

SEGUNDO CONGRESO CORAL ARGENTINO

ARTE CORAL Y COMUNIDAD

"La actividad coral como instrumento de transformación"

organizado por

OFADAC

Organización Federada Argentina de Actividades Corales

del 18 al 21 de junio de 2015

Venado Tuerto – Santa Fe

Argentina

ÁREA TEMÁTICA 4: COROS Y SOCIEDAD

POLÍTICAS CULTURALES

PARA LA PROMOCIÓN DEL CANTO CORAL

VOCES TESTIGO DE UN MODELO DE NACIÓN

Verónica Murray

INTRODUCCION

Estudiar el desarrollo de las políticas culturales en Argentina nos permite comprender cómo se pensó, se planificó y se desarrolló la cultura en diferentes momentos de nuestra historia. Para quienes nos interesa el desarrollo y la promoción de la actividad coral, nos resulta inevitable el surgimiento de un interrogante: ¿Existieron políticas culturales para la promoción del canto coral en Argentina? Ya sea por acción u omisión, las decisiones concretas de gestión nos hablan de la relevancia que se le brinda a las diversas actividades del campo de la cultura, permitiéndonos detectar direccionalidades y jerarquizaciones que son en el fondo decisiones políticas.

Cuando observamos las prácticas culturales, debemos considerar que ellas constituyen un territorio complejo, compuesto de diversos actores e intereses en disputa por la distribución y apropiación de contenidos simbólicos diferenciales.

Según Pierre Bourdieu corresponde a la sociología establecer las condiciones en las cuales se producen los consumidores de bienes culturales y su gusto, advirtiendo que tales preferencias no son naturales sino que están estrechamente ligadas a la ubicación de los actores en el espacio social. Quienes detentan el capital económico y político disponen además de mecanismos que contribuyen a reproducir la distribución del capital cultural, tendiendo a perpetuar las desigualdades de la estructura social (*Bourdieu, 1997*).

Bajo esta perspectiva, los sonidos y las voces preservadas en la memoria colectiva son fruto de gestiones concretas e irradian una definición de cultura subyacente. Con el transcurso del tiempo, constituyen huellas de las ideologías presentes en los diversos modelos de nación por los que transitó el país. A contraluz, también manifiestan los fuertes procesos de pugna por el reconocimiento de un espacio dentro del campo cultural de aquellos sectores invisibilizados.

Como afirma Luis García Conde (2004: 16)

“Desde siempre las clases dirigentes han querido controlar la memoria de los pueblos; han actuado para determinar lo que “debe” ser recordado y aquello que “debe” ser olvidado. (...) Así, nuestra historia se lee más por los silencios y las medias palabras, que por lo dicho”.

Héctor Olmos, analizando las políticas culturales, cita un esquema de Maté Kovacs según el cual es posible agruparlas en tres grandes categorías:

1. *Patrimonialista (que pone el acento en la preservación).*
2. *Difusionista (cuyo eje es la difusión de los valores de la alta cultura).*
3. *Democrática (que privilegia la participación creativa)*

Según afirma:

“En la primera y segunda categoría, la inquietud esencial se dirige al desarrollo de las artes y la conservación del patrimonio cultural fijo y móvil, así como a la promoción de los intercambios artísticos. La inquietud por una mayor participación en la vida cultural se limita a facilitar el acceso a las actividades y a los productos de la cultura clásica y los problemas de creatividad son, en general, percibidos como relativos a las necesidades de los artistas de profesión. Tales políticas suelen insistir exageradamente en la divulgación en detrimento de otros momentos del proceso cultural. De acuerdo a esta orientación “promover cultura” es difundir grandes expresiones nacionales o universales, antes que favorecer la producción simbólica” (Olmos, 2008: 73).

Siguiendo tal categorización, proponemos acercarnos a un caso concreto ocurrido en la Ciudad Buenos Aires en la década de 1930, como testimonio de una política cultural patrimonialista y difusionista que estimuló el desarrollo del canto coral por medio de la regulación del estado a través del Consejo Nacional de Educación (Murray, 2008).

Este proyecto ha quedado registrado en documentos oficiales y prensa de la época, permitiéndonos estudiar su impacto y la relevancia que la agenda política le otorgó. Por entonces, Cultura y Educación íntimamente vinculadas, conformaron un núcleo central en el proceso de institucionalización de ciertas prácticas culturales como rituales nacionales, prácticas que hoy pueden ser puerta de entrada para comprender el sistema de valores de aquel modelo de nación.

Finalmente pretendemos analizar la tendencia de las gestiones actuales, cercanas a la tercera categoría de Kovacs, cuya propuesta refleja una inquietud de estimular la creatividad y una participación democratizada en la vida cultural.

En estas políticas, atravesadas por las nuevas legislaciones nacionales y tratados internacionales, se busca propiciar actividades corales que contemplen la inclusión, la multiculturalidad y el respeto por los derechos humanos. Su desarrollo está orientado a coordinar la acción de los diferentes actores, buscando brindar mayores condiciones de participación intersectorial.

