

**Eduardo Herrera:**

## **Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo veinte y primeras décadas del veintiuno desde una perspectiva poscolonial.<sup>1</sup>**

Invitado a hablar en un foro sobre música y poscolonialismo, lo primero que quisiera hacer es reflexionar momentáneamente sobre qué queremos decir con poscolonialismo. Vale la pena decir que también tocaría tener una discusión sobre qué queremos decir con música, pero queriendo evitar una batalla campal en esta tarde de viernes, prefiero por ahora centrarme en el segundo de los dos términos. En general, cuando los musicólogos hablamos de poscolonialismo, lo hacemos en referencia a una de dos cosas. La primera, a una situación temporal, es decir, a un momento histórico después del colonialismo. En este caso, las preguntas se centran en cuáles son los legados y las condiciones de los lugares y las poblaciones que fueron dominadas bajo una división binaria de colonizado/colonizador. Es decir, ¿qué pasa con el colonizado cuando se termina la colonización? La segunda, y no necesariamente excluyente de la primera, se refiere a un posicionamiento epistemológico, es decir, a una reflexión sobre la naturaleza y las formas que puede tener el conocimiento por fuera de las lógicas establecidas bajo una relación colonial. Si aceptamos que la colonización no solo implica una presencia física y de control político y territorial, sino una imposición de estructuras de pensamiento que crean un marco para la producción del conocimiento, entonces la pregunta de los estudios poscoloniales es ¿de qué manera se puede pensar por fuera de un discurso que parte de un binario colonizado/colonizador? O puesto de otra forma: el poscolonialismo no se refiere a una situación *después* del colonialismo sino a establecer un nuevo discurso *por fuera* de este. Es en esta segunda comprensión del término en la que me centraré un poco más en el día de hoy.

Tres intelectuales son marco de referencia frecuente en los estudios poscoloniales. En primer lugar se encuentra Edward Said quien, con su libro *Orientalismo*, influenció enormemente a toda una generación de académicos y los hizo pensar en el poder que tienen las prácticas discursivas en establecer relaciones de otredad. En sus escritos Said demuestra cómo diferencias que percibimos como radicales (por ejemplo, el mundo occidental y el resto del mundo), son construidas y reforzadas por la manera que nos referimos a ellas. En otras palabras, la forma como representamos, categorizamos y hablamos sobre el “Otro” importa. Luego se encuentra la importante experta en teoría cultural, Gayatri Spivak, quien ha demostrado la importancia de dar voz a los grupos marginalizados (y no me refiero a hablar sobre los grupos marginalizados, sino en realidad a prestar atención a sus voces y a sus textos). Pero Spivak también apunta (y esto queda claro en su escrito “*Can the subaltern speak?*”) que las subjetividades de los grupos marginales están profundamente restringidas por el discurso en que fueron construidos como subalternos en primera instancia. Finalmente junto con ella está Homi Bhabha,

---

<sup>1</sup> Ponencia leída en el Foro Música y Poscolonialismo, Jornadas Círculo Colombiano de Música Contemporánea, febrero 21, 2014, Bogotá. Este trabajo es una versión revisada y actualizada de un escrito original de 2005 titulado “A Sociomusical Model of Analysis for the Study of Latin American 20th Century Classical Music”.

también proveniente de India, quien se ha enfocado en demostrar la inestabilidad que siempre tuvo el poder colonial y el valor de lo ambivalente, lo híbrido y la capacidad de acción del individuo colonizado frente a las ansiedades del colonizador. Bhabha muestra la complejidad de las relaciones coloniales, y señala lo mucho que dejamos de comprender cuando aceptamos divisiones binarias del mundo que son casi irreconciliables, bien sea entre los buenos (los anteriormente oprimidos) y los malos (los anteriormente opresores), el “Occidente” y el “Islam” o el mundo “McDonalds” y el “Jihad”.<sup>2</sup>

Pero por supuesto, lo nuestro aquí hoy tiene que ver con la música. En los siguientes minutos presentaré una reflexión desde el pensamiento poscolonial acerca de las prácticas discursivas y las estructuras de poder que dan forma a la labor de la composición en la tradición de música clásica latinoamericana de finales del siglo veinte y comienzos del veintiuno. Me centro en los compositores por cuestiones de tiempo, aunque creo que es fácil traducir varias de estas ideas a los varios roles de producción y reproducción musical y de conocimiento en esa tradición.

