

Cuatrocientas voces para los cuatrocientos años. Procesos de hibridación e interculturalidad en la primera presentación del Orfeón Universi- tario de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Four Hundred Voices for Four Hundred Years. Hybridization
and Intercultural Processes in the First Performance of the
Orfeón Universitario in the Universidad Nacional de Córdoba
(Argentina)*

*Hernando Varela**

Resumen: En el año 2012, dieciocho agrupaciones corales vocacionales de diferentes dependencias de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) se unieron para darle vida a un Orfeón Universitario en el marco de los festejos por los 400 años de la Universidad. Con el propósito de aunar una gran cantidad de voces y de expresarse colectivamente en un gran coro, se optó por la confección de un programa musical -por demás ecléctico- que puso en relieve diversas líneas expresivas y manifestaciones culturales que han atravesado a la Universidad y a la práctica coral enmarcada en ella a lo largo de su derrotero histórico. Este trabajo se propone reflexionar sobre los procesos de hibridación que ocurren en el espectro de alcance de la Universidad como práctica social, considerando que la propuesta programática del Orfeón Universitario da cuenta de una interculturalidad en las prácticas culturales de la Universidad.

Palabras clave: interculturalidad, hibridación cultural, Universidad Nacional de Córdoba, canto coral.

Abstract: In 2012, 18 vocational choirs from different dependencies of the Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) came together to give birth to the Orfeón Universitario during the celebrations for the 400 years of the University. In order to unite a large number of voices and express themselves collectively in a large choir, an eclectic musical program was made-up that highlighted various expressive lines and cultural manifestations that have crossed the University, and the choral practice framed in it, throughout its historical course. This work aims to reflect on the hybridization processes that occur in the scope of the University as a social practice, considering that the musical program of the Orfeón Universitario accounts for an interculturality in the cultural practices of the University.

Keywords: pinterculturality, cultural hybridization, National University of Cordoba, choral singing.

Recibido:
24/05/2022
Aceptado:
28/10/2022



*Esta obra está bajo
una Licencia
Creative Commons
Atribución – No
Comercial – Sin
Obra Derivada 4.0
Internacional.*

* Licenciado en Composición Musical. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
Docente. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina
hernando@upc.edu.ar

Intereses y motivaciones

En el año 2013 se cumplieron 400 años de existencia de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Ese fue el marco para que se dieran una serie de celebraciones en toda la comunidad universitaria que comenzarían un año antes bajo la consigna “Camino a los 400 años”. Uno de los proyectos artístico-culturales que se puso en marcha en este contexto fue el del Orfeón Universitario, que consistía en reunir a todos los coros vinculados a la Universidad en un gran orfeón. En el proyecto que dio inicio a esta experiencia, impulsado en el comienzo por Polo Román y Lina Seisdedos, se remarcaba que:

La celebración de los 400 años de la Universidad sería el marco propicio para llevar esa idea a la práctica, al permitir que un número determinado de voces y voluntades, aparentemente aisladas y dispersas, converjan en un gran coro al que se podría llamar Orfeón Universitario, para interpretar obras musicales que serán la expresión de la voluntad creadora de los coros de la Universidad Nacional de Córdoba y símbolo de hermandad alrededor de la música. (Román y Seisdedos, 2012).

En esa intención de aunar, de hermanar, de expresar la ‘voluntad creadora’ colectivamente y, a su vez, en una gran unidad ‘coro’, se optó por la confección de un programa por demás ecléctico que ponía en relieve diversas líneas expresivas y manifestaciones culturales que han atravesado a la Universidad y a su práctica coral a lo largo de su derrotero histórico. Consideramos que esta pluralidad de manifestaciones, aún dejando de lado muchas otras, habilita a reflexionar sobre los procesos de ‘hibridación’ que ocurren en el espectro de alcance de la Universidad como práctica social. Nos enmarcamos en los postulados de Nestor García Canclini (2001), que define la ‘hibridación’ como “procesos socio-culturales en los que, estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 14). En este trabajo me propongo poner en relieve algunos elementos de los repertorios que incluyeron el programa musical que evidencien estos procesos. Parto de la hipótesis de que el Orfeón Universitario, en su primera presentación de 2012, daba cuenta de la interculturalidad¹ en las prácticas culturales de la Universidad.

[1] Se utiliza el prefijo inter- apelando a lo siguiente: “La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad” (García Canclini, 2001, p. 20).

El primer concierto del Orfeón Universitario, donde se presentó el programa que analizo, se llevó a cabo en la Sala de las Américas del Pabellón Argentina de la UNC el sábado 1 de diciembre de 2012, a sala completa². El concierto fue estructurado en una serie de talleres (cuatro) que integraban un número limitado de coros, cada uno para abordar dos obras de un repertorio en particular. Luego, se reuniría el total de los cantantes de las dieciocho agrupaciones corales que participaron en esa edición para interpretar algunas músicas a capela y, como cierre, junto a la Orquesta Sinfónica de la UNC. Iré deteniéndome en cada obra (en el orden que acontecieron en el concierto) sin pretensión de ser exhaustivo, pues interesa plantear un mapeo del programa en su totalidad y, atendiendo a las diferentes singularidades, con el objetivo de que vayan surgiendo nexos y ‘parciales’ en la proyección de un imaginario intercultural.

