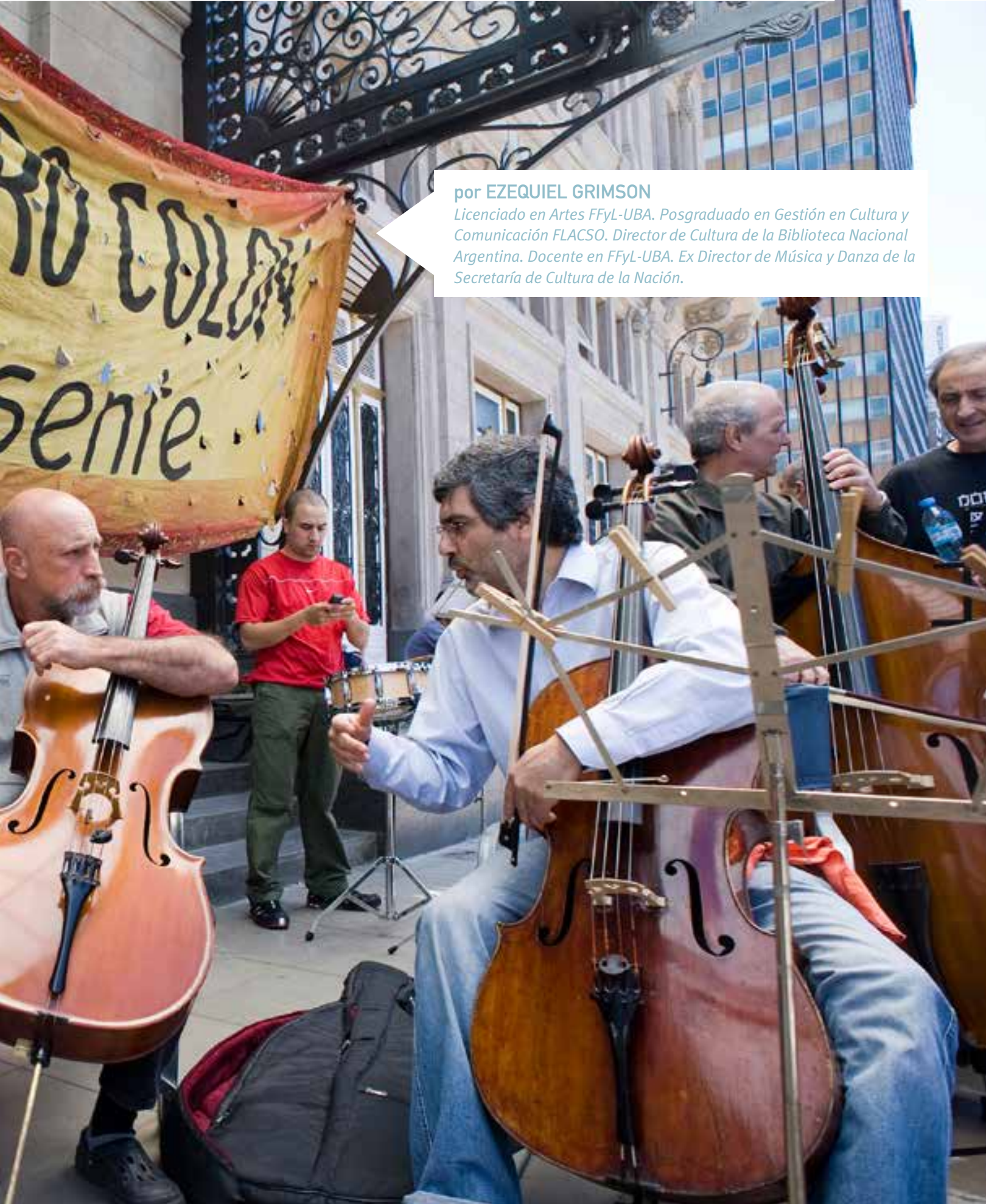




MÚSICA Y POLÍTICAS CULTURALES EN LA ARGENTINA

UN RECORRIDO HISTÓRICO POR LAS POLÍTICAS CULTURALES VINCULADAS A LA MÚSICA EN NUESTRO PAÍS, DESDE LOS TIEMPOS ANTERIORES A LA INDEPENDENCIA HASTA NUESTROS DÍAS. FORMACIÓN, CREACIÓN Y DIFUSIÓN. LOS DESAFÍOS FUTUROS, LA INTEGRACIÓN DE TODOS LOS SECTORES Y LA NECESIDAD DE UNA REAL FEDERALIZACIÓN EN LA PLANIFICACIÓN DE POLÍTICAS CULTURALES.



