

Libros de **Cátedra**

Artes musicales y audiovisuales

Historias de la pretendida unión hemisférica

María Paula Cannova (coordinadora)

FACULTAD DE
ARTES

S
sociales


EduLP
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ARTES MUSICALES Y AUDIOVISUALES

HISTORIAS DE LA PRETENDIDA UNIÓN HEMISFERICA

María Paula Cannova

(coordinadora)

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EduLP
EDITORIAL DE LA UNLP

A las mujeres y los hombres que se organizan, se comprometen,
colaboran y comparten su tiempo luchando en contra de la dominación.

Agradecimientos

Agradecemos

a la gratuidad de la educación pública en Argentina porque nos formó,
a los estudiantes porque que al preguntar promueven que estudiemos y mostrando sus dificultades para aprender revelan las nuestras para enseñar,

a los compañeros y las compañeras con quienes logramos estas reflexiones,

a los y las autoridades de las Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata que promovieron este proyecto en el contexto de la convocatoria Libro de Cátedra de la Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP),

a la Prof. María Elena Larrègle directora del proyecto de investigación B318/16 que generó este libro,

al Profesor Martín R. Eckmeyer por la revisión y orientación en este trabajo,

a los bibliotecarios y las bibliotecarias de la Biblioteca *Fernán Félix de Amador* de la Facultad de Artes, de la Biblioteca *Prof. Guillermo Obiols* de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Biblioteca *Joaquín V. González* de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, y de la *Biblioteca Pública* de la Universidad Nacional de la Plata, por priorizar siempre el acceso a la investigación de los documentos y fuentes, por su conocimiento de los materiales que atesoran las mencionadas bibliotecas de la UNLP,

a la Lic. Ana Manasanch, de la colección Libros de cátedra de EDULP/UNLP y a la Mag. Maria Clara Lima de la Dirección de Propiedad Intelectual de la UNLP, por sus asistencia formal y legal en el proceso de elaboración de este libro,

a la Lic. Magaly Elizabeth Cruz de Nicolás, Coordinadora de Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, por su colaboración y orientación con materiales sustantivos en esta investigación,

al Oficial de Información y bibliotecario René Gutiérrez de la Biblioteca Colón de la Organización de los Estados Americanos (OEA) por su colaboración en el acceso a distancia de importantes fuentes primarias de esta investigación provenientes de documentos de la OEA,

al Dr. Reinaldo Cardenuto Filho y al Prof. Fabrício Augusto Souza Gomez, quienes nos guiaron en la determinación de la fidelidad de los cortos en línea,

al cineasta y escritor Camilo Tavares por su generosidad al aportarnos datos estratégicos para el trabajo de investigación audiovisual,

al Archivo Nacional de Rio de Janeiro por toda la información brindada,
a Manuela Baigorria Galante, por su trabajo en las gestiones ante los organismos oficiales y los investigadores académicos de Brasil,
a la Lic Macarena Aguilar Tau, por su colaboración en la búsqueda de materiales de archivo, revisión de datos y realización fotográfica para este trabajo.

Aunque sea una verdad de esas que fácilmente se pierden de vista, los motivos últimos que justifican la integración regional no son los económicos sino los históricos y culturales.

Carlos Piñeiro Iñiguez, *Fragmentos de un espejo. Imágenes desde la periferia. Intuiciones sobre política y cultura.*

Índice

Introducción _____	9
---------------------------	---

María Paula Cannova

PRIMERA PARTE

Sonoridades hemisféricas

Capítulo 1

Diplomacia cultural, Estados Unidos, Latinoamérica y el Caribe _____	14
--	----

María Paula Cannova

Capítulo 2

Musicología Hemisférica: un deseo de estar informado _____	26
--	----

María Paula Cannova y Luis Ramiro Mansilla Pons

Capítulo 3

Política cultural hemisférica y música popular latinoamericana _____	52
--	----

Alejandro Enrique Zagrakalis, Guillermo Julián Chambó y María Paula Cannova

Capítulo 4

El Sistema Inter-Americano y la música culta en Nuestra América _____	67
---	----

Luis Ramiro Mansilla Pons, Alejandro Enrique Zagrakalis, Guillermo Julián Chambó y María Paula Cannova

Capítulo 5

Política cultural, fonografía y multilateralismo _____	86
--	----

Guillermo Julián Chambó, Luis Ramiro Mansilla Pons, Alejandro Enrique Zagrakalis y María Paula Cannova

Capítulo 6

Que gane el mejor. Capital musical y legitimación Inter-americana _____	102
---	-----

Ramiro Mansilla Pons y María Paula Cannova

SEGUNDA PARTE

Imágenes hemisféricas

Capítulo 7

Micro-relatos audiovisuales de la Buena Vecindad _____ 118

Ana Nigri

Capítulo 8

15 Documentales para un Golpe _____ 139

Alejandro Javier Nigri, Juan José Rodríguez y Lia Erika Hansen

Los autores y las autoras _____ 179

INTRODUCCIÓN

María Paula Cannova

No somos, no queremos ser más, no podríamos seguir siendo panamericanistas.

JOSE INGENIEROS, Antiimperialismo y Nación

Una gran cantidad de producciones musicales y audiovisuales circula a nivel global identificada como latinoamericana, y más cantidad aún lo hace bajo el distintivo de latina. Asimismo también existe un ámbito de circulación de producciones que se reconocen como caribeñas, fundamentalmente en la música y más aún en la música de origen mulato. Gran parte de esas producciones son hechas en Latinoamérica, al menos en forma parcial, incluso pudiendo ser una porción importante de la producción realizada en Estados Unidos (EAU). ¿Qué hace, entonces, latinoamericanas a esas producciones? ¿Cómo persiste la identidad cultural en productos que cumplen normas internacionales o norteamericanas? ¿Además de cuestiones formales existen aspectos legales, históricos, culturales, económicos que ligan esas producciones a lo latinoamericano? ¿Es su condición cultural identitaria una construcción, o un espacio tributario? Al recorrer estos interrogantes, nos encontramos ante la dificultad de abordar el problema de la identidad cultural, de su importancia en la vida social y política así como de su constante presencia cotidiana. Los consumos culturales no son únicamente los bienes que compramos habitualmente para entretenernos, sino que esas mismas películas, series, músicas, revistas, imágenes, programas de televisión, bailes que llenan cotidianamente nuestro tiempo, que nos identifican y particularizan en grupos etarios, étnicos, religiosos, científicos, profesionales, aficionados construyen el universo de quiénes somos y a dónde pertenecemos. Muchas de esas prácticas y muchos de esos productos son caracterizados como latinoamericanos, sin embargo, desde hace ya casi doscientos años, algunos intentan que sean Inter-americanos, Panamericanos y/o Americanos. Hay juegos deportivos, sistemas judiciales, asociaciones de profesionales de la salud, de la geografía y de la historia, empresas de aviación, bancos, fundaciones, gremios panamericanos: la asociación panamericana de la salud, la Corte Inter-americana de Derechos Humanos, Juegos Panamericanos, Banco Interamericano de Desarrollo, entre tantos otros. Esas palabras que adjetivan sustantivos son habituales entre los pueblos latinoamericanos y caribeños.

El sistema Inter-Americano logró organizarse a partir de la experiencia del Panamericanismo, el cual sostuvo una integración frente al Americanismo anterior. Pero a la par de los que

desde EUA pensaron la unidad hemisférica, existieron muchos pensadores, escritores, políticos, historiadores, revolucionarios y libertarios que sintiéndose latinoamericanos reivindicaron estos territorios como independientes de cualquier dominación, sea europea o hemisférica. Conocer las estrategias por las que la unidad hemisférica es considerada por EUA como necesaria no es sólo una herramienta en función de la desigualdad que toda Latinoamérica y el Caribe poseen frente al imperio, sino que es también la herencia recibida de los hombres y mujeres que lucharon por hacer libres a estos pueblos.

En este libro nos proponemos iniciar esa aventura del conocimiento en torno al ejercicio de la diplomacia cultural norteamericana, en el campo de las artes musicales y audiovisuales, porque el poder blando tiene una eficacia importante y duradera a nivel simbólico y cultural, pero también porque las relaciones de dominación existentes en el área cultural afectan la forma en la que producimos música, cine y/o televisión. En este trabajo reunimos los esfuerzos realizados en el marco de un proyecto de investigación en el Programa de Incentivos que durante cuatro años dirigimos con la Prof. María Elena Larrègle, denominado *Silencios retardados en sonoridades permanentes. De la pretendida unión hemisférica al control institucional de la música latinoamericana en las universidades norteamericanas*, código B318/16, alojado en el Instituto de investigación en producción y enseñanza del arte argentino y latinoamericano de la Facultad de Artes en la Universidad Nacional de La Plata (IPEAL, FdA/UNLP). El trayecto de investigación nos permitió conocer nuevas dimensiones del problema, a la vez formular nuevos desafíos que buscamos continuar en un etapa posterior. Pero también en ese recorrido se produjeron algunos resultados que debatidos en instancias formales a nivel científico y fundamentalmente puestos en tensión en las clases del grado y del posgrado en la Facultad de Artes, hoy nos permiten condensar estas ideas. En el interés por transferir esos resultados a las nuevas generaciones, convertirlos en contenidos de enseñanza y a la vez popularizarlos en la comunidad que sostiene nuestra actividad académica, es que buscamos la opción de la elaboración de un libro, sobretodo en el formato de la colección Libros de cátedra. Esta instancia no agota las posibilidades de transferencia, pero las condensa en una nueva creación, un libro.

Las agencias, el Departamento de Estado, las oficinas y demás instituciones o programas que se ocuparon de la diplomacia cultural de EUA han tenido siempre un interés particular en las artes, y en su capacidad para generar valoraciones positivas sobre el país, su cultura y su capacidad intelectual para ejercer liderazgo también en ese área. Indagando en ellas, es imposible no estudiar el rol del capital privado norteamericano en la articulación con las instituciones y los funcionarios de gobierno mediante la *foundation*, las ONG's y los consorcios de inversión. Otro aspecto importante en la consideración de las relaciones Inter- Americanas es la diferencia tecnológica y de patentes que existe entre EUA y cualquier país de Latinoamérica y el Caribe. Esto en el plano de la producción artística cada vez más relacionada a la tecnología electrónica y ahora digital, implica un grado de divergencia y conflictos de intereses ya presentes a principios de siglo XX. Pero todos estos aspectos concretos tienen también formulaciones teóricas, reflexivas y profundamente explicativas que han sido la preocupación de varios ideólogos de la diplomacia cultural. La capacidad extraordinaria de sus agentes para difundir las ideas no

anula la obstinada voluntad de asimilarlas fácilmente que tenemos en Latinoamérica y el Caribe con una sed sospechosa. En esa situación, varios artistas latinoamericanos intentaron ser conscientes de su función a nivel cultural, buscaron estrategias sonoras o visuales que permitieron encontrar rasgos propios para reconocernos en ellos y presentar el conflicto que disputa este territorio continental. Entre otras cosas porque tanto el ser, como el querer y el poder niegan la condición del panamericanismo en Latinoamérica, ya que la unidad histórica de la región se basa en una experiencia dolorosa de dominación y exterminio, en la pobreza estructural y en la desigualdad creciente, así como en la capacidad insurgente, resistente y transgresora que en forma episódica irrumpe con fuerza en grandes partes de la región.

Otro aspecto importante que en esta oportunidad surge es la integración disciplinar de las artes musicales y audiovisuales, situación que no sólo es parte de la práctica artística sino de la voluntad de reflexionar a partir de perspectivas y experiencias disciplinares complementarias, pero atravesadas por la dimensión de la diplomacia cultural norteamericana en el plano político, social, económico, simbólico y estético a nivel histórico.

En la primera parte de este libro exponemos un recorrido sobre el Panamericanismo de principio de siglo XX y sus antecedentes en la Doctrina Monroe durante el siglo XIX como marco abarcador y explicativo de los pilares sobre los que Estados Unidos construyó la idea de la unidad hemisférica. En musicología la custodia inter-americanista dio lugar a lineamientos que se pernearon fácilmente en las prácticas reflexivas latinoamericanas sobre la música. Un repaso de los conceptos e ideas de los principales referentes constituye el segundo capítulo de este libro. El tercero examina el Panamericanismo musical en el desarrollo internacional de las músicas populares latinoamericanas entre 1920 y 1940, las que siendo perseguidas en su origen llegaron a representar a la nación. En el cuarto capítulo se aborda al sistema Inter-Americano en el campo de la música de concierto o culta, buscando en la articulación entre política cultural hemisférica y capital privado en el ejercicio del mecenazgo liberal durante la Guerra Fría en Latinoamérica. El neoliberalismo, las instituciones multilaterales y la producción fonográfica es estudiada en el caso del *Inter-American Music Edition* de la Organización de Estados Americanos (OEA) como estrategias de promoción de la música hemisférica entre las décadas de 1970 y 1980. Por último, en esta primera parte se reflexiona a partir del rol del concurso de música en la promoción de la integración del continente bajo el impulso de la OEA y, en particular, de los Estados Unidos mediante la edición de un órgano de difusión escrito: el Boletín Latinoamericano de Música.

La segunda parte, destinada a las artes audiovisuales, incluyen dos trabajos que refieren a momentos diferentes dentro del sistema Inter-Americano en general. El primero analiza el documental en términos de la propaganda política y su concreción en dos experiencias realizadas por J. Brien en la década de 1940 desde la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, con el objetivo de difundir aspectos característicos de los países latinoamericanos como una totalidad indiferenciada por parte del gobierno de Estados Unidos, en tanto piezas propagandísticas en el contexto de las políticas de la Buena Vecindad. El segundo trabajo considera la experiencia del *Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais* (IPÊS), realizadas por Jean Manzon en

la elaboración de audiovisuales y su impacto en la configuración del golpe de Estado de 1964 en Brasil que derrocó al presidente constitucional Joao Goulart.

En todos los casos estudiados esperamos abrir puertas para comenzar a indagar sobre la producción artística y su uso en el ejercicio del poder de persuasión, de atracción y de seducción que implica la diplomacia cultural, para comprender su importante delimitación en los consumos culturales pero también en la conformación de la identidad. Ninguno de estos trabajos son resultados acabados y definitivos de la cuestión, en todo caso tiene certezas que esperan conflictos posibles para despertarse y volver a revisar lo andado, en la esperanza de la definitiva liberación cultural latinoamericana y caribeña.

María Paula Cannova

PRIMERA PARTE

Sonoridades hemisféricas

CAPÍTULO 1

Diplomacia cultural, Estados Unidos, Latinoamérica y el Caribe

María Paula Cannova

La feria denominada *Pan American Exposition* desarrollada entre el 1 de mayo y el 2 de noviembre de 1901 fue organizada en Buffalo, Nueva York mediante la *Pan American Exposition Company*, siendo su director general *William Insko Buchanan (1850-1909)*, quien sirvió como diplomático durante las administraciones de los presidentes norteamericanos *William McKinley (1843-1901)* y *Theodore Roosevelt (1858-1919)*. Buchanan era reconocido como el “diplomático de las Américas”, siendo ministro plenipotenciario norteamericano en Argentina arbitró en 1899 el conflicto limítrofe entre Chile, Bolivia y Argentina por el territorio de la Puna de Atacama. Su incorporación en la organización de la *Pan American Exposition* provenía de sus anteriores experiencias como la de la Feria Mundial: Exposición Colombina de 1893, entre otros trabajos relativos.

El principal atractivo de la feria *Pan American Exposition* fue la iluminación eléctrica, que otorgaba una particular vista nocturna de los edificios construidos para dicho evento y estaba en el centro de los avances tecnológicos entre los que se presentaban la iluminación de la ciudad, las primeras incubadoras y la máquina de rayos X. Entre los edificios que componían el circuito ferial se encontraba el Templo de la Música, con un auditorio que podía albergar a 2.200 personas e incluía el órgano de tubos más grande que hasta ese entonces se hubiera construido en Estados Unidos en el que más de 75 organistas interpretaron música. En ese recinto el compositor norteamericano John Philip Sousa (1854-1932) y su banda participaron de las programaciones musicales en el evento de la feria junto a otras 19 bandas entre las que se pueden constatar su programación¹. Orquestas, cantantes de ópera y agrupaciones de música tradicional de diferentes áreas del planeta estuvieron representadas en la exposición. Las bandas de instrumentos de viento y percusión tenían a comienzos de siglo XX en Estados Unidos un importante desarrollo, considerando que no sólo existían las de origen militar sino que muchas eran civiles. El desarrollo tecnológico de los instrumentos de viento durante el siglo XIX permitió que las interpretaciones al aire libre sean más eficaces por lo que su popularidad cre-

¹ información recuperada de <https://digital.lib.buffalo.edu/items/show/91872>

ció. Por ejemplo para 1830 la trompeta ya tenía los tres pistones que se pueden ver en los ejemplares actuales, en el caso del trombón para en 1839 incluye al transpositor y la bomba de afinación, incluso durante ese siglo se modificó la cuarta posición hasta la campana para mejorar el centro de gravedad del instrumento. Estas mejoras, colaboraron con la expansión de la banda de viento como organismo musical. También Thomas Alva Edison (1847-1931) filmó unos nueve cortometrajes silentes², según consta en la [biblioteca del Congreso de los Estados Unidos](#) donde se los pueden visualizar en línea. En aquél entonces los estudios Edison se habían transformado en una productora fílmica que dirigía la Compañía Edison. Entre 1894 y 1911 la productora se conoció con el nombre de *Edison Manufacturing Company* y a partir de 1911 hasta 1918 bajo la denominación de *Thomas A. Edison, Inc.* En esos años se crearon más de 1.200 películas silentes³, dada la disponibilidad tecnológica de la época. Los cortometrajes buscan principalmente registrar la magnitud del evento, las principales atracciones, las figuras políticas destacadas y la diversidad cultural expuesta no sin un exotismo propio de principio de siglo XX. Entre la documentación, el registro y la voluntad informativa, la cámara permanece estable en diversos ángulos buscados con el objetivo de mostrar los recorridos posibles que entran en el encuadre. A menudo desde ángulos laterales, el encuadre fijo se inserta en un mirada panorámica de la Feria y sus exhibiciones. Todos los adelantos tecnológicos de la feria están registrados en estos cortometrajes, y los sucesos conmocionantes como los honores fúnebres presentados al presidente McKinley, quien fallece luego de ser atacado por un asistente anarquista en la visita que hace al Salón de la Música de la Exposición. Este hecho de trascendencia política abrió puertas a Roosevelt a la presidencia y la posterior formulación de la política del Garrote hacia 1904 en relación a la injerencia de EUA en el Caribe.

No obstante, la Exposición Panamericana tuvo su impacto en la Segunda Conferencia Internacional Americana que se reunió entre el 22 de octubre de 1901 y el 31 de enero de 1902 en México. En torno a la Exposición Pan-Americana en la Segunda Conferencia se resolvió:

Que se manifieste al presidente, al director general, Excmo. Sr. William I. Buchanan, y a los demás empleados de la Exposición Pan-Americana, y a los habitantes de la Ciudad de Buffalo, sus parabienes por el buen éxito de aquella obra memorable que contribuirá, a no dudarlo, al fomento de las relaciones amistosas entre los diferentes Estados del Nuevo Mundo y al desarrollo y mejor conocimiento de sus recursos, productos y posibilidades.

² Los cortometrajes son 1- *Sham Battle at the Pan-American Exposition* ; 2-*Spanish Dancers at the Pan-American Exposition*; 3-*Horse Parade at the Pan-American Exposition*; 4-*Pan-American Exposition by Night*; 5-*The Mob Outside the Temple of Music at the Pan-American Exposition*; 6- *President McKinley's Speech at the Pan-American Exposition*; 7-*President McKinley Reviewing the Troops at the Pan-American Exposition* ; 8- *A Trip Around the Pan-American Exposition*; 9- *Opening, Pan-American Exposition*. Los mismos están disponibles en <https://www.loc.gov/item/00694337>

³ Se tratan de películas sin sonido sincronizado, comúnmente denominada cine mudo, dado que la práctica de la proyección en la época implicaba el acompañamiento musical en simultáneo (en vivo) se adopta la denominación silente para dar cuenta que en ese cine no hay diálogos hablados, el rasgo que incorpora el cine con sonido sincronizado industrialmente a partir de 1926-28.

Esto expone la concordancia entre el evento de Buffalo y la reunión multilateral en el contexto de panamericanismo, la directa relación entre el desarrollo comercial, el dominio económico y la expansión cultural que Estados Unidos protagonizaban a principios del siglo XX así como la construcción del aparente interés en el conocimiento compartido de los recursos y productos que pudieran favorecer el desarrollo. En este sentido, es importante diferenciar que el intento independentista de unidad e integración proclamado por varios libertadores entre los que destaca Simón Bolívar, no se corresponde con el panamericanismo desarrollado por EUA en el siglo XX, por más que la OEA intente afirmar lo contrario.

Permanencia de los lineamientos de la Doctrina Monroe



Figura 1. Moneda conmemorativa del centenario de la Doctrina Monroe 1823-1923

El hilván invisible. El corolario Monroe y su vigencia en la diplomacia cultural

Estados Unidos consideró desde el siglo XIX al hemisferio occidental como el territorio comprendido en América del Norte, Central y del Sur. Resulta obvio que la división hemisférica a partir del meridiano de Greenwich podría incluir parte de África y norte de Europa, también incluso una isla de Asia en el Pacífico. Sin embargo, a los fines de delimitar su área de influencia primero EUA circunscribió al continente al mencionado hemisferio occidental, fundamentalmente a partir de la misma Doctrina Monroe. Con el proceso de independencia de las naciones latinoamericanas se inicia un nuevo escenario de relaciones internacionales entre los gobiernos locales y de éstos con el de EUA. Entre 1808 y 1826, se desarrollan las luchas por las independencias coloniales en América Latina de la corona española, se producen los intentos de integración regional sin tutela y se pronuncia la doctrina que guiará el expansionismo, la intervención y la injerencia del país del norte en todo el continente: la doctrina Monroe. La cuestión del interés por el control de lo que el gobierno estadounidense llamó el hemisferio occidental se articuló a partir del corolario expresado por el presidente de EUA, James Monroe (1817-1825) el 2 de diciembre de 1823, redactado por John Adams. En el corolario se organizan los principios relativos a la autodeterminación de EUA a intervenir en los intentos de potencias europeas que quisieran reinstalar colonias en las nacientes repúblicas latinoamericanas. La raíz de esta

doctrina está en dos hechos particulares: el conflicto de EUA con el gobierno zarista de Rusia por el territorio de Alaska y la conformación de la Santa Alianza en Europa, que amenaza con la restauración colonial en América del Sur. En aquel entonces, la posibilidad de nuevas colonias europeas en los gobiernos independientes de Sudamérica planteaba conflictos como mínimo comerciales para el Reino Unido, y también para EUA principalmente en el Caribe, dadas las instancias comerciales y las condiciones de transacciones que tenían ya aseguradas ambos países. El rechazo del colonialismo europeo en el hemisferio occidental que la Doctrina Monroe proclamó únicamente se centraba en España fundamentalmente, y en todo caso abarcaba Francia, Portugal y Holanda en orden de importancia decreciente. Desde ya las colonias británicas en Centro América no se entendían como injerencia colonial del imperio. Una muestra de ello es el silencio de EUA en la usurpación colonial de la islas Malvinas por el Reino Unido en 1833. El control de las Antillas Mayores (Jamaica, Cuba y Puerto Rico) y luego del Caribe ha sido durante el siglo XIX un interés geopolítico y económico de EUA. Pero el siglo XX muestra el avance del país del norte en el resto del continente mediante diversas acciones que, como siempre, incluyen la injerencia, la intervención y la dominación. Sin duda alguna, dichas acciones son abarcadas a partir de la diplomacia y en particular de la diplomacia cultural, la cual no es únicamente la herramienta de guerra fría sino uno de los eslabones claves de la hegemonía de EUA en la región.

El interés de EUA por el resto del continente se retrotrae al finales del siglo XVIII, así como el desarrollo de una política cultural al servicio de las relaciones diplomáticas. En una de las cientos de cartas que Thomas Jefferson intercambió con Archibal Stuart, el político y esclavista estadounidense expresó su interés en el dominio territorial del continente americano por completo. En la carta del 25 de enero de 1786 Thomas Jefferson escribe:

Nuestra confederación debe ser vista como el nido desde el cual toda América, tanto la del Norte como la del Sur, debe ser poblada. Nosotros también debiéramos cuidarnos de pensar que el interés de ese gran continente es presionar demasiado pronto a los españoles. Esos países no pueden estar en mejores manos. Mi temor es que ellos sean demasiado débiles para retenerlos hasta que nuestra población esté lo suficientemente avanzada para obtenerlos de ellos por partes (Jefferson, 1786)⁴.

Vale recordar que para la redacción del corolario Monroe, Jefferson fue uno de los padres fundadores y ex presidente de EUA consultados formalmente.

⁴ El original se encuentra disponible en https://www.loc.gov/resource/mjtj1.005_0186_0188/?sp=1 (última consulta 24/10/2018) la transcripción formal del original puede leerse en <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-09-02-0192> (última consulta 20/09/18). La cita en idioma original es “Our confederacy must be viewed as the nest from which all America, North and South is to be peopled. We should take care too not to think it for the interest of that great continent to press too soon on the Spaniards. Those countries cannot be in better hands. My fear is that they are too feeble to hold them till our population can be sufficiently advanced to gain it from them peice by peice (Jefferson, 1786). La traducción es de la autora.

La base de la doctrina Monroe contiene los ingredientes del *Destino Manifiesto* invocado habitualmente por los intereses colonizadores del imperio informal de EUA durante el siglo XIX en forma literal y menos explícitamente durante el siglo XX. La expansión territorial norteamericana hacia el oeste y hacia el sur involucró en el plano de las ideas la construcción de argumentos que vinculaban religiosidad, con supremacía étnica y libertad de mercado. Entre los más destacados se encuentran los postulados por John L. O'Sullivan (1813-1895) un periodista y político demócrata que en 1839 escribe el artículo *The great nation of futurity* publicado en *The United States democratic review*⁵. En ese texto se indica que:

Debemos avanzar hacia el cumplimiento de nuestra misión, en pleno desarrollo del principio de nuestra organización: la libertad de conciencia, la libertad de la persona, la libertad de comercio y de actividad empresaria, la universalidad de la libertad y de la igualdad. Este es nuestro alto destino, y debemos cumplirlo en el decreto inevitable y eterno de causa y efecto de la naturaleza. Todo esto será nuestra futura historia, para establecer en la tierra la dignidad moral y la salvación del hombre, la verdad inmutable y la beneficencia de Dios. América ha sido elegida para esta bendita misión hacia las naciones del mundo, las cuales están excluidas de la luz vivificante de la verdad; y su elevado ejemplo herirá de muerte a la tiranía de reyes, jefes y oligarcas, y llevará la buena nueva de la paz y la buena voluntad, donde miles soportan ahora una existencia apenas mas envidiable que las de las bestias del campo. ¿Quién, entonces, puede dudar que nuestro país está destinado a ser la gran nación del futuro? (John O'Sullivan, 1839, p. 430).⁶

Esta apelación a la designación divina en un rol dominante y tutelar, será sostenido por EUA en diferentes conflictos particularmente activo en los países latinoamericanos. Si bien la condición regional en América Latina y su reconocimiento en dicha denominación también posee en el siglo XIX amplio desarrollo, uno de los conceptos claves para comprender las relaciones internacionales y los proyectos de integración en Latinoamérica y el Caribe, lo constituye el concepto de región. Carlos Piñero Iñiguez aporta que la raíz etimológica de la palabra región es la palabra *real*, y su derivación en la palabra *reino*. El diccionario de la Real Academia Española la define como "Porción de territorio determinada por caracteres étnicos o circunstancias especiales de clima, producción, topografía, administración, gobierno, etc."

⁵ Recuperado de http://collections.library.cornell.edu/moa_new/browse.html?notisid=AGD1642-0006-46 (última consulta 24/10/2018).

⁶ We must onward to the fulfilment of our mission -- to the entire development of the principle of our organization -- freedom of conscience, freedom of person, freedom of trade and business pursuits, universality of freedom and equality. This is our high destiny, and in nature's eternal, inevitable decree of cause and effect we must accomplish it. All this will be our future history, to establish on earth the moral dignity and salvation of man -- the immutable truth and beneficence of God. For this blessed mission to the nations of the world, which are shut out from the life-giving light of truth, has America been chosen; and her high example shall smite unto death the tyranny of kings, hierarchs, and oligarchs, and carry the glad tidings of peace and good will where myriads now endure an existence scarcely more envidiable than that of beasts of the field. Who, then, can doubt that our country is destined to be the great nation of futurity? (John L. O'Sullivan, 1839, p.430) Traducción de la autora.

La determinación en este caso no es la condición sino su límite, es decir los bordes por los que todo lo que se inserte o pertenezca dentro de ellos a una misma cosa será considerado miembro de esa región. Estudiar las relaciones culturales entre países desiguales que desconocieron sus diferencias pero que construyeron instituciones y prácticas conjuntas durante casi 200 años, es preguntarse por la región, por lo que nos hace región. Y la región implica también una posibilidad, porque ha sido un territorio en el sur con un mercado como entre pocos países, como en el Mercado Común del Sur (MERCOSUR) o una amplia participación política en foros grandes como lo acontecido por la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (CELAC). Pero en ambos casos la región, además de delimitar un determinado territorio, incluye a las formas de vida que en él se desarrollan. En ese caso se constituye como una posibilidad concreta, al proporcionar una nueva escala del territorio se instala como deseo y en la medida en la que pretende resolver problemas, que sin la colaboración no tienen solución, esta región se transforma en necesidad. La región es un horizonte en la medida en la que advertimos la suerte corrida en esta aventura de la integración.

La conciencia del dominio económico, territorial, político y cultural que la nación norteamericana desarrollará durante los siglos XIX y XX con signos imperiales y hegemónicos, se vislumbraba desde el siglo XVIII. El Panamericanismo fue el modo de organización internacional que EUA desarrolló para ampliar su área de influencia en Latinoamérica y el Caribe desde 1880, bajo la orientación histórica de la doctrina Monroe, las reuniones de mandatarios se establecieron formalmente desde finales del siglo XIX. Sin embargo, la cuestión del interés por el control de lo que ellos llamaron el hemisferio occidental se articuló a partir del corolario expresado por James Monroe el 2 de diciembre de 1823 e implicó entre otras cosas el estudio de América Latina por parte de expediciones formales y por académicos en el desarrollo de un proceso, que orientado por la necesidad de expansión comercial y de dominio político, supuso la conquista disciplinar del continente desde comienzos del siglo XX (Ricardo Salvatore, 2016).

Desde una perspectiva legal y neutralizante se ha definido al panamericanismo como “...la acción conjunta de las naciones americanas con el fin de considerar y solucionar todos sus problemas comunes” (Lilia Claret de Voogd, 1956, 94). Incluso este tipo de perspectivas suelen incluir en el relato histórico del panamericanismo la convocatoria de Simón Bolívar a los pueblos americanos para luchar por la independencia de las colonias, que hiciera en 1826 como parte de las mismas iniciativas. Sin embargo, la doctrina Monroe funcionó como un dique de contención de los proyectos de unidad regional que intentó Bolívar y que compartían en ideas con Miranda, San Martín, Artigas y O’Higgins. De hecho los representantes de EUA, a pesar de no llegar a tiempo a la convocatoria de Bolívar en 1826 para el congreso de Panamá, tenían directivas del gobierno de no aceptar las propuestas de integración confederada que era el motivo de dicha reunión diplomática. Esta invocación que hace la OEA a la convocatoria bolivariana cuando fecha al Panamericanismo desde 1826 y omite el corolario Monroe de 1823 es justamente el intento de homogeneizar la unidad continental en una idea de intercambio entre iguales. Bolívar buscó una confederación, una unidad regional donde la cooperación no

implicaba sujeción a otro poder. Como se explica en los capítulos que siguen, el Panamericanismo norteamericano fue el método por el cual la unidad entre naciones estuvo signada por el crecimiento comercial, militar, financiero y cultural de los EUA en base a la incorporación de Latinoamérica como productora de materias primas en el reparto del trabajo a escala mundial. Esta importante diferencia tiene como consecuencia en la cooperación entre naciones un componente que condiciona las acciones soberanas, a tal punto que las políticas culturales, a menudo, son impuestas.

El comienzo de las relaciones diplomáticas formales entre EUA y América Latina y el Caribe se formalizó en la Conferencias Internacionales Americanas que desde 1889 se realizaron en diferentes lugares del hemisferio. Dichas conferencias se conocen habitualmente como Conferencias Panamericanas. La primera ocurrió en Washington entre el 2 de octubre de 1889 y el 19 de abril de 1890 y participaron de ella 18 países⁷. La creación de la biblioteca Colón situada en Washington y probablemente la que más colección de documentos y fuentes históricas sobre el continente reúna fue producto de esta primera Conferencia. Gran parte de su colección es producto del trabajo conjunto de *las Américas*, sin embargo sólo los americanos tiene acceso fluido por estar ella misma en su territorio. Durante todo el Panamericanismo la necesidad de conocer las características culturales de los países miembros de la Unión Panamericana será una constante, sin embargo la colección mayor en forma impresa no puede circular ni es equidistante para los miembros, reside en el extremo norte.

Esta diplomacia activa (Ruy Marini, 2012) de Estados Unidos se consolidará en el Panamericanismo como doctrina y plan de intervención en la región. En la segunda Conferencia Panamericana en México ocurrida entre el 22 de octubre de 1901 y el 31 de enero de 1902, se acuerda entre los representantes de Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, República Dominicana, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos de América, Guatemala, Haití, Honduras, Estados Unidos Mexicanos, Nicaragua, Paraguay, Perú y Uruguay proteger el derecho de propiedad literaria y artística entendiendo por ello todos los "...libros, escritos, folletos de todas clases, cualquiera que sea la materia de que traten y cualquiera que sea el número de sus páginas; las obras dramáticas o dramático-musicales; las coreografías, las composiciones musicales con o sin palabras; los dibujos, las pinturas, las esculturas, los grabados; las obras fotográficas, las esferas astronómicas o geográficas; los planos, croquis o trabajos plásticos relativos a geografía o geología, a topografía o arquitectura, o a cualquiera ciencia" (Art. 2do, Convención para la protección de las obras literarias y artísticas). En el sexto artículo se refiere a la ubicación territorial del derecho y por tanto de las garantías, en él se pauta que "Se considerará como país de origen de una obra, el de su primera publicación, o si ésta ha tenido lugar simultáneamente en varios de los países signatarios, aquel cuya legislación fije el término de protección más corto"⁸ (Segunda Conferencia Internacional América, 1901-2).

⁷ Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

⁸ Disponible en http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080041848/1080041848_039.pdf (última consulta 9/2/2020)

En el análisis de las relaciones internacionales entre EUA y Argentina que en las Conferencias Panamericanas realizó Leandro Morgenfeld se evidencian los intereses que guiaron la iniciativa de unificación hemisférica, mediante una declarada voluntad integracionista que ocultaba una necesidad económica, comercial y financiera. Tal y como lo expone el autor:

“Estados Unidos impulsó el panamericanismo como uno de los instrumentos para "dar pelea" a otras potencias en la región, fundamentalmente a Gran Bretaña [...]. Respondía a las necesidades de los grandes exportadores estadounidenses que querían ampliar sus mercados externos [...] y de los capitales vinculados a la actividad financiera [...]. Pero respondía, también, a una necesidad estratégica: afirmar la unidad -bajo la hegemonía estadounidense- del continente americano, que incluyera formas de resolver los litigios, de llegar a acuerdos de paz, de establecer la defensa continental y de repeler potenciales ataques extracontinentales. Era la puesta en práctica, en algún sentido, de la vieja doctrina Monroe. (Leandro Morgenfeld, 2011, p. 423)

El interés y las acciones de EUA hacia el resto de los territorios, gobiernos, países, repúblicas, naciones, culturas y sociedades que integran Latinoamérica y el Caribe en una región han estado guiados por las expansiones comerciales iniciales que durante el siglo XIX se afianzaron, a la vez que disputaron los privilegios económicos con las potencias coloniales de Europa primero y luego con los propios gobiernos locales. La primera esfera de influencia norteamericana importante la constituyó el Caribe, aunque a comienzos del siglo XX se extendió hacia el sur del continente. No obstante, la variable del comercio internacional no es la única razón de peso suficiente en el accionar que involucró intervenciones militares, ocupaciones territoriales, bloqueos de puertos, embargos comerciales, operaciones de inteligencia, relaciones internacionales diplomáticas, préstamos financieros, cooperación internacional y promoción del arte, las industrias culturales y de la cultura en general.

Las acciones concretas de EUA en 1901 sobre países del continente americano demostraron no sólo su injerencia política y económica sino un grado inicial del intervencionismo que se concentraría en el gobierno de T. Roosevelt. Ese año el presidente W. McKinley impulsa la Enmienda Platt como apéndice de la constitución de la reciente República de Cuba, imponiendo el derecho de intervenir militarmente el país con el objetivo de salvaguardar el gobierno democrático, la propiedad y la libertad individual. Asimismo, con el pretexto de cuidar a la propiedad norteamericana incluida en Panamá, EUA desembarca en ese territorio para garantizar el tránsito comercial mediante el ferrocarril Colón- Panamá. A partir de ese entonces, y con la construcción del Canal interoceánico de Panamá, la separación de dicho territorio de Colombia, y el control militar y económico del puerto durante gran parte del siglo XX, son algunos de los hechos que demuestran, junto al establecimiento de bases militares a lo largo de todo el continente, el dominio de EUA en la región.

Los verdaderos principios que guiaron la política norteamericana hacia Latinoamérica y el Caribe han estado, para muchos autores, vinculados directamente a la expansión económica de

EUA tanto en el siglo XIX como en XX, aunque sin por ello dejar de notar que la esfera de influencia es también cultural y por sobretodo política. En esa línea de razonamiento los análisis desde la teoría de la dependencia como la historia cultural ubican el motor de dicha práctica en la esfera comercial, financiera y económica

[...] la importancia que va asumiendo progresivamente América Latina para la economía estadounidense llevará a EUA a acentuar su presencia política en la región y, pasando más allá del Caribe -que ha considerado tradicionalmente como su zona de influencia-, a buscar alinear tras de sí al conjunto del continente (Ruy Mauro Marini, 2012, p. 170).

Las formas políticas y diplomáticas del Panamericanismo, durante la primera mitad del siglo XX, construyeron las bases para el Sistema Interamericano. El mismo obtiene forma institucional a partir de 1948 con la creación de la Organización de Estados Americanos y el dominio hegemónico de EUA en América Latina y el Caribe luego de la segunda guerra mundial. En 1947 con el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) aprobado en la Conferencia de Río de Janeiro, se consolida la estrategia del sistema de seguridad hemisférico, un interés norteamericano desde el temprano siglo XIX y la clave de su poder de injerencia en las cuestiones domésticas de los países latinoamericanos al permitir, amparados en la defensa de la democracia, la intervención en política interna. No obstante, en el sistema Inter-Americano existen particularidades que pueden diferenciarlo de la experiencia panamericana, en sentido que lo presenta Marini,

El Inter-Americanismo, forma renovada del panamericanismo, implicó el predominio absoluto de Estados Unidos, en el marco de una creciente integración a este país de los aparatos productivos nacionales, via inversiones directas de capital y la acción de los mecanismos comerciales y financieros (Ruy Mauro Marini, 2012, p. 176).

Franklin Delano Roosevelt gobernó EUA durante cuatro periodos consecutivos (1933, 1936, 1940 y 1944), no llegando a completar el último mandato a causa de su muerte por enfermedad el 12 de abril de 1945. Durante sus gobiernos, a posteriori de la mayor crisis económica del siglo XX que significara el *crack* de la bolsa de *Wall Street* en 1929, Roosevelt promovió una política de protección económica, de generación de empleo y aumento del consumo interno a partir del *New Deal*. En este sentido, vale recordar que el aumento del desempleo en EUA en la crisis de la década de 1930, había elevado su tasa hasta el récord histórico del 22.9 % en 1932, representando unos 17 millones de trabajadores sobre una masa poblacional de 125 millones de personas. Roosevelt ha sido considerado el autor en materia de relaciones interamericanas de la política del Buen Vecino, periodo que abarca desde 1933 a 1945, y que según Demetrio Boersner: “Consistió en una actitud de mayor respeto a la soberanía de los países latinoamericanos y un intento de desvincular un tanto las iniciativas diplomáticas estadounidenses de los intereses de los inversionistas” (Demetrio Boersner, 1996, p. 168). Sin embargo, revisiones de las acciones que desarrolló EUA en ese período

do⁹ nos ayudan a comprender que a pesar del principio de no intervención, “...entre 1933 y 1945 las clases dominantes y el *establishment* de la política exterior, defensa y seguridad de EE.UU. lograron consolidar su control político, diplomático, económico y militar sobre América Latina y el Caribe” (Luis Suárez Salazar y Tania García Lorenzo, 2008, p. 78).

La consolidación de una potencia que dispute el poderío norteamericano a escala global está presente a partir de la Segunda Guerra Mundial en el caso de Rusia y posteriormente, de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Con la Revolución Cubana de 1959, y los movimientos de liberación nacional surgidos en Latinoamérica durante la década de 1960, EUA modificó gran parte de las instituciones y de los lineamientos relativos al dominio en la región mediante el dispositivo político de la Alianza para el Progreso proclamada por el presidente John F. Kennedy en 1961. Esta etapa caracterizada por el impulso aparente para el desarrollo de los países latinoamericanos implicó nuevas formas de ejercicio de la diplomacia cultural, ahora a partir del enfrentamiento contra el avance del comunismo, entendido como lo contrario al libre desarrollo de los pueblos. La Doctrina de Seguridad Nacional también tendrá fuerte injerencia en este momento con iguales argumentos que los antes esgrimidos. La injerencia económica y militar de EUA en Latinoamérica tiene puntos fuertes que coinciden con la organización y colaboración prestada a los gobiernos dictatoriales latinoamericanos que, entre 1960 y 1970, implantarán el neoliberalismo en la región mediante la persecución, la desaparición forzada y la tortura de personas. El bloqueo a Cuba, la presencia en Panamá, la organización paraestatal en Nicaragua, la solvencia a las dictaduras centro americanas, la proliferación de bases militares en esa época en Latinoamérica y el no desarrollo de los países que accedieron a los créditos de la Alianza, demuestran que la integración hemisférica fue también altamente conflictiva y respondió a los intereses específicos propios a la expansión de EUA en el globo.

A partir de 1980, la globalización y el neoliberalismo proponen nuevos desafíos en la relación entre EUA y Latinoamérica y el Caribe. Los documentos de Santa Fé orientaron la dirección políticas del neoliberalismo norteamericano. La proliferación del capital transnacional, de las instancias multilaterales, de los mercados integrados y de los avances tecnológicos en el área científica y de las comunicaciones a distancia, implicarán el fuerte dominio y la crisis de hegemonía que experimenta actualmente EUA, aunque su poder de influencia es enorme. En ese contexto, la sistematización de las políticas culturales y académicas en los *Latin American Studies* resultan definitorias, principalmente porque develan los grados de articulación existente entre los sistemas de becas y premiaciones para latinoamericanos que se formen en EUA y producen allí su conocimiento más específico, generalmente relativo a sus culturas de origen en algún grado, pero también porque incrementa la orientación metodológica y teórica que EUA

⁹ Basta con mencionar por ejemplo la partición del embajador norteamericano Jefferson Caffery en el golpe de estado contra el presidente de Cuba, Ramón Grau San Martín en 1933 o el respaldo en 1936 a la presidencia de Juan Bautista Sacasa en Nicaragua liderado por Anastasio Somoza. Para un detalle minucioso de los hechos véase de Luis Suárez Salazar (2003) *Madre America: Un Siglo De Violencia Y Dolor, 1898-1998*, Editorial De Ciencias Sociales, Cuba.

realiza en los principales actores de los campos científico, político, económico, humanístico y también artísticos.

La invocación de la Doctrina Monroe nuevamente en los discursos del ex presidente de EUA, Donald John Trump revela la presencia y la vigencia de la misma en relación a los intereses del país del norte. Su solidez en la doctrina del Destino Manifiesto, permite hilvanar las diferentes etapas de una misma política que en materia cultural orienta la práctica artística, su estudio y su legislación. Si la Doctrina Monroe inicia el proceso en 1823, a fines de 1830 se reivindicará mediante el Destino Manifiesto una misión en la que EUA tendría el fin de conducir a los pueblos, con el garrote de principio de siglo XX se instalan los primeros andenes de unificación bajo el poderío norteamericano en Centro América, y en pleno desempleo de 1930 una política de buena vecindad muestra un arsenal de discos, películas y producciones artísticas, en 1960 la unidad hemisférica se promueve en términos de alianzas estratégicas para el desarrollo mediante créditos, y a fines del siglo XX luego de entrenar a las fuerzas militares en la Escuela de las Américas, se buscará promover las relaciones de libre comercio en el marco del multilateralismo y la globalización. Nunca dejó el corolario Monroe de reivindicar una América para los americanos, es decir para los del norte. Cercanos a su bicentenario, tal vez sea buen tiempo para revisar su continuidad y vigencia en el plano de las artes musicales y audiovisuales.

En este sentido, se propone aquí considerar las acciones del *soft power*, conceptualizadas por Joseph Nye (2004) entendiendo que el ejercicio de la diplomacia cultural es uno de los instrumentos privilegiados por EUA durante el proceso de vigencia de la Doctrina Monroe antes detallado, lo que implica no sólo integrar el periodo de la Guerra Fría, como resulta habitual en los estudios específicos sino también el siglo XIX y todo el siglo XX. La diplomacia cultural tiene en la capacidad de atracción su fuerte según explica Nye,

El poder blando, es más que la persuasión o la habilidad de argumentar, aunque son una parte importante de ella. Es la habilidad de atraer, y la atracción a menudo guía a la aquiescencia. Expuesto de forma simple, en términos conductuales, el poder blando es poder de atracción. En términos de fuentes, la del *soft power* son los recursos que producen dicha atracción. Si un recurso particular es una fuente de poder blando, éste puede ser medido por sondeos o *focus groups*. Si esa atracción a su vez produce resultados políticos deseados debe estudiarse en cada caso particular. La atracción no siempre determina otras preferencias, pero este espacio entre el poder medido como recursos y el poder juzgado como los resultados del comportamiento no es único del *soft power* (Nye, 2004, p. 6).

La diplomacia cultural norteamericana se instala en un proceso que oculta su vínculo político a la vez que se muestra como garante del libre asociacionismo mediante el arte. Esta particular forma de acción, que ejerce dominio en la atracción es abordada en los estudios realizados en este libro considerando tanto la interpelación entre producción artística, comercialización del arte, participación de los agentes del campo musical y audiovisual en las polí-

ticas públicas de integración así como los ámbitos en los que la diplomacia cultural opera. La exposición de principio de siglo XX en EUA concentró la música tradicional de Asia, de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos en una feria de variedades que instaló a la innovación tecnológica como centro de atracción y demostración de poder. La atracción del poder blando norteamericano ya esbozaba, a fines del siglo XIX, la lente por la cual miraba al resto del continente como parte expandida de su área de influencia.

Referencias

- Jefferson, T. to Archibald Stuart. (1786)-01-25. [Manuscript/Mixed Material] Retrieved from the Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/mtjbib001751/>.
- Morgenfeld, L. (2011). *Vecinos en conflicto. Argentina y Estados Unidos en las Conferencias Panamericanas (1880-1955)*. Buenos Aires: Continente.
- Nye, Joseph S. (2004). *Soft Power. The Means to Success in World Politics*, New York: PublicAffairsTM.
- Perkins, Dexter. (1964). *Historia de la doctrina Monroe*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Roy Mauro Marini (2012). *El Maestro en rojo y negro*. Quito: Editorial IAEN.
- Suárez Salazar, L. y García Lorenzo, T. (2008). *Las relaciones interamericanas: continuidades y cambios*. Buenos aires: CLACSO.

CAPÍTULO 2

Musicología Hemisférica: un deseo de estar informado

María Paula Cannova y Luis Ramiro Mansilla Pons

Pero otro peligro corre, acaso, nuestra América, que no le viene de sí, sino de la diferencia de orígenes, métodos e intereses entre los dos factores continentales, y es la hora próxima en que se le acerque, demandando relaciones íntimas, un pueblo emprendedor y pujante que la desconoce y la desdigna.

JOSE MARTÍ, Nuestra América

La música y su estudio histórico han tenido desde el siglo XIX una forma disciplinar que los considera, analiza y sistematiza: la musicología. Si bien la constitución de la disciplina tiene en diferentes latitudes rasgos propios, lo común durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX en relación al estudio teórico de los aspectos musicales desde una perspectiva histórica ha sido la centralidad de la música de tradición escrita, con un autor de referencia, producida principalmente en Europa central y con predominio de relatos biográficos que -explicados desde la genialidad creativa desinteresada y a partir de la autenticidad de la obra artística- concentran en los compositores varones, blancos y cristianos una tradición fundamentalmente germánica. Dicho proceso no es objeto de estudio del presente libro ni de este capítulo en particular, no obstante es necesario considerar tales tópicos al momento de periodizar, analizar las constantes y buscar las divergencias en la musicología norteamericana vinculada a la diplomacia musical de EUA. Resulta importante porque algunas constantes no son únicas en el país del norte ni en las repúblicas latinoamericanas y caribeñas, algunas tienen una matriz oriunda en Europa central, y fuertemente en Alemania, Reino Unido e Italia. Sin embargo, el predominio positivista en la musicología estuvo fuertemente anclado en EUA. A su vez, ciertas divergencias se instalan como estrategias para divorciar el pasado colonial del Nuevo Mundo y para amalgamar en un ficcional hemisferio occidental¹⁰ bajo la tutela de EUA a los países latinoamericanos y cari-

¹⁰ El Hemisferio Occidental abarca todo el globo al oeste del meridiano de Greenwich, por lo que no sólo comprende el continente Americano, sino que incluye una parte de África occidental, de Marruecos y de Argelia, además una parte de Islandia, España, Portugal, Reino Unido, Francia e Irlanda; también incluye parte de las islas de Polinesia. En este sentido, denominar hemisferio occidental a los países incluidos en el continente americano es parte de la pretensión

beños. Tanto músicos como musicólogos han colaborado en la construcción de un corpus musicológico donde la constitución de instituciones, bibliotecas, archivos, eventos académicos, publicaciones y festivales confluyen en una estructura que posee en Washington su sede central y en el Departamento de Estado su principal fuente de financiamiento, sin embargo tanto la sociedad civil, como las fundaciones, organizaciones no gubernamentales, los organismo multilaterales, las editoriales y las universidades y *colleges* serán las entidades que con extrema frecuencia durante dos siglos colaboraren y cooperen con la pretendida unidad hemisférica en el campo musical. Una aproximación a su estudio musical, histórico y político es lo que nos proponemos en este capítulo.

Musicología y Unión Panamericana

Charles Seeger (1886-1979) fue uno de los musicólogos influyentes en las instituciones representativas del Panamericanismo, de hecho fue el Director Jefe de la División Música de la Unión Panamericana desde su creación en 1941 hasta 1953. Seeger nació en Ciudad de México, dada la condición comercial de su padre norteamericano, en esa ciudad pasó varios años por lo que su dominio del castellano era destacado. Justamente es en 1941 cuando publica el artículo *Inter American Relations in the Field of Music. Some basic considerations*, que analizaremos en este caso como referente de las teorías del autor que fueron orientadoras del rol de la musicología en esa etapa. Este escrito es en verdad enunciado en 1939 en la Conferencia del mismo nombre que el Departamento de Estado norteamericano convocó mediante la División de Relaciones Culturales, con el objeto de “...fomentar y mejorar el entendimiento de nuestros vecinos del Sur” (Seeger, 1941, p. 17)¹¹. En ese apartado Seeger menciona las instituciones y corporaciones que participaron junto al comité organizador de la creación de la División Música perteneciente a la Unión Panamericana: el *American Council of Learned Society*, el *Council of National Defense* y la *Carnegie Corporation*. La primera es una ONG, de una sociedad colegiada en ciencias sociales y humanidades que desde 1919 hasta la fecha actúa en representación del Estado en instancias internacionales relativas a dichos campos disciplinares. Entre otras acciones, otorga financiamiento educativo para académicos norteamericanos y extranjeros que deseen estudiar en EUA, a menudo mediante la administración del Programa *Fulbright*. El Consejo Nacional de Defensa se creó en 1916 a instancias de la Primera Guerra Mundial nucleando las Secretarías de Guerra, de la Marina, de Agricultura, de Comercio y de Trabajo, con el fin de coordinar el uso de los recursos en el contexto del enfrentamiento bélico. La fundación *Carnegie Corporation of New York* se creó en 1911 con el objetivo declarado del fomento filantrópico de las ciencias y el

de dominación que EUA ha ejercido en el área, pero no así una realidad geográfica que amerite el uso de mayúsculas como sustantivo propio.

¹¹ Del original en inglés: “... furtherance with and better understanding of our neighbors to the south” (Seeger, 1941, 17). Traducción María Paula Cannova.

conocimiento. Mediante ésta Andrew Carnegie, el empresario del acero norteamericano, financió la construcción de edificios públicos en EUA, así como aspectos de la política exterior norteamericana. Esta articulación entre el capital privado, el estado y las relaciones internacionales es una constante en el campo de la promoción musical y de la musicología también. A pesar de no ser habitual dicho reconocimiento o mención, la lectura de programas de congresos, recitales y festivales indica muy a menudo, que el capital privado ha estado fuertemente comprometido con la promoción del pensamiento formal en materia musical, tal y como puede leerse en otros capítulos de este libro las fundaciones Ford, Rockefeller y Carnegie entre otras tuvieron y poseen un particular vínculo con la música y la musicología en términos hemisféricos.

En la conferencia de 1941 Seeger advierte sobre dos aspectos que identifica como causantes del estado de la dificultad para que la música opere como factor de entendimiento entre los norteamericanos y también en las relaciones Inter-Americanas, ellos son el exotismo y el adoctrinamiento. En torno al exotismo Seeger expresa que opera en la creencia de que la música es un lenguaje universal y, que por lo tanto, lo que no es propio de la producción centroeuropea donde la tradición escrita está priorizada a la oral, resulta extraño, exótico. Sobre el adoctrinamiento con claridad identifica el peso de la tradición individualista de la genialidad del compositor, quien por fuera de la historia, crea de la nada una obra de arte que confirma su naturaleza extraordinaria. En este punto Seeger apela al reconocimiento de las tradiciones y de las relaciones sociales que operan en la configuración de un saber. A estos conceptos propone dos que considera opuesta y valoradas como alternativas constructivas en pos de un mayor entendimiento de la música norteamericana, condición que, cree además, necesaria para la interrelación con la música latinoamericana y caribeña. Esas dos teorías son el Nativismo y la teoría de la Orientación (*Theory of Guidance*), respecto de la primera indica que la producción musical norteamericana existió desde la independencia, correspondiéndose con la música popular, el folk, el blues y el jazz también. Sobre la Orientación propone que funcione como guía del pueblo norteamericano hacia el conocimiento de sus propias tradiciones, las que en materia musical señala como principalmente orales, cuya presencia debe garantizarse en las etapas formales de educación.