UN MODELO DE NACIÓN: UN PLAN DE POLÍTICA CULTURAL

Desde la sanción de la Ley Nacional de Inmigración en 1880 y los cambios sociales que esta produjo, se incrementó la cantidad de extranjeros presentes en el territorio de la Ciudad de Buenos Aires, propiciando el desarrollo de diversas expresiones de la cultura popular.

Hacia 1930 el tango se había convertido en un componente de la vida cotidiana, identificado por la elite porteña como un símbolo de los sectores marginales. La incorporación de letras en su composición lo constituyó en un genuino signo de manifestación ciudadana, utilizando el lunfardo como una jerga particular, enriquecida con el aporte de palabras provenientes de los idiomas que hablaban los inmigrantes. El avance de esta expresión generó una fuerte preocupación de la clase dirigente, quienes percibieron la necesidad de diseñar y planificar acciones que logran contrarrestar la divulgación de estas músicas impropias.

Pronto comienzan a vislumbrarse las pujas culturales y el tema se instala, iniciándose un proceso de homogeneización de las expresiones populares que se ve reflejada en el impulso de políticas culturales de carácter patrimonialista y difusionista.

Según Olmos tales políticas suelen tener como objetivos:

1. **Proteger acervos nacionales.** *Basados en esta noción, los nacionalistas (en un paradigma que García Canclini denomina Tradicionalismo patrimonialista) privilegian la protección patrimonial y conciben la democratización de la cultura como divulgación de valores "auténticos", expresivos del ser nacional y paradigmas de la historia propia.*
2. **Difundir formas expresivas.** *Sustentándose en esta orientación, para los liberales democratizar lo cultural es difundir los valores universales de "la cultura superior". Pensamiento claramente elitista que se basa en la figura de vanguardias encargadas de "concientizar" y llevar el gran arte a las mayorías" (Olmos, 2008: 73).*

La consolidación de una tradición común encontró su encause en las acciones promovidas desde los organismos oficiales de Educación y Cultura que procuraron, fomentar los valores 'nacionales'.

Se accionó entonces, la puesta en marcha de una gestión para efectivizar la "encarnación" de la nacionalidad, respaldada en los sonidos patrios. Se buscaba unificar las expresiones de la cultura popular, que debían ser "elevadas" por medio de una guía oportuna de "buen gusto" y educación.

El canto colectivo se presentó como un medio facilitador para implementar esta política dado que todos los inmigrantes ya poseían la costumbre de cantar fraternalmente en sus colectividades.

En tal sentido el Consejo Nacional de Educación promulgó un proyecto que, entre sus acciones concretas decidió:

“Propiciar los coros de adultos”. Expediente 21024/I/934, 19 de octubre de 1934.

(El Monitor de la Educación Común “Sección Oficial”. Año LIV. Nº 742. Octubre 1934: 131).

La relevancia del proyecto puede extraerse de las siguientes palabras del Inspector General de Escuelas de Adultos (*El Monitor de la Educación Común*, Nº 742, Octubre 1934):

“Los coros no necesitarían comentarios si sólo nos propusiéramos mostrar el canto en sí mismo, pero la formación de masas corales en las escuelas para adultos responde a un propósito más amplio. Es parte de un complejo cultural que estamos realizando. Queremos que dichas escuelas instruyan y eduquen a los alumnos y que esta obra de educación trascienda a los vecindarios”.

La promoción de los coros de adultos en las escuelas, en el marco general de una política cultural de nacionalización, fue un factor clave en el proceso de construcción de una identidad homogeneizada, dirigida a “cultivar” al sector social considerado ‘disgregado’, integrado fundamentalmente por obreros e inmigrantes.

Así fue como a partir de 1934 se inició la conformación de agrupaciones corales en las escuelas para adultos de la Ciudad de Buenos Aires, cuyo repertorio debía responder a una selección ideológicamente ‘apto’ para ser cantado, en donde ciertas obras, autores y temáticas fueron incluidas y otras, como el tango, por el contrario fueron explícitamente rechazadas.

Se transcribe a continuación el expediente que inaugura su concreción:

*1º- La Inspección de Escuelas para Adultos tomará las medidas del caso para crear en cada una de las escuelas de su jurisdicción, con los alumnos de las mismas, **una masa coral, con el propósito de difundir en el pueblo la afición y la costumbre del canto que tenga por tema asuntos de historia patria, costumbres argentinas o creaciones superiores de la lírica universal, que por su sencillez y belleza sea un motivo de educación.***

2º- Los Directores buscarán la persona capacitada, que con carácter honorario quiera dirigir la formación y enseñanza del canto coral, dejando expresa constancia, que bajo ningún pretexto, debe auspiciarse la creación de cátedras rentadas de música ni la obtención del pago de viáticos ni otras formas de remuneración.