por EZEQUIEL GRIMSON

Licenciado en Artes FFyL-UBA. Posgraduado en Gestión en Cultura y Comunicación FLACSO. Director de Cultura de la Biblioteca Nacional Argentina. Docente en FFyL-UBA. Ex Director de Música y Danza de la Secretaría de Cultura de la Nación.

En la Nación Argentina las políticas culturales para el fomento y desarrollo de la música florecieron más nítidamente desde las últimas décadas del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX como expresión del interés de una clase dominante de alcance nacional con base económica, social y cultural diversificada, que instauró el “orden conservador” y lo expandió hacia el ámbito cultural. A la vez, la constitución de diversos organismos públicos dedicados a las artes en el campo específico de las prácticas musicales estuvo menos guiada por una planificación estratégica para el desarrollo del sector, que de acuerdo a decisiones coyunturales o a necesidades económicas derivadas o asociadas a fracasos empresariales de proyectos del ámbito privado en la cultura. La formulación de una política cultural integral para la música como política de Estado debe partir de un análisis de la historia de las prácticas musicales en nuestro país así como de las intervenciones y ausencias del Estado en dicho campo. Sólo a partir del conocimiento de la historia que nos precede podemos comprender la situación actual y sentar las bases para una consolidación futura de los logros alcanzados, una transformación de las instituciones u organismos que así lo requieren y la generación de aquellas políticas y/o prácticas que todavía resulta necesario crear.

Un recorrido histórico que aborde las relaciones entre la música y las políticas culturales en el Río de la Plata debe remontarse a una instancia anterior al surgimiento del Estado y señalar al menos los desarrollos alcanzados por las prácticas musicales en las antiguas misiones jesuíticas sobre los ríos Uruguay y Paraná,

con sus coros de pobladores guaraníes y orquestas de instrumentos autóctonos, que sobre una u otra margen de los ríos, entre indios y padres de la Compañía de Jesús, expandieron las armonías del barroco latinoamericano. Estas prácticas musicales fortalecieron por un lado un sentido de pertenencia comunitaria en el interior de las misiones, al tiempo que presentaron también una posibilidad para la transmisión de un saber técnico de los padres a los pobladores guaraníes, y a la vez para estos un ámbito donde se destacaron tanto por sus habilidades para la fabricación y ejecución de instrumentos como en la práctica del canto individual y colectivo. Pero frente a este primer despliegue y desarrollo espectacular de la práctica musical moderna sobre el actual territorio argentino, no podemos desconocer que los pueblos originarios tenían con anterioridad a su encuentro con la cultura europea sus propias prácticas musicales, que en muchos casos quedaron relegadas y/o se filtraron al interior de las nuevas músicas.

Desde los inicios del proceso independentista, la música aparece ocupando un rol significativo, aunque con sentido contrario o invertido, en relación con la cuestión simbólica, en por lo menos dos momentos fundacionales de particular importancia. El primero de ellos queda cristalizado en el decreto conocido como de Supresión de Honores dictado por la Primera Junta de gobierno patrio, por el que se establece, entre otros renunciamientos de orden simbólico, que los miembros de la Junta no tendrán palco propio ni en la ópera ni en los toros. Aquí la música aparece de modo subsidiario, ya que el centro de la mirada está puesto sobre la representación de la estructura social derivada

Una política cultural integral para la música debe incluir también un apoyo decisivo del Estado a las diversas expresiones populares, superando la concepción decimonónica que separa la "alta" cultura, supuestamente digna de recibir el apoyo estatal, del resto de las manifestaciones artísticas.



