

## CAPÍTULO 4

# El Sistema Inter-Americano y la música culta en Nuestra América

*María Paula Cannova- Julián Chambó- Ramiro Mansilla  
Pons- Alejandro Zagrakalis*

Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983) escribe una carta al embajador argentino Francisco Bello, quien tenía el cargo de Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores. El objetivo era apoyar a joven compositor Gerardo Gandini (1936-2013) en las gestiones que éste había iniciado a los fines de conseguir financiamiento de la embajada argentina para un viaje a Europa junto a su esposa con objetivos artísticos y educativos. Gandini, había sido alumno de Ginastera y era su colaborador en el Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Cultural Di Tella desde su creación en 1961. Según declara Ginastera el gobierno italiano invitaba a Gandini a realizar un curso de composición y el joven músico argentino deseaba ir acompañado por su esposa. De esta forma, el 15 de septiembre de 1966 Ginastera envía la carta en la que se observa una de las principales caracterizaciones sobre la política cultural argentina que el compositor y funcionario musical ha dejado testimoniado. En ella afirma:

La Argentina tiene en estos momentos dos caminos a seguir en cuanto a la política cultural: uno, el de encerrarse en sí misma y en sus pequeños problemas domésticos, ignorando la necesidad de ampliar el horizonte de sus artistas: el otro, el de abrir generosamente sus brazos para permitir una proyección mayor de nuestra cultura. En el primero de los casos seguiremos siendo un país en desarrollo aunque consigamos salvar nuestra economía; en el segundo pese a los problemas internos que puedan subsistir, conseguiremos alcanzar dentro del consenso mundial un valor espiritual equivalente al que supieron conservar, a través de tantas vicisitudes Francia, España e Italia (Ginastera en María Laura Novoa, 2011, p. 16).

El contexto de la carta es el gobierno dictatorial de Juan Carlos Onganía (1914-1995), un militar argentino que ejerció por la fuerza el cargo de presidente de la nación entre el 28 de junio de 1966 y el 8 de junio de 1970, cuando con un golpe de estado camuflado en la expresión autoimpuesta de Revolución Argentina derroca al presidente constitucional Arturo Illia (1900-1983). En aquel primer año de la dictadura, Ginastera se acercaba al organismo del Estado que sabía

podía sostener económicamente el pedido: la Dirección de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. Según Edwin R. Harvey, a dicho Ministerio le era propio: "... la difusión del conocimiento del país en el exterior (...) y la materia de las relaciones culturales internacionales. El Departamento de Asuntos Culturales de la Cancillería concentra tales funciones..." (Harvey, 1977, p. 30), por lo que la gestión de la solicitud estaba bien orientada.

En la caracterización que Alberto Ginastera hace de la política cultural en el documento epistolar citado, se observan algunos lineamientos ideológicos propios al siglo XIX, tales como la asociación entre el *viaje de formación* (Flores Garramuño, 2007) musical a Europa con la experticia y la excelencia en la composición musical. Así lo demuestra la afirmación referida a la Argentina, país que estaría "...ignorando la necesidad de ampliar el horizonte de sus artistas" (Ginastera en Novoa, 2011, p. 16) mediante la negativa de sus funcionarios al sostenimiento de dicho viaje a Europa. Resulta evidente que conocer diferentes realidades y culturas puede ampliar el horizonte de cualquier ciudadano, sea o no artista. Mas no por ello, el Estado está obligado a organizar políticas activas en tal sentido, promoviendo los viajes culturales para los ciudadanos. Considerar que en el caso de uno de los tipos profesionales de los tantos existentes, como lo es el artístico, resulta meritorio de esas políticas específicas, al menos coloca a esa profesión, en una situación diferencial respecto a los demás. Ahora bien, algo más complejo se entretiene en esa definición, que intentaremos analizar con la categoría de Garramuño referida al *viaje de formación*. En lo que la autora argentina considera un dispositivo de la cultura latinoamericana, el viaje a Europa para formarse allí<sup>43</sup>, se expone la dependencia cultural que con el Viejo Mundo es sostenida por las elites criollas del siglo XIX y permanece en el siglo XX desplazándose hacia el mundo burgués. El viaje a Europa para estudiar arte, valida a los sujetos como artistas, otorgándoles no sólo el reconocimiento profesional sino definidas oportunidades laborales a su regreso. Asimismo el *viaje de formación* ha atravesado la conformación de los estados nación identificando en el plano intelectual al pensamiento francés como uno de los pilares de la cultura de las elites latinoamericanas. En el caso de la música tendrá notable presencia la tradición italiana en la ópera y la alemana en la música de concierto sinfónico. Si bien en el siglo XX, la autora, entiende que existe una transformación en el *viaje de formación* hacia el *viaje de exportación*, tal situación está altamente ligada a ocultar el valor de cambio que la cultura posee y, por consiguiente, el sujeto sólo puede usar, consumir y valorar la cultura ajena. Esa cultura externa retornará transfigurada a partir de la formación de los músicos nativos durante su estadía educativa en Europa. Este viaje de Gandini se asienta en el viaje de formación, aunque en la década de 1960 ya estaba desarrollado ese viaje de exportación de mercancías sonoras generalmente vinculadas a las músicas populares latinoamericanas.

En la carta de Ginastera, también se menciona a la política cultural en una segunda instancia pero en relación a la manutención de los lineamientos obtenidos en esos tiempos:

---

<sup>43</sup> Ver Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* y Eli, V. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*.

La Argentina, que desde hace muy pocos años ha comenzado una política cultural, debe continuar por esa senda y el Estado con equidad y justicia, apoyar a los artistas destacados pues en última instancia el dinero que se invierte proviene del pueblo y al pueblo vuelve (Ginastera en Novoa, 2011, p. 16)

En esta afirmación, ya no se pretende particularizar a los artistas respecto de las necesidades de sus horizontes culturales, sino que se los circunscribe a aquellos artistas *destacados*. No queda claro, si estos artistas destacados son mediadores en el tránsito del dinero del pueblo al Estado y luego de vuelta al pueblo o si, en el mejor de los casos, se asocia a los artistas con el pueblo. De lo que no hay duda en las palabras del autor de *Bomarzo*, es que la política cultural argentina está en manos del Estado, involucra el uso de fondos públicos, puede ser utilizada en beneficio de personas concretas mientras que sean profesionales destacados del arte, la debe administrar con equidad y justicia y, fundamentalmente, resulta deseable que logre un nivel *espiritual*<sup>44</sup> en el consenso mundial. En la investigación realizada para este trabajo no se han hallado testimonios que concreten o especifiquen la idea del nivel espiritual, aún en conocimiento de la militancia religiosa en el catolicismo que el compositor tenía<sup>45</sup>, no parece remitirse a tales situaciones sino antes bien a la condición de lo inefable, lo absoluto, lo trascendente que aplicado al campo del arte, que tiene origen en la filosofía de mediados del siglo XVIII en Europa.