La relación con la reflexión sistémica sobre la música, es decir, la producción de conocimiento teórico, implicó para Seeger una comprensión necesaria de la música norteamericana, y particularmente de la música de tradición popular. Ligado a la revitalización de las tradiciones culturales y al análisis de las formas sociales de producción musical, Seeger también se sumó a la voluntad de control hemisférico mediante la musicología, sin dejar de acentuar aquellas viejas elaboraciones sobre la condición novedosa de los productos y de las relaciones sociales en el Nuevo Mundo respecto de la Europa colonialista. Ese relato presente en los padres fundadores, en las doctrinas de injerencia continental o en la valoración de la música folk norteamericana persigue un denominador común: acentuar un rasgo aparentemente compartido entre EUA y Latinoamérica y el Caribe, es decir la dependencia colonial en materia del pensamiento y de la producción intelectual. En este sentido, en el texto y discurso analizado Seeger afirma:

Mientras tanto, la música entre las Américas está en pleno apogeo. Debido al corte de la comunicaciones con Europa, a las que las Américas han estado tan acostumbradas por siglos, el intercambio de estudiantes, artistas, compositores, música impresa, discos y emisiones radiofónicas está creciendo entre las veintiún repúblicas (Seeger, 1941, p. 18)¹².

Las proclamas más enérgicas hacia la organización del conocimiento musical por fuera del exotismo y del adoctrinamiento las encontramos hacia el final de texto en el que se propone asumir la tarea de colaborar en la cooperación internacional mediante la música,

[...] si la música ha de ser una ayuda para sustituir la cooperación internacional y la paz por la competencia y el conflicto internacionales, nosotros deberemos confiar en el amor por las músicas exóticas y en el adoctrinamiento. Conceptos como la fraternidad universal del hombre, la unión mediante la música y otros similares, si se los considera como objetivos culturales, no pueden escapar, a todos los efectos prácticos, de la presentación de la casi doctrina mística. Y se necesitará un fuerte elemento de autoridad para lograr la realización de estos objetivos democráticos, en el sentido en que son (Seeger, 1941, p. 64)¹³.

Charles Seeger a partir de 1950 generará programas radiales tendientes a difundir la música popular latinoamericana. Con su producción teórica aportó una integración de disciplinas al campo musicológico indiscutible que sentó bases para el futuro cuestionamiento que la *New Musicology* desarrollará a finales del siglo XX, también se preocupó por integrar al análisis musical la funcionalidad social y cultural que la música posee, jerarquizó el estudio etnomusicológico y la música de tradición oral convirtiéndola en objeto de estudio y logró articular un sistema de intercambio de información sobre música norteamericana y latinoamericana fundante del resto de las instituciones que se expandieron a partir de la segunda mitad del siglo XX. Pero todas esas informaciones están en las bibliotecas de EUA, en las instituciones que estudian incluso a la música latinoamericana en y desde *América*, haciendo efectivo el pleno ejercicio de aquel *elemento de autoridad fuerte para los objetivos democráticos* que gustó en señalar.

¹² Del original en inglés: Meanwhile music between in the Americas is in full swing. Owing to the cutting off of communications with Europe to which all the Americas have been accustomed for centuries, exchange of students, professors, artist, composers, printed music, disc and radio broadcast is increasing between the twenty-one republics (Seeger, 1941, 18). Traducción María Paula Cannova.

¹³ Del original en inglés: [...] if music is to be an aid in the substitution of international cooperation and peace for international competition and conflict, we shall have to rely upon love of exotic musics and upon indoctrination. For all practical purposes, concepts such as universal brotherhood of man, unity through music and the like, cannot, if viewed as cultural objectives escape presentation qua doctrine -quasi mystical doctrine at that. And it will take a strong element of authority to effect realization of these objectives, democratic in sense as they are. (Seeger, 1941, 62). Traducción María Paula Cannova.

La figura de Francisco Curt Lange (1903- 1997) resulta necesaria porque institucionalizó desde el americanismo musical a los estudios musicológicos y etnomusicológicos en el contexto del Panamericanismo. Curt Lange fue un musicólogo alemán protagonista en el estudio de las músicas coloniales latinoamericanas, especialmente las de Brasil. Formado en arquitectura en la Universidad de Munich, sus estudios musicales fueron, aunque sistemáticos, por fuera de ese ámbito, tomando cursos de musicología con Curt Sachs, Erich von Hornbostel y Adolf Sandberger, de dirección orquestal con Arthur Nikish, de órgano con Karl Straube, así como también cursos de composición, folklore alemán, acústica y estética.

Hacia 1923 se afincó en Montevideo, Uruguay, adoptando la ciudadanía de ese país. Allí, gracias al apoyo oficial, colaboró en el recién creado *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica* (SODRE), precisamente en CX6 SODRE, la segunda emisora pública estatal en Hispanoamérica, a través de la creación de la Discoteca Nacional y de la difusión de su archivo en programas radiofónicos. Según Inés de Torres,

Curt Lange encontró en Uruguay un Estado dispuesto a impulsar y a apoyar la regulación o incluso la intervención del Estado en materia cultural, lo que formaba parte de la tradición de su cultura política. Esta coincidencia fue clave para el proyecto de Lange, quien sostenía que la única manera de “defender a la música” era que el Estado directamente detentara el monopolio de la transmisión radial, dado que las radios privadas habían demostrado estar alentadas únicamente por el afán de lucro y, por lo tanto, su programación estaba orientada por el gusto del público y por la menor inversión de la emisora (de Torres, 2019).

También fundó, en 1938, el *Instituto Interamericano de Musicología* que, entre varias actividades, disponía la publicación de partituras a través de su *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores*. Al respecto, Luis Merino Montero señala:

La "edición de música inédita americana", como una de las finalidades principales del Instituto Interamericano de Musicología, se cumplió también a través de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores creada en 1941. El "Primer ciclo de publicaciones" contempló la edición, entre 1941 y 1942, de treinta obras para piano, violín solo, viola sola, voz y piano o conjunto instrumental, medios de cámara y coro. La edición del "Segundo ciclo de publicaciones" se inició en 1943. En su conjunto, se dieron a conocer hasta 1952 sesenta y seis obras de muchos, entonces jóvenes, creadores de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Colombia, México, Cuba y los Estados Unidos, que posteriormente alcanzaría renombre continental y mundial. A modo de ejemplo, se puede señalar que a través de esta Editorial las Pastorales para violín y piano de Carlos Isamitt, obra compuesta en 1939 y que es la primera conocida en Chile en emplear el serialismo de doce tonos, se proyectó en una perspectiva americana. Mutatis mutandis, la edición preparada por Lange de *Latin-American Art Music for the Piano*, consistente en *Twelve Contemporary Composers selected and provided with a Preface*

and Biographical Data (Nueva York : Schirmer, 1942), permitió la diseminación en los Estados Unidos, de doce compositores de Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, Perú, Venezuela y México; apoyándose en las "políticas del buen vecino" fomentadas por el presidente Franklin Delano Roosevelt durante la Segunda Guerra Mundial (Merino Montero, 1998).

Asimismo, fue Agregado Cultural de las embajadas de Uruguay en Alemania (1961- 1963), bajo el Consejo Nacional de Gobierno presidido sucesivamente por Eduardo Víctor Haedo, Faustino Harrison y Daniel Fernández Crespo, y en Venezuela (1986 – 1990), durante la presidencia de Julio María Sanguinetti. Sobre su labor en ese país, Merino Montero comenta:

Con la visión de un verdadero estadista, Lange apreció que una sólida educación musical constituye la condición sine qua non del desarrollo de la música y la musicología de un país, siempre que pueda irradiarse a todos los sectores de la población, de acuerdo al así llamado "proyecto democratizador" de la modernidad. Esto hace insoslayable la renovación de la institucionalidad decimonónica. De ahí el entusiasmo con que Lange trabaja en pro de la Discoteca Nacional, la educación musical infantil del Uruguay y el empleo de la naciente difusión radioeléctrica como medio de educación de las masas y como factor de difusión artística y científica (Merino Montero, 1998).

No obstante su fuerte vínculo con el Uruguay, Curt Lange desarrolló su labor en gran parte de Sudamérica. En Argentina, colaboró en la creación en 1948 del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCUYO), en Mendoza, que incluía un Departamento de Musicología dirigido por él mismo, y fundó la *Revista de Estudios Musicales* de la institución, que funcionó entre 1949 y 1954.

En Venezuela, además de su actividad como Agregado Cultural, fue investigador de la Biblioteca Nacional y trabajó en la *Revista Musical de Venezuela*, por entonces dependiente del Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo.

Su principal campo temático fue, como investigador becario de la UNESCO, la música de la región minera del Brasil durante los siglos XVII a XIX, actividad en la rescató y recopiló una gran cantidad de partituras vinculadas a la práctica eclesiástica, colaborando con el archivo musical del Museo de la Inconfidencia de Ouro Preto, Minas Gerais. Por esa labor, recibió el Doctorado *Honoris Causa* por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), entidad que custodia su archivo, hoy denominado Acervo Curt Lange (Archivo Curt Lange). Sobre su estadía en Brasil, Inés de Torres menciona un rasgo particular sobre las personas con las que Curt Lange trataba:

Además de la música en sí misma en todas sus manifestaciones, hay otro elemento en común entre las personas e instituciones con las que se vinculó Lange en su estadía en Brasil, y es el hecho de que casi todas ellas estaban vinculadas de uno u otro modo con la función pública: eran artistas o intelectuales.

tuales que ocuparon un lugar en las políticas culturales en las distintas etapas de este agitado período. En efecto, en las redes intelectuales que tejió Lange, aparecen frecuentemente figuras que desempeñaron cargos de dirección, creación u organización de instituciones o programas culturales de carácter público: discotecas, bibliotecas musicales, orquestas sinfónicas, servicios de radiodifusión educativa, instituciones de formación académica o de pedagogía musical (de Torres, 2019).

Fue editor del *Boletín Latino Americano de Música*, publicación periódica que funcionó entre 1936 y 1946, publicándose seis volúmenes en distintos países.¹⁴ Desde sus páginas, Curt Lange propuso una perspectiva integracionista de la música continental, a la que llamó *americanismo musical*, contemplando la construcción de una identidad que contenga a América del Sur, América Central y América del Norte, incluyendo a EUA y Canadá. Un ejemplo de esto puede configurarlo la inclusión de partituras de compositores estadounidenses, según lo señala Merino Montero:

En el suplemento musical que acompaña al volumen V (1941) el número total de obras aumenta a treinta y cinco; de ellas treinta y cuatro obras son de compositores estadounidenses y una es del chileno Carlos Isamitt, como ilustración musical de un estudio publicado en el volumen V del BLAM. Figuran en este suplemento algunos de los más importantes creadores norteamericanos de la época como Elliott Carter, Aaron Copland, Henry Cowell, Paul Creston, David Diamond, Charles Ives, Walter Piston, Quincy Porter, William Schuman y David Van Vactor. De Charles Ives, Lange publicó *The Unanswered Question* (traducida como *La pregunta incontestada*) en versión para cuarteto de flautas, trompeta y cuarteto u orquesta de cuerdas. Esta es la obra más famosa de Ives, que recién sería publicada en los Estados Unidos cuarenta y ocho años después (Merino Montero, 1998).

En ese texto, los autores distinguen dos hechos como característicos de la investigación histórica musical en América Latina: la llegada de investigadores europeos exiliados, y los vínculos de la actividad con los proyectos políticos de EUA para con nuestro territorio:

La historiografía musical regional desde el final del siglo XIX y durante casi todo el XX estuvo determinada por dos procesos fundamentales: el exilio de investigadores europeos durante la primera mitad del siglo XX, que se convertirían en las figuras principales de la musicología y la teoría musical latinoamericanas: Curt Lange, Mayer-Serra, Leuchter, Salazar, Gräetzer, entre otros; y la relación estrecha entre la actividad musicológica y los proyectos hemisféricos norteamericanos: desde la doctrina Monroe y su actualización

¹⁴ Los volúmenes I (1935), III (1937) y V (1941) fueron editados en Montevideo; el volumen II (1936), en Lima; el volumen IV (1938), en Bogotá, y el volumen VI (1946, el único en portugués) en Río de Janeiro.

como “política del garrote” en el corolario de Roosevelt, hasta la Doctrina de la Seguridad Nacional, pasando por la fundación de la OEA y la Alianza para el Progreso. Todas estas acciones injerencistas siempre contuvieron una “rama musical”, ya fuera a partir de una “unión panamericana de compositores”, de la organización de “conciertos panamericanos”, la producción y distribución de discografía “panamericana”, el establecimiento de un sistema de becas de excelencia musical o, lo que nos ocupa aquí, un espaldarazo muy importante para el desarrollo de estudios historiográficos sobre la música de nuestra región (VV.AA., 2012, p. 3).

Souvenirs Interamericanos

Uno de los principales articuladores de las relaciones internacionales y la musicología fue Gilbert Chase (1906-1992), quien además de musicólogo, fue etnomusicólogo, académico y diplomático estadounidense, aunque paradójicamente nació en Cuba. Su principal aporte musicológico seguramente estuvo en el campo de la música norteamericana. Entre 1940 y 1943 fue especialista en música latinoamericana en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. La articulación entre la musicología hemisférica y el sistema medial lo llevó adelante entre 1943 y 1947 con sus participaciones en la cadena televisiva de Estados Unidos NBC presentando la serie *Music of the New World*, además de dirigir el departamento educativo de la RCA Víctor en Camden escribió importantes volúmenes sobre las prácticas musicales de EUA, Latinoamérica y el Caribe. Trabajó como docente e investigador en la Universidad Tulane en Nueva Orleans, en la Universidad de Texas en Austin (UT) y en la Universidad de Oklahoma en Norman (OU). Con un marcado acento en las tradiciones folklóricas, Chase sentó las bases sobre la diversidad de la identidad musical de EUA en su libro de 1955 titulado *America's Music, from the Pilgrims to the Present* (La música de América desde los Peregrinos hasta el Presente). Sobre el campo iberoamericano, publicó los influyentes volúmenes *The music of Spain* (La música de España) en 1959, y *A Guide to the Music of Latin America* (Una guía de la música de América Latina) en 1945. En el campo de la diplomacia cultural, trabajó como agregado cultural de EUA en Lima, Perú, entre 1950 y 1953 bajo la presidencia de Harry S. Truman. Ocupó el mismo cargo en Buenos Aires, Argentina (1953-1955), bajo la presidencia de Dwight D. Eisenhower, e hizo lo propio en Bruselas, Bélgica, entre 1960 y 1963, bajo las presidencias de Eisenhower y de John F. Kennedy. Fue el autor de la entrada biográfica sobre Alberto Ginastera en el *Grove's Dictionary of Music*, 1971-1975.

En la introducción al libro *America's Music* de Chase (1955) se expone la controversia sobre la designación del territorio correspondiente a los EUA bajo el sustantivo propio *América*. Esta simplificación aparente requiere de la explicación y argumentación por parte del autor y, por aquel entonces, también funcionario de la embajada de EUA en Argentina como agregado cultural,

En el título de mi libro he usado el término “América” para designar a los Estados Unidos de América, a la vez que soy plenamente consciente de que el término es más apropiado para el Hemisferio Occidental en su conjunto. Habiendo trabajado por quince años en el campo de las relaciones Inter- Americanas, no podía dejar de tener en cuenta el sentido más amplio que nosotros en este hemisferio estamos obligados a dar al término “América” como el nombre simbólico que nos une todos a los comunes ideales de paz, amistad y cooperación. Por mi uso restrictivo del término en este caso, invoco las necesidades de eufonía y conveniencia, sustentadas en una tradición literaria que tiene amplia precedencia (Chase, 1955, p. xxii)¹⁵.

En 1947, Chase había publicado en la Revista Musical Chilena, un artículo titulado *Fundamentos de la cultura musical en Latino-América*, allí afirmaba que

“El término Latino-América” es una ilusión semántica, una ficción filológica. Es una de esas utilitarias expresiones que ni pueden ser lógicamente defendidas ni convenientemente reemplazadas. A lo sumo, yo le concedería validez como concepto geográfico, no para definir una entidad cultural” (Chase, 1947, p. 14).

Por lo tanto propone denominar América-Latina a la música que no es norteamericana, negando la posibilidad de una distinción cultural afirmativa y propia a las realidades y prácticas sonoras de uno de los espacios culturales más amplios del planeta. La negación a la unidad cultural de Latinoamérica y el Caribe ha sido una constante en el intervencionismo y en la expansión del área de influencia de EUA desde el siglo XIX. En este caso concreto, adquiere dimensiones particulares dado la condición de agregado cultural de Gilbert Chase. No obstante, este problema tiene un origen geopolítico y estratégico que se remonta al siglo XIX, cuando en 1823 el presidente norteamericano James Monroe, incluye en su discurso en el congreso la frase: “América para los americanos”. Pero es en 1845 cuando en el discurso del entonces presidente de EUA James Polk devela el sentido expansionista de la frase ya que recupera la Doctrina Monroe en medio del conflicto bélico desarrollado por ese país con México disputándose los territorios de California, Texas y Oregón. Ya en 1891 José Martí observaba refiriéndose a la dominación norteamericana en Latinoamérica y el Caribe que

¹⁵ In the title of my book I have use the term “America” to designate the United State of America, while fully aware that the term is more properly applicable to the Western Hemisphere as a whole. Having worked for fifteen years in the field of Inter-American relations, I could not fail to be aware of the larger sense that we of this hemisphere are bound to give to the term “America” as the symbolic name that binds us all to common ideals of peace, friendship, and cooperation. For my restricted use of the term in this case, I plead the needs of euphony and convenience, supported by a literary tradition that has ample precedent (Chase, 1955, xxii). Traducción María Paula Cannova.

“El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe (José Martí, 1891, p. 181).

A pesar de la temprana advertencia del líder y poeta cubano, las relaciones entre América Latina y el Caribe con EUA demuestran históricamente la pretensión de dominación del coloso del norte sobre el resto del continente. La cultura, y la música en particular no constituyen una excepción, a pesar de la doble dependencia de las metrópolis europeas América Latina recorrió a lo largo de dos siglos un camino importante en el marco de la incorporación al mercado del trabajo como fuente principal de provisión de materias primas. Dichas *commodities* han tenido también su versión sonora, en materia musical mediante la edición de partituras y la fonográfica y en relación a las prácticas sociales el lugar reservado al entretenimiento, y si se trata de música culta el del exotismo. Las músicas latinoamericanas y caribeñas inundarán salones de baile de los siglos XIX y XX, recrearán exquisitos clubes con las respectivas adecuaciones armónicas mediante danzas mestizas, u obtendrán su *Latin Grammy*, pero nunca ninguna discográfica latinoamericana dominará el mercado al menos de su propia música, tampoco un país latinoamericano posee las normas o las patentes de los instrumentos y herramientas necesarias para la producción musical mediante grabación, creación de instrumentos y medios de difusión, menos aún será capaz de organizar festivales internacionales, ferias internacionales a nivel masivo como sí lo ha hecho Europa o EUA, incluso en el siglo XIX (basta recordar las ferias internacionales o el salón de la música en la feria de Buffalo en 1901). Y en el ámbito de la música culta o académica, los casos de éxito musical son considerados como elementos decorativos cuyo exotismo es su principal fuente de interés, sea el *Malambo* de Ginastera en pleno siglo XX o los guaraníes italianizados de la ópera *Il guaraní* de Carlos Gómes en el siglo XIX, la extrañeza de ese otro del Nuevo Mundo prima frente a cualquier otro rasgo. Esos pueden ser parte de nuestros logros, tanto como de lo que nos dejan ser y al respecto vale recordar que la persuasión del *soft power* (Nye, 2004), es lo suficientemente sólida como para no conocerla.

El interés diplomático de Chase no se limita a su experiencia formal como funcionario de la embajada sino que recupera parte de la tradición de dicho ejercicio del *poder blando* en Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), una de las figuras emblemáticas de la composición norteamericana del siglo XIX. Gottschalk, quien era oriundo de New Orleans, fue norteamericano por la compra de ese territorio que en 1803 EUA hace a Francia. Sobre el compositor y pianista virtuoso, Chase expresa en el libro *America's Music*, “Los Estados Unidos no han tenido nunca un embajador más efectivo en Sudamérica que Louis Moreau Gottschalk” (1955, p. 320)¹⁶. El hecho que permite esta afirmación según Chase es lo expresado en una carta escrita por Gottschalk, a razón de su actuación benéfica en Montevideo, dirigida a la

¹⁶ The United State has seldom if ever a more effective cultural ambassador in South America than Louis Moreau Gottschalk” (1955, p. 320). Traducción María Paula Cannova.

Society of the Friends of Education que en Uruguay, en la que el compositor del siglo XIX caracteriza la función del sistema público de educación en EUA. Al respecto, sostiene que dicho sistema educativo convierte en hombre al niño, luego en ciudadano y tiene como objetivo principal prepararlo para el uso de la libertad¹⁷. Esta expresión de Gottschalk indican por un lado, la necesidad de asentar las bases de la formación educativa para los ciudadanos norteamericanos sobre una determinada idea de libertad, pero además enlaza las prácticas artísticas o los referentes extraordinarios de dichas prácticas a la actuación de las asociaciones del siglo XIX como promotoras de cuestiones de la vida ciudadana, pública y civil que aún no eran de dominio exclusivo del Estado Nación. En este sentido es importante señalar que la articulación entre el asociacionismo dedicado a la promoción musical en el siglo XIX cumplió funciones que en el siglo XX desarrollaron las organizaciones no gubernamentales (ONG), o las fundaciones siempre en estrecha vinculación con los poderes gobernantes.

La figura de Gottschalk efectivamente puede ser considerada como uno de los referentes de la acción diplomática en la política cultural exterior de EUA en América Latina durante el siglo XIX, como lo afirma Douglas Sandle en *Orchestrating the Nation: The Nineteenth-century American Symphonic Enterprise* (2016). En 1865 el virtuoso pianista norteamericano recorre Cuba, Nicaragua, Guatemala, El Salvador, Ecuador, Bolivia, Perú, Chile, Argentina, Paraguay, Uruguay y Brasil. Organiza conciertos y festivales en los que llegan a participar entre trescientos y ochocientos músicos. Las expresiones del compositor y pianista sobre las naciones -a las que no denominaba repúblicas- incluyen en sus intercambios epistolares con familiares y amigos, descripciones que demuestran el desprecio y el menosprecio sobre los países latinoamericanos y caribeños. Expresiones como las que se pueden observar debajo al referirse a la población de Argentina, dan cuenta de la sensación de superioridad con la que el músico norteamericano se presentaba frente al público local, “[la población] en la fuente de donde provienen todas las vicisitudes, todas las corrupciones y todas las malas pasiones humanas. En esta nación todos son abandonados de la Providencia” (Gottschalk en Sadle, 2016, p. 140)¹⁸. También en Argentina, y en relación a una nota periodística elogiosa hacia Gottschalk, éste responde en una carta que se conoce mediante la publicación en la prensa local en la que indica con claridad su concepción panamericanista en materia de relaciones internacionales en el continente

Como hijo de la gran república del norte, me acostumbré desde mi más tierna juventud a considerar el completo Hemisferio Occidental, como la patria común de todos los que desean progreso y libertad, independientemente de la lengua o de la latitud. Como ciudadano de Estados Unidos, me encuentro profundamente agradecido por su adivinación del impulso básico americanista que me orienta hacia adelante. Si sólo mis limitadas habilidades fueran iguales a mis deseos y mi fervor patriótico,

¹⁷ Puede leerse en la página 320 del mencionado texto de Gilbert Chase.

¹⁸ the source whence ow all turpitudes, all corruptions, and every bad human passion. In this nation all are abandoned by Providence” (Gottschalk en Sadle, 2016, 140). Traducción María Paula Cannova.

el arte del Nuevo Mundo se elevaría a nuevas alturas¹⁹ (Gottschalk, citado en Sadle, 2016, p. 143).

Fundamentalmente durante la década de 1850 Louis M. Gottschalk compuso varias piezas para piano tituladas *souvenir*, es decir recuerdo. El pintoresquismo exótico del virtuoso pianista se sumaba a la composición que, a menudo, hacía referencia a los países que recorría. Dada la manifiesta vinculación de su obra con el nacionalismo romántico y con una pretensión hemisférica de identificación cultural, entendemos que estas piezas, sin pretender acabar con la caracterización, resultan significativas para entender el interés del panamericanismo musical del siglo XIX. el compositor realizó unos ocho *souvenires* pianísticos. En los catálogos de su obra los *souvenires* encontrados son: 1-*Souvenir des Ardennes* (1846), 2- *Souvenir de Suiza* (1850), 3- *Souvenir de Bellini* (1852), 4- *Souvenirs d' Andalousie* (1851), 5- *Souvenir de la Vuelta de Abajo* (1854-55), 6- *Souvenir de Lima* (1855), 7- *Souvenir de la Habana* (1859), 8- *Souvenir de Cuba* (1860), 9- *Souvenir de Puerto Rico* (1857), 10- *Souvenir de las Antillas* (1859), 11- *Souvenir de la Louisiane* (1854) y 12- *Souvenir de Lucrezia Borgia* (1865).

El caso del *Souvenir de Bellini* es una fantasía sobre temas de las óperas del compositor italiano Vincenzo Bellini también símbolo del virtuosismo del siglo XIX. El *souvenir* de Andalucía sin dudas es una pieza también centrada en la capacidad extraordinaria de la interpretación técnica del piano, cuyos rasgos más destacados son la presencia de la melodía central en el registro medio mientras en los extremos se dispone el acompañamiento lo que supone una independencia de todos los dedos de la mano importante para lograr interpretar dicho plano en mayor jerarquía. Por supuesto, en la misma abundan las escalas ascendentes y descendentes.

Las piezas tituladas *Souvenir de Cuba* y el *Souvenir de Lima* son dos mazurkas, la danza que originalmente polaca, se incluye en Latinoamérica y el Caribe como parte de las tradiciones de salón. Con forma bipartita, la mazurca es una danza que generalmente acentúa la segunda y la tercera unidad rítmica del compás de $\frac{3}{4}$. En estos casos, es notorio que la centralidad regular de la danza no deja lugar a la emergencia de rasgos rítmicos de músicas mulatas presentes en ambos territorios. En cambio en el caso del *Souvenir de Puerto Rico* Gottschalk decide incluir una sección donde el ritmo del compás se adapta a las características sincopadas y se abandona la mazurca. De hecho el subtítulo de la partitura es *Marche des Gibaros* (*sic* en el original), en alusión a los campesinos que vivían en las montañas de Puerto Rico y conocían la cultura borinquen de los pueblos originarios. En este caso, en la reaparición del tema principal el acompañamiento incluye la corchea con punto semicorchea ligada a corchea y segunda corchea a contratiempo sonando. El *Souvenir de la Habana* es una pieza más extensa subtitulada *grande caprice de concert*, típica para la programación virtuosa donde el

¹⁹ As a son of the great republic to the north, I grew accustomed from the earliest youth to considering the entire West Hemisphere, irrespective of language or latitude, as the common fatherland of all who desire progress and liberty. As a citizen of the United State, I find my self profoundly grateful for your divination of the basic Americanist urge that drives me forward. Were only my limited abilities the equal of my boundless desires and my limitless patriotic impulse, the art of the New World would soar to new heights (Gottschalk, citado en Sadle, 2016, 143). Traducción María Paula Cannova.

carácter expresivo se destaca por sobre la estructura formal. En definitiva la propuesta de recuerdos de Gottschalk por su paso en territorios europeos o latinoamericanos y caribeños no resulta significativamente contrastante, sino más bien se asienta sobre el virtuosismo musical y sobretodo a partir de actuaciones, compromisos y galardones recibidos durante sus presentaciones en las giras latinoamericanas del músico norteamericano.

Así como Gottschalk componía recuerdos de Latinoamérica, Gilbert Chase escribió un *souvenir* extraño en 1945 sobre la música Latinoamericana: *A guide to Latin American Music*, a tal punto que la música de EUA está incluida en los apartados que componen la Guía. Y efectivamente, el libro es un compendio, una guía bibliográfica y de fuentes sonoras de las músicas que se consideran propias a cada territorio nacional tanto en el ámbito popular como académico. Debe notarse que para la época la música popular que le interesa a la musicología y en particular a la etnomusicología es el denominado la música rural, originaria, tribal, étnicamente definida, no así la música de las poblaciones urbanas y masivas que generalmente circulan en el mercado musical siendo comercialmente competentes. Ya en esta guía se aclaraba respecto del término Latinoamérica, como lo hiciera en 1947 en el texto de la *Revista Musical Chilena* antes mencionado, en este caso se indica:

El término latinoamericano adoptado por conveniencia, no es susceptible de una interpretación demasiado rígida. Estrictamente hablando, éste no aplica a todos los territorios que se encuentran en el sur del Hemisferio Occidental. Las Guayanas, las británicas y las francesas, las Indias Occidentales, la república de Haití, sólo pueden ser denominadas América Latina de una forma holgada en virtud de la proximidad geográfica. Todo lo que pertenece a la cultura aborigen previa a la llegada de Colón no es latinoamericano, sino amerindio. Y en otros casos la influencia predominante es afroamericana. Como una fórmula corriente, hemos agrupado bajo la denominación América Latina todo el sur y el centro de América, México, las Indias Orientales, y aquellas partes de Estados Unidos en el cual predomina la influencia hispánica. En aras de ser exhaustivos parece conveniente también incluir a la Bahamas (Chase, 1945, p. XI)²⁰.

La astuta apelación de Gilbert Chase a una división entre el Caribe y el concepto de América Latina radica en una tradición norteamericana que se remonta al siglo XIX, época en la que se consolida dicho territorio como zona de influencia económica de EUA, tanto por la produc-

²⁰ Del original en inglés: The term Latin American adopted for the sake of convenience, is not susceptible for a too rigid interpretation. Strictly speaking, it does not apply to all territories lying in the southern sections of the Western Hemisphere. The Guaianas, the British and the French West Indies, the Republic of Haití- these only can loosely be called "Latin American" by virtue of geographical proximity. All that pertains to aboriginal culture before the coming of Columbus is in no sense Latin American, but Amerindian. And in other cases the predominating influence is Afro-American. As a ready working formula, we have grouped under the rubric "Latin American" all of South and Central America, Mexico, the West Indies, and those parts of the United State in which Hispanic influence was once predominant. For the sake of completeness it seemed desirable to include the Bahamas also (Chase, 1945, XI). Traducción María Paula Cannova.

ción azucarera como por la frutícola y tabaquera, y que posee en la antes mencionada Doctrina Monroe su principal proclama hemisférica. Por lo que nada mejor que no ser América Latina una unidad dado que de lo contrario correrían igual suerte que los países del sur de América. La diferenciación de amerindio, contrario a lo latinoamericano, es aún más asombrosa, dado que la raíz *amer* de la palabra deviene de América, el nombre con el que el geógrafo alemán Martin Maldseemüller designa al continente en 1507 como reconocimiento a las descripciones que Américo Vespucio hizo del mismo en dos de sus viajes expedicionarios hacia el territorio, en el contexto de la colonización europea. En síntesis, aún en los casos de donde la condición de lo latinoamericano sea negado so pretexto de cuestiones raciales, étnicas, culturales e históricas, lo común a todos los territorios mencionados es su dominación colonial, incluso en los territorios usurpados y/o comprados a México por EUA. El libro es un encargo que realiza el Comité Interdepartamental para la Cooperación con la Repúblicas Americanas del Departamento de Estado de los Estados Unidos (*Interdepartmental Committee for Cooperation with the American Republics*). La voluntad de unidad hemisférica que defiende Chase está además narrada en esta pequeña guía bibliográfica, en la que mediante el rescate del trabajo de Francisco Curt Lange en el Instituto Interamericano de Musicología de Montevideo, sienta las bases del panamericanismo musical en el que puede enlazar las relaciones musicales interamericanas que propone, ya que entiende que la acción de Curt Lange desde 1933 “...lanzó su campaña para promover la independencia musical y la interdependencia de las Américas, es decir, la independencia de Europa y la interdependencia entre ellos” (Chase, 1945, p. 9)²¹. Chase explicita que el americanismo musical es una forma familiar a los que por ese entonces trabajaban en el Inter-Americanismo musical, y además afirma que dicho americanismo sustituyó el nacionalismo musical dadas las herencias comunes a las culturas del hemisferio occidental. Extrañamente el autor reconoce otra forma de americanismo musical en los años 40, en el campo de la música culta o académica, caracterizado por el uso de músicas populares latinoamericanas por parte de compositores norteamericanos como Aaron Copland, Henry Cowell, Harl MacDonald, entre otros. En este sentido el autor indica que “la gran moda de la música popular latinoamericana en Estados Unidos ya ha dado lugar a una fusión de elementos musicales interamericanos que puede llegar a impregnar también el campo de la música artística” (Chase, 1945, p. 9)²².

Resulta destacable que el compendio bibliográfico hecho por Chase incluye el apartado *Inter American Relations* en el cual se identifican los escritos relacionados a la promoción del Inter-Americanismo en el campo de la música.

²¹ Del original en inglés: “...launched his campaign for promoting the musical independence and interdependence of the Americas- that is independence of Europe and interdependence among themselves” (Chase, 1945, p. 9). Traducción María Paula Cannova.

²² Del original en inglés: The great vogue of Latin American popular music in the United State has already brought about a fusion of inter american musical elements which may eventually permeate the field of art music as well. (Chase, 1945, p. 9). Traducción María Paula Cannova.

Gerard Béhague, otro influyente musicólogo que fuera su alumno –y de quién hablaremos más adelante–, define a Chase como uno de los precursores de la integración entre la musicología y la etnomusicología, aspecto que el propio Béhague continuará en su propia praxis:

Gilbert Chase creía que el gran avance para los estudios musicales estadounidenses solo ocurriría "a través de la fusión de las dos disciplinas, la musicología histórica y la etnomusicología, bajo el impacto más impulsor de las ciencias sociales". Dentro de las perspectivas de 1998, su conferencia parece quizás demasiado explicativa, canónica y dogmática, pero su intento de legitimar los estudios musicales estadounidenses y latinoamericanos dentro de la academia fue sin duda su principal motivación (Béhague, 2000, p. 18).²³

Es que ambas disciplinas tuvieron, durante gran parte de los siglos XIX y XX, campos de estudios diferenciados, así como también distintas metodologías. Si la musicología es el estudio de los fenómenos relacionados a la música y sus prácticas en relación a los seres humanos, usualmente se ha reservado el término para designar, desde una perspectiva tradicional, a aquellos saberes vinculados a la academia, a la producción musical europea, mediante técnicas centradas en el análisis musical. La etnomusicología, por su parte, sería entonces una rama de aquella, destinada al estudio de las prácticas no occidentales en sus contextos culturales, razón por la cual se la ha llamado muchas veces *antropología musical*. Esta tipificación, evidentemente más compleja que lo que aquí se menciona, es reduccionista, pero continúa presente en algunas concepciones sobre las prácticas musicales. Como se ha señalado en trabajos anteriores,

Existe aún un divorcio pleno entre lo que tradicionalmente se denomina *musicología histórica* o simplemente *musicología* y los "nuevos" campos de estudio que se han ido abriendo. Por esta razón, en las publicaciones científicas sobre historia de la música seguimos encontrando un recorte temático basado en los criterios tradicionales, mientras que el estudio de otras músicas ha necesitado generar nuevas disciplinas, con sus publicaciones –e incluso instituciones– específicas: *etnomusicología*, *musicología de las mujeres*, *musicología gay*, *música popular*, *música negra*, por no hablar de la centenaria tradición epistemológica del *folklore* (Eckmeyer y Cannova, 2010, p. 4)

En este sentido, Béhague observa en la práctica de Gilbert Chase un intento de acercar ambas disciplinas, no obstante, advierte que para el diplomático y musicólogo norteamericano la etnomusicología todavía conserva limitaciones en su campo de acción, restringido éste al

²³ Del original en inglés: Gilbert Chase believed that the major breakthrough for American musical studies would only occur "through the fusion of the two disciplines-historical musicology and ethnomusicology-under the more impelling impact of the social sciences". Within the perspectives of 1998, his lecture appears perhaps somewhat too explanatory, canonical, and dogmatic, but his attempt at legitimizing both American and Latin American musical studies within academia was undoubtedly his main motivation. Traducción Ramiro Mansilla Pons.

estudio de prácticas musicales consideradas primitivas, a la vez que propone nuevas concepciones para aquellos estudios musicológicos que, a diferencia de las corrientes positivistas, no se centran únicamente en el objeto, sino que también involucran variantes culturales, producción que no puede llamarse simplemente *musicología*. Béhague lo indica en estos términos:

También creía [Chase] que el término "musicología comparada" debería haber sido revivido, no en el sentido del estudio de las culturas musicales no europeas, sino en el sentido utilizado en la lingüística comparada, es decir, el estudio de los cambios en el lenguaje. Sin embargo, como muchas personas de su generación, Chase concibió la etnomusicología de manera bastante restrictiva como el estudio de la música primitiva y tribal, por lo tanto, no favoreció la terminología, ya que es "demasiado estrecha e inapropiada para el propósito previsto" (presumiblemente el estudio holístico de las tradiciones musicales estadounidenses). Luego propuso el infeliz término "musicología cultural", por analogía con "antropología cultural". Infeliz de hecho porque la musicología no lleva ramas similares de antropología (física, social, arqueología, etnología, etc.) para justificar la calificación "cultural" (Béhague, 2000, pp.18-19).²⁴

Las sublimes tensiones de la libertad americana

El Congreso de los Estados Unidos envió una misión diplomática a Sudamérica en 1817 cuyo secretario fue Henry Marie Brackenridge (1786–1871), con claro objetivo de buscar información y realizar tareas de inteligencia en el resto del continente. El trabajo de Brackenridge tuvo implicancias en la declaración de la Doctrina Monroe, y fue publicado en un libro en dos volúmenes en 1819, titulado *Voyage to South America*. El musicólogo Nicolás Slonimsky (1894-1995) recupera dicha misión en el libro titulado *Music of Latin America* (1946), en el que rescata del libro de Brackenridge la necesidad de crear el deseo de estar informado sobre Sudamérica antes que emprender un trabajo que dé cuenta de forma exhaustiva de la actualidad del continente en general (Brackenridge en Slonimsky, 1946, 1)²⁵. Pero lo extraño es que en el texto de Slonimsky no hay referencias a las reflexiones sobre

²⁴ Del original en inglés: <<He also believed that the term "comparative musicology" should have been revived, not in the sense of the study of non-European musical cultures, but in the sense used in comparative linguistics, that is, the study of changes in language. However, as many people of his generation, Chase conceived of ethnomusicology quite restrictively as the study of primitive and tribal music, therefore he did not favor the terminology, as "too narrow and inappropriate for the intended purpose" (presumably the holistic study of American musical traditions). He then proposed the unhappy term "cultural musicology," by analogy with "cultural anthropology." Unhappy indeed because musicology does not carry similar branches of anthropology (physical, social, archeology, ethnology, etc.) to justify the qualification "cultural">>. Traducción: Ramiro Mansilla Pons.

²⁵ Del original en inglés: "What is wanted at present, is not so much a work embracing the necessary information on the subject of South America generally, as one that should create a desire to be informed" (Brackenridge, 1819, pp. viii-ix).

música que Brackenridge realiza en su libro, particularmente raro si se considera que en la misma página en la que lo cita indica más abajo que

Desde los tiempos de Brackenridge, muchos volúmenes de gran peso se han publicado sobre geografía, política y economía de Sudamérica, América Central y de las Indias Orientales, aquella parte del mundo comúnmente referida bajo el nombre colectivo de América Latina. Pero en el dominio de las artes, y más precisamente de la música, América Latina es *terra incognita* (Slonimsky, 1946, p. 1)²⁶.

Una de las referencias a hechos musicales relevados por Brackenridge, con reflexiones importantes sobre la función de la música nacional o patriótica, es la vinculada a la experiencia en Buenos Aires que el político norteamericano tiene en relación a una reunión en la que se canta el himno nacional argentino, que desde 1813 es la forma musical cantada obligatoria para cualquier reunión oficial en donde el Estado participe (Buch, 2001). Brackenridge, expone esta condición obligatoria cuando indica que: “Este himno, como dije, ha sido compuesto por un abogado, de nombre Lopes, ahora miembro del congreso, siendo universalmente cantado en todas las Provincias de La Plata, en los campamentos de Artigas, tanto como en las calles de Buenos Aires (1819, p. 272)²⁷. Luego de transcribir la primera estrofa que escuchó y el estribillo, traduciéndolos para la difusión de sus ideas en el libro, indica que

No es necesario hablar del poder de influencia de la música nacional y de las canciones nacionales²⁸; se ha dicho, que no hay una nación sin ellas; al menos, cuando los sentimientos y pensamientos son así inculcados, se entretienen con todas las fibras del corazón. Ellos, a la vez, conforman la mejor evidencia de cuál es el deseo o la inclinación predominante del pueblo; son prueba cien veces más convincente que las observaciones generales. Un pueblo que es entusiasta en tales sentimientos, nunca puede voluntariamente someter sus cuellos al yugo del despotismo; y ninguno de sus gobernantes puede engañar que sus actos se ajusten a ellos por más tiempo, especialmente cuando su poder no depende de los ejércitos en pie, sino de estas mismas personas. Sus canciones respiran las sublimes tensiones de la libertad americana; cualquier otra sería

²⁶ Del original en inglés: Since Brackenridge's time, many a weighty volume has been published dealing with geography, politics, and economics of South America, Central America, and the West Indies, the part of the world which are commonly referred to under the collective name of Latin America. But in the domain of the arts, and more particularly of music, Latin America terra incognita (Slonimsky, 1946, 1). Traducción María Paula Cannova.

²⁷ Del original en inglés: “This hymn, I was told, had been composed by a lawyer, of the name of Lopes, now a member of congress, and that it is universally sung throughout all the provinces of La Plata, in the encampments of Artigas as well as in the streets of Buenos Ayres; and that it is taught in schools as an essential part of the education of youth. (Brackenridge, 1819, 272). Traducción María Paula Cannova.

²⁸ Si bien el original indica nacional music y national songs respectivamente en este caso se deben entender como canciones y música patriótica, dado el desarrollo del nacionalismo musical en la historia de la música y el particular uso dentro de la musicología hemisférica que se ha hecho del mismo.

ofensiva; si, además de esto, sólo poseyeran la inteligencia para discernir y comprender de inmediato los verdaderos principios del gobierno libre, no tendrían nada que aprender (Brackenridge, 1819, p. 272)²⁹.

Llama la atención que Slonimsky no haya considerado este pasaje en la obra de Brackenridge ya que es claro en la definición de una funcionalidad concreta de la música en la construcción de la identidad cultural, nacional y de su rol en la conformación de un gobierno republicano, sin embargo la falta de interés de la musicología por lo que Esteban Buch caracteriza como *música de estado*³⁰ ha sido habitual. Más aún cuando el autor y músico aborda los himnos nacionales de los países latinoamericanos en el mismo libro en la sección: *Is Latin American Latin?*

En verdad la existencia de una referencia al himno nacional argentino no constituye a la música como una presencia de peso en la obra del político norteamericano, pero sí permite considerar la importancia que la música ha tenido históricamente para la diplomacia norteamericana. Ricardo Salvatore denominó *conquista disciplinar* (2016) a la ejercida por el gobiernos de EUA, mediante los viajes de exploración que académicos norteamericanos hicieron estudiando diversas áreas del conocimiento entre las que menciona a la geografía, la historia, al arqueología, etc. Esa conquista disciplinar implicó que entre 1900 y 1945 viajaran, recorrieran y estudiaran América del Sur, un grupo de académicos norteamericanos. El caso particular de Brackenridge escapa a la condición de académico ya que es un envío oficial en condición de funcionario del estado y su misión se realiza en el siglo XIX, sin embargo sienta las bases de la importancia del conocimiento territorial, histórico, político, económico y cultural de la región, sintetizado en la estrategia propuesta: la necesidad de generar el deseo de estar informado sobre América Latina.

Conscientemente o no, Slonimsky toma esa tradición norteamericana de inculcar el conocimiento de un determinado área del continente y organiza un libro pequeño libro con información bibliográfica y referencias sonoras analíticas a obras y a compositores de Latinoamérica. La organización del mismo está basada en la división del continente en países, es decir que el criterio nacional se impone sobre una mirada regional o incluso continental, y obviamente recupera la premisa de Brackenridge respecto de la necesidad de generar el deseo de saber, de estar informado en EUA sobre la música latinoamericana, por lo que se excusa de presentar una realidad exhaustiva sino antes bien un panorama. Los patrones que permitirán a la música y a los músicos

²⁹ Del original en inglés: It is unnecessary to speak of the powerful influence of national music and national songs; it may almost be said, that there cannot be a nation without them; at least, when sentiments and thoughts are thus inculcated, they become interwoven with all the fibres of the heart. They, at the same time, furnish the best evidence of what is the prevailing wish or inclination of the people; they are proofs a thousand times more convincing than general observations. A people who are enthusiastic in such sentiments, can never voluntarily submit their necks to the yoke of despotism; and none of their chiefs can deceive any longer than their acts conform to them, especially where their power does not depend on standing armies, but on these very people. Their songs breathe the sublime strains of American liberty; any others would be offensive; if, in addition to this, they only possessed the intelligence at once to discern and understand the true principles of free government, they would have nothing to apprehend (Brackenridge, 1819, 272). Traducción María Paula Cannova.

³⁰ El autor señala que la música de estado opera mediante las promociones, fomento, indicaciones y normativas del estado pudiendo integrar esta condición a priori, mediante el encargo

estar incluidos en este compendio es lo que hace hemisférica la propuesta, dado que son los mismos para todos los países que en ese entonces eran veintiuno.

El libro de Nicolás Slonimsky (1894-1995) titulado *Music of Latin America* se publicó en 1946 e incluyó un apartado titulado *A Pan American Fishing Trip* a raíz de la aparición en la prensa de una invocación a que el musicólogo pueda discriminar en su recopilación de partituras entre las de alto valor musical y las de bajo valor. Lo interesante en este punto es que se evidencia uno de los métodos más claros de trabajo de Slonimsky, la recopilación de partituras editadas u originales en los viajes por los países latinoamericanos. Nicolás Slonimsky (1894–1995) fue un compositor, director de orquesta y difusor musical nacido en Rusia y nacionalizado estadounidense en 1931. Comenzó sus estudios en el Conservatorio de San Petersburgo, pero luego del triunfo de la Revolución en 1917 se dirigió hacia Kiev y Yalta, donde trabajó como pianista acompañante. Ayudado por el director Serguei Koussevitzky, consiguió acceder a la *Eastman School of Music de Rochester*, Nueva York, donde trabajó como pianista acompañante, a la vez que continuó sus estudios de composición y de dirección orquestal. Como docente, trabajó principalmente en Boston, Massachusetts, dictando clases en el Conservatorio de la ciudad, en el Conservatorio Malkin y en la Universidad de Harvard (HU), aunque también lo hizo en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Como director musical, se especializó en la difusión de la música contemporánea, principalmente la de compositores norteamericanos, y se desempeñó al frente de la orquesta Pierian Sodality de la Universidad de Harvard, del Apollo Chorus y de la Chamber Orchestra of Boston. Entre 1931 y 1932, difundió música moderna norteamericana, cubana y mexicana en Europa bajo el auspicio de la *Pan American Association of Composers* (Asociación Panamericana de Compositores). Entre 1962 y 1963, gracias al dominio de varias lenguas europeas, se desempeñó como conferenciante en varios países del este europeo, bajo la supervisión de la Oficina de Intercambio Cultural del Departamento de Estado de los Estados Unidos.

En 1941, por iniciativa de la *Free Library de Filadelfia*, incluyendo subsidios específicos, emprendió viajes a Latinoamérica con el propósito de reunir obras orquestales de compositores latinoamericanos para ampliar la Fleisher Collection de la institución. A partir de la información recabada en estos viajes, editó en Nueva York en 1945 el libro *Music of Latin American*, traducido dos años después, en Buenos Aires, al español. Sobre el libro, Herman Hudde señala:

Luego en 1945, Nicolás Slonimsky como resultado de su viaje por la región, publica *Music of Latin America*. En esta obra, Slonimsky recabó información biográfica sobre compositores latinoamericanos y, en general, acerca de la música creada en nuestro continente. Sin embargo, y a pesar del noble esfuerzo de querer divulgar la información sobre la música latinoamericana y sus creadores para el público anglosajón, la "pesquisa" (*fishing-trip*) ofrecida en este libro carece de una fehaciente investigación sobre los datos que incluye (2012, p. 56).

Entre varios libros publicados, caben destacar *Music since 1900*, una cronología de hechos musicales arbitrariamente seleccionada aparecido en 1937, que tuvo revisiones hasta su quinta edición en 1994, y *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, de 1947, un compendio de escalas. Estuvo a cargo de la edición, desde 1946 hasta 1958, de la *International Cyclopedia of Music and Musicians*, y desde ese año hasta 1992, del *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, publicado en Nueva York. También se desempeñó como crítico musical para los periódicos *Boston Evening Transcript*, y *Christian Science Monitor*, y para la revista *Etude*.

Como es habitual en estos casos, Slonimsky fue becario Guggenheim en 1987, y fue nombrado miembro de número de la *American Academy and Institute of Arts and Sciences* por sus contribuciones a la música.

El perfecto Inter-Americano³¹

Robert Murrell Stevenson (1916 - 2012) fue un musicólogo estadounidense formado como instrumentista y compositor en la Universidad de Texas en El Paso (UTEP) y en la Juilliard School of Music de Nueva York. Obtuvo su maestría en música en la Universidad Yale en New Haven, Connecticut, y su doctorado en composición en la Universidad de Rochester en Nueva York (UR). Como docente, Stevenson trabajó en la Universidad de Texas en Austin (UT), en el Conservatorio Westminster Choir College de Princeton, Nueva Jersey, y en la Universidad de Carolina en Los Ángeles (UCLA).

En 1966, el musicólogo español Vicente Salas Viu, por entonces instalado en Santiago de Chile como Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, escribía sobre la visita de Stevenson a ese país, fruto de un convenio entre su universidad y la de California, describiendo al investigador como la figura más importante de la historiografía musical colonial en Latinoamérica:

Como primer fruto de los convenios [de las universidades de] Chile-California en la investigación musical se encuentran en el país los profesores Borchardt y Stevenson, de la Universidad de Los Ángeles. Ambos trabajan en relación con el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile (...) Robert Stevenson es, ni más ni menos, la primera figura de estudioso de la música en el pasado colonial hispanoamericano que hoy existe en el mundo. Con paciencia ejemplar (la paciencia cuenta mucho en esta clase de trabajo), y conocimientos incomparables con los de ningún otro investigador de su categoría, incluido los españoles e hispanoamericanos, Robert Stevenson lleva ya realizada una labor copiosa y profunda en estos tan singulares dominios (1966, p. 141).

³¹ El subtítulo ha sido tomado de la frase que cierra el párrafo sobre Robert Stevenson que Juan Pablo González (2013) incluye en su libro *Pensar la música desde Latinoamérica*.

Con una visión similar, el musicólogo chileno Luis Merino Montero escribe sobre sus métodos y sobre las consecuencias de su trabajo:

El enfoque del Dr. Robert Stevenson de la historia de la música junto a las técnicas de investigación de las que hizo uso fueron tan originales como significativas. Abarcó todo el continuo de la actividad musical desde el punto de vista diacrónico, relacionándolo con el contexto cultural, económico y social. Para poder realizarlo se familiarizó en profundidad con todas las fuentes posibles, impresas o en manuscrito, musicológicas o no, que pudieran ser pertinentes directa o indirectamente al tema que investigaba. A pesar de que la documentación de sus libros, monografías y artículos es realmente abrumadora, su brillante manejo de la lengua inglesa siempre ha producido un placer incomparable de la lectura. Su cuidadosa búsqueda en las colecciones o en los antecedentes sobre música y músicos que se preservan en los archivos y bibliotecas de América del Norte, Central y Sur, además de las del Caribe, revelaron al mundo musicológico muchas de las riquezas que yacían en el Nuevo Mundo olvidadas durante siglos. Su análisis de las obras musicales abarcó no solo la música misma, sino que también su significado musical en relación con su uso y función, además de su conexión con la literatura, la religión y con otros aspectos (2013, 119).

Es que, más allá de la sobredimensionada visión de estos autores, la labor de Stevenson en el campo de la música colonial hispanoamericana fue notoria. También becario *Guggenheim*, Stevenson fue autor de una treintena de libros sobre las músicas de América Latina; editor, entre 1978 y 2008, de la *Inter-American Music Review*, editada en California; al igual que Beháque, fue colaborador en las entradas sobre Latinoamérica en las influyentes publicaciones *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Su preocupación por la música colonial también estaba presente en la órbita de las relaciones internacionales y de las instituciones multilaterales,

Así como el sistema fluvial de los ríos Tigris-Eufrates, las investigaciones sobre música colonial fluyen por corrientes independientes: una biográfica, la otra musical. Ninguna de estas vías de estudio ejercidas separadamente rinden frutos satisfactorios. Las biografías y las transcripciones musicales deben, en cambio, equipararse. Al igual que el Tigris y el Eufrates tienen eventualmente que unirse para que una rica corriente logre llegar al golfo (...) La biografía y la música en tándem deben continuar preocupando al investigador de lo colonial. Cuando en los países de la OEA el financiamiento a nivel digno de la investigación musicológica y de las publicaciones por fin sea realidad, las brillantes glorias de la herencia musical latinoamericana, recuperables a través de las publicaciones en tándem, por fin comenzarán a ser realmente conocidas (Stevenson, 1976, pp. 5-8).

La metodología de Stevenson ligada al estudio musicológico de partituras de músicas coloniales encontró particular recepción en varios referentes latinoamericanos del rubro, quienes asumieron sus propuestas con vigor y conformaron un desarrollo importante en publicaciones pormenorizadas de las músicas de las catedrales en la época de la colonia. Salas Viú reconoce este aspecto,

En un comentario como el presente, a vuela pluma, bastará con decir que antes de las aportaciones de Robert Stevenson al estudio de la música litúrgica en nuestra América, apenas existía nada que pudiera compararse con tan acuciosa investigación y pensemos que, en los siglos XVI y XVII, la música litúrgica era casi toda la música artística en la anchura del mundo civilizado y no sólo en los países hispanoamericanos o en su metrópoli. Prácticamente, pocos, muy pocos estudiosos se habían acercado antes que el musicólogo norteamericano de que hablamos a los viejos códices donde se encierra la música de aquel tiempo en nuestros países. Stevenson pudo así descubrir, o mejor, resucitar, volver a la vida, el hermoso y variadísimo repertorio de música sacra americana, española y, en general, europea que se esparció en el ámbito del mundo colonial de Hispanoamérica (...) Robert Stevenson permanecerá en Chile cuando menos un año. Nadie tan capacitado y con mejores títulos que él para enfrentarse con el desentrañamiento de ese pasado musical nuestro en los autores y obras que lo representen con autenticidad. (1966, pp. 141-142).

Gerard Béhague (1937- 2005) fue un musicólogo nacido en Montpellier, Francia, que creció en Río de Janeiro, Brasil, donde estudió piano y composición en el conservatorio de la ciudad. Posteriormente, obtuvo un Master en Musicología en la Universidad de La Sorbona de París, Francia, y completó su Doctorado en Etnomusicología en EUA bajo la tutela del ya mencionado Gilbert Chase, precisamente en el Instituto Interamericano de Investigación Musical de la Universidad Tulane en Nueva Orleans.

Sus investigaciones fueron realizadas principalmente al abrigo de la Universidad de Illinois y de la Universidad de Texas en Austin (UT), ambas norteamericanas, donde trabajó como investigador y profesor. En la segunda, fue director de un programa de grado en etnomusicología y director de su Departamento de Música. No obstante, y como lo observamos en todos los casos aquí revisados, el rol de algunas fundaciones privadas norteamericanas (*foundations*) en el financiamiento de programas de investigación resulta nodal, y Behague no fue una excepción, ya que su trabajo fue financiado por, entre otras, la Fundación *Ford*, la Fundación *Mellon*, el Fondo Nacional para las Humanidades y la Comisión *Fulbright*.