A cargo de la conformación de los coros se designó a Felipe Boero, profesor de amplia trayectoria internacional cuya autoridad musical le otorgaba un alto reconocimiento sociocultural que resulto transferible para la aceptación incuestionable de las obras seleccionadas.

3º- La organización central de los coros estará a cargo, también con carácter honorario, del músico argentino y ex Inspector Técnico jubilado de la Repartición, Maestro don Felipe Boero, quien a título de coro modelo organizará bajo su dirección personal, un coro mixto con los alumnos de las escuelas para adultos Nº 1 y 2 del Consejo Escolar 6º. La organización de esta masa coral

será previa a las demás que funcionarán en los distintos Consejos Escolares, las cuales se ajustarán, para todo lo relativo a la enseñanza y a su funcionamiento, a las normas que se establezcan en ella.

4º- La dirección central de los coros, dependerá de la Inspección General de Escuelas para Adultos.

5º- Agradecer al señor Felipe Boero su desinteresada y valiosa cooperación que presta a la acción del H. Consejo” (El Monitor de la Educación Común. Sección Oficial, “Formación de masas corales en escuelas para adultos”. Año LIV, Nº 742, Octubre de 1934: 131,132).

DESARROLLO E IMPLEMENTACIÓN DEL PROYECTO

Los ensayos de las masas corales se realizaban en escuelas estatales de la Capital, habilitándose los sábados para que profesores y alumnos no distrajeran el tiempo que corresponde a la enseñanza ordinaria. Las agrupaciones se hallaban integradas por hombres y mujeres argentinos e inmigrantes, en su mayoría obreros, estudiantes de las escuelas de adultos (Murray, 2008).

Según decía Boero:

*“La índole, las condiciones y la edad de ese alumnado de modestos obreros, que después de su trabajo diario acude a la escuela nocturna [...] es campo propicio, por ser **el más necesitado y el más ansioso de esa cultura que ha de mejorar su vida**” (Boero de Izeta, 1978: 119).*

Las masas corales salían de las aulas a difundir su canto no sólo en las esferas oficializadas de exposición, sino también ante otros obreros y estudiantes.

“Hombres y mujeres de todas las edades y oficios, argentinos unos, extranjeros otros, sumaban sus voces maravillosamente en aquellos conjuntos de centenares de cantores que no sólo actuaban en las escuelas del centro o de los barrios de la ciudad, en actos y conmemoraciones, sino que llegaron a presentarse en escenarios de gran jerarquía, entre ellos, el Teatro Colón de Buenos Aires, con gran aplauso de la crítica” (Fermín Estrella Gutiérrez en Boero de Izeta, 1978: 17).

Desde aquel inicial ‘coro modelo’ dirigido por Boero, la actividad se diversificó llegando a mantenerse en 1937, doce agrupaciones corales en funcionamiento paralelo (Boero de Izeta, 1978: 119). Tal como señala el expediente que inició la actividad (antes citado), Boero era el director central de la actividad y como detallan las críticas era quien dirigía los conciertos y audiciones oficiales, pero los ensayos cotidianos se encontraban a cargo de una serie de maestros especiales de música que sólo en pocas crónicas se detallan. Esos profesores tenían a su cargo, en las escuelas, la preparación de los coros para el momento de las muestras anuales.

En una ceremonia oficial realizada en el Teatro Cervantes de la Capital donde la masa coral dirigida por Felipe Boero realizó su primera muestra, el presidente del Consejo Nacional de Educación renovó su deseo de extender la práctica coral a todos los distritos de la Capital y explicitó su confianza en la acción

de Boero como representante de la 'alta' cultura, enfatizando la necesidad de la erradicación de aquellas culturas 'bajas', representadas en su discurso por el tango.

*"El Consejo Nacional de Educación tiene confianza plena en el hombre que ha puesto al frente de esta renovación de los cantos [...]. Espera, confiadamente, en que, **con su enseñanza, ha de ser desterrado definitivamente el tango con letra extraída de los bajos fondos sociales, que al atravesar la boca deja un sabor amargo y al pasar por el alma, deposita en ella gérmenes de descomposición moral**" (Presidente del Consejo Nacional de Educación en *El Monitor de la Educación Común*. Año LV, Nº 754, Octubre de 1935: 79, 80).*

La organización y cumplimiento de este proyecto llevó un par de años. Comenzó con el citado 'coro modelo' y paulatinamente fueron sumándose nuevos distritos con nuevas agrupaciones.

"Al núcleo primitivo integrado por alumnos de las escuelas 1 y 2 del Distrito Escolar VI, se fueron uniendo poco a poco los de las otras escuelas, hasta llegar a formar un gran grupo coral de más de 2.000 personas, que actuaban bajo su dirección [Boero] entonando canciones a 4 y 6 voces". "En años sucesivos se agregaron las escuelas de los distritos II, V, VII, XV y XVII, eligiéndose aquellas que disponían de local más apropiado" (Boero de Izeta, 1978: 117 y 125).