Música Barroca Colonial Americana (*Runacunap suyacuinin callpan nacpa quemi cuinin...*)³

El concierto comenzaba con la muestra del taller ‘Música Barroca Colonial Americana’. La agrupación coral estaba conformada por los cantantes del coro de la Facultad de Matemática, Astronomía y Física; del coro de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño; del coro de la Facultad de Ciencias Químicas y del coro de la Escuela de Fonoaudiología de la Facultad de Ciencias Médicas. El bloque estaba dirigido por el director del coro de FaMaF (Facultad de Matemática, Astronomía, Física y Computación), Gustavo Rocchietti, y participaba, también, un pequeño grupo de instrumentistas (violines: Enrique Roberti e Iván Mastro-nardi; violonchelo: Catriel Luna; y clave -en realidad piano eléctrico-: Mariana Rocchietti). El programa presentaba las obras de la siguiente manera:

- *Hanacpachap* (Anónimo-Cuzco- Primera obra polifónica impresa en lengua quechua)⁴

[2] El proyecto se sostiene, hasta nuestros días, como una de las actividades más convocantes promovidas por la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNC con diversos conciertos a lo largo de la última década y la participación, por ejemplo, en los festejos por los 100 años de la Reforma Universitaria en 2018 y con la última presentación el domingo 1 de diciembre de 2019, en homenaje a la Prof. Lina Seisededos, fallecida en octubre de ese año.

[3] Del texto del *Hanacpachap: Esperanza que anima y da soporte a los hombres*.

[4] *Hanacpachap cussicuinin*: <https://www.youtube.com/watch?v=2ATeTUboVCs>
Alma Redemptoris Mater: https://www.youtube.com/watch?v=EDe7TTbaW_w

- *Alma redemptoris mater* (Anónimo-Archivos musicales de las misiones jesuíticas de Chiquitos, Bolivia)

Si bien existen dudas sobre la autoría del *Hanacpachap*, es importante remarcar que fue Juan Pérez Bocanegra el autor de la publicación que incluía esta pieza y puede haber tenido algún tipo de incidencia en su contenido musical o hasta haberla compuesto él mismo. “Juan Pérez Bocanegra, el autor de (o quizás el instigador para que se compusiera) el hoy tan difundido *Hanacpachap cussicuinin*, primera polifonía impresa en América” (Waisman, 2019, p. 124). También resulta importante aclarar que, si bien Bocanegra fue cantor de la catedral de Cuzco y tuvo una fuerte presencia en las misiones, la impresión de su *Ritual formulario* que incluía esta obra fue realizada en Lima. El *Hanacpachap* es una de las obras más difundidas e interpretadas actualmente del repertorio de música colonial latinoamericana, principalmente por ser la primera composición polifónica impresa en el territorio americano. Menos difundido es el siguiente dato:

Resulta ridículo (aunque mucho más triste) que, de los cientos de capillas indígenas esparcidas por todo el continente, el único testimonio de una pieza polifónica no proveniente de las misiones jesuíticas sea el conocido *Hanacpachap* impreso por Juan Pérez Bocanegra en su *Ritual formulario*, en Lima en 1631. (Waisman, 2019, p. 168)

Otra de las particularidades de la pieza es la lengua de su texto escrito en quechua. Esto puede leerse como un proceso de multiculturalidad, de mestizaje cultural, de culturas musicales euro-indígenas. En parte es cierto, pero como consecuencia de un programa de evangelización: “En nuevas zonas de contacto euro-indígena, el programa de una música omnipresente como herramienta para la evangelización siguió vigente” (Waisman, 2019, p. 125). En las misiones, las músicas que circulaban cotidianamente eran, principalmente, canciones simples en lengua indígena local provistas por los mismos misioneros, en general, con el objetivo de hacer más atractivo el culto católico a los nativos. En este punto, resulta interesante observar cómo se trasladan los usos⁵ de las músicas proponiendo diversas constituciones de sentido. Mientras en el siglo XVII la lengua indígena buscaba empatizar con los nativos y acercar tanto las prácticas musicales europeas como

[5] Sobre los ‘usos’ de las canciones, ver Seman, P. (2019). Prólogo. La canción nunca es la misma en A. Gilbert y M. Liut (Comp.), *Las mil y una vida de las canciones*. Gourmet Musical Ediciones.

el contenido religioso, hoy lo que llama la atención de esta música es, justamente, el texto en quechua. Esto es lo que resalta, en este caso, la inclusión del *Hanacpachap* al apelar a la pluriculturalidad de las naciones latinoamericanas. En relación con la *performance*, se utilizaron dos elementos para subrayar esta cuestión. Por un lado, el coro cantaba sosteniendo dos banderas: una argentina y una *whipala*. Por otro lado, en la interpretación musical, se optó por realizar la última estrofa sumando un charango y transformando esa estructura métrica de dos ‘breves’ en ‘un dos cuartos’ con ritmo de carnavalito.