Dichas investigaciones se centraron en un amplio panorama de prácticas musicales de América Latina. En un artículo de la Revista de Argentina de Musicología n° 5/6 escrito por Fátima Graciela Musri para conmemorar el reciente fallecimiento de Béhague, la autora señala que

Sus intereses etnomusicológicos fueron variados. Con sus trabajos contribuyó a la teoría y metodología de la investigación musical latinoamericana. Realizó estudios en archivos coloniales de Bahía, Ecuador, Perú, Bolivia, Mi-

nas Gerais, Colombia y Recife. Se dedicó durante más de treinta años al estudio de la música religiosa afrobahiana, lo cual lo llevó a investigar en Nigeria y Benín con propósitos comparativos (2004/2005, p. 235).

En este sentido, Béhague se posiciona como una de las figuras más importantes para la musicología y la etnomusicología latinoamericana, a partir de propuestas que buscan integrar ambas disciplinas, como lo pretendía su mentor Gilbert Chase. Publicó varios libros y numerosos artículos que se consolidaron como bibliografía obligatoria en las instituciones educativas de la especialidad. Asimismo, sus viajes por América Latina para dictar cursos cooperaron en expandir sus posturas sobre la disciplina. El musicólogo Juan Pablo González, en un artículo de la Revista Musical Chilena n° 204, lo recuerda:

En el ambiente musicológico latinoamericano se decía que Gerard Béhague tenía un jet privado. Sólo así podía explicarse que luego de llegar desde Austin, Texas, a dar un seminario en Mendoza, partiera a Bogotá a un congreso, pasara por Caracas a ofrecer una conferencia, regresara a Austin a dirigir varias tesis, luego emprendiera viaje a Salvador, Bahía, a hacer trabajo de campo, para después asistir a un festival en La Paz. Si a esto agregamos la intensa labor de investigación, edición, administración y docencia que desarrolló el doctor Béhague durante casi 40 años, podremos concluir que no es que tuviera un jet, sino que él era un jet. Y de los mejores (2005, p. 138).

Es que Béhague ocupó cargos prioritarios en distintas instituciones: fue miembro del comité ejecutivo del influyente *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, donde se desempeñó como editor de la sección latinoamericana, cargo que también desempeñó en la también prestigiosa enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*; miembro honorífico de la *Academia Brasileira de Música*; fundador y editor de la *Latin American Music Review (Revista de Música Latinoamericana)*, editada por la University of Texas Press; Presidente de la *Sociedad de Etnomusicología* y socio activo de la *Sociedad Internacional de Musicología*, donde cooperó como editor del *Journal of Ethnomusicology*.

La musicóloga brasileña María Alice Volpe señala, en un artículo publicado por la Revista Brasileira de Música v.23/1, uno de los aportes de Béhague a la disciplina:

En sus seminarios y conferencias, Gerard Béhague solía decir con un brillo en los ojos que "Mario de Andrade fue el primer etnomusicólogo brasileño, *avant la lettre*". Podríamos establecer un paralelismo y decir que Gerard Béhague era un musicólogo que en su producción intelectual sabía cómo lograr lo que la musicología ha perseguido hoy con más frecuencia: la integración entre la musicología histórica y la etnomusicología (2010, p. 168)³²

³² Del original en portugués: <<Em seus seminários e conferências, Gerard Béhague costumava dizer com um brilho nos olhos que "Mário de Andrade foi o primeiro etnomusicólogo brasileiro, avant la lettre". Poderíamos estabelecer

Precisamente, estas acciones de integración, preconizadas por Chase, son las que caracterizan la labor de los programas actuales de posgrado en musicología y en etnomusicología de la Universidad de Austin en Texas, donde se observa la influencia de Béhague:

La Sección de Musicología - Etnomusicología de UT-Austin se distingue en la Academia Americana por su integración de musicología con etnomusicología, historia y etnografía. Alentamos a nuestros estudiantes a desafiar los límites siempre cambiantes entre los repertorios clásicos occidentales, las tradiciones no occidentales y la música popular. Nuestros estudiantes reciben capacitación sólida en una variedad de temas históricos, historiográficos, analíticos, culturales y etnográficos antes de especializarse en un período histórico, área geográfica o una combinación de estos con otras áreas (Volpe, 2010, p. 170)³³

Así, estos programas continúan estableciendo distinciones entre las disciplinas musicología y etnomusicología, aunque ambas se sustenten en una base común de estudios:

El programa requiere que los estudiantes de musicología histórica y etnomusicología persigan un núcleo común de disciplinas, entre materias troncales y seminarios sobre temas especiales. El programa comprende que un doctorado debe tener una sólida formación tanto en áreas históricas como etnomusicales. Se da gran énfasis a la historia intelectual e institucional de la musicología, en un sentido amplio, así como a las últimas tendencias en la disciplina. Esta filosofía de trabajo ha dejado una distinción que es urgente en el contexto actual: cuando se trata de la integración entre la musicología histórica y la etnomusicología, no se comprende el predominio de una disciplina sobre otra; es decir, que la musicología histórica debe guiarse por los principios, objetivos e ideología de la etnomusicología, o viceversa. Lo que prevalece en esta integración es la revelación mutua de horizontes. Este fue el legado más fundamental de Gerard Béhague: la musicología histórica y la etnomusicología revelan mutuamente sus horizontes (Volpe, 2010, p. 171)³⁴.

um paralelo e dizer que Gerard Béhague foi um musicólogo que em sua produção intelectual soube realizar aquilo que hoje tem sido perseguido mais calorosamente pela musicologia, a integração entre a musicologia histórica e a etnomusicologia>>. Traducción Ramiro Mansilla Pons.

³³ Del original en portugués: <<A Seção Musicologia – Etnomusicologia da UT-Austin se distingue na academia americana por sua integração da musicologia com a etnomusicologia, a história e a etnografia. Estimulamos nossos estudantes a desafiar as fronteiras sempre cambiantes entre os repertórios eruditos ocidentais, as tradições não-ocidentais e a música popular. Nossos estudantes recebem treinamento sólido numa variedade de questões históricas, historiográficas, analíticas, culturais e etnográficas, antes de se especializarem num período histórico, área geográfica ou numa combinação dessas com outras áreas>>. Traducción Ramiro Mansilla Pons.

³⁴ Del original en portugués: <<O programa requer que tanto os estudantes de musicologia histórica quanto os de etnomusicologia curseem um núcleo comum de disciplinas, entre as disciplinas-tronco e os seminários em tópicos especiais. O programa entende que um Ph.D. deve ter formação sólida nas duas áreas, histórica e etnomusicológica. Grande ênfase é dada à história intelectual e institucional da musicologia, num sentido amplo, bem como às tendências mais recentes da disciplina. Essa filosofia de trabalho deixou como legado uma distinção que se faz urgente no contexto atual: quando se fala em integração entre musicologia histórica e etnomusicologia, não está compreendido aí o predomínio de uma disciplina sobre a outra; ou seja, que a musicologia histórica deva se balizar pelos princípios, objetivos e ideologia da etnomusicologia, nem vice-versa. O que impera nessa integração é o mútuo

El esfuerzo por asociar en un único campo los estudios de música popular y música tradicional son una deuda pendiente en la musicología latinoamericana y caribeña. Esa segmentación no ha producido mejores comprensiones de fenómenos musicales que ocurrieron y ocurren a menudo altamente imbricados, será parte de un desafío en la construcción de una nueva musicología.

En el contexto de la expansión territorial y de la dominación hegemónica de EUA, la musicología norteamericana en Latinoamérica y el Caribe Béhague colaboró siendo un *confidant*³⁵ activo y creativo, permitió conocer intereses, rasgos sonoros e instituciones musicales, a la vez que supo cubrirse del mayor velo para sobre volar los conflictos entre los diferentes países, bajo el manto de la libertad. Esa musicología se pretendió hemisférica y fue fundamentalmente norteamericana, se orientó por músicos, musicólogos, políticos y diplomáticos, logró convertirse en un área de estudios específicos que abarca más de tres decenas de centros o departamentos especializados en música latinoamericana a lo largo de todo el territorio estadounidense en universidades y *colleges* y, actualmente, se organiza e institucionaliza en una de las redes profesionales más grandes de estudios interdisciplinarios: la *Latin American Studies Association* (LASA).

Referencias

- Backenridge, H. M. (1819). *Voyage to South America, performed by order of the american government in the year of 1817-1818 in the Frigate Congress*. Baltimore: published by the author.
- Béhague, G. (2000). Boundaries and Borders in the Study of Music in Latin America: A Conceptual Re-Mapping. *Latin American Music Review*, 21(1), pp. 16-30.
- Buch, Esteban (2001). *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Barcelona, España: El acantilado.
- Chase, G. (1945). *A guide to Latin American Music*. The library of Congress, Music Division. Latin American series N° 5. Washington, EUA: Music Division.
- _____ (1947). Fundamentos de la cultura musical en Latino-América. *Revista Musical Chilena*, 3(25-26), pp.14-23. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11455/11794>
- _____ (1955). *America's Music. From the Pilgrims to the present*. New York, EUA: McGraw -Hill Book Company, Inc.
- Eckmeyer, M. y Cannova, M. P. (2010). *Historiografía e historia de la música. La historiografía contemporánea y su posible impacto en la historia de la música*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39052>

descortinamiento de horizontes. Foi esse o mais fundamental legado de Gerard Béhague: a musicologia histórica e a etnomusicologia descortinam mutuamente seus horizontes>>. Traducción Ramiro Mansilla Pons.

³⁵ Tanto en el teatro, radioteatro como en el cine y en la ópera los pensamientos de los personajes principales se hacen públicos en el diálogo de éstos con algún personaje confidente, es decir de su confianza, al que se le confiesan sus deseos, temores, planes y secretos. En este sentido se entiende que la musicología, y el uso de la diplomacia musical ha sido confidentes de las políticas que en materia de relaciones internacionales y hemisféricas ha sostenido EUA.

- Kohan, P. (2005). Isabel Aretz (1913-2005). *Revista musical chilena*, 59(204), 139.
Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902005020400020>
- González, J. P. (2005). Gerard Béhague (1937-2005). *Revista musical chilena*, 59(204), 138.
Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902005020400019>
- Martí, J. ([1891] 2002) Nuestra América. ensayo publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, EUA.
- Merino Montero, L. (2013). Robert Murrell Stevenson (1916-2012). *Revista musical chilena*, 67(219), pp. 118-120. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902013000100018>
- Musri, F. G. (2005). Gerard Béhague entre nosotros. *Revista argentina de musicología* (5-6), 233-237. Recuperado de <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/190>
- Sadle, D. (2016). *Orchestrating the Nation. The Nineteenth Century American Symphonic Enterprise*. New York, EUA: Oxford University Press.
- Salas Viu, V. (1966). Robert Stevenson en Chile. *Revista Musical Chilena*, 20(96), pp. 141-142.
Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14003/14303>
- Salvatore, R. (2016) *Disciplinary conquest. U.S. Scholars in South America, 1900-1945*. Durham, EUA: Duke University Press.
- Seeger, Ch. (1941). Inter-American Relations in the Field of Music. Some Basic Considerations, en *Music Educators Journal*, Vol. 27, 5(marzo-abril), pp. 17-18+64-65.
- Slonimsky, N. (1946) *Music of Latin America*. Londres, Reino Unido: George G. Harrap & Co. Ltd.
- Stevenson, R. (1976). Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 30(134), pp. 5-8. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13455/13723>
- Torres, I. de. (2019). Curt Lange y Mario de Andrade: música, radiodifusión pública y política cultural en la década de 1930. *Sociología & Antropología*, 9(2), pp. 577-595. Epub August 19, 2019. <https://dx.doi.org/10.1590/2238-38752019v9210>
- Eckmeyer, M. y otros (2017). *Desde el norte o en el sur. Una aproximación a las diferencias metodológicas y significaciones políticas en las historiografías musicales contemporáneas sobre latinoamérica*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65641>
- Volpe, M. A. (2010). O legado de Gerard Béhague (1937 - 2005). *Revista Brasileira de Música*, 23(1), pp. 167-173.

CAPÍTULO 3

Política cultural hemisférica y música popular latinoamericana

*Alejandro Zagralis, Julián Chambó
y María Paula Cannova*

La expansión del jazz fuera de las fronteras norteamericanas en la década de 1920 se produjo junto al desarrollo de la fonografía, el auge de la radiofonía y la inclusión de orquestas o bandas de viento en salones de baile (Eileen Southern, 2001). Su incidencia en músicas populares latinoamericanas ha sido entendida como parte de los *intercambios* culturales en un creciente contexto de transnacionalización de bienes simbólicos. En estas lecturas, las condiciones de producción resultan anuladas o menospreciadas al momento de evaluar las reciprocidades entre industria fonográfica y el mercado de consumo. Considerando que sólo en Nueva York era posible procesar y prensar discos, y que hasta 1921 únicamente en San Pablo y La Habana existían estudios de grabación instalados, los estrechos lazos entre músicos y productores latinoamericanos con EUA resultan resignificados. Si añadimos que en tales discos, los músicos latinoamericanos incluían música populares norteamericanas, generalmente de repertorioailable como el *one step*, *two step*, *foxtrot*, *shimmy* o el *camel trot*, la incidencia de esas manifestaciones musicales resulta notoria. Tal y como lo expresa Jimena Jáuregui (2010) en esa década se promocionaban en gráfica de forma conjunta discos de tango y orquestas típicas de jazz de artistas que pertenecían a los catálogos de las filiales locales de las discográficas como la Nacional Odeón o la *Pan American Recording Company* en Argentina. Durante los años '30 existe un crecimiento importante de las ciudades latinoamericanas producto de la traslación poblacional del ámbito rural al urbano. Este proceso de urbanización de poblaciones trabajadoras permitirá el desarrollo comercial de músicas locales y la expansión del mercado musical (Sean Stroud, 2008) mediante la ampliación técnica, el acceso público a la radio, la fonografía y la cinematografía. Estos tres elementos configuran un sistema artístico e intermedial tendiente a la masividad (Rodrigo Torres Alvarado, 2008) donde el *star system*, el musical cinematográfico (Rosa Chalkho, 2016) y la homogeneización sonora se presentan mediante la innovación tecnológica. A la vez las músicas latinoamericanas como el tango, el samba o el pasillo, originadas en condiciones marginales, mestizas por definición y origen, lograrán internacionalizarse y -con dicho proceso- serán representantes de lo nacional (Florencia Garramuño, 2007; Ketty Wong, 2004). Durante 1930 se expanden músicas, originalmente norteamericanas, adaptadas a lo vernáculo como por

ejemplo el *fox* incaico o el *shimmy* incaico. Estas relaciones entre producción musical, radiofonía y cinematografía son materia de estudio desde fines del siglo XX en el ámbito de los *popular music studies*. Sin embargo, las vinculaciones entre las políticas culturales hemisféricas (Lisa Davenport, 2009), que atravesaron las relaciones diplomáticas entre EUA y Latinoamérica no es comúnmente una variable al momento de analizar tales situaciones donde los músicos, las músicas y los públicos disputan y comparten formas simbólicas mediante producciones diferentes, en relaciones sociales desiguales y con condiciones distintas. En este capítulo analizaremos las músicas latinoamericanas que representan a la nación a la vez que se vuelven un bien de cambio internacional bajo la perspectiva del panamericanismo musical promovido por EUA en Latinoamérica.

Mercado editorial y viaje de exportación

La situacionalidad comercial del tango en Argentina entre 1920-1940 implicó tanto a una “...red de espacios y prácticas que articulaba teatros, cabarets, venta de instrumentos, edición de partituras, venta de discos y más tarde incluiría también a la radiofonía” (Cecilia Maas, 2016, p.1) a la que debemos agregar la cinematografía tanto silente como sonora. La claridad del género como exponente del Río de La Plata será una construcción que para mediados de la década de 1920 esté consolidada, a lo que se añade la expansión del formato tango canción. Desde 1917, la forma cantada subraya en el género su potencial contemplativo, aunque no implica la desaparición de la práctica del baile tanto a nivel local como internacional. A estos aspectos debe también considerarse que el tango inicia un proceso de internacionalización mediante el viaje de exportación (Florencia Garramuño, 2007). Este viaje está caracterizado por la emergencia del mercado musical como patrocinador del mismo, y a diferencia del viaje de formación, donde el estado o la familia del músico actúan como promotores económicos del traslado a Europa en busca de la legitimación profesional, este nuevo trayecto de músicos latinoamericanos al viejo continente implica ese mecanismo por el cual la cultura ya no es entendida como bien de uso sino como bien de cambio, iniciando un proceso de mercantilización en la exportación de *commodities* sonoras. Es destacable el hecho de que siendo justamente un valor de cambio, la música popular adquiera la posibilidad de expansión por fuera de sus fronteras originarias, no sólo masificándose sino justamente logrando valoraciones positivas, deseadas siempre en los ámbitos académicos para otro tipo de músicas y músicos. El tránsito desde un origen marginal -habiendo sido perseguidos como música indecente- a convertirse en géneros musicales representativos de la nación, marcará un rasgo común al tango, al samba, al pasillo y al jazz. Esta particularidad de algunos géneros musicales, no deja de tener matices considerables y leves desplazamientos temporales en el proceso de nacionalización. Sin embargo, todos tienen en común un modelo de comercialización y uso donde el rasgo saliente es el salón de baile y la conformación de orquestas típicas con arreglos musicales bajo cierta estandarización sonora, la conversión en canción y el ingreso al sistema cultural del *star system*.

En el caso particular del tango, la asimilación de la elite local implicó además el desarrollo del mercado de edición de partituras, esto también con sus divergencias está presente en el proceso de blanqueamiento del jazz en la década del 1920. El sistema medial que supuso la articulación comercial de la fonografía, la radiofonía y la cinematografía también incidió considerablemente en el proceso antes descrito, aunque las tensiones existentes entre productores y usuarios de la música no siempre estén determinadas por un único factor.

A principios del siglo XX, el tango se consolidaba en la escena musical porteña, gozando de mayor popularidad y aceptación en clases medias. Esto propició la edición de partituras como método de exportación y de distribución local del género, debido a la práctica del mismo en instancias sociales de la vida hogareña y comunitaria. Por consecuencia, varios compositores que no tenían formación en la lecto-escritura musical tradicional poseían dificultades para acceder a este tipo de posibilidades económicas que provenían de la venta de partituras. De este modo, muchos compositores fueron ayudados por sus intérpretes -habitualmente pianistas o violinistas- en la escritura de sus obras y/o comenzaron a formarse en lecto-escritura musical para transcribir sus composiciones o arreglos, con el fin de que un editor musical lo publique. Ejemplificador resulta el hecho de que el flautista Hernani Macchi, escribió la parte de piano del tango de Eduardo Arolas *Una noche de garufa* y *Vicentito* de Agustín Bardi, antes de que esté estudiara lecto-escritura musical (Rubén Pesce, 2011, p. 297). Hasta la década de 1930 en Argentina no hubo una legislación específica que protegiera los derechos de autor sancionando las copias, a pesar que desde 1918 existieron asociaciones de autores y compositores³⁶ con la intención de recaudar por sus derechos intelectuales. Así, ni bien salía al mercado una nueva partitura de éxito se podían encontrar copias apócrifas de menor valor, lo que hizo que poco a poco los músicos y editores se fueran organizando y creando diversas entidades para controlar esa práctica. Este crecimiento del negocio editorial posibilitó una mayor cantidad y variedad de repertorio disponible para los pequeños conjuntos de la época que solían trabajar en circuitos de música en vivo. Por otro lado, promovió el ingreso del género a los hogares de familias con una posición económica más acomodada gracias a las ediciones de reducciones para piano solo o canto y piano, pasando a ser una música más dentro del repertorio de danzas y canciones del ámbito hogareño, rompiendo poco a poco su carácter marginal y empezando a formar parte también del consumo de estas clases sociales (Pesce, 2011).

³⁶ En 1918 se funda la Asociación Argentina del Pequeño Derecho, en 1920 la Asociación Argentina de Autores y Compositores. En 1930 una escisión crea el Círculo Argentino de Autores y con la Ley No 11.723 de 1933 - denominada Ley de propiedad intelectual- ambas entidades vuelven a fusionarse y conforman la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música, unificando el ente recaudador de derechos.

Disco y música nacional

Otro aspecto que favoreció la creciente popularidad del género rioplatense fue la producción fonográfica, que desde finales del siglo XIX, en Buenos Aires se conseguían discos de ópera y otros géneros provenientes de Estados Unidos y Europa. A partir de 1904 en distintos comercios especializados en las últimas tecnologías de la época, se podían comprar los dispositivos tecnológicos de reproducción sonora y fonogramas³⁷ (discos) que incluyeran tangos. Así, en varios comercios especializados de Buenos Aires podían encontrarse. Algunos fonogramas contenían tangos ejecutados por artistas locales, el sello discográfico *Victor Talking Machine* realizó viajes con estudios portátiles a distintos lugares del mundo con el objetivo de registrar artistas nativos para la fabricación de discos, a ser vendidos en los mercados locales. En el caso de Buenos Aires se hicieron un total de cuatro viajes de grabación, entre 1907 y 1917, en los que se llegaron a registrar 1280 músicas, según consigna Marina Cañardo (2017). Esto supone que el mercado local tenía la suficiente solvencia como para amortiguar la inversión del registro e incluso proporcionar ganancias con la importación de los fonogramas. En un proceso abreviado en el tiempo, la *Victor Talking Machine* se asienta en Buenos Aires en 1922 con un primer estudio, dos años después añade una fábrica de matrices y otra para el prensado de los discos. Desde 1918 existía un estudio de grabación radicado en Argentina³⁸, sin embargo, el prensado y la copia de discos se realizaba afuera. Esta condición productiva en la compañía Víctor involucró al armado de un cuerpo estable de músicos que desde 1920 conformaron la Orquesta Típica *Select*. Esa orquesta, que inicialmente grabó en Nueva York, incluyó en su repertorio tangos y otras músicas populares. El asentamiento de esta planta de producción fonográfica norteamericana en Argentina para la grabación de música local, recurrió a lo nacional a los fines de promover sus manufacturas y sus formas de producción. La necesidad de garantizar la autenticidad del producto no sólo implicó la conformación de un elenco estable de músicos locales sino que incluso llegó a los técnicos. Un año después de instalada la fábrica, durante el mes de mayo, en la revista *Caras y Caretas*, la empresa fonográfica expresaba que “El Repertorio Nacional que actualmente produce la Victor Talking Machine Co. se hace por completo en la Argentina, por los mejores artistas argentinos y por expertos obreros argentinos, [...] (citado por Marina Cañardo, 2017, p. 28). En el inicio del éxito europeo del tango, su venta local en formato de fonograma necesitaba aún ser incluida en el repertorio nacional aunque de capital norteamericano. Tal y como expone Matthew Karush,

la imagen de Estados Unidos como el locus de todas las cosas modernas le dio a esos estilos un prestigio innegable (...) Esperando crear un nicho para el tango, los empresarios necesitaban distinguirlo de lo que podían ofrecer las

³⁷ Dado que una grabación puede tener diversos formatos, suele hablarse de fonograma a una grabación sonora. Habitualmente está difundida la palabra disco como sinónimo. A principio de siglo XX y a fines del mismo siglo los formatos son múltiples, por eso el término disco puede resultar confusa cuando se utiliza como sinónimo de grabación (el acto de registrar sonido) o sinónimo de fonograma (tipo de soporte de la grabación).

³⁸ El grupo sueco Lindström abre el sello Odeón en 1913 en Brasil, en 1918 en Argentina y en 1927 en Chile (Cañardo, 2017).

bandas de jazz (...) El tango estaba en condiciones de ofrecer algo que el jazz no podía: autenticidad argentina (Karush citado en Maas, 2016, p. 79).

Si bien, para la configuración del mercado fonográfico argentino en las empresas internacionales un agente local estudiaba los gustos locales, la desigualdad de las relaciones entre países y empresas favoreció la expansión del jazz en los fonogramas editados en Argentina. Un ejemplo de esto es el incremento de discos que contienen en un lado un tango y en otro una canción de *jazz* o un *foxtrot*. También en Brasil es posible considerar el grado de difusión de las danzas norteamericanas vinculadas al universo del *jazz*, así lo expone Zuza Homen de Mello (citado por Marília Giller, 2018) al referir que entre 1915 y 1927 se distribuyeron 182 nuevas producciones fonográficas con danzas norteamericanas, lo que representó un aumento del 2.500% respecto del decenio anterior. Los géneros musicales que se incluían en los fonogramas eran *foxtrots*, *one-steps*, *ragtime*, *two-steps*, *fox-blues*, *shimmys*, *charleston* y en menor grado *blues*. Lo que evidencia que la música de danza estadounidense también se usaba en los salones de baile en Brasil. De hecho en 1917 se graba el primer disco que combina música brasilera y en la otra cara música norteamericana. Desde la década del treinta el mercado musical brasilero se expandió notablemente también a partir de la radiofónica y la cinematografía. Los compositores de música popular y los intérpretes conjugaron un *tándem* de producción vinculado al sistema medial y al *star system*, al decir de Sean Stroud: “Compositores de canciones como Noel Rosa y otros compositores que trabajan en el lenguaje de samba, vieron las oportunidades artísticas y comerciales que estaban entonces disponibles y comenzaron a soñar con el éxito a gran escala” (Stroud, 2008, p. 15)³⁹.

En la década del veinte es posible encontrar en Ecuador composiciones de *foxtrot* incaico, en los que se añaden melodías pentatónicas, un tempo más lento y modificaciones instrumentales respecto del baile norteamericano. El caso del *fox* incaico *La Bocina*⁴⁰ de 1928 compuesto por Rudescindo Inga Vélez, ejemplifica una serie de composiciones donde la presencia de las danzas norteamericanas acompañaron el proceso de traslación desde el baile a la contemplación de la canción. Ese *fox* incaico se graba en Estados Unidos, por la orquesta de Enric Madriguera dirigido por Paul Whiteman para el sello Columbia. El grado de incidencia cultural de las danzas norteamericanas permitió esa hibridación sonora, en el sentido contrario al del mestizaje cultural de base común a las músicas latinoamericanas. Sin embargo, es posible encontrar un nivel de apropiación en la reunión de rasgos sonoros provenientes de la cultura local con los de la norteamericana, hecho que de alguna forma involucra una actitud activa frente al avance de las tendencias extranjeras.

³⁹ “Songwriters such as Noel Rosa, and other composers working within the idiom of samba, saw the artistic and commercial opportunities that were now available and started to dream about success on a grand scale” (Stroud, 2008, p.15). Traducción María Paula Cannova

⁴⁰ En alusión al instrumento de viento que en la región del Chañar el compositor escuchó. Se trata de un instrumento originario hecho con caña y la boquilla hecha a partir de un cuerno de toro.

La música que se vuelve canción

En los años '20 en Ecuador, cuando se considera habitualmente la configuración del pasillo en tanto formato canción como música nacional, es también el momento del auge de las danzas extranjeras en los salones de baile. Si bien el pasillo tiene origen en el siglo XIX en el territorio de la Gran Colombia, al decir de Martha Rodríguez Albán, “Ya en el nuevo siglo, ca.1915-1920, se produjo la transición hacia el pasillo-canción. La canción se volvería la forma hegemónica del género, proceso en que incidieron artistas e industria fonográfica” (Rodríguez Albán, 2018, p. 25). Una de las características centrales que a nivel formal tendrán incidencia en la modificación del pasillo como danza al pasillo canción es la inclusión de un estribillo y de una introducción.

Como en los casos del tango, samba y jazz, el abandono de la pista de baile para la contemplación de la música cantada conlleva un detenimiento en la velocidad y en el carácter de la música, o sea cambia el tempo y su forma interpretativa a nivel sonoro. El pasillo también se vuelve más lento al hacerse canción, la inclusión del modernismo poético en los pasillos ecuatorianos implicó un acento en el decir que los intérpretes y las situaciones funcionales novedosas en las que se cantaba este género también incidieron en el proceso de cambio de tempo. Otro aspecto que implicó su transformación es la instrumentación: cantado a solo o en dúos se acompañaba de guitarras, a diferencia del pasillo como danza de salón burgués de tipo instrumental que podía incluir desde un piano hasta una orquesta. El pasillo cantado entre 1920 y 1930 transitó del salón de baile hacia contextos diferentes, así

“...sale del salón de baile o la fiesta de ‘arroz quebrado’ y se convierte en el repertorio favorito de los músicos aficionados, que se reúnen en las peluquerías, o de las estudiantinas barriales; es repertorio obligado de las serenatas, audiciones de radio, grabaciones, veladas, tertulias familiares, etc.” (Mario Godoy Aguirre, 2005, p.128).

El desarrollo económico del país, centrado en la producción y exportación del cacao, promovió un rápido desarrollo urbano y las condiciones necesarias para el intercambio de expresiones culturales de Ecuador con las metrópolis europeas y norteamericanas (Ketty Wong, 2004). Y es justamente la internacionalización de tales músicas populares el hecho que es interpretado como reconocimiento y validación de estas músicas, lo que es recepcionado por las elites locales como condición para el proceso de nacionalización que poseerán, en aquel ya señalado camino desde la marginalidad a fenómenos de exportación. En ese proceso, la radiofonía y la fonografía según Wong, tuvieron un rol ineludible ya que expandieron a nivel nacional e internacional el género en cuestión. Parte de ese ingreso del pasillo en el mercado discográfico de capital norteamericano se debe a la búsqueda de músicas locales que las industria fonográficas tuvieron a comienzos del siglo XX, como estrategia para vender músicas propias a potenciales consumidores locales (Wong, 2004).

Al inicio de la difusión masiva del pasillo canción con poesía modernista, en 1919 sucede un caso excepcional que sintetiza aspectos de la difusión del género. El pasillo titulado *Con el alma en los labios*, compuesto sobre un poema de Medardo Ángel Silva (1898-1919) con música de Francisco Paredes Herrera, fue uno de los primeros en grabarse. Este pasillo tuvo en 1934 un escándalo sobre los derechos de autor. El intérprete y compositor José Alberto Valdivieso Alvarado ecuatoriano radicado en Chile, publica en el diario El Telégrafo del 8 de abril, un artículo en el que afirma:

En 1919, a raíz del suicidio del poeta Silva, compuse yo en esta ciudad la música de El alma en los labios, como consta en el número 12 del Cancionero del Guayas, editado por el señor Abelardo Ortega y donde por aquella época se publicaba la letra de las canciones de moda, acompañando el nombre del autor de la música al del poeta que hubiere dado a la luz los versos correspondientes. Ahora bien, esto lo sabe todo Guayaquil que me conoce y se acuerda de ello. Encontrándome en Chile por el año 1928 fui sorprendido al encontrar un ejemplar de mi pasillo El alma en los labios, impreso en el Ecuador, y que llevaba en su margen como autor el nombre de Francisco Paredes H. (Valdivieso Alvarado, 1934, p.14).

La disputa hace referencia a dos aspectos nodales para comprender las formas de registro y circulación de la música: por un lado la edición de letras compiladas y de partituras, por otro la edición fonográfica como registro de autenticidad compositiva. Francisco Paredes Herrera, contestó en el mismo medio, al día siguiente a la acusación de Valdivieso indicando que: “... vendí los derechos de tal composición al Sr. José Domingo Feraud Guzmán, desde el propio año de la muerte de Silva y es este señor quien ha producido música impresa y rollos de pianola, después de haber registrado su derecho” (Paredes Herrera, 1934, p. 12). Es decir que el derecho de la composición en este caso había sido vendido al editor. Pero en la denuncia de Valdivieso el disco en 1928 aparece como elemento de difusión incluso a escala internacional, es decir, en Chile circulaba en ese entonces el pasillo. A este episodio en la historia de este pasillo canción, debe añadirse que durante la visita de Herber Hoover a Guayaquil, por aquel entonces electo presidente norteamericano, en el contexto de una gira latinoamericana, el político pidió se le mande un disco con el pasillo *Con el alma en los labios* grabado, lo que demuestra la amplia circulación del género musical.

El tango *Fumando espero* (1922, música: Juan Viladomat y letra: Félix Garzo) se grabó por la Orquesta Típica Víctor⁴¹ en 1925 y por la Orquesta Típica de Francisco Canaro⁴² en 1927. En un análisis comparativo es posible encontrar diferenciaciones propias del proceso

⁴¹ “La primera formación elegida por Carabelli el 9 de noviembre de 1925: “Olvido [b]”, de Ángel D'Agostino y “Sarandí” de Juan Baüer, era la siguiente: Luis Petrucci, Nicolás Primiani y Ciriaco Ortiz (bandoneones); Manlio Francia, Agésilao Ferrazzano y Eugenio Romano (violines); Vicente Gorrese (piano) y Humberto Costanzo (contrabajo)”.

⁴² Luis Riccardi (piano); Minotto Di Cicco, Enrique Bianchi, Edmundo Bianchi, Mario Canaro (bandoneones); Ernesto Ponzio, Mario Brugni, Francisco Canaro, Cayetano Puglisi (violines); Vicente Sciarreta (contrabajo).

de comercialización del tango que se indican antes. La primera se trata de una versión instrumental y la otra incorpora la repetición del estribillo cantado con una duplicación vocal, la de Fugazot quien tendrá el rol de estribillista o *vocal refrain*. Ambas versiones cuentan con un conjunto de Orquesta Típica integrado por violines, bandoneones, piano y contrabajo. Las melodías principales y secundarias pueden encontrarse en todos los instrumentos mencionados excepto en el contrabajo quien siempre sustenta el bajo armónico. Sólo en la versión grabada por la *Victor Talking Machine* (1925) se escucha un bajo melódico sobre la cadencia que incluye un sexto grado napolitano en el cierre de las estrofas, siendo la armonía en ambos casos un plan asentado en los acordes pilares de la tonalidad. La principal diferencia radica en la estructura formal. En la versión de Canaro (1927) el arreglo propone una estructura que se corresponde con la versión del compositor pero sin incluir la sección de introducción ni interludios. Esta decisión pudo deberse a evitar que no transcurra mucho tiempo hasta la aparición del cantante, lo que sucede en la segunda sección del estribillo. En el caso de la versión de la Victor, por el contrario, la decisión fue incluir la introducción e interludios, además de la repetición de cada estribillo. La práctica del *vocal refrain* o *crooner* en las grabaciones de orquestas de jazz data de 1918. Se trata de la inclusión de un pasaje cantado en músicas originalmente instrumentales. Pero tales cantantes no eran parte de los músicos que integraban corrientemente dichas orquestas, incluso de existir cantante pudiera ser un otro vocalista asociado sólo en el momento de la repetición del estribillo. Esta práctica también estuvo presente en la grabación del tango a mediados de la década de 1920. No sólo constituye una estandarización internacional de la práctica del arreglo musical desde la fonografía, sino que implica la diferenciación entre intérpretes e interpretaciones de una misma pieza, considerando que particulariza y destaca un rasgo diferencial.

El samba, género que se asienta en Río de Janeiro a principios del siglo XX por las clases marginales en el marco de una creciente urbanización, modifica su temática y estética durante el período de entreguerra, para transformarse en símbolo musical de Brasil, moldeando una nueva identidad regida por el mercado musical y los intereses políticos y económicos del momento. Ese proceso de nacionalización, ligado al desarrollo de la fonografía, la radiofonía y la cinematografía, involucra también a las relaciones internacionales con EUA. En Brasil en particular, la estrategia de la *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), a través de su división de información, consistirá en generar una imagen positiva de la cultura americana, a través de diversas maniobras que implican la participación de radios, medios de prensa escrita y películas, para lo que se utilizarán recursos humanos y financieros norteamericanos. Dicha participación involucró, a menudo, la promoción de las músicas locales. Teniendo como aliados a las agencias *United Press* y la *Associated Press*, la OCIAA se garantizará la afluencia de buenas noticias acerca del país del norte en el exterior. Dentro de este marco, la música popular pasará de la oralidad en el siglo XIX a los medios de comunicación como el disco, la radio y el cine en el siglo XX. Así, lo popular integrará el juego político como un proceso vinculado a la modernidad. En ese caso se buscó un símbolo que sintetice y unifique el gusto del pueblo y de las tradiciones europeas, afroamericanas y mestizas de Brasil, y el samba representó, en su

desarrollo y aceptación por las distintas clases sociales estas características. Pero para que ello suceda, fue necesario una adecuación, ciertas modificaciones que, con tensiones, serán reflejadas en crónicas de la época. A menudo, las elites locales consideraron lo afroamericano o mulato como como lo primitivo e impulsivo, y lo blanco como señal de perfeccionamiento y la racionalidad, promoviendo en esa integración una especia de equilibrio sabroso a la vez que refinado (Garramuño, 2007).

A pesar de que la industria discográfica impuso al samba una exitosa difusión, hubo en su conformación como símbolo nacional, tensiones en las diferentes clases sociales de Brasil respecto de su aceptación como referente de la identidad nacional a nivel sonoro. Estos aspectos han sido recuperados por Tania da Costa cuando afirma que "en sus composiciones trataron de señalar las fisuras de esta unidad, revelando las jerarquías y los conflictos sociales del período" (T. da Costa, 2008, p.15).

Un caso concreto puede observarse a través de lo que fue la primera escuela de samba, la legendaria *Deixa Falar*, creada en 1932 en el barrio marginal de la *Estácio de Sá*. Con su creación, se buscó que la gente del barrio, quienes eran mayoritariamente inmigrantes, afroamericanos, obreros, estibadores y marginales puedan desfilan y festejar sin ser reprimidos por la policía. El registro de cada *Bloco do samba* en la policía comenzó a ser requisito para el desfile, a partir de ese grado de presencia del poder represivo en la organización del samba llegaron las prohibiciones, la caracterización como *malandraje* o vagancia en la poesía.

Con el mote de *scola* o escuela se buscó dar un sentido de orden y comportamiento respetable, además de ser un espacio utilizado tanto por las elites como por las clases bajas: las personas ricas, que bailaban en los desfiles y clubes, los pobres y marginales, que eran parte de los grupos carnavalescos, y otros como los *remediados*, que lo hacían en ranchos, se unifican aparentemente en la tradición del carnaval donde asumir o representar nuevos roles en el juego de los festejos está permitido.

Anteriormente se indicó que el sistema medial fue determinante en la internacionalización de algunos géneros musicales latinoamericanos, convirtiendo a la vez en referencia sonora nacional a esa música, y mediante el viaje de exportación, promoviendo esta música tanto en Europa como en EUA. Este éxito a nivel internacional permitió el desarrollo del género como música representativa de Brasil.

Hacia la década de 1930, con la grabación eléctrica reemplazando a la mecánica, y sumado al éxito de las *scolas do samba*, se escucha en las grabaciones ciertos cambios en la instrumentación: se incorporan los *ritmistas*, es decir, los percusionistas egresados de las *scolas*, especialistas en tambores sordos, cuicas, tamboriles y panderos, reemplazando a los instrumentos de viento de registro grave como la tuba o el trombón característicos de grabaciones de 1920 -arreglos que tenían cierto carácter rítmico-. Como menciona Carlos Sandroni

“Esta “batucada de cámara” fue acoplada de manera feliz a un conjunto instrumental del estilo de los que a comienzos de siglo se denominaban “choros”, o sea, base armónica de guitarras y *cavaquinho*, más uno o dos solistas, como flauta, clarinete o mandolina. Esta nueva síntesis instrumental entre

elementos provenientes de tradiciones afrobrasileñas y elementos que eran producto de las prácticas musicales de las capas medias fue llamada, en los estudios de grabación y en las radios, “regional”, abreviatura de “orquesta regional”, para diferenciarla de la orquesta considerada “universal”, basada en cuerdas de arco” (Sandroni, 2004, p. 81).

La grabación de sambas como *Malandro*, también llamada *Amor de malandro* (Odeon - Número 10424-A, matriz 2633) del tenor Francisco Alves en 1929 de alguna forma ilustra esos arreglos rítmicos de instrumentos de viento en registro grave de la década de 1920. Las propuestas de samba de esos años tenían por parte de los músicos cierto nivel de profesionalismo vinculado al aprendizaje de la música. Con la aparición de los ritmistas esta dinámica cambia, ya que los arreglos musicales no tendrán tanta pregnancia desde lo armónico realzando el aspecto rítmico y sonoro. Se puede notar esto en una versión de *Pelo telefone*, de Donga y su orquesta regional, con Pixinguinha en flauta y un coro femenino, grabada en 1940 (Columbia- Número 36508 C84-3 (CO 30148). Comparando la versión de 1917, tomada como el primer samba grabado, esta segunda versión, si bien mantienen varias de las características de la primera, posee ya los rasgos más salientes del samba de finales de los años '20. En este sentido la instrumentación es otra, la flauta reemplaza al clarinete, se incluyen también el *cavaquinho*, la guitarra, la percusión (*pandeiro* y bombo), la voz principal y los coros. En esa versión se escucha la clave rítmica en un tambor de parche como así también la división que se establece desde el *pandeiro* con sus diferentes acentuaciones. En esta versión quien hace los interludios es una flauta, que a diferencia del clarinete de la grabación original toca los interludios (en un registro más agudo) y ya no duplica a la voz cuando ésta canta sino que realiza contra-melodías. En relación a la estructura formal hay cambios parciales: se repite cada una de las estrofas y una de las mismas es reemplazada por un solo de flauta. La primera versión (1917) tiene un *tempo* más lento que los sambas que conocemos en la actualidad (dura más de 4 minutos), con una instrumentación de guitarra, clarinete, voz principal y coros. Podemos distinguir tres partes que van alternándose, donde la sección instrumental funciona como separador de las otras dos. Cada una de las partes, a su vez, puede separarse internamente pensando en una estrofa y su estribillo respectivo. No se puede establecer el uso de algún tipo de clave rítmica ni de instrumentos de percusión. Incluso puede decirse que la voz es quien determina ciertas cadencias en el tiempo de la obra. El clarinete tiene una doble función: duplica la voz y hace la melodía de los interludios. La armonía si bien es bastante simple (ya que trabaja con acordes pilares y algunos secundarios) en la guitarra presenta ciertas inversiones en los bajos, conformando una línea melódica en ese registro. El coro funciona como refuerzo en los estribillos duplicando la voz en su repetición.

El interamericanismo y la música popular de origen mulato

Las confluencias del sistema medial de promoción musical (radiofonía, fonografía y cinematografía) implican no sólo tecnologías específicas con base de patentamiento norteamericano, producción de productos y de estándares ligados comercialmente al país del norte, sino que asume prácticas culturales que también se distinguen normalizadas tanto en la producción como en los hábitos de uso. Uno de esos rasgos es, por ejemplo, la organización en departamentos de producción al interior de las empresas discográficas y cinematográficas. La internacionalización de músicas populares latinoamericanas en formato canción fue posible en esa conversión en bien de cambio, en la adquisición de la solvencia suficiente como para transformarse en una *commodity* cultural. Su transformación de danzas a canciones implicó una serie de modificaciones sonoras y de cambios de uso, así como un crecimiento en la conciencia de su pertenencia cultural a la identidad nacional. El descenso del tempo, la centralidad en la versión del intérprete que canta, su difusión mediante el disco, la potencial inclusión en la cinematografía, la construcción del *star system* donde los cantantes se transformarán en los referentes de los agrupamientos instrumentales, la inclusión de un doble estribillo con un cantante nuevo o la incorporación de la introducción son rasgos de dicho proceso.

En la presentación de Carmen Miranda en junio de 1940 en Brasil, estando de regreso de una gira norteamericana, el público no victoreaba ni celebraba los logros de la artista, cuestionando su americanización. En septiembre del mismo año, en respuesta al cuestionamiento de cierta élite cultural brasileña, Miranda graba el samba canción de Luis Peixoto y Vicente Paiva *Disseram que voltei americanizada*. En su retorno a Brasil una multitud fue a recibirla. La figura que internacionalizó el samba canción y cierto estereotipo cultural y corporal de lo latino, gozaba de la admiración popular en Brasil, más no así en cierta clase intelectual que se preguntaba respecto de la autenticidad brasileña de Carmen Miranda. Sin embargo, la presencia de la carioca -de origen portugués- en EUA estuvo patrocinada por la OCIAA, dependiente del gobierno norteamericano a cargo de Nelson Rockefeller. Varios son los artistas que durante el período siguiente participaron de las políticas culturales hemisféricas que dicha oficina promocionó. Miranda cantó en inglés y habló en inglés en el cine. Su presencia en la película *Los tres caballeros* de Walt Disney (1944) junto a la cantante mexicana Dora Luz y su hermana Aurora Miranda será recordada por su efecto propagandístico en la promoción de la Buena Vecindad, tanto como en la articulación técnica entre animación y filmación, entre musical e infantil, entre México, Brasil y EUA, los tres mercados discográficos y audiovisuales más grandes del continente. Sin embargo, ni Brasil y ni México juntos pueden compararse en el volumen de transacciones, de producciones y de patentes o derechos de propiedad que tienen en relación a los que posee EUA. Por eso esa caballerosa amistad interamericana fue y sigue siendo desigual, lo que requiere de otras estrategias además del respeto a los vecinos. Pareciera existir una diferenciación en los casos de artistas latinoamericanos que lograron una internacionalización de músicas consideradas nacionales, una mirada más compleja de la situación también pudiera incluir aspectos de género en los cuestionamientos, justamente a diferencia de Carlos Gardel,

la figura corporalmente sensual de Carmen Miranda, no sería igualmente valorada que la varonil presencia del cantor criollo. Aún así, la trascendencia del samba en tanto representante de la nacionalidad de Brasil es un proyecto más amplio que también tuvo en términos locales sus intereses y conflictos. No obstante, gran parte de la canción de Paiva y Peixoto esgrime y argumenta sobre la cuestión nacional desde la poesía. En términos sonoros, no existen diferencias con otros samba canción propios al repertorio de Miranda o al repertorio de la época. La cuestión enunciativa parece bastar para diferenciarse, aún cuando sonoridades similares eran consideradas auténticas.

Construcción de lo típico



Figura 1. Carmen Miranda en plena caracterización carioca para That Night in Rio (1941)

La diplomacia cultural ejercida mediante las instituciones del gobierno norteamericano en el período estudiado tienen base en documentos oficiales, en las promociones y acciones que las instituciones de relaciones exteriores realizan. Sin embargo, como condición de posibilidad, para que tales propuestas culturales tengan el efecto buscado, y configuren políticas culturales hemisféricas formales a partir de 1940, fue también necesario el desarrollo del *star system*, de las estandarizaciones que supusieron la contratación de compositores, arregladores e intérpretes latinoamericanos para la producción de música popular que -convertida en un nuevo producto- se pudiera exportar. Es decir, los países latinoamericanos habitualmente centrados en la exportación de materias primas y en la importación de productos con valor agregado, también durante 1920 y 1940 fueron parte de un proyec-

to sobre el derecho intelectual, en la producción de bienes simbólicos. Esa formación de las *commodities* sonoras obtuvieron en la canción un particular modo de congregar la centralidad del intérprete, debieron adecuarse a las normas del mercado pero lograron representar al país, a pesar de las consideraciones de las elites locales.

La venta de canciones, o incluso antes, de danzas para convertirse en canciones a las productoras fonográficas implicó la concentración en catálogos internacionales de artistas locales que -a los fines de dominar nuevos mercados- modificaron lo que constituía su repertorio habitual, incluyeron el *foxtrot*, lo camuflaron de latino, protagonizaron películas, grabaron discos, aceptaron que otros cantantes dupliquen sus voces en estribillos, agregaron partes que ordenan la música como la introducción y los interludios en el caso del pasillo, modificaron la organicidad de los conjuntos u orquestas incluyendo, por ejemplo, el banjo. No obstante, como observamos antes, gran parte de las adaptaciones o transformaciones que la tecnología, los procesos de comercialización y los hábitos culturales de uso social e individual no suponen una fuerza externa tendiente a la dominación de sujetos pasivos o de géneros musicales fosilizados. La dinámica conflictiva sobre la cual se asentaron estas acciones y experiencias supone también el acceso cada vez más amplio de sectores populares masivos a los consumos culturales. Pero, fundamentalmente, expone la integración de las culturas populares locales a sus músicas, en un proceso de identificación complejo que no niega los grados posibles de orientación o dominación cultural pero sí reconoce las autonomías o niveles de apropiación de las condiciones de producción como un acto deliberado y consciente del ejercicio de la libertad.

Está claro que el proceso de blanqueamiento que tuvo el *jazz* o mejor, que mediante el *jazz* tuvieron el *ragtime*, el *blues* y el *dixiland* también involucró otro modelo de apropiación, de negación de las tradiciones afroamericanas y de dominación cultural. La nacionalización del tango, el samba y el pasillo implicó una conversión de los componentes mulatos, disidentes o corporalmente cuestionados que negó tradiciones a sujetos también negados por el Estado, a manifestar su nación. Pero la amalgama del *fox* incaico no es la reivindicación sonora de la opresión y dominación de los pueblos originarios andinos y de negros esclavos africanos en EUA, es también la música de un pueblo que bailó, cantó y sigue bailando esas canciones que escucha, aunque no posee los medios de producción a disposición, y que definitivamente, no los inventa o patenta. Y esa desigualdad no es irrelevante. Pero también es esa la estrategia de venta que permitió asimilar a prácticas culturales diferentes la necesidad de escuchar música grabada, de bailar con música grabada, de comprar aparatos de reproducción de música grabada. Sin duda alguna los mercados musicales locales se redefinieron gracias a la existencia de la grabación, así como se ampliaron posibilidades instrumentales en los géneros locales en función de los desarrollos que tales instrumentos tuvieron en el *jazz*, siempre en relación de dependencia técnica, lo que inevitablemente implicó una adecuación estética.

El estudio del panamericanismo, entendido como el proceso por el cual la dominación imperial de los EUA implicó estrategias de expansión comercial y territorial entre mediados del siglo XIX y

mediados del siglo XX, ligado a la música popular no puede únicamente estudiarse mediante los archivos de los patrocinios de políticas culturales, independientemente de las formas de producción y circulación en el mercado. Justamente porque un pilar de su constitución es la expansión comercial, y además, porque tal y como expone Perla Zusman: “En realidad, fueron las intervenciones político-culturales las que consiguieron crear espacios de encuentro y negociar el contenido del proyecto panamericanista” (Zusman, 2012, p. 1). Por ello, la música popular latinoamericana del siglo XX debe integrar los tópicos de la diplomacia musical, justamente al construir el espacio en el cual se disputan los intereses hemisféricos y los regionales.

Referencias

- Cañardo, M. (2011). *Cantantes, orquestas y micrófonos. La interpretación del tango y la tecnología de grabación*. *Afuera*. Revista de crítica cultural (10). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=170&nro=10>
- _____ (2017). *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Argentina: Gourmet Musical Ediciones.
- Da Costa García, T. (2008) << ¿De quién es el samba?>> disponible en Revista *Clang* N° 2 Recuperada de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49208/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Fernandes, N. (2012) *Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Recuperado de <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-47.htm>.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Glik, S. (2010) *Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood*. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp. 2371-2384.
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Maas, C. (2016). *La industria fonográfica en Argentina (1890-1930). Las empresas de Max Glücksmann y los comienzos de la producción nacional de discos*. Ponencia presentada en las XXV Jornadas de Historia Económica. Asociación Argentina de Historia Económica y Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta, Salta, Argentina.
- Moura, G. (2012). *Relações exteriores do Brasil, 1939–1950. Mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial. (Relaciones exteriores de Brasil, 1939-1950)*. Recuperado de <http://funag.gov.br/loja/download/998-Relacoes Exteriores do Brasil.pdf>
- Pesce, R. (2011). *La historia del tango 3*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.

- Rodríguez Albán, M. C. (2018). Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural. Tesis Doctoral. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/6195/1/TD104-DLLA-Rodriguez-Pasillo.pdf>
- Sandroni, C. (2004). Transformaciones del samba carioca en el siglo XX. En *Textos de Brasil*. (11) p. 78-83.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid, España: Akal.
- Wong, K. (2013). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Zusman, P. (2012). Panamericanismo e imperialismo no formal: Argentina y las exposiciones universales estadounidenses de Búfalo (1901) y San Francisco (1915). En *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona, España: Universidad de Barcelona, vol. XVI, nº 418 (64). Recuperado de <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-418/sn-418-64.htm>

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 entreteje 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 allí⁴³, 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:

⁴³ 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*⁴⁴ 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 tenía⁴⁵, 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 Ginastera⁴⁶, 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

⁴⁴ El énfasis es nuestro.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ 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

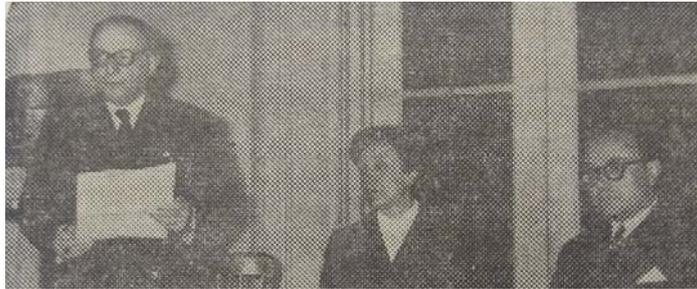


Figura 1. Registro de la asunción de Ginastera (derecha) como interventor del Conservatorio provincial en el diario El Día, del 17 de julio de 1953.

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)⁴⁷. 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 Vecino⁴⁸ 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 mesomúsica⁴⁹. Las orientaciones norteamericanas en la Conferencia de 1938 eran tendientes a cuestionar las producciones culturales de los Países del Eje⁵⁰. 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)⁵¹. 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

⁴⁷ 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>.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ 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>.

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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.

públicos norteamericanos, tales como la Oficina de Coordinación de asuntos Inter Americanos (OCIAA), a cargo de Nelson A. Rockefeller, dispuesto directamente por el presidente Roosevelt.

Pero para examinar las características de las políticas culturales con financiamiento corporativo o empresarial, es inevitable circunscribir qué rango posee el término *intervención* en el terreno de las políticas culturales. Clares Gavilán (2015) indica que la *intervención* pública en cultura está atravesada por dos elementos con motivaciones propias. Por un lado, la de tipo ideológico, que promueve la defensa de la identidad cultural. En estos casos, la identidad cultural es entendida como amenazada por el desarrollo de una cultura industrializada, lo que, en general, implica el cuestionamiento a la cultura burguesa concretada mediante la expansión de la cultura de masas. Tal vez por ello permanentemente se excluye a la música popular urbana de los estudios promovidos por este tipo de perspectiva. Por otro, la autora refiere al elemento económico, aquel que requiere de una intervención dado el peso que tiene la producción cultural convertida en industria en las economías de cada país y en la promoción de puestos de trabajo. Un tercer elemento es incluido pero no en un sentido definitorio: es el relativo al plano político en el que se aglutinan los derechos ciudadanos al acceso, disfrute y promoción de la cultura. También Emiliano Fernández (1991) considera a la política cultural como: “un conjunto estructurado de intervenciones conscientes de uno o varios organismos públicos en la vida cultural” (Fernández, 1991, p. 47). En tal sentido, la intervención pública en cultura propone orientar el plano simbólico de la vida pública abarcando la injerencia de la industria cultural tanto a nivel económico como ideológico. Aquí, dada la dimensión pública y el impacto económico-social la presencia de los gobiernos en el desarrollo de las políticas culturales aparece sin mayor necesidad de argumentación, son incluso los ciudadanos a los que se les debe asegurar su derecho y como garante nadie mejor que el Estado.

Un caso opuesto a las consideraciones recientemente incluidas, lo configura el de la intervención estatal en el control ideológico de la producción artística o incluso en la ideología de los propios artistas. Estas formas de control social coercitivo y de incumplimiento de los derechos ciudadanos a la libre expresión de las ideas han sido, a menudo, enmascaradas como parte de las acciones en política cultural que los EUA han realizado. El compositor alemán Hanns Eisler vivió en territorio norteamericano entre 1937 y 1948. Llegó, huyendo de la Segunda Guerra Mundial y, principalmente, del nazismo. Durante ese período el compositor no tuvo actividad política constatada ni en el Partido Comunista ni en ninguna asociación anti-capitalista o anti-americana. Sin embargo, el gobierno norteamericano se ocupó de investigarlo tal y como testimonia el, entonces, expediente secreto de la Oficina Federal de Investigación (FBI, por sus nombre en inglés) de EUA relativo a la actividad de Eisler en términos políticos. Dicho expediente está hoy disponible en la Web de la [Freedom of Information Act](#). El mismo posee 686 páginas, y testimonia la tarea de inteligencia interna aplicada al compositor durante la persecución anticomunista previa al macarthismo. En el archivo figura el memorándum⁵² enviado por el director de la oficina J. Edgar

⁵² Recuperado de <https://vault.fbi.gov/Hanns%20Eisler/Hanns%20Eisler%20Part%202%20of%209/view>

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)⁵³. 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.