En el año 1936 las masas corales se habían consolidado como un verdadero movimiento cultural llegando a presentarse incluso en el teatro Colon. Las subsiguientes presentaciones no sólo conmocionaron a los agentes oficiales sino también a la prensa y a los críticos. El Monitor de la Educación Común, órgano oficial del Ministerio de Educación, expresó:

"El pueblo como espectador no se entusiasma fácilmente y es difícil conducirlo por nuevos cauces. Un concierto sinfónico, un espectáculo cualquiera que se aparte un poco de lo agudamente popular, le resulta poco menos que indiferente. Otra cosa es cuando ese mismo pueblo pasa a ser actor, a producir. Se entusiasma, trata de superarse. La cuestión pues, está en demostrarle y probarle su capacidad. Tal el hallazgo del maestro Boero.

*[...] No es complicada la psicología popular. Necesita cauces inteligentemente señalados [...] Los resultados no pueden ya discutirse. [...] **El Coro de las Escuelas de Adultos canta a cuatro voces; es un conjunto homogéneo disciplinado que sigue musicalmente una batuta [...]** y ese coro lo integran jóvenes de ambos sexos, en su mayoría obreros que ensayan en las horas libres de sus habituales quehaceres [...]. Pensemos, pues, en la trascendencia social de este nuevo aspecto de la educación común y calculemos los resultados que podrá traer la multiplicación de estos núcleos de obreros escolares que aprenden a cantar. Ya hay cinco de ellos en actividad que suman más de mil jóvenes con idéntica orientación y **común repertorio de bellas canciones argentinas**" (Julio Alcázar en *El Monitor de la Educación común*. Año LVI. Nº 767. Noviembre 1936: 64).*

En años posteriores la actividad tuvo un veloz desarrollo, como permite vislumbrar la nota que sigue, del año 1937:

*“Una demostración, extraordinaria en nuestro ambiente, de **cultura artística popular inteligentemente dirigida**, fue la que ofrecieron [...] las masas corales formadas por alumnos y alumnas de las escuelas para adultos de la Capital. Cerca de dos mil jóvenes, dirigidos por el maestro Felipe Boero, interpretaron el imponente conjunto, y con ejemplar conciencia artística, fruto de viva y paciente dedicación, selectos aires nacionales [...] componían la audición que dio comienzo con el Himno Nacional las obras siguientes: El gato correntino, El triunfo, La alborada, La criolla, La media caña, Himno a la primavera. Tomaron parte siete masas corales: el coro modelo formado por alumnos de las escuelas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 del Consejo Escolar 6º, preparados por el maestro Felipe Boero” (Información Nacional. El Monitor de la Educación común. Año LVII. Nº 780. Diciembre 1937: 71).*

VOCES TESTIGO DE UN MODELO DE NACIÓN

Las obras seleccionadas pueden comprenderse como el manifiesto vívido de los valores musicales y estéticos destacados por las instancias legitimadoras del modelo de Nación de aquella época. Según expresa Felipe Boero (Revista Crótalos. Enero a Marzo 1938 año V, Nº 39), se trataba de elegir obras que pudieran transmitir “amor a la música verdaderamente nuestra”.

Se seleccionaban aquellas obras que lograban una empatía comunicacional entre el compositor y su audiencia por medio del empleo de recursos musicales que hicieran referencia a la estética criolla, como construcción cultural de un imaginario rural históricamente sancionado como “la esencia de nuestra nacionalidad” (Plesch, 1996).

De este modo, el repertorio quedaba conformado por obras creadas por los compositores más destacados de la música académica argentina, adherentes al denominado movimiento del nacionalismo musical.

Al referirse a los coros de adultos Boero dice:

“Tienen un repertorio de 15 canciones, además del Himno Nacional y marchas patrióticas. Son las siguientes; “Himno a la primavera”, de Berutti; “Gato correntino”, de Forte; “La Criolla”, de Palacios; “Ocaí” de Gilardi; “Pala-pala”, de Luna; “Chacarera mendocina”, de Ismael Moreno; “Zamba de Rosario” de Ríos; “El palito”, de Espoile; “El escondido”, de Gómez Carrillo y, por último, algunas más: “Triunfo”, “Huella”, “Media Caña” (de “El Matrero”), “Alborada”, “Flor de cardón” y “La firmeza” (Felipe Boero en Revista Crótalos, Enero a Marzo de 1938 año V, N 39).

Las canciones aprobadas convocan inmediatamente a la escena a aquellas otras excluidas del plano oficial que, de modo dialéctico, permiten reflexionar acerca de las proyecciones del ideario filosófico y político del Estado/Nación dentro de un programa patrimonialista-difusionista. Las músicas legitimadas impactan socialmente en la conformación de identidades, valores éticos y estéticos.