de la organización de los espectadores en el espacio público. La segunda aparición significativa de la música durante el período de emancipación, ahora en un sentido pleno, tiene que ver con el encargo para la creación de un himno realizado por la Asamblea del año XIII, que componen Vicente López y Planes –por inspiración patriótica– la letra y el catalán Blas Parera –contratado a tal efecto– la música. En el libro titulado *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, el investigador Esteban Buch realiza un estudio pormenorizado sobre la historia de nuestra canción patria. Siguiendo la tradición clásica que une a la música con los campos de batalla como anuncio y sustento de la acción bélica, pero más cerca en el tiempo replicando la línea francesa que tanto suceso causara con La Marsellesa como himno del ejército de la revolución, se busca en la música el canto común, como himno de un pueblo que batalla por su independencia y libertad, aunque buena parte de ese pueblo estuviera conformado por negros esclavos como vanguardia de infantería. Hacia mediados del siglo XIX, en el territorio rioplatense, coexistían diversos lenguajes musicales, entre los cuales comenzarán a destacarse el folclore por un lado, que recreará la herencia española desde un nuevo horizonte, el candombe como desarrollo y expresión genuina de sectores populares, y la expansión de una refinada práctica musical camarística en los salones porteños que tiene como cristalización acabada la reescritura ornamentada del Himno por parte de Esnaola. Después de Caseros, y con Buenos Aires escindida del resto de la Confederación Argentina, se levanta en la ciudad el “viejo” Teatro Colón como nuevo espacio para el desarrollo de la vida musical y social, junto a la Plaza de la Victoria, como un emprendimiento privado sobre los terrenos públicos que hoy ocupa el Banco Nación. Hacia la década del 80 eran muchos los teatros de ópera que se encontraban en pleno funcionamiento en la ciudad, y pese a tratarse de otro emprendimiento privado es en el Congreso de la Nación donde se desarrolla el debate para la edificación de un nuevo Teatro Colón. Este nuevo teatro, cuya construcción se desarrolla entre 1886 y 1908, se edificó a partir de una habilitación otorgada por ley nacional sobre los terrenos del Estado en los que anteriormente se levantara la estación de trenes del Ferrocarril del Oeste, y los sucesivos fracasos empresariales durante su prolongada obra de construcción fueron salvados siempre por fondos habilitados por el Congreso. Una particularidad del proyecto de construcción del Teatro Colón tiene que ver por un lado con que se trataba de la edificación de un Teatro de Ópera, institución que hasta ese entonces estaba concebida como proyecto

La formulación de una política cultural integral para la música como política de Estado debe partir de un análisis de la historia de las prácticas musicales en nuestro país así como de las intervenciones y ausencias del Estado en dicho campo.

Durante largos años se desarrollaron desde el Estado políticas cuyo objetivo no fue el estímulo de la creación artística sino el ejercicio de la represión y la censura. Los gobiernos militares de la segunda mitad del siglo XX en la Argentina expresaron lo más negativo que una política cultural pueda realizar.

empresarial y no como organismo del Estado, y por otra parte, que la dependencia que a partir de los años '20 y '30 el teatro irá desarrollando para con el municipio de la ciudad de Buenos Aires como Capital de la República determinará que en los años '90 de finales del siglo XX, con la autonomía de la ciudad de Buenos Aires, el teatro termine manteniendo una dependencia directa de esta cuando en realidad siempre fuera pensado o desde el ámbito privado o desde el Congreso de la Nación. En consonancia con la federalización de la ciudad de Buenos Aires, durante los últimos años del siglo XIX se fundaron algunas de las más importantes instituciones culturales de la Nación que mantienen plena vigencia en la actualidad, como el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes, y se nacionalizaron las universidades y otras instituciones educativas. Para el caso de la música es de particular relevancia el desarrollo de la educación musical, experiencia que se encuentra bien reflejada en la constitución y desarrollo del Conservatorio, dirigido entonces por Alberto Williams. Queda una descripción del caso publicada por Paul Groussac como crónica periodística de la época. La apertura del nuevo Teatro Colón al público en 1908 se realiza bajo el sistema de arrendamiento, a través del cual un empresario se hace cargo de la gestión operativa de la sala. Pero esta modalidad queda destinada al fracaso porque no resulta rentable

para las empresas concesionarias, por lo que entre las décadas de los '20 y comienzos de los '30 la sala comienza a ser gestionada directamente por orden de la municipalidad de la ciudad y se conforman los cuerpos artísticos estables del teatro. En 1925 se crea la orquesta, el coro, el ballet y el cuerpo técnico del teatro, luego de una tenaz insistencia de Victoria Ocampo al presidente Alvear, y así el teatro funciona durante algunos años con un sistema de explotación mixto. En 1931 se realiza la municipalización definitiva, y comienza su funcionamiento como servicio público. Durante el año 1933 la propia señora Ocampo, que dos años antes había fundado la revista *Sur*, preside el directorio de la flamante institución pública.