⁵³ 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 Latina⁵⁴. 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

⁵⁴ 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 región⁵⁵.

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-

⁵⁵ 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 norteamericanas⁵⁶. 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-

⁵⁶ 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 Reichenbach⁵⁷). 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

⁵⁷ 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)⁵⁸. 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 documentado⁵⁹. 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
- 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>

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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.

CAPÍTULO 5

Política cultural, fonografía y multilateralismo

María Paula Cannova, Luis Ramiro Mansilla Pons,

Alejandro Enrique Zagrakalis y Guillermo Julián Chambó

*De todas las formas de expresión cultural, la música es la única
que más sencillamente cruza las fronteras nacionales*

ALEJANDRO ORFILA, OAS 001

Los organismos multilaterales a lo largo del siglo XX han participado de los modos de intervención de las políticas culturales norteamericanas en Latinoamérica y el Caribe. Dichas instituciones subvencionan, impulsan, dirigen y difunden proyectos de colaboración e integración hemisféricos, usualmente a través de la creación de festivales y de oficinas especializadas en las disciplinas artísticas, la fundación de institutos de investigación y producción en los países miembros y del intercambio de artistas, donde los EUA ejercieron una influencia considerable, ubicándose casi inmediatamente como país líder en el diseño de estas políticas. Este capítulo analiza la acción de esos organismos y la ejecución de una propuesta de edición fonográfica aplicada a la política cultural en el área musical desarrollada por la Organización de Estados Americanos: la fundación de Ediciones Inter-americanas de Música. Estudiaremos la conformación del sello discográfico en tanto puesta en acto de las políticas culturales de unión hemisférica y manifestación de la permanencia de la dependencia cultural con la tradición europea y anglo-norteamericana.

El epígrafe de este capítulo pertenece a la presentación que el entonces Secretario General de la OEA, Alejandro Orfila (Mendoza, 1925), realiza en la contratapa del primer disco editado por el Inter-American Musical Editions. El funcionario y empresario argentino tuvo dos mandatos como Secretario General de la OEA, el primero en el período 1975-1980 y el segundo iniciado en 1980, e interrumpido por su renuncia en 1984, luego de una denuncia de corrupción presentada por el diario *Washington Post*. Tal y como se puede leer en la figura 1, la nota de contratapa manifiesta la confianza en la capacidad de la música para atravesar límites nacionales mediante la predominancia de su mensaje relativo a la belleza, recupera la tradición de la OEA en el intercambio musical de intérpretes y compositores del hemisferio y expresa la con-

fianza en que las sucesivas ediciones discográficas colaboren con el conocimiento y el entendimiento entre los pueblos de todo el continente.

El sello discográfico *Inter-American Musical Editions* perteneció⁶⁰ a la Unidad Técnica de Música de la Secretaría Ejecutiva para la Educación, la Ciencia y la Cultura, del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA, que produce en junio de 1977 su primer volumen, grabado en estéreo y titulado *Nostalgia y Fantasía: canciones artísticas latinoamericanas*. Dada la denominación de la OEA en inglés (Organization of American States, OAS) los discos están catalogados con la sigla OAS y el número correspondiente a su edición. Así el primer disco de 1977 del *Inter-American Musical Editions* está catalogado como OAS001, usaremos esa codificación a los fines de evitar confusiones con los fonogramas. El disco se configura con una compilación de 18 canciones de compositores latinoamericanos para canto y piano, que son interpretadas por la cantante Carmina Gallo y el pianista Jaime de León, ambos colombianos, quienes completaron parte de su formación musical en Estados Unidos.

Los fundamentos de la presentación del primer fonograma por parte del Secretario General Alejandro Orfila, se basan en la universalidad a la que suele asociarse a la música occidental y al histórico rol que la diplomacia musical ha cumplido al permitir esconder los conflictos y divergencias entre países, clases, roles, sociedades y culturas. Por consiguiente, la frase del epígrafe expresa una creencia coincidente con los objetivos de la política cultural hemisférica que diferentes instituciones gubernamentales y multilaterales llevaron adelante en la región: propiciar la unidad continental a nivel sonoro entre países cuyas condiciones de desarrollo económico, industrialización, bienestar social y estabilidad gubernamental son y han sido profundamente desiguales. Esta caracterización se observa en la mera comparación de la participación en el producto bruto interno (PBI) nacional de las industrias culturales por país, donde aún con indicadores eventualmente disímiles en algunos rasgos, las desproporciones con el PBI norteamericano es abrumador. Incluso, como veremos en el análisis de la colección fonográfica, gran parte de las músicas grabadas han sido encargadas o promovidas en los Festivales Interamericanos organizados en Washington también por la OEA.

El estudio diacrónico de las producciones de las *Inter-American Musical Editions* demuestra que el ordenamiento normativo y administrativo es posterior a la edición del primer LP (OAS001) en 1977. Lo testimonia la Orden Ejecutiva n° 78-6 de la Secretaría General de la OEA, la que el 13 de diciembre de 1978 ubica "...dentro del Área Programática de Artes del Espectáculo del Departamento de Asuntos Culturales, las Ediciones Interameri-

⁶⁰ Las ediciones fonográficas del *Inter-American Musical Editions* presentan irregularidades en su periodicidad, orientación estética y en los lineamientos internos de las series editadas y su continuidad. Esta situación fue expuesta por ejemplo por la nota periodística publicada en la sección *Inter-American Notes* de la revista *The Americas* en 1985: "La Organización de Estados Americanos continúa editando nuevos títulos en su ecléctica Ediciones de Música Interamericanas. Desde nuestro último reporte, en *The Americas*, XL: 1 (julio, 1984), escuchamos seis discos adicionales, llevando a veinticinco el total de títulos actualmente disponible en esta serie abierta-cerrada".

canas de Música” como actividad de la Secretaría Ejecutiva para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Dicho acto administrativo -también firmado por Orfila- instituirá en la figura de otro argentino, el pianista Efraín Paesky, la responsabilidad del área programática Artes del Espectáculo, la que “...tendrá a su cargo la dirección artística y técnica de las “Ediciones Interamericanas de Música” (Orden Ejecutiva n° 78-6). Así, la organización legal de la actividad editorial se inicia con un rasgo sostenido en el tiempo: el eclecticismo de su funcionamiento y la oscilación en los lineamientos de la programación musical con la que se realizó la colección.

Miguel Marín indica que toda programación musical supone una elección coherente y atractiva, siendo intérpretes y obras “...acordes a las posibilidades económicas y al perfil de la institución, así como a los tipos de públicos destinatarios” (Marín, 2013, p. 88). La existencia de múltiples lineamientos en torno a las ediciones musicales de la OEA pareciera articular: aspectos de la política cultural hemisférica, núcleos duros de la Tradición Clásica Europea Occidental (Treitler, 1996, p. 5) y autonomía musical a un particular concepto de obra artística (Goer, 1992), conmemoraciones de agenda, disponibilidades económico financieras de los países miembros y capacidad de gestión entre el organismo y la Fundación Panamericana para el Desarrollo (FUPAD) que comercializó los discos⁶¹. Respecto de la FUPAD, se destaca que es uno de los primero organismos que articuló el capital privado, la política exterior norteamericana, la institucionalización del multilateralismo de la OEA y el rol de las fundaciones en la ejecución de políticas públicas de pretensión hemisféricas. Pero la FUPAD “...es una entidad privada, no gubernamental y sin fines de lucro, que actúa mediante un Acuerdo de Cooperación con la OEA”⁶² en la recepción y el manejo de donaciones de gobiernos y fondos privados entre los que se destacan los del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Banco Mundial (BM), la Agencia de Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID, por su nombre en inglés), diversos grupos empresariales y financieros como el *Citigroup*. Entre las actuales empresas se encuentra, por ejemplo, *Viacom International Media Networks Américas*, que domina el mercado de los contenidos audiovisuales multipantalla.

Efraín Paesky, quien desde 1975 se desempeñaba en la dirección de la División de Artes del Departamento de Asuntos Culturales, impulsó cambios en torno a la difusión y promoción musicales en el hemisferio. Volvió a programar los conciertos gratuitos alojados en el Hall de las Américas, los cuales fueron suspendidos en la gestión de Guillermo Espinosa por falta de fondos. En esta nueva versión se incluyeron en su programación obras e intérpretes de música popular, aspecto innovador respecto de las anteriores ediciones, pero totalmente coherente con los lineamientos que los diplomáticos norteamericanos hacían desde 1950 en sus respectivos programas culturales en los que tanto el jazz como posteriormente el rock han sido incorpora-

⁶¹ Orden Ejecutiva n° 78-6 establece a la *Fundación Panamericana para el Desarrollo* (FUPAD) como organismo ejecutor de las partidas presupuestarias involucradas en la edición.

⁶² Recuperado en https://www.oas.org/es/acerca/otras_entidades.asp

dos en el ejercicio del *poder blando*⁶³. Algunas de las ediciones del *Inter-American Musical Editions* fueron realizados a partir de las grabaciones de estos conciertos.

La base de sustentación de una política de edición fonográfica en un organismo multilateral puede argumentarse a través de lo expuesto por Marín en torno a “...la percepción instalada entre muchos de que la grabación es un elemento imprescindible para la evolución de una carrera musical” (Marín, 2013, p.104). En este caso, la promoción de instrumentistas se asienta como una preparación de las condiciones a determinar y orientar para que mediante el registro fonográfico y su difusión a escala hemisférica se proyecten a estas personalidades del campo musical. A su vez, el registro sonoro permite homologar la acción artística performativa o interpretativa, como son la de los músicos instrumentistas o directores, con la de la composición musical de tradición escrita. Es decir, volver única mediante el registro una actividad que antes de la grabación sólo era parte del recuerdo de un grupo particular de oyentes o público. Como se observará más adelante eso se propuso incluso en el campo de la música popular, cuya relación entre composición e interpretación sonora es mucho menos estricta y puede, muy a menudo, presentarse en una única persona. Y en ese sentido, Paesky declaró que la innovación en la propuesta de las ediciones fonográficas residía en que “Un artista visual deja el testimonio en su obra, en su pintura o escultura, un compositor deja su escritura en partituras, pero de la obra del instrumentista no queda nada luego del concierto” (Paesky, 1978, s/p)⁶⁴. La presentación de la música como objeto simbólico, integradora de la dimensión cultural de corte hemisférico es precedente a la edición fonográfica aquí estudiada, las historias musicales demuestran la presencia de tales funciones asociadas a la ejecución musical en diversas circunstancias, a la edición de publicaciones escritas especializadas y a la promoción de concursos de instrumentistas. Sin embargo, lo que aparece como innovador en el razonamiento argumentativo de Paesky es la asociación entre reproducción técnica (Walter Benjamin, [1936]1989) y capacidad para constituir un fenómeno artístico trascendente o aurático en el registro sonoro de la interpretación musical. La grabación sonora aparece en sus argumentaciones como el elemento que permite conferir autenticidad y emplazamiento a la interpretación musical.

⁶³ El poder blando o *soft power* es un concepto de las relaciones internacionales desarrollado por Joseph Nye (2009) y antes explicado en este libro. Sintéticamente se diferencia del poder duro o militar, por el empleo de la persuasión y la atracción para el logro de los objetivos diplomáticos, por ello el arte es una de las disciplinas más afines con esta idea.

⁶⁴ Del original en inglés: “A visual artist leaves the testimony to his work in his paintings or sculptures, a composer leaves his written scores, but of a performer’s work nothing remains after a concert” (Paesky, 1978, s/p). Traducción: María Paula Cannova. Recuperado de <https://www.thefreelibrary.com/Sixty+years+of+music+at+the+OAS.-a016101087>

Presentación del primer fonograma del *Inter- American Musical Editions* realizada por el Secretario de la OEA, Alejandro Orfila

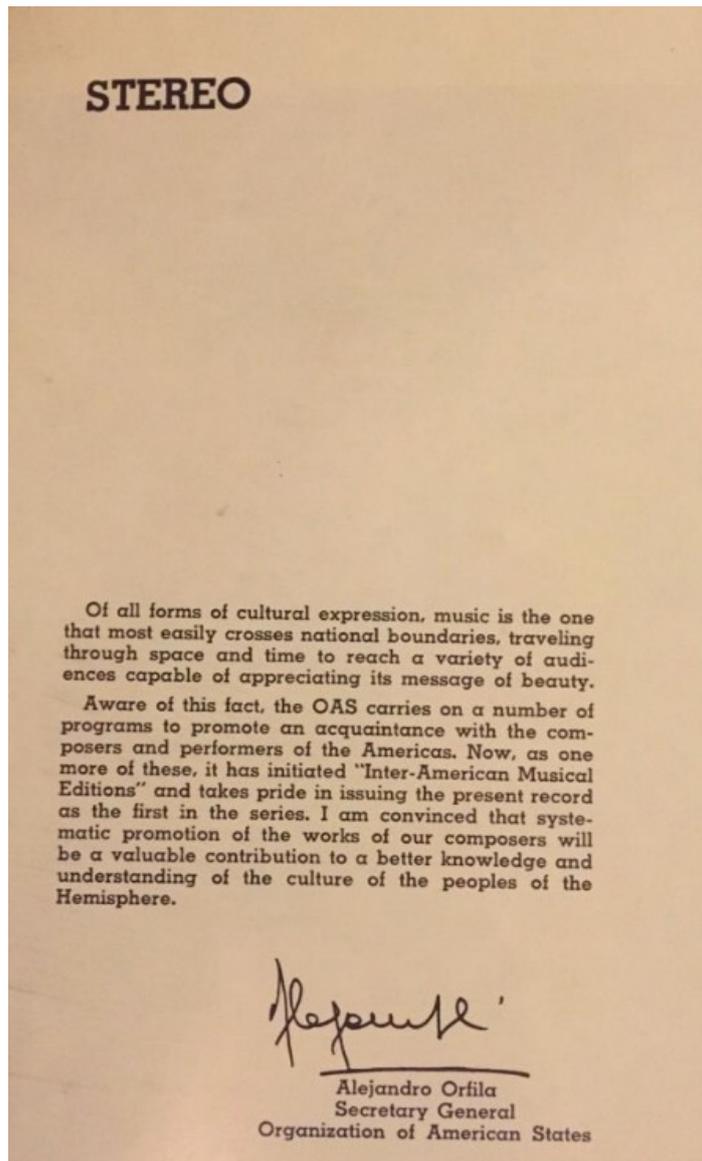


Figura 1. Los fundamentos de creación del sello discográfico de la OEA por su Secretario en la contratapa del primer disco editado.

Creación de un hemisferio de oportunidades⁶⁵

El título del informe anual de la FUPAD es: creación de un hemisferio de oportunidad, este vector o idea fuerza recorre parte de los argumentos antes mencionados del *Inter- American Musical Editions*. En 1983, Ronald Reagan escribe una presentación del programa musical por la conmemoración del vigésimo quinto aniversario del Festival Interamericano de Música,

⁶⁵ Recuperado de <https://www.pdf.org/annual-reports/>

en la que expresa: “Estos continuos intercambios culturales en las artes visuales y performáticas sirven para mejorar nuestra apreciación y comprensión de los valores artísticos que todos compartimos” (Reagan, 1983, p. 3). La evocación a valores comunes en el campo del arte como uno de los puntos de encuentro en las relaciones interamericanas fue un objetivo común a varias instituciones culturales o programas integrantes de organismos multilaterales de cooperación, como el mencionado festival en el marco de la OEA. El estudio de los procesos, intervenciones, acuerdos y conflictos en relación con las políticas hemisféricas y su particular implicancia a nivel cultural proporciona elementos necesarios en la comprensión de las coyunturas culturales de la actualidad así como permite explicar aspectos históricos determinantes de las políticas culturales de la región. Lejos de configurar aspectos decorativos en el contexto de las relaciones internacionales inciden en el sostenimiento de las condiciones de producción existentes o en la imposibilidad de su transformación, por ello “Documentar las políticas culturales sigue siendo una tarea indispensable para poder hablar de ellas, o sencillamente para evitar la desmemoria de nuestros pueblos” (García Canclini, 1987, p. 21). Durante el siglo XX, una parte importante de la labor musicológica en Latinoamérica ha sido en gran medida subvencionada, dirigida y publicada por instituciones dependientes de los organismos multilaterales, a menudo, con lineamientos definidos por EUA. De esta manera, la importancia de la música latinoamericana, en general, y de los estudios musicológicos en particular para el país del norte se incluyen en el marco de políticas hemisféricas del Departamento de Estado norteamericano, ejerciendo con diferentes medios una influencia-injerencia en la auto-conciencia cultural a escala regional. Esto no se limita al ámbito de la producción musical y a sus agentes sino que también impacta en la configuración social de los imaginarios que históricamente poseen los pueblos sobre el capital cultural sonoro de Latinoamérica. Desde los inicios del Panamericanismo existirá una política o variadas formas y procedimientos para desarrollar lineamientos de política cultural a escala hemisférica.

La creación de la División Música en 1941 dentro de Unión Panamericana, el organismo multilateral antecedente a la OEA, se propone como un espacio para la difusión de la música de los compositores de las Américas. La misma tendrá como primera iniciativa la cooperación entre organizaciones musicales, así como también mejorar la presencia y disponibilidad de partituras de músicos latinoamericanos en los EUA. Se propondrá la difusión, grabación y publicación de música y la organización de viajes de compositores latinoamericanos a ese país, así como la intermediación con editoriales americanas para publicar su música en el país del norte. Luego de la Segunda Guerra Mundial la reorganización institucional en la región se consolidó en una nueva estructura: la Organización de los Estados Americanos fundada en Colombia en 1948, durante el Bogotazo, el hecho de violencia represiva que se origina con el asesinato del líder del partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948). La presencia de EUA en las políticas internas a los países de la región y, por consiguiente, el apoyo directo a lo que la propia OEA llama Sistema Inter-Americano se instalan en la segunda mitad del siglo XX de forma más definida. Es en este contexto que se planteará una visión de la cultura asociada al desarrollo económico en vinculación con los principios democráticos. Guillaume Lamontagne

sostiene que al interior de lo que la propia OEA denomina Sistema Inter-Americano “En los años 60 y principios de los 70, paralelamente a la emergencia del concepto de desarrollo integral, el enfoque de la cooperación técnica se orientó hacia la construcción de capacidad institucional y de elaboración de políticas públicas” (Lamontagne, 2013, p.33).

La tradición de los organismos multilaterales en relación con la promoción y difusión musical en el continente ha priorizado a la música de concierto y a los compositores por sobre la música popular y los intérpretes, respectivamente. Desde la realización de conciertos de compositores americanos y latinoamericanos que se inscriben en 1934 como *Serie Oficial de Conciertos* en la Unión Panamericana se llevarán a cabo 633 eventos musicales hasta 1973, donde la música de tradición escrita y los compositores (varones ellos) son el núcleo que organiza el criterio de la programación. La centralidad de la figura del compositor, entronizada en la historiografía tradicional (Eckmeyer, 2014; Cannova-Eckmeyer, 2012) se pone en evidencia en otro extracto de lo escrito por Orfila para la contratapa del primer disco: “Estoy convencido que la promoción sistemática de la obra de nuestros compositores será una valiosa contribución a un mejor entendimiento y conocimiento de la cultura de las personas del Hemisferio” (Orfila, 1978, OAS003).

Tapa de disco OAS005



Figura 2. Selección de canciones tradicionales del Caribe recreadas y arregladas por los cantantes de la Compañía Nacional de Danza Teatro de Jamaica

Cooperación internacional y política cultural en el Sistema Inter-Americano (1977-1985)

El proceso de modificación que en la década de 1970 se articula sobre la conceptualización de la dimensión cultural en los organismos de cooperación internacional se encuentra también en la OEA y, fundamentalmente, en el Programa Regional de Desarrollo Cultural (PRDC). El mismo permitirá considerar a la cultura como “un todo indivisible en que tanto las ciencias como las artes, la educación, la filosofía y las más variadas expresiones, integran un todo armónico”, por lo que “el desarrollo cultural es parte primordial del desarrollo integral” (OEA, citado por Lamountagne, 2013, p. 21).

Por otro lado, una de las innovaciones teóricas que promueve la OEA en esta década es el reconocimiento de la cultura popular como elemento esencial para un desarrollo integral, idea colindante con las de patrimonio y preservación. Este nuevo compromiso se cristaliza a través de la Carta del Folklore Americano de 1970 y de la Carta Interamericana de las Artesanías y las Artes Populares de 1973 culminando en el año 1982 como el “Año Interamericano de las artesanías”. Para el desarrollo de estas actividades se crean tres Centros Interamericanos de Cooperación Técnica: el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (Venezuela), el Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares (Ecuador) y el Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares (Guatemala).

En 1980 la Asamblea General resuelve “Autorizar a la Secretaría General – en ese momento el Secretario General era Alejandro Orfila- para que reinvierta en nuevas ediciones, reediciones y planes de promoción y distribución, todos los fondos provenientes de las ventas de discos de Ediciones Interamericanas de Música” (AG/Res. 496 [X-0/80]). Probablemente esto incidió en el aumento de las ediciones que se produjeron en 1981, pero no logró sostenerse en el tiempo.

Con la adopción del Protocolo Cartagena de Indias de Reforma de la OEA en 1985, se inició la asociación entre desarrollo integral como consecución de la paz y la seguridad hemisférica. Los artículos 29 y 30 certifican en la nueva Carta la cooperación interamericana para el desarrollo integral, entre otras dimensiones, en el campo cultural.

En 1983 Andrew Benson, quien acababa de llegar de participar al servicio del Cuerpo *Multinacional*⁶⁶ de Paz en las costas de Beirut luego de seis meses de desempeño como Subteniente de la Marina de EUA, escribe una carta al compositor chileno Domingo Santa Cruz a raíz de haber escuchado la obra *Los Preludios Dramáticos*, reeditados por la OEA en el disco OAS-011/81. En la misma expresa su admiración al compositor y agradecimiento a la OEA “por permitir que este álbum pueda ser adquirido en los Estados Unidos y por haberme introducido en su música” (Benson en *Revista Musical Chilena*, 1983, p. 98). El mencionado fonograma es una reedición que hace la OEA del disco *Antología de la Música Chilena*

⁶⁶ La cursiva es nuestra. Los cuerpos diplomáticos y militares multinacionales son propios de la expansión del multilateralismo que opera desde 1970 pero posee en 1980 un auge importante en el marco del neoliberalismo.

(RMCH) Vol I (AMC 01) que la Facultad de Artes de la Universidad Católica de Chile editó en 1978. La sección Notas y documentos de la Revista Musical Chilena publicó la carta prece-diéndola de una explicación y de una orientación sobre: "...la necesidad de que la Facultad de Artes continúe con su programa de registro, grabación y edición de música chilena, pero conjugando con su distribución a través de los canales de alcance internacional" (RMCH, 1983, p. 98). En la década de 1980, como ahora, distribuir una producción fonográfica era considerablemente más económica que producirla (entendiendo por ella la edición completa del fonograma). Pero esas cuestiones pueden que no revistan mayor interés para quienes se desvelan para que una música de nuestros países ocupe el "sitio que merece en el concierto de la música universal" (RMCH, 1983, p. 98).

Las Contra-tapas y las Ediciones Inter-Americanas de Música

El análisis de las políticas culturales llevadas a cabo por la OEA mediante la editorial de música grabada, ejemplifica particularidades propias a las intervenciones desarrolladas desde el inter-americanismo, evidenciando rasgos comunes y constituyéndose en unidades de análisis del presente capítulo. De los treinta y cinco discos editados entre 1977 y 1985, diecinueve están dedicados a la música de tradición escrita, principalmente producida en Latinoamérica a partir de 1940. Los compositores grabados lograron trascendencia internacional con músicas que hacen uso de materiales sonoros propios al folklore local, definido estéticamente como nacionalismo musical (Alejandro Madrid, 2010). Los argentinos Alberto Ginastera (1916-1983), Alberto Williams (1862-1952) y Carlos Guastavino (1912-2000); los brasileños Heitor Villa Lobos (1887-1959), César Guerra Peixe (1914-1993), Camargo Guarnieri (1907-1993), Francisco Mignone (1897-1986) y Marlos Nobre (1939) y los mexicanos Manuel Ponce (1882-1948) y Carlos Chávez (1899-1978) son los autores más registrados. Entre ellos, Ginastera, Guastavino, Williams y el -español nacionalizado- mexicano Rodolfo Halffter integran la serie individual titulada *Homenaje*, reuniendo piezas de cámara. Estos discos se editaron en su amplia mayoría en 1981, destacándose aparte de los ya mencionados, dos fonogramas dedicados a referentes de la música popular: la compositora y cantante peruana Chabuca Granda (OAS024/81) y el *tenor de la Américas*, el mexicano Pedro Vargas (OAS016/81).

Asimismo existen tres discos interpretados por solistas latinoamericanos que han obtenido importantes premios internacionales en su especialidad, pero principalmente galardones otorgados por la propia Unidad Técnica de Música. El pianista venezolano David Ascanio, ganador de la quinta competencia latinoamericana de piano, interpreta obras de compositores latinoamericanos en el disco OAS032. También el pianista argentino Iván Citera quien protagoniza el disco OAS028, es ganador del mismo concurso de piano en Venezuela organizado por la OEA. Citera fue patrocinado en 1981 por el gobierno argentino, es decir por la última dictadura cívico militar para que se presentara en ciudades europeas y en los EUA. El músico uruguayo José Fernández Bardesio graba en el disco OAS029 obras de compositores de Paraguay, Uruguay,

México y Cuba, siendo el guitarrista que gana el primer premio en la sexta competición para ese instrumento organizada por el organismo multilateral el mismo año en Venezuela. Cuba no forma parte de la OEA desde 1962, por haber decidido soberanamente sobre su forma de organización política. En 2009 la OEA eliminó la prohibición, hasta la fecha el gobierno de Cuba no pretende incluirse en el organismo multilateral del hemisferio. Pareciera ser que la música cubana pudo ser parte de las políticas culturales hemisféricas, pero Cuba no.

El disco doble editado con obras de Brahms y de Beethoven (OAS030), está interpretado por Claudio Arrau quien en una visita artística a Chile, su país de origen, realiza una serie de conciertos en 1984. El criterio errante de la programación en la edición de estos discos encuentra en este caso un ejemplo sólido, cuya único vínculo con una edición interamericana es el origen chileno del pianista, radicado en el exterior para este entonces. El repertorio completo es de música europea, la técnica y la sonoridad del disco también presentan esa característica, por lo que su pertenencia en esta colección, además de reforzar el carácter ecléctico antes señalado, deja en claro que la promoción hemisférica de los intérpretes musicales registrados se antepone a las obras.

La música de cámara se ve claramente favorecida frente a la música orquestal, hecho que pareciera a todas luces responder a las condiciones económicas que implica la producción de un disco sinfónico. Catorce discos están integrados por sonatas, sonatinas, preludios, micro-piezas, *toccatas*, valeses, suites y otros géneros camarísticos. Si bien hay dos discos dedicados exclusivamente al repertorio latinoamericano para guitarra, es el piano el que adquiere más protagonismo, con seis discos exclusivos. Cinco discos contienen repertorio sinfónico interpretado por las orquestas: Juvenil de Washington D.C., Sinfónica Juvenil de Milwaukee, Sinfónica Nacional de España, Sinfónica Nacional de Brasil y la Sinfónica de la Universidad de Chile. Sus directores son Lyan McLain (EUA), Manuel Préstamo (Cuba), Antoni Ros-Marba (Catalunya), Isaac Karabtchevsky (Brasil) y Víctor Tevah (Chile).

Por otra parte, los dieciséis discos que contienen repertorio popular abarcan géneros tan disímiles como lo son la música de cine y teatro musical norteamericano, arreglos corales sobre canciones populares latinoamericanas, orquestas de tango, grupos folklóricos y cantautores como Soledad Bravo (OAS010/79), que graba un disco doble.

A pesar de esta diversidad y el eclecticismo editorial podemos encontrar ciertos aspectos comunes a nivel estético, como el tipo de arreglo vocal priorizado en la mayor parte de las músicas populares interpretadas por coros mixtos. En ellos, la preponderancia del virtuosismo como una emisión vocal cubierta, similar al modo lírico conforman una tendencia evidente en este tipo de producción fonográfica, así ocurre en los discos OAS005/79 y OAS009/79. Esta situación ha sido analizada en términos generales por Coriún Aharonián cuando se cuestiona la interpretación musical típica de la actividad coral y de sus arreglos compositivos en términos de dependencia cultural:

...qué modelos culturales -desde la emisión vocal hasta la rítmica- estamos imponiendo a la sociedad a través de nuestro trabajo, cómo colaboramos en la destrucción de los factores de identidad en pro de una alie-

nación colonial y pasatista ni siquiera conocida y mucho menos dominada (Aharonián; 2004, p. 34).

La referencia a la música popular en los discos de la OEA, se concentra, además de los casos antes mencionados, en los grupos folklóricos como Los Mensajeros del Paraguay (OAS006/79), Savia Andina de Bolivia (OAS017/81), Los Huasos Quincheros de Chile (OAS022/81), el Cuarteto Zupay de Argentina (OAS019/81) e incluso los de música ciudadana como el disco de la Orquesta del Tango de Buenos Aires (OAS013/81). En la contratapa del disco de Los Mensajeros, se puede observar otra incongruencia conceptual respecto de la promoción de música inter-americana, es decir de aquella música que referencia un determinado territorio y cultura. Allí se argumenta cómo esa música paraguaya reflejaría uno de los aspectos nodales de la autonomía musical propia de la música del ámbito académico que la cultura europea de los siglos XVIII y XIX fundó e impuso al resto de la música. Lo referente al tema queda expresado en el siguiente testimonio: “la música popular paraguaya es un caso convincente para probar la veracidad del aserto del poeta norteamericano Longfellow de que “la música es el lenguaje universal de la humanidad” (Gustavo Gatti Cardozo, 1979, OAS006/79). Por su parte, en la contratapa del disco de Los Huasos Quincheros se indica que: “Los Quincheros son genuinos representantes de la genuina música chilena” (sic), en una perspectiva difusionista del folklore se configura una estrategia de promoción más bien ligada al marketing territorial de la industria discográfica (Keith Negus, 2005). En la producción de ese disco participa económicamente la empresa aérea Lan Chile, el propio gobierno chileno y la Corporación de Cobre Inc. (USA) quienes “han contribuido generosamente en la edición” (sic). La identificación explícita de los Quincheros con los partidos de derecha -llegando a apoyar abiertamente el régimen de Augusto Pinochet- obtienen en miembros del grupo representantes indudables. Tal es el caso de Benjamín Mackenna, funcionario en el Ministerio de Educación a finales de 1970. En una situación diferente, el Cuarteto Zupay (Argentina) integra parte de las listas negras de la censura, y desde el exilio en España logran cierta repercusión con sus denuncias de las violaciones de los derechos humanos en Argentina. Aún así, ambos grupos pueden participar del amplio conjunto de ediciones de la OEA.

La injerencia en las políticas culturales locales de los países miembros se observa también mediante la edición de los discos aquí analizados, varios de ellos terminarán teniendo una nueva colaboración, habitualmente económica de los respectivos gobiernos o áreas gubernamentales específicas como los ministerios de cultura. Es el caso del disco dedicado a música de concierto brasileña (OAS002/78) que se edita en colaboración con el Ministerio de Educación y Cultura de la República Federal de Brasil, el cual incluye obras de Villa Lobos, Marlos Nobre y Claudio Santoro. En las referencias de la contratapa, al mencionar la formación musical de Claudio Santoro, uno de los compositores incluidos, Richard Freed se refiere al estudio de composición que el músico brasileño hizo en 1914 con Hanns Joachim Koellreutter, de quien

se expresa: “Un notable pedagogo de la persuasión de las doce notas de origen vienés, quien se asombró al encontrar la escritura de su joven estudiante aparentemente basada en los preceptos schoenberguianos, sin haberlo escuchado nunca antes” (Freed, 1978, OAS002)⁶⁷.

El disco doble OAS021/81 titulado *Perú canta*, compila música popular costeña del Perú. En este caso el Fondo de Promoción Turística del Perú contribuyó en la edición así como Industrias Eléctricas y Musicales Peruanas S.A., El Virrey Industrias Musicales S.A. y Fabricantes Técnicos Asociados. También en el caso del ya aludido disco de Savia Andina, OAS017/81 donde la Asociación de Bancos y Entidades Financieras de Bolivia participaron económicamente en la edición. En el mismo disco se agradece la colaboración del embajador permanente de Bolivia ante la OEA Sr. Fernando Salazar Paredes. La correspondencia directa entre los lineamientos de las políticas culturales de los organismos multilaterales en los de las instituciones o directamente en los funcionarios locales, posee en el disco OAS015/81 otro caso ejemplar. Dedicado a Alberto Ginastera, el disco en la contratapa expresa que “La grabación fue posible por la generosa contribución y cooperación de la misión permanente de la Argentina a la OEA y al Departamento de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Internacionales de la República Argentina” (OAS015, 1981). La colaboración de los organismos y funcionarios de la última dictadura cívico militar merece ser estudiada a la luz de las políticas culturales que existieron en la época, así como de la permanente promoción de la composición de Ginastera que la OEA realizó. Probablemente uno de los aspectos más valorados del compositor argentino sea el que testimonia el propio embajador permanente por la Argentina ante la OEA, Rafael Quijano, en la contratapa del disco cuando caracteriza que: “...su trabajo refleja una herencia única de los elementos folklóricos de Argentina combinados con lo mejor de la tradición clásica” (Quijano, 1982, OAS015).

En 1977, el Consejo Permanente de la Asamblea General de la OEA seleccionó el año 1979 para la celebración del Año Internacional del Niño, asignando partidas presupuestarias a programas específicos en relación al tema (CP/RES. 216 (292/77)). Esa conmemoración había sido propuesta por la Organización de Naciones Unidas (ONU) mediante la Res. 31/169 (XXXI). En ese contexto las Ediciones Inter-Americanas de Música editan en 1979 el disco OAS007/79, en el cual se edita la Obertura Juvenil de la compositora norteamericana Emma Lou Diemer, sobre la que declara: “La compuse para las orquestas de las escuelas secundarias de Arlington, en 1959 cuando colaboraba con ellas en un proyecto de la Fundación Ford para compositores jóvenes” (Diemer, 1979, OAS007). La presencia de las fundaciones en las políticas culturales hemisféricas configuran un tipo de intervención del mecenazgo filantrópico que persiste en los lineamientos de la OEA a través del tiempo y con diversas manifestaciones (Cannova y otros: 2015). La reseña de la contratapa de este disco, está firmada por William Livingstone, como director ejecutivo de la Stereo Review, publicación que no tenía relación formal con la OEA. Allí el editor norteamericano

⁶⁷ Del original en inglés “a noted Viennese-born pedagogue of the twelve-tone persuasion, who was astounded to find his young pupil writing in a style apparently based on Schoenbergian precepts –without ever having heard of Schoenberg (Freed, 1978, OAS002). Traducción María Paula Cannova.

analiza la obra *Caballos de vapor (Horse power)* del mexicano Carlos Chávez, incluido en el disco, afirmando: “Este ballet muestra un contraste entre la sensualidad del trópico, donde se producen materias primas y las industrializadas regiones norteamericanas que las transforman en bienes de consumo” (Livingstone, 1979, OAS007). La obra es de 1931 y en 1979 mantiene vigencia e incluso resulta ilustrativa para niños de las diferencias y desigualdades que no pueden ocultarse en pos de una unificación hemisférica.

Resulta llamativo el disco OAS008 que integra la colección aquí estudiada y está compuesto por cuatro obras de compositores españoles (Joaquín Turina, Roberto Gerhard, Antonio José y Jesús Arambarri), interpretadas por la Orquesta Nacional de España dirigida por el catalán Antoni Ros-Marba con la participación de la soprano Ángeles Chamorro, también española. Esta situación ha sido advertida en la crítica musical que Peter Davies escribirá en el *New York Times*, el 20 de julio de 1980 y que reprodujera la *Revista Musical Chilena* en su n°152. Allí se indica que “se justifica la realización de este disco dado los fuertes lazos culturales que ligan a Latinoamérica con España, y lo atractivo de la música, la ejecución estimulante y de brillante sonoridad no necesita apología” (Davies, 1980). La Orden Ejecutiva n° 78-6 de la Secretaría General de la OEA, establece en su artículo IV que: “esta actividad impartirá una orientación dinámica a la utilización de compositores, intérpretes, ejecutantes, técnicos e industriales dedicados a las artes musicales en el hemisferio y España” (OE 78-6). Si bien se datan antecedentes de cooperación cultural entre la División de Artes de la OEA y España como las tres ediciones del *Festival de Música de las Américas y España* que tuvieron lugar en los años 1964, 1967 y 1970, respectivamente-, cabe preguntarse cuáles son las razones de incluir al país ibérico en esta serie discográfica. Podemos inferir que dada la conversión de España en un observador permanente en la Asamblea General de la OEA desde 1971 tiene peso suficiente como para orientar la búsqueda de respuestas. Asimismo esa condición convirtió al país en una aportante económico de peso al interior de la OEA. Dada esa colaboración, al menos uno de los discos seguramente se haya pensado sobre las sonoridades de la *observadora madre patria*.

Conclusiones

El estudio de la fonografía en relación con las políticas culturales y las propuestas de unión hemisférica desarrolladas por instituciones -en este caso de cooperación multilateral- configura un campo a investigar en el marco de las historias recientes de la música. En esta primera etapa hemos podido identificar un caso específico: el de las Ediciones Inter-Americanas de Música de la OEA. Las mismas constituyen un cuerpo ecléctico y errante de discos que involucran divergencias pero poseen rasgos comunes muy claros en torno a la autonomía musical, a la condición universal de la música, a su capacidad aglutinante a nivel simbólico, a su necesaria referencia sonora a las folklorizadas músicas populares, en suma a algunos de los pilares de la musicología angloamericana y europea. Aunque desde el Inter-Americanismo muchos de sus ideólogos de la musicología cuestionaban esa tradición, como Seeger, Behague o Stevenson, en los hechos

artísticos las mismas instituciones que los empleaban promovían lo contrario. Estos discos expresan visiones fragmentarias de los bienes culturales que a nivel sonoro pueblan y realizan la región, e incluso a los países del norte. La colaboración del organismo multilateral con la difusión de las músicas de los países miembros, a menudo requirió de la contribución económica de los propios integrantes, que no dispusieron de iniciativas nacionales o regionales para el desarrollo de sus industrias culturales. Asimismo, propuso una agenda de edición fonográfica atravesada por el inter-americanismo, sin abandonar la tradición europea, y con particular énfasis en el nacionalismo latinoamericano, cuestiones que desde la *Latin American Music Review*, por ejemplo, se cuestionaba en favor de la abstracción serial o la indeterminación de la obra abierta.

La OEA continúa actualmente promocionando conciertos, ciclos musicales, ediciones musicales, instituciones de formación musical e incluso programas radiales en los diferentes países miembro. Sin lugar a dudas, a menudo los presupuestos nacionales cuentan con la colaboración del organismo para la promoción de determinada iniciativa de política cultural. Claro, que parte de ese financiamiento se produce con la colaboración de dichos países en fondos comunes. La promoción cultural que ha realizado la OEA en las ediciones estudiadas no evidencia riesgo económico ni innovación sonora, formal o de distribución. Sí ha implicado al interior del inter-americanismo una modificación al incorporar a la música popular urbana, siempre en menor cantidad y en situaciones puntuales que no son para nada polémicas, sino por el contrario, cuentan con el mayor consenso respecto de la realización como de la calidad compositiva.

Por la cantidad de críticas que recibió la propuesta, como por la participación de agentes del campo musical involucrados, resulta observable que la ya mencionada editorial tuvo cierta circulación en el hemisferio norte, donde al menos en el marco académico, siempre existe una avidez en conocer la música de Latinoamérica y el Caribe.

La Guerra Fría se presentó como silente, constituyendo en torno al conflicto bélico potencial en occidente pero real en otras partes del globo, un enfrentamiento también cultural. Para tales promociones se dispuso de muchos recursos, ideas, proyectos e iniciativas. Ninguno de ellos lograron reducir, al menos, las enormes diferencias entre el norte y el sur. Por lo que además sus políticas culturales no buscaron alentar las transformaciones, las innovaciones o los avances, el famoso desarrollo integral. Se concentraron en los grandes nombres de compositores, en sus obras ya grabadas, en los grupos telúricos, en la construcción del *latino*. Resta, entonces, analizar críticamente, proponer nuevas ideas soberanas y autónomas de desarrollo de políticas culturales que promuevan "...las búsquedas conceptuales y creativas a través de las cuales cada sociedad se renueva" (García Canclini, 1987, p. 20).

Referencias

de Casciero A. S. (1994). Sesenta años de música en la OEA. *Revista Américas*, Septiembre/Octubre.

Aharonián, C. (2004). *Educación, arte, música*. Montevideo, Uruguay: Tacuabé.

- Cannova, M. P.; Chambó J.; Mansilla Pons, R. y Zagralis, A. (2015). *El sonido del botón rojo. La producción musical de América Latina en el marco del panamericanismo*. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60806>.
- Carta de la Organización de los Estados Americanos (1948). Versión en línea consultada el 12 de marzo de 2016 Recuperada de http://www.oas.org/dil/esp/tratados_A-41_Carta_de_la_Organizacion_de_los_Estados_Americanos.htm
- Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1982) “*El Programa Regional de Desarrollo Cultural de la Organización de los Estados Americanos*”, Washington, DC. Secretaría General de la OEA.
- Chase, G. (1986). Inter-American Musical Editions, 16 vols. *American Music*, 4(2). Illinois, EUA: University of Illinois Press.
- Musical Editions, I. (1980). Grabaciones de Música Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 34(152), p. 91-94. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/933/818>
- Davies, P. G. (1980). Grabaciones de música Latinoamericana. *Revista musical Chilena*, 152, (91-94). Disponible en http://web.uchile.cl/revistas/musicalchilena/PDF_CORREGIDOS/RMCH_152.pdf
- Galo Plaza y Vasco Mariz (1968). Acuerdo entre el Consejo de la Organización de Estados Americanos y el Consejo Interamericano de Música (CIDEM), documento interno (OEA/DO-647). Disponible en http://www.oas.org/DIL/AgreementsPDF/17-1968_Acuerdo_SG-OEA_Consejo_interamericano_de_musica_CIDEM.PDF
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. *Políticas culturales en América Latina* (13-61). Buenos Aires, Argentina: Grijalbo.
- Lamontagne, G. (S/F). *La cultura en la Organización de los Estados Americanos. Una retrospectiva (1889-2013)*. Disponible en <http://scm.oas.org/pdfs/2013/CIDI03965S.pdf>
- Goehr, L. (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- Madrid, A. (2010). Música y nacionalismo en Latinoamérica. En Albert Recásens Barberá y Christian Spenser Espinosa (ed.) *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (227-235). Madrid, España: Akal.
- Cannova, M.P. y Eckmeyer, M (2012). *Prácticos, díscolas y regionales. La tensión entre particularismos y generalización en el estudio de la historia de la música*. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40688>
- Eckmeyer, M. (2014). *Entre la música de las esferas y la sordera del genio. Sobre las persistencias del modelo historiográfico dominante en Historia de la música*. Recuperado de <http://es.calameo.com/books/000658104a07dd49442d6>
- Marín, M. Á. (2013). Tendencias y desafíos en la programación musical, en Schmitt, Thomas (coord.) *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, (37), pp. 87-104.
- Ministerio de Asuntos Exteriores. *Acuerdo de Cooperación entre España y la Organización de los Estados Americanos, firmado en Madrid el día 23 de mayo de 1967*. Boletín Oficial Del Estado de

- España, Número 83 Madrid, 1968. Recuperado de <https://www.boe.es/boe/dias/1968/04/05/pdfs/A05077-05078.pdf>
- Ministerio de Asuntos Exteriores. España en Iberoamérica. Recuperado de <http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/PoliticaExteriorCooperacion/Iberoamerica/Paginas/Es>
- Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y las culturas de las multinacionales*. Barcelona, España: Paidós.
- Programa del Festival de Música Interamericana Edición 25º Aniversario. Washington (1983). Recuperado de <https://findingaids.loc.gov/db/search/xq/searchMfer02.xq?id=loc.music.eadmus.mu011011&faSection=overview&faSubsection=did&dmdid=>
- Consejo Interamericano de Cultura (1951). Resolución IX de la Primera Reunión del CIC, México D.F., [en línea] consultada el 27 de febrero de 2016. Recuperado de http://gacetas.procuraduriaadmon.gob.pa/11455_1951.pdf
- Secretaría General de la Organización de Estados Americanos (1978). Orden Ejecutiva No. 78-6 Asunto: Ediciones Interamericanas de Música. Recuperado de <http://www.oas.org/legal/spanish/gensec/EX-OR-78-6.htm>
- Secretaría General de la Organización de Estados Americanos (1980). Resolución 496 (X-0/80). Washington: Organización de Estados Americanos.
- Editorial, C. (1983). Carta a don Domingo Santa Cruz. *Revista Musical Chilena*, 37 (160), p. 97-98. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1040/920>
- J. (1985). O.A.S. Music. *The Americas*, 42(1), 101-102. doi:10.1017/S0003161500015686
- Treidler, L. (1996). Towards a desegregated music historiography. *Black Music Research Journal*, 16(1), pp. 3-10, Official Journal of the Center for Black Music Research, Illinois, EUA: University of Illinois Press.
- Walter Benjamin ([1936] 1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

CAPÍTULO 6

Que gane el mejor. Capital musical y legitimación Inter-americana

Ramiro Mansilla Pons- María Paula Cannova

La diplomacia cultural, las políticas de promoción musical y la competencia fueron elementos de peso para el inter-americanismo musical, cuya pretensión de dominio hemisférico bajo orientación de los EUA se proclamó mediante una unidad del continente presentada como necesaria. A través de la promoción de las actividades musicales en los países miembros de la Unión Panamericana (UP) y, luego, de la OEA, con el patrocinio o difusión de certámenes se establecieron modalidades de legitimación de un determinado capital cultural musical relativo tanto a la innovación universalista como a la permanencia de los nacionalismos locales. Entre septiembre de 1957 y octubre de 1973 el *Boletín Interamericano de Música* reunió la información relativa a la actividad musical académica de los países miembros con delegados nacionales. La lectura crítica de estos documentos propone analizar las formas en las que el inter-americanismo en música se interesó por el concurso como instrumento de validación del canon musical durante la Guerra Fría. Este recurso al certamen se instaló a través de la afirmación de los países miembros como pertenecientes a la tradición hemisférica occidental, de la negación del masivo desarrollo de la música popular y de la sustitución de la innovación sonora vanguardista respecto de los nacionalismos musicales latinoamericanos.

En 1957, el compositor chileno Domingo Santa Cruz escribía en la *Revista Musical Chilena* en relación a los festivales de música realizados por aquel entonces en Latinoamérica. Estas reflexiones de Santa Cruz están insertas en el contexto de la emergencia de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) como agente de promoción en el campo cultural y musical, en disputa con la OEA y la División Música que la institución regional tuvo desde la Unión Panamericana. En 1954 se realiza en Venezuela el Primer Festival Latinoamericano de Música, reiterándose en 1957 también en Caracas, en 1955 se realiza la reunión de Montevideo que también se reitera en 1957 incluyendo un Festival de Música Latinoamericana. Esas instancias estaban organizadas por fuera de la institucionalidad de la OEA, que en 1958 entonces sí concreta el Primer Festival Interamericano de Música en EUA, en Washington, continuándose en forma bianual. En ese marco, al interior de algunos centros de formación y producción musical vinculados a compositores destacados en Latinoamérica se producen discusiones, reflexiones y conflictos sobre la unidad musical hemisférica que promocionaba EUA mediante la OEA. Dichas divergencias se mani-

festaban, luego de 1945, respecto de la dependencia o no de las instituciones multilaterales como la OEA en las asociaciones profesionales encargadas del patrocinio musical, compuestas fundamentalmente por profesionales (compositores, en mayor grado). La injerencia de este organismo multilateral para ese entonces ya estaba siendo cuestionado por algunos compositores latinoamericanos, situación que se profundizaría a partir de la década de 1960 con el proceso revolucionario en el continente. En ese contexto, Santa Cruz reflexiona sobre el desarrollo musical latinoamericano

Porque la música latinoamericana vivía dispersa e ignorada, más allá de sus fronteras nacionales, no sólo por los europeos y norteamericanos sino por nosotros mismos. Supimos muchas cosas los unos y los otros, y el echar las bases de la “Asociación Interamericana de Música” dio oportunidad para que cada país hiciera como una exposición del estado de su vida musical. Paralelamente, nuestra situación nos obligó a empeñar otra batalla independientemente, pues lo que se hacía por Norteamérica no valía para nosotros y vice versa (Santa Cruz, 1957, p.38).

En el afán de validar y orientar las prácticas que se incluyen habitualmente en los festivales musicales, Santa Cruz reflexiona sobre el concurso, a propósito del Festival de Montevideo, y específicamente sobre la modalidad de premiación y su relación con los montos de dinero que incluyen, afirmando que:

Los concursos, en la forma como se realizó en Montevideo, parecen ser los más serios: un jurado de selección primero y luego otro de premios que resuelve escuchando la música. No son necesarios premios de un valor descomunal y en cambio, sí, que estos estén en mayor número. Hay quienes insisten en que todos deben ser iguales; personalmente no comparto esta idea como dogma, siempre que las diferencias no sean desproporcionadas (Santa Cruz, 1957, p. 41).

La diferenciación a la que alude Santa Cruz con un jurado de selección y otro de premiación implica que los músicos compositores ganadores tengan un proceso previo de análisis hechos por expertos y un segundo a partir de la escucha de la obra. Probablemente esto implique, entre otras cuestiones, los cambios sonoros que las nuevas técnicas instrumentales y los procedimientos compositivos de tipo experimentales proponían a partir de la posguerra, donde el grafismo aplicado a la composición de partituras que destacan su diseño, el uso de partituras analógicas y demás cuestiones relativas a la escritura que implican novedades sonoras comenzaban ya a requerir de la ejecución para su completa comprensión y valoración, sobretodo cuando en ese entonces no necesariamente la mayor parte de los jurados estaba altamente relacionado con dichas técnicas y con tales estéticas. Es así que para Santa Cruz, la escucha de un jurado, también en el ámbito competitivo, resulta necesaria. Ese tipo de instancias y esa experiencia del accionar del jurado es propia a los concursos o certámenes dirigidos a premia-

ción de intérpretes, pero no así de compositores, donde su dominio en la música culta en general ha sido en la partitura. En los concursos de composición resulta, incluso hoy que los resultados de los ganadores suelen prescindir en la evaluación de la escucha en concierto de las músicas, hecho que de existir es en el contexto de la entrega de las distinciones.

La necesidad de legitimar, destacar o reconocer las valoraciones estéticas que se realizan de la labor compositiva o de la realización musical de tipo performática posee entidad histórica de larga duración. Entre otros factores, esto colabora con su institucionalización y, lo que no es menor, con su naturalización en tanto procedimiento de construcción del canon musical, ya que “...los sistemas de premios, becas, recompensas: en ellos, a través de la selección de jurados, de los géneros, a través de la historia de lo anteriormente premiado cristaliza una idea de excelencia que actúa sobre la producción siguiente” (Omar Corrado, 2004/2005, p. 24). Por lo tanto, la apelación de Santa Cruz a la seriedad de la forma del concurso en el caso de aquel Festival de Montevideo apela a la neutralidad de la valoración, algo que desde el inicio resulta inconsistente.

Pero no es el campo del arte o el específicamente musical el único dominio en el que el concurso se instala como instrumento legitimador. Uno de los estados en los que el capital cultural puede presentarse es el que representa un grado de institucionalización sostenido (Bourdieu, [1979] 1987). En las escuelas, en las organizaciones académicas o en las científicas, entre otras asociaciones, se establecen mecanismos de legitimación que validan aspectos inherentes al campo disciplinar o al conjunto de saberes socialmente significativos. Ese cuerpo organizado del campo disciplinar que actúa en las entidades académicas o el propio Estado institucionalizado en la escuela, opera mediante recursos que certifican saberes considerados valiosos. Al hacerlo, también prescriben o desestiman volviendo invisibles los saberes que no resultan de su interés. Dichos recursos poseen mecanismos de postulación como los concursos en los que el reconocimiento destaca las competencias o habilidades valoradas presentes en los propios sujetos o en los rasgos atribuidos a los productos de su actividad. La distinción que supone el premio, el hecho de vencer en un concurso o en un certamen, instala una afirmación sobre esa posesión de competencias valoradas, constituyéndose positivamente mediante el galardón o premio.

La profusión de concursos de composición e interpretación musical en Latinoamérica durante la primera fase de la Guerra Fría tuvo en el *Boletín Interamericano de Música* (BIM) un órgano específico de difusión y datación. Los delegados en calidad de corresponsales de cada país escribieron en el órgano de difusión de la actividad musical de la UP y a partir de 1948 de la OEA las actividades que seleccionaban como representativas de la situación musical del país. El estudio de los procesos de legitimación de la producción musical latinoamericana en el marco del Inter-Americanismo encuentra en el concurso un mecanismo de institucionalización del canon musical que la política cultural hemisférica de EUA legitimó.

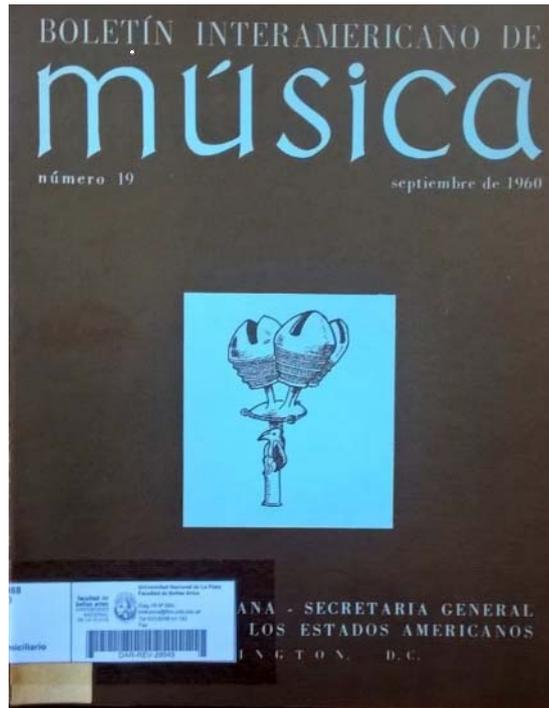
Tapa del Boletín Interamericano de Música N° 19 de 1960

Figura 1. fotografía de la tapa del BIM N° 19 de 1960 existente en la biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Fotografía Ramiro Mansilla Pons.