Otra cuestión que rescata la inclusión de este bloque en el programa, es el histórico. Este himno procesional fue editado pocos años después de la creación del Colegio Máximo de Córdoba (institución fundacional de lo que hoy conocemos como UNC), en 1613. El *Alma Redemptoris Mater*, en este sentido, viene a representar ya un siglo XVIII de las prácticas musicales en Hispanoamérica, donde el estilo barroco se había instalado fuertemente y se actualizaba constantemente con influencias de los misioneros que venían de diferentes experiencias musicales (no solo españolas). Este es el caso de Martin Schmid, padre suizo de la orden jesuítica, destinado a enseñar música a los indios en las misiones de Chiquitos. Se le atribuyen a Schmid varias de las obras de los archivos de las misiones de Chiquitos junto a otras de Domenico Zipoli. De hecho, habría sido Schmid en su paso por Córdoba (camino a Chiquitos), quien fuese encargado de llevar a las misiones las composiciones de Zipoli tan presente en la historia musical y, particularmente, de las prácticas corales en Córdoba.

Lo expuesto anteriormente se basa en el trabajo publicado recientemente por el musicólogo Leonardo Waisman. Quisiera destacar el trabajo de Waisman como raíz de la inclusión de este bloque en el programa del Orfeón Universitario de 2012. En el comienzo de su libro plantea el lugar que viene a cubrir esa publicación en relación con la “considerable difusión que ha tenido en las últimas décadas la música colonial latinoamericana, presente ya en innumerables salas de concierto de todo el mundo y registrada en múltiples grabaciones y videos que circulan vertiginosamente por el ciberespacio (...)” (Waisman, 2019, p. 11). De todas formas, es precisamente su trabajo de rescate que posibilitó y potenció (al menos localmente) la inclusión de la música colonial hispanoamericana en los repertorios de los coros de Córdoba. En este sentido, existe un antecedente muy concreto en la primera *Minga Coral* en 2004, donde se convocó a coros de la provincia de Córdoba a sumarse a una experiencia de talleres y canto colectivo que abordó obras de las misiones jesuíticas coloniales bajo la dirección de Waisman. Esa experiencia

de la *Minga Coral*, organizado por la Asociación de Directores de Coro de la República Argentina (filial Córdoba) y motorizado por Polo Román fue, sin dudas, el puntapié inicial hacia el Orfeón Universitario. Dicho de otro modo, el Orfeón es la concreción de la idea de realizar una Minga Coral en la Universidad Nacional de Córdoba. Resulta un dato indispensable para comprender cómo desembarcan estas obras en el Orfeón Universitario.

Música argentina de raíz folklórica (cada cosa que vimos, ya la vimos los dos...)

En el segundo bloque del concierto tuvo lugar la presentación del taller en el que participaron cantantes del Coro Estable de la Facultad de Ciencias Agropecuarias; Melisma Camerata, vocal de esa facultad; el coro del CEPRAM (Centro de Promoción del Adulto Mayor); el coro del PUAM (Programa Universitario para Adultos Mayores) y el coro de alumnos de la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano. Dirigía este segmento Sandra Leoni (directora del coro de la Facultad de Ciencias Agropecuarias). Mucho podría decirse sobre las dos canciones que integraron el bloque (*Carnavalito del Duende*, de Castilla y Leguizamón; *No te puedo olvidar*, de Castilla y Falú) y sobre el vínculo de la UNC con la canción folklórica. De todas formas, nos focalizaremos -en este apartado- en lo que daba principal unidad al bloque y esto se relacionaba con los arreglos corales. Ambos arreglos fueron compuestos por Fernando Gorgas. Fue entonces un pequeño reconocimiento y agradecimiento a su producción y aporte al repertorio de los coros vocacionales de Córdoba, en particular los universitarios. “Su obra coral es ampliamente reconocida en el ámbito de la provincia de Córdoba, hecho avalado por la interpretación de sus arreglos por numerosas agrupaciones corales” (Gallo *et al.*, 2018).

Fue en el marco de la actividad coral universitaria donde Fernando Gorgas tuvo su primera experiencia musical como cantante del coro de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y fue, en gran parte, para los coros universitarios que orientó su producción. “Yo siempre hice arreglos para coros universitarios, lo importante es que fueran cantables”⁶ (Gallo *et al.*, p. 332). Cristina Gallo, en su trabajo sobre arreglos de Gorgas, nombra varias de las interacciones del arregla-

[6] Cita de las entrevistas realizadas por Gallo, C.

dor con los directores y coros universitarios que ayudan a comprender la constitución de identidad de este bloque de dos canciones:

Entre los directores y coros para los que escribió arreglos, Gorgas menciona en su entrevista a Polo Román y el coro de la Facultad de Agronomía de la UNC; a Gustavo Maldino⁷ y una formación de cuarteto vocal que dirigía; a Gustavo Rocchietti y el coro de la Facultad de Matemática, Física y Astronomía de la UNC (...). (Gallo *et al.*, 2018, p. 333)

En los cuatro talleres iniciales del concierto, las obras tenían una fuerte relación con el/la director/a del bloque y su coro de base; en general, obras de su repertorio histórico o más reciente. Este caso no era la excepción. Estos dos arreglos de Gorgas fueron compuestos en estrecha relación con el coro de Ciencias Agropecuarias⁸ y fueron grabados por este elenco para el *CD Encuentro Coral – Volumen I* de 1997, editado a raíz de un premio estímulo de la Municipalidad de Córdoba.

Desde que, a partir del boom del folclore en los años sesenta, los coros también comenzaron a cantar esas músicas, se fueron generando -cada vez más- cuantiosas generaciones de arregladores de la canción en formato coral. Este proceso llevó desde la inclusión de uno o dos arreglos de músicas de raíz folclórica hacia el final de los programas de los coros (luego de cumplir con las obras canónicas) hasta la conformación de conciertos, exclusivamente, por este tipo de arreglos. En ese proceso, Gorgas fue un pionero y un actor fundamental del desarrollo de la canción de raíz folclórica en el ámbito de los coros vocacionales de la Universidad Nacional de Córdoba. El bloque 'Música argentina de raíz folclórica' opera como un reconocimiento a la labor de Gorgas y a la inclusión progresiva del repertorio folclórico en la música coral universitaria.

Música popular latinoamericana (¿... todas las voces?)

En el bloque bajo esta denominación se incluyeron dos canciones: *Drume negrita* y *Lata d'agua*. La primera, del compositor cubano Eliseo Grenet (1893-1950) y popularizada principalmente por 'Bola de Nieve'⁹; y, la segunda, compuesta con músi-

[7] Director también del coro de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño.

[8] El director del coro en el momento de la creación de los arreglos era Polo Román.

[9] Nombre artístico del músico cubano Ignacio Jacinto Villa y Fernández (1911-1971).

ca de Luis Antonio y letra de Jota Junior¹⁰. Participaron los cantantes del coro de la Facultad de Lenguas, del coro de la Facultad de Artes y del coro de la Facultad de Psicología. Dirigía este segmento Matías Saccone (director de coro de la Facultad de Lenguas).

En esta sección del espectáculo se apelaba al sentimiento de la ‘Patria Grande’, alineándose con las políticas culturales a nivel nacional del momento y también multiplicado en los diversos eventos de las celebraciones por los 400 años de la UNC. Se buscaba pensarnos como sujetos interculturalmente inmersos en esta ‘Patria Grande’ y, a su vez, como un reflejo del devenir (y origen también¹¹) latinoamericano de la Universidad. Se apuntaba a proyectar un imaginario en el que se borran las fronteras nacionales consolidando la unidad latinoamericana. Ahora, veamos qué nos aportan en este sentido las canciones elegidas, puntualizando en la primera de ellas.

Drume negrita es una canción de cuna cubana que trascendió las fronteras de ese país de la mano de ‘Bola de Nieve’, músico que se difundió internacionalmente por sus interpretaciones de las músicas populares cubanas: “sus canciones contribuyeron a valorar la identidad, dignidad cultural y costumbres de los afro-cubanos y a la aceptación de la negritud como parte genuina de la cultura cubana” (Balmaseda Maestu, 2008, p. 56).

*Mamá la negrita
se le salen lo pie’e la cunita
y la negra Mesé
ya no sabe qué asé*

*Tú drume negrita
que yo va comprá ‘nueva cunita
que va tené capité
que va tené ca cabé*

[10] Nombres completos: Antonio de Pádua Vieira da Costa (1921-1996) – Candeias Jota Júnior (1923-2009).

[11] Al crearse el Colegio Máximo de Córdoba en 1613, los países latinoamericanos no estaban constituidos como los conocemos hoy.

*Si tú drume yo te traigo un mamey
muy colorao,
y si no drumi yo te trai'un babalao
que da paupau.*

Excede al objetivo de este trabajo profundizar en el estudio de la canción y un análisis literario, pero rescato del texto algunos factores para problematizar sobre lo expuesto en el párrafo introductorio de este apartado. Podemos apreciar, en este arreglo, que hay componentes que apelan a darle un fuerte 'color local' y puede resultar ininteligible para gran parte de la comunidad latinoamericana. Por un lado, rasgos fonéticos y sintácticos muy característicos de un español africanizado¹² (*drume* -duerme- / *yo vá a comprá* -yo voy a comprar- / *Mesé* -Mercedes-) y, por otro, expresiones de tipo léxico propio de esa cultura local: *mamey* -fruto característico del caribe-, *babalao* -"santero, máxima autoridad del clero lucumí, sacerdote de Ifá y representante de Orula en la tierra" (Balmaseda Maestu, 2008, p. 58). Difícilmente podemos hablar, a partir de esta canción, de una música integradora de Latinoamérica toda por sus características fuertemente locales. De todas formas, habilita a pensar en los procesos de mestizaje y de hibridación, cuestión que sí es común a todas las naciones aglomeradas en la 'Patria Grande'. Para este caso, rescatamos la siguiente consideración de Balmaseda Maestu (2008):

El prolongado e intenso mestizaje de la América Hispana a lo largo del tiempo fue diluyendo este componente en muchos sitios, pero en la zona caribeña ha sobrevivido de manera intensa, en diverso grado de fusión con los otros componentes étnicos y culturales, y ha nutrido determinados hábitos sociales y culturales, la comida, el folclore, el arte, especialmente la música, ciertas manifestaciones religiosas de carácter sincrético y, de diversa manera, el español de la zona, aportándole rasgos singulares de criollización. (p. 53)

Ahora, ¿qué pasa con las 'músicas populares latinoamericanas' que no fueron incluidas en este bloque del concierto? Sería, en todo caso, una tarea faraónica tan

[12] El contacto histórico de lenguas africanas con el español originó la presencia, por todo el mundo hispánico, incluso en España, de un español africanizado o pidginizado, cuya pervivencia parece ser la del habla bozal de los negros de Puerto Rico en el XIX y de Cuba hasta mediados del XX, como consecuencia directa de la gran cantidad de esclavos africanos llevados desde finales del XVIII hasta mediados del XIX para trabajar en las plantaciones azucareras (Balmaseda Maestu, 2008, p. 53).

solo comenzar a nombrarlas. Es evidente que no hay, en esas dos canciones, una representación de todas las músicas populares latinoamericanas. Me pregunto, entonces, ¿existe la posibilidad, en el contexto de este programa tan ambicioso en cuanto a representatividad y proyección de imaginarios de comunidades, de lograr esa representación con seis minutos de música? Quizás se podría haber apelado a canciones que el devenir histórico ha posicionado (de la mano de ciertos intérpretes) como patrimonio de la Latinoamérica toda, como por ejemplo *Canción con Todos*, de César Isella; *Manifiesto*, de Víctor Jara; o *Latinoamérica*, de Calle 13. Y aun así, ¿estaría cumplido el objetivo?

Rescato, en este caso, que se apunta a una proyección de un territorio latinoamericano como unidad, pero plural, poniendo en relieve la 'localidad', la multiplicidad cultural y la hibridación como característica común. Por otro lado, cabe considerar que *Drume negrita* formó parte del disco doble *Mercedes Sosa en Argentina*, que incluía registros de los conciertos que realizara la artista al regresar del exilio al país en febrero de 1982. La inclusión de *Drume negrita* en esos conciertos (y consiguiente disco) que marcaron un hito cultural y político en la historia latinoamericana, por un lado, consolida un mensaje de alianza de la 'Patria Grande' y, por otro, constituye a la canción como un ícono de la trashumancia de las músicas populares del continente.

Música Académica Argentina (oposiciones que se desploman...)

Continuaba el programa con dos piezas del ciclo *Indianas N.º 1* para coro y piano de Carlos Guastavino (la primera, *Gala del día*, con texto de Arturo Vázquez y, la última, *Una de dos*, con texto de Juan Ferreyra Basso) compuestas en 1967. Para esta sección participaron los cantantes del coro de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales y el coro de Egresados y Amigos de la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano, y estuvo dirigido por Cecilia Croce (Dir. del coro de la Facultad de Ciencias Exactas), acompañados al piano por Arnaldo Ghione. Su elección como pianista acompañante no fue meramente circunstancial. Fue convocado por la directora del bloque, Cecilia Croce, para trabajar junto a su coro en 2011 y 2012 las 6 *Indianas* de Guastavino. Por un lado, por un lazo afectivo entre pianista y directora (Ghione fue profesor de Croce en el Instituto Superior de Educación Artístico Musical Domingo Zipoli) y, por otro, por la relación entre Ghione y el propio Guastavino. En los últimos años de vida del compositor, Ghione lo visitaba asiduamente y dedicó muchos años a la divulgación de su obra para

piano. El programa anunciaba el bloque de ‘Música Académica Argentina’. Sin pretender profundizar demasiado sobre el asunto, es importante que nos detengamos sobre la cuestión de si es pertinente categorizar como ‘Música Académica Argentina’ a esas piezas de Guastavino o si, por otro lado, resulta pertinente incluir esas piezas (y no otras) bajo ese título.

Conocidas son las críticas que se han hecho sobre la producción de Guastavino en el campo de la música nombrada como ‘académica’. Estas críticas, según Silvina Luz Mansilla (2011), constituían una formación discursiva “para la cual Guastavino era un creador anacrónico fuera de época, anclado a viejas tradiciones musicales decimonónica y con escasos méritos artísticos” (p. 222). Se conformaba por la “indiferencia, los juicios irónicos, el silencio o la crítica lapidaria procedente, sobre todo, del campo de la composición académica” (Mansilla, 2011, p. 221). Claramente, esto se daba en una coyuntura donde los agentes legitimados del campo de la composición académica bregaban por el desarrollo de estéticas más vanguardistas, aunque se mantienen hasta nuestros días en algunos casos (no ahondaremos sobre ello en este trabajo). Mansilla (2011) considera que este territorio hostil “doblegaría definitivamente la intención de Guastavino de insertarse en el campo de la llamada música culta, académica o clásica” (p. 236). A su vez, es bien conocida (y presentada detalladamente en el texto de la autora citada: *La obra Musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*) la inserción de la obra del compositor en el campo de la música popular argentina en el marco del *boom* del folclore argentino en la década de los sesenta. Este fenómeno se constituye a través de la colaboración con poetas del campo de lo ‘popular’ y la popularización de canciones de Guastavino por intérpretes influyentes, como *La tempranera* por Eduardo Falú y Mercedes Sosa; o *Hermano*, también por la cantante tucumana. En relación con las ‘canciones’ de las Indianas, ocurrió con *Chañarcito, chañarcito*, zamba interpretada por Eduardo Falú y, en la última década, por Liliana Herro. Sobre la producción de Guastavino como música llamada de raíz folclórica, sumaremos dos citas que consideramos importantes. En primer lugar, de Mansilla (2011) en relación con las interpretaciones de Eduardo Falú: “Sus versiones de *La tempranera*, *Romance de la Delfina*, *El sampedrino*, *Se equivocó la paloma* y *Chañarcito, chañarcito*, son inconfundibles y fueron percibidas por el público argentino e internacional, desde la época del *boom* del folclore, como música popular” (p. 189). Por otro lado, León Benarós, autor de la poesía de *Chañarcito*, comentaba que era la intención del compositor “hacer música para el pueblo. Guastavino (...) aspira, con legítimo derecho, a que alguien pueda silbar alguna vez por la calle (...) cual-