En la década del '60 se inicia en Latinoamérica un proceso de institucionalización de la cultura, con el objetivo de reducir la dispersión en la que se encontraba, dentro de las estrategias para impulsar el Desarrollismo y las políticas de la Alianza para el Progreso (1961). En esa tendencia una de las acciones que se propició fue la concentración de diversas instituciones culturales en una única organización como la subsecretaría, la secretaría o el ministerio de Cultura bajo el modelo francés. Ya en la década del '70 este modelo promovido originalmente por la tradición cultural francesa y la propia Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), fue modificándose en la medida en la que el concepto de *Cultura* se transformaba ampliándose incluso a patrimonio “irrenunciable del hombre” (Argeliers León, 1977, p. 253).

Dada la tarea de gestión abordada por Ginastera<sup>46</sup>, con participación de organismos internacionales, el uso de la categoría conceptual *política cultural* en la carta de 1966 no parece ser poco específica, sino por el contrario su doble aparición revela la intención de referirse a las acciones de política pública en torno al ámbito cultural. Cuando Ginastera orienta al embajador sobre la importancia de asumir la condición de Estado benefactor o mecenas en los casos de

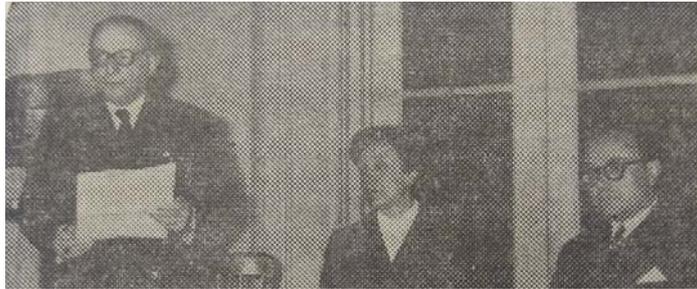
<sup>44</sup> El énfasis es nuestro.

<sup>45</sup> Ginastera produce un artículo titulado *Música y comunismo*, que se presentó en el Congreso Mariano Panamericano en 1961. Su referencia procede de una carta a John Harrison del 23/01/1961 publicada en Novoa, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>46</sup> Ginastera funda en Buenos Aires la filial nacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, denominada Liga de Compositores en 1948. Ese mismo año el coronel Domingo Mercante, gobernador de la provincia de Buenos Aires le ofrece organizar y dirigir el Conservatorio de Música y Arte Escénico provincial, el actual Conservatorio provincial Gilardo Gilardi.

artistas destacados con posibilidades de crecimiento en Europa, entiende que la política cultural es un “...ordenamiento burocrático del aparato estatal dedicado al arte...” (Néstor García Canclini, 1987, p. 43). Esta forma de considerar a la política cultural se sustenta en una concepción de la cultura en tanto dominio del *Arte* en el plano de la producción, cuyo único valor es de uso (Garramuño, 2007).

### **Alberto Ginastera asume como interventor del conservatorio Girado Gilardi en 1956**



*Figura 1. Registro de la asunción de Ginastera (derecha) como interventor del Conservatorio provincial en el diario El Día, del 17 de julio de 1953.*

En torno a la década de 1980 se observó en las instituciones y organismos internacionales así como en las investigaciones una transformación importante sobre la conceptualización de la política cultural. Para ello, fue necesario revisar críticamente la asociación entre economía y desarrollo sociocultural. Consecuentemente, se necesitó orientar el análisis de los cambios tecnológicos y sociales en los hábitos culturales y, de esa manera, reconsiderar la crisis del desarrollo cultural tanto desde la economía como desde las transformaciones tecnológicas y sociales en el marco de las prácticas sociales comunes. Por ello, el concepto de cultura se asoció al sentido de las estructuras sociales, en sus procesos de reproducción a través de las operaciones de orden simbólico. En ese orden se evidencia que la cultura puede resultar no solo diversa, sino que además conlleva un valor de cambio, abandonando el rol de ornamento. La asociación entre crisis cultural con la crisis económica y social, permitió a Canclini entender desde Latinoamérica a las políticas culturales como:

....el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población, y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (Canclini, 1987, p. 64).

## **Diplomacia musical, unidad hemisférica y política cultural**

En este capítulo se propone considerar el estudio de la música en el contexto del Panamericanismo de mediados de siglo XX. No obstante, las demás disciplinas artísticas y los procesos sociales de producción cultural participan activamente en las situaciones aquí plan-

teadas teniendo cada una su particularidad y un rol común: la pretendida unidad hemisférica. En la Octava Conferencia Panamericana, denominada Octava Conferencia Internacional de los Estados Americanos desarrollada en Lima entre el 9 y el 27 de diciembre de 1938, se firma la Resolución 69 que considera al “...conocimiento musical recíproco entre las Repúblicas Americanas...” como “...un valioso medio de vinculación entre sus pueblos” (Unión Panamericana, 1938)<sup>47</sup>. La mencionada conferencia estuvo atravesada por la inminencia de la Segunda Guerra Mundial y las voluntades norteamericanas de cooperación en materia de defensa, que solían enmascararse mediante la solidaridad entre las naciones americanas. A esto deben sumarse los intereses de las diplomacias locales organizados por la economía, el conflicto político militar y las propias realidades.

En esos turbulentos años, los de la política del Buen Vecino<sup>48</sup> previos a la Segunda Guerra Mundial, la política cultural de base hemisférica estuvo ordenada a partir de la cultura escrita pero con fuerte desarrollo en los estudios cientificistas del folklore y la incipiente etnomusicología, entendiendo que el conocimiento recíproco de las músicas americanas contemporáneas se circunscribía fundamentalmente a las de concierto o de tradición escrita y a las músicas folklóricas o étnicas, excluyéndose el estudio de la música popular masiva, incluso llegando a denominarlas en forma despectiva, bajo rótulos tales como el de mesomúsica<sup>49</sup>. Las orientaciones norteamericanas en la Conferencia de 1938 eran tendientes a cuestionar las producciones culturales de los Países del Eje<sup>50</sup>. Pese a que Latinoamérica está alejada territorialmente del frente de batalla durante la Segunda Guerra Mundial, fue una “pieza más en el tablero geopolítico internacional en la lógica del enfrentamiento entre los Aliados y el Eje” (Francisco Rodríguez, 2012, p. 42)<sup>51</sup>. En ese contexto la música, es decir, *esa música* encontraba cauce logrando, incluso, que se considere la creación de un “...centro encargado de divulgar las obras de los compositores de las Américas y de promover, con tal fin, relaciones cooperativas entre las entidades musicales y los autores de los diversos países” (Res. 69 de la OEA). Así, en 1941 se funda el Centro de Música Inter-Americano, cuyo primer director fue Charles Seeger. Esta institución es una de las primeras con base hemisférica o continental y financiamiento corporativo debido a la presencia de la *Carnegie Corporation*. También participaron en su organización y financiamiento los organismos

<sup>47</sup> Resolución 69, 8va Conferencia Internacional de los Estados Americanos, recuperado de <https://www.dipublico.org/15580/intercambio-de-musica-en-las-americas-octava-conferencia-internacionalamericana-lima-1938,%20visitado%20el%2009/08/2015>.