Legitimación y promoción de los concursos

La muestra analizada para este capítulo se compone de unos 68 números del Boletín Interamericano de Música, en ellos se anuncian 123 concursos realizados en Latinoamérica, EUA y España,⁶⁸ en conjunto con los Festivales de Música de las Américas y España en 1964, 1967 y 1970. Los concursos de carácter internacional suman unos 65, mientras que 37 tienen un alcance nacional. Los concursos nacionales de música aparecen en las secciones del BIM destinadas a cada país, mencionando a los artistas premiados en los casos sustanciados. Poco más de la mitad de los concursos anunciados en los BIM, para su publicación ya están finalizados, de modo que su aparición en los boletines tiene la función de testimoniar el hecho mismo del concurso, sus resultados y eventualmente difundir su existencia. En dichos anuncios la conformación del jurado no siempre está disponible, excepto en 80 de los 123 casos registrados. En las convocatorias abiertas esta información resultar importante para los postulantes, por los indicios de las técnicas y/o estilos deseables en los participantes por parte del jurado, así como incompatibilidades legales que pudieran existir con respecto a los integrantes de las mesas evaluadas pudiera evitar

⁶⁸ España es desde 1971 observador permanente en la Asamblea General de la OEA. La incidencia de esta situación en el campo musical ha sido datado en el trabajo "Las revoluciones y los surcos. Política cultural hemisférica y edición fonográfica" de Ramiro Mansilla Pons y otros.

conflictos. Los concursos para composición y para piano son los más habituales, con 43 y 38 anuncios respectivamente. Aparecen también anuncios de 12 concursos para canto lírico; 4 para instrumentistas de orquesta; 3 para coro y 2 para directores de orquesta; mientras que para guitarra, arpa y violín hay solo 1 en cada categoría.

EUA lidera la cantidad de concursos anunciados, siendo 37 las competencias registradas. Luego se ubica Brasil con 25 concursos; Uruguay y Venezuela con 12 anuncios; Argentina testimonia 8 casos; Chile y España poseen 5; México un total de 3; Colombia sólo 2; y los restantes tienen sólo uno. No hay anuncios sobre concursos en Paraguay ni Cuba, país que no forma parte de la OEA desde 1962 por defender soberanamente su forma de organización política.

La recurrencia de los concursos

Existen concursos con un alto factor de recurrencia o presencia en el Boletín, que gozan de algún tipo de privilegio frente a otros, por ejemplo las convocatorias de algunos concursos aparecen reiteradas veces o el espacio editorial dedicado a la valoración y descripción de los resultados demuestra mayor desarrollo. Algunos de ellos dan cuenta de traducciones preexistentes e incluso de voluntades políticas para promocionarlos. Los concursos analizados están considerados en los Boletines Interamericanos de Música estudiados y se indica el número correspondiente a dicha información de la siguiente forma: (BIM, número de edición).

El Concurso de Piano Ciudad de Montevideo tiene varias ediciones, el primero de 1963 y alcance nacional lleva el nombre de *Concurso Eliane Richepin*, ya que esta pianista francesa lo organizó (BIM, 42). Los galardonados fueron Homero Francesh y Marta Senra, quienes actuaron con la Orquesta del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos, el presidente del jurado fue Paul Bonneau. En un extenso escrito de casi dos páginas situada en un apartado especial (BIM, 49), se convoca a la segunda edición para 1966. En este caso se lo denomina *Primer Concurso de Piano Ciudad de Montevideo* y no se hace mención a la anterior edición, esta vez con la organización y el patrocinio de la Asociación *Eliane Richepin*, del Consejo Nacional de Gobierno, del Consejo Departamental de Montevideo, de la Comisión Nacional de Turismo y del Servicio de Radiodifusión del Estado, el concurso logra alcance internacional, presidiendo el jurado el Director del Conservatorio Nacional de Música de París en aquel entonces, Raymond Gallois-Montbrun. El repertorio está integrado por obras europeas del siglo XIX habituales en los concursos del instrumento, donde sólo en la instancia final es posible incluir “una obra de un compositor nacido después de 1900” (OEA, 1965, n° 49; 30), además de elegir alguna de Mussorgsky, Balakirev, Bartok, Granados, Villa-Lobos o Gershwin, siendo estos dos últimos los únicos compositores americanos mencionados y valorando, según las características que unifican a los compositores de la lista confeccionada, las características nacionalistas de sus músicas. El rasgo prototípico del repertorio pianístico del siglo XIX parece ser una constante según documenta Mirna Azevedo Costa en su análisis de los concursos nacionales de piano en Brasil, aunque observable también en otras latitudes. La autora explica

que la tendencia en los concursos de piano es la presencia del canon musical, dado que “...como este es un campo donde lo que importa es el reconocimiento a través de premios, los candidatos buscan elegir piezas ya “consagradas”, es decir, piezas que ciertamente agradarán a la mesa examinador”⁶⁹ (Azevedo Costa, 2013, p. 379). En un pequeño comunicado se señalan los resultados de la edición (BIM, 54), siendo para el estadounidense Robert Hamilton el primer premio, para el francés Claude Maillols el segundo y para el argentino Aldo Antognazzi el tercero. En el boletín siguiente (BIM, 55), bajo el título de <<*Finalistas del Concurso Ciudad de Montevideo*>>, se repite esta información, aunque sólo se señala que el pianista estadounidense fue el ganador. Recién en el Boletín n° 72 se anuncia la nueva convocatoria para el año 1969, incluyendo la información de las bases y los premios. El Concurso Internacional de Música *Dimitri Mitropoulos* para Directores de Orquesta se impone con mayor jerarquía en la especialidad. Inaugurado en 1962 en honor al director de orquesta griego naturalizado estadounidense, el concurso es organizado por la División de Mujeres de la Federación Filantrópica Judía de Nueva York (BIM, 32) en el apartado referido a las actividades de EUA, indicándose las fechas y los premios. La vinculación filantrópica de las fundaciones norteamericanas en el período ha sido objeto de estudio en el contexto de la investigación que dio lugar a este libro, destacándose la relación de dicha institución con la diplomacia cultural durante la Guerra Fría y las políticas hemisféricas en el continente. En el BIM N° 36, en el apartado referido a las actividades de Argentina, se comenta que el director Pedro Ignacio Calderón fue uno de los ganadores del concurso –junto al italiano Claudio Abbado y al checoslovaco Zdenek Kosler–, dirigiendo a la Filarmónica de Nueva York en el Carnegie Hall y accediendo a un premio que incluyó un contrato como director auxiliar de Leonard Bernstein ante el organismo. El Carnegie Hall es una de las salas más importantes de EUA, fundada en 1890 por Andrew Carnegie el empresario millonario dedicado al acero, en 1941 Carnegie también participa económicamente en el Centro de Música Inter-americano dependiente de la casa Blanca dirigido por Charles Seeger. El jurado estuvo integrado por Leonard Bernstein, Richard Burgin, Frank Brieff, Juan José Castro, Carlos Chávez, Eleazar de Carvalho y Camargo Guarnieri. La segunda edición del concurso es convocada en el Boletín n° 43, en el apartado de *Concursos Internacionales*, incluyendo las bases generales. En el BIM N° 45 se anuncian únicamente los ganadores: Lawrence Smith y James DePreist, estadounidenses; Niklauss Wyss, suizo; Jacques Houtman, francés; Edo DeWaart, holandés, y Ricardo del Carmen, guatemalteco. Curiosamente, en la sección destinada a Guatemala dicha información no aparece, tampoco sucede en ningún número posterior. La tercera edición del concurso se registra en el BIM N° 49 en un apartado especial de tres páginas donde se detallan exhaustivamente las bases y condiciones, así como también los premios y el repertorio –obras de Berlioz, Beethoven y Debussy–. Es singular el dato de que, para participar, “*los candidatos deben obtener autorización para representar a su país, de un*

⁶⁹ Del original en portugués: “...como este é um campo onde o que importa é o reconhecimento através de premiações, os candidatos procuram escolher peças já “consagradas”, ou seja, peças que certamente agradarão à banca examinadora” (Azevedo Costa, 2013, p. 379). Traducción María Paula Cannova.

organismo cultural o de una institución pública o privada con autoridad en materia musical” (OEA, 1965, n° 49, p. 30). Una especie de identificación que garantice la condición musical de los aspirantes se instala como *identity card* (tarjeta de identidad), rasgo habitual en las academias de profesionales por ciento. Tanto la extensión de esta difusión del concursos - convirtiéndola en un artículo- como la cláusula de autorización nacional demuestran que esta actividad, la competencia internacional, reviste un interés importante en la política cultural de la División Música de la OEA. En el Boletín N° 52, bajo el título de ‘Ganador del Concurso Dimitri Mitropoulos’ aparece un breve artículo –sin firma– donde se comenta que el chileno Juan Pablo Izquierdo fue uno de los cuatro ganadores, accediendo al mismo contrato con la Filarmónica de Nueva York que sus predecesores. Se añade también una muy pequeña biografía del músico chileno, señalando logros académicos y premios. Este espacio dedicado a Izquierdo contrasta con la omisión del triunfo de Ricardo Del Carmen en la edición anterior. La cuarta edición aparece convocada en el Boletín n° 56, donde en dos páginas y media se explican las bases y condiciones, los premios y el repertorio, ahora notablemente ampliado, con la inclusión de numerosos autores del siglo XX, y considerando especialmente a los estadounidenses Samuel Barber, Charles Ives y Aaron Copland. La elección de un repertorio únicamente norteamericano instala una centralidad expresa en la condición nacional sin precedentes en el mismo certamen. No hay, sin embargo, ningún compositor latinoamericano, y tampoco hay en los números siguientes información referida al resultado. Finalmente, la quinta edición de 1968 es detallada en una extensa convocatoria de tres páginas aparecida en el BIM N° 62. En este caso se amplía el repertorio agregando obras de Boulez, Malipiero, Dallapiccola, Bloch, Roussel y Ginastera, quien es el único compositor latinoamericano incluido entre figuras salientes de la segunda vanguardia europea de mediados del siglo XX. El predominio de la abstracción musical durante la posguerra en este repertorio del concurso se explica por la opción que EUA realiza en ese sentido asociando al concepto de libertad el de experimentación sonora (Carol Hess, 2013) y en el plano de las artes en general, tal y como lo explica Andrea Giunta cuando afirma

Desde la posguerra había quedado en claro que las formas que mejor representaban la ideología de la libertad eran las formas abstractas [...]. La canonización del arte abstracto y la asimilación entre “abstracción” y “libertad”, fueron operaciones complejas, sobre las que el arte norteamericano estableció la base de su supremacía durante la posguerra (Giunta, 2005, p. 187).

Por último, el Concurso Internacional de Canto de Río de Janeiro es otro de los concursos hartamente referenciados, en este caso organizado por la Sociedad Brasileña de Realizaciones Culturales y patrocinado por la Secretaría de Turismo del Estado de Guanabara, el concurso se impone rápidamente como el más prestigioso de su especialidad en Latinoamérica, incluyendo ediciones de discos de las instancias finales de cada edición. La segunda de ellas, de 1965, es detallada en el Boletín n° 45, en el apartado ‘Concursos’, es una convocatoria de dos páginas donde indica que el jurado “*está constituido por notables personalidades, tales como Alberto Ginastera (Argentina), Paul Hume (Estados Unidos), Izar Lasson (Francia), Paul Njiri (Yugoslavia) y Eurico*

Nogueira (Brasil)” (OEA, 1965 n° 45, p. 55). No se imponen obras específicas, pero sí la conformación de dos programas que involucren arias de ópera, obras de cámara y piezas de autores brasileños modernos, en tres idiomas. Se mencionan también las fases y los premios. Los resultados son expuestos en el Boletín n° 49, donde se registra también la convocatoria a la próxima edición. Las ganadoras fueron Ludovic Spiess (Rumania), Teresa Tourne (España) y Amin Feres (Brasil) en primer, segundo y tercer lugar, respectivamente. Amin Feres obtuvo además los premios “Mejor Cantante Brasileño” y “Mejor Intérprete Brasileño”, ofrecidos por la División de Música de la Unión Panamericana. Mercedes Epensberger, de Chile, obtuvo el premio “Mejor Clasificado de la América Latina”, también instituido por la Unión Panamericana. La convocatoria de la tercera edición de 1967 es similar a la anterior, aunque no se mencionan los miembros del jurado. En los n° 55 y 59 del Boletín se reitera la convocatoria y en el n° 61, se anuncian los ganadores, entre los que se destaca a Irina Bogchova (Unión Soviética) en primer lugar. Sin mencionarse en qué consisten los premios, el repertorio interpretado ni la conformación del jurado, se señala que Juan Gebelín (Uruguay) obtuvo además el Premio Unión Panamericana al cantante de las Américas mejor situado, cuando en este certamen ganó el cuarto puesto. Finalmente, la cuarta edición del concurso, prevista para 1969, es convocada desde la sección ‘Concursos’ del Boletín n° 67, donde en dos páginas se detallan nuevamente las bases y condiciones, el repertorio y las instancias, todas similares a las ediciones anteriores. No hay, nuevamente, información referida al jurado, y no se encontraron en los números posteriores ninguna referencia a los resultados. No obstante la vinculación directa del certamen con la UP devela la relación directa entre la política cultural de la entidad multilateral y las instituciones musicales de Brasil.

El Boletín Interamericano de Música y la diplomacia musical

Tanto los concursos de música como su difusión en el BIM conformaron elementos notables en el marco de la diplomacia cultural durante la Guerra Fría. Los instrumentos con los que se ejerció la diplomacia cultural norteamericana sobre Latinoamérica incluyeron “...una mezcla incómoda de información propagandística (...) y una visión más cordial, de mentalidad elevada y respeto mutuo, considerada como separada de la política. (Danielle Fosler- Lussier, 2015, p. 11)⁷⁰. Ese rasgo por fuera de lo político se asume en la tradición musical con la pretensión de universalidad que la música de tradición escrita posee. En este contexto, la inclusión de extensos artículos comentando ediciones de algunos concursos realizados en Europa resulta representativa. Nicolás Koch Martin es autor de cuatro artículos donde describe las ediciones XIII, XIV, XV y XVI del Concurso Internacional de Violín Nicolo Paganini celebrado en Génova, Italia. En el primero titulado sugestivamente “Victoria estadounidense en el Concurso Paganini de

⁷⁰ Del original en inglés: “...an uncomfortable mix of information propaganda (...) and a gentler, high-minded vision of mutuality and respect, regarded as separate from politics” (Danielle Fosler Lucier, 2015, p. 11). Traducción María Paula Cannova.

Génova' (BIM 57), se detalla todas las fases de la competencia que llevaron al norteamericano Robert Menga a obtener el primer premio. Los tres artículos restantes (BIM 64, 69 y 76) son similares en extensión y detalle –agrega documentación fotográfica–. En las ediciones XIV y XVI del citado concursos, el autor (BIM 64 y 76) relata en forma pormenorizada el desarrollo de los concursos en los que resultaron los integrantes de la delegación soviética. Martin señala que “*la victoria rusa fue estrepitosa*” en el XIV concurso (OEA, 1968 n° 64, p. 20), ya que los soviéticos obtuvieron los puestos 1°, 2°, 5° y 6° de premiación. “*Al igual que los recientes concursos de violín Reina Elisabeth de Bélgica, la superioridad de los rusos quedó manifiesta en Génova*” (OEA, 1968 n° 64, p. 21), sentencia el autor. En el segundo, donde la estadounidense Anne Kathleen Lenski obtuvo el segundo puesto, la delegación rusa, con un jovencísimo Gidon Kremer a la cabeza, se alza nuevamente con el triunfo, adjudicándose los puestos 1°, 4°, 5° y 6° en el certamen, lo que hace decir al autor que “*otra vez, los rusos se imponen*” (OEA, 1970 n° 76, p. 59). De este modo, observamos una característica sobresaliente: en tiempos de la Guerra Fría, la contienda también tiene escenarios de disputa en los teatros y en las publicaciones periódicas especializadas en música, sobretodo después de 1954 cuando en la Unión de Repúblicas Socialista Soviéticas (URSS) se promueven las giras internacionales de artistas, deportistas y científicos rusos como agentes de la diplomacia cultural (Gianfranco Vinay, 1986).

El Concurso Internacional de Piano Van Cliburn -*The Van Cliburn Quadrennial International Piano Competition*- se realiza en Forth Worth, Texas, EUA y su última edición se realizó en el año 2017. Ideado en 1958 por la *National Guild of Piano Teachers* y la Cámara de Comercio de Forth Worth, el concurso adopta el nombre de Van Cliburn por el pianista local, vencedor del Concurso Internacional Chaikovsky de Moscú en 1958, al que la revista *Time* había hecho referencia en la portada del número de mayo de ese año como “*The Texan who conquered Russia*” (*El Texano que conquistó Rusia*). El Boletín incluye, en el apartado referido a las actualidades de Estados Unidos del n° 26, una breve referencia a su creación, cuya primera edición se celebró en 1962 y menciona los premios. En el número siguiente del BIM dedica tres páginas completas a la convocatoria indicando el repertorio, compuesto de obras clásico-románticas europeas y de los compositores estadounidenses Edward MacDowell, Samuel Barber y un encargo especial a Lee Hoiby. En otras ediciones se menciona a este concurso, aunque no se publican los resultados de la primera edición. La segunda convocatoria es de 1966 (BIM, 45) los resultados son expuestos en el apartado *Laureados en el Concurso Van Cliburn* (BIM, 57), cuya organización estuvo a cargo de la Fundación Van Cliburn, donde el primer premio quedó en manos del pianista rumano Radu Lupu, que interpretó en la etapa final del certamen una sonata del estadounidense Aaron Copland y *Estructura para piano*, obra impuesta encargada al también estadounidense Willard Straight. Esto ejemplifica un aspecto habitual al Inter-Americanismo musical: la preocupación por la difusión del repertorio norteamericano, constante también observable en este concurso. Por otro lado, el estadounidense Barry Lee Snyder, quien resultó segundo en la premiación, se hizo acreedor de un galardón extra que la Unión Panamericana destinó al mejor concursante de las Américas, condecoración que ya observamos en otros concursos. De alguna forma la imposición del repertorio propio a los EUA no es sino una de las

tantas formas en la que el país del norte promueve sus producciones buscando generar condiciones favorables para las mismas, ya sea mediante medidas económicas que protegen la producción local o mediante la determinación de un coto o porcentaje de repertorio nacional. La tercera convocatoria es para 1970 (BIM, 74) donde los pianistas extranjeros deben interpretar una obra de un compositor de su país, además de una obra a elección de un compositor estadounidense, sumada a la obra encargada a Norman Dello Joio. No hay otras referencias al concurso en el Boletín, y resulta singular la omisión de los resultados de otras ediciones donde varios soviéticos se alzaron con los primeros premios, como Nikolaiv Pretrov y Mikhail Voskresensky, quienes obtuvieron el segundo y el tercer puesto en la competencia de 1962, respectivamente; o el caso de Vladimir Viardo, quien resultó premiado en el primer puesto en el certamen de 1973; Alexander Toradze fue segundo en el concurso de 1977 y Alexei Sultanov vuelve a ocupar el primer lugar en 1989.

El ya mencionado *Concurso Internacional Chaikovsky de Moscú* es, sorpresivamente, publicado en el Boletín n° 52 donde se comenta que Dmitri Shostakovich, presidente del jurado en la edición de 1966, anuncia que la próxima edición del concurso incluirá competencias en violín, violonchelo y canto, y que “*los organizadores del concurso asumen todos los gastos del viaje y permanencia en Moscú*” (OEA, 1966 n° 52, p. 41). Esta política específica de competencia, intercambio y apertura hacia las instancias de libre circulación de los músicos soviéticos fue parte de las modificaciones que la URSS realizó fundamentalmente en la década de 1960.

Mientras tanto, en Nueva York se celebra otro tipo de concurso. La *Broadcast Music Inc.*, una de las agencias recaudadoras de los derechos de difusión de los músicos en EUA, organiza desde 1951 un *Concurso de Composición para Jóvenes Compositores –The BMI Student Composer Awards–* destinado a estudiantes de hasta 25 años que estén matriculados en instituciones educativas de música –secundarias o universitarias, privadas o públicas–, o bien que “*estén recibiendo educación privada con maestros de música de reconocida reputación*” (OEA, 1963 n° 38, p. 20). Como condición excluyente, los estudiantes deben pertenecer a países del Hemisferio Occidental. La convocatoria para la edición n° XIII de 1964, señalada en un apartado especial del Boletín n° 38, indica los montos de los premios y los integrantes del jurado, encabezado por el estadounidense William Schuman, con la participación de Henry Cowell. La convocatoria se repite en el Boletín n° 44, y se anuncian los ganadores en el Boletín n° 49, en un párrafo especial, donde se señala que los laureados han sido el argentino Luis Arias y los norteamericanos Harley Gaberg, John Heneiman, Russel Peck, Philip Rhodes y David Saperstein. La XIV edición del concursos no está difundida en los BIM consultados, sí la edición XV (BIM, 62) y la XVI (BIM, 78).

Negación de la masa

Ni la canción ni la música popular en general han tenido en el BIM un desarrollo importante. A diferencia del Boletín Latinoamericano de Música, publicado durante 1936 y 1946, que desde el americanismo musical buscaba en la etnomusicología positivista un acercamiento a las tradicio-

nes sonoras anteriores a la colonización, el Boletín Interamericano de Música no se interesa por la música originaria, ni por el campo popular en lo musical, excepto en casos muy puntuales. A partir de lo cual es fácil también observar la ligazón entre Inter-Americanismo y promoción de la innovación sonora en las políticas culturales hemisféricas durante la Guerra Fría, sobretodo las vanguardista, tal y como se hizo mención con anterioridad. De esas excepcionales referencias a la música popular cantada se menciona el *Primer Festival de la Canción de Mallorca*, España; organizado en 1964 por los Clubes Náuticos del Arenal y de Can Pastilla, con la colaboración de la Asociación Sindical y la Industria Hotelera de la Playa de Palma (BIM, 40). El concurso internacional aclara que “*el estilo y género de las canciones será el denominado música ligera y cada canción no podrá durar más de 3 minutos*” (BIM, 1964, p. 17). Además, indica que “*se facilitarán 3 melodías populares mallorquinas que deberán forzosamente servir de tema para la composición*” (OEA, 1964 n° 40, p. 18) inscribiéndose en la tradición del nacionalismo musical.

El caso del *Primer Festival Internacional de Canciones Populares*, de Río de Janeiro, patrocinado por la Secretaría de Turismo del Estado de Guanabara en 1967 (BIM, 55) conforma una diferencia única. De forma sintética, se mencionan las fechas y los premios en dinero, distinguiéndose sumas para los compositores y los intérpretes –siempre el doble para los primeros–. Vale recordar que en 1967 en Brasil el auge de la Música Popular Brasileña (MPB) de la mano de los festivales televisivos ha sido notorio, promoviendo la renovación sonora del samba, la constitución del tropicalismo y la conformación de un género de exportación musical: la MPB en un formato televisivo que justamente es un concurso de talentos (Cannova, 2018). Sólo en el apartado ‘Otras noticias’ se referencia al *Segundo Festival de Canciones Venezolanas*, celebrado en Caracas en 1966 (BIM, 59). Se menciona que, de 470 obras recibidas, “*el jurado seleccionó 10 de las cuales 4 merecieron premios especiales*” (OEA, 1967 n° 59, p. 26), aunque no se detalla en qué consisten éstos.

Los concursos relativos a la música popular específicamente no han sido incluidos en el BIM, tampoco los festivales folklóricos que tenían alta popularidad en cada país, sino que además incluían habitualmente certámenes, un caso paradigmático es el Festival de Cosquín en Argentina. El Inter-Americanismo musical no existió únicamente en la denominada música de tradición escrita, sin embargo la voluntad de los organismos tanto de la UP como de la OEA, se orientaron a la promoción de la música de tradición escrita, mostrándose impermeables a las culturas masivas que desde 1960 se ampliaban constantemente tanto en la industria fonográfica como en los medios masivos de comunicación. Asimismo, el BIM resaltó la relación entre la innovación experimental en la composición musical y el nacionalismo musical latinoamericano mediante el fomento directo con encargos, en la inclusión de dichas obras y compositores en los Festivales Interamericanos o, incluso, en los propios concursos de composición. Esto último se evidencia no sólo por las obras y los compositores premiados sino también por los jurados que integran los evaluadores.

Concursos musicales hemisféricos

Algunos concursos se destacan por su propuesta, organización o premiación. Entre ellos, la Fraternidad Internacional de Música Delta Omicron organiza concursos internacionales de composición orientados únicamente a compositoras “*en edad universitaria o mayores*” (OEA, 1967 n° 57, p. 58), siendo el único de todo el Boletín relativo a la cuestión de género. El primero de 1961 está destinado a la composición coral con acompañamiento de pequeño conjunto instrumental (BIM, 22) situándose en la Universidad de Kansas. La segunda edición, cuya sede es Pennsylvania (BIM, 57) convoca a composiciones para cuarteto de cuerdas. No se mencionan los premios ni el jurado. La tercera edición es de 1970 (BIM, 72), propone la composición de un ciclo de canciones para voz femenina y piano con una duración de 10 a 15 minutos. En este caso el jurado -masculino- estará integrado por Norman Dello Joio, Alex Tcherepnín y Jack Beeson. La sede continúa siendo la Philadelphia Musical Academy. El Boletín n° 43 incluye el llamado a concurso organizado por la Sigma Alpha Iota National Music Fraternity en 1965, para compositores jóvenes, premiando una obra coral y una para piano. El jurado lo integraban Alberto Ginastera, Harry Somers (Canadá), Mel Powell y Lester Trimble (EUA). En el Boletín n° 62, se especifica que se trata de un Concurso Interamericano que la entidad filantrópica (Sigma Alpha Iota) organiza. Dicha entidad funciona desde 1903 en Estados Unidos promoviendo la música⁷¹. Destinados a obras corales, los premios incluyen una dotación económica, la publicación de las obras y “*la promoción de las obras mediante su interpretación en los 260 grupos de estudiantes y graduados de Sigma Alpha Iota*” (OEA 1967 n° 62, p. 35). En ese mismo número, resulta particular también la convocatoria de 1964 que el Departamento de Asuntos Culturales de la UP realiza para la confección de carteles alusivos al Tercer Festival Interamericano de Música, organizado por la entidad en Washington, EUA. En media página la convocatoria detalla el modo de presentación de los trabajos –tamaño y colores–, el jurado –constituido por el Jefe de la División de Artes Visuales de la UP y cuatro especialistas en arte designados por el Departamento de Asuntos Culturales– y el premio de 500 dólares americanos. El ganador fue Phillip Lundberg de EUA (BIM, 45).

Finalmente, resulta esclarecedor de la injerencia de la política cultural norteamericana y de su grado de influencia en el campo musical el hecho de que la denominación de los concursos de Centroamérica hace referencia a músicos estadounidenses antes que a los músicos locales. El concurso Edward MacDowell, denominado así por el compositor norteamericano, se desarrolla en Guatemala organizado por el Departamento Cultural de la Embajada de EUA y la Empresa Eléctrica de Guatemala –de capitales estadounidenses– además de la participación del Diario Prensa Libre y del periodista Horacio Ozaeta Méndez. Este certamen tiene lugar en 1961, cuando se promociona la Alianza para el Progreso, momento a su vez en que Guatemala alterna procesos democráticos con dictaduras militares apoyadas por el país del norte. Los

⁷¹ Según declaran en el sitio Web oficial la fraternidad Sigma Alpha Iota se funda en 1903 en la Escuela de Música de Ann Arbor de la Universidad de Michigan por un grupo de egresadas. Recuperado de <https://www.sai-national.org/about-sai/history.html>

galardonados de esa convocatoria son anunciados en el Boletín n° 28, entre los premiados se destacó a los pianistas Joaquín Marroquín, Zoila Luz García Salas, Luis Alberto Quezada y Eva Inés Carrillo.

En 1969 en Puerto Rico, se organiza el Primer Concurso Internacional Louis Moreau Gottschalk para pianistas y compositores, en homenaje al –también– compositor estadounidense abordado en capítulos anteriores de este libro. El caso del Estado Libre Asociado de Puerto Rico difiere de los anteriores porque según la Ley Jones de 1917 se trata de un estado anexo a EUA. No obstante lo cual, existen compositores nacidos en la isla que podrían identificar el certamen en igual condición que el norteamericano. El concurso, detallado en 4 páginas (BIM, 68), es organizado por los Consejeros de la Asociación Panamericana de Festivales del Nuevo Mundo y por el Conservatorio de Música de Puerto Rico, y se presenta orgullosamente como un concurso que se aparta de las características tradicionales de esta institución, promoviendo a los pianistas concursantes a presentar cualquier repertorio siempre y cuando se incluyan las dos obras obligatorias de Gottschalk. Igualmente, en el caso de la especialidad composición, se insta a los compositores a presentar obras sin ninguna restricción en cuanto a medio, forma, estilo, duración e instrumentación. Con un jurado de jerarquía conformado por Pau Casals, Francisco Curt Lange, Robert Simpson Pritchard, George Olivier Toni, Héctor Tosar, Héctor Campos Parsi, Jesús María Sanromá y Giomar Novaes se anuncian premios en efectivo, medallas y giras para los vencedores.

Cadencias imperfectas

La actuación de los concursos de música en el contexto de la Guerra Fría integró uno de los elementos constitutivos de la diplomacia cultural norteamericana, junto a la OEA, las políticas culturales hemisféricas de EUA promocionaron lo que se consideró la *música de las Américas*. Esa música se pensó desde la tradición del concierto, de carácter universal, con inclusión de la innovación experimental y la abstracción compositiva, aunque en la premiación se haya demostrado que seguía prevaleciendo el nacionalismo o el regionalismo local. En todos los casos los concursos de música priorizaron la distinción de la individualidad frente a las propuestas colectivas, acentuándose dicho rasgo en los dedicados a la interpretación musical de tipo performática.

La estructuración de una delegación por países miembro en el Boletín Interamericano de Música no bastó para equiparar las enormes desigualdades que Latinoamérica posee con EUA, a tal punto que en las propias reseñas de la actividad musical local, a menudo, se incluyen datos de músicos norteamericanos, obras obligatorias de ellos en los concursos, o directamente homenajes a los compositores estadounidenses mediante la denominación del concurso con el nombre de dicho músico.

El Boletín Interamericano de Música aportó a consolidar ese aspecto difundiendo el canon musical, patrocinando las acciones filantrópicas de la diplomacia cultural y oficializando al con-

curso como un instrumento ineludible en las políticas culturales de promoción de la realización musical. En esa necesidad de neutralidad que aporta la conceptualización liberal del concurso, se erige como institución, legitimando el dominio musical de una parcialidad sobre todo lo existente, colabora con la construcción de una normatividad tácita en el repertorio y fosiliza la dinámica de la producción musical.

El certamen en el campo musical- instalado con anterioridad al Inter-Americanismo musical- ha sido una manera de legitimar los saberes, las habilidades técnicas y las formas interpretativas que, a nivel sonoro, se disponen para la realización musical, sea performática o compositiva. Pero en el desarrollo de la fase interamericana de la política cultural hemisférica, el concurso adopta rasgos propios del dominio de la potencia del norte en el continente, por lo que "...es además una analogía de la continua competencia que representa la sobrevivencia para las sociedades humanas, y el entramado que lo teje obedece a una dinámica que necesariamente debe ser excluyente" (Julio Hernández Flores, 2015, p. 92).

Referencias

- Azevedo Costa, M. (2013). Os concursos nacionais de piano no Brasil e a formação do cânone de repertório. *Revista do Coloquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES*, (2), 4, pp. 376-390, Vitória, Brasil: UFES.
- OEA. *Boletín Interamericano de Música*. Washington Dc.: Organización de los Estados Americanos, 1957 - 1973. Frecuencia bimestral hasta 1972, cuatrimestral durante 1973.
- Bourdieu, P. ([1979] 1984). Los tres estadios del capital cultural. *Sociológica. Revista del departamento de sociología*, 2(5), pp. 11-17, México D.F., México: UNAM.
- Cannova, M. P. (2016). El interés de la ayuda. Política cultural norteamericana, filantropía e innovación musical en Latinoamérica entre 1960-1970, en José I. Weber (Editor), *Actas de las XVIII Jornadas Argentinas de Musicología y XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología*, pp. 12-27, Buenos Aires: AAM-INM.
- _____ (2018). En directo, en vivo. El rock televisado en Latinoamérica entre 1960 y 1990, en *Revista Clang* (N.º 5), e006, La Plata: Papel Cosido. <https://doi.org/10.24215/25249215e006>
- Corrado, O. (2004/2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, 17-44, Buenos Aires: AAM.
- Fosler- Lussier, D. (2015). *Music in America's Cold War diplomacy*. California, EUA: University of California Press.
- Giunta, A. (2005). Misión imposible. Nelson Rockefeller y la cruzada del internacionalismo artístico, en Ricardo Salvatore (comp.), *Culturas imperiales. Experiencia y representación en América, Asia y África* (pp. 187-207). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

- Hernández Flores, J. (2015). Los concursos de arte escolar, una modalidad ideológica de libre mercado. *Realidad. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, N° 145-146, pp. 89-98, El Salvador: Revista Oficial de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.
- Hess, C. (2013). *Representing the good neighbor: music, difference, and the Pan American dream*. New York, EUA: Oxford University Press.
- Mansilla Pons, R., Cannova, M.P., Chambó J. y Zagrakalis, A. (2016). *Las revoluciones y los surcos. Política cultural hemisférica y edición fonográfica*. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/56018/Documento_completo.pdfPDFA.pdf?sequence=1
- Santa Cruz, D. (1957). Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo. *Revista Musical Chilena*, 11(57), pp. 37-49. Recuperado de <http://www.sainational.org/home/AboutSAI/SAIHistory/tabid/63/Default.aspx>
- Vinay, G. (1986). *Historia de la Música*, 11. Siglo XX. Segunda parte. Madrid, España: Editorial Turner Música.

SEGUNDA PARTE

Imágenes hemisféricas

CAPÍTULO 7

Micro-relatos audiovisuales de la Buena Vecindad

Ana Nigri

“Seremos todos para uno y uno para todos”

ROOSEVELT F. D., 1940.

El epígrafe de Franklin Delano Roosevelt con el que se inicia este capítulo fue tomado del Discurso sobre la Defensa del Hemisferio, que tuvo lugar el 12 de octubre de 1940 en Ohio para la conmemoración de la conquista de Cristóbal Colón al continente americano. En este discurso pueden vislumbrarse algunas de las construcciones narrativas que constituyeron la política del *Buen Vecino* que contextualiza el presente estudio. A lo largo del discurso, las palabras del entonces presidente F. D. Roosevelt, construyen un relato sobre la historia de América centrándose en los puntos comunes a todas las naciones del continente: la dominación colonial a partir del arribo de Cristóbal Colón, las oleadas inmigratorias, las luchas por la independencia. Luego establece una comparación entre este Nuevo Mundo, -conformado por las masas europeas que habían llegado buscando libertad, con aspiraciones comunes y sentimientos compartidos de paz y amistad- y Europa, debilitada por diferencias y enfrentamientos entre naciones que permitieron el desarrollo de totalitarismos dando fin a los procesos democráticos. Todo el discurso gira en torno a la fuerza de una unión que pareciera darse de forma natural entre todas las repúblicas americanas en igualdad de condiciones: un compromiso de solidaridad pactado entre naciones con un pasado común en pos de una defensa efectiva del hemisferio que garantice la libertad y la democracia (Roosevelt, 1940).

La unión hemisférica, junto con la no intervención en las políticas internas de los países de América Latina y el Caribe, fueron los lemas de la política del *Buen Vecino*, que comenzó bajo la gestión de F. D. Roosevelt y fue formalmente anunciada en la VII Conferencia Panamericana en Montevideo, Uruguay en 1933. Esta política se centró en una reinterpretación de la Doctrina Monroe, ya no se utilizó como justificación para la intervención directa de EUA en las políticas internas de las naciones del sur del continente, sino que convocó a todos los gobiernos latinoamericanos a compartir la responsabilidad de la seguridad hemisférica (Record Group 229,

1973, p. 1). La buena vecindad se reafirmó luego en la Declaración de Principios Americanos firmada en la Octava Conferencia Interamericana (Lima, 1938).

A partir del inicio de la Segunda Guerra Mundial, especialmente desde 1940, cuando la Alemania nazi avanzó con éxito sobre territorio continental europeo, las políticas comerciales y culturales estadounidenses dirigidas a Latinoamérica tomaron una nueva forma, volviéndose más ordenadas y sistemáticas. El gobierno de EUA consideraba que las economías de muchos países latinoamericanos estaban al borde de caer en recesión debido a las interrupciones comerciales con países europeos afectados por la guerra, situación que era interpretada como posible factor de desestabilización política. Como agravante, las democracias latinoamericanas se veían desde el país del norte demasiado jóvenes e inestables, y por lo tanto plausibles de ser vulneradas por el Eje (Cramer G. y Prutsch U., 2012, p. 15-16). La administración de Roosevelt consideró entonces necesario reforzar las relaciones diplomáticas con Latinoamérica, creando en agosto de 1940, desde el Consejo de Defensa, una oficina especial para tal fin: la Oficina de Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas. En julio de 1941 esta agencia se transformó en la Oficina del Coordinador de Asuntos Inter-Americanos (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, OCIAA por sus siglas en inglés) por medio de la orden ejecutiva N°8840 emitida por el Consejo de Emergencia. El propósito general declarado por la Oficina era: “formular y ejecutar un programa para aumentar la solidaridad hemisférica y promover el espíritu de cooperación interamericana” (*National Archives and Records Service - General Service Administration*, 1973, p. 1).

El rico político y empresario Nelson Rockefeller fue elegido como coordinador de la OCIAA, quien había defendido la importancia de la creación de esta oficina junto con otros líderes de negocios. Las funciones del coordinador eran, por un lado, ser el nexo entre el Consejo de Defensa Nacional y otras agencias -tanto públicas como privadas- con las que considere necesario entablar relaciones para garantizar una coordinación precisa en los asuntos relacionados a la defensa del hemisferio, poniendo especial atención en los aspectos comerciales y culturales. Por otro lado, debía revisar la legislación vigente y proponer los cambios necesarios para asegurar que los objetivos del programa gubernamental se cumplieran con éxito. Nelson Rockefeller recibió instrucciones de cooperar con el Departamento de Estado y respondía directamente ante el presidente Franklin D. Roosevelt (*United States Government*, 1947, *History of the Office of Inter-American Affairs*, p.7. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/>).

Desde sus inicios la OCIAA se movió en tres grandes campos: la economía, la cultura y la información. Las funciones y acciones principales de esta oficina antes de que Estados Unidos se uniera al conflicto bélico eran:

- (1) coordinar las actividades del gobierno y de las agencias privadas en América Latina, (2) recomendar programas a otras agencias gubernamentales para complementar los existentes cuando sea necesario, y (3) dirigir Operaciones de programas en el caso de que ninguna otra agencia estuviera en posición de hacerlo. (*National Archives and Records Service - General Service Administra-*

tion, 1973, Records of the Office of Inter-American Affairs, Inventory of Record Group 229, p. 1. Recuperado de <https://www.archives.gov/>).

Después de 1942, una vez que Estados Unidos entró en la guerra, las actividades de la oficina acompañaron las necesidades del conflicto armado. Sus objetivos se focalizaron en impedir que las fuerzas del Eje encuentren en Latinoamérica la puerta de entrada para ingresar en el continente, y en “obtener un apoyo económico, militar y psicológico positivo para el esfuerzo de guerra aliada en todos los niveles de la sociedad latinoamericana” (*National Archives and Records Service - General Service Administration, 1973, Records of the Office of Inter-American Affairs, Inventory of Record Group 229, p. 1*. Recuperado de <https://www.archives.gov/>). Para cubrir diferentes funciones la estructura de la oficina se organizó en departamentos: el Departamento de Desarrollo Económico, de Transporte, de Información, de Prensa y publicaciones, de Agricultura, de Economía básica y de Servicios especiales. Cada departamento nucleaba, a su vez, distintas divisiones y, en el caso del departamento de Información, coordinaba también comités en distintos países de Latinoamérica.

Nos centraremos en este capítulo con la División de Películas (*Motion Picture Division*), creada dentro de la OCIAA apenas unos meses después de su puesta en funcionamiento, en octubre de 1940. Esta oficina se creó dentro de la División de Comunicaciones, en el Departamento de Información, siendo el audiovisual uno de los tres medios principales en el programa de información, junto con la prensa y la radio. Hasta ese momento, el cine no había sido utilizado de forma tan clara y sistemática como herramienta al servicio de la diplomacia cultural dirigido hacia Latinoamérica. Sin dudas la creación de una oficina específica dentro de la OCIAA estuvo vinculada a la visión de su coordinador, Nelson Rockefeller, en relación al poder potencial del audiovisual. En una carta que escribe en 1942 dice:

De los tres brazos de la guerra psicológica (radio, noticias y películas), este último, desde mi punto de vista, tiene, con mucho, las mayores potencialidades, ya que combina el impacto de la imagen y el sonido. Es un medio que ha sido desarrollado por los Estados Unidos pero utilizado casi exclusivamente para fines internos. La industria se ha negado a reconocer el hecho de que tiene en sus manos la mejor arma que poseen los Estados Unidos. La industria del cine no necesita convertirse, como fue el caso de la industria del automóvil. Es una industria que está lista para producir los instrumentos de guerra más potentes que posee cualquier nación en el mundo (Rockefeller N., 2012 en Penne Bender, p. 78).

Como se observa en la cita, N. Rockefeller consideraba que la industria cinematográfica estadounidense contaba con un enorme desarrollo y excelencia técnica, que ya había sido utilizado exitosamente con fines internos, pero que prácticamente no se había capitalizado su fuerza en relación con objetivos externos. Si nos vamos a la Primera Guerra Mundial encontramos que existió una oficina gubernamental con características parecidas desde el punto de vista audiovisual. En 1917 se creó el Comité de Información pública (*Committee on Public Informa-*

tion), que, si bien se centraba en objetivos internos, aspiraba también a tener un alcance internacional. La oficina buscaba, por un lado, potenciar el sentimiento nacional y alinear a todo el pueblo estadounidense en el esfuerzo de guerra necesario para la victoria, no hay que olvidar que contaban en ese momento con un gran porcentaje de población inmigrante. Por otro lado, buscaban generar una opinión pública favorable a Estados Unidos en el extranjero, contrarrestando la información difundida por Alemania (*The Committee on Public Information*, 1918, *Activities of the Committee on Public Information*, p. 5. Recuperado de <https://archive.org>).

El Comité de Información Pública tuvo también, al igual que la OCIAA, su propia División de películas, que “se organizó para distribuir películas con el fin de informar al pueblo estadounidense sobre los propósitos y el progreso de las actividades de guerra del gobierno” (*The Committee on Public Information*, 1918, *Activities of the Committee on Public Information*, p. 14. Recuperado de <https://archive.org>). Si bien es claro que los audiovisuales estaban destinados en primer término al público interno, luego esas mismas películas eran entregadas al Servicio de Imágenes Extranjeras para su distribución en el exterior, tanto dentro de las potencias centrales como de países menos importantes en el mapa geopolítico del conflicto bélico. Algunos países de Latinoamérica fueron incluidos dentro de esta difusión, recibiendo incluso a un representante experto en cine de la División de Películas que colaboraba con los residentes a cargo de la distribución y enviaba informes a Estados Unidos (en *Complete report of the Chairman of the Committee on public information*, 1920, p. 140, recuperado de <https://archive.org/details/completereportof00unit/page/n7>). Estas características acercan a la División de Películas perteneciente al Comité de Información Pública a la División de Películas de la OCIAA, pero como veremos tienen también diferencias que se vuelven esenciales para el tipo de intervención cultural y los posibles efectos que ésta genera. La División de Películas de la oficina a cargo de N. Rockefeller produjo durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial cortometrajes⁷² documentales, usando material de archivo y original, participando también de forma directa o indirecta en la realización de noticieros y películas de ficción. La oficina gubernamental se ocupó además de la distribución de estas películas de manera interna para su público local y a lo largo de varios países de Latinoamérica. Estos audiovisuales fueron pensados no solo para favorecer la imagen de Estados Unidos dentro y fuera de su territorio (como la oficina antecesora en 1917), sino que, en línea con las políticas del *Buen Vecino*, buscaron acercar mutuamente a sus propios habitantes con los habitantes del sur del continente. Es esta búsqueda de reciprocidad la principal diferencia con la División del Comité de Información Pública, ya que la manera de llevarlo a cabo desde el campo audiovisual fue producir material sobre Latinoamérica, además del que se venía difundiendo sobre Estados Unidos. En el campo documental, como ampliaremos luego, se enviaron realizadores a distintas zonas de América Central y América del Sur en busca de imágenes; en el campo de las noticias, además de enviar sus propios progresos en todas las esferas a los distintos países, incluyeron en sus emi-

⁷² Tomamos como cortometrajes a aquellas películas cuya duración sea inferior a 30 minutos.

siones temas y eventos de importancia dentro de Latinoamérica; y en el campo de la ficción se alentó de diferentes maneras a los productores locales para que incorporaran en sus producciones temas, actores y actrices, escenarios y músicas propias de los países del sur.

John Withney, quien ya estaba vinculado a la industria del cine - había sido productor asociado de *Lo que el viento se llevó* (1936) y había producido algunas de las primeras películas con la tecnología Technicolor - fue el elegido para la jefatura de la División, y reemplazado en 1942 por Francis Alstock.

En los documentos oficiales sobre la OCIAA y la División de Películas, dividen sus producciones en dos grandes grupos: teatrales y no teatrales, es decir aquellos audiovisuales que fueron pensados para proyectar en el cine (noticieros y películas de ficción) y los que fueron pensados para otro tipo de difusión (cortometrajes documentales, filmados generalmente en película de 16mm). Con respecto a la organización se documenta la existencia de dos oficinas: una en Washington y otra en Nueva York. La primera mantuvo activo el vínculo de la OCIAA con otras agencias gubernamentales para llevar a cabo los proyectos, gestionó las autorizaciones con el Departamento de Estado y generó un archivo informativo de la oficina. La segunda se organizó en tres secciones, en primer lugar una Sección de Producción y Adaptación que se ocupó de seleccionar material audiovisual de otras oficinas gubernamentales así como de empresas privadas, supervisó el doblaje de estas cintas en portugués y español para su difusión en Latinoamérica; y también desarrolló guiones y contrató y supervisó equipos de personas para filmar esos proyectos en 16mm. En segundo lugar una Sección de noticieros que se ocupó de incorporar asuntos interamericanos a las compañías de noticieros existentes, y además de armar un compilado semanal con ocurridos en distintos países de Latinoamérica para ser difundidos dentro de Estados Unidos. Y en tercer lugar una Sección de Distribución que organizó y supervisó la difusión de las películas de 16mm tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos, cuidando que los distintos puntos cuenten con equipos y copias para poder ser proyectadas de manera gratuita (*History of the Office of Inter-American Affairs*, 1947, p.67).

Desde la División de Películas se evitó, siempre que fuera posible, la producción desde cero de películas enteras, por el alto costo económico que esto suponía. Para lograrlo se podía o bien reeditar material existente (obtenido tanto de otras oficinas gubernamentales como del ámbito privado) adaptándolo a las necesidades de la OCIAA, o bien, para producir nuevas películas, trabajar con empresas productoras por medio de garantías contra pérdidas (para evitar el subsidio directo). El éxito de esta oficina estuvo ligado en gran parte a la cooperación por parte de la industria cinematográfica, con la que mantuvieron un diálogo fluido. La industria de *Hollywood*, entre otras cosas, puso a disposición del gobierno el material filmado del que disponían para que sirviera de base para nuevas películas y brindó la estructura necesaria para realizar las grabaciones de las nuevas voces en off, tanto en español como en portugués, de forma que las películas queden listas para enviar a Latinoamérica. Estos aportes de la industria, sumados a la buena predisposición para abordar en sus películas ficcionales los temas que resultaban importantes para el gobierno de Estados Unidos, dieron como resultado que la División de Películas pueda sostenerse con poco personal y un presupuesto magro (sobre todo teniendo en cuenta los altos

costos de la producción de películas) trabajando principalmente en tareas de coordinación y supervisión (*History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, 1947, p. 67). La oficina se encontraba en constante comunicación con otras oficinas gubernamentales, especialmente con el Departamento de Estado, para evitar errores políticos (*United States Government, 1947, History of the Office of Inter-American Affairs*, p.71. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/>).

En este trabajo intentaremos mostrar cómo los documentales sobre Latinoamérica producidos por la División de Películas de la OCIAA tuvieron la función de difundir los relatos que la Buena Vecindad necesitaba para legitimar sus políticas dentro de Estados Unidos y a lo largo de Latinoamérica. Es decir, que no se trataba tanto de dar a conocer datos, características o paisajes del sur del continente a la población estadounidense, como de modificar el marco de sentidos existente alrededor de Latinoamérica. Esta región había sido representada en la mayoría de los casos como exótica y salvaje, y sus habitantes, según una encuesta de 1940 que cita Fernando Purcell en su trabajo “*Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial*” eran percibidos por la mayoría de los ciudadanos estadounidenses como personas de piel oscura, inoperantes, deshonestas y emocionales (Purcell F., 2010, p. 493). El estallido de la Segunda Guerra Mundial en Europa y la posibilidad latente de que el conflicto llegue a América terminó de cerrar el discurso de la necesidad urgente de unidad hemisférica, aunque esa unidad no sólo respondía al objetivo de la defensa, sino que ampliaba además el horizonte comercial de Estados Unidos, y consolidaba su supremacía política y cultural en la región.

Volviendo al discurso de F. Roosevelt sobre la Defensa del Hemisferio con el que abrimos el capítulo, todos los puntos que va mencionando en relación a la unión hemisférica no se desprenden de forma natural ni del territorio americano (la unión geográfica) ni de la historia. Para que los puntos se conecten y adquieran un sentido es necesario el discurso del presidente, que los recorre y los vincula. El éxito de la política del Buen Vecino dependía de que este discurso de unidad sea apropiado tanto por el pueblo estadounidense como por el latinoamericano, y para eso era necesario poner en circulación narraciones, relatos, que puedan construir esa unión. Para difundir estos relatos el cine ofrecía características muy convenientes, por su capacidad de llegar a grandes y heterogéneas audiencias, de distintas geografía, edades, sectores sociales, niveles de educación. Como vimos antes, N. Rockefeller, el coordinador a cargo de los asuntos interamericanos, pero también el precursor de la existencia misma de la OCIAA, tenía mucha claridad acerca del alcance del audiovisual y su posible uso como arma de guerra.

Al crear la División de Películas dentro de la OCIAA, Estados Unidos no se limitó a generar imágenes y discursos sobre su territorio y habitantes para ser intercambiados con los de los pobladores del sur, sino que produjo los dos grupos de relatos: definió al nivel del discurso quiénes eran ellos, quiénes los latinoamericanos y cuál la relación entre ambos. La fuente de información y creación de sentidos fue siempre unidireccional, ubicándose ellos en el lugar de sujetos constructores de conocimiento y destinando a los latinoamericanos al lugar de objetos de estudio por un lado y de meros receptores por el otro. Todas las producciones audiovisuales de la División de Películas de la OCIAA, así como las alianzas, las prác-

ticas y las estructuras que hicieron posibles su existencia y circulación, formaron parte de un gran esfuerzo de diplomacia cultural que se ocupó además de desalentar cualquier intento de participación de las cinematografías locales como productoras de sentido. Como ejemplo podemos tomar la experiencia que recupera F. Purcell en el texto mencionado anteriormente, donde relata cómo Miguel Ávila, director del Instituto de Cinematografía Educativa de Chile en ese momento, propuso trabajar en conjunto con los representantes de la División exhibiendo también las películas producidas por el Instituto a su cargo. La solicitud fue denegada argumentando que su reglamento no lo permitía debido a que el Coordinador de Asuntos Interamericanos mantenía un estricto control sobre los contenidos a difundir.

Entre todas las producciones de la OCIAA, se analizan aquí algunos fragmentos de documentales acerca de Latinoamérica porque se trata de material original producido por la División de Películas es decir un material sobre el que tenían control absoluto no solo en la edición y difusión, sino también en la puesta en escena. Esto lo que permite es indagar más sobre sus decisiones estéticas y las posturas ético-políticas que se desprenden de ellas.

La realidad en imágenes en movimiento

La producción -de forma directa o indirecta- y difusión de documentales fue una de las principales actividades de la División de Películas. Se verá primero de qué manera fue posible el surgimiento de estas películas como parte de las políticas públicas de Estados Unidos en la década del '40 y luego se analizará algunas de sus producciones. Partiendo de la premisa de la necesidad del conocimiento mutuo entre las naciones del Continente Americano en vistas de lograr un mejor entendimiento y un mayor sentido de la cooperación, la OCIAA impulsó la producción de una gran cantidad de documentales informativos y educativos. Estas películas, en su mayoría cortometrajes de no más de 20 minutos, se pueden dividir en dos grandes grupos: películas sobre Estados Unidos para ser proyectadas en Latinoamérica y películas sobre Latinoamérica para ser proyectadas en Estados Unidos.

Como ya se adelantó, para la producción del primer grupo fue crucial la alianza entre la División de Películas y la industria de Hollywood. Esta colaboración se formalizó principalmente a través de la Sociedad Cinematográfica para las Américas⁷³, una organización sin fines de lucro formada en 1941. Esta sociedad estaba integrada por ejecutivos de la industria cinematográfica, agencias y gremios⁷⁴, y tenía la función de mantener una comunicación activa con la OCIAA y cooperar en los proyectos relacionados al hemisferio americano (*History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, 1947, p. 71). Para la realización de documentales

⁷³ Motion Picture Society for The Americas

⁷⁴ Entre sus integrantes podemos nombrar a Kenneth Thomson, secretario ejecutivo de Screen Actors Guild, Edward Arnold, Samuel J. Briskin, Frank Capra, Y. Frank Freeman, Sheridan Gibney, Samuel Goldwyn, Louis B. Mayer, George J. Shaefer, David O. Selznick, Walter Wagner, Harry M. Warner y Clifford Trabajo (*Motion Pictures Herald*, 1941, p.73).

cortos sobre temas estadounidenses se pidió a los representantes de las principales empresas de Hollywood que pongan a disposición todo el material filmado para otras películas dentro de los Estados Unidos para ser revisado y reeditado en nuevas películas que luego serían distribuidas en Latinoamérica con nuevos audios en español y portugués.

Kenneth McGowan, jefe del departamento de documentales dentro de la División de Películas informó en julio de 1941 al *Motion Pictures Herald*, una publicación especializada en cinematografía, que él y su equipo habían revisado ya una gran cantidad de material entre el que habían conseguido imágenes adecuadas para realizar documentales sobre “temas relacionados con la medicina, la salud pública, la producción industrial, la defensa del hemisferio y otros materiales” (MacGowan sees need to educate U.S. rather than South America, 26 de julio de 1941, Motion Picture Herald, p. 73). La necesidad de producir y distribuir estos documentales no se presentaba sólo como una estrategia enmarcada en el esfuerzo general de guerra, sino que se mostraba al ciudadano estadounidense como respuesta a una demanda de los *vecinos* latinoamericanos, a los que ellos ayudaban con cordialidad y eficiencia:

El Sr. MacGowan dijo que en América del Sur había una gran demanda de imágenes relacionadas con la salud pública y la investigación científica, en los campos en los que nuestros vecinos del hemisferio creen que los estadounidenses sobresalen (...). También se han enviado películas de salud pública diseñadas para el beneficio educativo concreto de los sudamericanos, a raíz de una solicitud urgente de muchos funcionarios de salud en varios países para obtener películas de este tipo. (MacGowan sees need to educate U.S. rather than South America, 26 de julio de 1941, Motion Picture Herald, p. 73).