Hace un par de viajes al Uruguay tuve la suerte de encontrarme con la “*Carta a un escritor latinoamericano*” del escritor, músico y comediante uruguayo Leo Maslíah.<sup>3</sup> Me disculpo con Maslíah, pero me tomo la libertad de leerla aquí con varios ajustes para hacerla aún más pertinente para los compositores latinoamericanos. Les aseguro, las partes cruciales y las divertidas son de Maslíah, y todas las deficiencias que escuchen son mías. La carta en mi versión alterada es supuestamente escrita por la asociación de críticos musicales de Europa y el tribunal de geopolítica musical.

*“Querido compositor latinoamericano:*

*Hemos venido siguiendo tu carrera durante las últimas décadas y tenemos algo importante que comunicarte. Creemos que será de provecho no solamente para ti y los tuyos, sino para mantener el sano equilibrio existente dentro del rico espectro de formas, géneros y estilos que articulan el vasto mundo de la música. Sabemos que tienes talento, pero ¡cuidado! útilízalo con tacto. No intentes incursionar en roles que no te han sido asignados. No vanguardices, porque te vamos a boicotear. No vamos a avalar tus inventos. Debes usar tus dones en la tarea de aplicar las técnicas compositivas y discursivas que nuestros músicos consagraron como válidas. Sólo que ellos se valieron de esas herramientas para describir nuestra realidad, y tú debes describir la tuya. Hay por aquí un grupo de intelectuales que asumen, en nombre de toda Europa occidental, la culpa que ella tiene de que en tu país la gente viva mal. Y esta gente necesita documentación. Necesita testimonios directos de las atrocidades que la colonización y el imperialismo, a lo largo de los siglos y a cargo de sucesivas metrópolis, han cometido en tu tierra. Y necesitan que esos testimonios en su versión musical estén bien compuestos, para demostrar su tesis de que los latinoamericanos no son criaturas inferiores, anormales bastardos nacidos ilegítimamente del cruce de dos especies no compatibles (la cultura metropolitana y la autóctona, con injertos de aquella otra trasplantada desde África por la fuerza). Es sólo que el clima*

---

<sup>2</sup> Huddart, David. *Homi K. Bhabha* (Routledge, Nueva York, 2006): 2.

<sup>3</sup> Para original ver: Leo Maslíah, “Carta a un escritor latinoamericano” en: *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000): 100-101.

*tropical los hace ser un poco más remolones, y bueno, en la economía de mercado el que no se apura va al muere. Así que trata de componer bien, idiota. Escribe cosas que nosotros podamos entender. Color local sí, puedes ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, melodías indígenas, porque ya sabes eso de 'pinta tu aldea y pintarás el mundo'. Pero píntalo con el pincel que nosotros te damos. Sólo así te vamos a sacar buena crítica en las revistas especializadas. Si compones cosas raras, nosotros no nos vamos a esforzar en lo más mínimo por descifrarlas, y tus coterráneos, aunque vean cualidades, igual van a hacer la vista gorda ante ellas y van a desconfiar, porque no van a estar seguros de que son buenas, a menos de que nosotros así lo decretemos. (Hay tan solo un par de excepciones, permisos excepcionales que se han otorgado a tres compositores de tu subcontinente, habilitándolos para ingresar en lo que llamamos 'música universal' [o música seria, o la lista de los grandes compositores]: Villa-Lobos, Ginastera y Chávez, eso sí, en sus momentos más dóciles. Pero te confiamos secretamente que eso se debe a que para nosotros ellos son europeos). Te lo advertimos de nuevo: pórtate bien. Tienes que ser la voz de la conciencia culpable de Europa. Si nos haces caso, te prometemos para siempre un lugar allá abajo en nuestros libros de historia en la sección de 'compositores de otros países' o 'compositores nacionalistas' (junto a los finlandeses, los australianos, los surafricanos y cualquier asiático que actúe igualmente). También en algún momento te vamos a invitar de una ciudad a otra del primer mundo, para que des charlas sobre tu música y las desgracias de tu gente. Y en las revistas académicas de música clásica van a salir artículos sobre ti y algunos de tus coterráneos. Ah, eso sí, los artículos son escritos por nosotros. Reserva tu ejemplar con anticipación.*