<sup>48</sup> Desde 1933 el presidente de EUA., F. D. Roosevelt propone la no intervención militar en la región, incluso retirando tropas de ocupación en Haití y Nicaragua. Pero recién en 1938 Roosevelt fundó la División de Relaciones Culturales dentro del Departamento de Estado.

<sup>49</sup> Clasificación elaborada por Carlos Vega, publicada en la revista Polifonía (131/132), Buenos Aires, 2° trimestre de 1966, bajo el título La mesomúsica, posteriormente revisado, editado y publicado por Coriún Aharonian en 1997 en la Revista Musical Chilena, <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27901997018800004>.

<sup>50</sup> Si bien esta alianza contempla a Rumania, Croacia y Bulgaria, a los fines de su incidencia cultural en la región consideraremos a sus países fundantes: la Alemania nazi, la Italia fascista y el imperio del Japón.

<sup>51</sup> Rodríguez Jiménez, F. (2012). “Maquinaria imperfecta. La United States Information Agency y el Departamento de Estado en los inicios de la Guerra Fría”. En Calandra, B. y Franco, M. *La guerra fría cultural en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.



Hoover al agente de Nueva York en 1942 para “...determinar si Eisler había sido alguna vez un empleado de la *Works Progress Administration* o cualquier otra agencia federal” (James Wierzbicki, 2008, p. 199)<sup>53</sup>. Este requerimiento fue contestado en forma negativa, indicando que ninguna otra acción se contempló en tal sentido. Parte de las argumentaciones sobre el giro de partidas presupuestarias para el espionaje de personas en EUA inmediatamente anterior a la Guerra Fría se basaron en los lineamientos de políticas culturales que organizaba la División de Relaciones Culturales dependiente del Departamento de Estado. Este trabajo no se ocupará de incluir lo que han sido delitos que en relación de determinadas políticas culturales se hayan cometido, sobre todo durante el macarthismo. Sin embargo, poder reflexionar sobre los alcances de las políticas culturales y sus sombras en las políticas de inteligencia interna constituye un marco ejemplificador de las posibles consecuencias y contradicciones que en nombre de la cultura pueden acontecer. Es escuchar el sonido del botón rojo amenazante con la guerra de misiles que orientó gran parte de los relatos enfrentados que tuvieron a Latinoamérica y el Caribe como centro de la atención hemisférica de EUA.

La presencia empresarial en la planificación, implementación y evaluación de políticas culturales suele explicarse antes bien por la filantropía o el mecenazgo cultural privado de magnates, que son admiradores del mundo del arte. La ausencia de análisis críticos resultan indispensables para comprender la injerencia de los elementos económicos pero fundamentalmente los ideológicos que menciona Clares Gavilán (2015) sobre la política cultural. Y por último, entonces, urge pensar si durante el Panamericanismo, existieron lazos o zonas donde la esfera del Estado se confundiera con la del mundo empresarial o corporativo.

Si el conocimiento recíproco de las músicas de cada república americana era un valioso medio de vinculación entre tales pueblos, ¿qué formas de promoción de ese intercambio serían las adecuadas para desarrollar políticas culturales en las que los estados miembro de la Unión Panamericana pudieran en condiciones de igualdad aportar opinión y criterio? Para ello, se dispusieron estrategias que van desde la constitución de institutos culturales nacionales en red considerados desde la diplomacia cultural norteamericana como “cabezas de puente culturales” (Rodríguez, 2012, p. 115) hasta los organismos internacionales como los que se mencionaron hasta el momento. En todas ellas, la intervención involucra a las acciones que no sólo el Estado despliega sino también aquellas que las empresas o corporaciones asociadas promocionan. Tanto durante el Panamericanismo musical como en el Sistema Interamericano y a posteriori con la consolidación de los *Latin American Studies* la articulación entre el Estado o los Estados reunidos en el multiculturalismo globalizante con el capital privado ha sido una constante, entre otras cosas porque la política hemisférica es en sus orígenes una política de cuidado del desarrollo comercial y económico de EUA, incluso desde 1823 con la Doctrina Monroe.

---

<sup>53</sup> Wierzbicki, J. (2008). “Sour Notes: Hanns Eisler and the FBI”. En Culleton, C. and Leick, K. (eds.) *Modernism on File: Writers, Artists, and the FBI, 1920–1950*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan, pp. 197-219.

## La renovación de una dimensión continental

En medio de la política cultural internacional que desde la Unión Panamericana se estaba implementando a nivel musical (conciertos, grabaciones, publicaciones de partituras, etc.), un cuerpo teórico como sostén académico de dichas promociones fue desarrollándose al interior de EUAy en estrecha relación con los países latinoamericanos y caribeños. Finalizada la Segunda Guerra Mundial se encontraron los medios, mecanismos y financiamientos para volver a orientar la política cultural panamericanista hacia la articulación del Sistema Inter-Americano. En favor de un análisis histórico en el que prevalecen las constantes antes que los cambios, es decir la larga duración o *longue durée* (Fernand Braudel, 1949), nos detendremos en este punto para expresar que aún reconociendo las diferencias entre el Sistema Inter-Americano y el Panamericanismo -como programas ideológicos-, el uso de los términos ha sido intercambiable. Dada la permanencia de la denominación Unión Panamericana a lo que en 1967 será conocida Secretaría General de la OEA, la confusión de términos es habitual en diversos estudios disciplinadamente diferentes. No obstante, el Sistema Inter-Americano se mostró como una novedad en el proceso de injerencia, intervención y dominio de EUA en el continente, expresándose en esta etapa como una potencia imperial plena. Sin embargo, los alcances propios a la propuesta hemisférica o continental (Panamericanismo e Inter- Americanismo) frente a la regional (Latinidad), se diferencian, entre otras estrategias, también mediante un corpus teórico específico. La construcción de esa unidad hemisférica implicó también un cuestionamiento a la idea de lo latinoamericano para poder implantar una interacción americana continental. Como se ha señalado anteriormente en este libro, varios musicólogos del panamericanismo y del inter-americanismo organizaron sus experiencias teóricas en el cuestionamiento de lo latinoamericano como unidad cultural válida, ese proceso se corresponde en la década de 1960 con iguales excursiones teóricas en el campo de la literatura e incluso en la historia (Larrègle, M. E. y otros, 2014). Esto se mantiene en los *Latin American Studies* incluso con el cambio del siglo, como lo demuestra uno de los casos paradigmáticos: el volumen 1 de la *Enciclopedia Histórica: La música en Latinoamérica y el Caribe*, de la Universidad de Texas editada en 2004. Allí se cuestiona la condición latinoamericana a nivel cultural, tal y como sucede en *Garland Handbook of Latin American Music* compilado por Olsen, D. A. y Sheehy, D. E. y editado en 2008.