Dice Boero, refiriéndose al repertorio de los coros:

“Creo que ésta es la educación musical que se debe dar al pueblo, primero, porque es accesible a todos por su sencilla belleza, segundo porque actualmente el gusto artístico popular está estropeado por las malas audiciones de radio, por la música exótica” (Felipe Boero en Revista Crócalos, Enero a Marzo de 1938 año V, N 39).

El fenómeno permite una doble lectura, por un lado esta gestión logró generar un movimiento de democratización en la práctica coral que, hasta ese momento funcionaba de modo sumamente restringido, al brindar a un nuevo sector la posibilidad de participación activa. Por primera vez los obreros e inmigrantes estaban siendo citados desde los márgenes para ocupar un lugar protagónico en el discurso. Pero, también se puede leer como un plan oficial de selección y recorte de los sonidos y las músicas “dignas” de representar a la nación: los de la “alta” cultura.

La política cultural implementada por el Ministerio de Educación se destinó a las escuelas para adultos de la capital federal. ¿Por qué se puso el foco de la gestión en la capital? Ciertamente era el espacio que nucleaba más cantidad de obreros e inmigrantes, lo cual generaba un amplio número de colectividades y prácticas culturales diversas que debían ser homogeneizadas.

¿Cuál es el rol asignado a los actores en el proyecto y la consideración de sus derechos? La práctica coral era presentada como una actividad no obligatoria. Por el contrario, implicaba una participación voluntaria según la cual el mismo coreuta acudía, presuponiendo un pacto previo que implica una mística común, una percepción del mundo que es compartida, que se identifica a través de la música.

Sin embargo, no eran los miembros del coro quienes elegían qué cantar y qué decir por medio de las obras. No podían expresar sus preocupaciones genuinas ni interpretar las sonoridades que les eran propias.

Boero, como director del proyecto, tenía en sus manos la decisión de seleccionar las obras, en permanente acuerdo con las instancias oficiales de legitimación. Los actores del sector marginal eran pasivos receptores de una música que les era ajena pero eran activos en su interpretación, como un modo de apropiarse de esos sonidos y textos que buscaban construirse como un valor nacional.

¿Cuál es el presupuesto que se asignó a tal actividad?

Queda explícitamente enunciado en el expediente que no hay un presupuesto para la tarea de los docentes, ni siquiera para Boero como director general. Se trata de una labor honoraria en post del bien común y servicio a la patria.

UNA VISIÓN DE LA ACTUALIDAD

Actualmente, las tendencias de la gestión cultural han cambiado, procurando terminar con los programas que relegan a la mayoría al lugar de pasivos espectadores y las excluyen de la acción creadora y transformadora de la sociedad. Estas políticas que Kovacs identifica como Democráticas son producto de transformaciones y reivindicaciones de derechos a nivel global.

A mediados de la década del 80, tras el horror vivenciado durante las dictaduras militares, América Latina activó un replanteamiento y análisis sobre las nociones de política, democracia, estado, sociedad y cultura. Un debate que manifestaba las diferencias ideológicas entre dictadura y democratización, que repercutiría en ámbito de la cultura y hasta en su propia definición.

Como expresa Canclini:

“...la redefinición del concepto de cultura ha facilitado su reubicación en el campo político. Al dejar de designar únicamente el rincón de libros y las bellas artes, al concebir la cultura –en un sentido más próximo a la concepción antropológica- como el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas, es posible verla como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta” (Canclini, 1987: 25).

Esta nueva perspectiva alentó también transformaciones en torno al alcance de las políticas culturales en Latinoamérica, consideradas ahora como una actividad extendida al conjunto de la sociedad y no sólo definidas desde el ámbito de poder.

En tal sentido, García Canclini entiende como políticas culturales *“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: 26).*

Bajo esta perspectiva, son varios los actores que intervienen, de modo directo o indirecto, en definición de los contenidos culturales y su puesta en valor.

El despertar de una conciencia social en torno a la necesidad de participación en la construcción de los valores simbólicos de la cultura es fruto de la ampliación de derechos que, desde la legislación y tratados internacionales, se fue abriendo paso en los ciudadanos que redescubrieron *“el significado o la potencialidad política de las pequeñas redes de solidaridad” (Canclini, 1987: 26).*

Algunos documentos internacionales como la Declaración de México, celebrada en 1982 en ocasión de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales – Mundiacult- invoca a que las mismas *“protejan, estimulen y enriquezcan la identidad y el patrimonio cultural de cada pueblo; además, que establezcan el más absoluto respeto y aprecio por las minorías culturales, y por las otras culturas del mundo”.*

Por su parte, la Carta Cultural Iberoamericana, documento aprobado en Uruguay en 2006, en ocasión de la XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, reconoció expresamente la importancia de reforzar el papel de la cultura en la promoción y consolidación de los derechos humanos y manifestó la necesidad de que el diseño y gestión de las políticas culturales se correspondan con la observancia, el pleno respeto y la vigencia de los derechos humanos.

¿Cómo afectó estas transformaciones a la actividad coral?

Desde la vuelta de la democracia al país, comenzó un notable florecimiento de la actividad. Surgieron múltiples agrupaciones corales escolares, municipales, comunitarias y barriales, públicas y privadas, que otorgaron a nuestro entorno una renovada experiencia sonora y estética. Los coros se abrieron a la diversidad, incorporando nuevos repertorios, revalorizando las músicas latinoamericanas e incluyendo obras de autores populares, ajenos al ámbito coral, por medio de *arreglos* creados por los propios directores.

Estos nuevos coros de la democracia se constituyeron en voces testigos de un nuevo modelo de nación que comenzaba a nacer, permitiendo escuchar el contrapunto complejo de nuestro entramado social: nuevas voces y textos que hablaban de una diversidad que antes pretendía ser homogeneizada.

En el año 2013 comienza a tratarse el proyecto de Ley por el cual se establece un

“Régimen para la Promoción y Difusión de la Actividad Coral” teniendo en cuenta, la significativa importancia que la misma posee en nuestro país. (4.274-D.-2013)

Como explica Roy Cortina en el informe:

“Lo es tanto en la esfera pública –donde los coros asumen la forma de cuerpos estables como el Coro Polifónico Nacional de Ciegos (1942), el Coro Polifónico Nacional (1966), el Coro Nacional de Niños (1967) y el Coro Nacional de Jóvenes (1985), todos bajo la órbita de la Secretaría de Cultura de la Nación– como en la esfera privada o comunitaria. Sin embargo y no obstante la importancia y la contribución que hacen en materia sociocultural, los coros de ambas esferas carecen de un apoyo oficial sustantivo y quedan a merced del esfuerzo de sus integrantes o de instituciones de la sociedad civil –como la Organización Federada Argentina de Actividades Corales (OFADAC) y la Asociación Argentina para la Música Coral “América Cantat” (Aamcant)– que desarrollan una labor inestimable en ese sentido. Por lo expuesto, en el entendimiento de la necesidad de proteger e impulsar esta actividad cultural, que sin dudas hace a nuestra identidad, las señoras y señores diputados, integrantes de las comisiones, han decidido dictaminar favorablemente la presente iniciativa” (Roy Cortina, O.D. Nº 2551).

La iniciativa de una Ley Nacional de Coros está siendo asumida desde las Cámaras de Diputados, sin embargo no es solo una decisión política. La reconfiguración social y simbólica del canto coral como parte significativa del entramado cultural de la argentina, es un reclamo pertinente de una compleja trama de actores que incluye por igual a agentes del sector político, miembros de la sociedad civil, sectores populares, organizaciones no gubernamentales, organismos internacionales, artistas, intelectuales, instituciones sin fines de lucro, movimientos y agrupaciones juveniles, formaciones comunitarias, organizaciones culturales, organizaciones barriales, militantes de partidos minoritarios, estudiantes universitarios: actores que buscan “socializar la ideología democrática” (Canclini, 1987: 52).

Se transcribe a continuación el Proyecto de Ley que cuenta con media sanción de la H. Cámara de Diputados de la Nación y se encuentra actualmente a consideración de la H. Cámara de Senadores de la Nación.

PROYECTO DE LEY

LEY NACIONAL DE COROS (Sesiones Ordinarias 2013. Orden del día Nº 2551)

Artículo 1º – La presente ley tiene por objeto el desarrollo de la actividad coral en todo el territorio nacional, desde una perspectiva federal, a través de la promoción y difusión de sus distintos géneros y estilos, de la labor de los/as directores e integrantes de los coros y de las entidades sin fines de lucro representativas de aquélla.

Art. 2º – A los efectos de esta ley, se considera actividad coral: a) La interpretación de la música coral; b) La composición y arreglos de música coral; c) La creación de coros; d) La enseñanza del canto coral; e) La formación y la capacitación de directores de coro; f) La realización de estudios e investigaciones artísticas, musicológicas, musicográficas, pedagógicas, científicas e históricas relacionados con la actividad coral y sus publicaciones; g) La publicación literaria, de partituras, musical o audiovisual, cualquiera sea su soporte, de obras artísticas o científicas vinculadas con la música coral; h) La que realizan las entidades corales sin fines de lucro en la organización, promoción y difusión de certámenes, concursos, competencias, muestras, conciertos, publicaciones corales, encuentros y festivales de coros; i) Los certámenes, concursos, competencias, muestras, conciertos, encuentros y festivales de coros; j) Los concursos de composición y arreglos de música coral; k) Las giras artísticas nacionales e internacionales; l) Otras vinculadas a lo coral.

Art. 3º – La autoridad de aplicación realizará un censo nacional que reunirá toda la información disponible sobre los eventos de carácter público y privado, nacional e internacional, que prevean la posible presentación de coros. A los efectos de su diseño, elaboración y permanente actualización convocará a las entidades sin fines de lucro representativas de la actividad coral.

Art. 4º – Con el objeto de facilitar la participación de los coros en los eventos incluidos en el censo, la autoridad de aplicación garantizará la publicidad de su contenido y dispondrá la implementación de mecanismos de apoyo que incluyan el financiamiento parcial o total de los viáticos respectivos.

Art. 5º – Dispóngase a favor de los coros y las entidades corales sin fines de lucro representativas de la actividad coral, un cupo mínimo del quince por ciento (15 %) de los instrumentos de promoción previstos en los artículos 18, incs. a) y c), 20 y 33 de la ley 26.801, sin perjuicio de su participación en el conjunto de acciones que la misma prevé.

Art. 6º – Los festivales musicales nacionales que cuenten con el auspicio oficial de alguna dependencia de la administración pública nacional, centralizada y descentralizada, deberán prever un espacio para la participación de al menos un coro que interprete el género respectivo.

Art. 7º – La autoridad de aplicación organizará un Encuentro Nacional de Coros, destinado a favorecer el intercambio de experiencias entre los grupos corales del país y exponer su labor artística. Deberá

celebrarse anualmente y la determinación de su sede se realizará con un criterio rotativo entre las distintas regiones culturales del artículo 14 de la ley 26.801.

Art. 8° – Confórmase, en el ámbito de la autoridad de aplicación, el Centro de Documentación Coral de la Argentina que tendrá por objetivo recopilar y preservar partituras, libros, revistas, folletos, programas, discos, CD y otros soportes y materiales referidos a las obras corales de carácter nacional e internacional, de todos los géneros y estilos. Tendrá su sede en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su contenido será de carácter público y se garantizará el acceso al mismo por parte de la ciudadanía. La gestión del Centro de Documentación Coral será realizada en coordinación con las entidades sin fines de lucro representativas de la actividad coral.

Art. 9° – Para acceder a los beneficios previstos en la presente ley, los coros a través de sus directores y las entidades sin fines de lucro representativas de la actividad coral deberán estar inscriptos en el Registro Único de Músicos Nacionales y Agrupaciones Musicales Nacionales del artículo 24 de la ley 26.801.

Art. 10. – El Estado nacional tenderá a arbitrar los medios necesarios para que el cargo de director coral sea reconocido en todas las nóminas, listas de cargos y partidas presupuestarias de los organismos de la administración pública nacional, centralizada y descentralizada, en los cuales exista un coro. Sin perjuicio de lo establecido en los regímenes especiales existentes, a partir de la vigencia de la presente ley, las vacantes que se produzcan para el cargo de director coral o sus asistentes en tales organismos, deberán ser cubiertas por la instancia de concurso público de antecedentes y oposición.

Art. 11. – El Instituto Nacional de la Música, en coordinación con la Secretaría de Cultura de la Nación, será la autoridad de aplicación de esta ley. Los gastos que demande su implementación se imputarán al fondo de financiamiento creado por el artículo 25 de la ley 26.801.

Art. 12. – Créase el Consejo Asesor para la Música Coral que tendrá la misión de velar por el cumplimiento de la presente ley y estará integrado por un (1) representante de la Secretaría de Cultura de la Nación, un (1) representante del Ministerio de Educación de la Nación y tres (3) representantes –con carácter ad honórem– de las entidades sin fines de lucro representativas de la actividad coral que posean personería jurídica. Serán sus funciones: a) Asesorar a la autoridad de aplicación en la elaboración de programas de difusión de la actividad coral; b) Fomentar y apoyar la realización de certámenes, concursos, competencias, muestras, festivales descriptos en el artículo 2º, inciso h) de la presente ley, y la de publicaciones sobre las temáticas que abarcan las actividades citadas en los incisos f) y g) del mismo artículo; c) Promover la creación de espacios de formación y perfeccionamiento académico para los/as directores y gestores culturales especializados en actividades corales; d) Convocar y consultar a especialistas y referentes del ámbito coral; e) Propiciar la investigación musicológica, científica e histórica relacionada con la actividad coral; f) Diseñar e impulsar concursos de composición coral de música argentina; g) Impulsar la

incorporación en los lineamientos curriculares, formales y no formales, de la actividad coral como contenido y práctica a desarrollar en el ámbito de las instituciones educativas de gestión estatal y privada, de todos los niveles; h) Sugerir pautas sobre las normativas de concursos de cargo.

Art. 13. – Invítese a las provincias y a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a adoptar medidas similares a las previstas en la presente ley en el ámbito de sus respectivas jurisdicciones”.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos observado dos modelos distintos de concebir la misma actividad, basados en políticas culturales diferentes. Las consideraciones en torno al canto coral se vinculan estrechamente con el modelo de nación vigente en cada caso y la definición de cultura que se encuentra implícita en el mismo.

Durante la década del 30 las políticas culturales destinadas a contrarrestar la expansión de ciertas manifestaciones musicales como el tango, fomentaron los valores 'nacionales' por medio de una gestión de tinte patrimonialista-difusionista, destinada a homogeneizar las expresiones de la cultura popular. El canto colectivo se presentó como un medio facilitador para implementar esta política que se desarrolló a través del Consejo Nacional de Educación.

Las transformaciones actuales de las políticas democráticas no son un hecho aislado sino parte de un conjunto de acciones vinculadas a múltiples transformaciones y reivindicaciones de derechos a nivel global.

En el Proyecto de Ley vigente se plantea una ampliación de la definición misma de canto coral, que evidencia la voluntad de insertar la actividad en su contexto actual, dinamizando su funcionamiento dentro del campo musical y acercando su desarrollo a las lógicas vigentes de las industrias culturales y creativas. El desarrollo del canto coral se plantea en la actualidad como una actividad cultural que involucra a todo el territorio nacional y debe incluir sus distintos géneros y expresiones, buscando brindar mayores condiciones de participación intersectorial.

Quedará pendiente para el futuro poder revisar el modo en que esta nueva Ley Coral es aplicada y desarrollada en nuestro territorio.

BIBLIOGRAFIA

- **Alonso, Elizalde, Vázquez, 1997.**
La Argentina contemporánea. Aique. Bs. As.
- **Arizaga, Rodolfo y Camps, Pompeyo.1990.**
Historia de la música en la Argentina. Manuales Musicales. Ricordi. Buenos Aires.
- **Bertoni, Lilia. 2001.**
Patriotas, Cosmopolitas Y Nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.
- **Boero de Izeta. 1978.**
Felipe Boero. Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Cultura y Educación. Buenos Aires.
- **Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean Claude. 1977.**
La Reproducción. Edición Laia. Barcelona.
- **Bourdieu, Pierre. 1995.**
Las reglas del arte. Editorial Anagrama. Barcelona.
- **1997**
Espacio social y poder simbólico, en Razones prácticas sobre la teoría de la acción. Anagrama Barcelona.
- **Devoto, Fernando. 2002.**
Historia de la inmigración en la Argentina. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.
- **Devoto, Fernando. 2002.**
Nacionalismo, Fascismo y Tradicionalismo en la Argentina Moderna. Una Historia. Siglo XXI. Buenos Aires.
- **Donozo, Leandro. 2006.**
Diccionario bibliográfico de la música argentina: y de la música en la Argentina. Gourmet Musical. Buenos Aires.
- **Dussel, Inés y Caruso, Marcelo. 2000.**
La invención del aula. Santillana. Buenos Aires.
- **García Canclini, Néstor. 1987.**
Políticas culturales en América Latina. Néstor García Canclini (ed.) Grijalbo. México.
- **García Conde, Luis 2004.**
Ley de fondos documentales privados, Archivos de Buenos Aires. Temas de Patrimonio Cultural 9. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura.
- **García Morillo, Roberto. 1984.**
Estudios sobre Música Argentina. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires.
- **Gesualdo, Vicente. 1961.**

Historia de la música en la Argentina: 1536 - 1851. Beta. Buenos Aires.

- **Graeme Chalmers, 2003.**

Arte, educación y diversidad cultural. Paidós. Barcelona.

- **Kuss, Malena. 1998.**

"Nacionalismo, Identificación y Latinoamérica", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Nº 6. 133-149. Fundación Autor. Madrid.

- **Murray, Verónica. 2008.**

"Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical. La música coral en la Ciudad de Buenos Aires en la década del 30". Actas de la Quinta semana de la música y la musicología. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". UCA. Buenos Aires.

- **Olmos, Héctor Ariel. 2008.**

Gestión cultural y desarrollo: claves del desarrollo. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Madrid.

- **Plesch, Melanie. 1996.**

"La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", en *Revista Argentina de Musicología*. AAM. Nº 1, 57-68. Córdoba.

- **Plesch, Melanie. 2008.**

"La lógica sonora de la generación del 80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino", en *Los Caminos de la música. Europa y Argentina*. Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy. Jujuy.

- **Sarlo, Beatriz. 1988.**

Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Nueva Visión, Buenos Aires.

- **Scarabino, Guillermo. 2000.**

El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX. Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.

- **Veniard, Juan María. 1986.**

La Música Nacional Argentina. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.

- **Warley, Jorge. 1985.**

Vida cultural e intelectuales en la década de 1930. CEAL. Buenos Aires.

Fuentes consultadas

- El Monitor de la Educación Común. 1929-1939. Órgano del Consejo Nacional de Educación. Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

- Revista Crócalos. Enero a Marzo de 1938 año V, N 39.

- SESIONES ORDINARIAS 2013 ORDEN DEL DÍA Nº 2551.