*Firmado:*

*Asociación de Críticos Musicales de Europa*

*y*

*Tribunal de Geopolítica Musical"*

Comencemos pues a examinar los conceptos de arte, identidad y cultura para luego reflexionar sobre cómo estos enmarcan la labor de la composición. Mi intención con esto es buscar esos binarios reductivos, esas estructuras de pensamiento colonial que pasan por verdades incuestionadas, y al desenmascararlas, al menos parcialmente, quizá lograr tener un poco más de control sobre ellas. En gran medida, al examinar esta situación, busco mostrar los paralelos y las continuidades entre el colonialismo y el cosmopolitismo.

## **Consideraciones y definiciones iniciales**

El concepto de "arte" como es usualmente utilizado entre quienes en nuestra sociedad se identifican como artistas, implica que hay campos de acción social que son o tienen resultados artísticos, y otros que no. El concepto en gran medida está construido sobre la oposición binaria arte/no-arte, o arte/oficio (u obra artística/artesanía). Esta división corresponde en cierta medida a discursos de modernidad y tienen connotaciones similares, aunque no iguales, a las oposiciones

moderno/tradicional, quizá una substitución del caduco civilizado/primitivo, y en alguna medida siendo remplazado por el binario global/local.

Como individuo, yo tengo una serie de hábitos de acción y de pensamiento que estructuran mi vida.<sup>4</sup> Algunos de estos hábitos cambian con el tiempo, mientras que otros están profundamente arraigados y rara vez cambian. Por ejemplo: el tipo de ropa que se usa, los gustos musicales, fumar, las ideas individuales sobre espiritualidad, etcétera. En muchas instancias estos hábitos son compartidos con otras personas y usualmente a esto se le llama “cultura” aunque para evitar pensar sobre ellos como reificados e inamovibles, yo prefiero hablar de prácticas culturales. Central a todo esto es el concepto de identidad. Es importante entender la identidad no como algo unitario e incambiable, sino como un posicionamiento activo y dependiente de las situaciones presentes. La llamada identidad, a la que yo prefiero referirme como identificaciones para mostrar esta flexibilidad, es la selección parcial y variable de hábitos de práctica y pensamiento que usamos para presentarnos a nosotros mismos y a los demás así como los hábitos que son percibidos por nosotros y los demás como prominentes.<sup>5</sup>

Hay al menos dos niveles en que estos hábitos compartidos llamados “cultura” crean agrupaciones sociales. A un nivel que el etnomusicólogo Thomas Turino llama *cohorte cultural*, están los individuos que comparten una constelación específica de hábitos relativamente situacional y con una limitada profundidad —por ejemplo, la agrupación de dueños de autos antiguos, los uribistas, los compositores, las personas que hacen magia, o los dueños de perros. Por supuesto pertenecer a una cohorte rara vez excluye la pertenencia a otro. A un nivel de profundidad de hábito mayor y dependientes en gran medida de nuestra socialización, están las *formaciones culturales*. A este nivel se encuentran hábitos de acción y pensamiento donde por ejemplo están ideas sobre raza, sobre género, creencias en que trozos de papel pueden ser intercambiados por servicios y bienes (el dinero), sobre pertenencia familiar, regional, nacional, o religiosa. Una formación cultural es una constelación de hábitos que une grupos de personas atravesando diferentes cohortes y usualmente incluye algún tipo de profundidad temporal. En este caso por ejemplo, el sentirse bogotano, colombiano, capitalista, judío, latinoamericano, hombre, o incluso sentirse Pérez, García o Herrera. Estas formaciones culturales ocurren entre y por encima de límites geográficos como, por ejemplo, las religiones, las comunidades de diáspora y de inmigrantes y las formaciones cosmopolitas. Las formaciones cosmopolitas —la más relevante en nuestro caso de hoy siendo el cosmopolitismo capitalista occidental— involucra constelaciones de hábitos que están ampliamente dispersos entre grupos específicos y porciones de la población en múltiples países alrededor del mundo pero que no tienen un centro particular de origen, aunque sí focos de poder. Un aspecto clave de las prácticas culturales cosmopolitas es que aunque son compartidas transnacionalmente, siempre generan versiones locales. Por ejemplo: el automóvil como medio de transporte es una práctica cosmopolita, pero las diferentes formas de manejar y los comportamientos conectados a esta actividad son bastante localizados. En el caso de la música podemos ver, por ejemplo, cómo la atracción hacia el minimismo durante la segunda mitad del siglo veinte fue un común denominador entre compositores, pero se

---

<sup>4</sup> Turino, Thomas. *Music as Social Life: the Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

<sup>5</sup> Ver Turino, especialmente su capítulo 4.

manifestó de formas muy diferentes en Europa, Estados Unidos y en los países del cono sur americano. La composición de música en la tradición clásica occidental (música clásica o erudita, académica, o cómo se la quiera llamar) es una práctica netamente cosmopolita, que conecta individuos por encima de límites geográficos, pero que, como toda práctica cosmopolita, se manifiesta de forma diferente y de manera localizada en distintos lugares.

## I. El compositor como individuo

La categoría de “compositor” como una identificación de un individuo es resultado de la división de trabajo que se ha generado históricamente en la tradición musical clásica.<sup>6</sup> Por lo general cualquier ser humano tiene la capacidad biológica de crear música tomando el concepto de música no como una definición en particular sino como una agrupación de sus múltiples y coexistentes definiciones.<sup>7</sup> El considerar al “músico” como un productor especializado de bienes culturales, y más aún, las subcategorías de compositor, intérprete, pedagogo, musicólogo, etcétera son todas construcciones basadas en la división del trabajo dentro de la particular formación cosmopolita occidental. El título de “compositor” marca una diferencia con aquellos que no lo tienen, generando pues, mediante el uso de la palabra en el discurso, la naturalización de una condición para la generación de distinción. El modo de producción especializado, el ser “compositor” se convierte entonces en lo que Marx diría es *“un modo de vida definitivo... lo que [los individuos] son, por lo tanto coincide con el cómo producen”*. Uno no solo compone, uno es compositor.

## II. El campo de la producción cultural

La división de la labor que lleva a la idea de composición en la tradición musical clásica occidental, genera un campo particular de producción. Este campo busca la creación de un producto que encaje en la categoría socialmente creada de “obra de arte”. Citando al sociólogo francés Pierre Bourdieu: *“El campo de la producción cultural es el lugar de conflicto en donde lo que está en juego es el poder para imponer la definición dominante del ‘artista’ y de tal manera delimitar la población de aquellos con derecho a participar en el conflicto de definir al ‘artista’.”*<sup>8</sup> La obra artística se convierte en el producto de la capacidad individual, o de un pequeño colectivo, para configurar su propia realidad y proponer una definición de qué es el arte. Y esto puede ser realizado bien sea manteniéndose cerca de la definición dominante y reinante de arte, por lo tanto reforzándola, o mediante el desafío, cambio, expansión, contracción o alteración de una u otra forma de tal definición. En otras palabras, al yo producir algo que llamo “obra de arte”, estoy ejerciendo mi capacidad de crear, guiar, y dar forma a lo que en mi cohorte se le llama “arte” y por ende, cuales son las posibles acciones de un “artista”.

---

<sup>6</sup> Ver: Karl Marx, “The German Ideology: Part 1,” en *The Marx-Engels Reader*, Robert Tucker ed. (New York: Norton, 1959 [1846]): 110-135.

<sup>7</sup> Ver: John Blacking, “The Biology of Music-Making,” en *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers (New York: Norton, 1992): 301-314; y Philip Bohlman, “Ontologies of Music,” en *Rethinking Music* eds. Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford y New York: Oxford University Press, 1999), 17-34.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed,” en *The Field of Cultural Production* (New York: Columbia University Press, 1977), 42-43.

De cualquier forma, el resultado de este espacio de conflicto, el brote mismo de la obra de arte, es en última instancia una transacción de poder.

### **III. Poder**

La intención del individuo de redefinir su propia realidad por medio de la obra de arte encuentra inmediata resistencia de otros individuos que comparten esa realidad y que pueden o no estar de acuerdo con esta nuevo intento de (re)definición. El potencial de interactuar efectivamente con el sistema depende directamente del poder del individuo. Como lo sostiene Anthony Giddens: “*La acción involucra la intervención en eventos del mundo, de tal manera que producen resultados específicos [...] El poder como capacidad de transformación puede definirse pues como la capacidad del agente de llegar a esos resultados*”.<sup>9</sup> El o la artista descubre rápidamente que su capacidad transformacional, su capacidad de imponer su definición de qué es “arte” se incrementa notablemente con las alianzas adecuadas.

### **IV. Alianzas estratégicas para la adquisición y control del poder**

El individuo compositor entonces se convierte en parte de grupos que de una manera u otra incrementan su poder. Al nivel local y regional las alianzas pueden ocurrir basadas en cohortes culturales de dos o más individuos unidos por algunos factores en común, incluyendo linaje académico, geografía, intereses, etcétera. Por ejemplo, mis cohortes pueden ser los estudiantes de Luis Pulido, los egresados de la Universidad Nacional, las personas interesadas en improvisación electrónica, o los compositores bogotanos en general. Como indiqué anteriormente, pertenecer a una cohorte no limita la pertenencia a otros simultáneamente. A este nivel es usual que los miembros de la cohorte se conozcan entre sí dada su proximidad y su historia común.

Las alianzas regionales pueden expandirse aun más y alcanzar el nivel “nacional”, en este caso usualmente implicando la presentación de un frente unido del grupo dominante, ejerciendo hegemonía sobre grupos subalternos dentro del país a pesar de las luchas internas que puedan existir. Ya a esta altura el conocerse personalmente pasa a un segundo plano, aunque no deja de ser posible. Por ejemplo, el Círculo Colombiano de Música Contemporánea tiene una escala nacional, pero sin que sea planteado así, privilegia de cualquier forma a Bogotá, tanto por el número de miembros que habitan aquí, como por las facilidades de apoyo que se dan en la ciudad capital y sus múltiples programas de música. En la escala más amplia, pueden hacerse alianzas transnacionales, donde generalmente no ocurre una unificación de diferentes frentes, pero se alcanza una conciencia de identificación colectiva. Por ejemplo, casos concretos como los becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, los partícipes de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, los miembros de la

---

<sup>9</sup> Anthony Giddens, “Agency, Structure,” en *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis* (Berkeley: University of California Press, 1979), 88.

Sociedad Internacional de Música Contemporánea o simplemente el identificarse y ser identificado como compositor latinoamericano.

## V. Estrategias de hegemonía

Una vez que el nivel transnacional es alcanzado, ya a nivel de formación cultural cosmopolita, las luchas de poder internas buscan consolidar la hegemonía de ciertos sectores de esta formación. El término hegemonía, como fue utilizado por Antonio Gramsci, se refiere al *“liderazgo cultural, moral e ideológico sobre grupos aliados y subordinados...y [está conectado al] consentimiento y no a la coerción, a la dirección y no a la dominación”*.<sup>10</sup> De cierta forma, la práctica discursiva generada en los años 1960 de referirse a la metrópoli y la periferia en materias culturales está señalando, quizá de manera demasiado simplificada, que existe una lucha interna de poder por establecer qué es el arte, y qué arte es más o menos válido y en qué condiciones es relevante. Sin embargo el entender la metrópoli y periferia en términos geográficos generales y poco específicos (Estados Unidos o Europa por un lado, países latinoamericanos por el otro) oculta dinámicas mucho más complejas, donde por ejemplo los compositores de estados como Tennessee, Georgia, Alabama, tienen mucho menos capacidad de transformación que compositores en Colombia, o que mientras ciertos sectores de compositores en París pueden afectar enormemente los intereses y valores de la tradición musical, otros compositores en la misma ciudad se encuentran tan marginados como sus pares en Atenas o Caracas.

Diferentes estrategias concretas toman lugar para establecer y consolidar la hegemonía de ciertos sectores en la producción musical. Cuatro ejemplos:

- Uno: la aceptación de ciertas manifestaciones artísticas controladas —y usualmente castradas de cualquier potencial político— provenientes de los grupos dominados —por ejemplo el fenómeno de la world music y el world beat. En el mundo culto sucede algo similar. Mientras las músicas de Mariano Etkin son tan solo parcialmente conocidas en ciertos círculos, la obra de Osvaldo Golijov recibe atención y difusión en los circuitos cosmopolitas de música clásica.
- Dos: el control sobre las tecnologías. Como ya lo ha discutido anteriormente Coriún Aharonián, el costo y acceso a equipos y materiales de trabajo y educativos resultan menores comparativamente para quienes se encuentran en instituciones privilegiadas o en regiones geográficas con mayor poder económico o tasas de conversión favorables. Con esto se controla entre otros que algunos sectores estén adecuadamente retrasadas con respecto a otros.
- Tres: el discurso de la modernidad es reforzado mediante la celebración de lo tradicional entre los grupos dominados, y a la vez la celebración de lo moderno entre la facción dominante. Por ejemplo, con la promoción de movimientos de vanguardia que provienen de centros metropolitanos pero no de la periferia. O la importancia que se le da a la innovación en el rock y pop (considerados “modernos”) al contrario de la que se da a la tradición en la música popular latinoamericana.

---

<sup>10</sup> David Forgacs citando a Gramsci en: Antonio Gramsci, *An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings*, ed. David Forgacs (New York: Schocken Books, 1988), 423.

- Cuatro: las dificultades de intercambios entre los sectores marginalizados. Un excelente ejemplo es dado de nuevo por Aharonián al mostrar las diferencias en el intercambio de productos culturales de los países en las periferias, y la relativa facilidad de obtener aquellos provenientes de los centros metropolitanos.

## **VI. Poder interno y externo dentro de la formación cosmopolita capitalista occidental**

Finalizando, queda implícito en las secciones anteriores, que la formación cosmopolita capitalista occidental está inserta en al menos dos tipos de luchas de poder simultáneamente. La primera involucra la división interna en la clase dominante, donde los intelectuales, dueños de alto capital simbólico y cultural, son dominados por aquellos con capital económico. Incluso el prestigio entre el círculo intelectual depende en parte de los reconocimientos a los dueños del capital económico por medio de becas, patrocinios, y mecenazgo. Este acto como concesión sirve a la vez al propósito de mantener las relaciones de poder y proveer un mecanismo de control sobre la facción dominada de tal manera que su producción refuerce el discurso dominante, en este caso en particular aquel de las élites cosmopolitas.

En segundo lugar, la lucha de poder ocurre también en un nivel macro donde la formación capitalista cosmopolita occidental busca dominar e imponerse sobre otras formaciones culturales, en lo que podemos llamar un discurso globalizante. En este discurso se busca naturalizar la expansión capitalista, es decir, que nos hace pensar cuando escuchamos la palabra “global” en un capitalismo basado en el mercado libre, en sus tecnologías, ideas, instituciones y formas de vida. Al implicar una totalidad geográfica (el “globo”), el discurso deja por fuera cualquier expresión alternativa a las que éste promulga. Ese proceso comienza con la primera expansión del Imperio Habsburgo en el siglo dieciséis, continúa en el siglo diecinueve con la carrera imperialista liderada por el Imperio Británico, y continúa hoy liderado por grupos cosmopolitas transnacionales pero aún asociado con frecuencia geográficamente a Estado Unidos de Norteamérica y a ciertas partes de Europa, aunque esta asociación tiende a ignorar la importancia de grupos de poder en México, Rusia o Arabia Saudita por ejemplo. El foco en lo geográfico, sin embargo, nos hace ignorar que estos grupos de poder funcionan bajo lógicas postnacionales, es decir más allá, y sin referirse a la nación. El liderazgo de estos grupos es facilitado y legitimado por las tres grandes instituciones económicas internacionales: el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y la Organización Mundial del Comercio.<sup>11</sup> Bajo el discurso del globalismo, estas organizaciones continúan buscando imponer los hábitos y pensamientos de un grupo particular, el de los capitalistas cosmopolitas occidentales, bajo el discurso de la globalización. Evidentemente lo que en algún momento fueran fuerzas individuales y regionales, que posteriormente se convirtieran en fuerzas “nacionales”, han alcanzado en los últimos siglos una consciencia de fuerza “transnacional” que no tiene fronteras y que está determinada principalmente por la capacidad de generar un discurso, el del globalismo, que naturaliza el discurso cosmopolita como si fuese una realidad para

---

<sup>11</sup> James Kurth, “Globalization: Political Aspects,” en *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, vol.9. Neil J. Smelser and Paul B. Baltes, eds. (Amsterdam: Elsevier Science, 2001): 6285.



todos los grupos sociales alrededor. Por supuesto, gran parte de ese discurso parte de la academia, que por una parte se ha beneficiado de becas y apoyo de estas organizaciones internacionales, y que por otra vive en su realidad una situación de apariencia global.

Para concluir, entender la situación del compositor o de la compositora latinoamericana desde los estudios poscoloniales, requiere examinar los supuestos que han sido naturalizados y tomados como verdades, y desbaratar los binarios simplificantes que ocultan la complejidad de las relaciones de poder en el campo de producción cultural. También requiere entender al compositor o compositora latinoamericano como parte de una facción dominada del sector dominado del ala dominante de la sociedad. Esta situación se deriva de un proceso que no necesariamente usa la coerción y una abierta dominancia, sino uno en que los sectores con poder hacen concesiones para lograr la hegemonía. Se hizo antes con las prácticas litúrgicas adaptadas a lenguas nativas en la Latinoamérica del siglo diecisiete o los Grammy latinos hoy en día.

Judith Butler escribe que “*el discurso se convierte en opresivo cuando requiere que el sujeto que se expresa, en orden de expresarse, deba participar de los mismos términos opresivos*”.<sup>12</sup> Bueno, ya lo dice Maslíah en el texto “*Color local sí, puedes ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, melodías indígenas, porque ya sabes eso de ‘pinta tu aldea y pintarás el mundo’.* Pero píntalo con el pincel que nosotros te damos. Sólo así te vamos a sacar buena crítica...”<sup>13</sup>

## Trabajos Citados

- Aharonián, Coriún. *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo, Uruguay, OMBU: 1992.
- \_\_\_\_\_ "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje." *Latin American Music Review* 15 (1994): 189-225.
- \_\_\_\_\_ "Rapport: Skandinavien som del af den musikalske 3. verden." *Dansk Musik Tidsskrift* 1(1995-96): 35-36.
- Blacking, John. "The Biology of Music-Making." En *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers, 301-314. New York: Norton, 1992.
- Bohlman, Philip. "Ontologies of Music." En *Rethinking Music* eds. Nicholas Cook y Mark Everist, 17-34. New York: Oxford University Press, 1999.
- Bourdieu, Pierre "Introduction." En *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, 1-7. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_ "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed." En *The Field of Cultural Production*, 29-73. New York: Columbia University Press, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

---

<sup>12</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990): 116.

<sup>13</sup> Maslíah, 2000.

- Giddens, Anthony. "Agency, Structure." En *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, 49-95. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Gramsci, Antonio. *An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings*, ed. David Forgacs. New York: Schocken Books, 1988.
- Huddart, David. *Homi K. Bhabha*. Routledge, Nueva York, 2006.
- Kurth, James. "Globalization: Political Aspects," En *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*, vol.9. Neil J. Smelser and Paul B. Baltes, eds. Amsterdam: Elsevier Science, 2001.
- Marx, Karl. "The German Ideology: Part 1." En *The Marx-Engels Reader*, 110-134. Robert Tucker ed. New York: Norton, 1959 [1846]
- Masliah, Leo. "Carta a un escritor latinoamericano." En: *Carta a un escritor latinoamericano y otros insultos*, 100-101. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
- Spivak, Gayatri Chakravorti. "Can the Subaltern Speak?," en *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Gary Nelson and Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Turino, Thomas. *Music as Social Life: the Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.