quiera de las zambas o canciones que recientemente ha compuesto” (en Mansilla, 2011, p. 159)¹³.

Frente a este escenario, Mansilla plantea la tesis de que Guastavino produjo una música nacionalista ‘nueva’, una música asentada en la ‘intersección’ de los ámbitos culto y popular¹⁴. Y, en ese terreno, Guastavino ha sido, en el último lustro, repertorio obligado para los coros argentinos por su accesibilidad en cuanto dificultad de abordaje para los coros vocacionales. Si bien la autora no focaliza sobre la práctica coral de las obras del compositor, en relación con esto comenta:

Se estima que tanto *Se equivocó la paloma* como *Pueblito, mi pueblo* fueron canciones muy difundidas en sus versiones a capela, pues existe una suerte de tradición oral consensuada con referencia a su condición de repertorio ‘básico’ para la práctica comunitaria del canto en Argentina (Mansilla, 2011, p. 215).

En la proposición de que la producción de Guastavino superó la dicotomía u oposición entre los géneros ‘culto y popular’ es que encontramos la mayor carga simbólica de la inclusión de estas indianas en el Orfeón Universitario. Se constituye la universidad como una práctica cultural que busca superar esa dicotomía (académico-popular) y que lo logra, cotidianamente, a través de los Coros Vocacionales Universitarios.

Música étnica americana¹⁵

En este punto del concierto se consolidaba el Orfeón Universitario propiamente dicho. El escenario recibía a los/las, aproximadamente, cuatrocientos cantantes para comenzar con los *Tres cantos nativos dos índios Kraó*¹⁶, ‘ambientado’ por Marcos Leite para coro mixto y percusión *ad libitum*¹⁷. Se presentaba, entonces así, una

[13] Mansilla toma estas declaraciones de una nota de la *Revista Folklore*, (41), 3-6.

[14] El análisis de Oscar Escalada sobre las Indianas da cuenta de ello focalizando sobre todos los aspectos reconocibles de ‘raíz folclórica’ en la composición. Ver: Escalada, O. Carlos Guastavino. Análisis de “Indianas”. *International Choral Bulletin*, (22), 12-21.

[15] *Tres Cantos Nativos dos Índios Kraó*: <https://www.youtube.com/watch?v=9zg6CHDee-g>

[16] Los Kraó (o Krahô como se los conoce habitualmente) son un grupo étnico de indígenas nativos que habitan dentro del territorio del Brasil.

[17] De esta manera lo encontramos explicitado en la partitura: *Ambientado* por Marcos Leite. Se trata de cantos anónimos con los que Leite construye la obra.

gran masa coral que, a partir del rescate de esta música, resaltaba la condición multiétnica de nuestra América. Esta cuestión se abordaba, a su vez, desde la *performance* en la estética de la sonoridad. A partir de una colocación más abierta de la voz, se buscaba una sonoridad más estridente, menos homogénea. Con esta obra, bastante simple en su confección, se buscaba un fuerte impacto desde la sonoridad y la percusión corporal. Al comienzo, los/las cantantes se encargaron de generar un clima sonoro, con percusión corporal y diversos sonidos vocálicos, escenificando una gran tormenta y la aparición de diferentes animales selváticos. Si bien esta escenificación no está explicitada en la partitura de Leite, es una convención ya por uso en el campo de la actividad coral que se incluía en la interpretación de la obra (no he podido rastrear el inicio de esa práctica ya común en esa obra).

Luego de estos ‘cantos nativos’ se iría sumando la Orquesta Sinfónica, primero las cuerdas para la versión de *Inconsciente colectivo* bajo mi dirección, y luego la orquesta completa para el cierre con *Halleluia* y *Gaudeamus Igitur*, bajo la dirección de Gonzalo Bustos.

Inconsciente colectivo (... es necesario cantar de nuevo una vez más)¹⁸

Esta canción de Charly García está incluida en su primer disco solista (luego de las experiencias de *Sui Generis*, *La Máquina de Hacer Pájaros* y *Seru Girán*) en 1982. Se trata del álbum *Yendo de la cama al living* que, entre otras canciones, incluía *No bombardeen Buenos Aires* y *Yo no quiero volverme tan loco*. Este fenómeno se da en el período de decadencia de la última dictadura militar del país. Desde 1981, cuando el autoritarismo comenzó a ceder (un poco) a partir de Roberto Viola, y con el fracaso de la guerra de Malvinas en abril de 1982, se da un florecimiento de la crítica social a través de las canciones dentro de lo que se conoce como *rock nacional*. “Naturalmente, aquellos espacios que la dictadura fue cediendo o descuidando, fueron inmediatamente cubiertos por voces disidentes” (Pujol, 2013, p. 177). Cabe aclarar que, a lo largo de la dictadura, el *rock* continuó su desarrollo¹⁹, pero luego de Mal-

[18] *Inconsciente colectivo*: <https://www.youtube.com/watch?v=fn1b4OQLe2A>

[19] Sobre esta cuestión se explaya, entre otros, Sergio Pujol (2007), en su libro *Las ideas del Roc-Genealogía de la música rebelde*. “Cuando en marzo del 76 la Junta Militar golpea el orden institucional, el rock seguirá su curso sin mermar demasiado su caudal, aunque algunos grupos sufran directamente la represión (Alas se disuelve y algunos de sus integrantes emigran; otro tanto suce-

vinas, que significó una bisagra cultural, se observaría en el *rock* una explicitación mayor frente a estas temáticas y, sobre todo, un llamado (con esperanza) a construir un mejor futuro, como en el caso de *Inconsciente colectivo*. A su vez, el colapso del gobierno del Proceso y la guerra, marcaron un punto de inflexión para la música popular, sobre todo en cuanto a la difusión y distribución que animaba a los artistas a lo expuesto anteriormente. “... la guerra, que ocultó y desfiguró tantas cosas, terminó permitiendo que el *rock* nacional pudiera exteriorizarse a gran escala” (Pujol, 2013, p. 183). Charly García (junto a Spinetta, los máximos creadores del *rock* nacional según Pujol) apela, en esta canción, al término de Carl Jung como “esa herencia humana e innata que aparece como forma estructural en todos los individuos, inconsciente que nos unifica al aspirar y esperar lo mismo, en este caso, la libertad” (Pacheco, 2015, p. 259). En la canción hay una clara referencia a lo sombrío de la etapa transcurrida en dictadura:

*Pero a la vez existe un transformador
que te consume lo mejor que tenés
te tira atrás, te pide más y más
y llega un punto en que no querés.*

De todas formas, lo que marca fuertemente *Inconsciente colectivo*, y por la razón que diversos artistas provenientes de diferentes escenas musicales (principalmente Mercedes Sosa) lo tomaron como bandera hasta convertirse en un himno de la música popular nacional, tiene que ver con la referencia a la libertad como constitutiva de ese inconsciente colectivo.

*Mama la libertad, siempre la llevarás
dentro del corazón
te pueden corromper
te puedes olvidar
pero ella siempre está*

de con Crucis) y la cultura rock en su conjunto sea fuertemente hostigada por la dictadura de Videla y compañía. En realidad, las condiciones difíciles -problemas para alquilar salas, poca llegada al disco, restricciones en los medios, razzias policiales, etc.-, lejos de desanimar al movimiento, terminan dándole una insólita templanza, a la vez que cierta capacidad de adaptación para la supervivencia en medio de los que se dará en llamar una cultura del miedo”.

En el Orfeón Universitario, la versión interpretada fue de un arreglo de Marcelo Valva para coro mixto y orquesta de cuerdas. En el marco del concierto, *Inconsciente colectivo* se consolida como referencia al retorno de la democracia, tan caro en la reconstrucción del tejido social y cultural a través de la Universidad. En un trabajo anterior, presentado por los/las directores/as de coro de la UNC en el marco del Vº Congreso Nacional de Extensión Universitaria en 2012, argumentábamos que “el advenimiento de la democracia en la década del ochenta ofreció un nuevo escenario cultural en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) que facilitó la formación y multiplicación de Coros Vocacionales en sus diferentes unidades académicas” (Varela *et al.*, 2012). Me interesa, entonces, remarcar la función transformadora del canto colectivo. A su vez, y a raíz de esto último, la inclusión de *Inconsciente colectivo* apela a dos cuestiones fundamentales: el poder de transformación que habilita tanto la canción²⁰ como el canto coral y la ‘libertad’ como condición inherente a la humanidad.

El Orfeón Universitario junto a la Orquesta Sinfónica de la UNC²¹

Con la orquesta completa ya en escena y bajo la dirección de Gonzalo Bustos (por esos años subdirector de la orquesta) se interpretó el *Halleluia* del Oratorio ‘El Mesías’, de G. F. Haendel. La permanente puesta en escena de esta obra (en todo el mundo) la han ‘popularizado’. Es su fuerte carácter de júbilo la que la constituye como uno de los sinfónicos-corales más interpretados con regularidad. Los ámbitos universitarios no escapan a esta cuestión y, en el caso de la Universidad Nacional de Córdoba, debido a la diversa constitución de los coros (de estudiantes universitarios, de trabajadores, de egresados, de adultos mayores, etc.), esta cuestión se reafirma por la posibilidad de abordaje con relación a su nivel de dificultad.

El concierto finalizó con la interpretación de lo que, históricamente, se ha ido consolidando (y así se presentaba en el programa) como un ‘Himno Universitario’. Excede a los objetivos de este trabajo detallar el derrotero que ha tenido el *Gaudeamus Igitur* en su construcción estrófica y su práctica musical a lo largo de la historia. Simplemente, considero importante puntualizar que fue concebido

[20] Idea que plantea Pujol entre otros analistas de la canción.

[21] Halleluia: <https://www.youtube.com/watch?v=JswIcZY6anU>

Gaudeamus: https://www.youtube.com/watch?v=_NeVafV-fQI

en la Edad Media, con fuerte relación temática con los Carmina Burana de los goliardos y que, a partir de su utilización en ámbitos universitarios, a lo largo de los siglos fue transformándose, sumándose al himno estrofas que quitaban completamente el sentido festivo (de *carpe diem*) del texto original. Esto es claramente observable con tan solo contrastar un par de líneas del texto original con alguno de los últimos agregados: “Gocemos entonces, mientras somos jóvenes” vs. “Viva el Estado y quien lo gobierna, viva nuestra ciudad y la generosidad de quienes nos protegen”. Resulta habitual que en los actos académicos de los que participan los coros universitarios (Actos de Colación de Grado, entrega de Títulos Honoris Causa, etc.) se presente el himno en su versión coral. En la *performance* del Orfeón Universitario se cantaron solo las estrofas del ‘primer’ *Gaudeamus*, al unísono, sobre la ejecución de la Orquesta Sinfónica de la UNC de la *Obertura para un Festival Académico* op. 80 de Johannes Brahms, logrando una nueva hibridación entre el carácter festivo del mensaje estudiantil y la solemnidad académica de la obertura que Brahms compuso con motivo del doctorado *Honoris Causa* que le concediera, en 1879, la Facultad de Filosofía de la Universidad de Breslau.

Conclusiones

A través de un recorrido por el programa de la primera presentación del Orfeón Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba que reunió a la gran mayoría de sus coros, observé cómo los coros y sus directores/as presentaban la práctica coral como parte constitutiva de la identidad de la institución educativa. Soy consciente de las limitaciones de este estudio, pues cada segmento del programa, y cada obra, merecen un análisis más exhaustivo y profundo. De todas formas, considero que este abordaje permitió recuperar elementos que hablan de las potencialidades en la confección del programa musical en relación con la constitución identitaria de los Coros Vocacionales Universitarios en el marco de los 400 años de la UNC.

Con un programa ambicioso y por demás ecléctico se proyectó un imaginario identitario con consciencia histórica, pluricultural, transétnico, basado en un territorio latinoamericano de mestizaje y culturas híbridas, que busca superar la dicotomía ‘académico/popular’ fuertemente democrático, apelando a la libertad como condición inherente de la humanidad, a la reconstrucción de los tejidos sociales en la historia reciente y al poder de transformación del canto colectivo. A su vez, se hizo un fuerte hincapié en la participación de agentes locales, como Leo-

nardo Waisman, Fernando Gorgas y Arnaldo Ghione. Considero, también, que el Orfeón Universitario no solo buscó visibilizar procesos de hibridación de prácticas culturales en el marco de la UNC, sino que la presentación de ese programa musical se constituyó en sí mismo como acto de interculturalidad e hibridación. Por otro lado, teniendo en cuenta las diversas acciones que acompañaron la presentación del Orfeón (como el ciclo de encuentro corales ‘Cantando los 400’ y la presentación de una ponencia en el 5º Congreso Nacional de Extensión), concluyo que los Coros Vocacionales Universitarios apostaron, en el marco de las festividades por los 400 años de la UNC, a una visibilización de su actividad extensionista e injerencia en la vida de la comunidad universitaria.

Referencias bibliográficas

- Balmaceda Maestu, E. (2008). *La huella africana en el español caribeño a través de Mojana, Drume Negrita y Saludo Changó*. Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL). Pamplona. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/21074>
- Escalada, O. (2011). Carlos Guastavino. Análisis de “Indianas”. *International Choral Bulletin*, (22), 12-21.
- Gallo, C. Y., Fernández, P. E. y Alberti, L. M. (2018). Los arreglos de Fernando Gorgas para coro mixto a capela en los espacios curriculares Práctica Coral I y Práctica Coral II en S. Aballay y C. Avendaño Manelli (Comp.), *Confluencia de saberes: Institucionalización de la música popular en la academia*, 329-350. Editorial Universitaria.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- Mansilla, S. L. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Gourmet Musical Ediciones.
- Pacheco, G. (2015). Perspectivas y percepciones de libertad en las Américas. *Revista Káñina*, (2), 257-263. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44247253015>
- Pujol, S. (2007). *Las ideas del Rock. Genealogía de la música rebelde*. Homo Sapiens.
- Pujol, S. (2013). *Cien años de música argentina*. Editorial Biblos.
- Román, L. y Seisdedos, L. (Comunicación personal, 28 de febrero de 2012). Proyecto Orfeón Universitario.
- Seman, P. (2019). Prólogo. La canción nunca es la misma en A. Gilbert y M. Liut (Comp.), *Las mil y una vida de las canciones*. Gourmet Musical Ediciones.
- Varela, H. (2012). Coros Vocacionales en la Universidad Nacional de Córdoba: extensión y derecho a la cultura. *Revista EXT*, 1(2). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ext/article/view/1558>

Waisman, L. (2019). *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Gourmet Musical Ediciones.