También el accionar sostenido de la educación musical, articulado en la promoción del sistema Inter-americano en música, integró como disciplina específica las filas de los organismos internacionales de base continental. Un ejemplo lo constituye la educadora musical Vanett Lawler cuando afirmaba en un artículo publicado en 1947 en la Revista Musical Chilena, que “... las naciones del hemisferio occidental han alcanzado a la hora presente una cierta unidad americana por medio de la música” (Lawler, 1947, p.25). En este trabajo la educadora de EUA, miembro de la Unión Panamericana y cuya actividad educativa termina en la UNESCO, describía no sólo las características de las composiciones o de los compositores, sino que evalúa el estado de las publicaciones dedicadas a la música, la situación de los conciertos, la edición de

partituras, la programación radiofónica especializada, las grabaciones discográficas, el desarrollo de la musicología en términos de sus investigaciones y, por supuesto, el estado de la educación musical en el continente en la inmediata posguerra. El artículo lejos de fundarse en los datos duros de esos indicadores, se basa mayoritariamente en sus propias afirmaciones, las que establece sobre el *Nuevo Mundo*, fórmula que distinguió al continente Americano y, principalmente a los EUA, del continente europeo. Lawler afirma que se

han alcanzado al fin una completa independencia musical (respecto del Viejo Mundo o Europa) y, al mismo tiempo, se hallan en condiciones de aportar una valiosa contribución al programa de las relaciones internacionales en todos los aspectos que la música abraza (Lawler, 1947, p. 29).

En este sentido, la educadora musical menciona una unidad llamada *América* que estaría integrada por América Latina y por EUA. Al menos así lo hace cuando se refiere a la comparación entre las creencias de los ciudadanos de ambos territorios en torno a la educación y a la producción musical como entidades independientes o no relacionadas. Sin embargo, el título referencia a la denominación que los colonos españoles han hecho sobre las tierras americanas desde el inicio de la conquista: el Nuevo Mundo. Tanto la musicología como la educación musical recogían la necesidad de ampliar la mirada regional por una continental, pero esta vez negando la existencia cultural de la región, tanto a nivel general como en el ámbito sonoro.

Este cuestionamiento a la entidad cultural de Latinoamérica, es parte de una serie de acciones emprendidas en el inter-americanismo tendiente a promocionar la unidad hemisférica mediante diversas estrategias. Una de ellas, implica la circulación y el intercambio académico de músicos y musicólogos latinoamericanos en EUA, hecho que también nos permite corroborar la articulación entre la diplomacia musical, el capital cultural y el multiculturalismo de las organizaciones multilaterales como la OEA. En la inmediatez de la posguerra, se promueve desde la política cultural norteamericana el viaje de formación a los Estados Unidos, a partir de 1960 proliferan los centros y departamentos de investigación en música latinoamericana dentro de las universidades norteamericanas amparados por los *Latin American Studies*. Esta ampliación también posee desarrollo mediante becas dirigidas a la realización de posgrados en EUA, fundamentalmente bajo el sistema *Fulbright* de la Oficina de Asuntos Educativos y Culturales del Departamento de Estado que administra la fundación *Ford*. Esta tradición se inicia en la música a mediados de 1930 con los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Boston y la fundación del Centro de música de *Tanglewood*, en Massachusetts, o El Centro Musical de Berkshire que imparte cursos de verano antes y después de la Segunda Guerra, accediendo a ellos en primer lugar el compositor cubano Harold Gramatges (1918-2008), el mexicano Blas Galindo (1910-1993), el portorriqueño Héctor Campos Parsi (1922-1998) y el argentino Mario Davidovsky (1934-2019). Esta generación ya instala el cambio de latitud en el viaje de formación, vale aclarar que entre las guerras mundiales, los compositores norteamericanos, como Aaron Copland (1900-1990) o Randall Thompson (1899-1994) cobraron una destacada presencia en la vida musical académica en Latinoamérica. Aaron Copland realizó 16 viajes encargados por el

Departamento de Estado para el estudio y relevamiento de la actividad musical de la región. Pero fundamentalmente en las universidades norteamericanas existían un gran número de compositores europeos emigrados o exiliados que conformaban parte de la innovación de la primera vanguardia musical, para el caso puede considerarse tanto Arnold Schönberg (1874-1951) como Hanns Eisler (1898-1962). Esta situación también configuraba un polo de atracción para el viaje de formación hacia el país del norte, muchos de los compositores europeos emigrados a EUA tenían una tendencia musical mucho más moderada como por ejemplo Paul Hindemith (1895-1963) o Stefan Wolpe (1902-1972). En 1946 en el Centro de *Tanglewood* confluyen los compositores Juan Orrego Salas (Chile, 1919) Alberto Ginastera (Argentina), Héctor Tosar (Uruguay, 1923-2002), Antonio Estévez (Venezuela, 1916-1988), Óscar Buenaventura (Colombia, 1920-2000), Julián Orbón (Cuba, 1925-1991), Eleazar de Carvalho (Brasil, 1912-1996) y Roque Cordero (Panamá, 1917-2008). Este grupo de compositores que el propio Roque Cordero consideró que jugarían, con el tiempo, parte importante en la afirmación de la conciencia artística del compositor latinoamericano, se orientó como agente decisivo de gran parte de los intereses en materia de política cultural norteamericana. Por ejemplo, Juan Orrego Salas se convierte en profesor de composición de la Universidad de Indiana (EUA) y fundó el Departamento de Música Latinoamericana, con financiamiento de la fundación Rockefeller (Novoa, 2011). En una correspondencia con Alberto Ginastera en 1962 Orrego Salas comenta respecto de su situación que:

Pienso en todo momento que estoy sirviendo a mi país y a mi continente en general, mejor de los que podría hacerlo en Chile mismo, donde tantas ingratitudes y problemas se me plantearon en los últimos años (Orrego Sala, en Novoa, 2011, p. 45).

La ambigüedad en el uso de los términos latinoamericano y americano sigue presente incluso en las producciones teóricas de estos compositores durante la década de 1970. No obstante, en esta carta la referencia es a un pensamiento nacional o continental y no regional. Este planteo continental ejemplifica el concepto de *locación cultural* que Neustadt propone cuando lejos de referirse únicamente al lugar geográfico, contempla también "...a los valores y tradiciones culturales de un pueblo situado dentro de las comunidades en momentos particulares de la historia" (Neustadt, 2007, p. 23). Lo continental o hemisférico se vuelve locación cultural en la medida en la que recoge en su relato la cooperación internacional del continente que desde la Doctrina Monroe pretende instalarse no sólo en términos y dominios de la economía y la defensa sino también en el orden simbólico y cultural.

Con la fundación de la OEA en 1948, es absorbida la Unión Panamericana en su Secretaría General (creada en 1910) que incluía a todas las instituciones referidas a la cultura y a la música. Los lineamientos de la OEA tendrán en las décadas futuras notable injerencia en la orientación de políticas culturales gubernamentales, como en las de iniciativa privada. Un ejemplo, de estas última lo configura el rol del Centro Latinoamericanos de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en la promoción de la abstracción sonora de vanguardia como elemento aglutinante

del libre albedrío en el mundo capitalista, aparentemente contrario al nacionalismo del realismo soviético. Una figura clave para la articulación entre las políticas culturales norteamericanas y el capital privado en Estados Unidos será John P. Harrison y en el caso argentino el compositor Alberto Ginastera, único director del CLAEM desde su fundación. Ginastera indica a Guillermo Espinosa sobre la mencionada institución que “La obra que realizaremos es eminentemente americanista y está cuadrada dentro de los propósitos de la OEA” (Ginastera en Novoa, 2008, p. 16). También el CLAEM contó con el apoyo económico y con la orientación ideológica de la Fundación Rockefeller, la Fundación Ford y la Fundación Di Tella en Argentina.

## La Alianza para el progreso del mecenazgo liberal interamericano

El inicio de las gestiones para la creación del CLAEM en 1961 se estructuraron en el marco de la configuración de la *Alianza para el progreso* (1961-1970) orientada a la formalización de las relaciones diplomáticas, comerciales, políticas y de defensa entre EUA y los países de la región. Dicha alianza, pretendía contrarrestar la lucha por las transformaciones revolucionarias, como las realizadas en Cuba desde 1959, y proponía medidas reformistas sobre los aspectos económicos, sociales y culturales de los países latinoamericanos. La misma, suponía la disposición de solvencias económicas mediante los órganos creados a tales fines como el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), las agencias gubernamentales de EUA y las empresas u organizaciones privadas nucleadas en la Fundación Panamericana de Desarrollo (FUPAD). La FUPAD se creó en 1962 como organización sin fines de lucro (ONG, por sus denominación en inglés) pero desde su existencia está afiliada a la OEA, tiene sede en Washington y sirve a la ejecución financiera de los programas de la entidad multilateral. Asimismo articula a la OEA con el BID, la Agencia de Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID, por su denominación en inglés) y donantes privados (como Coca Cola, Chevrón, Citygroup, Boeing, entre otros). La injerencia de la OEA mediante la FUPAD puede observarse en diversos programas que mantiene actualmente en 18 países de América Latina<sup>54</sup>. La articulación entre la diplomacia cultural y el capital privado en Estados Unidos ha sido una constante histórica, que a pesar de las diferencias posibles en las distintas administraciones mantiene un foco claro en la voluntad de hegemonía en la región.

En la década de 1960, producto de la emergencia de la lucha por la liberación nacional de los pueblos en Latinoamérica, encabezada por la Revolución Cubana de 1959, EUA propone un plan operacional en el marco de las relaciones políticas y económicas para la región: la Alianza para el Progreso y el desarrollismo económico. La OEA fue el núcleo inicial de los organismos creados para la administración de las políticas involucradas en la Alianza. El organismo multilateral tuvo múltiples tareas y orientaciones sobre el pilar del desarrollo como idea motora de dicha estrategia que implicó empréstitos de baja tasa para los países no desarrollados que

<sup>54</sup> Disponible en <https://www.pdf.org>

EUA dispuso. Lo que involucró entre otras cuestiones el inicio del bloqueo a Cuba, su expulsión de la OEA en 1962 y una serie de propaganda anticomunista. En el plano cultural sostuvo, incluso, propuestas radiales, fonográficas y editoriales para fomentar el conocimiento de sus propósitos en articulación con la OEA. Si bien la emisora internacional radiofónica del organismo multilateral de la Américas, denominada *la Voz de la OEA* fue creada en 1957, su inserción en la década siguiente se incrementó con recursos e iniciativas múltiples. En la señal de radio se incluía programación musical latinoamericana que a menudo estaba alimentada por los festivales de música organizados por la propia institución multilateral, siendo retroalimentada con los mismos recursos que subvencionaba. El caso del programa radial especializado en música del continente, denominado *La discoteca Panamericana* y cuyo locutor era Iván Silva Acuña, incluía música popular y académica, a la vez que alternaba con noticias políticas, económicas, culturales y de contenidos general de cada país, buscando hermanar oyentes de diversos lugares del continente mediante recursos claros que borraban las diferencias innegables entre EUAy los demás miembros de la región<sup>55</sup>.

### La Organización de Estados Americanos y la difusión musical por radio

**Radiodifusión desde Washington**

La Voz de la OEA para la América Latina  
*Onda Corta*  
(Ondas de "La Voz de América")

Programas diarios a las siete de la noche, hora de Nueva York

Bandas	Frecuencias (Kilociclos)
16 metros	17.710
19 metros	15.250-15.270
25 metros	11.830-11.870

*Onda Larga*

Más de doscientas estaciones de la América latina transmiten los programas grabados de la OEA. Solicite la lista completa de estaciones a la División de Radio y Televisión, Unión Panamericana, Washington 6, D.C.

Figura 2. Publicidad de la señal radiofónica La voz de la OEA aparecida en el Boletín Interamericano de Música N° 15 (enero de 1960)

Otra forma de promoción de la cultura musical que se promovió desde EUA en relación con la OEA y en colaboración conjunta con el capital privado norteamericano fue el Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM) que funcionó en el Instituto Cultural Di Tella en Argentina entre 1961 y 1971. La presencia de fundaciones norteamericanas promoviendo la creación de cen-

<sup>55</sup> Puede escucharse un programa de La discoteca Panamericana en el siguiente sitio en línea <https://soundcloud.com/anselmomendez/discoteca2?in=anselmomendez/sets/discoteca-panamericana-la-voz>

tros de investigación en países latinoamericanos resultó habitual en la década de 1960, y continúa actualmente. De hecho, el Centro de Investigaciones en Economía y en Sociología que la Fundación Di Tella tenía previamente al CLAEM también contaba con el apoyo de la fundación Ford, por ejemplo. Aunque el CLAEM no fue el único centro promovido por este tipo de políticas culturales, sí tiene particular importancia en el campo de la historia de la música, por un lado, porque formó a una generación de compositores latinoamericanos altamente activos y trascendentes en el campo musical local e internacional, pero fundamentalmente porque se convirtió en un contenido a enseñar y aprender en la historiografía musical argentina en términos de vanguardia o experimentación sonora, despojado de cualquier análisis relacional, histórico y social. En estos casos el CLAEM es presentado como una institución extraordinaria, que surge por generación espontánea, debido a condición exploratoria de una época por definición joven (la década de 1960) y que conforma un pasado idílico de la música experimental donde pioneros de la composición latinoamericana tuvieron clases trascendentes con los referentes europeos y norteamericanos más importantes de la época, lo que explicaría el posterior éxito internacional de tales compositores y compositoras. Esta idealización del CLAEM genera que los músicos profesionales estudien una experiencia educativa de una institución privada de formación musical especializada en la composición cuya vigencia fue diez años, sin saber por qué esa eventualidad en la historia intelectual y musical argentina tiene una centralidad que no posee ninguna otra experiencia educativa musical. Asimismo, presentado de esa manera, el contenido histórico-musical CLAEM oculta su naturaleza sustantiva en el campo de la diplomacia musical norteamericana y en el proceso de asociación entre la abstracción sonora y el concepto de libertad promovido a partir del enfrentamiento entre el capitalismo norteamericano con el comunismo soviético en pleno desarrollo de la Guerra Fría.

El CLAEM se integró por becarios jóvenes representantes de diferentes países latinoamericanos que viajaron a Buenos Aires para cursar durante dos años la especialización en música contemporánea que esa institución ofertaba. Estos becarios, ya tenían terminada su formación superior de composición, que en muchos casos estaba sostenida en la educación pública de sus países de origen. Si bien el CLAEM estaba inserto en las voluntades hemisféricas, los becarios eran todos latinoamericanos y caribeños, no norteamericanos. Los estadounidenses en todo caso eran los profesores y también lo eran gran parte de los fondos económicos para el funcionamiento. Luego de una serie de gestiones de John P. Harrison, que incluyeron el intento de generar el CLAEM en Chile, el profesor de historia estadounidense, agente de la Fundación Ford para la inversión en este proyecto en Latinoamérica, logra contactar al compositor argentino Alberto Ginastera con el fin de desarrollar el proyecto en Argentina. Ginastera efectivamente se convertirá en el director y principal responsable del CLAEM, intentando en una primera gestión que el centro dependa de la Universidad Católica Argentina, donde trabajaba por ese entonces. Al frustrarse ese intento, Ginastera articula con la Fundación Di Tella que por ese entonces ya había iniciado su incursión en la promoción de la vanguardia artística porteña en la calle Santa Fé. Ginastera hizo un trabajo de promoción de la creación del Centro muy meticuloso, informando tanto del inicio de la actividad educativa musical así como de las

bases para el concurso de becas mediante cartas personalizadas a diferentes compositores, músicos funcionarios de instituciones musicales de diversos países y a los agregados culturales norteamericanos en los países latinoamericanos. Esto corrobora nuevamente el grado de compromiso del compositor argentino con los intereses de la diplomacia musical norteamericana. En 1962 el agregado cultural de la Embajada Americana en Tegucigalpa, Honduras, llamado Robert F. Jordan testimonia haber recibido la carta sobre la creación del instituto y haber girado al Prof. Héctor Gálvez de la Escuela Nacional de Música de Honduras los folletos de información (Novoa, 2011, p.62). En igual sentido, reza el acuse de recibo del embajador americano Edmund Murphy en Puerto Príncipe, Haití el mismo año. Sin embargo en el caso del embajador norteamericano en Haití expone algunos de los alcances que la acción de los diplomáticos tenían sobre la vida cultural de los países latinoamericanos. En la mencionada correspondencia, el embajador Murphy refiere haber girado la información a los señores Ipharés Blain y al Dr. Ferrére Laguerre. Sobre el primero expresa que es “...el músico más distinguido de Haití, y es producto de seis años de estudios musicales en París” (Novoa, 2011, p. 70). No obstante, afirmar que la calidad de los compositores haitianos estaba relacionada directamente con la validación en la tradición musical europea, el embajador prosigue indicando que “En general, la vida musical en Haití no es exactamente imponente, y no es fácil de encontrar un compositor de valor” (sic) (Murphy en Novoa, 2011, p. 46). En ese contexto, reconoce que esto se debe a “la falta de preparación y no por falta de talento”, por lo que concuerda con que el contacto con el CLAEM sería una gran oportunidad para los compositores haitianos. Por la forma coloquial y familiar de despedida, está claro que el embajador es conocido de Ginastera. Pero también es nítido el manifiesto desprecio por la cultura musical de Haití con el que busca relacionarse representando los intereses de su país de origen, juicio por otro lado que no se sustenta en su conocimiento musical experto ni en una preparación certificada sobre la materia, dado que el diplomático no tenía actividad ni formación musical conocida.

De esa forma, se consolidó en Buenos Aires un centro de formación especializado en música experimental, donde mediante cursos con compositores y académicos europeos y norteamericanos, así como a través de los Festivales de música organizados por el mismo CLAEM, se promocionó el conocimiento y la práctica de música de vanguardia en jóvenes compositores latinoamericanos. La beca que la OEA asistía a los compositores noveles que accedían a la misma mediante un concurso de oposición de antecedentes cubriendo la estadía durante dos años para estudiar en el CLAEM. El financiamiento de las fundaciones Ford y Rockefeller estaba principalmente destinado a los sueldos del Director, asistente y bibliotecario del CLAEM, así como a los honorarios y viáticos de los compositores y académicos contratados para los cursos. Algunos cursos regulares también estuvieron a cargo de Ginastera y/o Gandini. La conformación de una biblioteca especializada con partituras y textos de diversos países es costosa y en también lo era en la década de 1960, por lo que gran parte del sostenimiento de esas inversiones también se realizaban mediante las fundaciones norteamericanas. La fundación Di Tella, principalmente estaba a cargo del edificio y el pago corriente de servicios. Los compositores del CLAEM tuvieron acceso a un laboratorio de música electroacústica importante para la época que permitió el desa-

rollo de ese tipo de composición musical, dado que en la época el acceso a los medios de realización electroacústica era determinante para dicha práctica ya que los dispositivos eran caros, grandes y de difícil acceso para un joven compositor. Parte de ese laboratorio se construyó con equipos fabricados por Fernando von Reichenbach para el *stand* de *Shell* en 1960-1961 y el de *Fapesa* en 1965. Algunos de esos dispositivos se mudaron en 1963 a la sala audiovisual del Museo Nacional de Bellas Artes donde Francisco Kröpfl estaba a cargo de la programación musical del museo. A partir de esa experiencia se nombra a von Reichenbach Director de Tecnología de los Centros de Arte del Instituto Torquato Di Tella entre 1966-1971. En consecuencia, parte del desarrollo de la música electroacústica prescindió justamente de la promoción de las fundaciones norteamericanas<sup>56</sup>. Esta situación está documentada en la carta que el 6 de octubre de 1961, en los albores de la puesta en marcha del CLAEM, le envía John P. Harrison a Ginastera (Novoa, 2011, p.38).

### Música electroacústica y *Catalina* de Fernando von Reichenbach



Figura 3. Partituras analógicas producidas por el convertidor gráfico analógico *Catalina* expuestas en la muestra *Umbrales*, Centro Cultural Recoleta, CABA, 2015/2016. Fotografía: Alejandro Zagralis.

Es probable que el recurso a las embajadas norteamericanas esté de la mano de la financiación de la fundación Rockefeller, donde Nelson Rockefeller (1908-1979) era reelecto como gobernador del estado de Nueva York en 1962. Las apreciaciones de Murphy, el embajador norteamericano en Haití sobre el desarrollo musical del país se enlaza con las principales ideas que rezan las fundaciones financieras del proyecto. La participación activa y determinante de la Fundación Rockefeller mediante su emisario John P. Harrison en el proceso de creación del CLAEM es una de las tantas intervenciones en política cultural que fundaciones norte-

<sup>56</sup> Según Novoa, "Harrison también disuadió a Ginastera de toda posibilidad de tener una consideración favorable en la Fundación con respecto a un subsidio para establecer un laboratorio de música electrónica" (Ginastera en Novoa, 2011, p. 38).

americanas tenían en torno a la actividad artística. La fundación Ford aportaba el 20 % del capital del presupuesto original para el funcionamiento de todo el Instituto Di Tella y en 1963 compartía el financiamiento en forma equivalente con la Fundación Di Tella. Con el aporte del 21 % sobre el total que la Fundación Rockefeller realizó hasta 1968 para el funcionamiento del CLAEM, el financiamiento se redujo considerablemente. Sobre los lineamientos para la oferta educativa del CLAEM puede referirse las expresiones de Harrison en torno al tipo de cursos que debieran integrar el plan de estudios de la institución:

Mi impresión a partir de las charlas con jóvenes compositores latinoamericanos, profesores experimentados, y músicos familiarizados con América Latina, es que muchos de ellos necesitan una supervisión personal y cercana, a la manera de Nadia Boulanger, en lugar de un curso formal completo (Harrison en Novoa, 2011, p. 31).

Es innegable la injerencia de las empresas o corporaciones -mediante sus fundaciones o directamente- sobre las instituciones que financian, no sólo en el dominio contable de los proyectos sino también en la selección del personal, en el tipo de formación ofertada o incluso en la promoción de algunos estudiantes por sobre otros. Esta forma de mecenazgo filantrópico-liberal se funde con las creencias más conservadoras sobre quienes pueden acceder al dominio profesional del arte. Lo que expone Harrison es que el seguimiento personalizado, la educación musical en relación maestro discípulo - a la *manera de Nadia Boulanger*- requiere probablemente de mayor cantidad de clases que un curso donde todos en forma colectiva se integran en un aula compartiendo sus diferencias, similitudes y expectativas. Al respecto, Ginastera ilustra esta descripción en las afirmaciones siguientes:

Creo que la música es un arte exclusivo porque sólo un selecto grupo personas logra convertirse en músicos. Hay siempre mucho dinero involucrado y no podemos esperar que los buenos artistas sean demasiados; sólo aquellos con mentes realmente sensibles pueden entender por qué muchos esfuerzos y gastos están dedicados para los estudios individuales de algunos (Ginastera en Novoa, 2011, p.34).

Aun cuando las propuestas de este tipo de intervención, la del mecenazgo filantrópico no se dirige a la resolución de necesidades colectivas, y mucho menos a la transformación social, sí configura un tipo de política cultural que se desprende de los lineamientos del Interamericanismo. Lo hace en todo caso con el objetivo de promover el consenso para el mantenimiento de un determinado orden social, aquel que permite prevalecer el desarrollo de unos frente al de otros. La identificación entre agentes culturales del estado y empresarios millonarios con fuerte presencia filantrópica han sido asumidos en la representación de Nelson Rockefeller, quien se inicia en la vida política formal en el ámbito de la cultura y llega a vicepresidente del país del norte en la década del '70. A partir de finales de la década es observable una transformación en el tipo de patrocinio de las fundaciones norteamericanas, sin embargo la

asunción de políticas culturales neoliberales en la región estará de la mano del establecimiento de las dictaduras cívico, económicas y militares que desde 1973 laceran los vasos comunicantes de las sociedades latinoamericanas, heridas que cicatrizan mediante la memoria, la verdad pero fundamentalmente también mediante la justicia.

## La vanguardia latinoamericana en el sistema Inter-americano musical

El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Cultural Di Tella ha configurado una experiencia de innovación musical indudablemente de alto valor, en tanto proyectó la composición experimental latinoamericana a latitudes centrales, y principalmente para sus becarios colaboró con el acercamiento a pensamientos, sonoridades y experiencias compositivas que en su conjunto hubieran sido -a nivel individual inaccesibles-, no sólo económicamente sino material y temporalmente inviables. Produjo también las condiciones que posibilitaron la creación de obras sustantivas para el campo musical y en particular para la vanguardia local, así como proveyó de inventos innovadores en materia de tecnología musical (la Catalina es sin duda alguna el más entrañable de los inventos patentados de Von Reichenbach<sup>57</sup>). Gran parte de los conciertos organizados por el CLAEM dieron al público -fundamentalmente porteño-, la oportunidad de acercarse a una práctica musical nueva, rupturista, experimental. Eso siempre es un aporte cultural, en tanto puede cuestionar el canon musical y a la vez proponer alternativas sonoras al mismo. De hecho, en parte una experiencia alternativa a la forma de organización y promoción cultural del CLAEM lo constituyeron los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) cuyos principales organizadores, Coriún Aharonián (1940- 2017) y Graciela Pasakevaídis (1940- 2017), fueron becarios del CLAEM. También es necesario reconocer que gran parte de los jóvenes compositores becarios del CLAEM han sido destacados músicos y profesores, que delinearon transformaciones de envergadura sobre la enseñanza musical y la musicología tanto en sus países de origen como en otros. En la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, el compositor argentino Mariano Etkin (1943- 2016), -ex becario del CLAEM- se animó a contrariar casi la totalidad de las normas de la enseñanza de la composición, cuando evitó a sus alumnos la realización imitativa de modelos canonizados, y siempre recordó gratamente las oportunidades que tuvo en el CLAEM. No obstante, integrar al estudio histórico de las instituciones musicales en Latinoamérica a los niveles socio cultural y económico resulta indispensable y urgente para comprender los alcances de la política cultural norteamericana en la región. No sólo porque “La música latinoamericana devino en materias primas sustraible fácilmente de *Latin America*, (...) con menos riesgos de inversión de capital que el cobre, el petróleo, el azúcar, el café, etc.” (Argeliers León, 1977, p. 250) sino también, porque la independencia cultural es una realidad a construir y la emancipación definitiva de nuestro pensamiento y de

<sup>57</sup> Fernando Von Reichenbach fue un ingeniero argentino que desarrolló gran parte de su trabajo en relación a la tecnología audiovisual y musical.

nuestras prácticas culturales implican la asunción responsable de esas alternativas transformadoras de base colectiva que no puede prescindir del conocimiento histórico de los procesos de creación musical.

Que las políticas culturales se sostienen desde paradigmas ideológicos particulares debiera ser en el siglo XXI una verdad aceptada. Resulta indudable el nivel de penetración cultural que involucró el pensamiento hemisférico de la mano del Inter-americanismo y del Panamericanismo tal y como lo han señalado Egberto Bermúdez (2011) y Miguel Astor (2007)<sup>58</sup>. Que parte de las acciones llevadas a cabo por esas políticas culturales originarias de EUA implicaron la acción conjunta de organismos multilaterales de gobierno y corporaciones o fundaciones empresariales, tampoco es necesario probarlo porque está debidamente documentado<sup>59</sup>. Sin embargo conocer las formas específicas del ejercicio de dominación de la cultura que hace uso de la política de la *foundation* para su existencia, es aún hoy una incertidumbre a considerar. El botón rojo no sólo creó una imagen del enfrentamiento bipolar, sino que también incorporó una sonoridad cuyo eco a menudo, regresa. Conocer su sonoridad nos posibilitará advertir su posible retorno.

## Referencias

- Alyson M. (2006). *Music if the Americas en the Cold War: Alberto Ginastera and the InterAmerican Music Festivals*, M.M. Thesis. Bowling Green State University, recuperada de [https://etd.ohiolink.edu/pg\\_10?::NO:10:P10\\_ETD\\_SUBID:48611](https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ETD_SUBID:48611)
- Argeliers, L. ([1977] 2004). La música como mercancía. En Isabel Aretz (editora), *América Latina en su música*, pp. 238-255, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Astor, M. (2007). La Asociación Interamericana de Música: orígenes venezolanos de un esfuerzo de integración musical del continente, en *Revista Extramuros*, N° 26, pp.77-115.
- Bermúdez, E. (2011). Panamericanismo a contratiempo. musicología en Colombia, 1950-70, en Coriún Aharonian (coord.) *Música/ musicología y colonialismo*, Montevideo, Uruguay: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Boersner, D. (1996). *Relaciones internacionales de América Latina*. Madrid, España: Nueva Sociedad.
- Chase, G. (1947). Fundamentos de la cultura musical en Latino-América.. *Revista Musical Chilena*, 3(25-26), p.14-23. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11455/11794>

<sup>58</sup> En materia musical el trabajo de Egberto Bermúdez, *Panamericanismo a contratiempo, musicología en Colombia, 1950-70* y el de Miguel Astor, *La Asociación Interamericana de Música: orígenes venezolanos de un esfuerzo de integración musical del continente*, son dos ejemplos bibliográficos de relevancia para el tema en cuestión.

<sup>59</sup> Para el tema central de este trabajo el libro pionero de John King *“El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta”* es una bibliografía indispensable para acercarse al tema del CLAEM, donde no se oculta el financiamiento y las relaciones con las fundaciones norteamericanas y la dirección de la institución.

- Clares Gavilanes, J. (2015). La intervención pública en cultura y *comunicación*, *Políticas culturales y de comunicación*, VV.AA. Catalunya, España: Fundación para la Universitat Oberta de Catalunya.
- Fernández, E. (1991). *La política cultural: qué es y para qué sirve*. Madrid: Editorial Trea.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México D.F., México: Grijalbo
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Harvey, E. (1977). *La política cultural en Argentina*. Madrid, España: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- King, J. (1985) El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta. Buenos Aires, Argentina: Editorial Gagaglione.
- Larrègle, M. E.; Eckmeyer, M. y Cannova, M. P. (2014). Historia de la música en América Latina. Ese vasto territorio entre lo propio y lo ajeno, *Arte e Investigación* (N.º10), pp. 45-53, La Plata, Argentina: Papel Cosido.
- Lawler, Vannet, L. (1947). Madurez de la música del Nuevo Mundo. *Revista Musical Chilena*, 3(24), p. 27-33. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11440/11779>
- Mejía Arango, J. L. (2004) ¿Derechos sin Estado? Tres momentos de la institucionalidad cultural en América Latina. *Pensar Latinoamérica. Revista de Cultura*, Organización de Estados Iberoamericanos (7), disponible en <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric07a05.htm>
- Neustadt, N. (2007). Reading Indigenous and Mestizo Musical Instruments: The Negotiation of Political and Cultural Identities in Latin America. *Music & Politics*, volumen 1, N° 2, <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.202>
- Novoa, M. L. (2011). *Ginastera en el instituto Di Tella, correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires, Argentina: Colección Cuadernos de Música de la Biblioteca Nacional.
- Pernet, C. (2008). For the genuine culture of the americas, Musical folklore and the cultural politics of Pan Americanism, 1933-1950, Jessica Gienow-Hecht, (ed.), *De-Centering America*, pp. 132-168, Nueva York, EUA: Berghahn Books.
- Rodríguez Jiménez, F. (2012). Maquinaria imperfecta. La United States Information Agency y el Departamento de Estado en los inicios de la Guerra Fría. En Calandra, B. y Franco, M. *La guerra fría cultural en América Latina*, pp. 97-116. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Storni, E. (1983). *Ginastera*. Madrid, España: Editorial Espasa Calpe.
- Suárez Salazar, L. (2003). *Madre America: Un Siglo De Violencia Y Dolor, 1898-1998*, La Habana, Cuba: Editorial De Ciencias Sociales.
- Wierzbicki, J. (2008). Sour Notes: Hanns Eisler and the FBI. En Culleton, C. and Leick, K. (eds.) *Modernism on File: Writers, Artists, and the FBI, 1920–1950*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.