Además de la Sociedad Cinematográfica para las Américas como punto de contacto con Hollywood, también establecieron una comunicación fluida con la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas de América⁷⁵, organización dirigida por Will Hays, el responsable del código de censura aplicado a las películas norteamericanas entre los años ‘30 y los años ‘60. La OCIAA le encomendó a la oficina de Hays la designación de un especialista en temas latinoamericanos para que revise todos los guiones y películas antes de su estreno para asegurarse que no hubiera en ellas contenidos que pudieran ser ofensivos de alguna manera para el público de los países de Centro y Sudamérica (*History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, 1947, p. 72). Las palabras de Will Hays en el reporte anual de 1941 de su asociación resultan contundentes en cuanto al compromiso para con los objetivos de la OCIAA:

A través de sus servicios de noticias, sus cortometrajes y sus películas, la industria cinematográfica estadounidense contribuye definitivamente al mantenimiento de la solidaridad más cercana posible entre las repúblicas del hemisferio occidental. El último análisis se basa en el conocimiento de

⁷⁵ *Motion Picture Producer and Distributors of América*.

las culturas de cada uno y en el mayor aprecio y respeto que conlleva dicho conocimiento. Nuestra industria es consciente como nunca antes, no solo de sus responsabilidades, sino también de sus oportunidades en este área. La industria está cooperando con la organización encabezada por el Sr. Nelson Rockefeller en el trabajo dirigido hacia relaciones comerciales y culturales más cercanas con América Latina, así como con las actividades mundiales de relaciones culturales del Departamento de Estado (...). Sobre la base de los planes anunciados y en funcionamiento, nuestra respuesta al presidente bien puede ser: no fallaremos (Hays W., 1941).

Otra institución que cumplió un rol importante fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York dirigido en ese entonces por John Hay Whitney (sucesor de Nelson Rockefeller), la misma persona que se encontraba a cargo de la División de Películas. A través del archivo fílmico del museo (*Film Library, Inc.*) se realizó un catálogo completo de las películas disponibles con imágenes afines a los propósitos de la OCIAA, se consiguieron nuevas películas (tanto estadounidenses como latinoamericanas), se realizaron las ediciones y el seguimiento de la realización de sonido en español y portugués, se distribuyeron las copias para luego ser proyectadas en Estados Unidos y Latinoamérica, y se organizó la producción de material original para cubrir aquellos temas de los que no hubiera suficientes imágenes (*History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, 1947, p. 71).

Como director del Museo de Arte Moderno, John Whitney anunció en febrero de 1941 el lanzamiento del programa de intercambio hemisférico artístico y cultural por medio de un comunicado de prensa que lleva el título *John Whitney anuncia que el Museo de Arte Moderno servirá como arma de defensa nacional*. En el mismo podemos observar la importancia dada al audiovisual por sobre las otras artes como herramienta al servicio de la economía de guerra y las expectativas en cuanto a sus posibles efectos en el público latinoamericano:

El primer medio que se usará en el nuevo programa, dijo, serán las películas (...) No nos limitaremos a temas técnicos, sino que se considerarán películas en las que sean retratadas todas y cada una de las facetas de la vida en los Estados Unidos (...) Una vez que se seleccione una lista, se colocarán nuevas bandas sonoras en los carretes y se enviarán para su visualización en toda América Central y Sudamérica. Además se prestarán equipos a los gobiernos e instituciones de estos países y se instalarán proyectores en nuestras misiones clave allí (...) Creemos que la proyección generalizada de estas películas aclarará sus impresiones sobre nosotros y demostrará sin lugar a dudas la comunidad de nuestros intereses, y el terreno común de nuestras aspiraciones. (MoMA, comunicado de prensa, 1941, p.1).⁷⁶

⁷⁶ Disponible en <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/press-archives> , última consulta 18/07/2019

Para la difusión de las películas se enviaron a distintos puntos de Latinoamérica por medio de los comités más de 300 proyectores y unos 70 camiones de sonido, también se pidió la colaboración de distintas empresas locales que contaban con sus propios espacios y/o equipos (*History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, 1947, p. 81).

Dentro del segundo grupo, el de películas sobre temas latinoamericanos para ser proyectadas en los Estados Unidos, se encuentra la mayor parte de producciones originales de la OCIAA. En el mismo artículo citado más arriba del *Motion Pictures Herald*, Kenneth McGowan expresa:

América Latina sabe más de nosotros que nosotros acerca de América Latina (...) Necesitamos educar a nuestro propio público y estamos tratando de unir entre sí películas que muestran la vida de las Américas (...) Parece haber una creciente demanda de películas educativas, no de los registros de viajes convencionales, sino de películas que muestran la vida real de las personas en los países sudamericanos y brindan el contexto político así como las actividades sociológicas y culturales de nuestros vecinos debajo del Río Grande (*MacGowan sees need to educate U.S. rather than South America*, 26 de julio de 1941, *Motion Picture Herald*, p. 73).

Realizadores con equipos reducidos de trabajo fueron enviados a diferentes regiones de Sudamérica en busca de imágenes que retratarán distintos aspectos de la vida en el sur del continente. Para poder analizar los propósitos y objetivos de estas películas es imprescindible pensar antes brevemente las implicaciones del cine documental. Al ver un documental el espectador parte del presupuesto de que las imágenes en la pantalla representan el mundo tal como es percibido en su vida cotidiana, de que las situaciones y personas que aparecen tienen existencia por fuera de la película y hubieran estado allí (tanto los actores sociales como las problemáticas que protagonizan) aún en ausencia de la cámara. Si bien este presupuesto es el resultado de determinadas convenciones, de determinados estilos adjudicados al documental, es de vital importancia y regula las expectativas y posiciones desde las que el espectador se dispone a interpretar aquello que ve. Sin embargo los documentales, como observa Bill Nichols, al igual que las ficciones, presentan tramas y personajes “y hacen todo esto con referencia a una ‘realidad’ que es una construcción, el producto de sistemas significantes como el propio documental (...). La noción de cualquier acceso privilegiado a una realidad que está ‘ahí’, más allá de nosotros, es un efecto ideológico” (Bill Nichols, 1997, p. 149). Las imágenes que se muestran en la pantalla no son nunca *la* realidad, sino que son siempre representaciones de la realidad, esta diferencia, que parece muy básica, pasa muy a menudo completamente desapercibida, especialmente cuando como espectadores nos disponemos a ver una película documental. No hay ningún elemento en las decisiones que se toman durante la realización de un documental que garantice la veracidad del contenido de las imágenes: ni la cámara en mano, ni el montaje desprolijo, ni el sonido directo o sincrónico (aquel que es tomado en el momento de la acción), ni los testimonios de testigos directos del hecho, nada escapa de la mediación del realizador, el encuadre, la fotografía y el resto de los elementos constitutivos de

una película, por lo que siempre en último término y más allá de las intenciones del propio documentalista, se evidencia que se trata de una construcción, a una interpretación del mundo.

Bill Nichols propone pensar en una axiografía de la mirada documental, una ética de la representación en su relación con el espacio hacia el que se dirige esa mirada, que es en este caso el mundo extra cinematográfico. Dice el autor en otro pasaje:

La presencia (y ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y los gráficos, constituye una ética, y una política, de importancia considerable para el espectador. (Bill Nichols, 1997, p. 116).

Considerando, entonces, que cualquier documental constituye siempre un discurso, existen diferentes posturas que pueden tomar los realizadores en relación a los actores sociales que representan: pueden intentar no interferir en las acciones que registran; pueden por el contrario interactuar con los actores sociales; pueden dar cuenta de la postura ideológico-política desde la que construyen los argumentos o bien pueden mantenerla invisibilizada generando una impresión de neutralidad frente a los hechos; pueden instalarse con la cámara por períodos extensos y dejar luego que el espectador observe ese tiempo cotidiano de la o las personas representadas en la pantalla; pueden intervenir desde el montaje de forma más evidente, yuxtaponiendo planos opuestos para generar nuevos sentidos, o añadiendo gráficos o sonidos que subrayen ciertas ideas; pueden nutrir la película con escenas animadas o con recreaciones de hechos del pasado. Cada una de estas decisiones y cualquier otra que el documentalista tome en torno a la realización de su película tendrá consecuencias directas en la forma en que el espectador va a acceder al tema sobre el que se argumenta y en los efectos que estas argumentaciones puedan provocar.

Analizar los documentales que difundió la OCIAA durante la Segunda Guerra Mundial desde esta perspectiva, especialmente aquellos para los que se produjo material original, exige reflexionar acerca de las implicancias éticas, políticas e ideológicas no sólo de los argumentos explícitos de estas películas sino también de las decisiones técnicas y estéticas tomadas en relación a la representación de los espacios y actores del mundo extra cinematográfico.

La OCIAA produjo más de 400 cortometrajes educativos y documentales entre 1940 y 1945 (Purcell F., 2010, p. 494). Se propone aquí, como caso representativo, al fotógrafo y documentalista estadounidense Julien Bryan, quien realizó 23 cortometrajes sobre Latinoamérica para la OCIAA entre 1941 y 1943. Al momento de su ingreso en la oficina, este realizador ya era un referente en el ambiente cinematográfico del documental. En la Primera Guerra Mundial, a los diecisiete años de edad, Bryan había viajado como voluntario del Servicio de Campo Americano (AFS, por sus siglas en inglés) a colaborar con el ejército francés. Allí se desempeñó conduciendo una ambulancia en la que transportaba soldados heridos a los hospitales. Mientras cumplía con su trabajo fue realizando un registro escrito y fotográfico con el que editó a su regreso el libro *Ambulance 464*. Volvió a Europa como documentalista en 1937, de su trabajo se destacó *Seige* (1940), un corto documental sobre el Gueto de Varsovia, filmado en 1939 tras la invasión alema-

na, que fue nominado a los premios Oscar en 1941. Su trabajo en *Seige* es valioso por varios motivos, en primer lugar porque eligió permanecer en Varsovia aún después de que la gran mayoría de periodistas y fotógrafos se hubieran retirado. Decidió registrar la preparación, resistencia y caída de la ciudad, a riesgo de su propia vida, lo que muestra un gran compromiso en tanto documentalista. Por otro lado las imágenes, además de su innegable importancia como registro histórico, tienen también un notable valor estético, sus escenas, así como las fotografías fijas tomadas por el director, recorrieron el mundo y fueron muy valoradas en ese momento y a través del tiempo hasta el día de hoy. J. Bryan compartía con documentalistas contemporáneos la búsqueda de la *verdad* a través de las imágenes en movimiento, un debate que comenzó en los años '20 y que fue tomando distintas formas pero continúa vigente a su manera en nuestros días. Esta aspiración de registrar y transmitir una verdad objetiva, no se condice con la voluntad de alguien que quiera hacer mera propaganda, aunque los 23 documentales producidos para la OCIAA pueden ser tomados de esa manera dependiendo del enfoque de análisis. Como punto de partida para iniciar un recorrido exploratorio por los productos de la oficina de N. Rockefeller, resulta interesante la experiencia de J. Bryan como realizador experimentado y apasionado por la fotografía y las películas documentales, es decir no sólo un director contratado para realizar un producto específico con una bajada de línea sustancial, sino uno que creía realmente en su trabajo. Si bien este primer análisis está concentrado en las características principales de sus documentales en tanto versiones o relatos de lo latinoamericano y la forma en que estas ideas son llevadas a la pantalla, las películas de Bryan son plausibles de ser analizadas en profundidad desde otras dimensiones, una característica que quizás no sea tan fácil de encontrar en otros videos educativos o propagandísticos de la época⁷⁷.

La oficina encabezada por Nelson Rockefeller contrató al realizador para la producción de cortos documentales sobre distintos temas de Latinoamérica: en algunos de ellos participó como productor, en otros como director, en algunos fue responsable también de la dirección de fotografía, e incluso en algunos operó la cámara y realizó la narración en *off*. Cada uno de los documentales aborda una temática transversal a la región (rutas, trabajo agrícola, educación, modo de vida), o bien se detiene en un país o ciudad particular (Uruguay, Venezuela, Chile, Paraguay, Perú o bien Lima, La Paz, Montevideo).

Dentro de las modalidades de documental que propone Bill Nichols⁷⁸, los documentales de J. Bryan como la mayoría de los documentales de corte didáctico, se enmarcan dentro de la modalidad expositiva (Bill Nichols, 1997), categoría que se utiliza como guía para este análisis. La modalidad expositiva es la predilecta para la transmisión de información, se dirige de modo directo al espectador exponiendo una argumentación acerca de algún tema vinculado al mundo histórico a través de voces o intertítulos. Algunos de sus rasgos característicos son: prevalece

⁷⁷ Véase por ejemplo el trabajo de James Tobias sobre el sonido y la música de estas películas (Tobias J., 2017), o el análisis de Jane Loy acerca del valor en tanto fuentes históricas de estas películas a partir de la narración y la fotografía (Loy J., 1977).

⁷⁸ Para profundizar en las modalidades del documental ver Bill Nichols (1997), *La representación de la realidad*, capítulo 2 "Modalidades documentales de representación"

el sonido no sincrónico; las imágenes se estructuran en torno a la argumentación del comentarista utilizando un tipo de montaje probatorio, la prioridad de la continuidad retórica por sobre la espacio-temporal; el predominio en el texto expositivo de la impresión de objetividad y del *buen juicio*; y el relato del comentarista tiende a la generalización mientras que en la banda de imágenes se muestran ejemplos puntuales. En los documentales de modalidad expositiva se ocultan los procesos por medio de los cuales se produce, organiza y regula el conocimiento y el contenido nuevo que aporta cada una de estas películas se asienta en categorías y conceptos que son los dominantes o aceptados en el lugar y tiempo específicos de su producción “Ésta es la gran valía del modo expositivo, ya que se puede abordar un tema dentro de un marco de referencia que no hace falta cuestionar ni establecer sino que simplemente se da por sentado” (Bill Nichols, 1997, p. 69). En este tipo de documentales podemos encontrar la presencia de entrevistas, pero éstas son utilizadas como pruebas de aquello a lo que hace referencia el comentario y no tienen responsabilidad en la elaboración de la argumentación, quedando siempre subordinadas a la voz del comentarista (una voz omnisciente que habla en nombre del texto). Generalmente estos documentales se estructuran en torno a un problema a resolver con cierta urgencia, lo que genera la implicación dramática del espectador (Bill Nichols, 1997).

Americans all (1941)⁷⁹, el primer documental realizado por Julien Bryan para la oficina dirigida por Nelson Rockefeller, se inicia con una serie de placas: las primeras dos son la presentación de la OCIAA y el título de la película; la tercera anuncia que la película ha sido fotografiada por Julien Bryan y que es él mismo quien va a narrar la historia. Este anuncio no es casual si se tiene en cuenta que este realizador, como se señaló anteriormente, ya contaba con cierto respeto, no sólo como documentalista sino como ciudadano ejemplar, que había puesto en riesgo su vida en pos de conseguir imágenes que puedan ilustrar al mundo las vivencias de los protagonistas de los conflictos bélicos en Europa. Su voz entonces era una voz autorizada: no solo se trataba de un valiente patriota en busca de la verdad, sino que además era él mismo el que había viajado hacia el sur del continente, siendo entonces testigo directo de lo que allí aconteció. La placa refuerza el efecto de verdad propio del cine documental y fortalece el pacto tácito que este tipo de relato tiene con su público: el de presentar imágenes que deben ser leídas como aspectos objetivos de la realidad extra cinematográfica, en el sentido de haber sido fotografiados por el objetivo de una cámara que tiene la capacidad técnica de reproducir aquello que se encuentra frente a ella.

Sin embargo, en esta película no se observan imágenes de Julien Bryan en la pantalla, su voz no responde luego a una corporeidad dentro del encuadre, por lo que él mismo, su mirada, pasan a ser representantes de un algo superior. En los documentales de tipo expositivos es muy frecuente que la argumentación se encuentre únicamente en la banda sonora y que sea eliminada de la banda de imagen, dice Bill Nichols al respecto:

⁷⁹ Recuperado de <http://www.travelfilmarchive.com/item.php?id=12001&clip=n&num=10&startrow=0&keywords=Americans+All> última visita 21/07/2019

El tratamiento directo, ya sea a través de un comentarista fuera de pantalla o por medio de una voz de la autoridad en la pantalla, ratifica la tradición del conocimiento incorpóreo y universalizado. Un discurso semejante, al igual que la mirada clínica, requiere la aceptación de una disciplina que desvincule el conocimiento del cuerpo que lo produce. Las afirmaciones de las palabras van más allá de su origen corporal. Es mejor que no estén localizadas, para que se puedan aplicar como un barniz a la escena visible. La cualidad incorpórea del discurso se convierte en una virtud retórica (Bill Nichols, 1997, p. 130).

En ninguno de los 23 documentales aparece la imagen del realizador en la pantalla, por lo que su nombre propio, que es útil en un primer momento como prueba de veracidad, se borra para dar paso a una mirada que se universaliza, que ya no responde a la subjetividad de un individuo, sino que se transforma en *la mirada*, la única válida y posible. Se observa, entonces, cómo una decisión estético-narrativa implica efectos éticos y políticos respecto al tema sobre el que se argumenta, en este caso distintas características sobre los países latinoamericanos. Aunque se haya anunciado al inicio de la película la autoría de Julien Bryan, no resulta inocuo para los espectadores que la información brindada por la voz en *off* tome la apariencia de indiscutiblemente verídica y universal: “La convención documental confirma la expectativa de una presencia, de una ética del acto de presenciar algo, de una visión situada, y sin embargo elimina la evidencia corporal de la presencia” (Bill Nichols, 1997. p. 130). La ausencia del documentalista en pantalla y el supresión de la forma en la cual éste llegó a las conclusiones que expone, son dos características comunes en la modalidad expositiva de documental, que busca transmitir ideas de una forma clara y directa.

En la cuarta y última placa de *Americans All* se indican los fundamentos oficiales de esta serie de documentales, enmarcados en las políticas desarrolladas por Roosevelt: “Esta es una historia real acerca de las otras veinte Américas [...] nuestros vecinos del Sur, de quienes sabemos muy poco y que, como nosotros, son todos AMERICANOS” (Bryan J., *Americans All*, 1941). Se explicita de esta manera la asunción de que el ciudadano norteamericano promedio desconoce por completo la forma y condiciones de vida del resto del continente. Esta placa también instala desde el audiovisual la palabra *vecinos* para nombrar a todos los habitantes del extenso territorio latinoamericano, como si esa palabra por sí sola pudiera acercarlos; y por último hace hincapié en la pertenencia de todos al mismo continente, al aspecto geográfico que de manera incuestionable los une con Latinoamérica, idea que será reforzada a lo largo de toda la película.

A continuación se pueden ver una serie de imágenes de latinoamericanos en planos cerrados: niños, niñas y mujeres jóvenes sonrientes, que parecen invitar a ser conocidos, incluso algunos de ellos miran a cámara como interpelando directamente al espectador norteamericano, mientras la voz en *off* asegura que a pesar del desconocimiento mutuo y las posibles diferencias, los unen los mismos ideales. Esta suerte de prólogo a la película busca comprometer a la audiencia norteamericana con la necesidad impostergable de conocer las características de Latinoamérica y sus habitantes, es decir que, como la mayoría de los documentales expositivos, plantea un problema

a ser resuelto (desconocimiento del sur del continente) y de esta forma implica dramáticamente al espectador. Esta implicación dramática, presente de la misma manera en la mayoría de las películas de ficción, es también una decisión con efectos político-ideológicos. Se espera que el espectador al enfrentarse a las miradas a cámara de los actores sociales, sumado al mensaje directo de la voz en *off* característico de la modalidad expositiva, generen un vínculo emotivo con el problema que la película plantea y comprometa a la audiencia en el deber de conocer los datos que se desarrollarán a continuación en el documental.

En *Americans all*, así como en el resto de los documentales de Julien Bryan, Latinoamérica es presentada como un territorio rico en recursos naturales y mano de obra, en vías de modernización, con valores occidentales dominantes, y poblaciones urbanas con posibilidades potenciales de convertirse en grandes masas consumidoras; pero también como una región amenazada por las ideas del nazismo, incapaz tanto de protegerse por sí misma como de progresar económicamente sin la ayuda invaluable de Estados Unidos y sus avances tecnológicos. Se explica al ciudadano medio estadounidense que Sudamérica no sólo lo invita a conseguir materia prima y vender sus productos, sino que lo necesita, es una hermana, una hermana menor que requiere de una inaplazable tutela.

Siguiendo con el análisis formal, el montaje de estas películas puede describirse como *montaje probatorio*, es decir que la sucesión de imágenes no tiene una lógica narrativa interna (por ejemplo cronológica) sino que responde a las necesidades de la voz *off*, ilustrando aquello que argumenta el comentarista. Este tipo de montaje, que es el predilecto del documental de modalidad expositiva, genera la falsa percepción de que la voz en *off* describe aquello que se ve, cuando en realidad la construcción es inversa: las imágenes son generadas y seleccionadas con el único criterio de *demostrar* las palabras de la narración oral. Es decir, que primero se construye el texto de la voz en *off*, que estructura, argumenta y da sentido al relato y luego se buscan imágenes que lo acompañen y se montan a la par, así sea en una simultaneidad perfecta o con muy pequeñas diferencias temporales hacia adelante o hacia atrás. Si se analizan algunos fragmentos de estos documentales sin escuchar la voz en *off*, probablemente se observe que estas imágenes por sí mismas no transmiten las ideas que la narración presenta como inmanentes a las mismas, de hecho probablemente las imágenes abordadas de forma independiente de la narración en *off* presenten un mayor valor documental a la hora de conocer aspectos de la vida en Latinoamérica en la década del '40, que observarlas mediante la guía del relato persuasivo del comentarista.

Para analizar algunos otros puntos referidos al cine documental producido por la OCIAA se utilizará la película *Good Neighbord Family* (Bryan, 1942)⁸⁰, ya que como en *Americans all*, este documental se posiciona explícitamente dentro de las políticas oficiales a partir del título, aludiendo por un lado al contenido de la película (las familias latinoamericanas) y, por otro, a la *gran familia* a formar entre toda América.

⁸⁰ Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qf12i3vj15M> (última visita 30/07/2019)

Una de las primeras secuencias de la película se desarrolla en una casa señorial, en la que una familia come mientras conversa animadamente y un sirviente los atiende. A continuación vemos a una pareja atravesar varios salones amplios de la casa, en uno de ellos el joven le muestra a la que parece ser su novia algunos objetos valiosos. Por último vemos una serie de imágenes de las distintas generaciones que componen la familia conviviendo en armonía agrupados de forma tal que la cámara los pueda registrar frontalmente. En todo este fragmento la voz en *off* enumera características de esta familia de la que no aclara país de origen, posición económica, ni aporta ningún dato de contexto específico, lo que provoca que el espectador generalice esas características. Si bien más adelante en el mismo documental veremos otros modelos de familia (aquella que realiza trabajo agrícola de estación en un campo, una familia de granjeros en un ámbito rural, una familia haciendo trabajos artesanales y otra trabajando en una fábrica), cada una de ellas representa un grupo de familias, sus características individuales se vuelven generales mediante el comentario de la voz en *off*, que sigue negando en cada fragmento del documental información precisa, ni siquiera se brinda ningún dato en cuanto a la región de la que parten cada una de las imágenes, algo impensable si se quiere hacer un retrato serio del sur del continente, tratándose de un territorio tan amplio y diverso como Latinoamérica. Este tipo de generalización es otra de las características centrales de la modalidad expositiva, de manera sumamente económica se concentran todos los aspectos que se considera relevantes en torno a un tema. Mientras en la banda de imagen vemos espacios, situaciones, personas concretas, desde el comentario en *off* se realizan todo tipo de extrapolaciones, volviendo el discurso argumentativo general y universal.

Por otro lado, las características que enumera la voz en *off* en este fragmento no se limitan a describir aspectos visibles de la familia, sino que agrega valores connotativos tales como el respeto a los adultos, el amor intrafamiliar, la lealtad, el cuidado de la herencia o la disciplina. Por ejemplo, mientras en imágenes vemos a la familia comiendo, luego en una sala de estar con los niños y finalmente en un living en una conversación entre adultos, la voz en *off* realiza la siguiente descripción:

La cabeza de familia es realmente su líder, pero la autoridad que ejerce es igual al cariño que lo sostiene, esta autoridad no es regida por una regla o por la fuerza sino por sentimientos y lealtad. Puede sentirse en el respeto genuino mostrado por los niños y la disciplina que gobierna las actividades más comunes. Nunca se les ocurre a las generaciones más jóvenes cuestionar su autoridad (Bryan J., *Good Neighbord Family*, 1942).

Puede indicarse que las apreciaciones del comentarista no se desprenden fácilmente de las imágenes, éstas podrían acompañar cualquier otro tipo de argumentación con la misma eficacia. Este aspecto es crucial a la hora de pensar las implicancias éticas, políticas e ideológicas de estas películas. La voz del documental -que se construye como autorizada, válida y universal-, incorpora las valoraciones que necesita para su argumentación de manera artificial y las expone como si fueran neutras y objetivas.

En este primer fragmento, aún cuando pudiera tratarse de una familia *real* (existente en la realidad extra-cinematográfica), sus integrantes parecen estar representando una escena y no siendo simplemente capturados por la cámara en situaciones cotidianas. Los lentes utilizados son de normales a angulares, por lo que el camarógrafo debió estar considerablemente cerca de las personas, que sin embargo permanecen ajenas a la cámara, evitando mirar al lente. De esta manera contribuyen a la ficción que se le genera al espectador de estar observando un hecho que preexiste a la presencia de esa cámara y no un relato construido por el aparato cinematográfico. Por otro lado, las sombras duras en las paredes indicarían el uso de fuentes de luz artificiales en estos interiores, es decir que se generó una puesta en escena, un detrás de cámara lo suficientemente invasivo como para provocar cambios en el funcionamiento habitual de la familia.

Los personajes parecen sobreactuar las expresiones, por ejemplo en el momento en el que el joven muestra los objetos valiosos de la casa a su novia, ella abre la boca en una expresión de sorpresa que parece más cercana a las actuaciones del cine mudo que a un registro cotidiano. Si bien la reconstrucción de una situación es un recurso utilizado por una gran cantidad de documentalistas, suele emplearse para ilustrar aquellos momentos que ya no es posible registrar de forma directa por su distancia histórica o por su carácter de acontecimiento único; a priori no habría necesidad de reproducir un almuerzo familiar, o un recorrido por una casa, excepto por la voluntad de preparar la escena para la cámara, subdividirla en planos y montarla de forma que la escena parezca contarse a sí misma, sin mediación del dispositivo cinematográfico. En el montaje de este fragmento se observa la misma voluntad de invisibilizar el aparato cinematográfico, ya que se respetan en la mayoría de los cortes las reglas básicas del montaje clásico: ley del eje⁸¹, *raccord*⁸² de dirección y movimiento, diferencias entre tamaños de plano, borrando para el espectador la presencia de la cámara en la escena.

Con respecto a la banda sonora, los documentales de Bryan presentan algunas características interesantes para el análisis. Por un lado, el realizador encargó música original para sus documentales, algo que no era muy usual (se utilizaba música enlatada). Para poder hacerlo contrató a Gene Forrell y Norman Llyod y como el presupuesto aprobado por la OCIAA no era suficiente, se hizo cargo de parte del costo “Ninguno de nosotros ganó dinero, y mucho menos los productores. Ustedes se preguntarán ¿Para qué componer música original? ¿Era un requerimiento del contrato? La respuesta es no. No estaba en el contrato en absoluto, pero era irresistible” (Bryan, 1958, p.6). Por otro lado, los diálogos y los efectos de sonido son por completo no sincrónicos, es decir que no se tomó (o al menos no se utilizó) sonido ambiente de los luga-

⁸¹ Se llama *eje* a la línea imaginaria que se genera entre dos personajes o entre un personaje y la dirección de su movimiento o mirada. Una vez establecida esta línea las puestas de cámara deben mantenerse siempre del mismo lado de la misma, a esto se lo llama *ley del eje*. En caso de no respetarla los cortes entre planos unidos en el montaje confundirán espacialmente al espectador.

⁸² Se llama *raccord*, en palabras de J. Aumont a “todo cambio de plano insignificante como tal, es decir, como toda figura de cambio de plano en la que se intenta preservar, a una y otra parte del corte, los elementos de continuidad” (Aumont, Jacques, 2008. Estética del cine, Ed. Paidós 2008. P. 77). De esta forma encontramos en el cine clásico *raccord* de miradas, de movimiento, de gestos. En todos ellos se busca mediante técnicas de filmación y montaje que el espectador pase por alto los cortes entre planos.

res retratados por la cámara ni se entrevistó a los actores sociales involucrados. En los veintitrés documentales la argumentación se estructura en función de una voz en *off* omnisciente, en algunos casos esa voz es del propio Julien Bryan como ya mencionamos párrafos arriba. Así se trate de una decisión consciente o una imposición de algún tipo, la ausencia de las voces locales profundizan la relación jerárquica que siempre se construye entre el documentalista y los documentados, entre el sujeto y el objeto del documental.

Hay una frase de Julien Bryan que resulta fértil para pensar el rol de los documentalistas, la misma se encuentra fuera de contexto, porque él la escribió en relación a las imágenes que produjo en Europa durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial y las críticas que le hicieron acusándolo de incitar a la guerra tanto como de contribuir al pacifismo, pero de todas formas puede aplicarse a su trabajo posterior. Dice Julien Bryan hablando de sus películas: “Qué efecto tendrán eventualmente, no lo sé. No es mi tarea sacar conclusiones. Mi trabajo es hacer fotos y es esto lo que he hecho”. (Bryan J., 1979 en Jacobs L., p. 174).

Conclusiones

Las películas producidas y difundidas por la OCIAA durante la Segunda Guerra Mundial fueron una herramienta nodal para la construcción de la opinión pública que legitimó las políticas públicas de Estados Unidos. Para la efectividad de la política del *Buen Vecino* no bastaba solo con el hecho geográfico de compartir un territorio, fue necesario producir una serie de narrativas que reforzaran esa unidad. Por un lado se construyó desde el discurso una historia común a todo el continente americano: con sus hitos, sus héroes, sus victorias, sus valores democráticos compartidos. Por otro lado se generó la imagen de un continente compuesto por naciones iguales unas de otras, libres pero conectadas por una solidaria interdependencia, sin deseos ni razones de intervenir en los asuntos internos de las demás, pero preparadas y dispuestas para brindar o recibir ayuda de ser necesario. Se instaló también el discurso del peligro inminente de guerra, que transformaba la cooperación hemisférica en una cuestión urgente, inaplazable y designaba al mismo tiempo a un enemigo común, un “otro” amenazante en base al cual pensar la existencia de un “nosotros”. Por último, se asentó la idea de que la cooperación requería de un profundo conocimiento mutuo entre Estados Unidos y el resto de las naciones americanas, un conocimiento mutuo en el que era necesario trabajar como parte de la economía de guerra.

Para lograr la imposición de estas ficciones, que invisibilizaban la enorme supremacía económica de los Estados Unidos por sobre el resto de las naciones, y enmascaraban sus intereses de dominación, fue necesaria la puesta en circulación de micro-relatos de buena vecindad con la capacidad de llegar a amplias audiencias de todo el continente. ¿Pero cómo difundir masivamente estos relatos estadounidenses sin tener el control político y, por lo tanto, institucional del resto de las naciones americanas? ¿Cómo lograr que poblaciones heterogéneas, alejadas unas de otras, algunas rurales y con altas tasas de analfabetismo, accedieran a estos relatos fundantes?

Es en este punto donde entra el audiovisual como una de las principales y más efectivas herramientas de difusión tanto dentro como fuera del territorio norteamericano. La División de películas de forma directa o indirecta puso en circulación durante la década del '40 cortometrajes documentales pensados para proyectarse en escuelas, clubes, iglesias, ejércitos, por fuera del circuito comercial; otros como los noticieros proyectados en las salas cinematográficas antes de las películas y las ficciones producidas de forma colaborativa con la industria *hollywoodense*. Además el audiovisual sirvió como recurso informativo y didáctico para apoyar al resto de las divisiones de la OCIAA, ya que se generaron materiales audiovisuales que acompañaron campañas principalmente en las área de salud y educación.

En este capítulo se analizaron los documentales sobre Latinoamérica producidos por la OCIAA, que conforman una serie de narraciones acerca de cómo eran los latinoamericanos, cuáles eran sus valores, sus deseos, sus necesidades, sus formas de vida en los primeros años de la década del '40. Vimos cómo desde las decisiones narrativas y estilísticas se trabajó en estos discursos de manera unidireccional, construyendo una versión unívoca, general, simple y superficial sobre un territorio extenso y una población altamente heterogénea. Observamos también cómo fue vedada la participación de las voces de los distintos actores sociales latinoamericanos, tanto desde la imposibilidad de difundir relatos en primera persona como incluso de ser parte más activa, o al menos brindar testimonio, dentro de los discursos foráneos. Estos cortometrajes documentales brindan una información muy poco precisa, lo que subraya la idea de que no se trataba de transmitir datos pragmáticos sobre los países del sur, sino de generar un nuevo conjunto de ideas alrededor del concepto mismo de Latinoamérica y latinoamericano; dejar atrás las representaciones que habían sido útiles en otros momentos históricos y poner a circular nuevas versiones en las subjetividades de los estadounidenses, funcionales a las nuevas formas de colonialismo.

Pero como ya vimos los documentales analizados no fueron el único camino desde el audiovisual. Además de las películas sobre Latinoamérica, se distribuyeron por numerosas regiones del continente documentales sobre Estados Unidos, que difundían la versión de sí mismos ubicándolos como líderes indiscutibles de la región. Para lograrlo realizaron alianzas con residentes de los países del sur con los que mantuvieron una comunicación fluida y enviaron además emisarios propios, invirtieron en proyectores y equipos de sonido para que las películas puedan mostrarse de manera gratuita y contaron con el apoyo de la industria de Hollywood, que no solo les concedió material filmado para reeditar sin costo alguno sino que muchas veces puso a disposición también la estructura necesaria para grabar las voces en *off* en español y portugués. Por otro lado tenemos el caso de los noticieros, que se proyectaban en cines antes de las películas. Además de incluir temas interamericanos en las compañías de noticieros existentes, y enviar estos contenidos a los cines latinoamericanos, produjeron un compilado semanal de eventos significativos de países del sur. Para ello incursionaron en otro terreno que es el de la formación, ya que se capacitó a técnicos locales y se les envió equipamiento para que puedan registrar los eventos de la manera que ellos deseaban. La formación es un espacio por demás interesante si se considera a la intervención cultural, el aprender *cómo* se cuenta puede tener enormes efectos a lo largo del

tiempo. Por último, en el campo de la ficción, donde una vez más jugó un papel fundamental la unión entre la OCIAA y la industria de Hollywood, productores, directores, guionistas y actores, se unieron al esfuerzo de guerra y respondieron a las demandas gubernamentales: incluyeron temas latinoamericanos en sus metrajes, realizaron filmaciones en países de Centro y Sud América y organizaron giras de buena vecindad por los países del sur (como las visitas del actor Douglas Fairbanks en 1941, o las de Walt Disney y su equipo ese mismo año).

A partir de lo trabajado surgen algunos interrogantes que pueden orientar el futuro desarrollo de estos estudios, como por ejemplo: ¿Cuál fue el impacto real de estas políticas en cada una de las regiones latinoamericanas en la década del 40? ¿Qué efecto tuvieron a largo plazo? ¿Cuál es el peso de las imágenes producidas por Estados Unidos en las representaciones latinoamericanas de cada país de la región? ¿Qué rol cumplen las ausencias, los silencios dentro de estos relatos, en los procesos de exclusión a lo largo de todo el continente? ¿Qué aspectos de la vida cotidiana, las costumbres, los consumos, los deseos de los sudamericanos fueron y son todavía hoy promovidos por políticas públicas estadounidenses de intervención cultural? ¿En qué medida las representaciones culturales que existen sobre Latinoamérica y lo latinoamericano se encuentran teñidas aún hoy por los relatos audiovisuales norteamericanos?

Indagar en estos interrogantes es una tarea sustancial. Como un punto de partida posible es fértil continuar analizando, desde una perspectiva que contemple tanto los aspectos socio-históricos como los narrativos y formales, todo el material audiovisual disponible de esta época. Estos análisis pueden generar un gran aporte para la deconstrucción de las representaciones que se encuentran sobre Latinoamérica y lo latinoamericano en el sur del continente.

Referencias

- Bender P. (2012). "There's only one America now": *The OIAA Films Programs in the United States*. En Cramer G. y Prutsch (Eds.), *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*. Madrid, España: Iberoamericana. Frankfurt: Vervuert.
- Bryan, J. (1958). The 1958 Kenneth Edwards Memorial Address. *Journal of the University Film Producers Association*, 11(1), 4-7. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/20686526>
- _____ (1979). War is, Was, and Always Will Be, Hell. En Lewis Jacobs (Ed.). *The documentary tradition*. Second edition. Nueva York, EUA: W. W. Norton & Company.
- Cramer G., Prutsch U. (2012). Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs and the quest for Pan-American unity: an introductory essay. En Cramer G. y Prutsch (Eds.), *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*. Madrid, España: Iberoamericana. Frankfurt: Vervuert.
- Hays W. (1941). Motion Pictures and Total Defense. *The Motion Picture Producers and Distributors of America's Annual Report*. Recuperado de <https://ufdc.ufl.edu/>

Loy, J. M. (1977). The Present as Past: Assessing the Value of Julien Bryan's Films as Historical Evidence. *Latin American Research Review*, (12), 3, pp.103-128, Pittsburgh, EUA: Latin American Studies Association.

Motion Picture Herald (26 de julio de 1941). MacGowan sees need to educate U.S. rather than South America. Motion Picture Herald, Martin Quigley (Ed.), p. 350. Nueva York, EUA: Quigley Publishing Co. Disponible en <https://archive.org/details/motionpictureher144unse/page/n349/mode/2up>

National Archives and Records Service - General Service Administration (1973). Records of the Office of Iner-American Affairs, Inventory of Record Group 229. Recuperado de <https://www.archives.gov/>

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Roosevelt, F. D. (1940). Discurso sobre la defensa del Hemisferio. *Address on Hemisphere Defense*, EUA. Recuperado de <https://www.presidency.ucsb.edu/>

The Committee on Public Information (1918). The activities of the committee on public information EEUU, Washington: Government Printing Office. Recuperado de <https://www.archives.gov/>

The Committee on Public Information (1920). *Complete report of the Chairman of the Committee on public information*. Washington: Government Printing Office. Recuperado de <https://www.archives.gov/>

Tobias, J. (2017). An Educational Avant-Garde: Soun and Music in Julien Bryan's OIAA Films on Latin-America, 1942-1949. En Rogers H. y Barham J. (Eds.), *The Music and Sound of Experimental Film*, pp. 69-88, Nueva York, EUA: Oxford University Press.

Report on the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (1947). CI-AA History of the Office of Inter-American Affairs. Historical reports on war administration, EUA: United States Government Printing Office. Recuperado de <https://babel.hathitrust.org/>

Whitney J. (1941). MoMA, comunicado de prensa del 28 de febrero de 1941, John

Whitney announces Museum of Modern Art will serve as weapon of national defense.

Recuperado de <https://www.moma.org/>

CAPÍTULO 8

15 Documentales para un Golpe

*Alejandro Javier Nigri, Juan José Rodríguez
y Lia Erika Hansen*

Las sílabas recorrían nuestras vidas, uniendo por efecto de la repetición cosas que eran distantes, discontinuas e irreales...Es así como el imperio da sentido al mundo para sus súbditos, es así como se entreteje con la vida cotidiana.

MARY LOUISE PRATT, Ojos Imperiales

En este trabajo analizaremos una de las ocasiones en que se utilizó el cine con fines políticos en Sudamérica, particularmente en Brasil. Comenzaremos revisando el contexto histórico, político y social que propició el golpe de Estado de 1964 y derrocó al presidente constitucional Joao Goulart. Indagaremos sobre el diseño de una serie de piezas cinematográficas producidas por el *instituto de Pesquisa e Estudos Sociais* (IPÊS), realizadas por Jean Manzon (1962-1963) y definidas por muchos autores como documentales, que fueron determinantes para favorecer dicho golpe. Revisaremos las retóricas del lenguaje audiovisual, junto a una suerte de retrospectiva histórica de la imagen mecánica, con el fin de evidenciar morfologías dominantes que denotan determinadas intenciones discursivas. Finalmente examinaremos la incidencia de los principales realizadores en las producciones anteriormente mencionadas, quienes en gran medida fueron figuras destacadas de aquél movimiento sedicioso.

Como mencionamos la institución impulsora de los documentales fue el IPÊS, organización que aglutinó a empresarios nacionales y extranjeros, políticos liberales, miembros discolantes de la iglesia católica, organizaciones femeninas, militares, estudiantes, obreros, comunicadores y profesionales de la radio, el cine y la televisión. Estos sectores tan diversos se identificaron con valores liberales, nacionalistas y anticomunistas, y reclamaban para sí la representación de los principios democráticos. A tal fin debieron deponer animosidades, diferencias y antiguas rivalidades; el objetivo común terminó por asociarlos, pero así como anteriormente discrepaban enfrentándose políticamente en más de una ocasión, pasada aquella supuesta emergencia volvieron a sus posiciones y a disputarse el poder nuevamente. Esta extraña asociación fue solo concebible en el marco de la Guerra Fría, potenciada por el temor al comunismo y la firme ambición de hacerse con el poder de los sectores de la derecha

complotados persiguiendo el objetivo de diseñar una sociedad y un país que tuviera en cuenta principalmente sus pretensiones y beneficios.

El uso de la propaganda política encubierta no era habitual en Sudamérica por parte de los gobiernos Latinoamericanos, pero fue usada en la región por parte de EUA y Alemania en el contexto de la Segunda Guerra. Aún no se sabía tanto sobre su potencialidad como plataforma propagandística, ni su capacidad para unificar discursos o proveer utopías. No se había reparado tampoco en la capacidad del cine para cumplir un rol determinado, se estaba frente a una herramienta extremadamente eficaz para la generación de un clima cultural acorde a las necesidades de estos grupos, es decir un efectivo condicionante de la mirada que podía transmitir juicios y verdades determinadas, a la vez, que poseía las características necesarias para la manipulación de datos. Así mismo portaba en sus imágenes el lenguaje y los valores que se pretendían transmitir e imponer. El documental funcionaba como eficaz muro de contención de aquellas propuestas que contrariaban los planes pergeñados. Con ellos se podían proponer alternativas, a los proyectos nacionales considerados ineficientes, siempre en la línea ideológica que los miembros del empresariado y sus socios del exterior precisaban imponer. Socios que cumplirían un rol docente en estas realizaciones, en el asesoramiento y acompañamiento de las acciones necesarias para cumplir el cometido proyectado.

El empleo del documental cinematográfico en este caso, debido al modo de producción y difusión, a la calidad de imagen, de la construcción del verosímil y de las estrategias narrativas utilizadas para la manipulación de la información y la historia pasada, fueron asimilables a una operación de inteligencia, cuidadosamente planificada y llevada adelante por profesionales. EUA colaboró de manera comprometida con todas las actividades y estrategias desplegadas por el grupo empresario. Estas intervenciones tan directas sólo encuentran explicación en el contexto ya mencionado de la Guerra Fría, de modo que cualquier intento de ejercicio de soberanía política, de redistribución de la riqueza, de nacionalismo o proteccionismo económico fue equiparado al comunismo soviético, o maoísta. En consecuencia, disparaban en automático todos los mecanismos de alerta de la diplomacia norteamericana en su sistema de seguridad continental. En esta lógica, el fantasma de Cuba aparecía más temprano que tarde, pero no lo hacía solo ya que junto a él se mostraban todos los fantasmas de EUA: la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas, China, el nazismo, la violencia social y las protestas populares, todos en una extraña y confusa unificación. Estos temas se transformaron en el *leitmotiv* de los productos cinematográficos del IPÉS. En consecuencia, veremos cómo esa mirada conservadora en lo moral, liberal en lo político y capitalista en lo económico fue fundamentó para las retóricas, temáticas y formas de producción de dichos productos audiovisuales.

EUA prestó colaboración de diferentes maneras, utilizando herramientas políticas, económicas, militares y diplomáticas. Entre estas últimas se puede destacar la labor de su embajador, Lincoln Gordon, quien elevó el perfil de su gestión a niveles difíciles de conciliar con las tradiciones de la actividad diplomática, interviniendo sin ningún recato en la política interna de Brasil. Cabe aclarar que no era la primera vez que los embajadores norteamericanos metían las manos en las políticas locales de un país Sudamericano. La apertura de archivos de la Secretaría de Estado de EUA,

como de la Central de Inteligencia Americana (CIA) terminaron con toda especulación. La forma en que operó la organización empresaria quedó evidenciada por los estudios sobre sus registros, éstos fueron depositados en el Archivo Nacional de Río de Janeiro, también en los relatos y testimonios de infinidad de partícipes de los hechos acaecidos en 1964. El apoyo al golpe de estado en el plano financiero, diplomático y militar por parte de EUA fue un hecho público (Bandeira, 2004).

Uno de los principales investigadores sobre este golpe de estado y sus particularidades fue el académico uruguayo René Dreifuss (1987), quien desarrolla el tema en su libro *1964: a conquista do Estado*. En el trabajo se condensa una investigación profunda y un lúcido análisis socio político de lo ocurrido y de lo que significaron estos eventos, dando cuenta de la existencia y originalidad de estos documentales. Posteriormente, la periodista de investigación Denise Asiss (2001) presenta un texto titulado *Cinema e propaganda a serviço do golpe (1962-1964)*; trabajo que alentó el mismo Dreifuss ya que entendía a éste como un complemento necesario de su investigación, porque ahí se profundiza puntualmente en los cortometrajes realizados. A estos dos trabajos se suma el estudio detallado sobre esas producciones del IPÊS realizado por Reinaldo Cardenuto (2008), *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC eo Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. Existieron también otras investigaciones de importancia que enriquecieron con diversas perspectivas los aportes conceptuales sobre estos hechos históricos. Algunos de ellos serán aquí de utilidad por haberse centrado en el análisis de los documentales, permitiéndonos confrontar posturas de las diferentes lecturas posibles a partir del valor y el alcance que se da a ciertas categorías del género. A tal punto, que tal vez una de las primeras aseveraciones que pongamos bajo la lupa sea la que afirma su condición de documentales, mediante el cuestionamiento a algunas de las categorías de Bill Nichols (2013), reconociendo su trabajo como el más importante esfuerzo de conceptualización del género documental. Como hipótesis de trabajo asumimos que que estos productos audiovisuales no son documentales en el sentido estricto, siendo muchas de sus características compartidas por otros formatos o géneros audiovisuales de similar naturaleza y origen. Entendemos que al exponer su particular condición es posible comprender mejor su morfología y utilización.

Otro de los aspectos que transita este trabajo guarda relación con el lenguaje y el paradigma de narración utilizados en estos cortometrajes, en términos de procesos de asimilación cultural, los cuales pueden ser englobados en los esfuerzos de los imperios coloniales europeos para alcanzar la unificación cultural y asimismo determinar la estratificación y clasificación social de los pueblos subyugados. Buscaremos también realizar un análisis desde la producción de dichos cortometrajes, incluyendo una mirada estética sobre el lenguaje cinematográfico, para ello revisaremos la estructura global de estos productos fílmicos indagando en el concepto de autoría e intentando develar su proceso de creación así como también la incidencia de sus productores y realizadores, el diseño de producción y exhibición, las observaciones sobre los lineamientos ideológicos y los mecanismo de aprobación. Los análisis de tipo históricos, social y comunicacional servirán para explicar la realidad política y social en que se produjeron los audiovisuales y para auxiliarnos toda vez que necesitemos ligar nuestros objetos de estudio con el contexto que los circunscribió.

El contexto para la producción

En la primera semana de abril de 1964 se produjo en Brasil un golpe de estado que derrocó al presidente constitucional Joao Goulart, conocido popularmente como *Jango*. Este movimiento de facto pasó a ser el primero de una serie de golpes militares que se desataron en la mayoría de los países de Sudamérica y que respondieron a causas y fines comunes (Morgenfeld, 2011; Austin, 2016).

Para entender cómo esta historia se relaciona con el cine debemos explicar algunos aspectos de este proceso antes de seguir adelante. La administración del presidente de EUA, Franklin D. Roosevelt, puso en práctica una iniciativa conocida como política del Buen Vecino ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial, la cual fue pensada, diseñada y llevada a cabo en Latinoamérica, por un lado con el fin de proveerse de materias primas y abrir un mercado amplio para sus productos manufacturados y servicios y, por otro, para aglutinar a las naciones sudamericanas en una alianza anti-nazi en caso de que fuera necesario ir a la guerra contra el Eje. Dicha iniciativa fue la solución que encontró EUA para compensar la pérdida del mercado asiático y del bloqueo nazi en Europa (Mercader, 2008). Esa necesidad de nuevos horizontes de comercio produjo la expansión de la cinematografía norteamericana a los mercados de América Latina.

Con el fin de la guerra surgieron nuevas complicaciones para la política exterior de EUA; la URSS ocupó la mitad este de Europa, enarblando el éxito de un sistema diferente del capitalismo, y que proponía garantizar la felicidad de los pueblos y una justa distribución de la riqueza. Los soviéticos a su vez dieron comienzo a la política de internacionalización y exportación de la revolución a otras realidades geográficas y políticas, en las cuales además comenzó a disputarse la hegemonía con Occidente, principalmente contra EUA, quien pretendía ser el principal beneficiado con el resultado de la guerra. China había comenzado su proceso revolucionario, allí la lucha antecedió a la guerra con Japón, de este modo aproximadamente la mitad del mundo estaba gobernada por regímenes contrarios al capitalismo y su *American Way of Life*. En virtud del debilitamiento europeo sumado al ya mencionado apoyo de la URSS, Asia y África comenzaron sus procesos de liberación nacional de los imperios coloniales. Sus tierras y sus pueblos se transformaron en campos de batalla y estos movimientos revolucionarios, siendo o no comunistas, encontraban en la URSS un aliado estratégico que competía de igual a igual con el imperio norteamericano.

(...) con la generalización del conflicto Este-Oeste, ningún rincón del mundo quedó por fuera de la competencia que por la primacía mundial libraban Washington y Moscú. Se reactivó la vieja política de bloques rivales, particularmente a través de la intervención militar norteamericana en el sudeste asiático (...) Bajo la cobertura retórica de la <disuasión> por un lado, y de la <competencia pacífica> por el otro, ambas superpotencias dieron un impulso dramático a su carrera armamentista y nuclear. Durante las siguientes dos décadas el mundo sería puesto varias veces al borde de una nueva guerra mundial, como lo evidenció la <crisis de los misiles> de 1962 (Rapoport y Laufer, 2004, p.1).

Toda decisión era juzgada y valorada a la luz de la Guerra Fría desatada a niveles altamente peligrosos. La obsesión con el comunismo teñía todas las decisiones de política exterior. Cuba había significado un revés que había colocado al enemigo justo enfrente de las playas de Florida.

Brasil era un gigante en Sudamérica con el cual EUA nunca había mantenido una relación simple. Era la economía más desarrollada y el mayor conjunto poblacional. EUA competía con Europa en Sudamérica, si bien el triunfo en la Segunda Guerra Mundial había cambiado las relaciones de poder con Europa y con Latinoamérica, las inversiones de Gran Bretaña, Francia, Alemania y Holanda continuaban superando en importancia a las norteamericanas. Esta dependencia de la inversión europea no era tan determinante en Brasil. El varguismo había comenzado un camino de desarrollo propio. Se había creado una incipiente burguesía activa, conformada por empresarios nacionales pero también por un importante conjunto de inversores extranjeros (llegados principalmente bajo la administración de Juscelino Kubitschek de Oliveira) muchos de ellos estadounidenses, como por ejemplo el caso de Nelson Rockefeller, una personalidad de nivel en la política norteamericana,

El Departamento de Estado se encargó de esta tarea en gran medida; pero el gobierno estadounidense también se valió de otras “asociaciones filantrópicas”, en particular de la Fundación Rockefeller, de la cual se desprendía la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA), encargada de la propaganda en Latinoamérica (Mercader, 2008, p.50).

La hegemonía política en Latinoamérica era disputada por Brasil frente al contrapeso ejercido sólo por Argentina, con quien EUA también mantenía una difícil relación (Morgenfeld 2011; 2012). Siempre EUA asumió que en Sudamérica, Brasil competía por la superioridad y el liderazgo en el territorio sudamericano, tanto en el terreno político como en el económico y el cultural.

La percepción de dos Américas, distintas no por sus orígenes étnicos o diferencia de idiomas sino por la geografía, fue lo que siempre modeló la política exterior de Brasil, que desde el siglo XIX se abstenía de cualquier involucramiento en América del Norte, América Central y el Caribe mientras resguardaba a América del Sur como su área de influencia (Moniz Bandeira, 2003, p.145).

Brasil participó en la guerra a pesar de que el presidente Vargas no quería ser parte del conflicto. Sin embargo, ingresó ya que no quiso enfrentarse a las naciones aliadas y porque el ejército brasileño quería participar en la guerra. Finalmente, Vargas accedió a la solicitud norteamericana de instalar bases en el norte de Brasil, y de tener alguna participación activa en el frente, pero sólo tras lograr el compromiso de EUA de transferir tecnología y realizar inversiones para desarrollar la siderurgia en Brasil. Ni siquiera habiendo logrado su objetivo de instalar bases militares en la costa norte, EUA confió plenamente en Brasil como aliado (Bandeira, 2004). Posteriormente ya en la década del 50 y después del suicidio de Getulio Vargas, el presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira del Partido Social Democrático (PSD) produjo un verdadero acercamiento con EUA al aplicar la teoría desarrollista en la economía brasileña, dando

espacio a la inversión extranjera norteamericana. El vicepresidente de Kubitschek era João Goulart del Partido Trabalhista Brasileiro (PTB)⁸³, ex ministro de trabajo de Getulio Vargas, cada uno de ellos encabezaba una de las dos vertientes que encontraban su origen en el varguismo, siendo representada la línea más ortodoxa, nacionalista y revolucionaria por el PTB y la otra más desarrollista y menos populista por PSD. Kubitschek impulsó lo que se conoció como Operación Panamericana junto al presidente de la Argentina Arturo Frondizi (Morgenfeld, 2011), la que ayudaría aún más a mejorar el acercamiento a EUA. A su manera era una forma de presión de estas dos naciones sobre Washington, con el fin de obtener respuestas de la potencia del norte a sus pretensiones en el ámbito económico. Pero EUA tenía en mente otra solución, una ingeniería política y económica de su creación. El presidente Kennedy mediante un documento informal (*aide-memoire*) propuso una suerte de Plan Marshall para Latinoamérica, que beneficiaba fundamentalmente a los países más pobres. A tal fin en el mismo documento propuso crear un comité de estudio de la situación (Comité de los 21) y así terminar de dar forma al proyecto. Este proceso desembocó en la propuesta que pretendía el presidente Kennedy: la Alianza para el Progreso, plan denostado por Cuba y que varios países miraron con desconfianza. El proyecto llegó a dar comienzo a su fase operativa pero a los pocos años fracasó, no logrando los objetivos declarados por razones políticas y económicas.

Poco después, el 13 de marzo de 1961, y en ocasión de una recepción a diplomáticos latinoamericanos y miembros del Congreso, Kennedy esbozó por primera vez la idea de la ALPRO. Para diversos analistas, fue una nueva forma de encarar la política hacia los países del continente, una suerte de novedosa “política del buen vecino”. Para otros, como Selser, era la instrumentación de las políticas que Rockefeller y su grupo venían impulsando hacia dos décadas. (Morgenfeld, 2011-2012, p.144).

Arthur Meier Schlesinger historiador y asesor de John F. Kennedy, en una declaración, recogida por el diario La Nación del 5 de octubre de 1961 expresó:

La política de la Alianza para el Progreso no creo que pueda ser considerada un retorno a la del buen vecino, aunque quizás está basada en los fundamentos y en la idea de la buena vecindad. Este última estaba básicamente dirigida a enfocar las relaciones políticas y jurídicas de las naciones latinoamericanas y los Estados Unidos, y no a los problemas económicos. Lo que hace la Alianza para el Progreso, es dar dimensión económica a la política de buena vecindad (...) creo que la nueva política significará el fin de esa negligencia

⁸³ Presidente y vicepresidente no integraban una misma fórmula. João Goulart (PTB) fue electo como vicepresidente de Juscelino Kubitschek (PSD) (Marinho, 2011), y luego de Janio Quadros (Ramírez, 2012), un conservador gobernador de San Pablo, siendo la primera y única vez que la União Democrática Nacional (UDN) ganara una elección. Quadros renunció un año después de asumir debido a presiones impuestas por potencias occidentales; al intentar llevar una política exterior nacionalista e independiente. Goulart asumió como presidente pero el poder legislativo impuso el parlamentarismo por presión norteamericana y de la Fuerzas Armadas Brasileñas.

cia y una contribución al bienestar social, así como la determinación de proporcionar un mejor nivel de vida, más elevado, y una cooperación al desarrollo económico (Morgenfeld, 2011-20112, p.150).