Desde las últimas décadas del siglo XIX y durante las primeras del XX la ciudad de Buenos Aires fue escenario principal del surgimiento y desarrollo del tango. El proceso de gestación y expansión de esta nueva música se llevó a cabo en relación con la radio y la incipiente industria cinematográfica, pero completamente al margen de las políticas culturales del Estado para la música, hasta fines de la década de los '40.

En los años del primer gobierno de Perón se da un fenómeno de particular interés. Si bien la gran mayoría del público de la música clásica fue políticamente contraria al peronismo, y uno de los músicos más gravitantes del momento, el compositor y director de orquesta Juan José Castro, fue abiertamente antiperonista y llegó a componer durante el año 1945 una Marcha de la Constitución y la Libertad para acompañar la movilización homónima, el gobierno de Perón crea en 1946 la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, y poco después la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional de Ciegos, la Banda Sinfónica de Ciegos y finalmente la denominada Orquesta Nacional de Música Argentina, que no era otra cosa que la orquesta típica que estuviera a cargo de Juan de Dios Filiberto, que estaba pasando por un momento de extrema dificultad económica. Durante el primer peronismo ocurre también que el Teatro Colón abre por primera vez sus puertas de modo considerable a sectores populares de la sociedad, mediante la realización de funciones para sindicatos y escuelas, entre otras organizaciones.

En la segunda mitad de la década de los '50, después de producido el golpe de Estado que derriba al gobierno de Perón, se destaca como política cultural que tendrá cierta influencia a futuro sobre la práctica de la música la creación del Fondo Nacional de las Artes. Esta institución tiene por objetivo financiar proyectos artísticos, pero también apoyar a los artistas en particular para la gestión de créditos y otros beneficios económicos tendientes

a facilitar las condiciones materiales para el desarrollo de sus obras. El Fondo ha atravesado diversas etapas en su casi medio siglo de vida, algunas con mayor incidencia en el campo de la cultura y otras con una concepción restringida y elitista de su función.

Durante los años '60 del siglo XX tiene lugar en Buenos Aires una de las experiencias de instituciones culturales que mayor influencia ejerce sobre la música, tanto durante los años en que se desarrolla como en los sucesivos. Nos referimos al Instituto Di Tella en general y al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), que dirigiera Alberto Ginastera, en particular. Como es público y notorio, en el Di Tella, emprendimiento con financiamiento privado, tuvieron lugar algunas de las manifestaciones más importantes de la plástica, la música, el teatro y las artes en general durante la década de los '60. Pero en el caso de la música en particular, esta experiencia resultó todavía más trascendente por el desarrollo, al interior del instituto, del CLAEM, centro en el que se formaron cerca de un centenar de músicos de diversos países de América latina con los más destacados compositores y docentes de la época y haciendo uso de las más modernas tecnologías, financiadas, en tiempos de la Alianza para el Progreso, por un subsidio de la Rockefeller Foundation. Sobre comienzos de los años '70, cuando el Instituto Di Tella cambia su perfil, y no puede continuar financiando la existencia del CLAEM, su laboratorio de música electroacústica es transferido a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, y luego de un peregrinaje que atraviesa una etapa en el Centro Cultural San Martín, culmina constituyendo el laboratorio de música electroacústica del Centro Cultural Recoleta. En la década de los '60 el Poder Ejecutivo Nacional crea dos de los coros estables que dependen de la Secretaría de Cultura de la Nación: el Coro Polifónico Nacional, en 1966, y el Coro Nacional de Niños, en 1967.

Durante largos años se desarrollaron desde el Estado políticas

cuyo objetivo no fue el estímulo de la creación artística sino el ejercicio de la represión y la censura. Los gobiernos militares de la segunda mitad del siglo XX en la Argentina expresaron lo más negativo que una política cultural pueda realizar. Estas prohibiciones cuentan con una serie de hitos que se inicia con el decreto 4161 de 1956 que establece penas hasta por silbar la marcha peronista, sobresale con la prohibición de la ópera *Bomarzo* durante el gobierno de Onganía y encuentra su etapa más tenebrosa durante las prohibiciones de canciones, persecuciones a artistas y desapariciones de personas que tuvieron lugar durante la última dictadura militar.

En los primeros años de la recuperación de la democracia, la Argentina vivió un renacimiento cultural que estuvo signado más por una necesidad de recuperación del espacio público, por el retorno del exilio interior y exterior, por la recuperación de la política, pero no por transformaciones estructurales que se hayan realizado en las políticas culturales o estructuras del Estado vinculadas a la música. En 1985 se crea en la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación el Coro Nacional de Jóvenes. Quizá las transformaciones más significativas llevadas a cabo durante la década de los '80 estén vinculadas con las transformaciones en el campo de la educación musical, en la renovación de los programas de los conservatorios, en la reapertura democrática de las carreras de música en las universidades del Litoral y de La Plata, en la creación de una orientación de música como parte de la carrera de Historia del Arte de la Universidad de Buenos Aires y en el auge de algunas escuelas de música popular como la del municipio de Avellaneda. Como derivación en el mismo sentido ya en los años '90, el antiguo Conservatorio Nacional de Música se incorpora como organismo al Instituto Universitario Nacional del Arte.

Durante los años '90 se presentan algunas medidas contradictorias con el nuevo orden neoliberal en auge y otras a contrapelo de los poderes fácticos establecidos. En primer término, en

plena época de privatizaciones, el Poder Ejecutivo nacionaliza el ballet de Norma Viola y Santiago Ayala y le da carácter de Ballet Folklórico Nacional (un proyecto similar con la danza clásica y contemporánea se encontraba en tratativas que no llegaron a concretarse). Pero lo más interesante que ocurre en el campo de la música como política cultural de Estado durante la última década del siglo XX es la creación por parte de la dirección del Teatro Colón, a cargo de Sergio Renán, del Centro de Experimentación en Ópera y Ballet, con sede en los subsuelos del teatro. Porque justamente cuando todo tendía hacia la privatización de los organismos públicos, la creación de un centro de experimentación en el subsuelo del espacio más conservador y elitista de la música, bajo la dirección de Gerardo Gandini, fue una medida que desde hoy comprendemos como necesaria y progresiva para el campo de la música. Durante los últimos veinte años, allí encontramos buena parte de las creaciones más originales de la música de concierto en la Argentina. También en los años '90 se atendió, aunque no de la forma más adecuada, un viejo reclamo de los organismos de música de contar con un espacio propio tanto para el desarrollo de sus ensayos como de sus presentaciones públicas. Cuando se realizó el traslado de la Biblioteca Nacional desde su vieja sede de la calle México al nuevo edificio de Recoleta, se convirtió al antiguo edificio en Centro Nacional de la Música, a pesar de las dificultades evidentes de transformar un espacio dedicado a una práctica como la lectura, que se desarrolla en quietud y silencio, en un ámbito dedicado a la música y a la danza. Allí finalmente encontró su sede definitiva el Instituto Nacional de Musicología, que había comenzado sus actividades en el año 1931 como gabinete del Museo de Historia Natural, a impulso de su fundador Carlos Vega. También durante la última década del siglo pasado, en el país comenzó a desarrollarse con fuerza el proyecto de creación de orquestas escuelas como espacios para el desarrollo de la

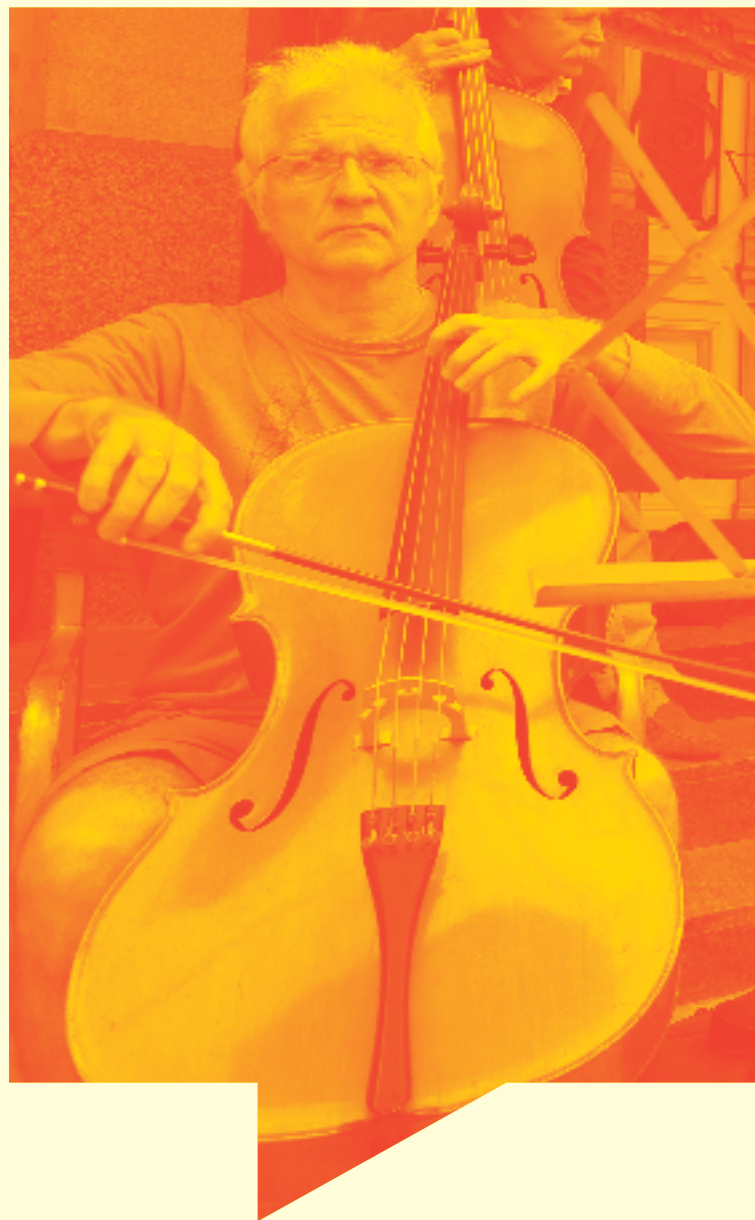
En la Nación Argentina las políticas culturales para el fomento y desarrollo de la música florecieron más nítidamente desde las últimas décadas del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX como expresión del interés de una clase dominante de alcance nacional con base económica, social y cultural diversificada, que instauró el "orden conservador" y lo expandió hacia el ámbito cultural.

creatividad y la inclusión social en zonas carenciadas, gracias al voluntarioso trabajo de jóvenes músicos como Valeria Atela y Claudio Spector. Siguiendo el modelo venezolano que iniciara Antonio Abreu, y con poco apoyo del Estado en sus inicios, comenzaron a formarse agrupaciones musicales con las que se logró no sólo otorgar un espacio de creatividad y pertenencia a algunos grupos de niños, sino que se alcanzó a realizar un verdadero trabajo social pero también artístico, en espacios habitualmente sumidos en el olvido. Desde el año 2003 el apoyo del Estado fue decisivo para que estas experiencias pudieran expandirse a diversos puntos del país.

En el transcurso de la primera década de este nuevo siglo tuvieron lugar algunas acciones que ampliaron la configuración de las estructuras del Estado para la música. Se creó la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, a partir de un elenco de danza que perteneciera al Teatro General San Martín; se estableció el acuerdo entre los gobiernos nacional y de la ciudad para poner en funcionamiento la Usina del Arte en el barrio de La Boca y se realizó un planeamiento integral de las necesidades estructurales para el funcionamiento de los elencos nacionales que derivó en los requerimientos básicos para la realización del concurso de proyectos arquitectónicos para la construcción de un nuevo centro cultural sobre el viejo edificio del Correo Central, que contendrá un monumental auditorio.

Hemos intentado rescatar algunas de las creaciones o definiciones que marcarían a futuro las políticas y prácticas culturales en el campo de la música, en el plano nacional o con relación a la ciudad de Buenos Aires en tanto capital de la República. Nos encontramos con políticas para la música y un conjunto de organismos que derivan más de una acumulación de medidas realizadas con una falta absoluta de planificación y atendiendo a necesidades coyunturales en lugar de a una verdadera proyección nacional específica para el sector. Esto ha redundado en una serie de situaciones bien conocidas: diversos organismos que cumplen la misma función, acumulación de recursos en la ciudad de Buenos Aires y falta de inversión pública en el resto del país, falta de espacios para la realización de los ensayos de los organismos existentes y espacios mal asignados de acuerdo con las necesidades prácticas y las condiciones edilicias objetivas. A esta situación se llega porque sobre las últimas décadas del siglo XIX las políticas de la Nación Argentina respondieron a los intereses de un sector de la sociedad, pero también porque muchas de las definiciones de políticas o creaciones de organismos artístico-musicales se realizaron de modo asistemático, y en muchos casos respondiendo a necesidades puntuales de proyectos privados que ya no resultaban rentables.

Todos estos avatares constituyen un escenario que podríamos considerar como crítico, o caótico para el campo de la música,



pero sin embargo lo que proponemos en este escrito es considerarlo a la inversa, como un campo con potencialidades extraordinarias para el desarrollo de la música y sus protagonistas en el ámbito de la Capital Federal: los escenarios del Teatro Colón, Teatro General San Martín, Usina del Arte, Ballena Azul del Centro Cultural del Bicentenario Néstor Kirchner, Biblioteca Nacional y Centro Nacional de la Música, junto a los conservatorios y carreras especializadas, universitarias o terciarias, en la UBA, Quilmes, Avellaneda y La Lucila, entre otras, configuran una situación que, bien articulada y trabajando por encima de

El gobierno de Perón crea en 1946 la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, y poco después la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional de Ciegos, la Banda Sinfónica de Ciegos y finalmente la denominada Orquesta Nacional de Música Argentina, que no era otra cosa que la orquesta típica que estuviera a cargo de Juan de Dios Filiberto.

la coyuntura política y los intereses particulares, podría instalar definitivamente a Buenos Aires en tanto Capital Federal de la República como una de las ciudades del mundo con mayor capacidad para el despliegue y desarrollo de la música y los músicos.

Las políticas para la música, que históricamente estuvieron orientadas en el caso de la música clásica a su circulación, a través de la creación de auditorios u orquestas, y en el caso de la música popular a su recepción, a partir de la organización de recitales masivos, deben incluir también como un campo de trabajo pendiente el desarrollo de políticas públicas para la promoción de la producción musical.

No podemos desconocer la deuda interna que la Nación mantiene con las provincias. La planificación de las políticas culturales para la música debe contemplar la necesidad de una acción verdaderamente federal, que recorra el país de un extremo al otro, que incluya desarrollos diversos, incorporando las nuevas tecnologías, sobre la base de que una política nacional no puede circunscribirse a la ciudad de Buenos Aires.

La música trasciende las fronteras y el aparato del Estado no puede circunscribir las prácticas musicales a las limitaciones de las estructuras de las burocracias municipales, provinciales o nacional. En el mismo sentido, una política cultural transformadora debe trascender los límites ministeriales de cualquier organigrama del empleo público y debe poder articular las políticas para la música con las áreas dedicadas al desarrollo social, la salud, el trabajo y la educación.

Una política cultural integral para la música debe incluir también un apoyo decisivo del Estado a las diversas expresiones populares, superando la concepción decimonónica que separa la "alta" cultura, supuestamente digna de recibir el apoyo estatal, del resto de las manifestaciones artísticas. Debe trabajar también con las músicas aborígenes y folclóricas no sólo como objeto de estudio sino también y fundamentalmente a través de su valoración y protección.

La relación histórica de beneficencia del Estado para con el mercado debe transformarse, entendiendo que este también es un agente efectivo de la política cultural, en un vínculo mejor articulado. El Estado no puede continuar al servicio de los intereses privados sino que debe fundamentalmente desarrollar nuevas políticas de compensación.

Por último, el campo de la educación musical, muchas veces postergado en las discusiones, entendemos debe recobrar un rol protagónico, y no sólo con respecto a la formación técnica específica de los músicos, sino más en general con la educación musical de los niños de nuestro país desde su primera infancia, en el nivel inicial, primario y secundario.

El país cuenta hoy con una nueva Ley de la Música aprobada recientemente por el Congreso de la Nación. Quienes estamos comprometidos en trabajar para un cambio que permita a futuro reorientar las políticas culturales en el campo de la música en la Argentina tenemos en la tarea de su implementación y en la constitución del Instituto Nacional de la Música, una oportunidad, una obligación y un desafío.