertorio centrado en la tonalidad, la regularidad rítmica, la simetría formal y la elaboración motivico-temática donde la variación resulta clave en el dominio de la composición, emplazada siempre en las tradiciones del concierto (Brouwer, 1982).

Y por la edad de tu dolor, por tu esperanza interminable

Desde el siglo XIX en América Latina la élite que opera junto con o en paralelo al Estado cimentó la confluencia entre el dominio de las últimas tendencias estéticas metropolitanas y la calidad profesional de los artistas. Así, mediante la identificación del *aislamiento* y de la *desinformación* como males endémicos de la formación musical latinoamericana, los viajes de formación (Garramuño, 2007) evitarían una falta ética profesional de los músicos locales.

Durante el siglo XX, becas de formación de larga duración así como cursos cortos de verano se instalaron en Europa y en Estados Unidos para promocionar nuevas técnicas y estéticas sonoras.² Estos espacios de especialización en la composición incluían festivales, concursos y conferencias que actuaban directamente en el fomento de la vanguardia musical enseñada. Muchas de estas ofertas terminaron enlazadas con la diplomacia cultural norteamericana durante la Guerra Fría, convirtiéndose algunas en órganos de lucha anticomunista en el plano de la *cultura circunscrita*. El acceso a tales instancias de formación resultó costoso para los músicos latinoamericanos, pero sumamente deseado. Las experiencias de diplomacia cultural norteamericana en Latinoamérica relevaron el grado de conocimiento de la música docta europea en diversos estratos sociales de la región. Tal y como expone Danielle Fosler-Lussier:

En el mundo poscolonial, mucha gente tenía contacto con la cultura europea mediante la educación, la prensa, las instituciones coloniales u otros medios. Para ellos, la música clásica tenía especial prestigio, particularmente su última encarnación de vanguardia como *nueva música* (Fosler-Lussier, 2015, p. 25).³

En ese sentido, se ha estudiado cómo la filantropía y la diplomacia cultural norteamericana, con iguales argumentos, confluyeron en la década del sesenta en la creación del CLAEM para contrarrestar el mal endémico de la desactualización de los compositores latinoamericanos.⁴ En pleno siglo XXI, se continúa valorando al CLAEM como vehículo para actualizar la música de América Latina. Así lo referencia el crítico musical Pablo Gianera:

También el arte argentino necesitaba, como el país, desarrollarse, salir del *atraso*, noción esta última que implica negativamente la de progreso: lo *atrasado* es aquello que no progresó, que no está *al día*. Con el CLAEM, la música argentina llegó a un estadio que buena parte el arte había conquistado ya después de las vanguardias históricas (Gianera, 2011, p. 44).

El CLAEM organizó nueve conciertos dedicados a la música contemporánea, que incluyeron cuatro jornadas de programación, entre 1962 y 1970, y ocho conciertos con obras de sus becarios que llegaron a tener entre uno y tres eventos anuales. No menos importante han sido las conferencias que pretendieron extender

2 Por ejemplo, los Cursos Internacionales de Música Contemporánea en Darmstadt (Alemania, 1946-1970) o el Festival Musical Berkshire de verano en Tanglewood (Estados Unidos, 1936).

3 «In the postcolonial world, many people had contact with European culture through education, the press, colonial institutions, or other means. For them, classical music had special prestige, its latest incarnation as avantgarde “new music” especially so» (Fosler-Lussier, 2015, p. 25). Traducción de la autora del artículo.

4 La lectura del intercambio epistolar entre el Director Asistente para las Humanidades de la Fundación Rockefeller, John Harrison, y el compositor argentino Alberto E. Ginastera, demuestra el concreto interés de la Fundación en la creación de una institución de promoción musical para las Américas. El trabajo de M. Laura Novoa es fundamental en este sentido. Asimismo lo son las publicaciones de Hernán Vázquez (2014) y Eduardo Herrera (2011). Sobre el accionar de la diplomacia cultural norteamericana y la relación con Ginastera también pueden consultarse los trabajos de Alyson Payne (2016), Deborah Schwartz-Kates, Carol Hess y Jennifer Campbell.

5 Argumento reproducido además por Fabricia M. Malán Carrera en su reconstrucción retrospectiva de «Los primeros veinte años de música electroacústica en Uruguay» (2015).

a la comunidad parte de lo que en las aulas se concentraba y se profundizaba. Mediante tales acciones se logró relacionar las sonoridades de la segunda vanguardia institucionalizada⁵ con el mundo libre, occidental, capitalista, democrático y civilizado, aquel opuesto al mundo del socialismo universalista al que se le reservó el nacionalismo musical como tendencia propia al realismo artístico (Payne, 2006; Cannova, 2016).

Los CLAMC han sido identificados por miembros de su comisión organizadora como una alternativa de vínculo continental, con carácter itinerante, interdisciplinarios, desligados de las instituciones oficiales y gestionados por músicos (Paraskevaídis, 2013/2014):

[...] [era] una respuesta vigorosa generacional a las nuevas formas de sometimiento [...] uno de los primeros espacios de descolonización que se abre en el continente de forma lúcidamente consciente, efectiva, en el marco de la austeridad acorde con la realidad, y en la perspectiva de un beneficio colectivo, ampliado, integral (Prudencio en Paraskevaídis, 2013/2014).

Los cursos incluían espacios de formación de música en concierto, música popular y educación musical. Entre sus aspectos, se destacan un seminario sobre rock en el cuarto curso a cargo del uruguayo Carlos Martins o la integración de otras disciplinas artísticas, como la danza, el teatro y el cine. La estructura organizativa de los CLAMC tuvo como presidentes a Héctor Tozar (1971-1978) y a José María Neves (1979-1989), Aharonián fue el secretario ejecutivo y quien propició originalmente la idea de dichos cursos. Durante los cuatro primeros cursos la Sociedad de Música Contemporánea de Montevideo actuó como entidad organizadora y varias instituciones civiles, gubernamentales, educativas, religiosas, diplomáticas y empresariales financiaron las actividades de forma puntual. Con la voluntad de promover la interacción entre músicos de la región y de promocionar el acceso a la información de la actualidad estético-musical, los CLAMC propiciaron encuentros sobre música durante 1971-1989. Del total de cursos realizados, cinco se alojaron en Uruguay, otros cinco en Brasil, dos en la Argentina, uno en Venezuela y otro en República Dominicana. Aún en pleno siglo XXI, resulta notoria la valoración de Eduardo Herrera sobre los CLAMC:

[...] [son] la actividad pedagógica más importante para la música latinoamericana contemporánea en el período inmediatamente posterior al fin del CLAEM, dando una respuesta no-institucional al aislamiento y a la desinformación que anteriormente sólo este había logrado romper (Herrera, 2011, p. 35).⁶

Esta asociación entre la condición de desplazado del centro de producción (aislado) y de carente en el conocimiento de la novedad (desinformado) pareciera justificar la necesidad de las voluntades

6 Argumento reproducido, además, por Fabricia M. Malán Carrera en su reconstrucción retrospectiva de «Los primeros veinte años de música electroacústica en Uruguay» (2015).

asociacionistas analizadas, a la vez que son presentadas como garantes de la integración regional. Extrañamente varios autores, incluido Herrera, coinciden en analizar que las estrategias de algunas instituciones privadas de formación musical como el CLAEM tuvieron en sus organizadores una voluntad de impronta hemisférica, con declaraciones universalistas sobre la música experimental y fines explícitos hacia el control cultural del patio trasero, tal y como lo expuso Coriún Aharonián: «Las posibilidades de formación en el Tercer Mundo en general y en América Latina en particular son obviamente limitadas. [...] La generación de modelos es reservada cuidadosamente para los compositores metropolitanos» (2004, p. 141).

La compositora venezolana Hildegard Holland realizó la reseña del cuarto CLAMC de 1975 para el *Boletín Musical de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea*. En ella valoraba los aportes del CLAMC al problema del retraso frente a los centros imperiales:

Como es natural, el retraso de los creadores musicales repercute en la población general, por cuanto crea confusión entre lo que es arte actual y lo que no. También en el campo de la ejecución de la música de hoy y en el de la docencia nos hallamos años atrás frente a Europa y EE.UU. [...] Por eso la organización de estudios sobre las nuevas tendencias en América Latina se presenta como feliz alternativa en la solución parcial de nuestro retraso (Holland, 1975, s/p).

Esa condición de *retraso* explica, también, lo inevitable del consumo musical europeo por el mismo grupo social. Dicha práctica en Latinoamérica no tiene extrañamente ningún impacto en los argumentos a favor de la transformación de las currículas de formación profesional de músicos o en la programación de los teatros públicos, la que cada vez más anacrónica sigue incluyendo música del siglo XIX como propuesta principal. Estos *hábitus* también orientan los argumentos de quienes analizan la preferencia de los músicos locales por la formación europea antes que la regional, ya que sería «nuestra ignorancia la que no nos deja percibir el rico y enorme caudal que poseen nuestros colegas de Latinoamérica, o quizá al no valorar lo que tenemos preferimos buscarlo afuera y no en nuestro interior» (Cáceres, 1989, p. 46). Tal vez sea necesario recordar que históricamente una determinada élite cultural realiza acciones concretas —como las antes expuestas— para que esa realidad exista y se muestre independiente a sus filantrópicas propuestas de *elevación cultural*. Y también hay que agregar que esas acciones son concurrentes al rechazo de las autoridades gubernamentales del área de cultura frente a cualquier intento de independencia cultural mediante la promoción de la realización local y regional con fondos públicos.⁷ En 1972, Mariano Etkin relacionaba la dependencia musical con la responsabilidad individual de los compositores:

7 Debe reconocerse que en las últimas décadas del siglo XX y en el temprano siglo XXI se han modificado parcialmente estas prácticas en las instituciones oficiales, en gran medida por la persistencia de los organizadores de ciclos latinoamericanos de diversas manifestaciones

La colonización cultural —que comenzó con la conquista española de América— motivó una música que reprodujo, en países subdesarrollados y dependientes, las tendencias y las problemáticas de los sucesivos países colonizadores. Esto es posible, naturalmente, gracias a que gran parte de los compositores que forman la élite musical de los países dependientes permanecieron indiferentes —cuando no complacientes— ante el fenómeno de la colonización (Etkin, 1972, p. 12).

La naturalización de dichos actos así como la delimitación de la responsabilidad en los actores directos, no logra explicar fenómenos de larga duración. Principalmente, porque aún entre los compositores que expusieron su cuestionamiento al dominio colonial en la región se pueden encontrar argumentos sobre la necesidad de salir del aislacionismo y de actualizarse con lo mejor de la *música universal*. La imposición local de la música de los centros de poder tuvo formas institucionales civiles y estatales, nacionales e internacionales, autogestivas y con dependencia de instituciones multilaterales que implicó acciones deliberadas. El corte de la dependencia cultural con la metrópoli ha sido uno de los principales valores promovidos tanto por el asociacionismo como por las instituciones vanguardistas en América Latina. Algunas de esas organizaciones han visto la dependencia sonora en la ópera italiana o en la tradición ibérica y buscaron en el sinfonismo germano la autonomía de la obra y por extensión de la música local (como la Sociedad de Música Clásica, creada en Cuba por el holandés Hubert de Blanck, en 1884, o la Sociedad Filarmónica de Lima a partir de la dirección de Claudio Rebagliati, en 1867). Existieron instituciones universalistas que pretendieron la independencia política sonora con las herramientas del conquistador. También estuvieron quienes reclamaron para Nuestra América la libertad de componer su sonoridad.

La estereotipada formulación sobre el carácter universal de la música ha servido para anular o para desacreditar los vínculos entre músicos, identidad cultural y pertenencia territorial. Dicha pretensión, aún vigente, es reproducida por diferentes agentes del campo así como por figuras públicas de trascendencia institucional. Una y otra vez, al afirmar que la música es universal, los músicos son despojados de una patria. Toda música expresa una forma cultural, territorial, política y social específica. Por consiguiente, sea grande o chica, la patria de la música latinoamericana es la de esos músicos que imaginan el mundo sonoro desde la territorialidad mestiza, dominada, empobrecida, resistente y esperanzada.

Referencias

- Aharonián, C. (2004). ¿Seguir? En *Educación, Arte, Música* (pp. 139-145). Montevideo, Uruguay: Tacuabé.
- Bourdieu, P. [1966] (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Argentina: Montessor.

- Brower, L. (1982). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana, Cuba: Letras cubanas.
- Bueno, G. (2016). *El mito de la cultura*. Oviedo, España: Pentalfa.
- Cannova, M. P. (2016). El interés de la ayuda. Política cultural norteamericana, filantropía e innovación musical en Latinoamérica entre 1960-1970. En *Actas de las XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología*. Instituto Nacional de Musicología, Santa Fe, Argentina.
- Cáceres, E. (julio-diciembre de 1989). Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una alternativa diferente. *Musical Chilena*, XLIII(172), 46-84.
- Carpentier, A. (1980). *La música en Cuba*. Ciudad de México, México: Fondo de cultura económica.
- Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Gourmet.
- Eli, V. (2010). Las sociedades artístico musicales. En C. Carredaño y V. Eli (Eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX* (pp. 267-304). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Etkin, M. J. (1972). Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina. *La Opinión*, p. 12.
- Fosler- Lussier, D. (2015). *Music in America's Cold War Diplomacy*. California, Estados Unidos: University of California Press.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Gianera, P. (2011). Moderismo y vanguardia. En VV.AA., *La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad* (pp. 42-45). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Cultura de la Nación.
- Herrera, E. (2011). Perspectiva Internacional: Lo «latinoamericano» del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. En VV.AA., *La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad* (pp. 30-35). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Cultura de la Nación.
- Holland, H. (1975). La nueva música llega a Latinoamérica. *Boletín Musical/Sociedad Venezolana de Música Contemporánea*, (1).
- Malán Carrera, F. (2015). Los primeros veinte años de música electroacústica en Uruguay. *Boletín Música*, (41), 123-139.
- Meierovich, C. (2010). Enseñanza, crítica y publicaciones periódicas. En C. Carredaño y V. Eli (eds.), *Historia de la música en España y Latinoamérica* (pp. 323-366). Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, E. (2011). La identidad constructora. Sociedades y conservatorios nacionales. En M. de Vega Armijo (coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* (pp. 53-68). Ciudad de México, México: Secretaría de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Paraskevaídis, G. (2013/2014). *Cursos latinoamericanos de música contemporánea*. Recuperado de <https://www.latinoamerica-musica.net/>
- Payne, A. (2006). *Creating Music of the Americas in the Cold War: Alberto Ginastera and the Inter-American Music Festivals* (Tesis de maestría). Ohio, Estados Unidos: Bowling Green State University.

Rockefeller Foundation (1963). *Annual Report for 1962*. Recuperado de <https://assets.rockefellerfoundation.org/app/uploads/20150530122229/Annual-Report-1962.pdf>

Vázquez, H. (2014). *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional de Musicología.