A pesar de tener un poder condicionado el presidente Goulart logró llevar adelante algunas medidas favorables a los más desposeídos, y en el '63 cuando recupera el poder presidencial intentó avanzar con las llamadas Reformas de Base (Hernán Ramírez, 2012), medidas que intentaban avanzar sobre el poder capitalista, mejorando la distribución de la riqueza. Planteaba por ejemplo la reforma agraria, propulsando un modelo político que Dreifuss (1986) caracterizó como Reformismo Nacionalista.

El nuevo presidente del Brasil no era un revolucionario. <Goulart, con su background de latifundista, estaba lejos de ser el prototipo de un izquierdista radical –define en sus memorias quien fuera embajador de Goulart en Estados Unidos, Roberto Campos-. Pero estaba siendo empujado hacia la radicalización en la peligrosa esperanza de cabalgar al tigre sin ser comido por él (Rapport y Laufer, 2004, p.5).

Nada había en este modelo que lo diferenciara de procesos nacionalistas reformistas como el boliviano o el argentino en los '50, pero a partir de un buen trabajo de propaganda se lo emparentó rápidamente con el comunismo (Bandeira, 2004). Es cierto que el Partido Comunista prestó su apoyo a todas estas medidas pero nunca formó parte del gobierno. EUA temió estar frente a una nueva Cuba, pero ahora en un país mucho más importante, por tamaño, economía, influencia estratégica continental y capacidad militar. En ese sentido empleó sus tácticas diplomáticas, políticas, culturales y militares para evitarlo, proveyendo financiación y asesoramiento a quienes se comprometieron activamente con tal objetivo. Su involucramiento fue tal, que sin cuidar formas va a hacer declarar abiertamente a su embajador en contra de los planes del gobierno brasileño (Ramírez, 2012). Hombres del ejército brasileño entrenados en las propias instituciones norteamericanas de formación militar y de inteligencia (que eran viejos camaradas de los oficiales norteamericanos en la campaña de Italia) coordinaron a civiles, militares y religiosos en una cruzada destinada a cambiar el rumbo que el pueblo había decidido para su país. Con tal fin el empresariado, dejando de lado por primera vez su habitual inacción política, y superando rencillas y competencias internas, encabezó junto a los hombres de armas el proyecto de derrocamiento del gobierno de Goulart y la instalación de un gobierno que protegiera y potenciara sus intereses. Con tal propósito buscaron crear distintos formatos institucionales para facilitar las tareas de presión sobre el gobierno.

Brasil fue entonces el primer peldaño de una serie de golpes que siguieron una misma matriz de origen, que consistió en haber sido planeados, diseñados y de alguna manera co-gestionados entre civiles y militares. Ellos contaron con la inspiración, el impulso y la colaboración de la diplomacia norteamericana, en el marco de las necesidades políticas de EUA referidas a la seguridad estratégica adoptada en la Guerra Fría.

El país del norte consideraba fundamental impedir el avance de regímenes siquiera tolerantes para con el socialismo, y alentó, en los años sesenta, una serie de golpes militares, inspirados en la “Doctrina de la Seguridad Nacional”, entre los que se destacaron el de Castello Branco <1964-1967> y el de Onganía <1966-1970> (Morgenfeld, 2011-2012, p. 137).

Estos acontecimientos produjeron un cambio social, político y económico en Brasil sin precedentes a nivel continental y también en el resto de los estados latinoamericanos afectados. Este proceso se inspiró en un férreo anticomunismo producto de la Guerra Fría que más tarde impuso el diseño e implementación, en todo el continente, de políticas económicas neoliberales, las que encontraron su síntesis en el llamado Consenso de Washington (Morgenfeld, 2011).

Este virtual acuerdo programático sumergió a Latinoamérica en una dependencia mayor, desatando conflictos internos que alteraron gravemente la paz y la convivencia ciudadana y pretendió justificar un mayor control social impartido por la violencia política de parte de los Estados, con el fin de optimizar los objetivos de la diplomacia de Washington. En este nuevo escenario se desarrolló y puso en práctica una nueva doctrina, ideada por EUA para enfrentar aquello que entendía era peligroso para su supervivencia como potencia hegemónica, en su disputa con la URSS; esa doctrina fue conocida como Doctrina de la Seguridad Nacional. EUA desplegó entonces una serie de medidas en todos los frentes de la política internacional; para ello, motorizó en el plano de la cooperación económico financiera la Alianza para el Progreso. En otros casos, estas estrategias implicaron el uso de la fuerza militar, como por ejemplo en el bloqueo a Cuba, la invasión de Santo Domingo, o la operación *Brother Son*⁸⁴ (Morgenfeld, 2011; 2012; Ramírez, 2012). Esta nueva política profundizó el deterioro de la economía de los países Sudamericanos afectando a vastos sectores de la población, especialmente a aquella porción más vulnerable, así como los planos políticos, sociales, educativos culturales también se resintieron. Este último aspecto afectó especialmente a la población originaria y a la cultura negra, muy presente especialmente en el Caribe y en Brasil, quienes sumaron a los males ya mencionados el desprecio absoluto por su acervo cultural, así como por sus creencias religiosas, por sus tradiciones económicas y sus costumbres de organización social. Ese desprecio también era ejercido por buena parte de la burguesía local de clase media, la cual no sentía empatía con estos sectores, sintiéndose culturalmente más cerca de los europeos. Una sección significativa de estos sectores apoyaron la injerencia norteamericana y miraron con aprobación el tipo de sociedad que EUA tenía intención de instalar (Ramírez, 2012). Esto llevó a Dreyfuss (1981) a catalogar el golpe de 1964 como la resolución de un conflicto de clase.

El régimen militar brasileño tuvo sin embargo, más allá de la matriz común con los otros golpes producidos en Sudamérica, un carácter especial en la región. Allí se estructuró un régimen pseudo

⁸⁴ Esta última nunca entró en ejecución pero durante todo el tiempo que duraron las operaciones del golpe se mantuvo desplegada una fuerza operativa naval, aérea y anfibia de las fuerzas armadas estadounidenses en frente de la costa brasileña.

democrático, con una institucionalidad ficticia, donde el papel de la oposición estaba falsamente resguardado. El régimen creado a partir del golpe fue desde el inicio severamente monitoreado por EUA. Sin embargo, como muestra de alguna independencia de criterio, el gobierno de facto se permitió implementar un primer momento económico de carácter nacionalista y desarrollista, en el que algunos autores encontraron similitudes con el régimen depuesto, principalmente durante el periodo de gobierno del Mariscal Da Costa e Silva. No es la única singularidad de Brasil en su historia: su pasaje del status colonial a la independencia, la cronología del fin del esclavismo, su política expansionista, hacen de Brasil una excepcionalidad, destacándose en algunos aspectos relevantes de su desarrollo nacional entre los países latinoamericanos (Bandeira, 2004).

Este golpe de 1964 se particulariza también por el uso político del audiovisual, y aunque existen ejemplos más tempranos en Gran Bretaña en la década del '20, como el caso de John Grierson, en la Alemania nazi con las fantásticas películas de Leni Riefenstahl o el caso de otro genio precursor del arte cinematográfico Sergei Eisenstein en la URSS (Marinho, 2011), el dato distintivo radica en la presencia personalista del autor de dichas producciones que no se presenta en las producciones del IPÊS. Este es un factor fundamental en las decisiones estéticas, retóricas y discursivas. Se crearon estrategias propagandísticas (Correa, 2005) que resultaban avanzadas para la época en esta parte del mundo. La utilización de la herramienta cinematográfica para difundir el discurso golpista y anticipar y justificar los acontecimientos y situaciones que sucedieron inevitablemente (según se sostuvo en dichos relatos) como consecuencia de las políticas de gobierno, responsable de la situación de peligro para la democracia, la paz y el orden en Brasil. La campaña cinematográfica constó de una serie de piezas fílmicas, con un formato relacionado al documental educativo. Así como el gobierno de EUA respaldó todas estas acciones muchas empresas privadas de ese país con filiales en Brasil participaron activamente y prestaron ayuda económica como integrantes del IPÊS⁸⁵ y fueron cruciales en la organización y concreción del golpe⁸⁶. Dichos cortometrajes cumplieron un papel fundamental en la historia del golpe debido al complejo diseño de la estrategia de propaganda producto de la diversidad de dicha organización empresaria que dio acogida a oficiales militares en actividad y retirados, miembros de la iglesia, sindicalistas católicos (Ramírez, 2012), jóvenes liberales y un importante sector femenino de la población que cumplió en algunos momentos roles determinantes (Assis, 2001). Fue en el marco de esta organización, que estos altos oficiales de las Fuerzas Armadas se hicieron eco del reclamo de un importante sector del empresariado y fue así que trabajaron con los representantes del gran capital nacional y extranjero, en el cometido de poner fin al gobierno legítimo del Brasil (Rapoport y Laufer, 2004).

⁸⁵ El IPÊS será tan importante en este trabajo como los documentales, no solo porque fue la entidad productora, sino también porque fue la organización que tuvo a su cargo la creatividad, la distribución y la financiación directa de los cortometrajes, a la vez que cumplía la función de lobby hostil contra el gobierno, así como de Think Tank de las fuerzas golpistas. Los contenidos de los cortometrajes, su forma de uso, su línea editorial, no se pueden explicar si no se explica de alguna manera al IPES. Hablaremos del mismo un poco más adelante.

⁸⁶ Ramírez (2012), Assis (2001), Cardenuto (2008), dan cuenta de los orígenes de los fondos del IPÊS.

Una diferencia fundamental con otros casos similares en el subcontinente sudamericano y que tuvo una influencia decisiva, fue la existencia en actividad de muchos oficiales superiores⁸⁷ que mantenían sólidas y antiguas relaciones de camaradería con altos mandos del ejército y la inteligencia militar norteamericana. Esto era así en razón de haber participado juntos en la campaña de Italia en la Segunda Guerra (Moniz, 2004; Rapoport y Laufer 2000) camaradería que facilitó los contactos y los intercambios de ideas y planes, y propició la estrategia norteamericana de influir en el golpe. Ya en ese entonces era común que muchos oficiales medios de las Fuerzas Armadas Brasileñas (FAB) recibieran capacitación especial en instituciones creadas por EUA. Inclusive muchos se formaron como oficiales de comando o superiores en las mismas academias donde lo hacían los oficiales norteamericanos. El punto relevante aquí es que nada crea mayor hermanamiento que haber compartido una misma guerra. Como ejemplo destacado de estas relaciones tenemos el caso del entonces Coronel Vernon Walters, quien en ese momento era el agregado militar de la Embajada de EUA en Brasil, más tarde pieza diplomática de importancia en la política exterior norteamericana, Vice Director de la CIA, llegando a ser teniente general del Ejército de la potencia del norte. Este alto oficial mantenía una sólida relación con el Mariscal Castelo Branco (Rapoport y Laufer, 2004), futuro primer presidente de los gobiernos que se sucedieron a partir del triunfo del golpe de 1964, así como con otros oficiales, particularmente el general Golbery Del Couto e Silva determinante en la organización IPÊS y que también había combatido en el frente italiano.

El IPÊS inició una campaña de propaganda política jamás vista en estos países del sur del continente, con metodologías modernas como la utilización del audiovisual, a fin de imponer, principalmente en las clases medias y altas, un discurso teñido de un furibundo anticomunismo, y la entronización de una propuesta política, capitalista y católica inspirada en la encíclica *Mater et Magistra* del Papa Juan XXIII, y el Acta de la Alianza para el Progreso creada por el presidente Kennedy (Cardenuto, 2008). Así, la guerra fría había desembarcado en Sudamérica.

Retóricas dominantes y el discurso de la novedad

En vinculación con las primeras impresiones fotosensibles efectuadas en el año 1826 por el litógrafo francés Joseph Nicéphore Niépce, que luego suscitarían la invención del daguerrotipo a partir de las investigaciones de Louis-Jacques Mandé Daguerre, comenzó quizás el mayor cambio en la forma de representación que experimentó nuestro sistema simbólico hasta por lo menos el inicio de la era informática dado por el advenimiento de la digitalización e Internet. La irrupción de esa forma de representación tecnológica (mecánica), aquella fotografía como huella de la realidad sobre la que teoriza Philippe Dubois (1986) y su aparente carácter mimético de rotunda exactitud, sentaron un precedente trascendental para la idea de realidad que poste-

⁸⁷ En el ejército son oficiales por encima del grado de coronel.

riormente se construyó en torno al mundo audiovisual moderno. En palabras de Román Gubern (2014) “La maravillosa capacidad de aquel artefacto para reproducir la realidad en movimiento fue lo que provocó el asombro y la perplejidad de los espectadores parisinos” (p. 21).

Dubois (2001) propone tres ejes sobre los que traza las diferencias fundamentales presentes en las diversas transformaciones de la representación *maquinica* (supuesta evolución de la técnica de representación pictórica). Estos ejes son definidos por Dubois a través de tres tensiones representadas por los conceptos: maquinismo/humanismo, semejanza/diferencia y materialidad/inmaterialidad. Cabe aclarar que en este caso acotamos nuestro marco teórico a los fines de este análisis solo a los primeros dos ejes. Los detallaremos en relación a sus implicancias en torno a la construcción de una pretendida objetividad por parte de determinados audiovisuales modernos⁸⁸. Así mismo aunque comprendemos que el mencionado análisis de Dubois comprende a la fotografía, el dispositivo cinematográfico, la imagen de video analógico-digital y las tecnologías informáticas; basamos nuestro escrito en el dispositivo cinematográfico presidido por una breve mención a la imagen fotográfica.

Comprendemos al acto fotográfico como una construcción simbólica delimitada por un objeto a retratar en relación directa con las condiciones y decisiones por las cuales éste es retratado, todas estas son determinaciones tomadas por el autor en función de la construcción de un discurso con un objetivo determinado. Es conocida la frase del Jean-Luc Godard (1998) en la que asevera que encuadrar es una decisión ideológica, por lo que la fotografía es, entonces, construcción de realidad. El dilema radica en que efectivamente en algunos casos se ve como si fuera la realidad. Según entendemos, este fenómeno sucede debido a que -en determinadas situaciones- el carácter mecánico de la fotografía aporta a la desaparición de las operaciones de representación figurativas, así aleja al autor del acto de creación y desfigura el proceso de construcción simbólica introduciendo la eterna pregunta filosófica en torno a la idea de realidad. En otras representaciones artísticas, pensemos en cualquiera de las formas del realismo pictórico como el realismo fotográfico o hiperrealismo, siempre mediante la pincelada del autor se transporta la imagen de la realidad al lienzo, en el que encontramos impregnadas sus decisiones estéticas y, por consiguiente, sus decisiones éticas, morales e ideológicas. Y aunque en esa operación representativa Dubois (2001) menciona el uso de la cámara oscura⁸⁹ por parte de ciertos artistas, también entiende que este elemento jugaba como una suerte de extensión del ojo del realizador. Finalmente era el hombre el que producía la imagen. Con la reproducción mecánica esa relación se vuelve un tanto difusa. Allí el discurso del autor se diluye en esa construcción realista, envolviendo a la producción simbólica del realizador en una pretendida

⁸⁸ Los audiovisuales a los que nos referimos comprenden solo los relacionados con el paradigma de narración clásico. Sean ficciones o documentales y los subgéneros comprendidos dentro de esta primera distinción. Incluimos en este recorte particularmente los audiovisuales publicitarios y propagandísticos. En ese sentido el recorte comprende a los cortometrajes realizados por Jean Manzon y producidos por el Instituto de pesquisas y estudios sociales (IPÉS) entre los años 1962 y 1964.

⁸⁹ La cámara oscura consiste en un recinto estanco y opaco que contiene en uno de sus laterales un orificio minúsculo que permite el paso de un haz de luz que forma en el lateral opuesto la imagen invertida del objeto colocado frente al orificio.

sensación de realidad. La fotografía da cuenta de una porción del mundo. Lo allí visto es superficialmente real. Lo que vemos supuestamente en el producto de dicho acto es un registro fehaciente capturado por un dispositivo fotosensible infalible a la hora de retratar. ¿La intencionalidad en esa operación pasa a tener entidad histórica de la mano de la construcción mecánica de la imagen? De esta manera el realizador pareciera quedar solamente relegado a configurar una serie de parámetros y angulaciones (del tipo encuadre, enfoque, sensibilidad de la película, velocidad de obturación y apertura de diafragma). El punto justamente es que en la decisión sobre esas configuraciones y sobre la porción de realidad retratada es dónde radica la subjetividad e intencionalidad del autor. Así como también, por relación directa, en la construcción simbólica que se pretende generar con dicho acto. Este dispositivo mecánico que registra y genera realidades no se limita simplemente al acto fotográfico. Continúa evolucionando hacia el dispositivo cinematográfico que aporta el contenido propio del realismo temporal dado por la captura y posterior reproducción del movimiento. Los primeros experimentos de Niépce dedicados a combinar el proceso litográfico con la cámara oscura, los ensayos de Daguerre con placas de cobre recubierta de yoduro de plata, el curioso sistema de cronofotografía desplegado a lo largo de una pista de carreras por Eadweard Muybridge a pedido de Leland Stanford con el objetivo de disipar las dudas sobre el galope de un potrillo, la tesis sobre la persistencia retiniana⁹⁰ del médico inglés Peter Mark Roget presentada ante la *Royal Society* de Londres, conjugada con la invención del fenaquistiscopio de Joseph-Antoine Ferdinand Plateau y finalmente el reconocimiento atribuido a Thomas Alva Edison al introducir la película de celuloide recubierta por la emulsión fotosensible que luego fabricaría Eastman Kodak, son algunos de los sucesos históricos que terminarían por dar como resultado el Cinematógrafo de los hermanos Lumière (Gubern, 2014), la máquina más simple, y a la vez más compleja, construida para el registro y proyección de imágenes en movimiento. En palabras de Gubern (2014) “Esta caza de sombras, que se inicia en las lejanas tinieblas de Altamira, concluye en París, en el ocaso del siglo XIX, gracias al arrollador progreso científico y técnico de la centuria” (p. 17). Ahora lo que observa perplejo todo el mundo moderno no sólo se percibe visualmente como real, sino que se desarrolla también en el tiempo. Cada uno de estos procesos de evolución aplicaron un carácter más científico, mecánico y moderno a la idea de representación del audiovisual y, con ello, al discurso que acompañaría a las “máquinas de imágenes” (Dubois, 2001, p. 9) incansablemente hasta la actualidad

(...) con el invento de Lumière se cierra un ciclo en la historia de la cultura, cobra vida un mito universal que anidaba en los repliegues del subconsciente humano, testimoniado por los veinticinco mil años de esfuerzos de artistas y

⁹⁰ “La ilusión de movimiento del cine se basa, en efecto, en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la retina. De este modo una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuado.” (Gubern, 2014, p13)

magos primero y de sabios después, tratando de atrapar los fugaces e inestables contornos de la realidad (Gubern, 2014, p. 17).

Dubois expresa, en relación al discurso que acompaña a los dispositivos de construcción de imagen que este:

(...) oculta completamente todo lo que puede ser regresivo en términos de representación <ocultamiento de la estética en beneficio de lo tecnológico puro> rechaza el carácter eminentemente tradicional de algunas grandes preguntas, planteadas desde siempre, como por ejemplo el asunto de lo real <y del realismo>, o el de la analogía <el mimetismo> (...) (Dubois, 2001, p. 11).

Esa idea de realidad que acompaña a la reproducción cinematográfica, su pretendida objetividad debido al carácter mecánico y su aparente perfección mimética, fue afianzado por los discursos que condujeron a las diferentes “máquinas de imágenes” (Dubois, 2001, p. 9) y, por consiguiente, a su resultante: el complejo dispositivo cinematográfico. Junto a éste sus variados géneros y subgéneros, encabezados por supuesto por la anticuada distinción entre ficción y documental. Este discurso al que alude Philippe Dubois (2001, p.11) con el nombre de “discurso de la novedad” se expresa de tal manera sobre lo real que niega las operaciones más básicas generadas por el acto de representación mecánica. La imagen que allí vemos no es la realidad, es una captura realizada mediante un método fotosensible que puede ser traducido en imágenes de manera química o electrónica. Convierte la tridimensionalidad exclusiva de la realidad en imágenes bidimensionales. Una operación simbólica afectada por un proceso fotosensible, óptico y mecánico, que inherentemente modifica la realidad no solo por el juego de ópticas y el proceso de captura, si no también por estar dispuestas, organizadas y registradas de manera que configuran un discurso determinado prefigurado por el sujeto detrás del dispositivo. Dubois (2001, p. 2) afirma que “(...) al fin de cuentas, en buena medida, esas últimas tecnologías de imagen no han hecho otra cosa que poner al día antiguas cuestiones de representación, reactualizando <en un sentido no siempre novedoso> viejas apuestas de figuración”.

Es sabido por todos que la realidad no se encuentra en la sala de un cine, en la pantalla de un televisor o dentro de nuestros dispositivos electrónicos. Sin embargo cotidianamente estamos bombardeados por discursos que poseen un “efecto de enganche” (Dubois, 2001, p. 11) que interpela al espectador con una lógica publicitaria y trata de convencernos de registrar más y mejor la realidad; y que por otro lado esa realidad tiene determinada forma y que se sucede también de determinada manera. Dubois (2001, p. 9) en relación a ese discurso reflexiona que se encuentra acompañando a todas las “máquinas de imágenes” desde sus inicios

La retórica de lo nuevo, presente y autoproclamada, está en todas partes: en el discurso de Arago sobre el daguerrotipo en Julio de 1839 en la Cámara de Diputados, en los discursos de prensa que relatan el asombro absoluto de los espectadores ante la pantalla animada del cinematógrafo Lumière (...) (Dubois, 2001 p. 11).

Consideramos que el “discurso de la novedad” (Dubois, 2001, p. 11) por encontrarse acompañando, desde los inicios e incansablemente, a los advenimientos tecnológicos en relación a las máquinas de imágenes, también forma parte constitutiva de las construcciones narrativas hegemónicas que ha adoptado el dispositivo cinematográfico. Esto incluye a la ficción y al documental y a un sinnúmero de subgéneros incluyendo tanto a la publicidad como a la propaganda. Las primeras imágenes cinematográficas, poseían un fuerte carácter documental. Los primeros films presentados por los hermanos Auguste y Louis Lumière aquel 28 de diciembre de 1895 en el *Grand Café* de París, fecha que luego se establecería como el día de nacimiento del séptimo arte, eran en cierta medida una porción de realidad

(...) las diez brevísimas películas de diecisiete metros que componían los primeros programas presentados por los Lumière mostraban imágenes absolutamente vulgares e inocentes. Películas que, barajando unas pocas variantes, ofrecían temas bien prosaicos: La salida de los obreros de la fábrica Lumière <Sortie des usines Lumière à Lyon>, Riña de niños <Querelle de bébés>, Los fosos de las Tullerías <Bassin des Tuileries>, La llegada del tren <L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat>, El regimiento <Le régiment>, El herrero <Le maréchal ferrant>, Partida de naipes <Partie d'écarte>, Destrucción de las malas hierbas <Mauvaises herbes>, La demolición de un muro <La démolition d'un mur>, El mar <La mer>, etc. (Gubern, 2014, p. 21).

Si consideramos los primeros *films* del ilusionista Marie Georges Jean Méliès quien concurrió invitado por los Lumière a la primera proyección del Cinematógrafo podemos observar que en su film *Viaje a la Luna* (1902), ícono de la cinematografía y considerada como antecesora del género de ciencia ficción, pareciera no existir aquella pretendida impresión de realidad. Mediante los usos de técnicas basadas en trucos por cortes o sobre-impresión de múltiples imágenes, Méliès narraba un extraño viaje con un fuerte carácter surrealista. Allí no hay posibilidad alguna para pensar que lo que estamos viendo frente a nuestros ojos es real. Sólo existe la posibilidad adentrarse en un relato de carácter ficcional que evidencia un *constructo* realizado por y para la configuración de un relato ¿Es posible, entonces, que en la forma en la que se articula un relato cinematográfico radique la impresión de realidad? ¿Las técnicas narrativas pueden tener como objetivo develar el dispositivo u ocultarlo en función de determinada construcción? La presencia de una evolución estética y narrativa propuesta por la evidencia configura una suerte de posición ética en relación a la falsa pretensión de realidad. Pensemos, entonces, en cuál fue el efecto que causó el estupor de los espectadores de las primeras proyecciones del Cinematógrafo Lumière ¿Radica este efecto solamente en la posibilidad de poder visualizar esas imágenes en movimiento con un fuerte carácter mimético alejadas de sus lugares de registro? ¿Podemos pensar entonces que dicho efecto se apuntala solamente en lo que Dubois (2001) define como el eje semejanza/diferencia en conjunción con el de maquinismo/humanismo o existe una intención detrás del constructor que decide no evidenciar el dispositivo?

Entre 1908 y 1913 otro tipo de cine, considerado como la evolución de los intentos cinematográficos de Meliès y Lumière, surge de la mano del cineasta norteamericano David Wark Griffith, quien fue considerado el padre del cine moderno e impulsor del paradigma de narración clásica de representación estadounidense que luego se expandirá por el resto del mundo acaparando la totalidad de las pantallas y de los sistemas de producción y distribución. Griffith consuma tres descubrimientos formales y estéticos, determinantes para abandonar la forma de representación del modelo fotográfico-teatral. Estos elementos devinieron en técnicas narrativas que jamás abandonarían la retórica del paradigma de narración clásico, como la noción de fuera de campo, el eje de simetría y el eje vertical (Ángel Faretta, 2005). Dichos elementos resultaron determinantes no solo para la construcción del espacio cinematográfico, si no que se convirtieron en herramientas indispensables para la consolidación de un modelo de montaje que buscó desvanecer el funcionamiento del dispositivo cinematográfico: el montaje transparente. En el paradigma basado en este tipo de montaje desaparece el autor y aporta a la ilusión de un filme que se narra solo. Se oculta el dispositivo cinematográfico y aparece una narración de la vida, aunque paradójicamente es un arte que se conforma como producto de la división de la realidad en planos. La construcción mediante el montaje basado en las herramientas configuradas por David Griffith (y optimizadas por años de evolución del lenguaje cinematográfico) recomponen dicha realidad de manera tal que borran las huellas de su *constructo*. El filme parece narrarse a sí mismo y vemos a través del lente de la cámara una realidad que nos interpela directamente. Dubois (2001) define que el cine da un lugar fundamental al espectador que surge como una especificidad de dicho medio. La cámara se pone en el mismo eje de visión que el ojo del espectador, el dispositivo cinematográfico moderno oculta sus formas de hacer en función de una pretendida transparencia para que el espectador pueda ver a través del ojo de la cámara. En este sentido no difiere tanto entonces un documental de una ficción. Ambos relatos son la construcción de un discurso que en parte surge de lo real y evidencia por ende sus dinámicas de producción. Umberto Eco señala:

El arte, en cuanto estructuración de formas, tiene modos propios de hablar sobre el mundo y sobre el hombre; podrá ocurrir que una obra de arte haga afirmaciones sobre el mundo a través de su propia argumentación -como ocurre en el tema de una novela o de un poema-; pero de derecho, ante todo, el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta. (Eco, 1962, p. 25).

Podemos considerar todo relato audiovisual, indistintamente ficción o documental, como una representación que es resultado de una construcción discursiva surgida de un contexto determinado por las realidades históricas y socioculturales. Tanto una ficción como un documental hablan de sus forma de hacer. El punto aquí es que la construcción de las realidades diegéticas, aquellas forjadas hacia el interior de un relato audiovisual, al poseer el carácter de un “documental expositivo” (Nichols, 2013) enmarcado en el paradigma de narración clásico,

entrega como producto una supuesta verdad objetiva. En este sentido es primordial no incurrir en un conflicto ético, si el objetivo es construir un discurso audiovisual con estrategias narrativas cercanas a las utilizadas para la realización de un relato ficcional, entonces debemos reflexionar sobre cuál es la intención por la cual se trata de construir un relato documental mediante dichas formas retóricas. En este sentido nos alineamos detrás de la siguiente concepción,

Si <ver> en el cine implica siempre <ver a través de>, entonces se impone el deber de pensar de qué maneras el cine interroga sus propias formas de ver. Este requerimiento inscribe un dilema estético y político relevante. Cualquier texto fílmico que invisibiliza tanto sus condiciones de existencia como el funcionamiento del dispositivo cinematográfico, se entronca tal vez a su pesar, con las tecnologías informativas, los regímenes escópicos de la visibilidad absoluta y las diversas modalidades de espectacularización y mercantilización de la imagen (Veliz, 2014, párr. 15).

Es innegable que el carácter mecánico de la imagen en conjunción con las narrativas del paradigma clásico *hollywoodense* juega un papel fundamental en la construcción de las realidades hacia el interior de un relato audiovisual, el verosímil. Situación que es absolutamente necesaria en el contexto de una ficción ya que es necesario construir una realidad que contenga a los personajes. Pero el ocultamiento de las dinámicas con las que está configurada dicha construcción conllevan una decisión ética en relación al relato que se quiere construir. Allí se encuentran implicados tanto el sujeto retratado como el espectador y el realizador. Si se toma la posición de ocultar las formas del hacer cinematográfico, en el contexto de una producción de documental expositivo, estamos frente a la intención de articular un relato aspirando a un registro objetivo de la realidad, acto que consideramos imposible. Fundamentalmente entonces el relato que allí se quiere configurar es una ficción que busca asegurar una inexistente verdad absoluta.

Una pesquisa por los ideólogos

Fueron dos las organizaciones empresariales que se crearon para enfrentar al gobierno de Goulart, el IBAD y el IPÊS⁹¹. Dreifuss (1984) señaló que ambas entidades aglutinaban a lo que él dio en llamar la Elite Orgánica. Tuvieron diversa suerte de acuerdo al grado y modo de exposición

⁹¹ El IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) fue creado en 1959 y cerrado en 1963, el IPÊS comenzó a funcionar extraoficialmente mientras realizaba los trámites de aprobación a mediados de 1961, siendo inscrita en diciembre de ese año y cesó en sus funciones en 1973 (Starling S/F).

El Instituto Brasileño de Acción Democrática (IBAD) y el Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS) fueron los que mayor protagonismo alcanzaron, aglutinando en su entorno a segmentos empresariales, políticos, tecnocráticos y militares que en su seno encontraron canales para actuar políticamente en oposición al gobierno de Goulart, inicialmente dentro de las reglas democráticas y en un segundo momento en acciones para deslegitimar y desestabilizar el régimen rayanas en el golpismo o directamente golpistas. El primero había sido creado en 1959 por algunos líderes empresariales vinculados con la oposición y que canalizaron ayuda proveniente de las grandes firmas, incluso transnacionales, para hacer frente a Goulart, motivo por el cual después de una investigación parlamentaria que incluyó también a su congénere -que consiguió salvarse-, sería declarado ilegal en 1963 (Ramírez, 2012, p. 260)⁹²

El IBAD fue cerrado por una comisión investigadora del parlamento que lo acusó de defraudar a la población y a las autoridades al atribuirse la condición de asociación empresarial cuando en realidad operaba una organización política con pretensiones de intervenir en la lucha electoral, financiando actividades con aportes de empresas extranjeras (Assis, 2001)⁹³ lo que estaba prohibido en aquel entonces. En agosto de 1963 Goulart cerró por decreto las actividades de IBAD y otras organizaciones dependientes del mismo.

El IPÊS se había movido en forma más cuidadosa, sobrellevó con éxito el examen de la comisión pero en realidad sus objetivos no eran muy diferentes, de hecho muchos empresarios compartían militancia en ambas organizaciones. El IPÊS en su constitución se fijó cuatro objetivos básicos: acelerar el desarrollo del país, asegurar una mejor distribución de la renta nacional, mejorar el nivel de vida de la población, preservar la unión nacional mediante la integración de las regiones menos favorecidas (Assis, 2001). La estructura del IPÊS, era muy sofisticada. Estaba organizado por aproximadamente de 10 Grupos de Estudio y Acción (GEA), los que se ocupaban de diferentes especialidades dedicadas a influir en la realidad político, económica y social con estrategias de propaganda y adoctrinamiento, manipulación de la opinión pública, operaciones en diversos ámbitos de decisión, o en sectores determinados de la sociedad como la iglesia, las fuerzas armadas, el congreso, la prensa, (Starling, s.f.).

De estos grupos hay uno que se destacó, el grupo de *Levantamento da Conjuntura*, que estudiaba la coyuntura a través del análisis de la realidad, y del estudio de los comportamientos sociales. A partir de sus conclusiones diseñaba políticas y acciones para actuar en la consecución de sus objetivos. En este grupo encontraremos al frente al miembro fundador del IPÊS General Golbery Do Couto e Silva, en ese entonces Director de *Dow Produtos Químicos Ltda.*

⁹² Traducción Manuela Baigorria Galante.

⁹³ Assis (2001) sostiene que el IBAD era la estructura que canalizó los fondos extranjeros para el IPÊS, sin embargo sabemos que el IBAD fue creado tres años antes. Es posible que haya nacido con otro objetivo y variará su estrategia en función de la coyuntura. Assis en su libro da una lista de algunas de las empresas extranjeras que aportaron a la campaña, por mencionar algunas de las señaladas: Texaco, Shell, Esso Brasileira, Bayer, General Electric, IBM, Remington Rand, Coca-Cola, General Motors, y la lista continúa.

(Assis, 2001), a su mano derecha el Ingeniero Glycon de Paiva (Assis, 2001; Correa, 2006), vicepresidente del IPÊS que también actuó animadamente en su momento en el IBAD. Assis (2001) señala que se recuperaron documentos en el Archivo de Rio de Janeiro que transcriben afirmaciones del Ingeniero Paiva acerca de la misión principal del instituto, según la cual su principal esfuerzo estaba dirigido a formar y operar un gobierno paralelo y a la formación de cuadros para ocupar cargos en un futuro gobierno producto del golpe contra Jango.

Este grupo se transformó según todos los autores que se dedicaron a estudiar el funcionamiento de este organismo como Assis (2001), o Marcos Correa (2005; 2006), o Cardenuto (2008) en el centro de toda la actividad del Instituto y según este último autor Golbery Do Couto e Silva fue el líder principal del IPÊS, y uno de los ideólogos del golpe de Estado de 1964. Posteriormente, este general fue la cabeza del Servicio de Informaciones Nacional (SIN), a lo largo de varios periodos presidenciales. Llegó más tarde a ser Jefe de Gabinete del Presidente Geisel y ocupó algunos ministerios bajo la administración Figueredo⁹⁴.

Golbery era muy cercano al Mariscal Castelo Branco, primer presidente de facto, y tenían relación con Vernon Walters, el enlace con las tropas norteamericanas en Italia y quien en 1962 sería agregado militar norteamericano en Brasil, y posteriormente nombrado vicedirector de la CIA. Encontrábamos entonces una institución empresarial que comenzó a desplegar una actividad propagandística inédita hasta ese momento (Assis, 2001). Sumó panfletos, artículos de diarios, entrevistas periodísticas tanto en radio como en TV, realizó conferencias en ámbitos privados como cámaras empresarias, asociaciones femeninas, sindicatos católicos y grupos de estudiantes universitarios. Todo coordinado por una misma oficina, la cual contaba con técnicos especializados y personal de inteligencia. La documentación de esta oficina sirvió de base para la creación del servicio de inteligencia brasileño (Starling s.f.). ¿Por qué era tan importante esta oficina entonces?, no solo porque estudiaba la realidad, daba consejos a los otros grupos y diseñaba acciones políticas en el medio público, sino por otra razón fundamental, las tareas que tanto en guerra como en periodos de paz queda en manos de la inteligencia de un gobierno, la propaganda. Esta era la actividad más importante dado que por medio de ella se difundió el mensaje central de la institución, se reclutaban cuadros y se manipuló la opinión pública. Y he aquí la primera condición distintiva de esta situación, no estamos hablando de un gobierno, sino que estamos hablando de una institución privada, opositora. Por primera vez en estas tierras sudamericanas un grupo opositor privado lograba montar una estructura capaz de diseñar y desarrollar una campaña de propaganda política que ensombrecía la propaganda gubernamental (Correa, 2005). Fue en la oficina de Golbery donde se encargaron del análisis de la realidad, el diseño de acciones políticas y de propaganda, donde nacieron, se desarrollaron y se produjeron los cortometrajes motivo de este trabajo.

⁹⁴ Ramírez (2012) explica que no fue el único miembro del IPÊS que asumió funciones en el gobierno militar, así fue que cumpliendo con la misión comentada por Assis (2001) más arriba de formación de cuadros, varios miembros instruidos por la institución asumieron en áreas como reforma agraria, laboral y universitaria.

Entonces, ¿quién era el productor? ¿Quién financió este proyecto sumamente oneroso? ¿Quién estableció el carácter del discurso, sus retóricas, su línea ideológica?, ¿Quién elaboró los guiones, tradujo esa línea política en una propuesta de imagen, y construyó un relato ordenado y comprensible? ¿Quién aprobó estos guiones, quien los filmó, con qué criterio? ¿A quién iban dirigidos, cómo se los distribuyó y exhibió?

Estas preguntas que elaboramos y que nos hacemos a nosotros mismos, requieren una pequeña reflexión. La palabra productor es polisémica, de acuerdo a quién la use en un determinado contexto puede dar cuenta de diferentes espacios especializados de la producción cultural. Si nos referimos exclusivamente a la producción audiovisual, veremos que las funciones cambian de acuerdo a que se trate de televisión o de cine, inclusive podemos afirmar que tal complejidad crece de alguna manera con la irrupción del audiovisual digital. No es este el lugar ni el momento para desarrollar una teoría acerca de la producción como especialidad en el audiovisual, pero queremos llamar la atención al respecto ya que de acuerdo a las distintas tradiciones nacionales esta palabra aludió a diferentes caracterizaciones profesionales, entonces es preciso que cuando hablemos de productor, delimitemos a quién nos referimos. Es necesario que al leer en algún texto sobre audiovisual la palabra productor se busquen otros elementos o datos de referencia para poder encuadrar con exactitud qué está reflejando dicho término. Para poner un ejemplo extremo, en las películas norteamericanas aparece una función de altísima importancia que es la de *production designer*, que muchos confunden con el diseñador de producción -posición que no existe, por ejemplo, en el cine sudamericano. En Sudamérica el diseño de producción se refiere al trabajo de proyección logística, presupuestaria, y al planteo del esquema de plan de trabajo interno de la producción de un determinado proyecto, que habitualmente realizan, o el Director de Producción o el productor Ejecutivo. En EUA el mencionado *production designer* es en Sudamérica el director de Arte, o sea, la cabeza del departamento de arte de una película, y el *art director* de EUA es nuestro escenógrafo⁹⁵.

Regresemos entonces a nuestras preguntas, ¿Quién era el productor?, aquí nos referimos a quién era dueño de las películas, quién poseía sus derechos. Recordemos que en aquella época los directores no tenían derechos autorales sobre sus *films*, los derechos recaían sobre los productores⁹⁶. Entonces ¿eran dueñas las empresas que financiaban el IPÉS? Al responder podemos articular ahora dos temas cercanos pero distintos, producción y financiación, y establecer una divergencia, pues este punto está ligado a la cuestión de cómo se financiaba el IPÉS. El instituto recibía financiación principalmente de las empresas que lo conformaban, tanto nacionales como extranjeras, y entre estas últimas se destacaban las empresas de origen norteamericano que ingresaba a las cuentas en forma de donaciones. Sumadas a las señalada más arriba como empresas sostenedoras del IBAD, Assis (2001) menciona especialmente algunas empre-

⁹⁵ Inclusive en los diferentes países hispanoamericanos existen diferencias, que tiene que ver como decíamos con la forma en que evolucionó el arte audiovisual en cada país y en qué forma se introdujo la tecnología y sus complejidades.

⁹⁶ Aún hoy en los EUA los directores no cobran derechos autorales, a menos que aparezcan co produciendo el proyecto, cosa bastante común en los *films* independientes o de autor, donde ceden parte de sus honorarios a la producción de la película.

sas que explicaban el 70% de estas donaciones privadas, así destaca: *Listas Telefônicas Brasileiras, Light, Cruzeiro do Soul, Refinaria e Exploração de Petróleo União, Icomi (Indústria e Comércio de Minerais)*. Cardenuto (2008) suma a estos aportes los realizados por EUA, y Starling (s.f.) precisa que estos últimos provenían de la Cámara Americana, el Departamento de Estado y la Cámara de Comercio de EUA, a su vez, Correa (2005) agrega la participación activa del *Business Group for Latin America* (BGLA), bajo el liderazgo de Nelson Rockefeller⁹⁷. En el mismo sentido Ramírez (2012) recuerda que Dreifuss (1987) en su investigación encontró que la mayoría de los aportes provenían de un uso irregular de los Fondos del Trigo, que servían como una especie de caja chica de uso discrecional por la embajada de EUA, y de cuya disposición no existía obligación de dar cuenta. Otro organismo que intervino en la financiación fue la *United States Agency for International Development* (USAID), organismo que fue denunciado en diversos países latinoamericanos por intervencionismo político. Entonces, claramente no podían ser los aportantes de fondos los productores, toda vez que el aporte era a la institución y correspondía a las autoridades de la misma la administración de esos fondos. Esos aportes se usaron en todo tipo de acciones políticas, desde la publicación de libros, hasta la confección de panfletos, organización de cursos, compra de espacios televisivos y para la producción de los cortometrajes. A nuestro entender el productor, y dueño de los derechos no es otro que el IPÊS, y por lo tanto quien seguramente fijó la línea ideológica, el tono y las temáticas. Corrobora esta afirmación que toda la documentación referente al IPÊS, incluidos los cortometrajes, se encuentra en el Archivo Nacional de Rio de Janeiro⁹⁸ y no en otras instituciones que podrían haber pretendido derechos de autoría, como por ejemplo el Acervo Manzon.

También podemos citar un documento que menciona Cardenuto (2008), la carta del un abogado de la filial San Pablo del IPÊS, Luiz Cássio Dos Santos Werneck, que es de los primeros que tuvo comunicación con Jean Manzon ofreciéndole el encargo de la realización de un paquete de documentales, y donde establece lineamientos sobre el ideario que debía orientar este trabajo: aspectos negativos de los regímenes totalitarios, beneficios implantados por los colonizadores (la civilización occidental), comparándolo con un régimen esclavista como el ruso, la mala administración del dinero y de los bienes de Brasil., todo consecuencia de la demagogia de izquierda, propiciando la necesidad de apoyar las privatizaciones y a un régimen conservador amigo del capital extranjero. En su contestación Manzon se presentó ante sus nuevos clientes como especialista en orientación general de la opinión pública, poniendo énfasis

⁹⁷ Nelson Rockefeller, fue un destacado político de EUA. Miembro de una familia de las más ricas del mundo, entregaron al país dirigentes empresariales destacados y políticos muy influyentes. La primera conexión de Rockefeller con Latinoamérica, fue en la década del 40 cuando el presidente Roosevelt lo designó *Coordinator of Inter-American Affairs Office*, con gran influencia en la política exterior hacia Sudamérica, transformándose en una pieza clave de la política cultural norteamericana hacia Latinoamérica. En otro trabajo de este libro firmado por Ana Nigri, se habla más en profundidad de este tema. El BGLA se transformó más tarde en el *Council of the Americas*.

⁹⁸ Assis (2001) recuerda que fue el Gral. José João Baptista Tubino ex compañero del General. Ernesto Geisel, ex presidente de facto de Brasil, quien entregó toda la documentación del IPÊS al Archivo de Rio de Janeiro. Tubino fue también un conspicuo miembro del IPÊS hasta su cierre en 1972, y posteriormente funcionario en los diferentes gobiernos militares. Cardenuto (2008) habla de 1974, de todos modos se lea a uno u otro autor las fechas rondan ese arco que va de 1972 a 1974.

sis en las plateas especiales, como autoridades civiles, militares, técnicos, estudiantes, entre otros. De ahí que la decir de Cadenuto, “Jean Manzon buscaba en la tradición de nuestros conquistadores un sello para autenticar el proyecto conservador contemporáneo (...)” (Cadenuto, 2008, p. 29).

Es aquí donde aparece otra figura relevante, se trata de uno de los más importantes escritores de Brasil, su nombre era Rubem Fonseca, en aquel momento se desempeñaba como alto directivo de *Light* e integrante del IPÊS. En esa época todavía no le había llegado la consagración como escritor pero era lo suficientemente conocido para saber que la escritura, el relato, estaba entre sus cualidades más destacables. Luis Alberto Alves, investigador de la Universidad Federal de Rio de Janeiro centró buena parte de sus trabajos en el escritor Rubem Fonseca, y analizando sus guiones elaborados en el IPÊS, describe alguna de las escenas escritas por Fonseca, sumando alguna reflexión al respecto:

En la película *¿Qué es el IPÊS?* (8'30"), cuyo guión escribió, la imagen de un personaje levantando un obstáculo, a semejanza del pesista de "Força Humana", esconde, detrás de un ejemplo de superación, los mecanismos comunes a las películas de propaganda (...) Fonseca intuyó la conexión entre esas imágenes y una posición de clase: la suya, justamente (...) los cuentos pueden ser leídos, en último análisis, como si fueran parábolas; como textos que se proponen dar una lección a los incautos. Por consiguiente, las escenas recreadas condensan y hacen referencia a un episodio extraliterario: la lucha de clases en curso. Rubem Fonseca no era, por lo tanto, tan ajeno como parecía a lo que pasaba en el país (Alves, 2014, p. 32)⁹⁹.

Assis (2001) también afirma que Fonseca era el autor de los guiones, y agrega que era parte del comité ejecutivo del IPÊS, y que también operaba literariamente en otras áreas como en la de formación de cuadros. En otra parte del texto de Assis, Domicio da Gama de Carvalho, miembro retirado de la marina de guerra, integrante del mismo grupo del IPÊS comandado por Golbery, confirma que José Rubem Fonseca era el jefe de los redactores (en términos publicitarios o propagandísticos serían llamados creativos) de la institución. Un hombre consustancial con los intereses de clase defendidos por IPÊS, en definitiva un hombre que podía entender las necesidades estratégicas, desarrollar textos que en consecuencia transmitieran el mensaje de IPÊS, que podía entrenar cuadros, construir ficciones para presentar relatos verosímiles, aunque no respondieran a la realidad. Ese hombre bastaba para transformar las necesidades de difusión y propaganda en textos adecuados, verificar que se transmitieron correctamente en los diversos medios, coordinar su aprobación y verificar su efecto en la sociedad. Era el articulador ideal entre el IPÊS y quienes debían llevar adelante la producción operativa de aquello que Alves define claramente como propaganda y que algunos otros autores llaman documentales.

⁹⁹ Traducción Manuela Baigorria Galante.

¿Y con quien articulaba Fonseca? con Jean Manzon. Este francés, brasileño por adopción, fue un personaje muy discutido y un protagonista con un papel descollante en la historia del golpe de 1964 y en la del IPÊS y sus audiovisuales. Su biografía es bien conocida y casi no presenta flancos sobre los que haya polémica, los hechos en general no han sido puestos en debate. Distinto es cuando de sus intenciones se trata, de las razones últimas por las que participó en estos eventos y de su verdadero peso en cuanto a la forma que tomó esta campaña del IPÊS, y de los contenidos de los cortometrajes en cuestión.

Comencemos con aquello que no está en debate, y que tanto Dreifuss (1987) o Assis (2001) con más precisión relatan, historia confirmada por Cardenuto (2008) y a la que agregó algún dato Marinho (2011). Manzon era como dijimos francés, y fotógrafo periodístico, nacido en 1915, trabaja para algunos medios de importancia en Paris, como *Match*, o *Paris Soir*, la guerra lo encontró trabajando para el servicio fotográfico y cinematográfico de la marina francesa, obteniendo la cruz de guerra por el valor en su cobertura (Cardenuto, 2008). Manzon como todos los combatientes luego de la derrota en Francia se dirigió a Inglaterra donde es desmovilizado. Entonces ingresó a trabajar en el Servicio Cinematográfico de Guerra Inglés, que estaba a cargo de un director brasileño que hacía 25 años que vivía en Inglaterra: Alberto Cavalcanti. Éste le sugirió a Manzon que continuara su carrera en Brasil, dado que en ese momento era un país neutral. Assis (2001) resalta su participación antes de ser desmovilizado en la campaña de Noruega y en 1944 como reportero gráfico en la campaña de la Fuerza Expedicionaria Brasileña en Italia. Y aquí surgen algunos datos que nos generan algunas dudas. Cavalcanti le da a Manzon una carta de recomendación, y esta le sirve a Manzon para que el gobierno brasileño, en ese entonces bajo la presidencia de facto de Getulio Vargas, le ofrezca trabajo en el *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP) para organizar el servicio de reportajes fotográficos (Assis 2001). Debido a esto, en escaso tiempo Manzon se transformó en el fotógrafo oficial de Vargas ¿Cómo fue posible que la carta de un director brasileño que vivía en Londres hace 25 años posibilitó que un fotógrafo francés, por bueno que fuera, ingresara a uno de los departamentos estratégicos más importantes del régimen de Vargas? Tengamos en cuenta que Vargas ni siquiera simpatizaba ideológicamente con los gobiernos capitalistas occidentales, incluso, hoy nos sorprende, que más tarde Vargas permitiera que ese mismo fotógrafo pasara a ser una de las personas más cercanas a él en forma cotidiana.

Manzon era un gran fotógrafo, y en su carrera retrató Brasil de una manera admirable, su participación en el cine corroboraba su profesionalismo y su sentido estético. A partir de ahí Manzon se integró a la vida brasileña, trabajó en el ámbito privado en medios muy importantes como *O Cruzeiro*, publicó libros de fotografía, trabajó también para Juscelino Kubitschek, de quien fue amigo, ilustrando la construcción de Brasilia, incluso, fundó una productora que se dedicó especialmente a los noticieros cinematográficos y a la propaganda institucional privada. En su carrera obtuvo mucho reconocimiento y diversos galardones, entre ellos un León de Oro de la Bienal de Venecia. Manzon revolucionó en ese momento el modo de producir propaganda y noticieros de cine con fines educativos. Estas realizaciones eran proyectadas antes del largometraje de ficción programado en virtud del decreto 21.240 de 1932,

que obligaba a exhibirlos como una forma de promover la industria fílmica brasileña, que generaba trabajo para técnicos brasileños y hacía crecer esta industria incipiente. Ya como fotógrafo había demostrado sus virtudes técnicas y estéticas con trabajos rupturistas para su época, correctos encuadres, un tratamiento moderno de la luz. Y cuando fotografió figuras humanas o rostros recurrió a escenificaciones ficcionales lo que otorgaban sensación de movimiento y cierta teatralidad a la imagen fija¹⁰⁰. Manzon filmó como dijimos principalmente propaganda pero también incursionó en la ficción. Como productor, prestó servicio para innumerables empresas privadas y para el Estado, tuvo un éxito indudable incluso a nivel internacional que lo acompañó hasta el final de su vida¹⁰¹.

Los audiovisuales producidos por el IPÊS fueron realizados bajo una matriz seriada. Cardenuto (2008) revela que Manzon montó una verdadera línea de producción, dividiendo a su personal en equipos para diferentes finalidades, de este modo mientras un equipo se dedicaba a chequear el guión técnico y desglosaba las necesidades para elaborar un plan de rodaje, otro estaba poniendo en marcha un guión ya aprobado (ciñéndose estrictamente al guión técnico) y otro post-producía un proyecto a punto de terminarse, lo que le permitía que su servicio fuera muy veloz y eficiente. Assis (2001) y Correa (2006) dan un relieve a la intervención de Manzon que es puesto en duda por Cardenuto (2008) y Alves (2014; 2015). Entre los autores surgieron diferentes posiciones sobre la incidencia de Manzon en la retórica de los films y en su sesgo ideológico ¿Era Manzon un aliado del IPÊS o solo un empresario que prestaba un servicio? Cuando se observan los cortometrajes en cuestión, y se los analiza en comparación con el resto de la obra del productor, resulta indudable que fue Manzon quien los realizó. En estos cortometrajes es observable su impronta: una luz moderna, que juega con los contrastes y los contraluces; encuadres novedosos; angulaciones nada ortodoxas. Estas características dan cuenta de su estilo, el cual rompía con lo visto en Brasil hasta entonces. En los casos que se utilizaron imágenes fijas (fotografías) se valió permanente de la utilización del recorte para crear dinamismo al cerrar o abrir el plano por cortes sucesivos o del zoom, dando ritmo a la cadencia de la aparición de las sucesivas tomas, usando recursos propios de la publicidad para dirigir la mirada (sobre una mano, la mitad de un rostro o un ojo), es decir, todo hablaba de un lenguaje, la cámara, la luz y la compaginación.

Hasta aquí no tenemos dudas sobre quién capturó las imágenes que se usaron o quién por lo menos estuvo a cargo de ese proceso. Pero eso no indica que Manzon haya registrado y compaginado según su propio criterio. Existen datos que aseveran que el proceso de creación tuvo algunos pasos más. Anteriormente resaltamos la labor de Fonseca en estos proyectos. Dimos cuenta de que tanto Assis (2001) como Dreyfuss (1987) daban por cierto que Fonseca

¹⁰⁰ Hay diversas páginas en Internet que exhiben parte del trabajo fotográfico de Manzon. <https://www.gettyimages.es/fotos/jean-manzon?family=editorial&sort=mostpopular&phrase=jean%20manzon>. <http://jornalismosp.espm.br/fotos/jean-manzon-o-fotografo-preferido-de-presidente-getulio-vargas/>.

En este último sitio hay dos fotos que muestran parte de su equipamiento de cámara, una Rolleiflex 6x6 y una cámara Arriflex muy moderna en esa época.

¹⁰¹ Por ejemplo entre 1968 y 1972 fue director provisorio de Paris Match.

era el guionista, Assis transmite testimonios personales de funcionarios del IPÊS que detallan la tarea de Fonseca como coordinador y escritor de los equipos de guionistas, que no solo redactaban para los cortometrajes sino también para otros materiales de difusión de la institución. Alves (2015) menciona que Fonseca reconoció su autoría en algunos de ellos, no dejando en claro si los demás fueron realizados por otros redactores o si Manzon pudo haber tenido más peso sobre el guión. Existen circunstancias propias de este tipo de realizaciones donde en el proceso de montaje se define el guión junto a la retórica del film.

Sí estamos seguros que Manzon, y posteriormente Carlos Niemeyer, intervinieron de algún modo en los textos pero en la forma y en el momento que es habitual en la publicidad y la propaganda. De hecho Assis (2001) menciona un documento interno del IPÊS que menciona una reunión entre JRF (José Rubem Fonseca) y Carlos Niemeyer (productor que reemplazó a Manzon y realizó dos cortometrajes) para discutir algunas modificaciones a los guiones. En publicidad -comercial o institucional-, o en la propaganda política, el esquema de creación, aprobación del texto, articulación con la productora, propuesta de ajustes de los encargados de producir las imágenes y posterior aprobación final, sigue un derrotero que, con leves variantes, es idéntico en todo el mundo, ya que es propio de la práctica de esta especialidad. Aquí es propicio destacar dos modos de producción disímiles en cuanto a la realización de un audiovisual para un cliente particular y el desarrollo de un film de autor. En un film de autor existe un director que desarrolla una idea trabajando con un guionista y un productor que diseñan un proyecto con un guión determinado, una propuesta estética, un presupuesto, un plan financiero, un *story board* (plano a plano de la puesta en escena), una propuesta de actores y un plan aproximado de filmación, todo lo cual servirá para conseguir financiación e inversores que acompañen el proyecto. En publicidad o propaganda existe una agencia creativa, de imagen o publicitaria, la cual le presenta ideas (guiones) a un cliente, sea este privado o público y la misma agencia, a su vez, presenta una productora que elabora una propuesta para abordar el rodaje de esa idea. En ese proceso de adecuación de la letra a la imagen es donde el director interviene realizando adaptaciones y algún cambio (nunca nada que trastoque el concepto inicial de la propuesta) a fin de optimizar la producción de las imágenes, así luego de una última aprobación se procede a la filmación. Finalmente en el proceso de montaje es posible que se realicen algunos cambios, si correspondiera, o en otras palabras si la compaginación hiciera más accesible o transmitiese mejor la idea o el mensaje que se quiere difundir.

Cardenuto considera que la figura de Manzon fue rodeada de un halo que no correspondía con la realidad:

Nuestra tendencia paternalista de asegurar abrigo a la figura del extranjero, en una mezcla de admiración sumisa con ilusiones del Primer Mundo, ha ganado contornos exagerados en el caso Manzon. Ya sea vestido como un héroe de guerra contra el nazismo, como fotógrafo que arriesga la vida para retratar la verdad o como hombre apasionado que revela al mundo las bellezas naturales y el progreso de la nación, el cineasta se

convertiría en una ideal del moderno self-made man destinado a romper con nuestra precariedad (Cardenuto, 2008, p. 16)¹⁰².

La mayoría de los autores que han escrito sobre el golpe de estado 1964, el IPÉS y los documentales, conceptualizaron y analizaron los audiovisuales a partir de la propuesta teórica de Bill Nichols (1997). Este autor fue uno de los primeros en desarrollar, analizar y sistematizar el género documental en forma completa, abarcando prácticamente todas sus aristas. No intentamos poner en cuestión sus afirmaciones sobre el documental pero entendemos que la clasificación que realiza sobre los tipos documentales -aunque correcta y muy precisa- para el análisis de audiovisuales reviste cierto tipo de complicaciones en torno a su aplicación en casos híbridos más complejos. Es por esto que solo nos diferenciamos en el alcance que le damos a la palabra documental. Entendemos que las precisiones que da Nichols sobre la extensión del término es correcta siempre que hagamos referencia a un uso genérico del mismo. Satisface sin entrar en mayores explicaciones tanto un uso comunicacional como uno artístico. Seguramente en su naturaleza ambos usos admiten un mismo origen y algunos rasgos comunes, pero cuando comenzamos a deconstruir uno y otro las diferencias aparecen evidentes e innegables. Podemos seguir llamando igual a diferentes casos de audiovisuales que reconocen una matriz común, pero si queremos analizar un proyecto audiovisual en sus condiciones de creación, diseño de producción y distribución debemos comenzar a despejar las aparentes similitudes. Nichols (1997) desarrolló una clasificación de las distintas modalidades de documentales, según la cual consideramos a los cortometrajes del IPES como documentales expositivos. Lo característico de este tipo de relato es la argumentación a través de representaciones por lo que consideramos es un tipo de forma retórica. En los cortos analizados la locución guía el relato apoyado por las imágenes que enfatizan la idea de objetividad. Consideramos que la utilización de este tipo de documental con fines políticos se decanta inevitablemente en propaganda. Nichols, a su vez, intentó también delimitar con claridad al documental definiéndolo como el cine de no-ficción y hace hincapié en la relación que este tiene con la realidad. Hoy estas afirmaciones son discutidas, han sido puestas en debate y son motivo de polémica (Comolli, 2009). La construcción de un relato, la propuesta estética y la escenificación de situaciones para imitar la realidad histórica son herramientas válidas tanto en la práctica documental como en la ficción. Ejemplo irrefutable de esto es *Nanuk el Esquimal* del realizador Robert J. Flaherty (1922), considerado el primer documental de la historia del cine. Flaherty fue duramente criticado por tomarse ciertas licencias a la hora de retratar el universo documental. Según lo entiende hoy el documental contemporáneo es imposible no intervenir la realidad, por el simple efecto de lo que Etienne Souriau (1953) denomina como espacio profílmico y sus implicancias. El espacio profílmico define que todo elemento al alcance de un dispositivo de captación de imágenes no desarrolla su comportamiento de igual modo como si no estuviese siendo regis-

¹⁰² Traducción Manuela Baigorria Galante

trado. El efecto profílmico imposibilita la no intervención de la realidad por consiguiente esa búsqueda resulta inútil.

Manzon como reportero gráfico fue criticado justamente por la escenificación de las situaciones que registraba. Estas no representaban esa realidad histórica que buscan estos profesionales, eran demasiado perfectas, no eran reales. En nuestro análisis lo que perdían de real lo ganaban en belleza estética. Manzon repite en sus documentales esa práctica, Cardenuto (2008) lo afirma, y las imágenes lo demuestran. Utilizó este recurso constantemente, repitió imágenes que registró desde diferentes angulaciones y con diversos tipos de lentes, recurrió a imágenes de archivo, y poco hay de imágenes espontáneamente registradas. Todo estaba organizado así por y para la presencia de la cámara. Las imágenes estaban perfectamente encuadradas, bellamente iluminadas, cada una era una pieza fotográfica que gozaba de un extremo equilibrio, lo que denotaba una premeditación y construcción retórica planificada e intervenida. Pero un documental es un conjunto estético, donde las imágenes visuales y sonoras se complementan con un texto para crear un conjunto significativo que no debería ser escindido y en consecuencia poder ser valorado en su conjunto. La sola belleza de la imagen visual no es garantía de estética instrumentada en función de un audiovisual. La eficacia, tanto estética como instrumental se obtiene por el efecto del conjunto, y sus partes están producidas en función de un discurso determinado. ¿Puede construirse un documental solo con imágenes de archivo? Sí, sin duda, pero entonces será el montaje el que complete el significado adecuado, cada imagen al colocarla en cierta ubicación y no en otra, articulando el relato de una manera determinada para lograr un equilibrio entre imagen, sonido y relato. Será el montaje el que articule las imágenes visuales y las sonoras y ambas con el texto (si lo hubiere). La migración de imágenes es algo posible pero no de cualquier manera y no sin respetar ciertas reglas de la imagen y el montaje.

Boris Groys (2014) tal vez nos aporte cierta claridad al tema desarrollado, este filósofo establece una distinción entre actitud y experiencia estética o actitud y experiencia poética. La estética se analiza desde la posición del espectador, es quien goza o sufre, en su caso, la experiencia estética, el análisis poético parte de la mirada desde la posición del artista. Y es expresa la diferencia. En nuestro caso creemos que en los *films* que analizamos aquí la estética era instrumental, cumplía la función de estilizar la política, buscaba embellecer un producto que se quería promover con el fin de que fuera más fácilmente adquirible o asimilable por el espectador.

Si como ocurre generalmente, se concibe la politización del arte como un hacer que ciertas actitudes políticas resulten atractivas (o repulsivas), la politización del arte se vuelve algo totalmente supeditado a la actitud estética. Y finalmente, la aspiración es formatear ciertos contenidos políticos en una forma atractiva estéticamente. Pero, por supuesto, a través de un acto de compromiso político real, la forma estética pierde su relevancia y puede ser descartada en nombre de la práctica política directa. Aquí el arte funciona como propaganda política que se vuelve superflua en cuanto alcanza su cometido (Groys, 2014, p. 11-12).

Esto es lo que creemos que sucede en los audiovisuales del IPÊS. Algunos autores ven virtudes de Manzon en los cortometrajes que nosotros no alcanzamos a ver, propuestas estéticas que no nos parecen tales y uso de recursos de lenguaje que no eran novedosos. En general la estructura de los cortometrajes era similar, comenzaban con un planteamiento de un problema, de infraestructura, de logística, de temática social, que sin mucho cuidado atribuían al gobierno nacional. La forma de plantear el problema mantenía un tono emotivo que generaba pesadumbre y dolor, las imágenes normalmente eran fuertes, descarnadas. El cortometraje que duraba según el caso entre 8 y 10 minutos, atribuía los problemas al gasto mal utilizado, al desorden administrativo, la incompetencia o la falta de ideas. Todos estos problemas causaban desorden y crisis, inflación y mala distribución de la riqueza, estos males exponían a Brasil a caer en manos del comunismo y del totalitarismo.

La segunda mitad hablaba de las posibles soluciones, de la esperanza, de la necesidad de dejar trabajar sin trabas a la iniciativa privada, y ahí aparecía la necesidad del IPÊS como reunión de los empresarios, que son quienes sabían y estaban preparados para sacar a Brasil del ostracismo. Había también algunos que hablaban del IPÊS explicando su necesidad y la importancia de su existencia, y algunos que eran más genéricos y propiciaban llamados a la acción, apoyando la gesta de recuperación de Brasil y de los valores democráticos. Pero no eran las imágenes por sí mismas las que explicaban todo esto, había un texto en cada cortometraje que era leído por una voz en *off*, que en forma clara y precisa contaba estas historias, de manera que podía ser comprendido por cualquiera, hablando como si el sentido común ganara voz propia. Una voz muy conocida por los brasileños, la de Luiz Jatobá, considerado el mejor locutor de Brasil. Era muy popular y muy profesional, hoy su voz nos aparece un poco engolada, pero para la época era una especie de ídolo de la voz. Fue reconocido por las cadenas radiales norteamericanas donde trabajó diez años (organizó el *bureaux* de Columbia Broadcasting System, *CBS* y transmitió la guerra, y trabajó para el noticiero de Metro Goldwyn Mayer) luego de regreso en Brasil inauguró TV Tupi el primer canal de TV ¹⁰³. También es posible que Jatobá compartiera el ideario del IPÊS, pero dudamos que eso sea lo que lo haya movido a participar en el proyecto, seguramente un suculento contrato fue razón suficiente para prestar sus servicios. ¿En qué basamos nuestras dudas?, Cardenuto (2008) y Marinho (2016) revelan un dato interesante, a los pocos meses de dejar el IPÊS Manzon realizó un cortometraje para el gobierno de Goulart que se llamó *Depende de Nós*, donde hablaba maravillas del gobierno, y de la necesidad de apoyar y comprometerse, y donde el articulador entre el creci-

¹⁰³ Jatobá cuenta una anécdota realmente extraña, relataba que se entrevistó con el presidente Roosevelt en la Casa Blanca, ya pedido de este en los albores de la guerra en Europa, y que Roosevelt le preguntó sobre la geografía, el clima, las costumbres, enfermedades, en el norte de Brasil y él lo atribuyó después de la entrevista a que Roosevelt ya tenía cerrado el trato con Vargas para instalar las bases militares y quería información directa sobre el lugar. Sorprende que un presidente de EUA, con un servicio de informaciones de los más eficientes del mundo (aunque no sea el que es hoy), que antes de negociar ningún acuerdo militar seguro invadió el terreno con agentes, y que debía tener personal de inteligencia viviendo en Brasil en cantidad suficiente para tener buena información, deba depender de los datos que le proporciona un locutor brasileño, por profesional y popular que fuere. Lo que es claro es que Jatobá trabajó para empresas privadas norteamericanas y estuvo muy cerca de las agencias que organizaban la información pública en la guerra, o sea los servicios de inteligencia.

miento económico y el pueblo, sus sindicatos, los estudiantes y otros sectores sociales no era otro que Jango y su gobierno. Cardenuto agrega que al poco tiempo realizó otro trabajo para el gobierno que se llamó *A Constituição acima de tudo*, por lo tanto, no parece que el lineamiento ideológico fuera determinante para su participación en el proyecto. Para más datos la factura del trabajo según Cardenuto (2008) tuvo el sello de Manzon, su estilo, y esa claridad narrativa y montaje pautado por la armonía social que criteriosamente señala el autor reapareció en los nuevos productos, y como no podía ser de otra manera el peso del discurso hablado recayó sobre su profesional preferido, Luiz Jatobá.

Es imposible saber si Manzon compartía las ideas del IPÊS, si era un buen socio como sugirió Assis (2001), o un excelente proveedor. Es posible que compartiera en parte ese ideario, o por lo menos estuviera cerca ideológicamente de alguno de los diferentes sectores políticos que integraban el IPÊS, recordemos que dijimos que el instituto albergó a distintas expresiones de la derecha, entre ellas los desarrollistas, y habiendo sido tan cercano a Vargas, un nacionalista industrialista y a Kubitschek también desarrollista, es muy posible que compartiera la mayoría de sus ideas, pero no creemos que haya sido eso lo que moviera a Manzon a realizar este trabajo, creemos que Manzon era un profesional y se movía por dinero, y ese fue todo el incentivo necesario.

Es notable que en los cortometrajes no aparece en los créditos el nombre de quien dirigió estos trabajos, sí aparece el IPÊS como productor, y también los nombres de los compaginadores, y al final el nombre de Manzon y de Atlântida Producciones como productores. Manzon y sus empresas asociadas se encargaban de lo que se conoce como servicios de producción o sea que el IPÊS ponía el dinero necesario para financiar la producción, la creatividad, y una parte de la logística de exhibición, y Manzon aportaba el equipo de profesionales, el equipamiento técnico, la filmación y selección de imágenes de archivo, el laboratorio, la compaginación, seguramente el control de la locución, la musicalización, la mezcla de sonido, el copiado, y según veremos la exhibición y distribución. Los autores citados encontraron y revisaron las facturas que Manzon le presentó al IPÊS por los servicios prestados (Assis 2001; Correa 2005; Cardenuto 2008). Si fuera productor aportaría dinero, no lo cobraría.

Para completar el cuadro productivo, nos referiremos brevemente al tema de la exhibición y distribución. Manzon se encargó de instrumentar la distribución con Luís Severiano Ribeiro (Cardenuto 2008), que era el dueño de la mayor cadena de cines de Brasil, con 200 salas, y que garantizó una distribución rápida y eficaz. Más adelante trabajó también con otros distribuidores, pero la base de exhibición fue ampliamente cubierta por Ribeiro. Éste era fundador de una productora, *Atlântida* y una distribuidora *União Cinematográfica Brasileira*. El grupo terminó fusionándose con Manzon (Cardenuto, 2008), brindando un servicio completo de producción, realización y distribución único en Brasil. Alves (2015) confirma que los cortometrajes además de ser exhibidos en los cines contaron con una red de exhibición montada y controlada por el IPÊS que recorría sindicatos católicos, iglesias, universidades católicas y a veces públicas, organizaciones femeninas, y organizaciones empresarias. En esas exhibiciones tuvieron inci-

dentos en la Universidad de San Pablo, por lo que el IPÊS abandono la tarea de coordinar y organizar estas proyecciones, quedando todo a cargo de la Iglesia.

Esos documentales por lo que sabemos (Assis 2001; Marinho 2016), no fueron vueltos a exhibirse después del golpe militar, ni el IPÊS produjo otros documentales más allá de que siguió funcionando, no sin dificultades, hasta 1972 o 1973 de acuerdo al autor que se consulte. Parafraseando a Groys (2014) como buena propaganda se volvió superflua conseqüido su cometido.

Propaganda documental

Tanto Dreyfuss (1987) como Assis (2001) reconocen solo 14 cortometrajes, aunque tiempo después se encontró un decimoquinto, tratando el tema de las Fuerza Aérea Brasileña (FAB) y realizado por Carlos Niemeyer. Aparentemente, según nos dice Cardenuto (2008) el plan era hacer un cortometraje para cada una de las Fuerzas Armadas, no se sabe con seguridad si fueron realizados y extraviados, o si nunca fueron producidos. Estos 15 productos fílmicos se ocupaban de distintos temas de la realidad social, económica y política de Brasil de los '60. Su línea ideológica común transcurría alrededor del anticomunismo en el marco de la Guerra Fría. Otro tópico dominante era la necesidad de liberar la economía, dejar trabajar libremente a la actividad privada, reducir los impuestos, promover créditos blandos para la producción, y dejar que sea el mercado el que equilibrara y ordenará la economía. Como dijimos el IPÊS aglutinó a tendencias muy diversas de la derecha brasileña, por lo tanto tuvo que, en medio de ese discurso liberal atender los requerimientos de la Iglesia Católica, fiel aliada pero que obligaba a introducir un discurso más humanista que morigerará el fuerte sesgo capitalista, conteniendo a los creyentes pero también a los más necesitados, aunque particularmente los cortometrajes no tuvieran como expectativa llegar a ese público.

Las imágenes también presentaban situaciones o escenificaciones que emparentaban el discurso con el desarrollismo, pero en su versión más liberal que, como explicamos más arriba, aplicó Kubitschek permitiendo un fuerte ingreso de inversión extranjera. Los cortometrajes pretendían instaurar la idea de que era la empresa privada la que podía ordenar el mercado y la economía, para ello contraponían estas imágenes con otras donde predominaba el desorden, o mostraban una infraestructura de transporte decadente, carreteras en ruinas, o describían la desastrosa situación de la flota fluvial. En el mismo tono dramático exponían el daño que ocasionaba esto al usuario habitual de estos servicios, principalmente a los más pobres y atribuían todos estos males a la corrupción y a la mala gestión de quien debía administrar. Nunca mencionaban a Jango, ni señalaban su gestión. Lo mismo ocurría con los desórdenes sociales, que sostenían eran producto de injusticias del sistema, del mal manejo del poder, afirmaban que tal desorden solo traía caos en medio del cual era más fácil caer en manos del totalitarismo y el comunismo. En los *films* lo que aparecía con claridad era la propuesta que enunciaba la voz en *off*. El articulador ideal

entre la economía y las necesidades del pueblo eran los empresarios, tecnócratas y profesionales que trabajaban con ellos. Los cortometrajes constaban con la locución de un texto repleto de una gran carga emotiva, con un discurso claro ilustrado por imágenes fijas o en movimiento y acompañado por una música que apoyaba el clima dramático. Todo elenco del retórico estaba supeditado a potenciar el efecto de la palabra.

Como señalamos hay imágenes retóricas y relatos que se repetían en todos los cortometrajes. Un formato que comenzaba dando las malas noticias, describía crudamente las carencias de Brasil acompañado de un relato en la voz de un Jatobá apesadumbrado, avergonzado, incrédulo ante la falta de soluciones. Luego proponía soluciones a aquellas problemáticas, las imágenes se tornaban más luminosas, Jatobá aceleraba el discurso y se ponía enfático, aparecían así quienes estaban en condiciones de salvar la situación. La imagen era reiterada en diferentes cortometrajes, mesas de reuniones con adustos señores empresarios, o asambleas de socios, técnicos y profesionales en diferentes actitudes, que la voz en *off* de Jatobá se encargaba de describir haciéndose cargo de la situación mientras pensaban en el futuro de Brasil. Los cortometrajes cerraban normalmente con invocaciones a actuar o a comprometerse pero todos ellos en forma tácita daban a entender que esa población pobre, sin esperanzas, la realmente perjudicada, era incapaz de salir de la situación por sí misma, necesitaban de aquellos más preparados, más formados que no eran otros que empresarios y tecnócratas. La música seguía la misma suerte que el resto de los recursos anteriormente mencionados, dramática en los momentos negativos, frenética o más enfática en las representaciones del caos social, más dinámica y álgida cuando aparecían las soluciones o cuando se exhibían las posibilidades de solución que la actividad privada podía ofrecer al gestionar estas situaciones de crisis. En sí mismas las escenas aisladas no portaban mayor significado, sólo el montaje con la voz daban coherencia al conjunto. Del mismo modo, pensamos en los distintos efectos que produciría presentar estos cortometrajes de modo discontinuo. Es por esto que sostenemos y tratamos estos cortometrajes como las diversas piezas constitutivas de una campaña.

La Encíclica *Mater et Magistra*, como la Alianza para el Progreso fueron los dos encuadramientos ideológicos de la campaña. La imagen de la Encíclica era recurrente y las referencias a políticas públicas y al anticomunismo el factor principal de la aparición de la Alianza que dominaban la escena a lo largo del conjunto. El juego de la luz altamente contrastada, en contraluces o en imágenes apagadas para todo lo que fue destrucción, corrupción o muerte era permanente, las altas luces, la luz más difuminada o las tomas de exterior claras y bien definidas se reservaban para la esperanza y para las soluciones.

Era común ver cómo mezclaba Manzon las imágenes de Castro, Kruschev, Mao, Stalin, Hitler o Mussolini, en definitiva todos ellos representaban el totalitarismo que decían combatir. El IPÉS era la representación de la democracia, la legalidad, el constitucionalismo, el progreso y la conservación de los valores morales que los padres colonizadores habían dejado como herencia.

Cortometrajes del IPÊS¹⁰⁴ y sus temáticas

<i>O Brasil Precisa De Você</i>	Convoca a enfrentar el caos social, y la demagogia, a una justa distribución de la renta y llama a reducir el conflicto social.
<i>A Vida Marítima</i>	Resalta la labor del Instituto de pensiones del personal marítimo y del Sindicato de Estibadores del Puerto de Santos, claramente un sindicato adicto para avergonzar a la izquierda, por el orden de sus asambleas y la defensa de los salarios de sus afiliados.
<i>Depende de Mim</i>	Defiende la democracia a través del voto de todos los brasileños sin diferencias de clase, defiende las libertades y las tradiciones cristianas.
<i>Uma Economia Estrangulada</i>	Manzon muestra la decadencia de la marina mercante y llama a su modernización disminuyendo sus costos.
<i>O IPÊS É o Seguinte</i>	Propuestas económicas sobre por ejemplo una mejor distribución de la renta nacional, defensa de poder adquisitivo de la población, defensa de la educación, desburocratización del Estado.
<i>O Que É O IPÊS</i>	Explica el plan general de IPÊS, su defensa de la democracia y de los valores cristianos, repudiando la inflación, los excesos de partidos políticos, apoya a las entidades estudiantiles, obreras, y su movilización en defensa de la democracia.
<i>A Boa Empresa</i>	La Iglesia como mediadora entre obreros y empresarios, generando un clima de armonía que permitía una mejor calidad de vida de los trabajadores y más rentabilidad empresarial.
<i>Portos Paralíticos</i>	Más críticas al sistema portuario, falta de inversión del gobierno nacional y necesidad de reorganizarse.
<i>Criando Homens Livres</i>	Educación ciudadana, conciencia de la importancia del voto, concientización del deber y del poder ciudadano.
<i>Deixem O Estudante Estudar</i>	Necesidad de inversión en educación, bibliotecas, universidades, salarios docentes, abaratamiento del libro didáctico, bajando la conflictividad y la agitación política.
<i>Conceito De Empresa</i>	Llama a comprometerse a los empresarios para que, a través de los medios, concienticen a la sociedad de la importancia de sus empresas, así como insta a cercarse a los obreros para tomar contacto directo y evitar la agitación de los que buscan la estatización.
<i>Historia De Um Maquinista</i>	Habla del mal estado, del material ferroviario, de su material rodante, de las vías, de la posibilidad de accidentes, de la falta de integración con los puertos, y de la necesidad de inversión y modernización. Habla de las bondades del ferrocarril de San pablo que acababa de ser estatizado, esperándose un mal futuro.

¹⁰⁴ Cortometrajes en: <https://www.youtube.com/watch?v=rOfEge-dDJU>

<i>Nordeste Problema N°1</i>	Habla de la miseria del nordestino, de la sequía, de la falta de inversión, de la posibilidad del uso de los valles húmedos, de la inversión en riego, y de la necesidad de otorgar créditos a los empresarios que quieran invertir en el nordeste, proponiendo rebajas o condonaciones en el impuesto a la renta.
<i>Asas Da Democracia</i>	En un acercamiento a las fuerzas armadas realiza este cortometraje laudatorio de la Fuerza Aérea Brasileña, en razón de haber enfrentado a los regímenes antidemocráticos en la Segunda Guerra. Otros pensados para el ejército y la marina no se sabe con seguridad si fueron realizados y están perdidos o nunca se llegaron a producir.

Para analizar cómo funcionaban estos cortometrajes tomados individualmente, más allá de nuestra posición acerca de la inconveniencia de tomarlos por separado, vamos a mirar más de cerca a dos de ellos, que por algunas razones específicas nos llamaron especialmente la atención.

Correa (2005) analiza los cortometrajes y los trata por bloques temáticos, diferenciando los que se ocupan de la infraestructura, los que asumen problemas sociales y los de acción social, lo que sí encuentra alguna lógica. De todos modos, y si bien no es materia de este trabajo el análisis de la trama de los documentales sino la verificación de nuestras hipótesis, expuestas en la introducción, vamos a trabajar sobre dos de ellos señalando algunas características destacables.

El primero, *Historia De Um Maquinista*, es el único de los cortometrajes donde Jatobá habla en primera persona, encarnando de esa forma el drama. Muestra todo el tiempo el abandono de las líneas férreas del Estado Federal, ejemplificadas en la línea de *Río de Janeiro* los viejos métodos del reemplazo de vías, las locomotoras a vapor, antiguas y descuidadas, y el desinterés del maquinista, patentada en un desinteresado conductor leyendo un diario. Imágenes de gente viajando colgada o hasta en los techos, recuerda a ciertas imágenes de los países superpoblados como la India, andenes abarrotados, y continuo peligro de accidente por el abandono de la infraestructura. La imagen más fuerte es la de un accidente que según Correa (2005) ocurrió a fines de los '50 cerca de Rio, cuerpos muertos entre hierros retorcidos, apelando al golpe de efecto. La contracara es la línea de San Pablo construida por privados, se muestra trenes modernos, vagones con pasajeros cómodamente sentados, limpios, con maquinarias de reparación de vías, y la queja por la estatización de la línea que sin decirlo claramente le augura triste futuro. El relato termina con un maquinista, atento, subiendo a un tren nuevo. Uno de los mensajes que nos entrega la construcción discursiva de este cortometraje, al igual que la intención de toda la serie de piezas audiovisuales, es que solo la iniciativa privada puede solucionar los problemas en Brasil. En el cortometraje hay muchos planos detalles, de luces nuevas, modernos tableros de conducción, como también muestra en la primera parte un teléfono viejo utilizado por un maquinista. Estos elementos señalan los problemas de comunicación. Los planos tienen todo el aire de las tomas publicitarias, muy bien iluminadas y encuadradas como vendiendo

un producto. También, como siempre que puede incluye figuras de mujeres, bien vestidas, de clase media alta viajando seguras en este caso en el tren paulista.

El otro cortometraje es *Nordeste Problema N°1*, he aquí un trabajo que juega con lo no dicho, y que expresa la dificultad de analizar estos cortometrajes sin un contexto histórico, el nordeste fue y es la región de Brasil más pobre, y más abandonada, donde reina el latifundio improductivo, la sequía permanente, y donde las inversiones nunca llegaron. El film comienza con una imagen de la encíclica *Mater et Magistra*, del Papa Juan XXIII, como en otros cuatro cortometrajes. La acción de la iglesia como institución religiosa pero muy preocupada por la situación social y económica de la región, apostando a soluciones totalmente alejadas del comunismo, muy presente en la región a través de las Ligas Campesinas. Correa divide el cortometrajes en cinco secuencias, pero siendo estrictos y como en todos estos trabajos, nosotros solo encontramos dos. Una primera negativa y una segunda positiva con oferta de soluciones por parte del sector privado. Comienza realizando una presentación de personaje y situaciones, como los jangaderos, subidos en su jangada, no más que una tabla con una precaria vela, abarrotada de pescadores, dando cuenta toda la escena de una situación de extrema fragilidad. Luego aparecerá un recolector de cocos subiendo a una palmera, todas estas tomas como las posteriores claramente fueron escenificadas. Estas imágenes, nada casuales, un hombre a caballo, campesinos trabajando en forma precaria, tomadas con claroscuros, en contraluces o muy contrastadas hablan de la sequía, el gran drama del nordeste.

En medio de todo los planos la toma más desgarradora es de una familia en el camino, llevando el cadáver de un niño -imagen por de más fuerte- en un cajón abierto, familias trasladándose, imágenes que evocan al neorrealismo y, a veces, al cine de guerra norteamericano como sostiene Cardenuto (2008), el campo yermo y el ganado hambreado cierra el círculo sobre la problemática, la mortalidad, especialmente la infantil, la falta de agua, la migración interna. Como broche de esta serie de imágenes aparecen un grupo de aves carroñeras, primero solas y luego comiendo de un cadáver de caballo. En la segunda parte aparecen una multitud buscando trabajo, en actitud ordenada, y cumpliendo con su objetivo, aparecen las grandes obras de riego, como en todos los cortometrajes, cada vez que se presentan grandes obras de infraestructura o de modernización de equipos, se lo hace en escalas donde el hombre se pierde ante la grandiosidad de la tecnología, en un monumentalismo desarrollista reflejado por los encuadres. Vemos obras de riego, el cambio en la actitud de los campesinos, de la indolencia y la resignación a una actitud activa, de compromiso. Se cierra con tomas aéreas de grandes obras industriales y eléctricas y dejando en claro que solo la inversión privada podrá sacar al nordeste de su problema, siempre y cuando el Estado otorgue líneas de crédito y reduzca los impuestos, solo los empresarios privados pueden salvar al nordeste, porque los campesinos brasileños no son capaces de salir solos del problema.

El primero de estos cortometrajes nos interesó por el uso de la primera persona, donde al final asume un compromiso personal el maquinista, cosa que no ocurre en ningún otro cortometraje, y el segundo porque claramente no está dirigido a los campesinos del nordeste, por otro lado identificados con ideas de izquierda o por lo menos reformistas. Es un llamado a las clases medias a apoyar esas soluciones capitalistas y cristianas para sacar al nordeste de la

pobreza sin cambiar el status quo y evidenciando el peligro de dejar el futuro librado al azar, con el comunismo actuando ya en la zona. El esquema finalmente, adaptado a cada temática, se repite a lo largo de las 15 piezas de lo que consideramos es un campaña propagandística.

Sobre las diversas capas del colonialismo cultural

En la introducción planteamos dos hipótesis de trabajo. La primera se relacionaba con la tipificación de estos cortometrajes, dado que todos los académicos que trataron sobre la campaña del IPÊS los caracterizaron como documentales, siguiendo las determinaciones de Nichols (1997), y donde nuestra mirada difería en la forma de calificar a estos cortometrajes. La segunda tenía que ver con el estilo de relato y el lenguaje utilizado en los cortometrajes, y que a nuestro entender explicaría el grado de efectividad e impacto que tuvo en el público brasileño. Lenguaje y estilo que se enmarca en la larga tradición colonial de asimilación cultural realizada a partir de la expansión europea en el siglo XVIII, con especial énfasis en América. Tarea que fue sostenida hasta finalizada la etapa colonial, guerras de independencia de por medio, luego continuada y sostenida por los gobiernos criollos que reemplazaron a la autoridad europea.

Esta política permitió a las nuevas administraciones sostener y justificar a los nuevos poderes hegemónicos, herederos y en muchos casos socios del antiguo poder colonial, en base a mandatos sociales y culturales que permitían sostener una estratificación social y económica (Quijano 1992a) que mantenía a esos poderes en el pináculo de la pirámide. Estos mandatos y pautas sociales y culturales, que estratifican la sociedad dando cuenta de hegemonías asentadas en condiciones de raza, origen, clase social, religión, edad y género, impuestos primero por España y Portugal, luego adoptados por Inglaterra, Francia y Holanda; sirvieron a la expansión del capitalismo (Quijano y Wallerstein, 1992) y en lo cultural condenaron a los saberes, costumbres, modos de organización social y económica y creencias religiosas a una condición subalterna, cuando no a su desaparición. Las lenguas de los pueblos conquistados, negados en su misma existencia, fueron degradadas y prohibidas en muchos casos, su cosmovisión empujada al olvido, sus mujeres fueron primero violadas y a esa ignominia se sumó su reducción a cumplir tareas muchas veces degradantes o explotadas sin ningún tipo de piedad o muestra de humanidad. Los hombres fueron condenados a distintas formas de trabajos forzados, donde el intercambio económico desigual tapaba la realidad de una cuasi esclavitud. Esa condición, la de esclavo le fue guardada a los hombres y mujeres de raza negra traídos a la fuerza y en condiciones infrahumanas allende el Atlántico, para nunca más poder regresar a su tierra y nunca más poder recuperar una vida digna y el respeto por sí mismo.

América se conformó como una sociedad heterogénea, criollos, mestizos, mulatos y todas las demás variantes posibles presentaban un panorama donde era de esperar la generación de nuevas culturas a partir de las fusiones culturales. Pero colonizadores mediante se introdujo la cultura europea tapando y desapareciendo a la cultura originaria e impidiendo el nacimiento de otras formas culturales posibles en un continente que, por virtud del colonialismo, se presenta-

ba como sumamente diverso. A pesar de todo esto los colonizados, en su mayoría, asumieron como propio el plan que Occidente y la modernidad trazaron para ellos, y con el plan asumieron su condición subalterna en lo cultural y dependiente en lo económico,

La perspectiva de colonizar dominios lejanos demostró ser un potente estímulo para la idea iluminista de la cultura y dotó la misión proselitista de una dimensión completamente nueva que abarcaba en potencia al mundo entero. En exacto reflejo de la idea de “ilustración del pueblo” se forjó el concepto de la “misión del hombre blanco”, que consistía en “salvar al salvaje de su barbarie”. Pronto estos conceptos serían dotados de un comentario teórico en la forma de una teoría evolucionista de la cultura, que elevaba el mundo “desarrollado” al estatus de incuestionable perfección, que tarde o temprano habría de ser imitada o deseada por el resto del planeta (Bauman, 2013, p. 15-16).

A su vez Quijano explica el proceso de asimilación cultural y de dominación y control, vigente aún después del final del colonialismo político:

Eso fue producto, al comienzo, de una sistemática represión no solo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global. La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. Fue seguida por la imposición del uso de los propios patrones de expresión de los dominantes, así, como de sus creencias e imágenes referidas a lo sobrenatural, las cuales sirvieron no solamente para impedir la producción cultural de los dominados, sino también como medios muy eficaces de control social y cultural, cuando la represión inmediata dejó de ser constante y sistemática (Quijano, 1992b, p.12).

Desde comienzos del siglo XX, el poder europeo comenzó a declinar y se produjo un lento deslizamiento de la autoridad, como cabeza de la tradición occidental, moderna, de Europa hacia EUA (Quijano y Wallerstein, 1992), que se aceleró después de la Primera Guerra y que se consagró definitivamente con la Segunda Guerra Mundial.

En la primera parte de este trabajo hicimos referencia al proceso de expansión de la influencia norteamericana primero a Centroamérica para luego, en los albores de la Segunda Guerra, comenzar a introducirse lentamente en Sudamérica, territorio disputado con Europa, y de cierta manera con las pretensiones hegemónicas de Brasil. Assis (2001) afirma que la cultura norteamericana, representada en su famoso *american way of life*, se imponía en los años '60 en la sociedad brasileña. Está claro que se refería principalmente a las clases altas y medias, como pasaba en toda América Latina. La burguesía brasileña, envidiaba las posibilidades de consumo de la sociedad de la potencia del norte. En el cine, los estrenos de títulos provenientes de EUA se

imponían con facilidad a la tibia oferta de la industria cinematográfica local, y si bien el cine norteamericano a partir de la implementación de la política del Buen Vecino comenzó a cambiar ciertos comportamientos desconsiderados¹⁰⁵ con Latinoamérica, esa invasión de productos audiovisuales sirvió al propósito de seguir moldeando conciencias y miradas, principalmente entre las clases hegemónicas. Assis (2001) y Correa (2006) atribuyen el discurso de los cortometrajes al clima de Guerra Fría, la autora habla de una antigua tradición anticomunista del Brasil. Correa (2005) pone énfasis en el uso de las figuras de Castro, Mao y Kruschev, si bien es cierto que la mezcla con Hitler y Mussolini embarraron la claridad del planteo, la exposición de los rivales de EUA como enemigos de la democracia y la libertad (apelando al sentido común, y asumiendo a tales enemigos como propios) da cuenta del nivel de identificación que logró la política diplomática comercial y cultural de EUA sobre la sociedad latinoamericana.

Brasil era en aquel momento el país católico más grande del mundo. Assis (2001) da un valor relevante en esta tradición anticomunista, al profundo catolicismo de la sociedad brasileña. Pero esta tradición anticomunista reconoce también otras vertientes, como la conservadora y nacionalista. Según Dreyfuss (19987), Assis (2001) y Correa (2006) esto se fusionó con la mirada liberal y desarrollista de una parte importante de las clases medias, adquirida gracias al trabajo de propaganda norteamericana. Sin embargo, estas culturas políticas no satisfacían a las clases más bajas ni tampoco a una parte no menor de la clase media, en esos casos el pensamiento católico fue quien dio pelea y sirvió de sustento para esa tradición anticomunista. Debemos recordar que en Brasil existió también una vertiente política revolucionaria como la de Prestes¹⁰⁶, ideológicamente alineada al pensamiento comunista.

Todas estas corrientes tradicionales como el nacionalismo, el liberalismo y el catolicismo provienen de esa cultura colonial europea que continuaba imponiendo su impronta en la cultura brasileña. Occidente ha creado todo un imaginario ligado a la cultura europea, toda una forma de leer la realidad, de producir un conocimiento propio de su historia, y así sigue su cultura imponiéndose por encima de cualquier otra, adueñándose del sentido común y del universo simbólico de los brasileños.

El paradigma de narración y lenguaje que Manzon o Niemeyer utilizaron en los cortometrajes, la forma en que Fonseca desarrolló sus guiones, están articulados por una forma de ver el mundo comprensible por un público ya prefigurado colonialmente. Era más simple trabajar sobre las clases medias y altas quienes encarnaban ese discurso, esa mirada de Brasil. En las clases más pobres había mayor diversidad, sectores indígenas a los cuales ese discurso no los representaba, absolutamente escindido de su realidad y de su tradición, y por un medio al cual difícilmente tenían acceso, mestizos y mulatos más identificados con esas culturas antiguas que con la modernidad teniendo en cuenta donde residían, sectores obreros y trabajadores especializados, y otros brasileños de

¹⁰⁵ Mercader (2007) menciona entre otros efectos de esta nueva política estadounidense: “La disminución de la presencia de los estereotipos peyorativos sobre latinos en el gobierno, los medios y la industria del entretenimiento estadounidense”.

¹⁰⁶ La columna Prestes es un desprendimiento del Tenientismo, movimiento revolucionario que por si o por sus derivaciones siguió pesando e influyendo durante mucho tiempo en Brasil.

clase media que creían en el gobierno y su mensaje nacionalista reformista (Dreyfuss 1987) y que teniendo en cuenta las elecciones del '63 por la cual se reformó el parlamentarismo y se regresó a el presidencialismo eran mayoría. Se trataba de fidelizar los sectores que acompañaban al IPÉS en su ideología y en sus pretensiones, y de intentar captar a los sectores medios que sin acompañar estas ideas tampoco necesariamente acompañaban al gobierno.

Pratt (2011) diferencia en “Ser leído y ser legible” (p. 31), los códigos, las metáforas, la cosmovisión, los prejuicios, la forma de sentir el tiempo y el espacio, son parte de la posibilidad de comunicarnos y comprendernos. La conquista uniformó esas variables necesarias para ser comprendidos. Greenblatt (2008) cuenta los debates alrededor de la validez de la toma de posesión de América por parte de Cristóbal Colón, donde el conquistador alega que los pueblos originarios, que presenciaron el acto jurídico, obedecían a su proclama, cuando era evidente que estos Caribes no entendían lo que decía, sino seguramente su suerte y la de su gente hubiera sido otra. Del mismo modo se trabajó con estos cortometrajes, se los puso en un lenguaje comprensible para el público al que se pretendía acceder, y ese lenguaje es aquel que se fue conformando desde la colonia y que continuó, en el caso de Brasil, con el Imperio y la República, y que se modernizó, pero siempre en la misma línea ideológica, a partir de las políticas culturales desarrolladas por EUA hacia Latinoamérica; donde su diplomacia oficial y la labor de las diferentes agencias y de las fundaciones privadas como la de Rockefeller resultaron estratégicas.

Pratt (2011) explica cómo desde el siglo XVIII se construyó un lenguaje, una cosmovisión y una estratificación donde los saberes locales y la producción de conocimiento de los colonizados era considerada inferior a la cultura europea. Jorge Sanjinés (1979), gran director boliviano, relató junto a grupo *Ukamau* su experiencia con los aymaras y la necesidad que tuvo de cambiar su forma de producir, para poder hacer un film comprensible para el pueblo retratado, dadas las diferentes cosmovisiones y universos culturales que los separaban de la mirada occidental. Estos cortometrajes funcionaron en la medida que responden a un lenguaje y a un universo simbólico en línea con la cultura occidental, moderna y cristiana, de ahí que el *leitmotiv* ideológico aparece una y otra vez representados en la encíclica *Mater et Magistra*, y en el proyecto de la Alianza para el Progreso¹⁰⁷.

Dreyfuss (1987) a nuestro entender tiene razón: fue un golpe de clase, pero el logro de unificar a la oposición, hacerlos de un discurso común y que llegará a todos los sectores que necesitaban para aspirar al éxito, se basó en el anclaje en las tradiciones brasileñas presentes en las clases altas desde la colonia y en la posibilidad que esa tradición le brindó a estos sectores golpistas de poder asimilar el *american way of life* como el nuevo camino para la revolución conservadora progresista a la que aspiraban.

La otra hipótesis, referida a la caracterización de estos cortometrajes como documentales, fue desarrollada cuando tratamos sobre la creatividad, la producción y la circulación de estos

¹⁰⁷ En otra parte de este trabajo nos referimos a la carta de Werneck abogado del IPÉS de San Pablo a Jean Manzon donde el paulista invoca los beneficios implantados por los colonizadores (la civilización occidental), y luego citamos a Cardenuto (2008) “Jean Manzon buscaba en la tradición de nuestros conquistadores un sello para autenticar el proyecto conservador contemporáneo (...)” (p.29).

cortometrajes. Recordemos que todos los autores con los que trabajamos llamaron documentales a estos cortometrajes, pero que por ejemplo Cardenuto (2008) terminó clasificándolos como un tipo de propaganda, que no podían siquiera asemejarse a un noticiero o a una película educativa. Todos ellos reconocen que hablamos de propaganda política, pero se atiene a la clasificación de Nichols (2013), que también respetamos. Nos resulta aceptable el término genérico de documental, siempre y cuando se acuerde que es genérico, y que admite diferencias notables entre las diferentes clases de documentales, de las cuales la propaganda política (aunque no tipificada por Nichols), es un caso más emparentado con la institucional y con la publicidad. Insistimos que el mejor y más preciso análisis sólo cabe sobre la totalidad del conjunto, de los cuales cada uno de los cortometrajes son las piezas de una campaña.

El IPÊS tuvo éxito en su cometido, el cual inauguró una etapa oscura de la vida de los pueblos latinoamericanos, estos cortometrajes como dijimos no se volvieron a proyectar después del golpe, pero el uso de la propaganda política por oficialismos y oposiciones se generalizó, mejoró sus estrategias y refinó sus métodos.

Referencias

- Alves, L.A. (2014). Rubem Fonseca y El Golpe del 64. *Literatura, Teoría, Historia, Crítica*, Vol. 16, Número 1, p. 15-40. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/236670148/Rubem-Fonseca-y-El-Golpe-Del-64>
- _____ (2015). Elemental, mi querido Watson. Notas sobre la representación artística del Golpe de 64 en *El gran arte*, de Rubem Fonseca. *Exlibris, Revista del Departamento de Letras*, Vol.4, p. 267-279.
- Assis, D (2001). *Propaganda e Política a serviço do Golpe (1961/1964)*. Rio de Janeiro, Brasil: Mauad.
- Bauman, Z. (1992). *La Cultura en el Mundo de la Modernidad Líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Buarque de Hollanda, B. y Rodrigues da Silva, M (2017). Entrevista com Heloísa Starling, en *Revista Estudos Históricos Rio de Janeiro*, (30), N° 62, pp. 757-786. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/eh/v30n62/0103-2186-eh-30-62-0757.pdf>
- Cardenuto Filho, R. (2008). *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC eo Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação)-ECA-USP, São Paulo. Rescatado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-20052009-164313/pt-br.php>
- Comolli, J-L. (2009). Abordar el Mundo I (Entamer le Monde) (Para una Historia del Cine Bajo Influencia Documental). *Cuadernos de Cine Documental*, (3), pp. 90-97. Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3979/6023>

- Correa, M (2005). O Discurso Golpista Nos Documentários De Jean Manzon Para O IPÊS (1962/1963). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas. Recuperado de http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284782/1/Correa_Marcos_M.pdf
- _____ (2006). A Propaganda Política do Golpe de 1964 Através dos Documentários do IPÊS. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, (3) Ano III nº 1, pp. 1-14. Recuperado de www.revistafenix.pro.br
- Dubois, P. (2001). *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires: Libros de Rojas (UBA).
- Dreifuss, R. A. (1987). *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis, Brasil: Vozes.
- Eco, U. (1962). *Obra Abierta*. Madrid, España: Ariel.
- Faretta, A. (2005). *El Concepto del Cine*. Buenos Aires, Argentina: Djaen.
- Greenblatt, S. (2008). *Maravillosas Posesiones. El asombro ante el nuevo mundo*. Barcelona, España: Marbot: Ediciones.
- Gubern, R. (2014). *Historia del Cine*. Barcelona, España: Anagrama.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Marinho, G. (2011). *A Migração Das Imagens: O uso de imagens de arquivo no cinema documental brasileiro (1961-1984)*
- _____ (2016). Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais: a produção de sentidos simbólicos em um país polarizado, en *Farol- Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, Belo Horizonte, v. 3, n. 8, p. 1050-1101.
- Mercader, Y. (2008). *Cine y propaganda. Estrategias políticas y sociales: Walt Disney en México*. Anuario de Investigación 2007, México D.F., México: UAM-X, PP. 43-74.
- Moniz Bandeira, L.A. (2004). 1964: La CIA y la técnica del golpe de Estado, en *La Onda digital*. Recuperado de <https://www.laondadigital.uy/LaOnda2/101-200/180/A2.htm>
- _____ (2003a). Entrevista Al Doctor Moniz Bandeira, el Brasil Desconocido. *La Onda digital*. Recuperado de <https://www.laondadigital.uy/LaOnda2/Entrevistas/Dr%20Luiz%20Alberto%20Moniz%20Bandeira.htm>
- _____ (2003b). Brasil, Estados Unidos y los procesos de integración regional. La lógica de los pragmatismos. *Nueva Sociedad*, 186, pp.143-157, Buenos Aires, Argentina: Fundación Friedrich Ebert (FES).
- Morgenfeld, L. (2011). Argentina y América Latina ante un histórico dilema: unidos o dominados. *Rebela – Revista Brasileira de Estudios Latino-Americanos (1)*, 1. pp10-37, Santa Catarina, Brasil: Universidade Federal de Santa Catarina, Instituto de Estudos Latino-Americanos.
- _____ (2011-2012). *Desarrollismo, Alianza para el Progreso y Revolución Cubana*. Frondizi, Kennedy y el Che en Punta, del Este (1961-1962). *Ciclos en la Historia, la Economía y la Sociedad*, Año XXI, (20), 39-40, pp.133-163, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas. Centro de Investigaciones de Historia Económica, Social y de Relaciones Internacionales.

- Nichols, B. ([1991] 2013). *Introducción al Documental*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pratt, M. L. (2011). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, A. y Wallerstein, I. (1992). La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, (XLIV), 4. pp.583-591, Murcia, España: Editum.
- Quijano A. (1992a). “Raza”, “Etnia”, “Nación” en Mariátegui: cuestiones abiertas. En R. Forgues (ed), *José Carlos Mariátegui y Europa. La otra cara del descubrimiento* (1), Lima: Amauta
- _____ (1992b). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad, *Perú Indígena*, (13), 29 : pp.11-20, Lima, Perú: Instituto indigenista Peruano.
- Ramírez, H. (2012). El golpe de Estado de 1964, *Brasil desde una perspectiva socio política. PolHis*. Año 5, N°9, Primer semestre de 2012, pp.255-266.
- Rapoport, M. y Laufer, R. (2004). Estados Unidos y Los Golpes Militares en Brasil y Argentina en los Años '60. *historiapolitica.com*, N°180. Recuperado de <http://www.historiapolitica.com/biblioteca/>, http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/RRIIsesentas_lauferyrapoport.pdf.
- Sanjines J. y grupo Ukamau (1979). *Teoría y Práctica de un Cine Junto al Pueblo*. México: Siglo XXI Editores.
- Starling, H. (Sin fecha). Golpe Militar e 1964. Recuperado de <https://www.ufmg.br/brasildoc/temas/1-golpe-militar-de-1964/>
- Véliz, M. (2016). Políticas figurativas de la otredad en el documental argentino contemporáneo: Bonanza (en vías de extinción) (2001) y El etnógrafo (2012) de Ulises Rosell, *Revista Cine Documental*,(13), p.113-131, recuperado de <http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/13/13-Art5.pdf>

Los autores y las autoras

Coordinadora

Cannova, María Paula

Doctora en Artes y Profesora de armonía, contrapunto y morfología musical por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Profesora titular ordinaria de la cátedra Historia de la Música II, FdA/UNLP. Dicta cursos de posgrado en universidades nacionales y extranjeras. Participa del Programa de Retención de Doctores de la UNLP como investigadora categorizada del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL/FdA/UNLP). Publicó artículos en revistas arbitradas e indexadas y capítulos de libros en Argentina y Suiza. Dirige el proyecto de investigación sobre *Latin American Studies* en las artes musicales y audiovisuales, (IPEAL, FdA/UNLP) en el programa de incentivos período 2020-2023. Co-dirige el proyecto de extensión universitaria Globo Rojo. Es Editora Asociada de la Revista *Clang* del departamento de Música de la FdA/UNLP.

Autores

Chambó, Guillermo Julián

Profesor de Música, orientación Composición, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (FdA/UNLP). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en las cátedras Historia de la Música II e Introducción al Lenguaje Musical, FdA/UNLP. Compositor y director musical del grupo de danza contemporánea AULA20, FdA/UNLP. Es coautor de los artículos "Las revoluciones y los surcos. Política cultural hemisférica y edición fonográfica" (2016) y "El sonido del botón rojo. La producción musical de América Latina en el marco del Panamericanismo" (2015). Es investigador en formación en proyectos sobre el estudio de la diplomacia musical hemisférica en el contexto del panamericanismo, FdA/UNLP. Trabajó en la elaboración de contenidos para el Módulo "Educación musical y TIC". Escribió en coautoría los Contenidos del Postítulo en Educación y TIC del Ministerio de Educación de la Nación.

Hansen, Lia Erika

Comunicadora Audiovisual por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FdA-UNLP). Es estudiante de la Especialización en Lenguajes Artísticos (FdA-UNLP). Es Jefe de Trabajos Prácticos en las cátedras Realización 2B y Documental (FdA-UNLP). Entre 2008-2018 se desempeñó en el cargo de Secretaria Técnica en la carrera de Artes Audiovisuales. Es integrante de proyectos de investigación acreditados en el programa de Incentivos en la FdA/UNLP. Trabajó en la producción y programación del Festival de Cine REC (2010- 2017). Productora Ejecutiva del programa “REC, mirá los cortos” (TV U) en sus tres temporadas. Se desempeñó como jurado en diversos festivales cinematográficos: 20° BAFICI (2018), 1° concurso DOS CUATRO TRECE PROHIBIDO OLVIDAR (2017), 6° Festival Internacional de Cine de Pehuajó (2017) y UNASUR CINE (2014).

Mansilla Pons, Luis Ramiro

Doctor en Artes, Magister en Estética y Teoría de las Artes, Profesor y Licenciado en Música Orientación Composición, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FdA/UNLP). Profesor Adjunto en la cátedra Historia de la Música II y en el seminario ¿Cómo lo hicieron? Rasgos comunes en la construcción de imágenes ficcionales en el arte (FdA/UNLP). Compositor del grupo de danza Aula 20 (FdA/UNLP), autor de más de 50 obras estrenadas en Argentina y en el extranjero. Autor del libro *El que compone no baila. Un estudio de la composición de música para danza en la escena platense* (Papel Cosido, 2018). Investigador sobre el estudio de los procesos históricos vinculados a la práctica de la música académica en Latinoamérica y sobre procesos compositivos en danza contemporánea y música escénica (UNLP). Premio Joven Investigador a la Labor Científica, Tecnológica y Artística 2017 (UNLP).

Nigri, Alejandro Javier

Profesor Titular ordinario de Legislación y Políticas Audiovisuales en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FdA/UNLP). Publicó los artículos “América Latina, cine y construcción de identidad” (2018), “El Audiovisual Como Documento Público” (2017), “El cine de los setenta: producción de conocimiento y transformaciones desde el Sur” (2015). Dirige el proyecto de investigación bianual sobre los problemas de identidad en el audiovisual latinoamericano del Programa PIBA, FdA/UNLP. Es investigador en formación del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, (IPEAL/FdA/UNLP) en un proyecto sobre políticas diplomática cultural en el marco del panamericanismo. Participó en investigaciones sobre los festivales emblemáticos del Nuevo Cine Latinoamericano. Realizó en el área de producción más de 600 comerciales y siete largometrajes internacionales.

Nigri, Ana

Diseñadora de Imagen y Sonido, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU/UBA). Entre el 2016 y el 2018 completó el Ciclo de Formación Pedagógica para Profesionales y Técnicos brindado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos

Aires en el Normal N°6 Vicente López y Planes. Es docente de Fotografía y producción audiovisual publicitaria en la Escuela Técnica Fernando Fader (ETN°6 - CABA). Se desempeña profesionalmente en el área de producción audiovisual desde el año 2005 en publicidades, series y películas, tanto nacionales como internacionales. Forma parte desde el año 2012 de un grupo de realizadores independientes con el que genera contenido para redes sociales de gestión pública y privada.

Rodríguez, Juan José

Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FdA/UNLP). Ayudante de la cátedra Legislación y Políticas Audiovisuales, FdA, UNLP. Es integrante de un proyecto de investigación sobre problemas de identidad en el audiovisual latinoamericano en el Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA) de la FBA/UNLP. Es colaborador en el proyecto sobre el estudio de la diplomacia cultural norteamericana en Latinoamérica en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL/FdA/UNLP). Su tesis de grado, un film documental sobre comunidades originarias de la Patagonia argentina, fue ganador de menciones especiales en el Programa de Apoyo a la Realización Artística y Cultural (PAR/UNLP) y en la competencia binacional de largometrajes del Festival Audiovisual de Bariloche (FAB).

Zagrakalis, Alejandro Enrique

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (FdA/UNLP). Es ayudante diplomado en la cátedra Historia de la Música II, FdA/UNLP. Publicó en coautoría los artículos "Las revoluciones y los surcos. Política cultural hemisférica y edición fonográfica" (2016) y "El sonido del botón rojo. La producción musical de América Latina en el marco del Panamericanismo" (2015). Participa como investigador en formación en proyectos de investigación que abordan el estudio de la diplomacia musical hemisférica en América Latina, en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, FdA/UNLP. También es integrante, compositor y arreglador del grupo musical *Encías Sangrantes*, con más de 20 años de trayectoria, grabando tres discos, videoclips, y compartió escenario con figuras destacadas de la cultura popular nacional.

Artes musicales y audiovisuales : historias de la pretendida unión hemisférica /
María Paula Cannova ... [et al.] ; contribuciones de Martín Raúl Eckmeyer ;
coordinación general de María Paula Cannova.- 1a ed.- La Plata : Universidad
Nacional de La Plata ; EDULP, 2021.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-1974-8

1. Música. 2. Cine. 3. América Latina. I. Cannova, María Paula, coord. II. Eckmeyer, Martín
Raúl, colab.
CDD 780.9

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2021
ISBN 978-950-34-1974-8
© 2021 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA