

**MARÍA DE LAS NIEVES AGESTA
JULIANA LÓPEZ PASCUAL**

COORDINADORAS

ESTADO DEL ARTE

**CULTURA, SOCIEDAD
Y POLÍTICA EN BAHÍA BLANCA**

Escriben

MARÍA ALEJANDRA SAUS
MARÍA DE LAS NIEVES AGESTA
DIANA I. RIBAS
MARÍA NOELIA CAUBET
JULIANA LÓPEZ PASCUAL
ANA MARÍA VIDAL



COLECCIÓN
**ESTUDIOS SOCIALES
Y HUMANIDADES**

Estado del arte: cultura, sociedad y política en Bahía Blanca.
María de las Nieves Agesta... [et al.]; coordinación general de María de las Nieves Agesta ; Juliana López Pascual.
- 1ª ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-655-233-2

1. Actividad Cultural. 2. Arte. 3. Historia. I. Agesta, María de las Nieves, coord. II. López Pascual, Juliana, coord.
CDD 306.47

Este libro fue publicado con el financiamiento de la Secretaría General de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur a través del PGI 2015-2018 *Cultura y Artes en Bahía Blanca: entre la institucionalización y la emergencia (Siglos XX y XXI)* (Cód. 24/i230), dirigido por la Dra. Diana I. Ribas.



Editorial de la Universidad Nacional del Sur
Santiago del Estero 639 – B8000HZK – Bahía Blanca – Argentina
Tel.: 54-0291-4595173 / Fax: 54-0291-4562499
www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar



**Libro
Universitario
Argentino**

CiN REUN

Red de Editoriales
de Universidades Nacionales
de la Argentina

Foto de tapa: Plan Dujarric (1909). Fuente: Municipalidad de Bahía Blanca

Diagramación interior y tapa: Fabián Luzi
Corrección de estilo: Franco Magi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes 11723 y 25446.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.
Bahía Blanca, Argentina, octubre de 2019.

© 2019 Ediuns.

ÍNDICE

LECTURAS PARA UNA POLÍTICA DE LA CULTURA

María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual

» PÁGINA 3

LA GRILLA Y EL FERROCARRIL. ESPACIO PÚBLICO Y CULTURA URBANA
EN LA EMERGENCIA DE UN ESTADO PERMEABLE A LO PRIVADO (BAHÍA
BLANCA, 1883-1910)

María Alejandra Saus

» PÁGINA 15

EL ARTE ANTES DEL ARTE. ESTADO Y ACCIÓN PRIVADA EN LA
INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA PLÁSTICA BAHIENSE A PRINCIPIOS DEL
SIGLO XX

María de las Nieves Agesta

» PÁGINA 37

OTRA REVISIÓN DE UN RELATO CONSOLIDADO. IMPORTANCIA DEL ARTE
PÚBLICO DEL CENTENARIO DE BAHÍA BLANCA (1928) EN LOS INICIOS DE
LA INSTITUCIONALIZACIÓN ARTÍSTICA MUNICIPAL

Diana I. Ribas

» PÁGINA 61

SÍNCOPAS Y CONTRATIEMPOS. EN LA INSTITUCIONALIZACIÓN OFICIAL DE
LA MÚSICA EN BAHÍA BLANCA (1957-1959)

María Noelia Caubet

» PÁGINA 87

PEQUEÑAS ANÉCDOTAS SOBRE LAS INSTITUCIONES. PRERROGATIVAS
ESTATALES, POLÍTICAS PÚBLICAS Y ASOCIACIONISMO CULTURAL EN LA
PROVINCIA DE BUENOS AIRES (1955-1970)

Juliana López Pascual

» PÁGINA 108

UN PROGRAMA CULTURAL PARA LA LIBERACIÓN. LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL SUR Y EL «GRUPO DE TEATRO POPULAR EVA PERÓN» DE
LA VILLA MIRAMAR DE BAHÍA BLANCA (1973-1974)

Ana María Vidal

» PÁGINA 134

BIBLIOGRAFÍA COMPLETA

» PÁGINA 148

LECTURAS PARA UNA POLÍTICA DE LA CULTURA

MARÍA DE LAS NIEVES AGESTA
JULIANA LÓPEZ PASCUAL

CONICET/ CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES "PROF. FÉLIX WEINBERG"
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Abordar la cultura a partir de sus entrecruzamientos con la política, la economía y la sociedad sin perder su carácter específico es el objetivo que atraviesa los capítulos que componen el presente volumen y que articuló el trabajo del proyecto de investigación que le dio origen, titulado *Cultura y artes en Bahía Blanca: entre la institucionalización y la emergencia (siglos XX y XXI)* y dirigido por Diana I. Ribas. Aquí, las indagaciones individuales sobre fenómenos particulares de la historia local adquieren unidad mediante la formulación de un problema común que tiene como eje las relaciones entre cultura y poder a partir del análisis de sus diferentes dimensiones: las estrategias y las tácticas de intervención, las dinámicas entre lo instituido y lo emergente, las tensiones entre las representaciones y las prácticas y la capacidad diferencial de agencia de los actores individuales y colectivos. Creemos que en un espacio de escala intermedia como Bahía Blanca, que funciona y ha funcionado, desde fines del siglo XIX, como nodo de desarrollo cultural y político a nivel regional con pretensiones hegemónicas sobre buena parte del sur del país, es relevante y necesaria una reflexión de este tipo ya que contribuye a construir una visión más amplia y compleja de la realidad argentina, cuestionando la tradicional dicotomía entre áreas centrales y periféricas¹.

Los textos que se incluyen se inscriben, por lo tanto, en el marco definido por la Historia de la Cultura, cuya mirada asigna especial atención a las formas de representación del mundo gestadas, manifestadas y transmitidas por grupos humanos que varían en tiempo y espacio. La centralidad que se otorga a la dimensión simbólica de los fenómenos supone, en consecuencia, la utilización de herramientas teóricas también compartidas, surgidas tanto en el ámbito de la disciplina histórica como en el de la Sociología de la Cultura y los Estudios Culturales. En este sentido, a lo largo del libro es posible rastrear la presencia estructural de nociones como la de *representación* formulada por Roger Chartier, la de *campo* enunciada por Pierre Bourdieu o las de *instituciones y formaciones*, tal como las define Raymond Williams². Asimismo, los interrogantes que guían las contribuciones discurren y se mueven entre las distintas «riberas» de un amplio paisaje que contempla las historias de las políticas e instituciones culturales, de los mediadores, de las prácticas, los símbolos y las sensibilidades involucradas. En efecto, el desarrollo de la mirada culturalista ha ampliado y complejizado los abordajes primarios, conduciendo en los últimos años a la delimitación y definición de terrenos y dimensiones de observación en los que la reconstrucción del pasado apunta, como señala JeanFrançois Sirinelli, a dar cuenta de los modos en los que las personas dan significado a lo que los rodea, cómo lo figuran, lo codifican, lo explican, lo transforman y lo conservan³.

Es en este contexto que se propone una serie de hipótesis en las que se reflexiona sobre variables de gran magnitud dentro del estudio histórico de las sociedades modernas, como el Estado y la definición de sus políticas públicas o la sociedad civil, que presentaremos someramente en esta introducción. La primera de ellas, el Estado, se observa en distintos momentos y situaciones como un actor fundamental de la dinámica social y también como un agente de singular naturaleza en el terreno de las prácticas culturales. Durante las últimas décadas, los estudios sobre lo estatal han sido objeto de un renovado interés que dialoga, por su parte, con esbozos teóricos de distintos tenores y alcances⁴. La impronta general de estos capítulos se ubica cercana a los planteos sociológicos originados durante la última década del siglo XX a partir de la recuperación de las nociones weberianas, entre las que destacan las contribuciones de Pierre Bourdieu y Theda Skocpol.

En los últimos años noventa, el sociólogo francés elaboró una propuesta teórica para el análisis del Estado que, como parte de las críticas generales al paradigma funcionalista, insistía en la necesidad de comprenderlo a partir del estudio de su génesis, para dar cuenta así de sus prácticas históricas de consolidación. Priorizando el caso francés, Bourdieu⁵ construyó una interpretación del surgimiento del Estado dinástico, atendiendo en particular a la conformación de la monarquía que progresivamente sustrajo y unificó el poder hasta entonces disperso en el sistema feudal. En este sentido, el problema político se comprende a partir de la lógica de los capitales, noción siempre presente en el pensamiento del sociólogo. De acuerdo con ello, el éxito de la estructura estatal no solo radicó en la concentración y monopolización creciente de la fuerza física, la circulación económica, la información y la administración de justicia, sino que allí también fue crucial la emergencia del *meta-capital* como elemento simbólico específico, legitimador de la acción excluyente y jerarquizada del Estado sobre las otras formas del poder. La configuración representacional de lo público como aquello que se liga a *lo universal*, propia del discurso estatal, naturaliza e invisibiliza, en su opinión, los mecanismos históricos y sociales de dominación de unas clases sobre otras y de cristalización de los intereses sectoriales en la clave del bienestar público. De esta manera, el pensamiento de Bourdieu señala la dimensión de la organización social como elemento clave para la comprensión del desarrollo histórico de la forma estatal, coincidiendo así, parcialmente, con los planteos de Theda Skocpol.

En efecto, en el mismo número de *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* en el que en 1993 Bourdieu sintetizó su propuesta genética, su colega norteamericana introdujo algunas reflexiones en torno al fenómeno estadounidense en las que recuperaba su propio trabajo de campo⁶. Como en el caso de su par francés, sus contribuciones teóricas también remiten a la influencia weberiana en lo atinente a la definición del Estado y a su incidencia en la organización de la sociedad civil; sin embargo, Skocpol⁷ insiste en asignar espacio de análisis a las lógicas propias de la administración de lo público. La concepción del ámbito estatal como relativamente autónomo implica la inconveniencia de reducir los objetivos del Estado a un simple reflejo de aquellos de la clase dominante y, en simultáneo, abre la posibilidad de observarlo en sus prácticas singulares, en la puesta en marcha y la continuidad de las políticas públicas y en sus tensiones con la sociedad civil. Estudiar la dinámica de la autonomía y las capacidades estatales no contradice ni reniega de su vinculación con las jerarquías sociales o con la dimensión simbólica, sino que, por el contrario, se orienta a dar cabida a su complejidad histórica, toda vez que busca atender a la especificidad que adquiere el problema del poder en Estados modernos con sistemas de gobierno federales y democráticos.

En esta perspectiva, la visión sobre lo estatal se enriquece al intentar comprender, además, su peculiar régimen de historicidad, distinguiendo entre formaciones estatales de diverso cuño y naturaleza. Si no es posible reducir el Estado al gobierno o, por el contrario, entenderlo como el territorio de disputas por la hegemonía social, también resulta imprescindible efectuar operaciones de lectura situada. En verdad, la recuperación de estas categorías analíticas no puede sino hacerse de manera crítica, contemplando las distancias temporales, geográficas y de contexto. Ello se vuelve aún más crucial en los Estados latinoamericanos, en buena parte forjados al calor de la fragmentación colonial hispánica, los enfrentamientos intestinos posteriores a las independencias y la articulación de las nuevas naciones al sistema capitalista internacional⁸.

Asimismo, tal como se desprende de los análisis politológicos ya clásicos sobre el objeto, la voluntad de observar al Estado «en acción», es decir, entender la dinámica de su autonomía relativa, ha puesto en primer plano la necesidad de atender al desarrollo de las políticas estatales y su vinculación con el proceso social, complejizando de esta manera las miradas que se circunscriben a la interpretación de su estructura institucional. Reconstruir y reflexionar acerca de las formas en las que los Estados han definido áreas problemáticas y determinado formas de injerencia en ellas posibilitaría, según Oscar Oszlak y Guillermo O'Donnell⁹, dar cuenta de las transformaciones históricas de su nivel organizativo, entender las maneras en las que se han vinculado con la sociedad civil y poner en cuestión la móvil frontera entre lo público y lo privado. Si bien es posible explicar una gran cantidad de antecedentes en el pensamiento acerca de lo público en el país¹⁰, la conformación de los cuerpos buro-

cráticos estatales se manifiesta, en los últimos años, como una fructífera línea de trabajo en Argentina, donde se destacan las investigaciones de Mariano Plotkin, Eduardo Zimmermann, Osvaldo Graciano, Sabina Frederic, Germán Soprano y Ernesto Bohoslavsky¹¹, entre otros. Retomando esas disquisiciones teóricas, ellos han abierto y desbrozado el terreno para los interrogantes que vinculan las políticas del Estado con la consolidación de las disciplinas científicas, de los saberes profesionales y expertos y de los espacios de agencia pública. En este sentido, nos interesa muy particularmente recuperar algunos aspectos del amojonamiento teórico y metodológico con el que Bohoslavsky y Soprano sugieren delimitar el estudio actualizado de las instituciones públicas, en especial aquellos que tienen que ver con dotar de vida humana a la multiplicidad de espacios en los que se juegan los intereses públicos¹². En concordancia con estos autores, los capítulos subsiguientes parten de la consideración del Estado como un actor polifónico en el que inciden y se visibilizan los intereses personales y de los grupos sociales, atravesado por sus propios conflictos internos y caracterizado por su heterogeneidad, tanto a nivel de las escalas como de sus formas y prerrogativas.

Y es que, si en verdad «el Estado» es abstracción¹³, historizar sus intervenciones en lo relativo a los objetos culturales supone la complejidad de dar cuenta, simultáneamente, de las modalidades en las que esas injerencias se construyeron, de la significación social y política de la producción simbólica en el mundo público, de las disputas y tradiciones disciplinares y sus vías de reproducción, del peso de los modelos consagrados del gusto y la distinción, y de la articulación compleja entre diversas escalas del Estado y proyecciones geográficas, entre otras. Como afirma Philippe Poirrier, entonces, el Estado se ubica en un lugar preferencial para el estudio de las políticas culturales, terreno en el que convergen las dinámicas materiales, sociales y estructurales tanto como las motivaciones y los procesos de significación simbólica. La noción de políticas culturales en tanto políticas públicas, ampliamente abordada por la historiografía, resulta ineludible al momento de pensar los objetos que se estudian en este libro. La diagramación urbanística y la configuración del espacio público, las instituciones artísticas y la acción cultural en los barrios integraron la agenda estatal bahiense y fueron temas de debate entre los grupos dirigentes, y entre ellos y los distintos agentes de la sociedad civil.

Situadas en contextos históricos diferentes, estas cuestiones tuvieron también marcos sociales, políticos e institucionales diversos que demandan recaudos teóricos a fin de considerar las distancias que imponen temporalidades y escalas también dispares. La definición de jurisdicciones, y la conformación de dependencias administrativas específicas que se encargaran de los asuntos culturales fue un proceso que se comenzó a gestar a fines del siglo XIX y que, a pesar de haberse consolidado a mediados de la centuria, continúa en reformulación permanente. El problema de la superposición de funciones y de instancias de control y la ausencia de una legislación diferenciada fueron el origen de conflictos, reclamos e incumplimientos, pero, ante todo, supusieron una cierta asistematicidad en las políticas de fomento y protección de la cultura, al menos hasta la década de 1930. A escala municipal, dichas cuestiones eran competencia de los inspectores generales que tenían a su cargo la evaluación de las solicitudes de becas¹⁴ y las demandas de los particulares. Estos, a su vez, eran tratados por la Comisión de Beneficencia, Moralidad, Culto e Instrucción pública del Concejo Deliberante. Del mismo modo, en la Nación y en la provincia de Buenos Aires tampoco existían agencias burocráticas particulares sino que eran el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, en el primer caso, y el Ministerio del Interior, en el segundo, los encargados de tales problemáticas. Los años entre 1930 y 1960 constituyeron, a diferencia del período antedicho, un momento sumamente pródigo para la institucionalización de las tareas culturales, particularmente en la esfera estatal. En efecto, desde inicios de la década de 1930 y como producto del afianzamiento de una idea del Estado que tomaba cada vez más en consideración lo que se entendía como basamento del «crecimiento espiritual de la Nación», en las tres escalas del Estado que aquí se contemplan, comenzaron a organizarse las dependencias públicas que coordinarían y centralizarían la gestión de programas que paulatinamente se consolidaron como políticas públicas de la cultura. En Bahía Blanca, la Comisión Municipal de Bellas Artes —surgida en 1930 y primer antecedente de los organismos colegiados de administración— dio paso a la Comisión Municipal de Cultura en 1946, que contó con un gran respaldo del flamante Ministerio de Educación

bonaerense y se vinculó estrechamente al Ministerio de Cultura de la Nación. Hacia 1951, sin embargo, esa dinámica comenzó a ponerse en cuestión por la aparición y la jerarquización de formas unipersonales de gestión, encabezadas por la Subsecretaría de Cultura y Asistencia Social; en 1967, ella dio paso a la Dirección de Cultura Municipal, que perduró hasta la última dictadura militar. La restauración democrática de los últimos años ochenta significó la transformación y complejización del organigrama estatal: en el caso bahiense, se creó la Subsecretaría de Cultura, elevada al rango de Instituto Cultural en 2004, dando continuidad a las vías de coordinación individual. La voluntad colegiada, sin embargo, no desapareció: tanto a mediados de los años sesenta como durante las primeras décadas del presente siglo se generaron organismos asesores que convocaron a diversos integrantes del mundo de las artes y las industrias culturales para el trabajo conjunto con la dependencia municipal¹⁵.

En la perspectiva de Poirrier, la historia de las políticas y de las instituciones culturales ha sido abordada principalmente por la tradición francesa posterior a los años ochenta del siglo XX¹⁶. A partir de la reconstrucción de ciertos momentos fundantes de su pasado, esta producción ha instaurado tanto procedimientos y matrices teóricas de análisis como modelos de intervención cultural estatal, donde ha ocupado un lugar preponderante la diferencia entre la política del mecenazgo real y la del Estado moderno que encontró su mejor concreción en la gestión de André Malraux. En esta línea se inscriben los trabajos de Philippe Urfalino, Pascal Ory y el mismo Poirrier, que han cumplido —y continúan haciéndolo— el papel de referentes para gran parte de la comunidad de historiadores de la cultura dentro y fuera de Francia.

Durante los últimos años, esta mirada atenta casi con exclusividad a los aspectos oficiales y burocráticos de las políticas públicas ha ampliado su objeto de observación para incluir también el accionar de distintos agentes culturales que operan por fuera de la estructura estatal. De esta manera, la dimensión social adquiere una nueva relevancia y la cultura se transforma en un factor activo de configuración de los grupos a medida que se generaliza una noción más dinámica y difusa del poder y sus formas de ejercicio que incluye, pero también excede, la esfera del Estado. En palabras de Serge Graziani¹⁷, el campo historiográfico referido a las políticas culturales se definió, así, en torno a tres posibles aproximaciones: la centrada en las políticas sectoriales, la que opta por explorar las creencias y representaciones que sustentan la acción oficial, y la que se aboca a examinar las funciones, objetivos y mecanismos de la política cultural. En todo caso, y a pesar de que estos enfoques habilitan las aproximaciones más variadas, tienen en común la preocupación por explorar los vínculos entre política y cultura a partir del problema de lo público que configura al Estado como un interlocutor insoslayable. De acuerdo con ello, las políticas públicas de la cultura pueden ser pensadas como los modos de intervención de los poderes estatales para producir cohesión social mediante referencias simbólicas comunes tanto como las contribuciones de esos poderes al sostenimiento de las prácticas y de los productores.

En este marco, el concurso de la Historia con la Sociología ha sido de particular relevancia para comprender el sentido de las prácticas, como lo demuestra la preocupación sistemática de Pierre Bourdieu por articular la dimensión de las estructuras y la de los sujetos. Su teoría permite explicar, así, tanto la dinámica social como sus principios rectores a propósito de la conformación de la esfera de la cultura¹⁸. En este cruce fructífero de las disciplinas se sitúan investigaciones como la de Vincent Dubois, quien estudia la emergencia del «mito fundador» del fin democratizador de las políticas culturales en el paso de los siglos XIX a XX como parte de la construcción de un discurso de legitimación de «los intelectuales» en tanto grupo que les permitió acceder a una existencia pública¹⁹.

Formulados para dar cuenta del devenir francés, las conclusiones de estos textos no son sino parcialmente aplicables a América Latina. Los países de esta región, de hecho, no contaron con una tradición monárquica propia de intervención cultural ni con una aristocracia de sangre y estuvieron atravesados por el colonialismo europeo, sobre todo de origen ibérico, tanto a nivel político-económico como cultural. En efecto, su constitución como Estados-nación fue, al menos en la zona rioplatense, el producto de una modernización acelerada impulsada por una burguesía deseosa de incorporarse rápidamente al sistema económico internacional capitalista y al concierto de los pueblos «civilizados». De esta manera, la construcción de los vínculos entre la cultura y la política adquiriría aquí rasgos y

cronologías específicas, así como exigiría la relativización de ciertos conceptos de análisis, sobre todo si se considera la diversidad de concreciones que el programa metropolitano tuvo en cada región.

La mencionada cuestión del objetivo democratizador como eje de las políticas públicas sobre esta materia ejemplifica con claridad la necesidad de revisar estas premisas a la luz de los procesos y las coyunturas nacionales. Si desde fines del siglo XIX la ampliación se refirió a una voluntad de los sectores letrados de difundir la (alta) cultura al «pueblo» en pos de la «civilización», hacia 1918 estos significados comenzaron a modificarse como consecuencia del movimiento reformista iniciado por los universitarios cordobeses. Ya no se trataba únicamente de extender el acceso a los consumos, sino que el paradigma democrático se ubicaba como pauta ineludible del gobierno de una de las principales instituciones culturales: la universidad. En el mismo movimiento político que presionaba por la expansión de los derechos cívicos se encabalgaban, así, las demandas por una participación igualitaria, representativa y reglada de todos los actores involucrados en las decisiones que atañían a la cultura del saber. La instalación de las formas locales del Estado de Bienestar durante los años cuarenta del siglo XX no haría sino reforzar y profundizar estas nociones, al dotarse de espacios, normas y burocracias específicas para dar forma pública a las políticas de expansión del acceso al conocimiento y los bienes simbólicos, a la vez que consolidar las prerrogativas del Estado en la promoción de los productos culturales más populares y masivos, como el cine, la radio y la televisión. Los movimientos y las irrupciones en el espacio público de una sociedad que —por diversas vías y prácticas— se radicalizaba en sus estrategias de intervención política no resultaron ajenos a esta dimensión, toda vez que hacia fines de los años sesenta se interpeló al Estado para que abriera definitivamente sus puertas a los intereses, la producción y los saberes de los sectores subalternos entendidos, ahora, desde una perspectiva de clase que también recogía las denuncias antiintelectualistas y antiimperialistas.

Delineadas en el transcurso de este libro, estas hipótesis constituyen un intento inicial de síntesis diacrónica sobre el problema, dado que los estudios sobre políticas públicas de la cultura en América Latina y, particularmente, en Argentina son aún incipientes, fragmentarios y desiguales para los distintos espacios y períodos. Sin duda, un papel fundante al respecto tuvo el libro dirigido por Néstor García Canclini²⁰ en el cual se reunían, introducidos por la mirada unificadora de este sociólogo, textos dispersos sobre aspectos de la realidad continental surgidos al calor del impulso otorgado por organismos internacionales como la UNESCO y por algunos Estados de la región. Luego de las experiencias dictatoriales, en Brasil, Chile y Argentina el trabajo cultural aparecía reivindicado como vía para reconstruir la ciudadanía y enfrenar democráticamente las contradicciones del desarrollo. En este contexto, el investigador argentino formuló una definición amplia de las políticas culturales que repercutió con fuerza sobre las investigaciones posteriores —como la que aquí nos convoca— al recuperar las intervenciones de las instituciones civiles y los grupos comunitarios²¹.

Orientada por estas primeras aproximaciones, en Argentina gran parte de la producción historiográfica sobre el tema se ocupó preferentemente de la coyuntura que implicó la vuelta a la democracia en 1983 y los efectos posteriores que tuvo el neoliberalismo sobre los planes culturales²². En el transcurso de los últimos años, adquirieron especial relevancia los aportes de la Historia del Arte que, a partir de la recuperación de experiencias y agrupaciones del período posdictatorial, abordaron de manera más o menos directa los programas culturales implementados en esta etapa por el Estado a escala nacional o porteña²³. Las contribuciones de la Historia política y cultural, por su parte, se han centrado en determinados períodos de especial densidad histórica, como las últimas décadas del siglo XIX y el peronismo, aunque, a diferencia de los anteriores, su alcance territorial se ha diversificado para incluir localidades y áreas del interior del país²⁴. En este contexto donde los abordajes parciales son aún muy dispares, resulta sumamente complejo realizar síntesis integradoras y establecer ejes transversales, tanto a nivel nacional como internacional. Lia Calabre ha acometido esta empresa a propósito del movimiento de institucionalización de la cultura en el campo de las políticas públicas de Brasil, Argentina, México y Colombia²⁵. Aunque la uniformidad de las tres etapas delimitadas (las décadas de 1920, 1960 y 1980) sea cuestionable y diluya las especificidades de cada realidad local, el artículo tiene la virtud de, en primer lugar, poner sobre el tapete el rol de los Estados en la configuración

de las instituciones culturales y, en segundo lugar, de identificar distintos conceptos de cultura que en cada período articularon dichas políticas y las prácticas de los agentes. Así, a la equiparación entre cultura y «civilización» que llevó a priorizar las manifestaciones artísticas eruditas y letradas, siguió su consideración como conjunto de saberes de la población que debían ser incluidos y valorados, para culminar en una visión de cultura más ligada al mercado en la que se incorporaban los productos de la industria cultural. Por supuesto, como se verá en los capítulos que siguen, estas representaciones subyacentes no fueron de ninguna manera excluyentes entre sí; por el contrario, con diferencias de énfasis pueden rastrearse hasta el día de hoy.

Si el Estado, sus orígenes, su morfología, sus funciones y sus modos de intervención han vuelto a desempeñar un lugar fundamental en la historiografía nacional de los últimos años a la luz de los problemas del presente, otro tanto ha sucedido con las cuestiones relativas a la sociedad civil que ocupan también un papel central en este tomo. En efecto, las investigaciones atinentes a las formas de sociabilidad y a las redes interpersonales han sido objeto de un interés creciente en el seno del campo académico argentino. En este sentido, y a pesar de haber recibido fuertes cuestionamientos por parte de la comunidad científica²⁶, la noción de sociedad civil continúa teniendo potencia heurística para dar cuenta de la vida social más allá de las instancias gubernamentales y partidarias. Lejos de una perspectiva que piense la relación entre sociedad civil y el Estado en términos de completa exterioridad, como lo propone la teoría liberal, en este libro optamos, de manera general y sin detenernos en la reconstrucción exhaustiva de los debates, por la formulación gramsciana de dicho vínculo que concibe a las organizaciones privadas como ámbitos de lucha y de construcción de la hegemonía, diferenciados pero también imbricados con el aparato estatal. De esta manera, se complejiza la mirada que ve en la participación ciudadana una mera voluntad de construcción cívica y un signo inequívoco de democracia al introducir la dimensión del poder y los múltiples y variados conflictos en el análisis de la realidad social.

Sin intención de recuperar todos los aportes hechos en esta línea, consideramos importante mencionar a los fines de nuestro estudio algunas observaciones planteadas por Adrián Gorelik al respecto de esta cuestión en la Argentina²⁷. En primer lugar, aquellas que sostienen que, a diferencia de lo que sucede en otros modelos nacionales, el fortalecimiento de la sociedad civil y la consolidación del Estado no fueron aquí procesos contradictorios ni excluyentes sino que se dieron de manera concomitante desde las últimas décadas del siglo XIX. En verdad, el afianzamiento estatal, más próximo al modelo centralizador francés, fue acompañado de una expansión simultánea de la sociedad civil y sus organizaciones que encontraba sostén en las visiones descentralizadoras anglosajonas y, en especial, en la experiencia norteamericana. En Bahía Blanca, resulta evidente, como se colige de los trabajos aquí reunidos, el rol cumplido por las asociaciones civiles en la promoción, el desarrollo y la institucionalización de la cultura, en diálogo permanente y no siempre armónico con las instancias gubernamentales también en proceso de definición y estabilización. En segundo lugar, es especialmente pertinente su propuesta de articulación entre sociedad civil/mercado/espacio público/Estado como alternativa a la tradicional fórmula dual. En esta interpretación, los cuatro conceptos forman una cadena de instituciones cultural y colectivamente producida cuyos términos se reenvían y redefinen mutuamente. Así, se vuelve comprensible el juego de intereses sobre el que se asentó la configuración urbana y el proceso de distribución de tierras que analizan respectivamente Diana Ribas y María Alejandra Saus, las implicancias económicas de la profesionalización y el consumo de las artes plásticas o musicales que examinan María de las Nieves Agesta, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual, o el aspecto ideológico de la militancia en las experiencias teatrales que reconstruye Ana María Vidal.

Finalmente, los diálogos y las tensiones jurisdiccionales, las dinámicas entre lo instituido y las prácticas de los agentes, las particularidades históricas y geográficas exigen una desnaturalización de la dimensión espacial del pasado. La noción de escala, tanto de observación como de análisis, permite abordar lo local en su especificidad sin convertirlo en un caso que confirme hipótesis generadas para otros ámbitos ni en una excepción que escape a la norma. Tal como se entiende en este libro, la construcción histórica es un mapeo de distintos aspectos de la cultura bahiense elaborado a partir de los

posibles recorridos habilitados por las fuentes; esta parcialidad y su inscripción territorial no suponen, sin embargo, un relato localista ni aislado sino que, por el contrario, asume una pretensión generalizadora al insertarse en problemáticas más amplias. Se trata de escribir la historia *en su lugar*²⁸ sin desconocer las tramas de poder y estructuras burocráticas que lo atraviesan, pero sin olvidar tampoco la variable de la experiencia y de las tácticas. De este modo, se pone entre paréntesis la idea de un efecto de irradiación desde un centro cultural —Buenos Aires— hacia una periferia receptora y reproductora —el Interior/Bahía Blanca— que reifica las posiciones, para introducir una noción más dinámica que las convierte en situaciones móviles, cambiantes en el tiempo y en función de las diferentes esferas de la realidad de que se trate. Los capítulos que siguen pretenden, en todos los casos pero mediante diferentes estrategias, pensar los procesos bahienses a la luz de preguntas más amplias, sea mediante la comparación, la articulación de distintas instancias gubernamentales o la reconstrucción de redes personales o colectivas.

A partir de la recuperación de los vínculos entre cultura, sociedad civil y Estado en Bahía Blanca durante distintos momentos de su historia, esta obra construye un relato cronológico que, simultáneamente, define núcleos transversales de temas y problemas tales como las tensiones en la configuración del espacio público, la profesionalización del trabajo artístico, las especificidades del campo cultural en una ciudad intermedia del interior del país y sus relaciones con otros espacios geográficos, el rol de las organizaciones civiles en las dinámicas y las representaciones de lo público, y los posicionamientos ideológicos generales con sus concreciones simbólicas singulares. Teniendo en la mira los estudios del mismo Gorelik sobre el ámbito porteño, María Alejandra Saus ensaya una mirada comparativa sobre la organización del espacio urbano en Bahía Blanca entre fines del siglo XIX y principios del XX, para comprender las acciones del Estado y de las compañías ferroviarias en una ciudad de nueva formación. Aquí, a diferencia de lo sucedido en localidades con tradición colonial, donde dichas empresas no solían alterar las lógicas urbanas históricas, las estrategias desplegadas por el capital británico y gran parte del sector privado ferroviario tuvieron una presencia determinante en el entorno urbano, subordinando las acciones de un sector público en gran medida participante de los negocios particulares. Esa situación impregnó la cultura urbana de tal manera que llegó a delinear el imaginario de un proceso de «britanización»²⁹, definiendo a fines del siglo XIX los rasgos predominantes de la burguesía bahiense y de la cultura de *elite*. Mediante el análisis de crónicas de viajeros y mapas históricos, se muestra una inicial privatización del suelo urbano y el papel destacado desempeñado por las compañías ferroviarias en la provisión de infraestructura y redes de servicios públicos, así como también la imbricación de empresarios en las menudadas decisiones del Estado local que serían ampliamente compensadas por iniciativas de la sociedad civil. La «grilla y el parque», que Gorelik describió como matriz del desarrollo metropolitano, debe ser discutida entonces a partir de las diferencias que se introducen en una ciudad de provincia como Bahía Blanca, donde el Estado no había impuesto una *voluntad de forma* como en aquella ciudad, más allá de sus obvias diferencias de escala y jerarquía. En consecuencia, la grilla y el ferrocarril son las figuras que este capítulo sugiere como hipótesis para aproximarnos a una interpretación de la formación de la Bahía Blanca urbana previa al Centenario.

En «El arte antes del Arte», María de las Nieves Agesta aborda el mismo período de comienzos del siglo XX para reconstruir, no ya las dinámicas de configuración de la ciudad, sino los primeros momentos del proceso de institucionalización de las artes plásticas, sobre todo en lo que se refiere a la creación de instancias de formación, exhibición y comercialización de obras. Tal como sostiene María Alejandra Saus, la iniciativa privada, vehiculizada mayormente por asociaciones culturales y sociales, adquirió un rol fundamental en dicha formalización, en particular si se considera la inexistencia de una estructura administrativo-burocrática del Estado dedicada con exclusividad a estas cuestiones, ya fuera a escala municipal, provincial o nacional. En este sentido, la autora sostiene la imposibilidad de concebir una política pública orgánica y sistemática de la cultura, sino más bien acciones concretas relativas a esas problemáticas que dependían, por lo tanto, de la coyuntura y de los capitales sociales individuales o grupales de movilización de recursos humanos y materiales. Antes de la conformación de un campo artístico —el Arte—, es posible rastrear entonces prácticas y voluntades que, sustentadas

sobre una representación de la cultura entendida en términos civilizatorios, pretendieron intervenir en la creación de instituciones y principios de validación específicos a la vez que construir sobre ellos su propia legitimidad social.

Diana I. Ribas, por su parte, aborda una coyuntura especialmente significativa para el ámbito local: el Centenario de la Fundación de la Fortaleza Protectora Argentina en 1928. El acontecimiento funcionó, de acuerdo a este análisis, como un nodo de confluencia de distintos procesos que adquirieron relevancia y visibilidad con motivo de los festejos organizados para la fecha conmemorativa. Ese año se convirtió así en una coyuntura clave que, aunque no marcó un cambio rotundo a nivel de las prácticas que se integraron en el proceso más amplio descrito con anterioridad, supuso una profundización de estas cuestiones, especialmente en lo referido a las representaciones sobre las formas de intervención estatal en algunos ámbitos de la cultura. La institucionalización, tal como la plantea Ribas en este marco, se examina allí a partir de tres cuestiones: la constitución de comisiones especiales para atender diversos asuntos relativos a la celebración, la centralidad que asumió el espacio público en las políticas estéticas a escala municipal y la trascendencia de las instancias competitivas de los concursos para la configuración de un circuito artístico más rico y complejo en vinculación con el resto del país. La autora analiza aquí las condiciones previas a la institucionalización de las artes a partir de la observación de un movimiento incipiente en el cual las esferas de la política, del poder socioeconómico y la diagramación urbana se entrecruzaron en una densa trama en la que los límites institucionales del campo permanecen aún difusos. En ese contexto, los lazos personales, de origen y de clase —así como los enfrentamientos partidarios que, como señala Marcela Ternavasio³⁰, fueron una constante en la dinámica de los municipios de comienzos de siglo— atravesaron y orientaron las decisiones gubernamentales en materia cultural.

El capítulo «Síncopas y contratiempos en la institucionalización oficial de la música en Bahía Blanca (1957-1959)» de María Noelia Caubet indaga en la creación y estructuración del Conservatorio de Música y Arte Escénico y de la Orquesta Estable en el marco del proceso de oficialización de la cultura en Bahía Blanca durante la década del cincuenta. El análisis procura reconstruir el devenir histórico de ambas entidades, desde sus comienzos hasta el efectivo inicio de sus actividades. La observación micro sobre el accionar de los agentes que las impulsaron y sobre el entramado de vínculos que ellos configuraron deja ver, una vez más, la relación complementaria entre el Estado y la sociedad civil en la formalización de las instituciones artísticas. En efecto, el Conservatorio y la Orquesta fueron posibles gracias a la compleja articulación de las políticas culturales con los intereses de ciertos grupos de músicos, periodistas e intelectuales de Bahía Blanca que, no solo aprovecharon la coyuntura política favorable, sino que hicieron uso de su capital simbólico para incidir en el diseño de las disposiciones oficiales. A pesar de estos lazos, en su diagramación no se tuvieron en cuenta las características particulares del ambiente musical bahiense. La ausencia de músicos especializados en la interpretación y enseñanza de instrumentos específicos imposibilitaron la integración de un organismo sinfónico y restringieron la oferta educativa del Conservatorio. A estas dificultades se sumaron las dilaciones producto de la dependencia respecto de La Plata y el aislamiento de las nuevas instituciones respecto de este centro administrativo. En una relación con el Estado provincial que por momentos fue tensa y, por otros, convergente, la Orquesta y el Conservatorio debieron reconfigurarse y generar estrategias para consolidarse en un proceso paulatino y no exento de conflictos.

El problema de las políticas culturales y la relación dinámica entre los grupos humanos y las esferas estatales son observados, en el texto escrito por Juliana López Pascual, a partir de dos ejes temáticos singulares: el desarrollo institucional del Estado en lo relativo a la vida regular de las asociaciones culturales a partir de 1955 y las demandas por la creación de un organismo educativo oficial dedicado a la formación sistemática de artistas plásticos. En este sentido, la observación del extenso *corpus* fontanal de la Asociación Artistas del Sur le permite reconstruir, en primer lugar, las formas en las que distintas esferas de lo público fueron ampliando sus incumbencias y moldeando marcos legales que permitieron la recopilación de datos sobre el accionar asociativo así como habilitaron el control ideológico de los afiliados, particularmente en los primeros momentos posperonistas. La continuidad de

esta voluntad de ordenamiento condujo a la expansión de las prerrogativas estatales en función de la definición de las personas jurídicas y las entidades de bien público, complejizando de esta manera el rol de *sponsor* y patrocinador que desde inicios del siglo se le atribuía al Estado. Por otra parte, el microanálisis de un espacio de sociabilidad local posibilita recomponer problemáticas específicas del campo artístico —como la profesionalización de las disciplinas, la función legitimadora del Estado, las determinaciones del perfil del artista y la concepción gremial de la actividad plástica— en una perspectiva multiescalar que, asimismo, se hace cargo de las tensiones entre espacios de mayor y menor centralidad.

Finalmente, Ana María Vidal reconstruye las breves pero significativas experiencias del teatro radicalizado en el agitado y convulso escenario político de los primeros años setenta con el objetivo de medir las cercanías y las distancias entre las propuestas culturales descolonizadoras elaboradas por la gestión camporista y las prácticas concretas desarrolladas por agentes de la Universidad Nacional del Sur en algunos barrios de Bahía Blanca durante el rectorado de Víctor Benamo. En este sentido, las iniciativas del dramaturgo y director teatral Humberto «Coco» Martínez se observan como un pequeño laboratorio en el que se pusieron a prueba, en términos empíricos, las máximas revolucionarias que ciertas facciones del peronismo izaban como bandera política. En el decurso de un proyecto integral que elaboraba una representación de la cultura vinculada a la liberación, lo popular y el nacionalismo antiimperialista, la incorporación de estrategias de intervención en villas de emergencia se incluyó dentro de la reformulación del problema de la extensión universitaria, entendiendo como variable fundamental el acercamiento de la institución educativa a las dificultades y requerimientos de los sectores populares, en pos de la democratización de los claustros y la socialización de los saberes. Asimismo, el análisis minucioso de la trayectoria del Grupo de Teatro Popular Eva Perón permite visibilizar las múltiples tensiones que permeaban lo cultural, entre las que se destacan los enfrentamientos entre las facciones peronistas y su planificación de las políticas públicas, las distinciones y jerarquías de clase que atravesaban la práctica y las salas teatrales, la legitimación de la propuesta revolucionaria al interior del campo específico y la inestabilidad general producida por la escalada de violencia perpetrada por el Estado a partir de 1975.

Notas

- 1 Cabe señalar que esta obra da continuidad a los trabajos que las autoras han realizado previamente sobre el recorte regional, a la vez que recupera y dialoga con la producción sobre temáticas adyacentes que otros equipos de investigación han publicado en los últimos años en Córdoba, Tucumán, Santiago del Estero, La Pampa y Neuquén. Al respecto pueden consultarse la producción de Ana Teresa Martínez, Ana Clarisa Agüero y Diego García, Fabiola Orquera, Silvia Mellado, María Lanzillotta y Claudia Salomón Tarquini, Paula Laguarda y Federico Martocci, entre otros. En este sentido, los avances hasta ahora realizados abren y fortalecen la viabilidad de definir interrogantes transversales que, en el largo plazo, puedan abordarse a partir de perspectivas comparativas.
- 2 Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992. Impreso; Bourdieu, Pierre. «Campo intelectual y proyecto creador». Povillon, Jean *et al.* *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo Veintiuno, 1967, 135-183. Impreso; Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. Impreso.
- 3 Sirinelli, Jean-François, dir. *Histoire des droites en France*. Paris: Gallimard, vol. 2, 1992. Impreso.
- 4 El ejemplo más reciente de ello lo constituye el Dossier «Una historia sociocultural del Estado: política, actores y representaciones durante el siglo XX», coordinado por Noelia Fernández, María Florencia Ossuna y Jeremías Silva, publicado en *Polhis. Revista bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, 22 (11).
- 5 Bourdieu, Pierre. «Esprits d'État. Genèse et structure du champ bureaucratique». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 96-97 (1993): 49-62. Impreso.
- 6 Skocpol, Theda. «Formation de l'État et politiques sociales aux États-Unis». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 96-97 (1993): 21-37. Impreso.
- 7 Skocpol, Theda. «El Estado regresa al primer plano: Estrategias de análisis en la investigación actual». *Zona abierta* 50 (1989): 71-122. Web. 18 nov. 2018. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/5045>
- 8 Oszlak, Oscar. «Formación histórica del Estado en América Latina: elementos teórico-metodológicos para su estudio». *Estudios CEDES* 1, 3 (1978): 115-140. Impreso.
- 9 Oszlak, Oscar y Guillermo O'Donnell. «Estado y Políticas Estatales en América Latina: Hacia una Estrategia de Investigación». *Doc. CEDES/G. E. CLACSO*, 4, 1976. Reproducido en *Redes* 2, 4 (1995): 99-128. Web. 18 nov. 2018. <http://www.redalyc.org/pdf/907/90711285004.pdf>
- 10 Para una recopilación extensa y fundamentada de estos antecedentes, véase Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano. «Una evaluación y propuestas para el estudio del Estado en la Argentina». *Un Estado con rostro humano. Funcionarios e instituciones estatales en Argentina (de 1880 a la actualidad)*. Buenos Aires: UNGS y Prometeo Libros, 2010. Impreso.
- 11 Nos referimos a obras colectivas como Frederic, Sabina, Osvaldo Graciano y Germán Soprano, coords. *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*. Rosario: Prohistoria, 2010. Impreso; Plotkin, Mariano B. y Eduardo Zimmermann, eds. *Las prácticas del Estado. Política, sociedad y élites estatales en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Edhasa, 2012. Impreso; Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano, *Un Estado con...*, ob. cit.; y Di Liscia, María Silvia y Germán Soprano, eds. *Burocracias estatales. Problemas enfoques y estudios de caso en Argentina (entre fines del siglo XIX y XX)*. Rosario: Prohistoria, 2017. Impreso.
- 12 Véase Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano. «Una evaluación y propuestas para el estudio del Estado en la Argentina». *Un Estado con...*, ob. cit.
- 13 Bodiguel, Jean-Luc. «Europe, culture et fonction publique». *Horizons philosophiques* 11, 2 (2001): 42-57. Impreso.
- 14 Sobre el sistema de becas municipales, véase Bracamonte, Lucía. «Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920». En De Paz Trueba, Yolanda, comp. *Infancia, pobreza y asistencia: Argentina, primera mitad del siglo XX*. Rosario: Prohistoria, 2019: 99-120 [en prensa].
- 15 Agesta, María de las Nieves, Juliana López Pascual y Ana María Vidal. «Bahía Blanca en su dimen-

- sión cultural». En Cernadas, Mabel N. y José Bernardo Marcilese, comps. *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca: Ediuns, 2018: 207-272.
- 16 Poirrier, Philippe. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. París: Éditions du Seuil, 2004. Impreso.
- 17 Graziani, Serge. «La politique culturelle comme objet de recherche». *Quaderni*, 54 (2004): 5-13. Web. 3 nov. 2018. https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2004_num_54_1_1607
- 18 Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- 19 Dubois, Vicent. «Les premices de la 'démocratisation culturelle'. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle». *Politix* 6, 24 (1993): 36-56. Web. 5 nov. 2018. https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1587
- 20 García Canclini, Néstor, ed. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987. Impreso.
- 21 Ídem: 26.
- 22 Al respecto no pueden dejar de citarse investigaciones como la de Ana Wortman. Véase v. g. Wortman, Ana. «El desafío de las políticas culturales en la Argentina». *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Buenos Aires: CLACSO, 2001. Web. 5 nov. 2018. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100914035902/17wortman.pdf>
- 23 Sobre esta problemáticas son muchos los trabajos integrales o parciales que pueden mencionarse. El teatro, por ejemplo, ha sido objeto de análisis de estudiosos como Jorge Dubatti, mientras que las artes visuales han contado con los aportes de investigadores como Ana María Longoni, Roberto Amigo, María Alejandra Minelli o Ana María Battistozzi, entre muchos otros. Asimismo, las Letras han sido un campo fructífero de exploración de estas cuestiones, incluso en Bahía Blanca donde los trabajos de Omar Chauvié y Ana María Vidal han contribuido a reconstruir la historia de la poesía local en una clave atenta a los vínculos cultura y política. Véase la bibliografía de esta introducción.
- 24 En este sentido, pueden mencionarse, a manera de ejemplo, sobre fines del siglo XIX y principios del XX las tesis doctorales de Javier Planas sobre la política bibliotecaria y de Federico Martocci sobre la política cultural del socialismo en La Pampa; referidas a la mitad del siglo XX, se encuentran también las de Flavia Fiorucci, al respecto del devenir de Buenos Aires, y Juliana López Pascual sobre los procesos culturales en Bahía Blanca
- 25 Calabre, Lia. «História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia». *Revista Escritos* 7, 7 (2013): 323-345. Web. 5 nov. 2018. <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/artigo12.php>
- 26 A este respecto, cabe mencionar el artículo de Omar Acha donde, a propósito del peronismo, se propone el concepto de *sociedad política* como medio de superación de la dicotomía planteada por la teoría liberal clásica que oponía sociedad civil y Estado. Acha, Omar. «Sociedad civil y sociedad política durante el primer peronismo». *Desarrollo Económico* 44, 174 (2004): 199-230. Impreso.
- 27 Gorelik, Adrián. «Observaciones sobre la sociedad civil y el estado en la Argentina». *Punto de vista* 22, 63 (1999): 10-16. Web. 12 nov. 2018. <http://www.ahira.com.ar/rh/revistas/pdv/61/pdv63.pdf>
- 28 Serna, Justo y Anaclét Pons. «En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis». *Prohistoria* 6 (2002): 107-126. Web. 18 nov. 2018. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5839697>. La bibliografía respecto del problema de la escala de análisis es muy abundante y ha estado presente en los debates llevados adelante por grupo de investigación desde sus inicios. Entre ella, cabe destacar, además del texto ya mencionado, los aportes teóricos realizados por historiadores argentinos como Sandra Fernández, Darío Barrera, Marta Bonaudo, Ana Clarisa Agüero, Diego García, Claudia Salomón Tarquini, María de los Ángeles Lanzillotta, Susana Bandieri o Ana Teresa Martínez, entre muchos otros. Para una somera enumeración, puede consultarse la bibliografía al final de esta introducción.
- 29 Véase al respecto el capítulo de Diana I. Ribas incluido en este mismo volumen.
- 30 Ternavasio, Marcela. «Municipio y política. Un vínculo histórico conflictivo». Tesis. FLACSO, 1991. Web. 15 oct. 2018. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=ar/ar-020&d=HASH-0157fcd3aeab1bebbc24c756>

LA GRILLA Y EL FERROCARRIL

ESPACIO PÚBLICO Y CULTURA URBANA EN LA EMERGENCIA DE UN ESTADO PERMEABLE A LO PRIVADO (BAHÍA BLANCA, 1883-1910)

MARÍA ALEJANDRA SAUS

INSTITUTO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES DEL LITORAL (IHUCSO, UNL - CONICET)

¿Qué son la grilla y el parque? Literalmente, la parrilla de manzanas que cuadriculan el territorio de Buenos Aires y el verde urbano realizado en los parques públicos. Aquí intentarán ser, además, estructuras básicas del espacio público metropolitano en Buenos Aires; soportes (simbólicos y materiales) de intervenciones más abarcales sobre el espacio público o de representaciones de éste, como monumentos o instituciones; artefactos históricos en los que aparecen grabadas ideas en pugna sobre cómo debe ser la esfera pública ciudadana, precisos proyectos culturales y políticos [...] instrumentos de reforma social, figuras formadoras de ciudadanía y su propia metáfora: son la materialización de modelos de estado y sociedad...¹

Para Adrián Gorelik, arquitecto historiador de las ideas y la cultura urbana, el *espacio público* hace referencia a la forma y a la política en un sentido de colisión, inestable, siendo aquel una dimensión mediadora entre la sociedad y el Estado. Allí se exteriorizan expresiones políticas de la ciudadanía en modalidades de asociación y conflicto frente a la acción estatal. Asimismo, Gorelik destaca para la Argentina posterior al ochenta el rol *fundante* del Estado en el proceso de modernización, restándole gravitación al espacio público concebido como dominio de la sociedad civil. Contrariamente, para el caso de Buenos Aires argumenta en favor de un espacio público construido «desde arriba» con el manifiesto objetivo de modelar una sociedad que, según el reformismo estatal, estaba compuesta por elementos heterogéneos que debían ser amalgamados. Pero mientras Gorelik sostiene que *la grilla y el parque* fueron instrumentos de regulación pública de la forma urbana en la Buenos Aires metropolitana, la escala y los roles urbanos de Bahía Blanca -junto a sus peculiares tensiones entre forma, política y significado- nos interpelan de una manera singular que no es homologable al caso de Buenos Aires.

Aquí, quizá, se invierta la carga que Gorelik le quita a la modernización técnica debiendo, en cambio, pensarse la grilla en asociación directa con el ferrocarril —antes que su filiación a ideales reformistas del Estado— entre otras razones porque, en el siglo XIX, los sectores hegemónicos de Bahía Blanca estaban dominados simbólicamente por los británicos, valorándose incluso al idioma inglés como rasgo de elegancia². Por otro lado, Bahía Blanca se diferenciaba de Buenos Aires por ser una ciudad de provincia, de escala intermedia, alejada de la marca oficial que el Estado nacional debía estampar para su Capital Federal en Buenos Aires y también carente de las capacidades necesarias para formalizar una nueva capital provincial que, tras enormes disputas políticas, fue concretada finalmente en otro sitio a partir de la fundación de La Plata.

Entonces, mientras desde las escalas nacional y provincial se concentraban acciones y recursos públicos tendientes a erigir las ciudades capitales y ámbitos de representación republicana, Bahía Blanca quedaba a la zaga de tales intervenciones y con un gobierno municipal de escasas capacidades endógenas, en gran parte por haber estado subordinado a estrategias y objetivos británicos. Desde una perspectiva institucionalista, entendemos por *capacidades estatales* a las posibilidades del Estado para actuar con cierta autonomía rectora a partir de su calidad organizacional y de las redes de cola-

boración tendidas con los actores económicos y sociales³. Solo por citar un ejemplo, la administración local había mostrado escasas capacidades para proveer infraestructuras y servicios públicos, cuestión tempranamente señalada por el cronista porteño Benigno Lugones: «... ni si quiera de trazar y empedrar el camino al puerto se ha preocupado nadie»⁴. Y agregaba en relación con el rol británico: «La construcción de fosas para escusados es una cuestión de la mayor importancia. No hay quien la estudie por cuenta de la Municipalidad [...]. Probablemente los ingleses resolverán el asunto»⁵.

Por ser un objeto de estudio que ofrece un panorama diferente al planteado por Gorelik para Buenos Aires, donde el imperativo *fundante* de crear la nueva sede de la Nación parece haber expandido las capacidades y las acciones endógenas del Estado, Bahía Blanca nos interpela de un modo diferente capaz de enriquecer y diversificar aquellas prácticas en el contexto nacional. En suma, desde el diálogo con las consagradas premisas de este autor, ¿cuáles serían para Bahía Blanca las figuras, materiales y simbólicas en disputa a partir de la modernización técnica que Gorelik minimiza para la Capital Federal y que parecen haber sido claves en Bahía Blanca? ¿Cómo podríamos interpelar al Estado local, en relación con la indiscutible impronta que había tenido la acción ferroviaria británica siguiendo la proposición de valorar el espacio público como resultado de una colisión entre forma y política? ¿De qué modo ha incidido sobre lo público un Estado municipal que, en el siglo XIX, parece limitado en sus capacidades endógenas frente a las lógicas nacionales centralizadoras y a los imperativos estratégicos del capital británico? Ahondaremos en algunas cualidades de Bahía Blanca para ir desenredando esa madeja.

Al describir las transformaciones experimentadas por la ciudad hacia 1883, el cronista Lugones —corresponsal del diario *La Nación*— no dudó en calificar el hecho como la «segunda fundación de Bahía Blanca»⁶, homologando así la *voluntad de forma* que diera el Estado bonaerense al originario fortín (1828) con la derivada del accionar de las compañías ferroviarias. Esa observación optimista es sintomática de las mutaciones sociales, culturales y urbanas que el periodista definiera como «britanización». Había rigor fáctico en esa mirada de *flâneur*, pues el impacto de la infraestructura ferroviaria y su efecto sobre la renta del suelo que extendiera la cuadrícula urbana por especulación inmobiliaria, habían sido tan determinantes que otro cronista, Enrique Banchs, relató —desde una mirada crítica— su percepción del paisaje urbano como un «tumulto de rieles, de vagones, de depósitos»⁷. En 1910, este viajero relativizó el progreso narrado por Lugones, quitando el acento puesto en la prodigalidad de los anclajes del capital⁸ para señalar con pesadumbre lo que notaba en falta: espacios públicos y paseos de calidad, cuestión que en nuestra mirada urbanística —culturalista y *también* materialista— podría traducirse en una virtual desatención de las instituciones del Estado local.

A partir de esas dos crónicas que enmarcan el inicio y el declive de un proceso ocurrido en Bahía Blanca, en este capítulo intentaremos problematizar la emergencia del Estado municipal (1895) y la formación de una cultura urbana en relación con la iniciativa privada británica. Partiendo de la noción de espacio público propuesta por Gorelik, es decir, como dimensión que media entre la sociedad y el Estado en los senderos de una encrucijada, nos valdremos de diversas fuentes para estudiar sus mutaciones. Hemos privilegiado la cartografía histórica para explicar aspectos físicos del proceso y también analizar sus patrones y actores velados: los sectores que encomendaron los planos, los cartógrafos encargados de dibujarlos, las compañías ferroviarias y los agentes de colonización, los terratenientes, las acciones estatales y el contexto de circulación de esas piezas técnicas.

Para ello, el capítulo explora una serie de planos urbanos en orden cronológico, esgrimiendo un argumento que cuestiona lo *público* —como opuesto a lo particular— y lo *privado* —como independiente de lo colectivo—. Así trataremos de relativizar la puja de poderes en conflicto entre ambos y, en cambio, nos orientaremos a sostener como singularidad de Bahía Blanca la porosidad de esos dominios integrados por actores itinerantes gravitando, de manera promiscua, entre ambas esferas. Menguada aquella oposición y retomando la hipótesis de Gorelik —para subvertirla— debemos afirmar que a diferencia del proyecto modernizador nacional que tuvo epicentro en Buenos Aires y de la acelerada conformación de una nueva sede provincial en La Plata (con la evidente, aunque no menos conflictiva, *voluntad de forma* que emana de una voluntad de poder público), en las escasas capacidades

estatales del gobierno local de Bahía Blanca se percibe la confluencia de intereses entre los inversores británicos y los grupos dirigentes. Así fue configurada una determinada modalidad de acción basada en la intervención sobre algunas cuestiones, con sentido pragmático, y la abstención en otras asociadas al espacio público donde, en contraste con Buenos Aires, la sociedad civil tuvo un rol destacado.

Planteamos así *la grilla y el ferrocarril* como un juego de palabras que remite al texto de Gorelik puesto que intentaremos discutir para Bahía Blanca la *voluntad de forma* de un proyecto nacional que se ha valido de *la grilla y el parque* al procurar concebir planes para su Capital Federal. No obstante, Bahía Blanca había dinamizado varios proyectos fallidos en la esfera pública: disputando la sede a La Plata, proponiendo ser la capital de una nueva provincia, pretendiendo convertirse en nodo regional, pero todos ellos aspiraron a irradiar su presunto liderazgo patagónico más que a consolidar internamente la sede de ese liderazgo. Exhibiendo las disonancias de una acuciante improvisación y al minimizar una articulación entre sociedad civil y Estado que fuera modelada *ex profeso*, el gobierno local redujo la chance de un enraizamiento sinergizador con la sociedad local.

El capítulo tiende a cerrar su periodización con un escenario nacional que intentó revertir aquella falta de representatividad en los espacios urbanos. Se trata de la celebración del centenario (1910), momento en el cual diversos intelectuales reflexionaron sobre la identidad nacional y los efectos negativos de la modernización material. Ciertamente, el texto de Banchs estuvo imbuido de la crítica que hallaba en la tradición y la historia unos valores de mayor pureza. Esa otra manifestación de lo moderno en las ciencias, en las artes y en la cultura era un movimiento sensible a las contradicciones del progreso y escéptico respecto de la historia con final feliz que el positivismo presagiaba¹⁰. Las corrientes antipositivistas, como el espiritualismo alemán, por ejemplo, veían en el progreso material la anulación de la libertad, la creatividad, la espiritualidad, los valores latinos y la producción de cultura del hombre

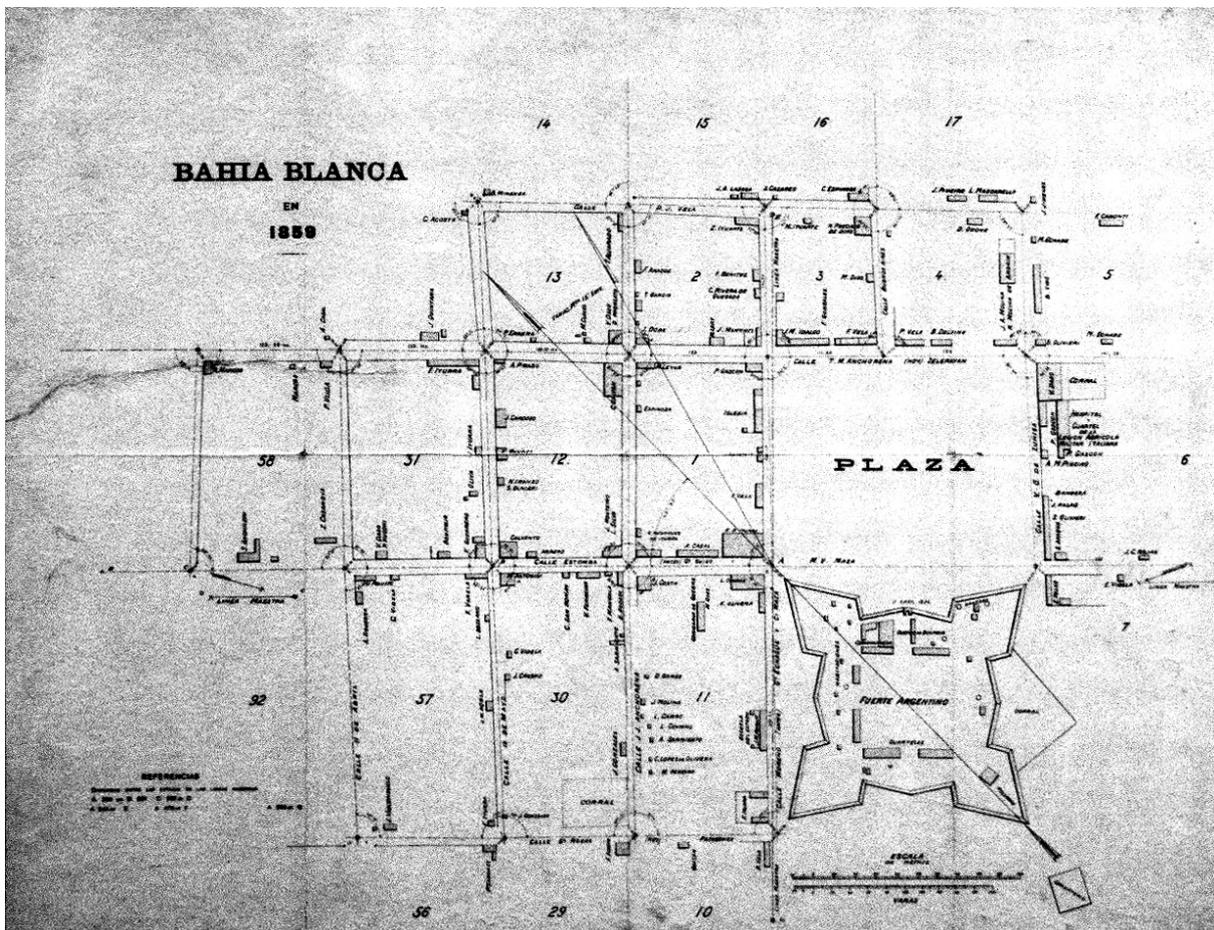


Figura 1. Fuerte Argentino, asiento originario.

Fuente: Mapoteca de la Biblioteca Rivadavia. Signatura topográfica 158 (escala gráfica, metros y varas).

que, en el espacio urbano, parecían estar garantizados por la arquitectura de las ciudades de tradición hispánica.

Para el *Ariel* de Rodó (1900), que inspiró toda una tradición literaria, «... las capitales latinas no sólo deberían estar en guardia contra el materialismo que se cernía en los mercados y las bolsas de Chicago, sino también contra su dependencia de Nueva York en tanto Roma del Nuevo Mundo»¹¹. Desde esa perspectiva literaria, Bahía Blanca era un ejemplo reprochable. Por ello, el capítulo se remonta al siglo XIX con el fin de rastrear, desde documentos provistos por crónicas e imágenes cartográficas, los orígenes de una emergente cultura urbana de fuerte impronta cosmopolita que hacia el centenario comenzaba a ser cuestionada. Transversalmente, discutiremos la oposición público-privado, exhibiendo las trayectorias de los actores que transitaron ambas esferas como razones de las dificultades del gobierno de Bahía Blanca para imponer una *voluntad de forma* como sí ocurriera en Buenos Aires.

Primer estatuto fundacional: la avanzada militar

Bahía Blanca había surgido como una fortificación denominada *Fortaleza Protectora Argentina* que hacia 1828 reforzaba la soberanía del Estado bonaerense frente al ataque brasileño a Carmen de Patagones —perpetrado en 1827 durante la guerra con Brasil— y marcaba la frontera interior en territorios aún dominados por los pueblos originarios. Fue fundada en condiciones de acceder al océano Atlántico —hacia el sur— aunque con una retícula urbana alejada de la ribera marítima en forma de ensenada. Por su función militar, la elección del sitio también consideró los arroyos Napostá y Maldonado como canales defensivos hacia el este y el oeste del trazado. Como puede verse en la (figura 1), hacia 1859 el

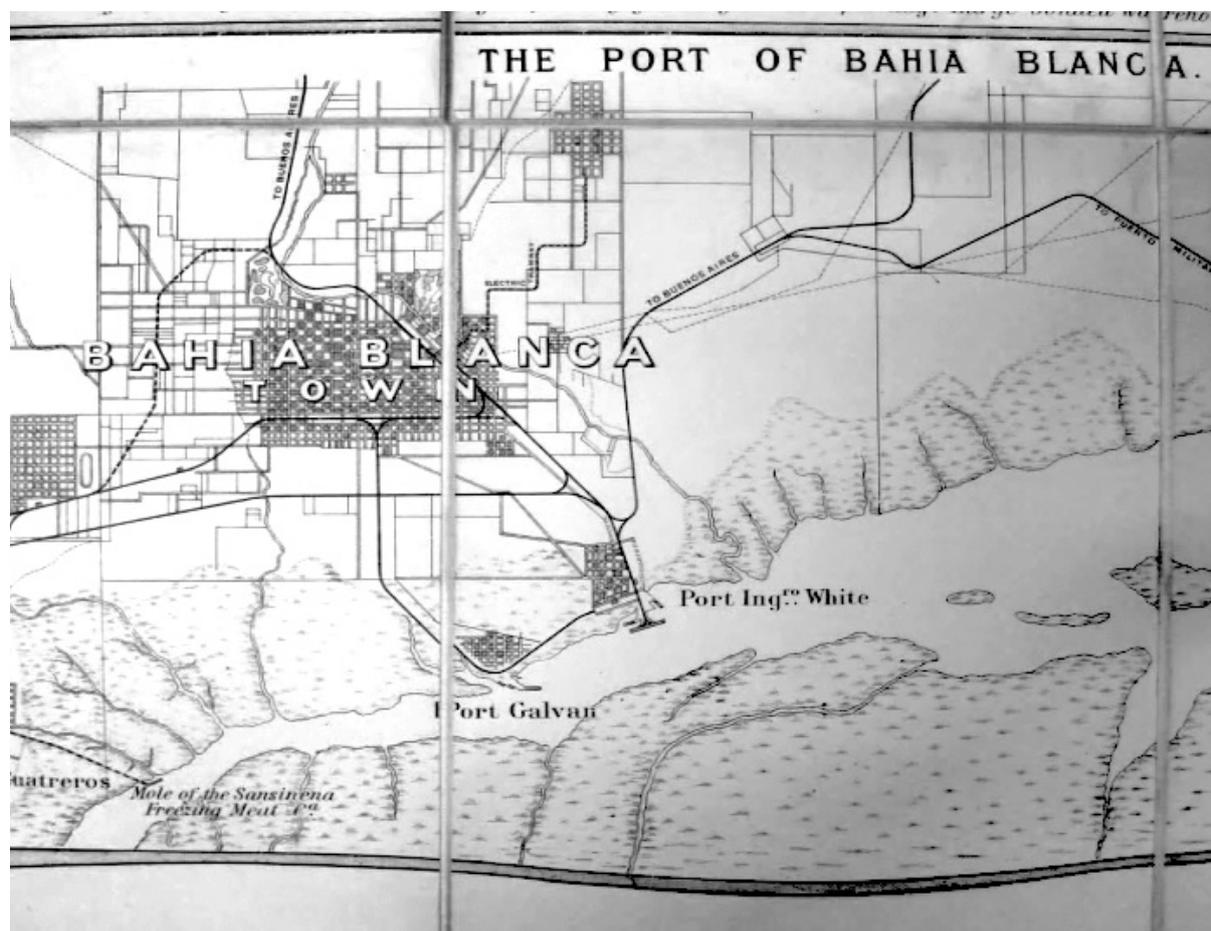


Figura 2. Plano urbano-territorial con algunos de los puertos (sin fecha)
Fuente: Archivo del Museo Taller Ferrowhite, sin escala (fragmento).

caserío reunido en torno al *Fuerte Argentino* estaba distribuido sobre unas doce manzanas apenas edificadas alrededor de la plaza central, organizadas a partir de una retícula irregular y pobladas, en parte, por inmigrantes que arribaron con la Legión Agrícola de Olivieri¹². Pero a finales del siglo XIX, junto a ese fortín y asiento precario fue erigido el primer ferrocarril proveniente de la ciudad de Buenos Aires y la aldea sería convertida en un importante nudo ferroportuario¹³.

A causa de la injerencia del capital británico, constructor de puertos y ferrocarriles, y del acoplamiento de la *elite* local a la lógica extrovertida implicada en ese dominio con el fin de preservar así sus intereses particulares, la ciudad cobró protagonismo nacional y llegó a tener cinco terminales portuarias: Ingeniero White, Galván, Cuatros, Rosales y Belgrano (figura 2). La primera estaba concesionada por el Ferrocarril del Sud (FCS), de capital británico, con su estación inaugurada en 1884 al centro-este de la planta urbana. La siguiente pertenecía al Ferrocarril Bahía Blanca al Noroeste (FCBB-NO), también británico, cuyo edificio data de 1891 y fue ubicado al sur de la cuadrícula. En el período 1904-1924, este fue gestionado por el Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico (FCBAP), para ser finalmente transferido a la empresa FCS¹⁴. La tercera terminal era explotada por el frigorífico Sansinena, el cuarto puerto administrado por el Ferrocarril Rosario a Puerto Belgrano (FCRPB) —de propiedad francesa, con su estación abierta en 1922 al sureste— y el último muelle fue la base naval más importante del país desde 1898.

Segundo «estatuto fundacional»: la avanzada del capital

El explosivo proceso de urbanización registrado hacia finales del siglo XIX, a partir de la modernización técnica descrita, ha sido dibujado por varios cartógrafos con escrupulosa definición, gráfica y numérica, de los títulos de propiedad de las quintas periurbanas. Pero tras la «neutralidad técnica» de los dibujantes se esconde una regularidad gráfica capaz de organizar trazados urbanos e infraestructuras de transporte solo en términos catastrales, evidenciando así la falta de una decisión política en la representación gráfica. Únicamente la plaza y una frondosa arboleda al noroeste de la trama urbana —en la confluencia de los arroyos Maldonado y Napostá, donde luego sería erigido el Parque de Mayo— destacan en los planos sobre una retícula ortogonal. En su trazado irregular, en gran parte reproductor de los límites poligonales de la propiedad privada, esa grilla se distancia de una posible cuadrícula y sugiere en sus inflexiones el callejero que rodeaba al *Fuerte Argentino* que fuera demolido luego y reemplazado por cuatro nuevas manzanas (figura 3).

La cultura en representaciones cartográficas y narrativas

La cartografía histórica urbana, recabada en diversas fuentes locales, puede dividirse en cuatro grandes grupos según su contexto de producción y circulación: 1) los planos catastrales del ejido y puertos de Bahía Blanca, 2) la cartografía técnica confeccionada por las compañías ferro-portuarias, 3) los mapas publicados en álbumes fotográficos y enciclopedias conmemorativas y 4) los planos de las guías industriales, comerciales y profesionales. Si bien ese inventario preliminar responde a objetivos organizativos de nuestra metodología de investigación, en este capítulo examinaremos los distintos grupos de mapas con interrogantes transversales que nos permitan interpelar las conexiones entre los actores que los han producido, en tanto partimos de reconocer solapamientos entre las esferas pública y privada encargadas de realizarlos. Allí está representada la forma urbana como un hecho que deslinda posesiones y las compañías ferroviarias sentando las bases de sus dominios infraestructurales y urbanos, junto a unas estrategias de comunicación gráfica que enfatizan las virtudes de la ciudad hacia la región.

En esa planimetría donde pueden leerse los títulos de propiedad y los actores locales que han tenido preponderancia en su confección y difusión, existe una coordenada horizontal que anuda los distintos documentos cartográficos: se trata de la idea de «britanización» que delinea Lugones como

imbricación del capital y la cultura británicos en la configuración urbana y la sociedad bahiense. Sin embargo, su incidencia en el desarrollo de la ciudad y el interés por irradiar ese progreso a la región eclipsaron la consolidación de una *voluntad de forma* hacia el interior del hecho urbano. Para comprender ese proceso, nos valdremos del concepto de cultura entendido como una *trama*, como conjunto de significaciones expresadas en los discursos¹⁵, en este caso vehiculizados por imágenes cartográficas y relatos de viajeros. Este abordaje consentirá visualizar las imbricaciones público-privadas de actores sociales intervinientes en su producción, visibilizando a través de sus personajes aquel proceso de «britanización». Por ello, afirmamos que en Bahía Blanca la relación/tensión del Estado con la acción ferroviaria no estuvo signada por actores sociales disputando cuotas de poder público o privado, sino por sectores hegemónicos imbricados y superpuestos en ambos espacios.

¿Un espacio público ajeno a la política y la forma?

Mientras Bahía Blanca se convertía en nudo ferropuerto, la federalización de Buenos Aires establecía la necesidad de resolver el problema de la superposición de los poderes provincial y nacional en un mismo espacio urbano. Al tiempo que en la flamante Capital Federal se anexaban nuevos territorios en un clima de debates sobre la forma urbana que debía darse a esa urbe tras alcanzar aquel rango, una nueva capital debía ser seleccionada para convertirse en sede del gobierno provincial. De esa nueva disputa participó, sin éxito, la ciudad de Bahía Blanca cuando fue, finalmente, resuelto el proyecto y construcción *ex novo* de La Plata. Negada esa posibilidad, persistiría la idea de que Bahía Blanca podría ser la sede administrativa de una nueva provincia, al proponerse la subdivisión del territorio de la provincia de Buenos Aires, voluntad que tampoco pudo plasmarse aún a pesar de insistentes iniciativas

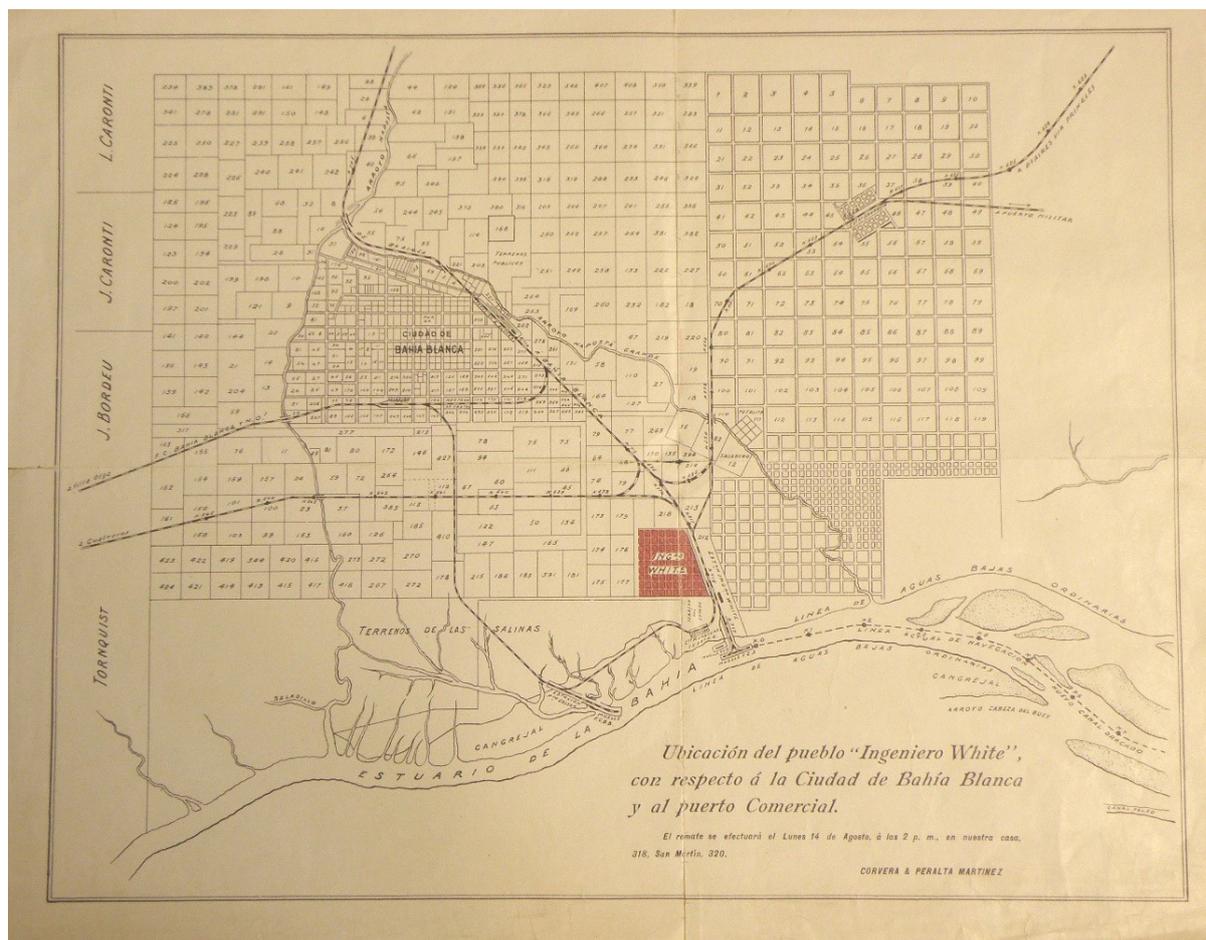


Figura 3. Ciudad de Bahía Blanca con indicación de remates en Ingeniero White (sin fecha)
Fuente: Archivo del Museo Taller Ferrowhite (sin escala)

presentadas en ámbitos legislativos¹⁶. Es importante remarcar que las propuestas habían sido formuladas por la prensa local, legisladores nacionales, gobernadores y particulares, sin emanar ninguna del gobierno municipal.

Tras la negativa oficial, se mantuvo la idea de que Bahía Blanca tendría un rol protagónico a nivel regional, un papel que ya no se esperaba viniera de fallidas iniciativas públicas, porque «Aquí no se trata de levantar una ciudad como La Plata, en que la mano rica del Gobierno lo hace todo. La ciudad que está naciendo aquí es un producto de las cosas mismas, una resultante de fuerzas diversas cuya impulsión nada puede detener»¹⁷. La burguesía local extrovertida y acoplada al crecimiento material del modelo nacional era vista por las corrientes de intelectuales espiritualistas como carente de una dimensión cultural que densificara a la sociedad civil y, por ello, sobrevino la crítica de Banchs: «La riqueza verdadera tiene trono en las virtudes del espíritu y en la cultura. Todas cosas que no tiene Bahía Blanca»¹⁸. De hecho, diferentes vertientes de la prensa local coincidieron en señalar que existía un desequilibrio entre los avances económicos y el «crecimiento espiritual» que debía subsanarse con espacios de recreo¹⁹.

En lo que respecta al espacio urbano representado en la cartografía histórica estudiada y retomando la aserción de Gorelik para quien el espacio público es producto de una colisión entre forma y política, si bien su tesis abona el papel fundante del Estado que encuentra en *la grilla y el parque* instrumentos de regulación pública de la forma urbana, para Bahía Blanca debemos discutir esa aseveración. En gran medida, y ante la imposibilidad de establecer un tablero de control que plasmara una *voluntad de forma*, en Bahía Blanca «la grilla y el ferrocarril» parecen haber sido las figuras, materiales y simbólicas, que dieron forma inicial a una ciudad no planificada. Y si el espacio público es una dimensión mediadora entre la sociedad («britanizada») y el Estado («ausente»), entonces solo un cronista externo puede lamentar hacia el centenario nacional que «Bahía no tiene paseos, no ha tenido aún tiempo de hacerlos, quizá no tiene tiempo de pasear»²⁰.

En casi todos los planos urbanos previos al centenario nacional la representación de equipamientos públicos y espacios verdes ha estado prácticamente ausente, aunque sí era una preocupación presente en las memorias y digestos provinciales. Esa no había sido una omisión de tipo gráfico, sino una falencia que sería revertida lentamente. A diferencia de Buenos Aires, en Bahía Blanca los parques no habían sido instrumentos privilegiados de reforma social, cultural y urbana, sino espacios donde iniciativas de la sociedad civil encausaron también la especulación inmobiliaria y las conmemoraciones. Tal fue el caso del luego llamado Parque de Mayo, al noroeste de la trama urbana, cuyo plan había surgido hacia 1906 por iniciativa de un grupo de vecinos con intención de vincular esa propuesta a un sector residencial de *chalets*. Los vecinos involucrados fueron Domingo Fernández Beschtedt, José Godinho y Adalberto Ramaugé, quienes cedieron parte de sus propiedades para el solaz público²¹. El diseño fue asignado al arquitecto paisajista belga Augusto Flamant quien debía dejar un tercio de la superficie libre para ser cedida al municipio que formalizaría el espacio recreativo²². Por su parte, el emprendimiento inmobiliario no fue concretado por entonces y en 1940 el Barrio Parque Palihue vino a satisfacer la idea original con un conjunto pintoresco de viviendas próximas al parque. Su trama organicista, que en Europa era una alternativa para mejorar el hábitat de la clase obrera, en la Argentina se tradujo en un escapismo bucólico de elite.

Por su parte, el Parque Independencia —ubicado al noreste del área central— fue creado en 1911 por iniciativa del general Pablo Riccheri, ex Ministro de Guerra de Julio A. Roca²³. Había sido planeado para celebrar el centenario de la Independencia pero, nuevamente, sin mediar discusiones/consensos locales tendientes a formalizarlo como centro cívico de la democracia moderna y la libertad política a las que aspiraba Sarmiento al sostener que «Sólo en un vasto, artístico y accesible parque, el pueblo será pueblo; sólo aquí no habrá extranjeros, ni nacionales ni plebeyos»²⁴. Tampoco logró el parque convertirse en foco reformador de las instituciones que se estaban celebrando, ni consiguió educar e igualar ciudadanos frente a un cosmopolitismo inexorable, si valiera pensarlo del modo en que —según Gorelik— eran propuestos los parques para Buenos Aires. Ante la ausencia de un concilio tendiente a delinear lo público con ideas rectoras y frente a la evidencia de una precarizada vida cívica, la crítica

externa no se hizo esperar: «Es cierto que hay un descampado señalado para parque, un parque en veremos [...]. Y esta plaza [Rivadavia] tiene un aspecto de aridez, de raquitismo, como las plazas de los barrios fabriles...»²⁵.

Para el escritor Banchs esa condición bahiense de ser un núcleo de nueva formación la privaba del «encanto» de las urbes de tradición colonial, con sus plazas cívicas, alamedas, iglesias y arquitecturas monacales erigidas como monumentos organizadores de un tejido urbano tradicional y preexistente al impacto del ferrocarril²⁶. Por el contrario, en el caso de Bahía Blanca la privatización del suelo (que fue común a ciudades nuevas argentinas) evidenciaba la concurrencia de nuevos terratenientes beneficiados por el exterminio aborigen que implicara la «Campaña del Desierto» y de capitalistas británicos dispuestos a construir infraestructuras ferroporruarias. Ambos se asociaban a estrategias de colonización con compañías de tierras constituidas *ad hoc* ante las políticas nacionales de inmigración que alentaban la población del territorio para el trabajo agrícola.

Público-privado: sus intercambios y mixturas

El modelo que utiliza como soporte la grilla para dar sitio a la reproducción del trabajo tuvo su correlato en el espacio urbano implicando la privatización del suelo a partir de las oportunidades de negocio abiertas por el ferrocarril²⁷. Por obvio que parezca, es preciso aclarar que ese fenómeno no ha sido exactamente así en el resto de ciudades argentinas. Algunas habían heredado una tradición basada en el uso y la propiedad comunitaria de ciertos espacios. Aún en localidades de fundación hispánica donde los conquistadores españoles firmaban capitulaciones que los convertían en propietarios de las suertes que rodeaban a la Plaza Mayor y también eran dueños de lonjas de tierra de pastoreo y labranza, tanto las dehesas como demás posesiones para la autosuficiencia urbana pertenecían al Cabildo y eran de uso común²⁸. Las derivas de ese modelo comunitario fueron quebrantadas al insertarse nuestro país al sistema capitalista mundial a partir de inversiones ferroporruarias que hicieron de la ciudad una mercancía. Por ello, las ciudades de nueva formación como Bahía Blanca no tuvieron la impronta de los usos comunitarios del patrimonio heredado, ni los espacios públicos urbanos exhibieron el espesor histórico de las prácticas procesionales, las fiestas patronales o las tertulias populares. Esas prácticas y sus espacios debían ser configurados por voluntad pública.

No parece casual, entonces, que el énfasis de los cartógrafos que trabajaron en Bahía Blanca haya estado puesto en deslindar gráficamente las propiedades suburbanas que comenzaban a parcelarse agregando valor al mercado inmobiliario. Así, en los planos estudiados podemos destacar dos grandes conjuntos de terrenos directamente vinculados a la infraestructura ferroviaria y concentrados en un puñado de propietarios. Un gran lote de tierras se hallaba en propiedad del FCS y estaba ubicado al sureste de la planta urbana junto a la estación ferroviaria de la compañía y al pueblo y puerto de Ingeniero White que esta concesionaba. El otro gran grupo de parcelas urbanas se hallaba al oeste del anterior, transponiendo el arroyo Maldonado, y pertenecía a la familia Pronsato.

El primer mapa de que disponemos para exponer las transformaciones iniciales que como núcleo ferroporruario la ciudad iba experimentando fue fechado en el año 1890. El plano recopila los últimos datos de la época y fue realizado por Carlos A. Pronsato y J. L. Viale. Carlos A. Pronsato se dedicaba a remates y comisiones en la compra-venta de campos, casas y terrenos y procuró iniciar una carrera política como candidato a concejal en 1909. Era tío del «ilustre» bahiense Domingo Pronsato (cuyo linaje y contribuciones describiremos seguidamente) y también propietario de dos quintas en el conjunto familiar descrito con anterioridad. El loteo estaba compuesto por veinticuatro parcelas pertenecientes a la familia Pronsato, siendo diecinueve de Domingo (abuelo), dos de Antonio, dos pertenecían a Carlos y una a Catalina, esposa de Antonio. Como puede verse en la figura 4 el paralelogramo que agrupa dichas parcelas estaba ubicado al oeste del arroyo, en el sector que luego ocuparían las infraestructuras del FCBBNO.

Desde que adquiriera el rango de ciudad (1895) tras haber recibido las inversiones foráneas que la convertirían en nudo ferropuerto, Bahía Blanca había comenzado a perfilarse como polo económico y cultural de referencia regional. Argumentos geopolíticos, infraestructurales y culturales habrían de situarla como la «capital sureña» que por «derecho natural» orientaría el destino patagónico²⁹. En ese contexto, Domingo Pronsato (1881-1971) —hijo de los bahienses Antonio Pronsato y Catalina Zona, nieto de colonos italianos que arribaron a Bahía Blanca con la Legión de Olivieri— devendría un actor protagónico. Se había abocado a la tarea de acompañar las dinámicas globales que el capitalismo estaba operando en territorio argentino tras haber sido este insertado al mercado internacional. Pronsato intentaría dirigir esas dinámicas hacia otra escala, orientándolas hacia el sur de la provincia de Buenos Aires con el fin de garantizar los progresos de una región que la ciudad de Bahía Blanca aspiraba liderar.

Habiendo sido enviado a Italia para realizar estudios superiores, en el año 1910 regresó a la Argentina ostentando conocimientos de física, ingeniería eléctrica y bellas artes. La escasez de demanda profesional para sus saberes específicos, en el marco de aceitadas políticas nacionales de inmigración y colonización, lo condujeron a ocuparse de la agrimensura y el loteo de varios poblados en la zona, mientras se destacaba como pintor exhibiendo sus obras en los salones. A mediados del siglo XX, crónicas laudatorias lo habían posicionado como «profeta» patagónico, ya que había decidido ampliar sus horizontes presentando al ejecutivo nacional proyectos para concebir a Bahía Blanca como centro político y administrativo de las tierras de las gobernaciones de La Pampa, Río Negro y Neuquén, lo que prueba que aún persistía la representación de su centralidad.

Preocupado por disputar esas tierras a la Nación estableciendo las marcas territoriales que consolidarían el predominio de la ciudad de Bahía Blanca, entendidas las infraestructuras como prácticas de poder que jerarquizan y asignan funciones al espacio que se encuentra en pugna³⁰, en 1947 Pronsato comenzó a trabajar en el proyecto del Ferrocarril Trasandino Austral con el objetivo de unir a esa región con territorio chileno. Las provincializaciones de La Pampa (1952), de Río Negro y de Neuquén (1955) frustraron su plan dejando, nuevamente, a Bahía Blanca sin apoyo oficial. Ese hecho muestra que aún a mediados del siglo XX los actores locales que proyectaban los destinos bahienses estaban implicados en el medio desde la actividad privada y desde una serie de iniciativas que iban desde abajo hacia arriba: desde la tenencia de la tierra y el negocio parroquial hacia el proyecto político que impulsara a Bahía Blanca, pero sin conseguir la anuencia de los poderes nacional y provincial³¹.

Predomina en la literatura vernácula un relato épico que glorifica a Domingo Pronsato como un hombre de ciencias preocupado por los destinos patagónicos. Ciertamente es también que su familia había tenido en el ejido de Bahía Blanca posesiones de una superficie equiparable a las propias del FCS, compañía extranjera cuya hegemonía local resulta difícil de cuestionar. Por ello, nos interesa desentrañar las complejas relaciones de poder que vinculan a terratenientes, inversores extranjeros y clase política en un proceso de urbanización vertiginoso donde lo público y lo privado se han imbricado en completa armonía. Mapear la participación de actores sociales relevantes durante la modernización técnica, anudando las tensiones y convergencias entre agentes del Estado y particulares, evade así la trivial demonización del capital foráneo como si este no hubiese tenido socios locales. Al contrario, nuestra intención es destacar la comunión entre Estado, inversores, técnicos y propietarios favorecidos en las complejas *interrelaciones* y *conectividades* que ofrece el cruce y las trayectorias de los actores sociales a través de los procesos implicados entre las escalas local, regional, nacional y global³².

En cuanto a los actores vinculados al Estado local en el siglo XIX, es pertinente destacar que el primer intendente elegido entre un cuerpo de concejales fue Jorge Moore (1857-1929), radical descendiente de una familia británica que había llegado a la zona en 1880 para dedicarse a negocios rurales. En su desempeño como empresario, creó en Bahía Blanca una casa de consignaciones de frutos con Ángel Brunel quien también fuera intendente entre 1900 y 1901. Moore fue uno de los fundadores de la Sociedad Rural local y del Club Argentino y resultó electo intendente en cinco oportunidades en períodos de dos años: 1895-1897, 1901-1903, 1907-1909, 1909-1911, 1922-1924³³. La idea del personaje multifacético queda elocuentemente encarnada en la figura del intendente Moore ya que ilustra las conexiones descriptas, convirtiéndose en un caso paradigmático de simbiosis por la asociación entre

el origen británico del gobernante, los negocios vinculados a actividades agropecuarias en la zona y la gestión municipal de lo público.

Hacia 1905 un plano también confeccionado por Carlos A. Pronsato, esta vez en colaboración con Settimio Facchinetti (1877-1957), muestra la evolución del sector analizado quedando la infraestructura del FCBBNO completamente instalada. Para esa fecha, de los veinticuatro lotes originarios siete han sido vendidos al FCBBNO y el resto a propietarios menores, conservando catorce parcelas la familia Pronsato. Los títulos de propiedad habían sido reconfigurados: Antonio Pronsato era el dueño de diez posesiones, mientras Rosa y José Pronsato eran propietarios de dos cada uno, tal como puede verse en la figura 5 que ilustra la dinámica inmobiliaria antedicha.

Facchinetti, el coautor del plano, había nacido en Florencia y llegó a Bahía Blanca en 1896 convocado por el ingeniero genovés Luigi Luiggi para trabajar como personal técnico en el proyecto y construcción del Puerto Militar. Se había formado en cartografía y dibujo habiendo estado vinculado al Instituto Geográfico de Novara. Obtuvo su puesto en las obras del puerto debido a su amistad con el ingeniero Luiggi, ya que ambas familias habían abonado una intensa relación en Europa. Hijo de un acuarelista florentino, los mapas bahienses de Facchinetti parecen exhibir el valor agregado por la sensibilidad estética herencia familiar. En 1906 contrajo matrimonio con Marcelina Luiggi, la hermana de su jefe, y vivieron en una casa ubicada a dos cuadras al norte de las instalaciones del FCBBNO, ferrocarril donde había comenzado a trabajar al finalizar las obras de puerto³⁴. Al radicarse en Bahía Blanca, el dibujante se dedicó al trazado de planos urbanos para el ferrocarril y su legado particular refleja con elocuencia desde dónde venían las verdaderas encomiendas al momento de representar la planta urbana.

Tercera fundación (fallida): Francia desafía las lógicas británicas

Mientras los propietarios locales y británicos hacían su negocio inmobiliario, incluso participando de estos como rematadores o empleados ferroviarios en la confección de planos urbanos que debieron haber sido encargos municipales, en Buenos Aires la *grilla* del Plano del Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad (1898-1904) había sido la encargada de *modelar* la forma de crecimiento que tendría la planta urbana sobre el territorio anexado por la federalización³⁵. Por su parte, el *parque*, ejemplo de comunidad que los ciudadanos debían integrar —según el ideario iluminista del reformismo estatal que recupera Gorelik—, en Bahía Blanca había sido promovido por la sociedad civil³⁶. Asimismo, tras los ideales sarmientinos del parque como espacio destinado a la educación cívica y a la higiene pública se ocultaron también unas operaciones inmobiliarias que promocionaron las amenidades de un barrio jardín contiguo que situaba las bondades del verde en los términos de un paisajismo palaciego.

Ideas en ausencia de una burocracia técnica municipal

Es destacable que al mismo tiempo que el intendente Torcuato de Alvear —con la anuencia del presidente Roca— llevaba a cabo las reformas que convertirían el centro de Buenos Aires en el corazón de la Nación, en Bahía Blanca la compañía del FCS comenzaba a instalar sus infraestructuras para abrirse paso sobre una bahía casi virgen, lejos de los resabios coloniales que combatía Alvear con su piqueta modernizadora. Para ello, debió generar una transformación administrativa y una reforma jurídica que le hicieran posible, entre otras medidas, ejecutar las expropiaciones implicadas en su reforma del centro histórico. También debió organizar una burocracia local para suplir la ausencia de cuerpos técnicos con tradición de intervención urbana, mientras que por entonces Bahía Blanca no había sido aún declarada ciudad, cuestión que subrayamos para remarcar que aquí la injerencia del capital británico precedió a la declaración oficial.

En relación con la falta de obras públicas básicas, ya en 1883 —y abriendo una nota crítica a su jubiloso relato—, Lugones señalaba: «... todos los servicios de edilidad que van a ser necesarios parecen ser desconocidos a las autoridades...»³⁷. Por su parte, hacia 1910 y habiendo transcurrido veintisiete

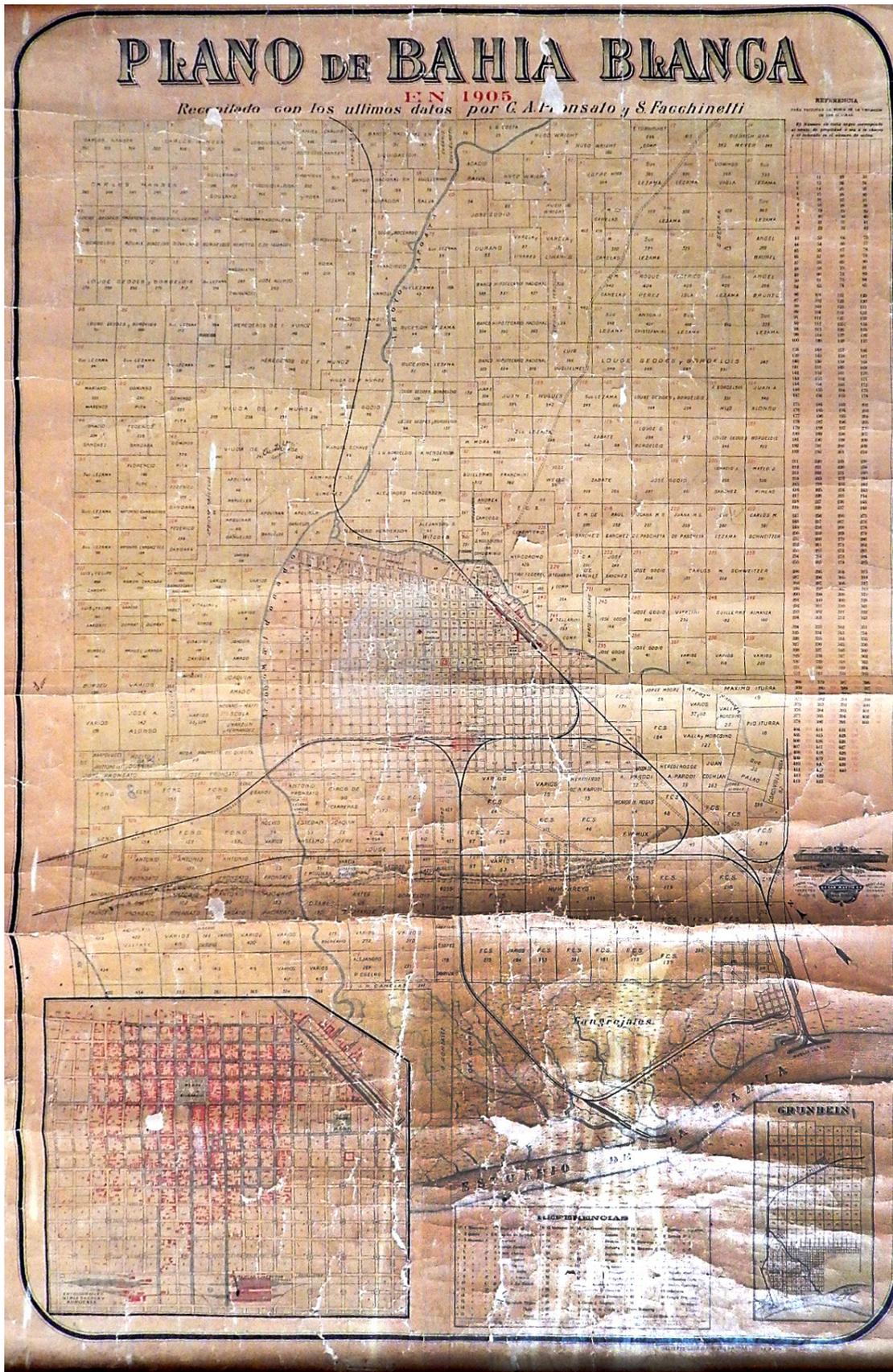


Figura 5. Plano de Bahía Blanca en 1905 .
 Fuente: Archivo Histórico Municipal de Bahía Blanca. Inventario 11 (sin escala).

años, el escritor Banchs en su crítica de orientación espiritualista destacaba la construcción de la torre municipal con estas palabras: «Bien puede tener un palacio comuna tan rica, que más rica sería con otros comuneros [pero solo hay] quietud en las oficinas muertas, como si sirvieran a uno de esos pueblos de vida mediocre»³⁸. Finalmente, en una especie de irreductible determinismo signado por la inestabilidad pública, en 1928, al elogiar el progreso material en vísperas del centenario local, un editorial del diario *Nuevos Tiempos* lamentó que: «... esta transformación no ha sido producida por el impulso de sus gobernantes, de sus hombres de gobierno»³⁹. Aquí se ponía en escena la acción de colectividades y de la sociedad civil que habían sido muy activas en el espacio público pero quedaba nuevamente en falta la voluntad del Estado.

Al tiempo que las crónicas periodísticas describían escasas capacidades estatales para resolver los asuntos públicos, los planos urbanos permiten visualizar cómo los inversores ferroviarios, los cartógrafos y los rematadores delineaban tierras rústicas para convertirlas en suelo urbano a partir de la valorización desatada por el ferrocarril. Tras el aluvión inmigratorio recibido y un despliegue de obras particulares que condujeron a la pregunta sobre una posible identidad que superara el aparente babelismo, la ocasión del centenario nacional impulsó a varios municipios a contratar los servicios profesionales de urbanistas extranjeros para mejorar sus ciudades junto a las comisiones de festejos. Se repudiaba la extranjerización acompañada de un progreso material que no reflejaba la presencia de una sociedad moderna. El hecho encendió una alarma en Bahía Blanca y, nuevamente, Banchs emitió un juicio desolador: «En cuanto a su aspecto urbano, que parece que aún no se ha desprendido de los andamios, es inferior al de casi todas las ciudades argentinas...»⁴⁰.

Un plan urbano «fantástico» y grandilocuente

En la memoria de balances municipales y procurando imponer una *voluntad de forma* que, por fin, emanara del Estado local, colocara a la ciudad a la altura de los debates del centenario nacional y pudiera prever de manera ordenada la expansión de la grilla, el Municipio bahiense convocó a un arquitecto francés para proyectar el ordenamiento y cualificación de la expansión urbana. Por entonces, al tiempo que Inglaterra quedaba asociada a la producción y el comercio exterior, era Francia la Nación capaz de inspirar las virtudes republicanas que un Estado en formación demandaba. En Bahía Blanca, la desatención oficial desde las escalas nacional y provincial y las falencias del Estado municipal eran notorias desatenciones de los dirigentes, pero también una muestra de su precaria sinergia con la sociedad civil y su complejo cultural que «A diferencia de lo sucedido en otras ciudades del país donde el compromiso estatal con la difusión y consolidación de la cultura supuso un involucramiento directo de los gobiernos comunales en los procesos de institucionalización, en el caso de Bahía Blanca la iniciativa provino principalmente del ámbito privado...»⁴¹.

Para Banchs era una ciudad sumida en la práctica de apilar bolsas en barracas, beneficiada por su condición geográfica y por un terreno cedido a particulares destinado al comercio portuario (no a la industria como lo era Rosario) y, al mismo tiempo, carente de la historia cultural de ejemplos de ciudades como Córdoba, Tucumán, Santa Fe, Mendoza: porque en Bahía Blanca «Reliquias del pueblo viejo ya no quedan...»⁴². Así, mientras el Estado nacional se abocaba a vigorizar el alma de la Nación erigiendo edificios institucionales, plazas y parques desde 1880, la provincia de Buenos Aires estrenaba una capital *ex novo* y le hacía perder a Bahía Blanca la esperanza de contar con la «mano rica del Gobierno».

Tal asimetría, acompañada de problemáticas urbanísticas, llevaría al intendente Moore —durante su tercer mandato— a convocar al arquitecto francés Louis Faure-Dujarric (1875-1943) para planificar la expansión urbana. Este se había formado en París, en *L'École des Beaux Arts*, y posteriormente proyectaría edificios particulares y deportivos como el Hipódromo Argentino (Palermo). En Bahía Blanca había abordado la planta urbana de un modo que extendiera la urbanización de manera ordenada, a los fines de planificar desde el Estado local la especulación sobre tierras apropiadas por el sector privado. A partir de una serie de avenidas radiales arboladas y otras de circunvalación que enlazaban tres parques periféricos (de 400, 129 y 56 hectáreas, incorporando el primero los terrenos del Parque

de Mayo), el autor componía aquella extensión urbana ligada al capital británico, tal como lo afirmara Lugones: «repito que hoy, casi toda la tierra no edificada es de los ingleses, tanto en los costados de la vía como a orillas de la bahía y principalmente entre el pueblo y el puerto que están separados por una distancia de legua y media»⁴³.

Dujarric había apelado a una batería de recursos bastante comunes por entonces: avenidas diagonales (con la premisa de acelerar el tráfico y generar perspectivas pintorescas), bulevares de circunvalación (para evitar penetraciones al centro y crear gradaciones en las rentas del suelo), parques periféricos (para higienizar y contener la expansión) y, finalmente, forestación y conjuntos escultóricos monumentales (figura 6). El antecedente inmediato de esa idea fue el Plan Bouvard para Buenos Aires (1907-1909), encomienda satisfecha a solicitud del intendente Carlos Alvear y destinada a efectuar las mejoras del centenario. Gorelik la redime de críticas contemporáneas por incluir una serie de acciones puntuales que iban entretejiendo los suburbios. Esa lógica de reconocimiento y actuación sobre las preexistencias no parece haber guiado la rígida composición de Dujarric. En principio porque la rigurosidad de la geometría se impuso sobre la ciudad histórica en la forma de una capa de diagonales y circunvalaciones que, superpuesta a la cartografía, no procuraba ninguna intervención sobre el centro tradicional. Si bien las estaciones ferroviarias del FCS y del FCBBNO —así como sus enlaces a los puertos— estaban dibujadas en el plano, el proyecto de espacios públicos no hace referencia alguna a los edificios de pasajeros. En rigor, intervenir el área central era una forma de preservarla, valorizarla, frente a la especulación inmo-

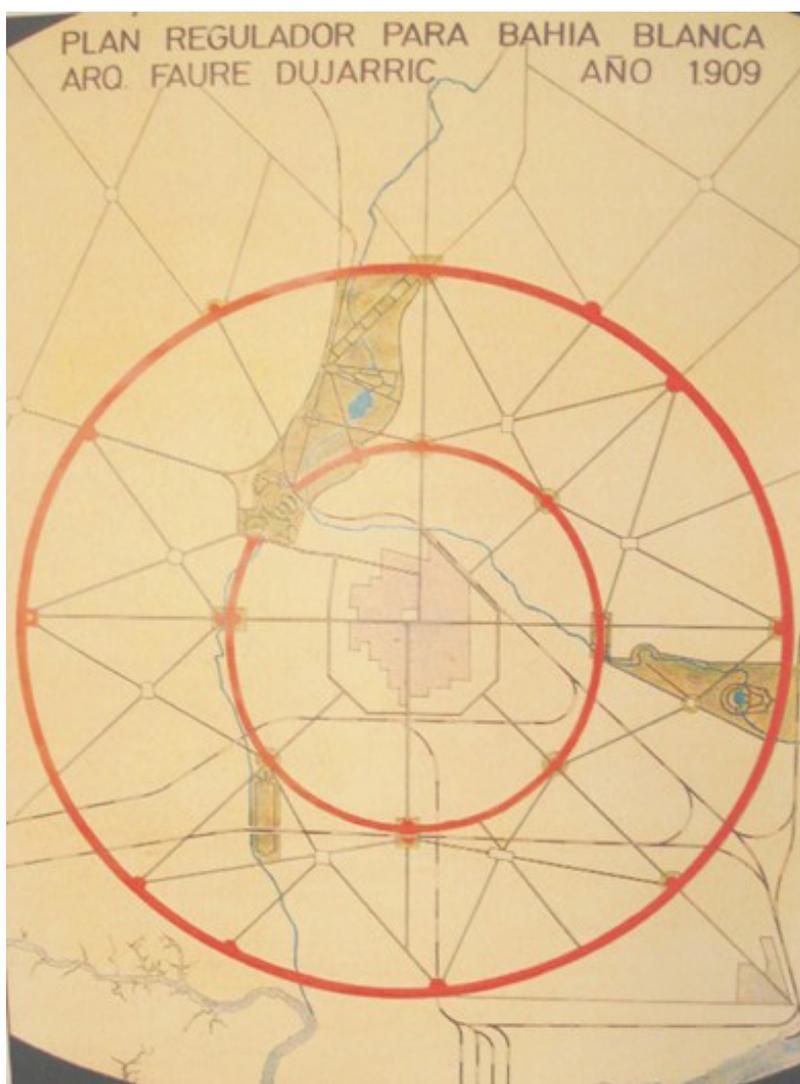


Figura 6. Plan Dujarric (1909). Fuente: Municipalidad de Bahía Blanca.

biliaria que entrañaba la extensión de la planta y, en ese sentido, el recurso utilizado es homologable a una práctica conservadora. Sin embargo, operar sobre preexistencias también implicaba tener aceitados los mecanismos burocráticos que le habían permitido a Torcuato de Alvear avanzar sobre la propiedad privada en Buenos Aires, todo un aparato estatal aún ausente en Bahía Blanca.

La recepción del proyecto fue dispar en la gama de matices que ofreciera la prensa. El diario *Bahía Blanca* hizo una referencia peyorativa hacia «aquel fantástico plano»⁴⁴, criticando el planteo y la profesión de su autor, contrastando ese plan con las ideas de Bouvard que eran ponderadas por emanar de los saberes de un ingeniero cuando, en realidad, Bouvard era arquitecto y había sido cuestionado en Buenos Aires⁴⁵. Aquel proyecto fue calificado como un delirio que, inspirado en la obra de Haussmann para París, sembraba dudas también sobre sus aspectos financieros. Por su parte, *El Censor* calificó el diseño cual «manía de grandezas» poniéndolo a tono con las exiguas posibilidades del Municipio⁴⁶. En las antípodas, *La Nueva Provincia* —diario afín con la ideología radical del municipio que hiciera la encomienda— expresaba lo siguiente:

Hoy llega a Bahía Blanca el notable arquitecto M. Faure Dujarric [...] es el motivo que trae nuevamente al distinguido hombre de ciencia y de trabajo [...] para la realización de aquel laudable pensamiento de progreso [...]. Bahía Blanca transfigurada por la virtud del arte arquitectónico y sus complementos científicos. Somos entusiastas de este gran impulso a la expansión armónica⁴⁷.

Todas las líneas permiten entrever que, a excepción de las opiniones vertidas por el diario oficialista, la prensa valoró negativamente el plan por considerarlo al margen de los recursos materiales del Municipio. Por su parte, el discurso que diera Dujarric en la sesión extraordinaria del Concejo Deliberante fue publicado, como era de suponerse, en el diario *La Nueva Provincia*: «Quiero hablar de la celeridad de la circulación, de la necesidad absoluta de ir de un punto a otro en el menor tiempo posible...», de ese modo argumentaba en favor de sus calles diagonales y sus avenidas de circunvalación, sosteniendo que

... un plano sobre papel, es un arreglo de las cosas existentes para el futuro [...] no tocar las casas, alejarse de los terrenos valiosos [...] respetar primero al centro tratándolo como el futuro corazón de la ciudad [...] ahora no podemos atrevernos a un cambio superior a los recursos actuales⁴⁸.

De tal modo, en su alocución explicaba su intención de agilizar el tráfico traducida en nuevas avenidas, su idea de un centro histórico y una periferia moderna, su austeridad y mesura, posiblemente ya al tanto de las críticas. El plan no fue ejecutado y quedó como única expresión de un intento por sistematizar la expansión urbana desde la esfera pública. Tal vez fue cargado de paradigmas de época como el repetido *slogan* de agilizar las circulaciones en ciudades apenas vehiculizadas, sumado a la ausencia de recursos para dinamizar una propuesta de gran escala.

La grilla y el ferrocarril: figuras de un espacio urbano «britanizado»

A pesar de aquella voluntad pública de dar forma a la ciudad y de ordenar su expansión, la grilla siguió, en la práctica, transformándose por acciones del capital privado y de los terratenientes locales o extranjeros vinculados al ferrocarril. Los patrones organizadores de esa urbanización pueden notarse en una representación cartográfica de 1913 que evidencia la absorción del FCBBNO por parte del FCBAP (efectuado en 1904) y, por tal motivo, las propiedades del primero habían pasado al dominio del segundo. De las diez parcelas pertenecientes a Antonio Pronsato, las nueve situadas al sur del FCBAP habían sido urbanizadas y convertidas en la «Villa Antonio Pronsato», quedando solo un lote más al norte que sería el germen del Barrio Noroeste. Otros parcelamientos completaban el cuadro, destacándose los si-

güentes: el pueblo de Ingeniero White (en tierras pertenecientes al FCS), el proyecto Nueva Liverpool, Villa Talleres, Villa Lacabanne (originariamente del FCS y Moore); Villa Mitre y Villa Obrera, Barrio Bella Vista y Villa Rosas (figura 7).

La indagación de las trayectorias veladas en las representaciones cartográficas que exhiben a esos actores como propietarios, técnicos o rematadores, en este mapa nos lleva a destacar la «Compañía de Tierras Guatraché» como titular del plano encargado desde un directorio radicado en Londres. Se trataba de una empresa colonizadora que hacia 1908 había comprado campos en La Pampa con el fin de fraccionarlos y venderlos a posibles agricultores⁴⁹. Lo interesante en la valoración de la trama de actores vinculados a Bahía Blanca es que la empresa del FCBAP integraba esa compañía de tierras al mismo tiempo que intentaba consolidar su presencia en la ciudad con un malogrado proyecto de estación tendiente a reemplazar la antigua montada con estructura de madera y cubierta de chapas. Por su parte, el administrador general del FCBAP, por entonces el británico James Alfred Goudge, había sido uno de los protagonistas de la ceremonia de fundación del pueblo de Guatraché, entre otros personajes también afines al escenario bahiense como William Bremen Harding Green, quienes amarraban así el futuro del nuevo poblado pampeano al de la compañía ferroviaria con cabecera en la ciudad de Bahía Blanca.

La promesa de fundar un poblado promovido como futura capital de La Pampa, sumada a un equipamiento público ostensiblemente construido al momento de efectuar la subasta, fueron el medio de persuasión para que llegaran sendos trenes de Buenos Aires y Bahía Blanca con contingentes de posibles compradores. Por su parte, el plano de Bahía Blanca confeccionado por esa compañía de tierras estuvo asociado a la venta de terrenos, quintas y chacras en la Villa Grünbein Sud, al este de la planta urbana bahiense, sobre las líneas del FCS hacia Pringles, Buenos Aires y el Puerto Militar, las que justamente dividían la villa a partir del cuadro de la estación ferroviaria. Otro loteo que exhibe el plano está vinculado a la Villa Harding Green (1907), que también coligaba los destinos bahienses a las

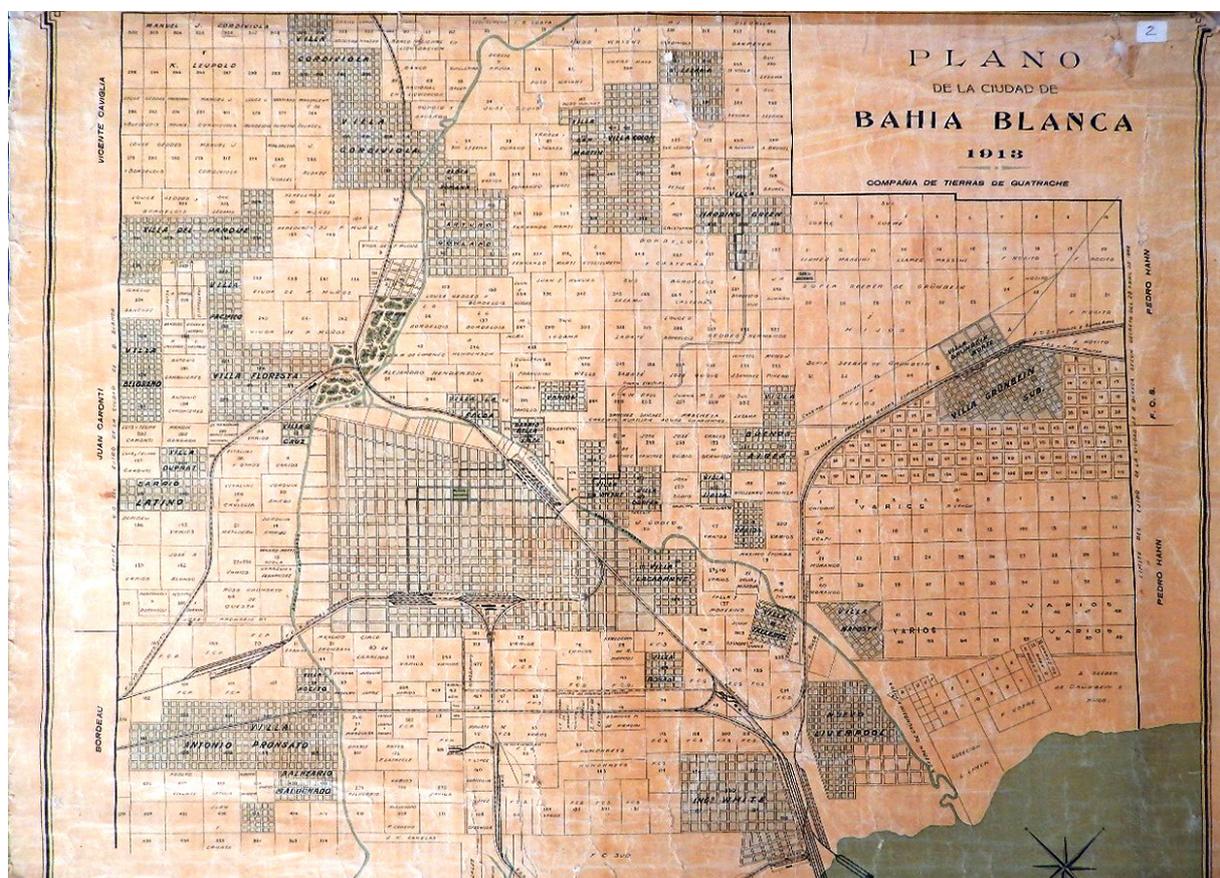


Figura 7. Plano de la Ciudad de Bahía Blanca (1913)

Fuente: Archivo Histórico Municipal de Bahía Blanca. Inventario 2 (sin escala).

personalidades involucradas en la formación del pueblo de Guachatré. Así, la compañía de tierras desde su iniciativa privada confeccionaba una cartografía urbana que llenaba el vacío de cuerpos técnicos en el Municipio de Bahía Blanca.

William Bremen Harding Green (1857-1937) había nacido en Brooklyn, Nueva York, y era hijo de un banquero que estuvo entre los fundadores del Banco de Londres. Llegó a Bahía Blanca en 1893 para asumir la gerencia del FCBBNO y cuando esa empresa se fusionó con el FCBAP (1904) fue confirmado en su puesto jerárquico⁵⁰. Su labor allí terminó en el año 1924, cuando se estableció en Londres, tras haber sido el FCBAP absorbido por el FCS y Arturo Coleman designado administrador. A partir de entonces, el FCS monopolizó el accionar del capital británico a nivel local y Coleman concentró tanto poder de persuasión sobre el Municipio que en relatos de historia oral ha sido identificado como el «verdadero intendente de Bahía Blanca» siendo, en rigor, director y apoderado de las compañías proveedoras de los principales servicios públicos⁵¹.

No obstante, Harding Green y Coleman no habían sido antagónicos, ambos eran socios «honorarios» de una sociedad formada por los compradores y vendedores de lanas y cueros que operaban en el Mercado Victoria. Asimismo, Harding Green era dueño de un laudatorio encomio propinado por el medio bahiense, que le valiera una invitación a participar del centenario local (1928), la cual declinó por cuestiones de salud que le impedían embarcarse desde Londres. Además, había actuado en varios frentes en Bahía Blanca: fue fundador y primer presidente del Club Atlético Pacífico, dio nombre a la villa suburbana cuyas viviendas construyera el Municipio a cargo del intendente Moore, gerenció una compañía ferroviaria que obtenía concesiones para la provisión de servicios públicos, esgrimiendo una activa participación de la empresa en los asuntos comunales en una indisoluble simbiosis público/privada.

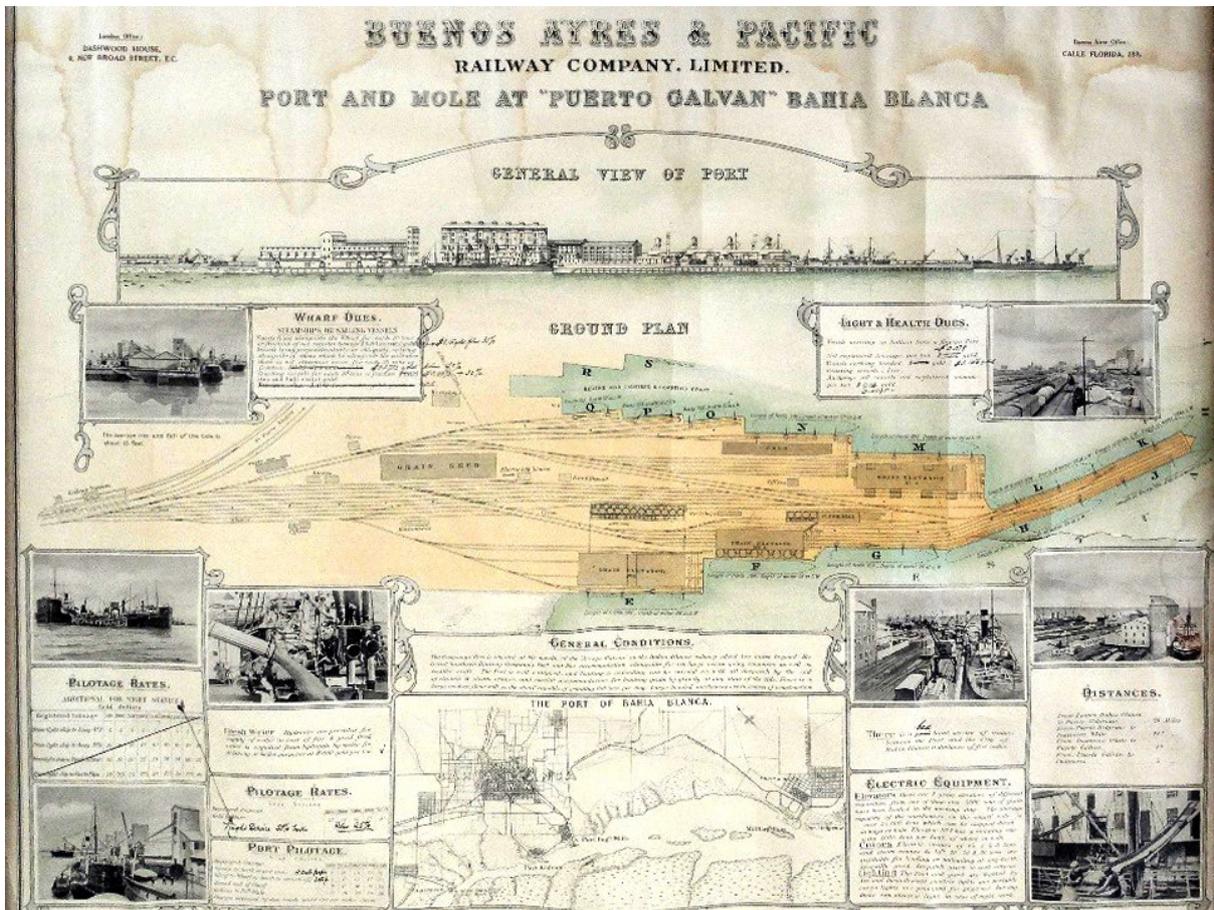


Figura 8. Plano Puerto Galván.
Fuente: Archivo Histórico Municipal de Bahía Blanca. Inventario 252 (sin escala).

Hasta entonces, factores concatenados habían ubicado al sector privado en varios lugares de la ciudad y la región acreditando un proceso de consolidación que se vio truncado con las formas monopólicas asumidas por el FCS: la presencia de Harding Green entre las autoridades del FCBBAP presentes en la ceremonia de colocación de la piedra fundamental de la futura ciudad de Guatraché, los loteos suburbanos en Bahía Blanca, el proyecto de nueva estación ferroviaria del FCBBAP y la asunción de la gestión del puerto Galván. Lo cierto es que entre 1904 y 1924 se consolidaron los anclajes que permitirían expandir el capital británico en la región, apuntalando un modo de urbanidad y de sociabilidad que no devino de un proyecto oficial elucubrado desde la esfera pública, como pudo haber sido el de Buenos Aires en su asunción como Capital Federal. Aquí estaba implicado un universo simbólico tendiente a representar «lo nacional», universo que también se hallaba en La Plata con su proyecto *ex novo* de capital provincial. En contrapunto, los perfiles de Bahía Blanca se estaban delineando como «un producto de las cosas mismas», como efecto de la sociedad civil y de *praxis* regeneradora de un proceso de acumulación del capital, legitimado como valor local por no acudir al auxilio público.

Ni bien fue adquirido el FCBBNO, ingenieros del FCBBAP dibujaron planos y vistas del puerto Galván, en una composición publicitaria acompañada de una planta de la ciudad de Bahía Blanca y fotografías del equipamiento portuario. En estas últimas se exponen con detalle las instalaciones, con descripción del número de vapores que era posible atracar, disponibilidad de grúas y galpones, provisión de equipamiento eléctrico, agua potable y otras infraestructuras descritas en textos y tablas que difundían las ventajas y facilidades que ese puerto ofrecía a las actividades comerciales (figura 8). Según indica el mapa, el FCBBAP tenía oficinas en Londres en Dashwood House, 9 New Broad Street y en Buenos Aires en la calle Florida 783, donde actualmente se encuentran las remodeladas Galerías

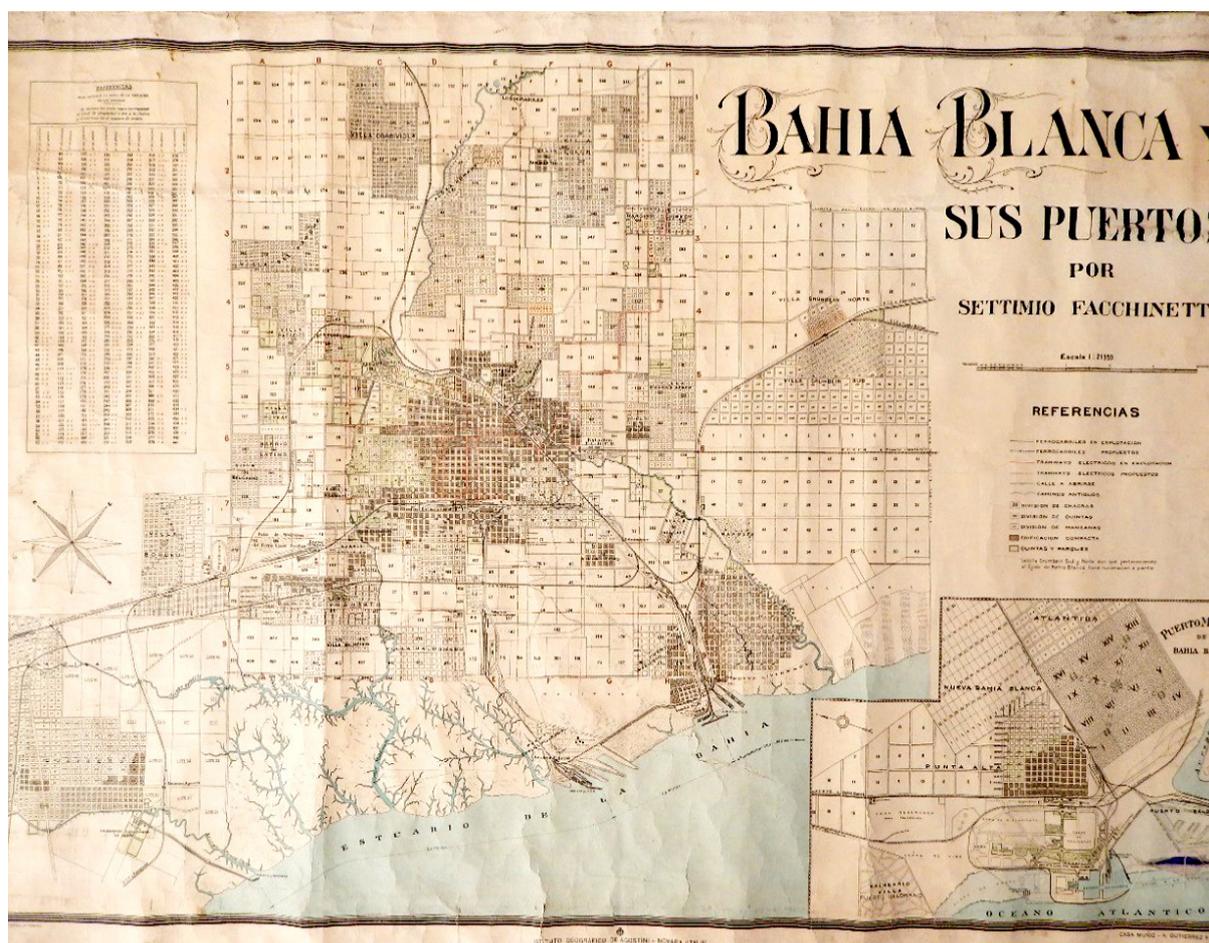


Figura 9. Bahía Blanca y sus puertos Fuente: Archivo Histórico Municipal de Bahía Blanca. Inventario 15 (Esc. 1:21550).
Fuente: Archivo Histórico Municipal de Bahía Blanca. Inventario 15 (Esc. 1:21550).

Pacífico⁵². La representación cartográfica prueba que, a principios del siglo XX, personal técnico del FCBAAP dibujaba sus propios planos promocionando los servicios del puerto Galván, mientras la compañía se consolidaba en Bahía Blanca como uno de «los cuatro grandes» ferrocarriles británicos⁵³. Paralelamente, la empresa concesionaba los servicios públicos de energía eléctrica, agua corriente, gas, tranvías y adoquinado. En síntesis, ejecutaba las obras públicas locales, además de construir viviendas para obreros y el puente sobre la Av. Colón, ampliar el Mercado Victoria y equipar el puerto Galván, en un plan constructivo del cual el Municipio estaba al margen.

En un plano sin fecha, que estimamos alrededor del año 1925 e incorporamos porque incluye a la tercera estación ferroviaria, Settimio Facchinetti incorporaba información referente a la densidad de población y puede verse construida la estación del FCRAPB en terrenos que habían pertenecido a Godio. El Barrio Noroeste aquí se extiende por todos los dominios ferroviarios y, más al sur, la Villa Antonio Pronsato exhibe un notable nivel de ocupación. Son de recalcar en esta representación cartográfica otras urbanizaciones nuevas en las cercanías del núcleo urbano de Bahía Blanca, también vinculadas a las infraestructuras ferropuarias. Algunos ejemplos son: Villa Grünbein, Punta Alta, Cuatrerros, Villa Olga, Villa Floresta, entre otras localidades de la región visibles en la figura 9. Facchinetti anexó un detalle del Puerto Militar, en cuyo proyecto había estado trabajando con Luiggi, siendo ratificada en esta imagen su sensibilidad estética.

Reflexiones finales

La víspera del centenario reunió otras expectativas en virtud de una posible modelización pública del paisaje urbano. En el caso de Buenos Aires la discusión se había introducido como registro pesimista de un voluminoso progreso material con un reverso amargo puesto en la escasez de miras de los gobernantes, llegando incluso a sostener que el proyecto modernizador había fracasado en el plano político. La ciudad federalizada era un ejemplo de extranjerización frente al cual era posible ver gobernantes complacientes. Esa crítica situaba al aniversario como horizonte y ocasión para revertir ese diagnóstico y convertir a la metrópoli en libro de historia, monumento y legado⁵⁴.

En Bahía Blanca, si bien las colectividades y la sociedad civil fueron muy activas en los ámbitos de la cultura, participando en la construcción de monumentos y también en la creación y el disfrute cívico de los parques para el «desarrollo higiénico y la cultura estética de esta ciudad»⁵⁵, esas iniciativas terminaron siendo legitimadas y apoyadas por el Estado más que impulsadas por este con sentido reformista. Por otra parte, es clave el papel de las compañías ferroviarias británicas en la producción de cartografía y la provisión de servicios públicos, nuevamente dejando las capacidades estatales en un segundo plano de la acción urbanística intencionada.

El escenario descrito ha puesto de relieve el papel de diversos actores sociales, empresariales, terratenientes y profesionales en el acelerado proceso de urbanización de Bahía Blanca entre 1883 y 1910. Esos actores han participado de la acumulación del capital británico a escala local y del proyecto de situar a la ciudad como guía de los destinos regionales. No obstante, sus esfuerzos no llegarían a consolidarse en el espacio urbano —de manera oficial— por fuera de los objetivos de Buenos Aires y del modelo económico nacional, aunque Bahía Blanca haya sido un importante nodo de convergencia de la producción regional desde la *praxis* del capital. Sí, en cambio, se lograría dinamizar un ambicioso negocio inmobiliario convirtiendo grandes extensiones de tierra rústica en suelo urbano, especulando con la presencia ferroviaria que valorizaba los terrenos. Ese fue el puntapié inicial para la privatización del suelo bahiense, un tipo de urbanización legitimado en la cartografía histórica consultada y capaz de exhibir, en primer plano, las divisiones catastrales delineadas por personalidades vinculadas al poder político.

Por todo ello, en Bahía Blanca resulta muy complejo caracterizar las acciones propias de las esferas pública y privada como ámbitos separados en tensión o conflicto de intereses y es más pertinente imaginar una nueva figura en la cual ambos conjuntos se intersectan. Por esas razones, ha predominado una

lógica asociada a las estrategias británicas que han sabido aglutinarse con los miembros del gobierno local. Por ello, *la grilla y el parque* no pueden ser aquí detonantes de la emergencia de un espacio público ampliado, porque la débil voluntad de poder público es la que ha hecho de la forma urbana una construcción *ex post facto*. En rigor, tampoco ha sido exactamente así en Buenos Aires, aunque rescatamos aquí la intención de llevarlo a cabo como proyecto estatal con un propósito rector. En contraste, para la Bahía Blanca decimonónica *la grilla y el ferrocarril* son posibles figuras de una urbanidad pragmática, moldeada por asociaciones civiles y decisiones privadas. Aquí son representaciones que encarnan proyectos y concreciones del capital, como reflejo material, y de la cultura británica como inspiración. Allí anida la potencia de un dominio legitimado que nos lleva a cuestionar la potencia del Estado.

Notas

- 1 Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004. Impreso.
- 2 Ribas, Diana I. «Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca». Tesis doctoral. Universidad Nacional del Sur, 2007. Impreso.
- 3 Fernández, Víctor *et al.*, eds. *Capacidades estatales y desarrollo regional. Realidades y desafíos para América Latina*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2006. Impreso.
- 4 Lugones, Benigno. «Una excursión al Sur, la vida en Bahía Blanca». *La Nación* [Buenos Aires, Argentina]. 13 mar. 1883: 1. Impreso.
- 5 *Ibidem*.
- 6 *Ibidem*.
- 7 Banchs, Enrique. *Ciudades Argentinas*. Bahía Blanca: 17 Grises, 2010: 28. Impreso.
- 8 Harvey, David. *Spaces of Hope*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2000. Impreso.
- 9 Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France*. Barcelona: Anagrama, 2014. Impreso.
- 10 Schuster, Federico. «Exposición. Hermenéutica y Ciencias Sociales». En AA. VV. *El oficio de investigador*. Rosario: Homo Sapiens, 1995. Impreso.
- 11 Almandoz, Arturo. *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas*. Santiago: Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Universidad Católica de Chile, 2013: 110. Impreso.
- 12 Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016. Impreso.
- 13 Ribas, Diana I. *Del fuerte a...*, ob. cit.
- 14 Guerreiro, Héctor. *Los ferrocarriles en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Fondo Municipal de las Artes y Ferrrowhite, t. 1 y 2, 2011. Impreso.
- 15 Elias, Norbert. *Sociología fundamental*. Barcelona: Gedisa, 2008. Impreso.
- 16 Su distancia con la recientemente creada Capital Federal y las aspiraciones presidenciales del gobernador Rocha, quien decidió construir una nueva capital provincial —La Plata (1882)— impidieron que se concretara tal anhelo. En 1884, el diario local *El Porvenir* propuso, entonces, que Bahía Blanca fuera convertida en la capital de una nueva provincia a partir del proyecto de dividir en dos partes el territorio bonaerense. En 1898, *La Nueva Provincia* persistió en esa solicitud que dio nombre al diario. En el año 1900 Carlos Pellegrini presentó un proyecto de canje de territorio para una nueva provincia, justamente en tiempos en que su relación con Roca se debilitaba. Diputados nacionales, gobernadores y particulares mantuvieron la idea que reanudó, sin éxito, Domingo Pronso en 1943. Ver: Cernadas de Bulnes, Mabel. *Bahía Blanca de Ayer y Hoy. Segundo seminario sobre historia y realidad bahiense*. Bahía Blanca: Ediuns, 1996. Impreso.
- 17 Lugones, Benigno. «Una excursión...», ob. cit. 1.
- 18 Banchs, Enrique. *Ciudades argentinas...*, ob. cit. 24.
- 19 Agesta, María de las Nieves. «La conquista del desierto. El Parque Municipal como factor de pro-

- greso en la Bahía Blanca de principios del siglo XX». *XI Congreso de la Solar: Desde nuestro Sur mirando a nuestra América*, Bahía Blanca. 18-21 nov. 2008. Ponencia.
- 20 Banchs, Enrique. *Ciudades argentinas...*, ob. cit. 3.
- 21 Agesta, María de las Nieves. «La conquista del desierto...», ob. cit.
- 22 El parque se convirtió en el paseo de las familias bahienses desde su creación y fue, en articulación con el Teatro Municipal, un punto fundamental de la organización de la Avenida Alem.
- 23 Minervino, Mario. «El Parque Independencia, por mejor destino». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 27 jun. 2016: s. p. Web. 31 oct. 2018. <http://www.lanueva.com/nota/2016-6-27-1-7-0-el-parque-independencia-por-mejor-destino>
- 24 Sarmiento, Domingo Faustino. «Discurso inaugural del Parque». Citado por Gorelik, Adrián. *La grilla...*, ob. cit. 58.
- 25 Banchs, Enrique. *Ciudades argentinas...*, ob. cit. 31.
- 26 Saus, María Alejandra. *Ferrocarril y ciudad. Configuración urbana, representaciones sociales y proyectos urbanísticos en torno a las estaciones y la infraestructura ferroviaria. Santa Fe (1885-1989)*. Rosario: UNR Editora, 2014. Impreso.
- 27 En 1895 la población de Bahía Blanca arribaba a 14.238 habitantes (54 % argentinos y 46 % extranjeros) y fue declarada ciudad por la Legislatura de la provincia. Molina, Hernán. 1886-2003. *Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*. Bahía Blanca: Edición de autor, 2007. Impreso.
- 28 Saus, María Alejandra. *Ferrocarril y ciudad...*, ob. cit.
- 29 López Pascual, Juliana. «Irradiación, destino y profecía: la representación de Bahía Blanca como centro cultural de la Patagonia Argentina (1940-1970)». *História Unisinos* 21 (2017): 55-67. Web. 20 nov. 2018. <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2017.211.05>
- 30 Brandão, Carlos, Víctor Fernández y Luiz Queiroz Ribeiro, eds. *Escalas Espaciales, Reescalonamientos e Estatalidades*. Río de Janeiro: Letra Capital, 2016. Impreso.
- 31 El trazado hasta Zapala se realizó con fondos del Estado, fueron los 200 km del cruce andino los que generaron más problemas, porque se necesitaba del acuerdo de los dos gobiernos.
- 32 Massey, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005. Impreso.
- 33 Molina, Hernán. 1886-2003..., ob. cit.
- 34 Facchinetti, Graciela. Entrevista de María Alejandra Saus, 19 dic. 2017.
- 35 Gorelik, Adrián. *La grilla y...*, ob. cit.
- 36 Agesta, María de las Nieves. «La conquista...», ob. cit.
- 37 Lugones, Benigno. «Una excursión...», ob. cit. 1.
- 38 Banchs, Enrique. *Ciudades argentinas...*, ob. cit. 29.
- 39 «La rutina de la política criolla y el Centenario de nuestra ciudad». *Nuevos Tiempos* [Bahía Blanca, Argentina]. 31 mar. 1928: 3. Impreso.
- 40 Banchs, Enrique. *Ciudades argentinas...*, ob. cit. 25.
- 41 Agesta, María de las Nieves. «Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal. Los primeros salones y los intentos de institucionalización de la plástica en Bahía Blanca (1924-1926)». Glenda Miralles, Joaquín Perren y Martha Ruffini, coord. *Sextas Jornadas de Historia de la Patagonia*. Neuquén: Universidad Nacional de Comahue, 2015. Impreso.
- 42 Banchs, Enrique. *Ciudades argentinas...*, ob. cit. 25.
- 43 Lugones, Benigno. «Una excursión...», ob. cit. 1.
- 44 «Aquel fantástico plano». *Bahía Blanca* [Bahía Blanca, Argentina]. 28 nov. 1909: 1. Impreso.
- 45 «Bouvard, ingeniero, en La Plata. Dujarric, arquitecto, en B. Blanca». *Bahía Blanca* [Bahía Blanca, Argentina]. 11 sept. 1909: 4. Impreso.
- 46 «Manía de grandezas. Bahía Blanca y su ensanche futuro». *El Censor* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 nov. 1909: 1. Impreso.
- 47 «Bahía Blanca en el futuro. Plan de transformación urbana». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 nov. 1909: 2. Impreso.
- 48 «El nuevo plano de B. Blanca. Descripción del proyecto». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argenti-

- na]. 25 nov. 1909: 2. Impreso.
- 49 Fernández, Emilio. «Compañía de Tierras de Guatraché y Guatraché Land Company». Blog *Compañía de Tierras Guatraché*, 1 jun. 2015. Web 31 oct. 2018. http://companiadetierradeguatrache.blogspot.com.ar/2015/06/compania-detierras-de-guatrache-y_1.html
- 50 «Con las formas del ayer, William Harding Green». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 mar. 2012: s. p. Web. 31 oct. 2018. <http://www.lanueva.com/nota/2012-3-29-9-0-0-william-harding-green>
- 51 Coleman fue Superintendente Divisional de Tráfico del Ferrocarril Sud, Representante Oficial de la Gerencia en Bahía Blanca, Presidente de la Comisión Local y Apoderado General de la Compañía de Aguas Corrientes de Bahía Blanca, Director Local y Apoderado General de The South American Light and Power Co., Apoderado General de The Bahía Blanca Gas Company, Director Local de The Bahía Blanca Tramway Co., Director Local del Mercado Victoria de Productos del País, Presidente del Bahía Blanca Golf Club, Presidente de la Comisión «The British Community Pro-Centenary Committee». *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 5, 60 (1926): 1433. Impreso.
- 52 A la manera del *Bon Marché* de París, a fines del siglo XIX se creó un gran centro comercial en Buenos Aires. Así nació una imponente obra arquitectónica que ofrecería las últimas expresiones de la moda mundial. Tras la crisis económica de 1890, en 1908, se vendió un sector del edificio al FCBAP. En 1945 se proyectó una remodelación separando la galería comercial de las oficinas del ferrocarril. Web. 31 oct. 2018. <https://www.galeriaspacifico.com.ar/historia.php>
- 53 Haciendo referencia a la novela de Agatha Christie, junto al Ferrocarril Oeste, el Ferrocarril Sud y el Ferrocarril Central Argentino.
- 54 Gorelik, Adrián. *La grilla y el...*, ob. cit.
- 55 Agesta, María de las Nieves. «La conquista del desierto...», ob. cit. 2.

EL ARTE ANTES DEL ARTE

ESTADO Y ACCIÓN PRIVADA EN LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA PLÁSTICA BAHIENSE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

MARÍA DE LAS NIEVES AGESTA

CONICET/ CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES "PROF. FÉLIX WEINBERG"
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Salvo detalles de orden cronológico, deseo manifestarle que he observado en las notas dedicadas a colegas bahienses, que la información es bastante correcta. Pero ninguno de ellos ha hecho referencia al verdadero movimiento artístico inicial en esa ciudad, a cuya formación se debe, a mi entender, la revelación de valores intelectuales en ese medio que hasta entonces permanecían ignorados. Me refiero al grupo 'Índice', de efímera existencia pero de eficaces iniciativas, base de conquistas posteriores en ese orden de cosas¹.

Para Juan Carlos Miraglia, pintor azuleño radicado en Bahía Blanca, el año 1927 marcó el inicio del «verdadero movimiento artístico» de esta última ciudad. El surgimiento del grupo *Índice*, en el cual se nuclearon varios de los jóvenes artistas locales bajo el liderazgo del músico platense Tobías Bonesatti, es presentado en la entrevista como un parteaguas a partir del cual el mundo de las artes locales se redefinió en el sentido de una mayor formalización. Miraglia asignaba, así, un rol determinante a la iniciativa de los propios protagonistas en la gestación de las condiciones necesarias para la emergencia de un incipiente campo artístico en el interior bonaerense. En el trayecto omitió, sin embargo, que, además del impulso asociativo de los interesados, ciertos factores de orden personal y político contribuyeron con estos cambios. En primer lugar, la llegada de Bonesatti para ocupar un puesto de profesor de violín en la Escuela Normal de Música dirigida por Luis Bilotti² movilizó la esfera de la crítica y de la producción, fortaleció la cohesión entre los artistas y reactivó las redes con La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. En segundo término, la fuerte presencia de bahienses nativos o por adopción en el gobierno provincial liderado por Valentín Vergara supuso un impulso inédito para la cultura local dado que, a partir de entonces, se promovió el patrocinio —o, al menos, el apoyo— estatal de las artes.

Cabe señalar que la interpretación de Miraglia se encontraba permeada por su participación en los acontecimientos y por su intención de construir una historia del arte local que reconociera en el grupo de *Índice* a sus fundadores. Sin embargo, como se demuestra en este capítulo, la cultura y la práctica artística en Bahía Blanca pueden remontarse al menos hasta principios del siglo XX. Fue entonces que surgieron los primeros talleres y espacios de exposición —en general, estudios fotográficos— y las primeras muestras de artistas extranjeros y bahienses entre los que se contaban los mismos integrantes del proyecto de Bonesatti. Ya en 1920 una exposición había reunido en el Salón Zevallos cuadros de, entre otros, Maserá, Barbota, Miraglia, Checa, De La Fuente y De la Torre; en diciembre de 1924 se había realizado una exhibición de obras de la pintora Elena Van Hees, en octubre una de María Von Ferenczy y en noviembre se había inaugurado el Salón de la Asociación Artística; en octubre de ese año Domingo Pronsato había expuesto sus pinturas en el Salón Prieto y en agosto lo había hecho Miraglia en el Zevallos; ambos realizaron, a su vez, una muestra conjunta en junio de 1926 y María Elena La Roza Astorga otra en el mes de noviembre. A ello debemos agregarle las colecciones de trabajos que los alumnos de las distintas academias artísticas venían exponiendo desde, al menos, 1906 y las muestras de pintores extranjeros que, sobre todo desde la creación de la Asociación Cultural, habían llegado a la ciudad³. Por otra parte, desde comienzos del siglo el Estado municipal había desarrollado una política discrecional de becas de estudio que, sumada a los institutos locales, facilitó la formación específica

de los jóvenes con inquietudes artísticas. Desde mediados de los años veinte, el gobierno provincial manifestó asimismo su interés por la expansión de las «bellas artes» en la localidad mediante acciones puntuales de fomento. Finalmente, la consolidación de una burguesía con aspiraciones de distinción cultural fue ampliando las bases del consumo artístico que, sin llegar a constituir un mercado que habilitara la profesionalización, ofreció la posibilidad de incorporar las obras en un circuito económico.

Este capítulo se propone, por lo tanto, explorar estos momentos tempranos del desarrollo artístico bahiense como resultado de la confluencia de los intereses de los artistas preocupados por promover las condiciones de su inserción, de la burguesía local en busca del prestigio simbólico que legitimara su posición y de las distintas instancias gubernamentales para quienes el sostén de las artes constituía una marca de la civilización y del progreso social. Factores personales, grupales e institucionales se combinaron, así, para dar lugar en los años treinta a una mayor formalización de la esfera de la plástica de la ciudad. Este recorrido, sin embargo, no fue lineal y teleológico, sino que estuvo plagado de tensiones y contradicciones impuestas, en primer lugar, por la condición de lejanía de la localidad respecto de otros centros del país y, en segundo, por las representaciones en pugna que los distintos agentes sostenían sobre la concepción de cultura y sobre el rol gubernamental en estas cuestiones. Las artes estuvieron atravesadas, entonces, por un doble proceso: el de constitución del Estado y de definición de sus funciones y prerrogativas y el de conformación de un mercado capitalista que incluyera también a los bienes culturales. El juego de escalas se torna, entonces, imprescindible para comprender las condiciones de gestación de un campo artístico local y sus características. Del mismo modo, la articulación de las dimensiones estructurales e individuales permite entender las dinámicas de transformación social tanto desde los límites de lo impuesto como desde el poder de agencia de los sujetos.

La exposición, entre la distinción social y la educación visual

Las condiciones de la formación y exhibición de la plástica a comienzos del siglo XX en Bahía Blanca evidencian el carácter amateur que se atribuía al ejercicio de dicha práctica. La gran mayoría de quienes se abocaban al estudio del dibujo, la pintura y la escultura lo hacían como aficionados o, en el caso de las mujeres, como parte de la cultura de adorno que requería la educación femenina. No llama la atención, entonces, que las primeras academias de la ciudad estuvieran pobladas de las «niñas» de la élite ni que las exposiciones más tempranas congregaran los trabajos de estas alumnas. En 1906, por ejemplo, la Sociedad Italiana XX de Septiembre prestó sus instalaciones a la señora de Cazalet en dos ocasiones —marzo y diciembre— para que doce de las señoritas que concurrían a su taller pudieran exhibir sus cuadros. De igual modo, se presentaron en enero de 1915 los alumnos del profesor Ubaldo Monacelli y en 1919 los de la Academia de dibujo y pintura de la Sociedad Nueva España en los salones de la Bolsa de Comercio. La nómina de obras y autores publicada en la prensa da prueba, en primer lugar, del alumnado casi exclusivamente femenino que asistía a los establecimientos; en segundo lugar, de su pertenencia social a las familias pudientes de la localidad⁴; y, por último, del predominio de ciertos lenguajes y géneros ligados a la búsqueda de verosimilitud, la enseñanza academicista y la representación de paisajes y naturalezas muertas. A pesar de no haber producido numerosos profesionales de trascendencia, estas primeras entidades educativas resultaron fundamentales en la configuración del gusto de los futuros consumidores y espectadores de arte bahienses. Miembros de las clases dirigentes, muchos de ellos tuvieron en sus manos el patrocinio y el estímulo de los jóvenes artistas, la promoción de instituciones específicas y la realización de las actividades culturales.

La oferta educativa de la época era relativamente amplia y variada. Como señala Filoteo Di Renzo en sus «Apuntes sobre el arte local» publicados en la revista *Museo* en 1965, hacia principios del siglo funcionaban los institutos de los mencionados Cazalet y Monacelli, el del escultor Ottavio Colósimo, el del decorador italiano Juan Ferraro, el del español Espinosa Pazmiño, el del profesor porteño Héctor Vardiero —que impartió enseñanza de dibujo—, el del pintor y decorador catalán V. Cirera y el del italiano Domingo Falgione. La labor de enseñanza no resultaba suficiente para garantizar la superviven-

cia de los docentes mencionados que se veían impelidos a desempeñar diferentes tareas más o menos vinculadas a su formación artística. En este sentido, los rubros de la decoración y la publicidad fueron, sin dudas, dos de sus principales fuentes de ingresos⁵. Años más tarde, con la proliferación de las revistas culturales y de la publicidad gráfica, la ilustración se convirtió también en uno de los medios alternativos de subsistencia que encontraron los dibujantes y pintores que recién se iniciaban en su práctica. En efecto, en una ciudad intermedia y en crecimiento como Bahía Blanca donde escaseaban los espacios de exhibición propiamente artísticos y donde la ausencia de un mercado de arte consolidado tornaba imposible la profesionalización de la pintura, las publicaciones periódicas se transformaron en un ámbito privilegiado para el ejercicio plástico y sirvieron, en ocasiones, como plataforma de formación, experimentación y consagración para los noveles dibujantes⁶. Esta nueva generación de artistas plásticos que comenzaría a tornarse visible en los años treinta dio también sus primeros pasos en los talleres de algunos de estos maestros que, hacia la década de 1920, habían empezado a diversificar su público. Junto a la educación formal, el autodidactismo fue asimismo un mecanismo frecuente de adquisición de los rudimentos técnicos, convirtiéndose, en ocasiones, en un mito de origen que explicaba el futuro desenvolvimiento del artista.

Como se colige de lo anterior, en esta primera etapa el desarrollo de la plástica estuvo impulsado casi con exclusividad por manos privadas, recibiendo solo de manera ocasional y ante la presión de algunos sectores la ayuda económica del Ayuntamiento bajo la forma de becas de estudio no reguladas ni sostenidas, como veremos más adelante. Otro tanto sucedía con los espacios disponibles para exposición de obras: en los primeros tiempos, las vidrieras de las tiendas (como La Capital, La Central, Casa Muñiz o La Marina) se alternaban con las salas disponibles en las sociedades étnicas (españolas o italianas, en general) y con los grandes hoteles de la localidad (Sudamericano o Atlántico) para dar lugar a la realización de muestras de arte. En este contexto, la aparición de asociaciones con fines específicos introdujo un cambio sustancial en la variedad y en la calidad de la oferta cultural, al igual que estaba sucediendo en otras localidades del interior bonaerense. En cada una de estas, sin embargo, la dinámi-



Figura 10. Una de las muestras pictóricas organizadas por la Asociación Cultural entre 1919 y 1926. Fuente: «Aspecto del Salón donde se realiza la exposición de pintura» (de Arte moderno italiano). Memoria y Balance 1919-1920. Bahía Blanca: Asociación Cultural de Bahía Blanca, 34. Impreso.

ca entre asociaciones civiles y municipio varió de acuerdo con las preocupaciones de los funcionarios a cargo. De esa manera, puede explicarse el desarrollo relativamente temprano de, por ejemplo, Tandil, donde el intendente Antonio Santamarina —reconocido coleccionista él mismo y luego director de la Comisión Provincial de Bellas Artes— contribuyó a la formalización y a la continuidad de las iniciativas de la Sociedad de Estímulo a las Bellas Artes de ese pueblo⁷.

En Bahía Blanca, como veremos más adelante, el apoyo comunal fue más discontinuo y fueron las asociaciones, tanto la Asociación Cultural creada en 1919⁸ como la efímera Asociación Artística fundada en 1924⁹, las que encabezaron la promoción de las artes plásticas, procurando multiplicar las oportunidades y los espacios de exhibición existentes. Si bien no pretendemos hacer aquí una reseña exhaustiva de las actividades que organizaron¹⁰, cabe destacar que de 1919 a 1926, durante su primera etapa de funcionamiento, la Asociación Cultural auspició ocho muestras pictóricas entre las que se contaron las de pintores destacados como Atilio Malinverno, Giovanni Zampolini y Enrique Lacasa, por mencionar solo algunos (figura 10). Asimismo, la Asociación Artística, dirigida también por músicos, fue la responsable de instituir en 1924 el Primer Salón Anual de Arte que, a pesar de no tener la continuidad esperada, operó como el ámbito primigenio de consagración dedicado a la plástica bahiense.

Así, a pesar de que esta última disciplina ocupaba un lugar subordinado —declarado o efectivo— entre sus inquietudes, fue bajo la tutela de ambas entidades que se desarrollaron muchas de las muestras pictóricas y escultóricas de cierta magnitud en la ciudad hasta 1930¹¹. Del mismo modo, fue la Asociación Cultural la primera en reunir, por donación de sus miembros o de los mismos autores, una colección de obras de carácter institucional que, más tarde, contribuiría a la conformación del patrimonio municipal¹², y fue a propósito de dichas exposiciones que se publicaron los primeros ensayos de crítica en la prensa local¹³. Las dos agrupaciones presentaron, sin embargo, perfiles diferentes y, podemos conjeturar, aunque no contamos con testimonios directos al respecto, que la Artística surgió en franca competencia con la Cultural y pretendió erigirse en promotora de los artistas locales¹⁴. Así, mientras una favorecía la exhibición de obras nacionales o extranjeras con fines eminentemente didácticos y civilizatorios, la otra privilegiaba la de autores bahienses enfatizando, de este modo, la dimensión de la producción frente a la del consumo. Más allá de esta diferencia, lo cierto es que en uno y otro caso la promoción de las artes quedaba en manos de grupos de aficionados con vocación pública que, legitimados por sus saberes o su experiencia, se posicionaban a sí mismos como «interlocutores e intermediarios de la 'alta cultura' con la que pretendían consustanciar a la ciudad toda»¹⁵.

Ayuda en la coyuntura: acción estatal y cultura en Bahía Blanca

El rol asumido por las asociaciones venía a suplir, en forma parcial, la ausencia de una política cultural coherente y duradera en la ciudad por parte de las distintas instancias estatales. Si bien las entidades recurrieron al Estado en busca de apoyo en diversas ocasiones, sus demandas tuvieron como eje la solicitud de subvenciones o la regulación normativa de las condiciones de funcionamiento de las actividades. La defensa de la autonomía como principio sobre el que se asentaba su accionar conspiró, muchas veces, contra su continuidad y limitó sus alcances dado que suponía una dependencia casi exclusiva de los recursos provistos por los socios¹⁶. Asimismo, la confianza en la iniciativa particular propia del discurso liberal, y las prioridades fijadas por un Estado en proceso de consolidación, otorgó a la intervención gubernamental en materia cultural un carácter circunstancial y asistemático que dependió de la capacidad de movilización de lazos de solidaridad y que no se cristalizó en instituciones específicas. En este marco, adquirieron especial trascendencia la asignación de ayudas personales por parte del gobierno comunal y las coyunturas favorables del devenir político provincial, donde la presencia de bahienses en los círculos decisorios implicaba una atención más focalizada en los asuntos de la localidad.

a. Las becas municipales

Fundada en 1828, Bahía Blanca recién se organizó como Municipalidad en 1886 cuando su número de habitantes superó los 3000 establecidos como límite por la Ley Orgánica de Municipalidades de la provincia de Buenos Aires. El Ejecutivo a cargo de un intendente electo de manera indirecta y el cuerpo legislativo representado por el Concejo Deliberante reemplazaron, entonces, a la Comisión Comunal que había operado hasta ese momento. Tal como establecía la legislación aprobada ese mismo año, el régimen municipal estaba a cargo de la «administración de los intereses y servicios locales» de cada uno de los partidos que formaban la provincia, y sus atribuciones —que se mantuvieron constantes en el curso de las sucesivas modificaciones— atañían principalmente al abasto, al cuidado y al funcionamiento urbano, a la higiene y a la moral públicas, a la beneficencia y a la gestión presupuestaria¹⁷. Reglamentación y control eran las funciones que aparecían con más frecuencia mencionadas en la enumeración normativa. Como sostiene Marcela Ternavasio, esta estructura se asentaba sobre una concepción apolítica del municipio como ente administrativo diferente del Estado, que reservaba para sí las facultades políticas. Desde el ideario municipalista de origen decimonónico aún vigente durante las primeras décadas del siglo XX, el gobierno comunal se orientaba a preservar el privilegio del contribuyente y a desempeñar tareas que, por medio del control de los impuestos y servicios públicos, fomentaran y no entorpecieran el desarrollo de los «negocios particulares»¹⁸.

De acuerdo no esto, no sorprende que durante el período que nos incumbe no haya existido una política de estímulo cultural ni una estructura burocrática dedicada de modo específico a estas problemáticas. Ellas quedaban bajo la jurisdicción de los inspectores generales cuya labor consistía en evaluar los pedidos de beca y atender los reclamos de particulares sobre las más diversas cuestiones. En el Concejo Deliberante estos asuntos no eran considerados de manera diferenciada, quedando a cargo de la Comisión de Beneficencia, Moralidad, Culto e Instrucción Pública¹⁹; tampoco gozaban de autonomía económica, ya que en el presupuesto municipal no existía un rubro especial para ellos²⁰. Incluso la única dependencia de carácter cultural que poseía el Ayuntamiento, el Teatro Municipal fundado en 1913, era concebido en términos recaudatorios más que programáticos²¹. En este contexto, fueron las becas el principal instrumento utilizado por el Municipio para el fomento de las artes²².

A diferencia de otros lugares del país, como Buenos Aires o Córdoba²³, donde se implementaba un sistema institucionalizado para regular el otorgamiento de becas de estudio, en Bahía Blanca este dependía del criterio discrecional de los funcionarios y/o del patrocinio de agentes sociales reconocidos. Un caso paradigmático al respecto en el campo de las artes visuales fue el de José Cors. Este canillita de catorce años fue beneficiado con un subsidio municipal para iniciar sus estudios artísticos con Ubaldo Monacelli y luego continuarlos en la Academia Nacional de Bellas Artes de la Capital Federal, gracias a las gestiones iniciadas por el equipo editorial del magazine *Arte y Trabajo* que, ante el manifiesto talento de dibujante del muchacho, efectuó públicamente un pedido de apoyo a la Comuna:

Los dos dibujos que publicamos, los hizo Cors a nuestra vista, en nuestra mesa de redacción, sobre una carilla de papel común y en breves momentos [...]. Eso solo basta para su elogio [...] y debiera también bastar para que las autoridades y 'los que pueden', se interesaran para que no se perdieran tan bellas disposiciones²⁴.

A pesar de no tener una carrera muy exitosa²⁵, la ayuda gubernamental fue determinante para la formación de Cors y le permitió participar de modo activo en la vida artística de la ciudad²⁶. Lo mismo sucedió años más tarde con el mismo Juan Carlos Miraglia, quien en 1930 fue beneficiado con un subsidio acordado por el Concejo Deliberante²⁷.

Las becas —que en el caso anterior fueron primero de 30 y luego de 80 pesos— eran renovadas anualmente mediante pedido expreso al Concejo Deliberante que decidía su continuidad en función de los logros obtenidos por el beneficiario durante el ciclo lectivo siempre que fueran acreditados por la institución correspondiente. Asimismo, se evaluaba la situación económica del peticionador, dado que el subsidio era

entendido como un mecanismo de compensación de las carencias familiares y tenía como principal finalidad garantizar el acceso a los servicios educativos a aquellos que demostraran las condiciones necesarias²⁸. Así, por ejemplo, en 1923 se exigió la presentación de un certificado de estudios y se efectuó una inspección para comprobar las necesidades económicas de la familia para concederle una beca de estudios en el Conservatorio Rossini de Bahía Blanca a Axelina M. Kahr. En efecto, ante el pedido de ayuda de la madre el inspector B. J. Bruzzone redactó un informe a las autoridades en el que señaló que

la recurrente es persona pobre, el esposo de ésta falleció hace aproximadamente seis años, no cuenta con medios a no ser el trabajo personal de ella, tiene cinco hijos menores, éstos todos argentinos; la beca que solicita es para su hija mayor que tiene 17 años de edad, ésta hace cuatro años que estudia en el Conservatorio Rossini. Entrevistado con el Director del citado conservatorio, don J. B. Quagliotti, éste me manifestó: Que la señorita A. M. Kahr es alumna de él desde hace cuatro años, que es muy estudiosa y cree que tendrá un porvenir bueno, y que desde hace tres años no le cobra cuota alguna por los estudios por carecer aquella de recursos, facilitándole además libros para el referido estudio. Además manifiesta éste que la señorita Kahr debe dar examen este año para recibirse de profesora de solfeo²⁹.

Similar en sus términos fue la nota que el inspector elevó al Legislativo al año siguiente considerando el caso de Julia Fraga. Allí se consignaba:

De las averiguaciones practicadas puedo informar: que la recurrente es de nacionalidad española, de 41 años de edad, y hace aproximadamente 14 años que es viuda, atendiendo a la subsistencia y las de sus hijos con el producto que obtenía tomando costuras para las tiendas, y la ayuda de un hijo de 26 años que trabaja en el Ferrocarril Pacífico donde percibe tres pesos por día cuando tiene trabajo. No posee ningún bien, ni otro medio de vida que las que menciono. Según informes la niña para quien solicita beca es una alumna muy estudiosa del Conservatorio Rossini donde cursa el primer año de estudio. En el vecindario toda la familia goza de buen concepto³⁰.

Necesidad, talento, responsabilidad y moralidad era la fórmula que primaba al momento de decidir el otorgamiento de las ayudas materiales a los estudiantes de cualquier disciplina.

Como se desprende de lo anterior, la música gozaba sin dudas de una preeminencia indiscutida en la política de becas, probablemente como consecuencia de su mayor desarrollo comparativo en la ciudad³¹. Uno de los casos más destacados al respecto fue el de Virgilio Panisse, violinista nacido en 1889 que, habiendo iniciado sus estudios en la ciudad, los continuó en el Conservatorio Williams de Buenos Aires y después, gracias al apoyo del gobierno local, en el Conservatorio de Bruselas. A pesar de que en 1921, luego de haber trabajado como docente y directivo del Conservatorio que llevaba su nombre, Panisse dejó su pueblo natal definitivamente y se radicó en La Plata³², su ejemplo era citado en repetidas ocasiones para aludir a la eficacia y el buen criterio de las políticas culturales de la comuna. Como sucedía en el ámbito de la plástica, aquí Europa funcionaba como el espacio de máxima consagración y el viaje como el mecanismo que garantizaba la pertenencia del artista al «*mainstream* de la civilización»³³. Estos ejemplos demuestran que, aunque con resultados diferentes, las becas de educación artística ocupaban el lugar de una política cultural regular y regulada y de instituciones culturales estatales que hicieran posible la formación por fuera del circuito de los conservatorios y las academias privadas; de hecho, su implementación contribuyó efectivamente a la formación y a la profesionalización de algunos de los artistas más destacados del medio.

El desinterés por desarrollar un programa sostenido en esta materia no era exclusivo de la comuna bahiense. Emilio Pettoruti señaló, de hecho, en su autobiografía que luego de asumir como director

del Museo platense envió notas a los directores de diarios de toda la provincia y a los 110 intendentes de los partidos bonaerenses solicitándoles colaboración y recordándoles que la institución a su cargo debía ser considerada como propia por cada uno de ellos. Ante la sorpresa del pintor, mientras los primeros contestaron en su totalidad, solo dos de los segundos respondieron a la misiva. Esta anécdota confirma lo que el mismo Pettoruti advierte más adelante: que el interés de la sociedad civil por las artes no coincidía con la falta de iniciativa que caracterizó, en general, la acción de los gobiernos municipales de la provincia durante ese período³⁴. Los medios de comunicación y las asociaciones locales, por el contrario, repetían, reproduciendo los argumentos de la retórica modernista, las demandas de intervención estatal en nombre del progreso y la civilización.

No es aventurado repetir en esta ocasión que vivimos en un país bastante mercantilizado, condición ésta, que aunque no se opone directamente a las manifestaciones del arte, hace que ellas sean miradas con cierta indiferencia [...] y los cultores de la armonía y de la belleza, sufren las consecuencias, no obstante su buena voluntad para estimular el arte, en todas sus manifestaciones [...] ¿qué han de hacer? [...] si sólo con la voluntad no se pueden pagar becas y pensiones...³⁵

Como precisa Laura Malosetti Costa, desde fines del siglo XIX el par *arte/civilización* fue «esgrimido con frecuencia con el valor de un argumento a favor del *progreso* no sólo de la esfera específica de las actividades artísticas sino también de la nación en su conjunto»³⁶.

Aquello que era válido para presentar el país en el concierto mundial lo era también para situar la ciudad en el marco nacional. En este sentido, la incipiente crítica fundó sus apreciaciones estéticas sobre dos paradigmas ideológicos: el Romanticismo y el Positivismo. Del primero, retomaba la noción de arte como expresión del alma y las emociones del artista además de la concepción misma de este último como un ser excepcional de innata sensibilidad; del segundo, la idea de evolución en las artes como indicadora del avance de los pueblos y de los grupos sociales. Sobre estos principios, se asentaba igualmente el accionar de las entidades culturales que constituían para propios y extraños «un signo del progreso intelectual y artístico» bahiense³⁷. El gobierno municipal, a pesar de estar compuesto por integrantes que compartían estos principios e, incluso, participaban de las asociaciones mencionadas, no priorizaba la formulación y puesta en marcha de una política de estímulo de las artes que permanecía, de esta forma, como prerrogativa de los particulares. Los aspectos materiales del progreso eran considerados la condición previa para el desarrollo de sus elementos «espirituales» y, por ello, debían gozar de la preeminencia de la atención estatal³⁸. Los ciudadanos y las asociaciones, como expresión colectiva de la ciudadanía activa, eran, de esta manera, responsables del cultivo de las artes que se mantenían así ajenas, en apariencia, a los avatares de la política.

b. El Estado provincial y las primeras tentativas de institucionalización oficial³⁹

El apoyo de los poderes públicos que resultó decisivo a inicios de la década de 1930 con la creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes y la apertura del Museo⁴⁰ había comenzado ya cinco años antes con la gestión de Valentín Vergara como gobernador de la provincia de Buenos Aires. Lo que guiaba la acción vergarista en la ciudad no fue, sin embargo, un impulso de institucionalización, sino más bien la misma intención didáctica que perseguía la Asociación Cultural mencionada más arriba. Por supuesto, esta voluntad pedagógica no atañía únicamente a Bahía Blanca sino que formaba parte de los preceptos que estructuraron toda su acción gubernamental en materia cultural. Al igual que a nivel municipal, no existía en la provincia una estructura burocrática específica para estas cuestiones, sino que correspondían a la jurisdicción del Ministerio de Gobierno (encabezado durante esta gestión por Obdulio Siri) y, por ende, dependían de la voluntad de los funcionarios de turno. En este contexto y a partir de los vínculos previos de Vergara con la localidad, es que puede explicarse la atención dedicada

a estimular su vida artística. En efecto, la prensa, en especial, la de sensibilidad radical, interpretó estos actos como la oportunidad de remediar, en parte, el abandono al que, desde su perspectiva, se veía sometida tradicionalmente Bahía Blanca por parte de la administración provincial. Más allá de si funcionó de manera efectiva como «garantía para el orden y el progreso de la ciudad»⁴¹, lo cierto es que tanto esta como su zona de influencia vieron ampliada su representación administrativa⁴² y estrecharon sus vínculos con La Plata⁴³.

Aunque nacido en Diamante, Entre Ríos, Vergara se había desempeñado desde su llegada a Bahía Blanca en 1905 en el ámbito de la política, a la vez que había ejercido de forma privada su profesión de abogado junto a su hermano, José María, y a su socio, Eduardo González. Figura destacada del radicalismo local, fue miembro del Concejo Deliberante de la ciudad e intendente (1911-1913) y Diputado Nacional entre 1918 y 1926, fecha en que, propuesto por el presidente Marcelo T. de Alvear⁴⁴, accedió al cargo de gobernador bonaerense. Una vez en funciones, Vergara demostró un particular interés por la organización y promoción de las áreas culturales. En 1926 creó una Comisión Provincial de Bellas Artes, que centralizó en un organismo autónomo las distintas iniciativas e instituciones que hasta entonces habían operado de manera dispersa. La labor de esta dependencia se rigió por cuatro principios fundamentales: otorgar valor a la extensión cultural; desarrollar el Museo de Bellas Artes de la provincia situado en La Plata; crear escuelas de formación técnica y de carácter oficial; y fomentar el otorgamiento de subvenciones y becas para las vocaciones artísticas que se caracterizaran con «seguras promesas de éxito»⁴⁵. Gran parte de este programa se implementó en la capital bonaerense, aunque también fue objeto de cuidados, ampliaciones y refacciones el Museo Colonial e Histórico de Luján que contaba ya con una gran afluencia de público. La música coral, el teatro y la plástica platenses tuvieron un importante respaldo de la gestión vergarista⁴⁶. En particular, La Dirección General del Museo de Bellas Artes se ocupó, durante el período, de aumentar sus colecciones, se reforzar sus nexos con la Comisión Nacional respectiva, de organizar su biblioteca y de confeccionar su catálogo. El hecho de mayor trascendencia fue, sin embargo, la realización del Tercer Salón Provincial de Arte que contó con 135 expositores y 246 obras. Considerado como una muestra del progreso provincial y un factor de educación de la mirada, una sección de este salón se trasladó a distintos lugares del interior bonaerense a pedido de algunos intendentes, como el de Pehuajó.

Análogo fue lo acontecido con el Cuarto Salón Libre de Otoño que se efectuó también ese año por iniciativa del Círculo de Bellas Artes de La Plata (figura 11). El Salón llegó a Bahía Blanca donde, allende sus finalidades didácticas e ilustrativas iniciales, operó como acicate para las inquietudes locales de formalización artística. Tan solo un mes después de su asunción en el cargo, el nuevo mandatario gestionó el envío a la ciudad de las obras allí expuestas para «contribuir así, al fomento de la cultura artística y, en particular, a la formación del buen gusto» mediante la difusión del arte nacional⁴⁷. A pesar de contar con el apoyo oficial, de inmediato la iniciativa encontró dificultades para su concreción que solo se solucionaron mediante la colaboración conjunta del gobierno municipal y de la Asociación Cultural. La falta de fondos para efectuar el traslado de las obras y costear la estadía de los organizadores fue sorteada gracias a una combinación de recursos provenientes de fuentes estatales y privadas que, por distintos motivos, consideraban beneficioso y apropiado embarcarse en dicho proyecto. Más allá del objetivo común de estimular la actividad artística local, la Municipalidad, a cargo del radical entrerriano Aquiles Carabelli, consideró necesario y conveniente respaldar la política cultural y el interés por Bahía Blanca que demostraba su correligionario y coterráneo Vergara; la Cultural, por su parte, contribuía así a la realización de un evento que, además de concordar con su concepción de la cultura, involucraba directamente al mencionado Virgilio Panisse, uno de sus miembros fundadores, que actuaba como vicepresidente del círculo platense. La participación de Panisse en el organismo capitalino otorgaba legitimidad a la labor de la Asociación y fortalecía de esta manera su posición en el ámbito de la cultura local.

Además de Panisse, otros dos representantes de la Comisión directiva de la entidad organizadora llegaron a la ciudad: el escritor José Gabriel (secretario general) y el artista José Martorell (secretario de actas)⁴⁸, ambos de origen español. En sus manos estuvo la instalación de las obras en el Salón Blan-

co de la Municipalidad, así como también la organización de otras actividades que completarían la «exposición artística» a inaugurarse el 9 de julio en el marco de la conmemoración del aniversario de la Independencia nacional. Un concierto a cargo del Cuarteto de Cuerdas La Plata —compuesto por el mismo Panisse, Pío Guardia, Francisco Vilardebó y Gilberto Fantini— y una conferencia sobre arte pronunciada por Gabriel constituyeron el programa de la inauguración que, de acuerdo con la prensa local, contó con una amplia afluencia de público.

A pesar de que la muestra se vio reducida casi a la mitad por problemas de espacio⁴⁹, el listado original de títulos permite asegurar que, al igual que en los casos anteriores, las obras expuestas reafirmaban la preferencia por cuadros y esculturas centrados en la representación de figuras humanas, naturalezas muertas, escenas de costumbres y, sobre todo, paisajes argentinos. Su objetivo no era, ciertamente, introducir nuevos temas o poéticas, sino ofrecer un panorama abarcador de «lo que es nuestra pintura y escultura» para estimular, a la vez, la producción local. De todos modos, el conjunto variopinto exhibido en Bahía Blanca incluía tanto producciones academicistas o con filiaciones impresionistas como otras ligadas a la renovación plástica⁵⁰ que se estaba desarrollando en la Capital Federal.

Más allá de que la exposición del IV Salón Libre de Otoño estuvo orientada por un fin pedagógico antes que de institucionalización, lo cierto es que en este contexto surgió la primera iniciativa para establecer un museo municipal de Bellas Artes. La idea fue propuesta por los delegados del Círculo de La Plata al Comisionado Municipal Carabelli y apoyada de inmediato por la prensa local que consideraba la fundación del museo como una marca del «progreso espiritual» de la población. Los festejos del centenario de la ciudad en 1928 se presentaban como la fecha más adecuada para la apertura ya que daría brillo y distinción a la exposición industrial prevista para entonces⁵¹. Los medios bahienses juzgaban que el momento se mostraba políticamente propicio:

Estamos en una oportunidad única para lograr este fin. El gobierno de la provincia que apoyó el traslado a nuestra ciudad del Cuarto Salón Libre de Otoño no desdeñaría prestar su concurso a la iniciativa. No hay pues, que dejar malograr la idea, que es de real trascendencia como impulso hacia la formación de la cultura y el gusto artístico aquí donde se hace tan necesario⁵².

El respaldo gubernamental permitiría sortear el problema patrimonial dado que se esperaba que el Museo Nacional de Bellas Artes facilitara obras en calidad de préstamo, tal como hacía con su análogo cordobés⁵³, y que la comuna destinara parte de su presupuesto a la compra de material para integrar el patrimonio. En esta instancia, el diario *El Atlántico* se lamentaba: «... siendo Bahía Blanca sitio de atracción de muchos artistas que han venido desfilando atraídos por la Asociación Cultural. Si de cada uno de ellos se hubiese adquirido una obra, estaría formada la base»⁵⁴. Bahía Blanca, si pretendía consolidar su posición hegemónica en el sur de la provincia de Buenos Aires, debía contar con una institución de este tipo al igual que otras localidades menores como Olavarría, cuyo ejemplo destacaban los periódicos⁵⁵. La necesidad de estimular el interés del público, y la visibilidad institucional de las inquietudes culturales de la ciudad, ya se había puesto de manifiesto ese mismo año con la propuesta de Carabelli de crear un museo de la historia bahiense. En una intervención periodística, incluso el reconocido ingeniero Francisco Marseillán había apoyado explícitamente esta iniciativa, proponiendo su ejecución en el edificio del Palacio Municipal. Porque, a su entender,

Bahía Blanca, a pesar de ser una ciudad de relativa importancia no tiene ningún museo. Me recuerda a esas casas que solo pueden presentar al visitante, mesas, sillas y demás útiles de reconocido valor práctico, pero que no sirven como elemento de juicio para establecer el grado de cultural de sus moradores. Para una ciudad, el museo es general el centro cultural por excelencia, algo así como el altar popular de la ciencia y el arte. En las ciudades europeas y americanas con una población inferior a la mitad de lo que tiene Bahía Blanca hay hermosos museos donde se

Una atrayente nota de arte



"Cantor Serrano", cartón de Martorell, pintado en Sierra de la Ventana. Obtuvo el premio de honor en el Salón anterior y figuró en éste fuera de concurso. — "El cello Fantini", del mismo autor. El jurado aconsejó a los Poderes Públicos la adquisición de esta magnífica tela

Una exposición de arte en nuestra ciudad constituye un esfuerzo más en favor de la cultura artística. Pero la que se inaugura hoy con las obras del Cuarto Salón Libre de Otoño, que se instaló en La Plata en el salón de la sucursal de "La Prensa", tiene un doble significado para nosotros. El Círculo de Bellas Artes de



José Gabriel, el conocido escritor que nos visita en su calidad de secretario del Círculo organizador del Cuarto Salón Libre

la Provincia de Buenos Aires, con sus delegados señores Virgilio Panisse, José Gabriel y José Martorell ha querido enviarnos los mensajeros de la cultura, que vienen a traer estímulos a los que en nuestra ciudad gustan de las cosas bellas.

Al Salón de Otoño concurren artistas de toda la república y de todas las tendencias. Las personas que concurran esta tarde al acto inaugural podrán apreciar el esfuerzo que significa trasladar una exposición de esta naturaleza a nuestra ciudad, sin espíritu comercial y con un propósito puramente artístico como revelación de lo que se hace en nuestra provincia por estimular a los que dedican sus años al cultivo del arte pictórico y la escultura.

La capacidad del salón blanco de la Municipalidad que es relativamente reducida no ha permitido colocar todas las obras que se trajeron de La Plata, pero el conjunto que se terminó de instalar ayer da una impresión exacta de lo que representan estos torneos anuales que organiza el Círculo de Bellas Artes.

Los mensajeros del arte son, como lo dejamos dicho, el señor Virgilio Panisse vinculado a nuestra ciudad donde nació y en la que definió su personalidad artística que ahora destaca en otros ambientes; el señor



José Martorell, admirable artista que también representa al Círculo de Bellas Artes



Señor Virgilio Panisse, director del cuarteto de cuerdas del Círculo de Bellas Artes de La Plata y que representa al mismo en la muestra que se inaugurará hoy

José Gabriel, joven y robusta personalidad intelectual, que en la metrópoli y en La Plata se distingue como crítico y profesor; y el señor José Martorell el joven artista que descubriera el gran escultor Iruña adviniendo el fuerte temperamento que en obras tan personales se nos presenta como la figura más vigorosa las 15 horas con la presencia de las de este torneo.

La Exposición será inaugurada a autoridades, y el presidente de la



"Fauno cantando", del escultor Ernesto Soto Avendaño, jurado en el Cuarto Salón cuyas son las obras que se exponen

Figura 11. Nota periodística sobre el Cuarto Salón Libre de Otoño realizado en Bahía Blanca por iniciativa del Círculo de Bellas Artes de La Plata. Fuente: «Una atrayente nota de arte». El Atlántico [Bahía Blanca]. 9 jul. 1926: 5. Impreso.

conservan colecciones de toda clase que son deleite del pobre y del rico pues solo en el campo de la ciencia existe la verdadera democracia⁵⁶.

A pesar de este entusiasmo manifiesto, con la llegada de los visitantes el proyecto del comisionado fue desestimado dado que «si es una idea plausible, es de difícil realización en nuestra ciudad por carecerse de elementos suficientes para convertir en realidad el propósito ya enunciado por el jefe de la comuna»⁵⁷. La brevedad del pasado de la localidad —que en ese momento se remontaba únicamente a la fundación de la Fortaleza Protectora Argentina— parecía justificar la preferencia por el museo de arte cuyos fondos patrimoniales no dependían del paso del tiempo sino que podían construirse a futuro mediante la adquisición, el préstamo o la donación. El desarrollo de las «bellas artes», por otra parte, funcionaba como factor de distinción al remarcar las capacidades intelectuales y «espirituales» alcanzadas por la población.

A pesar de estos intentos tempranos, el proyecto de institucionalización recién se concretó en 1931. La proposición de los platenses y el plan de Carabelli fueron dejados en el olvido una vez que los miembros del Círculo hubieron partido. Ni siquiera en el balance de la actividad artística anual que realizó Tobías Bonesatti en *El Atlántico* en enero de 1927 se mencionó el asunto. Fue el accionar de Bonesatti mismo y de los artistas que lo acompañaron en la renovación plástica bahiense a partir de 1927, así como el acceso al gobierno comunal de algunas figuras interesadas por la cultura⁵⁸, lo que hizo posible finalmente la fundación del Museo Municipal de Bellas Artes. Estos episodios primigenios dan cuenta de las condiciones previas que, desde hacía al menos una década, se estaban gestando en el ambiente cultural local para que tales iniciativas pudieran cristalizarse. Lejos de una creación *ex nihilo*, el campo artístico bahiense fue el resultado de un largo proceso de transformación de los circuitos de producción, circulación y consumo artísticos, tanto como de la presencia de redes entre distintas instancias gubernamentales e individuales dispuestas a accionar en favor del desarrollo de la cultura local.

REMATES

PABLO AMORIN
España 149.

MOBLAJE

REMATARE, el que adorna la casa Castelli No. 348; el SABADO SI A LAS 14 y 30 HORAS, hasta las 18 horas, continuando a las 20 y el día siguiente a las 10 y 30 horas hasta terminar. DETALLE: escritorio de roble y sillón giratorio, de id.; 2 bibliotecas de cedro, una giratoria, juego sofá y dos butacas de roble y cuero marroquí; dos juegos de sala de 5 y 9 piezas, nogal de Italia con lampos de seda, vitrina de caoba, columnas de mármol y roble, cuadros al óleo, obras de arte, notable juego de vestíbulo, de nogal tallado y pintado, rico piano Ortiz Cassó, regio juego dormitorio, estilo inglés, importado, con cama de bronce con incrustaciones de nácar, dosel y finísimo cortinado; notable comedor, de guindo importado; aparador, trinchante, mesa para 18 cubiertos, sillas de baqueta y viena, carpeta de felpa, juego cubiertos de plata, en estuche, id de taz, riquísimos cortinados; cueros repujados, alfombras, camas de bronce de una plaza y para niños, baño completo, con calentador de bronce a gas, notable victrola y discos; hermosa caja de música; arañas de bronce, y brazos de luz eléctrica, fina escopeta de dos caños, marca Centetius, hermosa colección de plantas en masetas y tinas, auto para niño, mano-movil y monopatin, batería de cocina; tres autos en perfecto estado y en marcha, dos Ford y un Buick de 4 cilindros, un galpón de madera techo de zinc e infinidad de objetos que no se detallan por su extensión.

La casa puede visitarse el viernes a las 15 horas y el sábado a las 10 horas.

P. AMORIN

Figura 12. Aviso de remate de Pablo Amorín. Fuente: *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca]. 1926.

¿Un mercado de arte en Bahía Blanca?

El surgimiento de espacios específicamente destinados a la exhibición se relacionaba, sin dudas, con la conformación paulatina de un mercado local que posibilitara la profesionalización de los productores y la aparición de intermediarios ligados al comercio de obras. La pregunta sobre la existencia de coleccionistas de arte en una ciudad como Bahía Blanca se enfrenta, empero, al problema de la escasez y de la dispersión de las fuentes. A diferencia de lo que sucede en Buenos Aires, Córdoba o Rosario⁵⁹, no hemos encontrado memorias y/o inventarios de coleccionistas que procuraran formar un acervo significativo de modo sistemático. Ello no implica que no existieran. Aunque es, tal vez, demasiado ambicioso hablar de un mercado diferenciado, sabemos mediante los avisos de remates (figura 12) que los hogares acaudalados solían contar con una amplia provisión de objetos de lujo —en general, importados de Europa— que incluía obras de arte, entre las que se destacaban los «cuadros al óleo» y las «telas reproducciones» de pinturas célebres. Si bien no puede decirse que ciertos martilleros se dedicaran con exclusividad a este rubro, algunos de ellos, como Pablo Amorín, A. C. Perciavalle o Carlos Delprato, se abocaban con preferencia a la venta de «moblaje» que solía comprender este tipo de bienes que llegaban a sus manos cuando sus dueños querían (o debían) deshacerse de su patrimonio.

Junto a este tipo de subastas, tenemos noticias de otros modos de acceso al arte para consumo particular. Gracias a la memoria familiar del director de la Aduana local Juan Romano, sabemos que los frecuentes viajes que los miembros de la élite realizaban al Viejo Continente —que se hallan mencionados con regularidad en la sección social de los principales diarios— eran ocasiones propicias para la compra de objetos artísticos de uso doméstico que no siempre eran retirados de los depósitos⁶⁰. Asimismo, las fotografías de prensa dan cuenta de la persistencia durante los años diez y veinte de la «cultura del bazar»⁶¹ que funcionaba desde la década de 1880 en Buenos Aires y que permitía una aproximación más generalizada a las obras o, al menos, a las copias disponibles (figura 13).

Para quienes dispusieran del capital necesario, no obstante, eran las exposiciones organizadas en la ciudad la mejor oportunidad de hacerse con originales, ya que a las facilidades económicas y de tras-

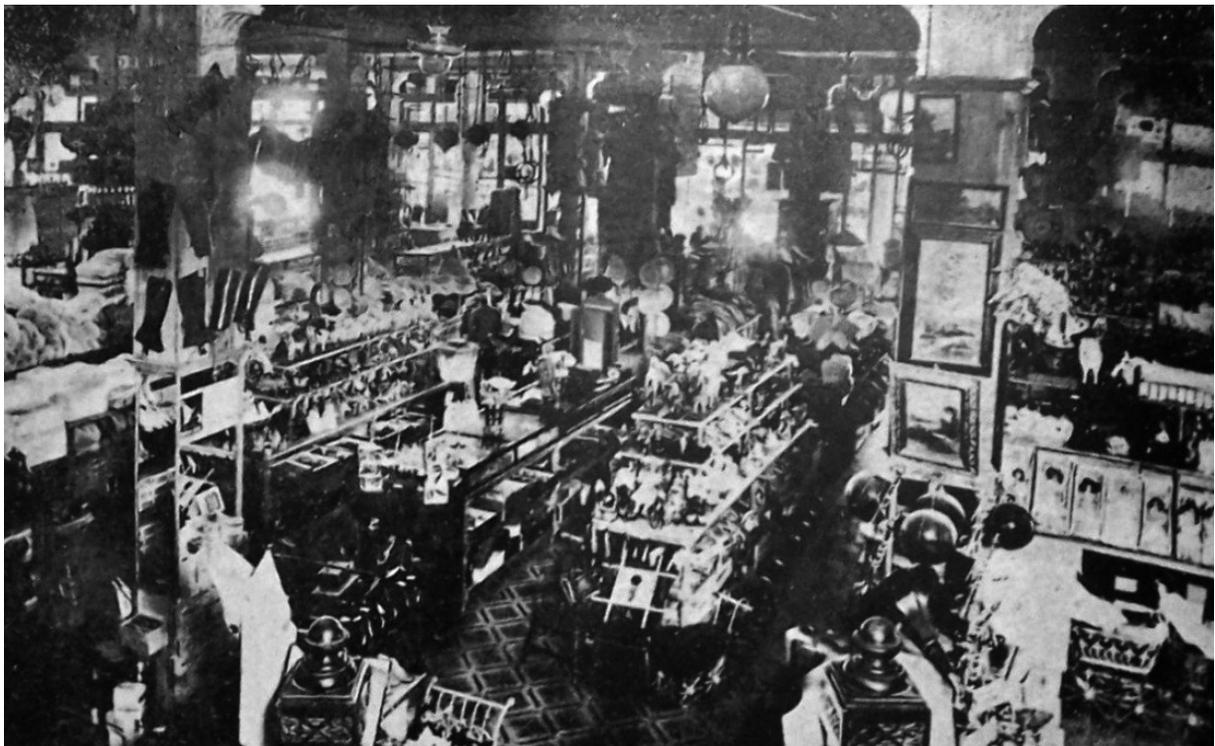


Figura 12. Aviso de remate de Pablo Amorín. Fuente: *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca]. 1926.

lado se sumaba la gratificación simbólica que otorgaba el dispendio monetario en bienes culturales en un medio social relativamente reducido. En los diarios, las descripciones del material expuesto y el comentario sobre los artistas eran siempre acompañados por incitaciones a la compra y por un listado donde se consignaban los nombres de los asistentes y, sobre todo, de los adquirentes de obras. Si bien los datos al respecto son incompletos, encontramos en estos registros menciones reiteradas a ciertos compradores como Enrique Julio, Vicente Cirone, Adriano Pillado, Manuel Bermúdez, Carlos Mongay, Florentino Ayestarán, León de Iraeta, Rodolfo Bosso, Aurelio Radice, Manuel Vogelius⁶², Juan Franzetti, Arturo Regoli, José Panzini, Primo Marchesi, entre otros. Las fuentes escritas y visuales también permiten entrever la importancia de otras figuras como Ramón Olaciregui o el superintendente del Ferrocarril Sud, Arturo Coleman⁶³ —quien en su autobiografía procuró mostrar sus cuadros y esculturas mediante la inclusión de cuidadas fotografías (figura 14)— y de familias enteras cuyos apellidos han permanecido en el anonimato (figura 15).

¿Qué conclusiones es posible extraer de estas nóminas e informaciones dispersas? En primer lugar, nos ofrecen una aproximación inicial a la composición social del mercado integrado por miembros de la élite local. Comerciantes, industriales, hacendados y, sobre todo, profesionales y periodistas aparecían como los principales interesados en invertir en pinturas y esculturas. En la mayoría de los casos, dicha inquietud formaba parte de una más amplia que involucraba a las distintas iniciativas culturales de la ciudad: asociaciones, conciertos, conferencias, publicaciones, teatros, etc. En este sentido, no es casual que la apertura de los Tribunales provinciales Costa Sud en 1905 y la llegada de un amplio contingente de profesionales hubieran renovado la vida cultural y social bahiense⁶⁴. De todos modos —y he aquí una segunda conclusión parcial—, la mención a ciertos agentes acaudalados vinculados al sistema agroexportador —como Olaciregui y Coleman— indica que el consumo artístico se había convertido en una marca de distinción, aun para quienes debían su posición a la posesión de capitales económicos



Figura 14. Vista del hall y la escalera del piso alto de la residencia Coleman. Fuente: Coleman, Arturo. *Mi vida como ferroviario inglés en la Argentina*. Bahía Blanca: Edición del Autor, 1949: 145. Impreso.

y sociales antes que a los culturales y educativos. El valor simbólico que poseían las obras y los objetos lujosos de uso cotidiano quedaba de manifiesto en la preocupación por retratar fotográficamente los interiores domésticos, tal como hacían los miembros de la élite en otros lugares del país. Por último, la publicación de las listas de compradores evidencia su clara preferencia por la temática paisajista y por los autores europeos. El arte local e, incluso en algunas ocasiones, el nacional, no contaba con el favor económico del público que, si bien se congregaba en las salas de exposición para admirar los avances de «los hijos de la ciudad», prefería adquirir producciones cuyo valor simbólico y pecuniario estuviera garantizado. Así mientras en las exposiciones de artistas españoles el número de compradores casi igualaba al de pinturas exhibidas, en el Salón de Otoño de 1926 *El Atlántico* se sintió obligado a aclarar:

Los delegados del Círculo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, señor Virgilio Panisse, José Gabriel y José Martorell, nos piden hagamos notar especialmente que no concurren a Bahía Blanca en calidad de empresarios de la Exposición particular. El Salón con que vienen a nuestra ciudad es una institución pública que se organiza anualmente en el Otoño y en La Plata, con la concurrencia de artistas de todo el país, y su objeto es difundir en la provincia la cultura artística, con la muestra de lo más saliente de la producción nacional en la materia. Por eso se explica que muchas de las obras expuestas sean de propiedad y no concurren a la venta.

No obstante —es claro— como en todas las Exposiciones de la índole, la mayoría de las obras que se exponen pueden ser adquiridas, y los organizadores del Salón confían en que la Municipalidad, las instituciones sociales y de cultura, y las personas pudientes de Bahía Blanca adquirirán cuadros y esculturas, ya que ello representará un estímulo más para los expositores y una posibilidad mayor de que estos certámenes prosigan y se difundan⁶⁵.



Figura 15. Cena familiar de principios del siglo XX.
Fuente: Gentileza del Archivo del Memoria de la UNS.

El principio de no-interés⁶⁶ propio del campo artístico aparecía aquí reivindicado, a la vez que se reconocía la existencia de un mercado específico que funcionaba como condición de posibilidad de la profesionalización. El gobierno municipal, las instituciones sociales y culturales y las «personas pudientes» de la ciudad eran invocados como responsables de estimular el desarrollo de las artes. El análisis empírico evidencia que este imaginario estatista en materia cultural y educativa no tuvo, sin embargo, su correlato en los hechos: de acuerdo a la documentación existente en los archivos del Museo Municipal de Bellas Artes y a los registros periodísticos, la Comuna no adquirió ninguna de las obras expuestas durante esta etapa. Las pocas pinturas de dicho período que fueron incorporadas al acervo del Museo al momento de su fundación constituyeron donaciones realizadas por la Asociación Cultural —la cual también fue conformando su patrimonio [figura 16]— y no compras previas efectuadas por el ayuntamiento⁶⁷.

Esta asociación operó, además, como plataforma publicitaria y económica para los artistas visitantes, ya que las exhibiciones que organizaban fueron muchas veces acompañadas por actividades complementarias cuya finalidad era acercar al público a la práctica artística. En este sentido, se procuró un espacio en las instalaciones de la casa Regoli y, luego, en el Teatro Municipal, para que, por ejemplo, el pintor italiano Francisco Margotti continuara trabajando en una tela de gran tamaño que tenía en ejecución ante la vista de los interesados. Estimulada por esta propuesta, parte de la alta sociedad llegaba hasta el improvisado taller para encargarse su retrato o el de un familiar. Los miembros de la Cultural aprovechaban, así, la ocasión de contar con una imagen propia confeccionada por un autor prestigioso y este último ampliaba sus ganancias a partir de la consideración de la demanda local. De igual modo, muchos de ellos ofrecieron a la venta paisajes lugareños producidos durante su estadía que contaron con la aprobación del público. Atilio Malinverno, por ejemplo, recorrió los alrededores de la ciudad «con el deseo de encontrar paisajes bellos para trasladarlos al lienzo y agregar a sus colecciones, notas de ambiente de nuestra naturaleza»⁶⁸; Luis Maristany de Trías, luego de su primera exposición en mayo de 1924 volvió en agosto para realizar una segunda exclusivamente con vistas de Patagones y Bahía Blanca; Giovanni Marcello Zampolini viajó hasta la localidad vecina de Sierra de la Ventana y se alojó en las estancias de los médicos bahienses Veres y Molina para plasmar las bellezas serranas en los cuadros que serían más tarde exhibidos en el Hotel Atlántico.

Esta preocupación por extender el mercado más allá de los límites de la capital movilizaba, sin dudas, el interés de los pintores que solicitaban todos los años el patrocinio de la Asociación. Si bien las

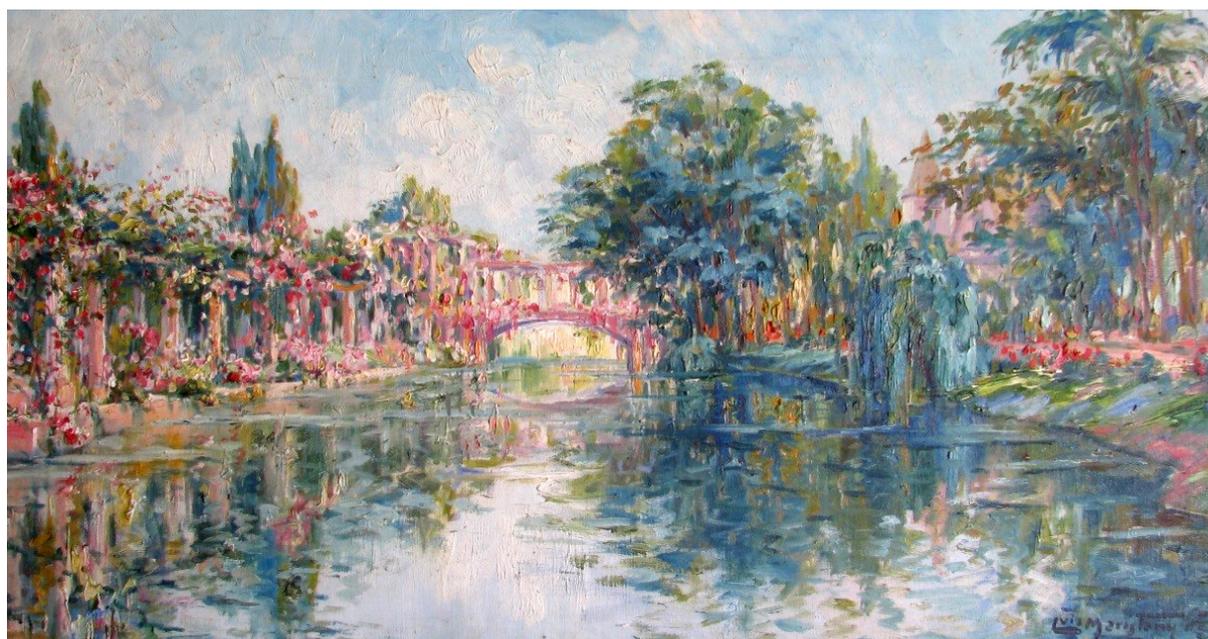


Figura 16. Obra de Luis Maristany de Trías. Fuente: Obra de Luis Maristany de Trías incorporada a la colección de la Asociación Cultural luego de la realización de la muestra del pintor en la ciudad. Actualmente, forma parte del patrimonio societario junto a otras de Malinverno y Zampolini.

incomodidades de trasladarse hasta la región eran muchas, el rédito obtenido como saldo parece haber justificado la travesía. Así lo expresó Malinverno en su carta abierta publicada en *El Siglo*, al decir:

Y he de ser franco: también yo vacilé meditando ese proyecto de ir con mis cuadros hacia un punto lejano, temiendo que la indiferencia ensombreciera los colores...

Pero no fue así, Bahía Blanca tuvo para mí la más amable de las acogidas: sus cultos habitantes me han prodigado aplausos; su periódico sano y de miras elevadas, ha sido pródigo en frases de elogio y aliento y su Asociación Cultural —que noble y desinteresadamente patrocinó mi iniciativa—, me ha demostrado la legitimidad de su título, pues la cultura es condición primordial de todos sus miembros⁶⁹.

La trayectoria de Malinverno resulta paradigmática en este sentido, dado que, mientras exponía en los salones porteños, mantenía una activa presencia en el interior de la provincia de Buenos Aires. En efecto, formado en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, el pintor pasó los primeros veinte años de su labor alternando su trabajo entre la Capital Federal y el territorio bonaerense: en 1915 expuso en Mar del Plata junto al grupo I Totá del cual formaba parte; en 1922 obtuvo el Primer Premio del Salón del Centenario en Tandil; en 1924 expuso 52 cuadros en el Palace Hotel de esa ciudad, se presentó en el Centro Español de Tres Arroyos y realizó la mencionada exhibición en Bahía Blanca; en 1928, dos de sus obras formaron parte de los Salones de la Prensa de La Plata. Además, desde 1919 mantuvo sendas academias de arte en Mercedes y en Buenos Aires. Sin embargo, hacia 1930, fecha en que fue nombrado inspector de escuelas, estas apariciones frecuentes en el escenario provincial cesaron por completo.

Su caso, y el de algunos pintores de segunda línea que llegaron a Bahía Blanca por entonces, permite conjeturar que la organización de muestras y el envío de trabajos a salones del interior constituían una táctica de supervivencia económica que hizo posible la profesionalización de los artistas menos renombrados, quienes, paralelamente, procuraban obtener el reconocimiento y la legitimidad del mundo del arte mandando con regularidad sus obras al Salón Nacional y a las galerías porteñas. De esta manera, puede afirmarse que las asociaciones y los ámbitos de exposición y venta provincianos contribuyeron de manera activa a la configuración de un campo artístico relativamente autónomo a nivel nacional, mientras que funcionaron como espacios de distinción y de sociabilidad de las élites locales y de formación y difusión de un determinado gusto artístico en las sociedades receptoras.

Este apoyo a las instancias de consagración locales, sin embargo, no parece haberse traducido en un éxito de ventas como había sucedido con las exposiciones de la Asociación Cultural. En el Salón Municipal de 1924, por ejemplo, a pesar de que la posibilidad comercial estaba prevista desde las bases —cuyo artículo 7 solicitaba a los autores que consignaran el precio de sus obras al entregarlas— y de que fue visitado por las familias de la alta sociedad, los periódicos no dieron cuenta de la adquisición de cuadros ni esculturas como en los casos anteriores. Los compradores bahienses probablemente preferían, como ocurría incluso en la Capital⁷⁰, asegurar la inversión económica y la calidad artística mediante la incorporación a su patrimonio de producciones de autores renombrados. Es posible que esta reticencia fuera uno de los motivos que dificultaron la profesionalización de estos artistas durante la década de 1920 y que confabularan contra la continuidad de los salones de la Asociación Artística que, en principio, se habían planeado con una frecuencia anual. Recién en 1931, a partir de la apertura del Primer Salón Anual organizado por la Comisión Municipal de Bellas Artes se fue institucionalizando un mercado limitado de obras promovido por el Estado comunal que funcionaba, a la vez, como comprador y como mediador entre artistas y particulares⁷¹. Hasta entonces la lógica exhibitiva siguió primando en el ambiente local y, después de la experiencia señera de 1924, los plásticos locales debieron conformarse —al menos durante los cuatro años siguientes— con seguir exponiendo en los espacios alternativos que ofrecían los salones fotográficos.

Conclusiones

En este capítulo hemos reconstruido los primeros momentos del desarrollo de las artes plásticas en Bahía Blanca antes de la conformación de un campo específico, a fin de problematizar los relatos historiográficos existentes en dos dimensiones: una de carácter local y de corte institucionalista que sitúa estos orígenes en los momentos que antecedieron a la formalización de instancias oficiales de exhibición, consagración y educación artísticas; y otra de alcance nacional que identifica la historia del arte argentino con el devenir porteño y, en menor medida, de las capitales provinciales. A diferencia del análisis político, social o económico de este período que ha ganado espacio en las investigaciones regionales bonaerenses, el estudio de los aspectos culturales y, en especial, artísticos —tradicionalmente vinculados a los ámbitos metropolitanos— ha ocupado hasta tiempos muy recientes una posición marginal dentro de la producción académica general⁷².

Respecto de la primera cuestión, demostramos que el surgimiento de agrupaciones como Índice y la constitución de una Comisión y un Museo municipales fue precedido por la existencia de una vasta actividad formativa y exhibitiva que, durante las décadas iniciales del siglo XX, fue encabezada, incentivada y sostenida por diversos agentes individuales y colectivos de la sociedad civil legitimados por la posesión de ciertos capitales culturales. El rol de los talleres y de las academias privadas, por un lado, y el de las asociaciones, por el otro, resultaron fundamentales para crear las condiciones de posibilidad del gusto y de la producción artística bahienses, tanto de la plástica como de otras disciplinas. Si el accionar de la Asociación Cultural facilitó el acceso a obras de pintores nacionales e internacionales mediante la organización de exposiciones locales, la de la Asociación Artística incentivó a los artistas de la ciudad y la zona a exponer sus propios trabajos, ofreciéndoles una instancia de competencia y de consagración. Aunque vinculadas ambas a la música, las preocupaciones de estas entidades incluyeron la promoción general de las artes como parte de un ideario civilizatorio y de progreso que pretendía situar a Bahía Blanca en el concierto de las ciudades modernas y, a la vez, reforzar sus pretensiones hegemónicas a nivel regional.

Más allá de que estas asociaciones cumplieron un rol protagónico indiscutible en este proceso y de que las élites culturales de la época asumieron para sí esta misión rectora, lo cierto es que el horizonte estatal nunca dejó de estar presente en sus inquietudes e interpelaciones. De esta manera, el desenvolvimiento local de las artes se insertó en el proceso más amplio de consolidación del Estado en sus distintas instancias y de delimitación de sus funciones y características. En este sentido, es imprescindible abordar la problemática desde un juego de escalas que tenga en cuenta la participación diferencial de los gobiernos municipales y provinciales en materia cultural y la definición de dependencias y procedimientos burocráticos para atender estas cuestiones. Asimismo, se torna necesario reconstruir el diálogo entre las demandas particulares y las respuestas oficiales a fin de poner en tensión las concepciones sobre la cultura y el rol que en su promoción debía cumplir el Estado. Nucleados en torno a una idea de alta cultura —donde, sin embargo, la literatura era objeto de una deferencia particular—, los agentes se dividían entre la defensa de la autonomía y los requerimientos de intervención y de financiamiento. Los organismos públicos, por su parte, desempeñaban de manera discontinua y asistemática el papel de promotores económicos mediante el otorgamiento de becas y subvenciones. La inexistencia de un programa cultural explícito y la ausencia de entes dedicados específicamente a estos asuntos desdibujaban las responsabilidades estatales. Así la promoción cultural pasaba a depender de la voluntad y de las inclinaciones de los funcionarios a cargo en cada gestión tanto como de la posibilidad de los interesados de movilizar redes personales para la consecución de sus propósitos. En ese contexto, se vuelve fundamental la presencia de representantes de la localidad en el gobierno bonaerense, como el de Valentín Vergara, que sostuvieron vínculos y lealtades con los proyectos de la ciudad.

Por último, la dimensión económica exige considerar el desarrollo de las artes en Bahía Blanca en el marco de su inserción en un modelo capitalista en expansión. La aparición y la extensión del mercado de arte resultan, como bien señala Pierre Bourdieu, indisociables del surgimiento de un campo específico en el que se articularan las pugnas por el capital simbólico y por el económico en el marco

de una relativa independencia. La apreciación de la obra como mercancía era requerimiento, por una parte, para la profesionalización de los artistas y, por otro, para la configuración de un público de aficionados y, en el mejor de los casos, de coleccionistas y expertos. El problema de la lejanía geográfica respecto de los centros de producción hegemónicos se convertía aquí en una cuestión clave dado que la posibilidad de venta de los autores locales era reducida en tanto no gozaban de la misma legitimidad que sus pares porteños o extranjeros. Los compradores bahienses optaban entonces por abastecerse en esos mercados más apartados, ya fuera con fines de distinción social y/o de inversión monetaria. La proyección pública no motivaría las adquisiciones sino hasta fines del período que nos ocupa, donde la incipiente institucionalización estimularía las donaciones en pos de la conformación de un patrimonio cultural de carácter colectivo.

Notas

- 1 «Juan Carlos Miraglia: figura señera». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 16 mar. 1959: 3. Impreso.
- 2 Véase Caubet, María Noelia. «Músicos en red. El surgimiento del Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1955-1957)». Tesina. Universidad Nacional del Sur, 2016. Impreso
- 3 Entre las primeras muestras de arte extranjero realizadas en la ciudad, Filoteo Di Renzo menciona la del pintor inglés Robert Stephan de Koek en 1917, la de los italianos Nava y Margotti en 1920, la del conde Aldo Severini en 1921 y la de Giulio Aristide Sartorio en 1924. A ellas es necesario sumarles la exposición de Atilio Malinverno de 1922, la de los escultores alemanes Poertzel y Kadow de 1923 y las del pintor español Enrique Lacasa, el catalán Luis Martistany de Trías y el italiano Giovanni M. Zampolini de 1924.
- 4 En el caso de la exposición de marzo de 1906, por ejemplo, el listado de expositoras reunían apellidos de la alta sociedad local como Ferro Pirovano, Green, Page, Garay, Barales, Geller, Recagorri, Borda o Frers, entre otros.
- 5 Falgione fue empleado de la empresa de carteles luminosos Amaducci y luego fundó junto con Simonelli su propio taller de confección de letreros, Juan Ferraro trabajó como escenógrafo del Teatro Nacional de Bahía Blanca y Monacelli se dedicó a la ornamentación pictórica de domicilios particulares. María Guadalupe Suasnábar señala también esta temprana vinculación entre los artistas plásticos bonaerenses y las actividades escenográficas y decorativas a propósito del Tandil de principios de siglo. Suasnábar María Guadalupe. «Arte y sociedad en Tandil: el desarrollo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la creación del Museo Municipal, 1916-1938». Tesis. IDAES-Universidad Nacional de San Martín: 2013. Impreso.
- 6 Véase al respecto Agesta, María de las Nieves. «De la pluma al pincel. Las revistas culturales bahienses en los comienzos de la profesionalización de los artistas visuales durante las primeras décadas del siglo XX». En Orbe, Patricia y Carolina López, eds. *Volúmenes Temáticos de las V Jornadas de Investigación en Humanidades: Las revistas como objeto de investigación en Humanidades: perspectivas de análisis y estudios de casos*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015: 7-21. Web. 15 oct. 2018. <http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar/files/5JIeHV010.pdf>
- 7 Véase, por ejemplo, Suasnábar María Guadalupe. «Arte y sociedad en Tandil», ob. cit. Cabe señalar que, a pesar de este apoyo oficial que permitió la realización de seis salones de aficionados desde 1916, la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes se produjo recién en 1938, varios años después que en Bahía Blanca.
- 8 Para una historia de esta institución desde su fundación hasta 1959 puede consultarse Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. «Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)». En Cernadas, Mabel N., María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual, coords. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2017. 131-178. Impreso.
- 9 Ambas entidades, ligadas principalmente a la promoción de la música académica, formaron parte del auge asociativo que, al igual que en el resto del país, se estaba produciendo en Bahía Blanca desde fines del siglo XIX. Véase Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas: Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016. Impreso.
- 10 Para un análisis más pormenorizado, véase Agesta, María de las Nieves. «Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal. Los primeros salones y los intentos de institucionalización de la plástica en Bahía Blanca (1924-1926)». Glenda Miralles *et al.*, coord. *Sextas Jornadas de historia de la Patagonia «Pasado y Presente: encuentro entre las Ciencias Humanas y Sociales con la Historia»*. Neuquén EDUCO-Universidad Nacional de Comahue, 2015. Impreso. A fines de 1925, poco menos de un año después de haber realizado el primer salón, la Asociación Artística se disolvió como consecuencia de los problemas personales que aquejaron a sus promotores. En 1929, sin embargo, se produjo su reorganización solicitada por simpatizantes del medio artístico local.

- 11 En 1926 se realizaron otras muestras de importancia que no fueron organizadas por estas instituciones y que tuvieron como protagonistas a artistas locales. La primera de ellas fue la muestra de pintura de Domingo Pronso y Juan Carlos Miraglia durante el mes de junio y la segunda la de caricaturas de Alfredo Masera. Estas exposiciones congregaron por primera vez a los jóvenes plásticos locales que hegemonizarían la producción de los años treinta.
- 12 En 1930, con motivo del fallecimiento de su ex presidente Adriano Pillado, la Asociación declaraba poseer obras de Malinverno, Toffanari, Severi, Zampolini y Maristany. En el inventario de 1924 se daba cuenta, además, de la existencia de 53 cuadros de «artistas varios».
- 13 Véase Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas*, ob. cit.
- 14 De acuerdo con la información recogida en los periódicos, entre las familias asistentes al Salón solo se contaron las de cuatro de los veintinueve miembros que componían la Comisión de la Asociación Cultural en 1924: del vicepresidente Primitivo Ferrández, del secretario Juan Unsworth y de los vocales Vicente Cirone y Modesto González Martínez. Llama la atención la ausencia de personalidades destacadas de la cultura local como, por ejemplo, Adriano Pillado (presidente de la ACBB) y Luis Bilotti (vocal y director de otro de los conservatorios de la ciudad).
- 15 Fernández, Sandra. «Las figuras institucionalizadas de asociación». Fernández, Sandra, dir. *Sociabilidad, corporaciones, instituciones (1860-1930)*. Rosario: Prohistoria Ediciones-Diario La Capital, 2006: 40-41. Impreso.
- 16 Véase Agesta, María de las Nieves Agesta. «El asociacionismo cultural entre la autonomía, el Estado y el mercado. La Asociación Cultural de Bahía Blanca entre 1919 y 1927». *VI Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda: Centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos S. A. Segreti», Red Internacional de Historia Social, 2017. Mimeo (en prensa).
- 17 Ley Orgánica de las Municipalidades de la provincia de Buenos Aires. La Plata: Ministerio de Gobierno, 1886. Impreso.
- 18 Ternavasio, Marcela. «Municipio y política. Un vínculo histórico conflictivo». Tesis. FLACSO, 1991. Web. 15 oct. 2018. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=ar/ar-020&d=HASH0157fcd3aeab1bebbc24c756>. Como bien señala la autora, no se pretende de esta manera desconocer el carácter político de este mismo posicionamiento sino recuperar los discursos de los mismos actores para poner en tensión dos concepciones diferentes del gobierno municipal.
- 19 Agesta, María de las Nieves *et al.* «Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura...», ob. cit. En ese trabajo hemos indagado con mayor profundidad en las características que asumió la relación del Municipio con la Asociación Cultural de Bahía Blanca, así como en la concepción del Estado y sus funciones en materia cultural que sostuvieron los mismos agentes del campo.
- 20 Las ayudas a las instituciones culturales o a individuos particulares eran incluidas en el rubro «Subvenciones» que variaba año a año, tanto en los montos asignados como en el número de beneficiarios. Entre las entidades que recibieron subsidios durante este período se encontraron la Asociación Bernardino Rivadavia (la de mayor continuidad), el Centro Recreativo Fiat Lux, la Asociación Cultural Whitense, el Centro de Fomento y Cultura de Villa Mitre, la Biblioteca del Club Atlético de Villa Harding Green, la Banda Musical del Regimiento 5to., etc. El resto del rubro estaba dedicado a agrupaciones de asistencia social, a escuelas y talleres, a los bomberos y a algunos clubes deportivos. Puede conjeturarse que la asignación cultural estaba orientada hacia aquellas instituciones vinculadas a los objetivos de promoción de la lectoescritura acordes con el programa educativo nacional y/o a su ubicación en las zonas más desfavorecidas o alejadas del centro urbano.
- 21 Para un análisis detallado de la gestión del Teatro Municipal, véase Agesta, María de las Nieves. «El asociacionismo cultural...», ob. cit.
- 22 El sistema de becas municipales de formación ha sido analizado recientemente por Lucía Bracamonte («Estudiar con asistencia estatal...»). De acuerdo con esta autora, se trataba de una forma de asistencia del Estado que acrecentaba así su protagonismo en la resolución de problemas sociales.
- 23 Véase, respectivamente, Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso; Iglesias, Paulina.

- «Pettoruti en contexto: instituciones, redes artístico-intelectuales y culturas visuales (Córdoba, 1926)». *Síntesis* 3 (2012): 1-20. Web. 15 oct. 2018. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/8238>
- 24 «Un pequeño artista». *Arte y trabajo* [Bahía Blanca, Argentina]. 30 ago. 1917: 10. Impreso. Al igual que en otros casos se recurría aquí al mito del autodidactismo, así como también a tópicos que, desde el Renacimiento, se reiteraban en los relatos biográficos de las vidas de artistas. Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- 25 Como señala Filoteo Di Renzo, «después de volver a la ciudad, [su nombre] no tarda en desaparecer en el anonimato, destino común de los vocacionales». (Di Renzo, Filoteo. «Apuntes sobre el arte local». *Museo* [Bahía Blanca, Argentina], ene. 1965: 6-8. Impreso). Esto no significa que no continuara vinculado al mundo del arte: en la década de 1930, con motivo del aniversario de la Biblioteca Rivadavia, lo encontramos junto a artistas bahienses consagrados como Miraglia participando del concurso que organizó la institución para elegir un nuevo logo. El afiche con el logo fue expuesto en el mes de julio de 2012 en la Biblioteca en el marco de la muestra patrimonial 1882-16 de julio-2012 realizada como parte de los festejos por el 130 aniversario de la institución.
- 26 «Sr. José Cors. Su fallecimiento». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 31 ene. 1956: 9. Impreso.
- 27 *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 9, 100 (abr. 1930): 2702. Impreso.
- 28 En ese sentido, se encuadraban en una de las atribuciones que la Ley Orgánica de las Municipalidades de la provincia otorgaba los municipios: «Ayudar a los jóvenes pobres para procurarse un arte ú oficio y sostener asilos para pobres imposibilitados de trabajar, á fin de impedir el ejercicio de la mendicidad».
- 29 «Concesión de becas». *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 2, 18 (jun. 1923): 419. Impreso.
- 30 «Concesión de becas». *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 3, 26 (feb. 1924): 477. Impreso.
- 31 Véase Cernadas, Mabel N. et al. «Bahía Blanca de la 'segunda fundación' a la sociedad de masas (1880-1945)». Cernadas, Mabel N. et al. *Escenarios de la sociabilidad en el Sudoeste Bonaerense en la segunda mitad del siglo XX*. Bahía Blanca: Edius, 2016: 15-50. Web. 15 oct. 2018 <http://www.ediuns.uns.edu.ar/Files/Escenarios%20de%20la%20sociabilidad.pdf>. De acuerdo con los registros municipales, entre 1922 y 1930 se otorgaron becas para estudiar en varias instituciones locales como el Conservatorio Argentino, el Liceo Musical Bahiense, el Conservatorio Rossini y la Escuela Normal de Luis Bilotti.
- 32 Allí fundó la Escuela Profesional de Música, integró el Cuarteto de Cuerdas La Plata y la Orquesta Sinfónica, se desempeñó como primer violín de Instituto Provincial de Artes y del Teatro Argentino y participó del Círculo de Bellas Artes de la capital bonaerense.
- 33 Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos*, ob. cit. 33.
- 34 Pettorutti, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1968. Impreso.
- 35 «Un pequeño artista». *Arte y trabajo* [Bahía Blanca, Argentina]. 30 agosto 1917: 10. Impreso.
- 36 Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos*, ob. cit. 40. Sobre el concepto de *civilización* en Occidente, puede verse principalmente Elías, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.
- 37 Citado de la Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires en «Asociación cultural de Bahía Blanca. Juicios elogiosos». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 21 dic. 1919: 8. Impreso.
- 38 Esta misma concepción fue sostenida por el gobierno argentino a propósito de otras instituciones culturales como las bibliotecas. En efecto, la necesidad de que la sociedad civil se comprometiera activamente en el fomento de la cultura en el contexto de un Estado en consolidación fue el argumento que esgrimió Domingo F. Sarmiento al diseñar un sistema bibliotecario nacional fundado en la figura de las bibliotecas populares. Al respecto, puede véase Planas, Javier. «Libros, lectores y lectura: constitución, expansión y crisis de las bibliotecas populares en la Argentina (1870-1890)». Tesis. Universidad Nacional de La Plata, 2015. 25 ago. 2018. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1231/te.1231.pdf>

- 39 Una versión preliminar de este apartado puede consultarse en Agesta, María de las Nieves. «Entre el asociacionismo cultural...», ob. cit.
- 40 López Pascual, Juliana. *Trincheras: el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*. Bahía Blanca: Ediuns, 2015. Impreso.
- 41 Lull, Laura. *Prensa y política en Bahía Blanca en las presidencias radicales, 1916-1930*. Bahía Blanca: Ediuns, 2005: 412. Impreso.
- 42 Ernesto Boatti, ex comisionado de la ciudad, fue nombrado Ministro de Obras Públicas de la Provincia; Francisco Ratto, ex intendente de Tornquist ocupó el cargo de Ministro de Hacienda y Esteban Rigamonti, docente del Colegio Nacional y la Escuela Normal Mixta de Bahía Blanca, fue designado secretario de la Dirección General de Escuelas.
- 43 Aunque por razones de espacio no lo haremos aquí, sería interesante realizar un estudio comparativo entre las gestiones provinciales de Valentín Vergara en la gobernación y de Julio C. Avanza como Ministro de Educación, que Juliana López Pascual analiza en este mismo volumen. En ambos períodos, la representación bahiense en el gobierno bonaerense ofreció la posibilidad de activar contactos personales y redes sociales en beneficio del desarrollo de la localidad.
- 44 La designación de Vergara como candidato de la UCR para las elecciones de 1926 no puede comprenderse por fuera de las disputas entre personalistas y antipersonalistas que atravesaban al partido en ese momento. Para un análisis más profundo de las condiciones políticas provinciales, véase Walter, Richard J. *La provincia de Buenos Aires en la política argentina (1912-1943)*. Buenos Aires: Emecé, 1987. Impreso.
- 45 «Bellas Artes». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 3 may. 1927: 11. Impreso.
- 46 *Ibidem*. De acuerdo con el diario *La Nueva Provincia*, desde 1926 se trabajó por la difusión de la música coral y se contribuyó al programa artístico del grupo de jóvenes universitarios *Renovación*, cuya principal preocupación era la de imprimir nuevos rumbos al arte escénico nacional. Sobre *Renovación*, véase Graciano, Osvaldo. *Entre la torre de marfil y el compromiso político: Intelectuales de izquierda en la Argentina, 1918-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008. Impreso.
- 47 «Fomento de la cultura artística». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 11 jun. 1926: 8. Impreso.
- 48 José Gabriel era un escritor y docente español nacido en 1896 que, nacionalizado argentino, actuó como profesor en las escuelas de la Universidad Nacional de la Plata y como periodista de los diarios *La Prensa* y *La Época* y de las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino*. En Bahía Blanca colaboró también con el diario *El Atlántico*. Fue miembro del Círculo de Bellas Artes de La Plata y, más tarde, de la Sociedad Argentina de Escritores y ocupó cargos públicos en el gobierno de la ciudad de Buenos Aires y de la provincia homónima. Escribió varias obras dedicadas al arte y la cultura entre las que se cuenta *Martorell* (1927). (Hilton, Ronald. *Who's who in Latin America. Part. V. Argentina, Paraguay and Uruguay*. Standford: Standford University Press, 1950: 89. Impreso). José Martorell, por su parte, nació en Cataluña en 1898 para luego adquirir también la nacionalidad argentina. Estudió en la Escuela de Dibujo de La Plata y recibió una beca de la provincia de Buenos Aires para «realizar estudios de pintura en todo el país». Este interés por lo autóctono se correspondió con un lenguaje pictórico realista abocado a la representación de las diferencias étnicas y psicológicas mediante el uso de la carbonilla y la acuarela. Murió en La Plata en 1973 (Pagano, José Luis. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Goncourt, 1981: 145. Impreso).
- 49 Las 180 obras que componían la lista inicial debieron reducirse a un centenar para evitar «un hacinamiento nada artístico y poco adecuado a los fines de la Exposición». «La próxima exposición de arte. Algunas referencias sobre la interesante muestra que se inaugurará el viernes próximo. La instalación». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 7 jul. 1926: 3. Impreso.
- 50 Durante las décadas de 1920 y 1930 en el ambiente porteño se produjo una renovación de las artes visuales como consecuencia de la apropiación de las innovaciones que las vanguardias históricas estaban introduciendo en Europa. Como indica Diana Wechsler, en ese período «Buenos Aires se convierte en escenario de la construcción y consolidación de un campo artístico problemático sig-

- nado por una coexistencia más o menos conflictiva de diferentes versiones del repertorio de lenguajes plásticos ofrecidos por el catálogo europeo. Este repertorio ha sido previamente reacondicionado a las necesidades de significación y a las posibilidades del horizonte de expectativas de los artistas y del medio». Wechsler, Diana B. «Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945». José Emilio Burucúa, ed. *Nueva historia argentina: Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, t. 1, 1999. 275. Impreso.
- 51 Sobre los festejos del Centenario de 1928 véase el capítulo de Diana I. Ribas en este volumen. Los Centenarios de fundación de las localidades bonaerenses fueron ocasiones de despliegue de las «conquistas culturales» de cada pueblo. Al respecto véase Suasnábar, María Guadalupe. «Imágenes del Centenario de Tandil». 2.º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina. Arte público en Argentina: experiencias en el espacio urbano, Buenos Aires. 29-31 oct. 2014. Ponencia.
- 52 «Actividades artísticas». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 13 jul. 1926: 5. Impreso.
- 53 La propuesta no resulta descabellada si se considera que desde principios del siglo, el Museo Nacional había impulsado una programa de difusión de las artes que suponía una política de préstamos a las instituciones de las provincias. En palabras de María José Herrera, «la intención fue extender el influjo cultural del museo a las provincias que recibieran del ‘museo-madre’ obras para su fundación o complemento. La CNBA [Comisión Nacional de Bellas Artes] veía la necesidad de un verdadero arte nacional y apostaban a su existencia». Herrera, María José. *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2014: 58. Impreso.
- 54 «Actividades artísticas...», ob. cit.
- 55 *Ibidem*. No queda claro en el texto a qué institución se refiere dado que el Museo Municipal de Arte Dámaso Arce de Olavarría fue fundado recién en 1961. De todas formas, el recorte era, por supuesto, interesado, ya que la mayoría de los museos municipales de arte fueron inaugurados luego de la década de 1930. Véase Graciano, Osvaldo. «El mundo de la cultura y las ideas». *Historia de la provincia de Buenos Aires: 4. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Dir. Juan Manuel Palacio. Buenos Aires: Edhasa; Gonnet: UNIPE, 2013, 153-182. Impreso.
- 56 Marseillán, Francisco. «Lo que necesita Bahía Blanca para afianzar su grandeza. Un Museo regional para el actual edificio municipal». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 21 jun. 1926: 2. Impreso.
- 57 «Actividades artísticas», ob. cit.
- 58 López Pascual, Juliana. *Trincheras*, ob. cit.
- 59 Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006. Impreso; Agüero Ana Clarisa. «Coleccionismo estatal, mercados de arte y contacto cultural: la colección plástica de la provincia de Córdoba entre 1911 y 1930». Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko, eds. *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Tres de Febrero, vol. 1, 2011: 265-299. Impreso; Montini, Pablo. «Las colecciones son museos: las articulaciones entre coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960». Baldasarre y Dolinko, eds. *Travesías de la imagen...*, ob. cit.: 299-328. Impreso.
- 60 Agradezco a Carlos Romano por la información referida a su abuelo. Juan Romano comenzó a trabajar en la Aduana el 5 de julio de 1923 como guarda-almacén de la empresa Alfredo Mac Grath y fue ascendiendo en la jerarquía administrativa de la institución hasta convertirse en su director. «Se han producido varios ascensos en la Aduana de Bahía Blanca». *El Censor* [Bahía Blanca, Argentina]. 1 sept. 1936: 4. Impreso. En el patrimonio de los Romano aún se conservan cuadros, esculturas y vajilla que Juan adquirió a partir de remates efectuados durante el período en que se desempeñó como empleado del organismo.
- 61 Amigo, Roberto. «El resplandor de la cultura del bazar». *Razón y Revolución* 4 (otoño 1998): 1-13. Web. 15 oct. 2018. <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Amigo.pdf>
- 62 Federico Vogelius (1920-1986), hijo de Manuel, continuó la labor de su padre hasta conformar una importante colección de arte nacional e internacional que, a mediados de la década de 1950, donó a la Municipalidad de Tres Arroyos de donde era oriundo. A partir de estas obras se conformó el Museo Municipal de Bellas Artes de la localidad que permanece activo hasta el presente. La familia

Vogelius nos permite ejemplificar dos concepciones del coleccionismo: la primera, representada por Manuel, que tenía un fin de acumulación patrimonial (incluso se trasladaba de Tres Arroyos a Bahía Blanca para efectuar las adquisiciones), y la segunda, la de Federico, guiada por una vocación pública y de institucionalización.

- 63 En 1934 *El Régimen* decía a propósito de una muestra de Pettoruti: «Si fue don Ramón Olaciregui, hace falta también que concurra Arturo H. Coleman. ¿Cómo es que se han olvidado de invitarlo al inglés que compra cuadros y tiene buen gusto, sobre todo cuando ofrece pasajes gratis para viajar en cualquier excursión artística?». «Pettoruti será hoy arrinconado». *El Régimen* [Bahía Blanca, Argentina]. 28 nov. 1934: 1. Impreso. (Citado en Ribas, Diana I. «¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928 -1940)». Baldasarre y Dolinko, eds. *Travesías de la imagen...*, ob. cit.: 81-108. Impreso).
- 64 Agesta, María de las Nieves. «De la pluma al pincel...», ob. cit.
- 65 «La próxima exposición de arte. Algunas referencias sobre la interesante muestra que se inaugurará el viernes próximo. La instalación». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 7 jul. 1926: 3. Impreso.
- 66 Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- 67 Nos referimos a los cuadros «A orillas del Rosario» (1920) de Atilio Malinverno y «Puerto de Ingeniero White» (1924) de Luis Maristany de Trías. Inventario del Museo Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca. Bahía Blanca.
- 68 «Asociación Cultural. Exposición Malinverno». *El Siglo* [Bahía Blanca, Argentina]. 5 dic. 1922: 5. Impreso.
- 69 «Del pintor Malinverno. Una carta en que expresa el amable recuerdo de su visita a Bahía Blanca». *El Siglo* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 dic. 1922: 5. Impreso.
- 70 Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte*, ob. cit.
- 71 Ribas, Diana I. «¿Cuánto se paga...?», ob. cit.
- 72 En la provincia de Buenos Aires y excluyendo a la ciudad de La Plata, esto está siendo revertido en algunos nodos universitarios como la Universidad Nacional del Centro, a partir del trabajo pionero de Ricardo Pasolini, y en la Universidad Nacional de Sur, con los trabajos desarrollados en el área de Historia del Arte en la cual se inscribe el presente volumen.

OTRA REVISIÓN DE UN RELATO CONSOLIDADO

IMPORTANCIA DEL ARTE PÚBLICO DEL CENTENARIO DE BAHÍA BLANCA (1928) EN LOS INICIOS DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN ARTÍSTICA MUNICIPAL

DIANA I. RIBAS

CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES "PROF. FÉLIX WEINBERG"
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Adhiriéndose a los festejos del Primer Centenario de la fundación de Bahía Blanca el 11 de abril de 1928, el Director de la revista 'Índice' publicación quincenal de arte y letras, Don Tobías Bonesatti, organizó una exposición de pintores bahienses en los altos del edificio sito en la esquina de las calles San Martín y Las Heras. Para la selección de las obras viajó expresamente el pintor Emilio Pettoruti, amigo del Director y colaborador de la precitada revista.

A la iniciativa de la revista 'Índice' y a la labor de Juan Carlos Miraglia, se debió la formación de la antigua agrupación artística denominada 'La Peña', que efectuaba regularmente sus reuniones en el desaparecido bar Costa Rica. [...] A esta agrupación se debe la organización de los dos primeros Salones Municipales, sin premios, de los años 1929 y 1930, que sirvieron de base para la creación del Salón Municipal Anual de Arte, cuyo proyecto fue presentado por el Concejal Dr. Francisco Berardi, ordenanza que se aprobó el 21 de abril de 1930, siendo Comisionado Municipal el Dr. Florentino Ayestarán. Este tradicional certamen conmemora anualmente la fecha de fundación de la ciudad¹.

Filoteo Di Renzo comenzó sus «Apuntes sobre el arte local» enumerando algunas exhibiciones y formaciones artísticas que habían quedado en su memoria, para destacar luego las exposiciones de pintores bahienses organizadas por los grupos «Índice» y «La Peña» como antecedentes del Salón Municipal Anual de Arte «11 de Abril» creado en 1930. Su mirada permeada por la participación en ese último grupo, así como por la admiración a Emilio Pettoruti y a Juan Carlos Miraglia, continuó con el relato de este último² y agregó la fecha de fundación de Bahía Blanca como un hilo vinculante entre la celebración del centenario de la localidad y el tradicional certamen, con el cual se inició la gestión continua del Estado en el campo cultural.

Si bien el 11 de abril de 1928 se festejaron los primeros cien años de la fundación de la Fortaleza Protectora Argentina, los sectores dominantes mostraron orgullosos el crecimiento vivenciado desde la construcción del nudo ferropuerto, que había convertido a la localidad en un factor clave del modelo agroexportador. Durante las cinco décadas de control británico de la infraestructura portuaria, de los trenes, los tranvías y los servicios públicos urbanos, la «Liverpool argentina» se había transformado en una ciudad moderna, con una activa burguesía comercial y miles de trabajadores, en su mayoría inmigrantes italianos.

Distintos sectores consideraron que el aniversario era una ocasión propicia para demostrar el progreso alcanzado y decidieron organizar una gran conmemoración. En este capítulo, se amplía el foco sobre la escala local en relación con ese acontecimiento coyuntural para desbrozar algunas problemáticas que se entremezclaron aumentando la densidad de la trama histórica. Al cruzar documentos oficiales con actas de algunas agrupaciones y publicaciones periódicas, se iluminan otras variables que coadyuvan a complejizar el vínculo directo entre la celebración de 1928 y la institucionalización de la plástica bahiense apuntada por Di Renzo.

En este sentido, se tendrán en cuenta tres núcleos de análisis. En primer lugar, se advierte que la organización de las fiestas del centenario implicó la conformación de comisiones y subcomisiones *ad hoc* que, desde mediados de 1926, insertaron cuestiones artísticas —y, en especial, de arte público— en las luchas político-partidarias establecidas entre distintas escalas de la estructura estatal y en los conflictos de poderes existentes entre los dos órganos municipales de gobierno, el dominio monopólico británico y las proyecciones regionales del avance del fascismo en la colectividad italiana. Un año después, el sostén económico oficial de actividades culturales vinculadas a sectores que buscaban hacer visible su capital simbólico empezó a ser motivo de debates recurrentes en el Concejo Deliberante. Durante ese desarrollo, se destacaron algunas individualidades con doble participación, tanto en la política local como en la «alta cultura».

En segundo término, se relativiza la importancia dada por Di Renzo a la pintura. En abril de 1928, además de las dos muestras artísticas simultáneas, hubo otras manifestaciones efímeras y se inauguraron una significativa cantidad de monumentos en dos plazas y el Parque de Mayo. Estos dispositivos escultóricos involucraron como comitentes a grupos más variados y numerosos, complejizaron el relato nacionalista instaurado en 1910 construyendo un espacio público simbólico plural y heterogéneo en esos lugares con libre acceso³ y prolongaron durante una segunda etapa del año el tratamiento de temas de estética urbana, modificando esta última de manera permanente.

Por último, se problematizan los roles protagónicos atribuidos a Juan Carlos Miraglia y a Emilio Pettoruti, al considerar el conjunto de artistas que compitieron por obtener galardones, concretar ventas y conseguir encargos. En efecto, en la disputa de oportunidades que permitieran la profesionalización, atravesada por tensiones entre lo local y lo foráneo concebidas según distintas escalas político-geográficas, las diferencias económicas establecidas entre los premios fueron muy evidentes para los pintores. Sin embargo, al incluir a los escultores toma relevancia la continuidad del conflicto establecido entre argentinos y extranjeros en relación con los proyectos monumentales y se advierte el rol clave cumplido por César Sforza en el proceso de institucionalización de la plástica local.

Comisiones y subcomisiones *ad hoc*

La preparación de los festejos del centésimo aniversario de la fundación local favoreció la creación de varias comisiones organizadoras que, al mismo tiempo que estuvieron permeadas por las tensiones del complejo campo político, contribuyeron a intensificarlas al disputarse la legitimidad de la representación del «pueblo» y a instalar el tratamiento específico de temas culturales mediante dos programas simultáneos de actividades.

La Comisión Pro Centenario de Bahía Blanca fue formada en julio de 1926, en el marco de la división de la Unión Cívica Radical (UCR) entre antipersonalistas e yrigoyenistas y una sucesión de administraciones municipales breves vinculadas al gobierno provincial, afines a la segunda orientación⁴. Así, con apoyo del gobernador Valentín Vergara⁵, estuvo presidida por el comisionado Aquiles Carabelli e integrada por una fuerte presencia de la UCR local, además de contar con el respaldo del empresario británico Arthur Coleman⁶, de representantes de las Fuerzas Armadas (FF. AA.) y de la Iglesia⁷. En una de las primeras reuniones, el dirigente del Ejecutivo propuso la creación de un Museo Municipal como una posible actividad del programa a realizar, pero la idea no tuvo consenso⁸.

Muy poco después, el 3 de septiembre del mismo año, se formó una comisión paralela autodenominada «Hijos de Bahía Blanca», convocada y dirigida predominantemente por militantes conservadores, que remarcó no tener «relaciones de ninguna especie» con la anterior, a la que no reconocía tampoco como «oficial». Una subcomisión destinada a estudiar la mejor forma de rendir un homenaje perdurable sugirió un pabellón de arte y audiciones, un arco conmemorativo alegórico o un monumento. Esta última opción fue la preferida, decidiéndose homenajear a Estomba y a los demás fundadores de la ciudad.

Si bien al comenzar a aplicarse la Ley 3932⁹ en enero de 1927 hubo intendentes legitimados por elecciones indirectas, desde entonces las tensiones se potenciaron con y en el Honorable Concejo Deliberante. En efecto, no obstante los radicales tenían mayoría, por iniciativa de los socialistas, la presidencia quedó a cargo de los conservadores¹⁰. Cuando concejales de las tres bancadas opositoras entrevistaron al intendente para que informara si la Comisión Pro Centenario tenía carácter oficial y Eduardo González (UCR) respondió que era «popular», estos ediles propusieron el nombramiento de una «Comisión oficial del Centenario» integrada por cinco miembros del cuerpo legislativo que, además de funcionar como comisión especial interna, tuviera a su cargo la comunicación con el Ejecutivo o con cualquier entidad que estimase conveniente y la fiscalización de toda inversión de fondos destinados a la celebración votados por el Concejo Deliberante. Aunque el oficialismo rechazó esta iniciativa en varias oportunidades, en noviembre de 1927 la oposición consiguió designar una comisión especial que representaría al Concejo Deliberante en todos los asuntos referentes al centenario y coordinaría los programas de festejos¹¹.

A estas tres agrupaciones temporarias que se disputaron el poder de representación y evidenciaron las diferencias existentes entre lo político y lo oficial en cuestiones de legitimidad, se sumaron las subcomisiones organizadas *ad hoc* en sociedades preexistentes. Unas y otras favorecieron la conformación de una dinámica diferencial en las redes de sociabilidad, centrada en la gestión de cuestiones artísticas.

Entre apuros y retrasos

Al debate por la representatividad debe sumarse la pugna por adquirir visibilidad social en el espacio público. La revista quincenal de cultura artística y literaria *Índice* denominó «estatuomanía» a esta múltiple iniciativa de agasajar a Bahía Blanca en el centésimo aniversario con un monumento, castellanizando el término *statuomanie* utilizado en la entrada 'Statues' del *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse¹² del cual había un ejemplar en la Biblioteca Rivadavia. De todas maneras, esta apropiación lingüística no fue una reproducción pasiva, sino que al complementar la palabra con las metáforas «invasión estatuaria» y «Bahía Blanca se *anegará* de estatuas»¹³, el redactor sugirió que el modelo era la «fuente de los ingleses».

En agosto de 1926, Coleman había presionado y obtenido en el día la autorización para ocupar «en la plaza Rivadavia con frente a la Avenida Colón [...] unos ochos metros por ocho»¹⁴. Cuatro meses más tarde, el *Boletín Municipal* había reproducido una nota presentada por el galés solicitando la «posesión inmediata del terreno» adjudicado por el decreto del 18 de agosto y la posibilidad de empezar los cimientos «abreviando trámites»¹⁵. El apuro británico y la solicitud de «un planito demostrativo de la ubicación del terreno que se nos cede y que debe tener 11 metros de frente por 11 metros de fondo» (9 m² más de superficie) en la plaza Rivadavia frente a la avenida Colón habían estado sostenidos por un boceto de la obra a realizar y la afirmación de que los planos de la fuente-monumento estaban en preparación. El pedido de «pronto despacho» efectuado el mismo día por el comisionado, y las respuestas en tiempo y forma de los directores de Obras Públicas y Plazas, Parques y Jardines, permitieron que el 22 de diciembre Carabelli diera la posesión de 121 m² a la Colectividad Británica mediante un contrato firmado con su poderoso representante y que, dos días más tarde, fueran aprobados los planos de la fuente-monumento¹⁶ (figura 17).

A su vez, cuando el edil antipersonalista Guido¹⁷ (UCR Bahía Blanca, en adelante UCRBB) reclamó que la normativa establecía que únicamente el Concejo Deliberante podía disponer de la ocupación de las calzadas o de las plazas, el presidente del cuerpo deliberativo le informó que el empresario británico lo había entrevistado para legalizar la cesión del terreno, «pues en la colectividad cundía la inquietud con motivo de los comentarios periodísticos de que el H. Concejo podía anular esa concesión o cambiar la ubicación del monumento». Ante esta presión del «rey sin corona», el conservador Lucero había entrevistado al intendente,

en quien halló la mejor buena voluntad para someter los antecedentes a resolución de este H. Cuerpo, para que por un sentimiento de solidaridad para con el ex comisionado prefería que este H. Concejo le requiriese su envío para que no fuese interpretada una espontaneidad de su parte como una duda o desconocimiento de las facultades que haya podido tener ese ex comisionado para otorgar la concesión o permiso para construir el monumento¹⁸.

Complementariamente, el edil conservador José María Pérez Bustos aseveró que la aprobación de la ordenanza sobre tablas tenía un «fin patriótico»¹⁹. Así, Coleman pudo anunciar en su discurso inaugural que «se resolvió donar algo adecuado e imperecedero a la ciudad, colocarlo en la plaza principal, consiguiendo al efecto la necesaria autorización municipal, que por unanimidad se nos concedió»²⁰.

Esta interpenetración de los sectores dirigentes locales y del grupo procedente del Reino Unido se explica, en parte, por la débil legitimidad de los comisionados municipales y las internas político-partidarias del oficialismo, pero sobre todo, por el control de ciertas áreas de la economía y el prestigio social que tenían estos inmigrantes. Cincuenta años después de la «britanización» producida durante la «segunda fundación»²¹, la comparación de Bahía Blanca con Liverpool continuaba circulando en toda la prensa local con valoración positiva²² y el monumento coadyuvó a reforzar esa dominación simbólica. En efecto, si bien Coleman indicó que el lugar había sido elegido por estar ubicado frente a «los muros de adobe y tierra, de la fortaleza»²³, la fuente como tipología, las representaciones de los relieves y sus colocaciones en el conjunto dieron cuenta de que el sitio específico fue seleccionado por sus referencias simbólicas a la intervención del imperialismo británico en la construcción del nudo ferroviario²⁴. Remarcando el sentido económico de la demostración, participaron en el acto inaugural el secretario comercial de la Embajada del Reino Unido y varios directores de la empresa de Ferrocarril del Sud (figura 18).



Figura 17. Boceto de la fuente publicado en el Boletín Municipal de Bahía Blanca. Fuente: Boletín Municipal de Bahía Blanca 5, 60 (1926):1434. Impreso. Edición de fotografía: Héctor Herro.

La utilización de los contactos previos con representantes de los distintos bloques del Concejo Deliberante para facilitar la aprobación de las ordenanzas vinculadas con monumentos fue una dinámica aplicada también por las colectividades italiana, israelita y libanesa.

El Comitato Italiano Pro-Centenario fue formado a fines de 1926 cuando la *Società Italia Unita* estaba presidida por Pilade Maffi, quien además era concejal por la UCR. Poco después los simpatizantes fascistas liderados por el vicecónsul Julio de Foresti organizaron la Comisión Oficial Italiana «Pro Homenaje al Centenario de Bahía Blanca», que decidió construir un asilo de ancianos²⁵. Los antifascistas se reagruparon con el patrocinio de las sociedades «Italia Unita» de Bahía Blanca, «Unione e Progreso» de Punta Alta, «Italia Unita» de Cabildo, «Unione Operai» de Ingeniero White y «XX Settembre» de Cuatros Rosas. Por sugerencia de Décimo Cantarelli, tesorero de esta nueva comisión, resolvieron la erección de un monumento dedicado a Giuseppe Garibaldi, símbolo de los ideales liberales de democracia, libertad y unión nacional reivindicados en otras oportunidades²⁶. La nota presentada en el Honorable Concejo Deliberante con pronto despacho para que la piedra fundamental fuera colocada como parte de los festejos del XX de Settembre fue tratada sobre tablas y aprobada, no obstante el edil conservador Pérez Bustos objetó la ubicación en la plazoleta situada en las calles Dorrego y Alsina por haber un pedido previo de la Biblioteca Rivadavia²⁷. En la rápida sanción de la ordenanza debe tenerse en cuenta que el secretario del Comitato era el socialista Celestino Lucchetti y que dos de los tres integrantes de la subcomisión técnica encargada de elegir la maqueta del monumento fueron los ingenieros conservadores Adalberto Pagano y Domingo Pronato²⁸.

Asimismo, si bien el pedido de autorización para erigir un monumento como homenaje de la colectividad judía fue presentado en noviembre de 1927 por el concejal Moisés Tapiero (UCR) y retomado una semana después por su correligionario Carlos Cisneros²⁹, contó con el apoyo del edil conservador Pérez Bustos para que el plazo destinado a su estudio fuera breve. En este sentido, debe considerarse que el presidente de la «Comisión Israelita Pro-Centenario de Bahía Blanca» era el político conservador del partido de Villarino, Jaime Scheines³⁰.



Figura 18. Fotografía de la «fuente de los ingleses» tomada por un visitante británico poco después de la inauguración. Fuente: Archivo Ferrowhite Museo-Taller.

Por el contrario, otros trámites fueron demorados durante meses³¹. Recién el 12 de marzo de 1928, a días del aniversario local, el Concejo Deliberante resolvió la ubicación de las otras tres marcas del centenario en el espacio público. Por un lado, entre los despachos de su comisión de Tierras y Obras Públicas, autorizó a la Comisión Pro-Monumento al comandante Don Luis C. Caronti la ubicación del homenaje «al primer Intendente de Bahía Blanca»³² sobre la calle Alsina, frente al Palacio Municipal, cuyo pedido había entrado en la sesión del 23 de enero de ese año³³ (figura 19). Por otro lado, el concejal conservador Medús consiguió que se tratara sobre tablas la solicitud de la Colectividad Libanesa para instalar un pilar reloj en el lugar del Parque de Mayo indicado en el expediente enviado por el Ejecutivo a principios de ese año³⁴.

En la misma sesión, el Concejo Deliberante analizó la propuesta del intendente de colocar el monumento a Bernardino Rivadavia en «el centro de nuestra plaza principal, que ya lleva el nombre del ilustre estadista, precursor de la fundación de la ciudad de Bahía Blanca, durante su presidencia histórica»³⁵, que había ingresado el 31 de octubre del año anterior. Si bien todos coincidieron en que ese era el «sitio lógico de la ubicación», se plantearon dos posiciones divergentes. Se aprobó el proyecto de ordenanza presentado por los concejales Maffi, Mouzo (UCR) y Cimadamore (PS), dando cuatro meses al Ejecutivo para organizar el concurso de maquetas según la reglamentación que debía ser aportada por la Academia Nacional de Bellas Artes³⁶.

Finalmente, quedó para la sesión del 26 de marzo de 1928 la autorización a la Comisión Hijos de Bahía Blanca para erigir «el monumento al Coronel don Ramón Estomba y demás fundadores» en el cantero central de la calle de entrada al Parque de Mayo. El secretario de la agrupación promotora, el edil Pérez Bustos (PC), contó con el apoyo del radical yrigoyenista Jonas³⁷.

En definitiva, la inestabilidad del ejecutivo municipal —en principio, por la falta de legitimidad previa a la Ley Vergara y, luego, por la renuncia de los intendentes—, sumada a los conflictos con el Concejo Deliberante dominado por un intrincado funcionamiento interno, coadyuvaron a la falta de cabal aprovechamiento de las oportunidades brindadas por la administración provincial del gobernador Vergara señaladas en el capítulo anterior.

Atravesados por estas tensiones, los integrantes de las comisiones *ad hoc* conocían las tácticas más convenientes para sortear las disputas político-partidarias, «las reglas no escritas del universo burocrático»³⁸. La organización de subcomisiones vinculadas a temas artísticos permitió el reconocimiento de un capital simbólico diferenciado y diferenciante que fue puesto en relación con cuestiones visuales. Esta multiplicación de la dinámica asociativa favoreció la construcción de una red específica en el entramado social, con operadores de doble participación, tanto en política como en intervenciones culturales.

Cultura y financiamiento estatal

El financiamiento de las actividades del centenario fue una apuesta fuerte a la asignación de fondos económicos estatales a cuestiones vinculadas de algún modo con las artes, que constituyó otro factor de tensiones entre ambos poderes municipales.

A mediados de 1927, la Comisión «Hijos de Bahía Blanca» solicitó \$ 50.000 al Municipio. El dinero fue otorgado sin el apoyo de la bancada del Partido Socialista, que consideró que la sanción era precipitada y existían otras prioridades, si bien la agrupación contaba con toda la simpatía del Concejo³⁹.

El 23 de marzo de 1928, a días del aniversario, fue aprobado el proyecto de ordenanza presentado por los concejales Alberto Medús (PC), Carlos Cisneros (UCR) y Alejandro B. Bonel (UCRBB), que autorizaba al Ejecutivo a entregar \$ 100.000 a la Comisión Oficial del Centenario para la organización y realización de las fiestas populares, alumbrado, números de atracciones, espectáculos de aviación, carreras, recepción de los visitantes, etc. El dinero se tomaría de rentas generales y a esa cuenta deberían ser reintegrados cuando el Concejo Deliberante votara la aceptación de los gastos, a partir de la rendición documentada y detallada hecha por la comisión. Durante el intenso debate, los socialistas

HOMENAJE A DON LUIS C. CARONTI

INICIATIVA DE LA BIBLIOTECA RIVADAVIA

Entre los hombres preclaros que merecen, con más derecho, el homenaje de la gratitud popular, en nuestra ciudad, se destaca la figura consular de Don Luis C. Caronti. Hijo de Bahía Blanca, encariñado con su terruño, cuánto un hijo amante puede dar a su ciudad natal: su inteligencia, su fe en el porvenir, sus entusiasmos, su abnegación y, por último, en un sublime gesto, todo su patrimonio.

Si alguien supo honrar a su ciudad natal, hasta ahora, en Bahía Blanca, nadie lo ha hecho como este ciudadano de vida ejemplar. Patriota puesto a prueba, estudioso infatigable, espíritu culto y progresista culminó su virtuosa existencia con la página más brillante de su interesante biografía: su testamento.

Caronti era uno de aquellos hombres enteros, que pensaban, sin egoísmos que no deben faltar fuentes para los que experimentan sed de saber, ni refugio para alivio de los que padecen los dol-



Estatua de Caronti, proyecto del escultor Sr. Vian

lores del camino. Era de los que creían que no deben faltar bibliotecas ni hospitales, dos instituciones eminentemente populares, que son síntomas inequívocos del progreso de los pueblos. Y él, que quería al suyo como el

más, hasta la hora de su muerte, pensó que esas dos instituciones en su ciudad natal debían llenar la misión para que habían sido creadas, pero con más amplitud, con más holgura. Fijo su pensamiento de filántropo en esa idea sublime, su última voluntad fué legar toda su fortuna al Hospital Municipal y a la Biblioteca Rivadavia.

Lo que hizo en vida Caronti bastaba para obligar la gratitud de su pueblo; pero después de su legado la deuda de reconocimiento que tiene Bahía Blanca para su memoria es de aquellas que sólo se pagan con el bronce que recuerda a las generaciones posteriores la vida de su más grande benefactor.

La Asociación Bernardino Rivadavia inicia el homenaje popular, con la erección de un monumento, a Caronti, en la Plaza Rivadavia, frente al Palacio Municipal, en sitio preferente en mérito a su actuación como primer intendente de Bahía Blanca.



Plaza Rivadavia donde se levantará el monumento a Caronti, frente al Palacio Municipal

Figura 19. Artículo en referencia a la estatua erigida en honor a Caronti.

Fuente: Arte y Trabajo [Bahía Blanca]. 30 abr. 1928: s/p. Impreso.

cuestionaron que los fondos no estuvieran destinados a «alguna obra práctica» y que fueran excesivos. El intendente Ayala Torales, presente en la sesión, señaló un error legal en relación al artículo 47 de la Ley Orgánica, que no existían las «rentas generales» y que, dado que la municipalidad tenía déficit, era conveniente pedir un préstamo bancario amortizable a diez años, que se pagaría con la contribución de la provincia a la comuna. Esta opción fue desestimada por los conservadores, argumentando que no se sabía cuál era la cantidad exacta de los gastos a hacer, que algunos festejos se costearían por sí mismos y que los intereses de la operación insumirían una gran cantidad de dinero.

Tres días más tarde, fue aprobada por unanimidad sobre tablas la solicitud presentada por la Comisión Pro-Centenario en relación con el pedido de fondos económicos destinados a los premios para la exposición de pintura y escultura. Después de un breve debate entre las dos líneas del radicalismo y la bancada socialista, se resolvió aceptar la moción del concejal Palavecino (UCR) «en favor de la concesión del premio para la exposición de pintura solamente que es en el que la comisión tiene más interés, y que será la más importante, pues concurrirán como cuarenta artistas». La suma de \$ 1000 donada por el Concejo Deliberante se tomaría «de la partida de los eventuales de este cuerpo»⁴⁰.

La sumatoria de estas discusiones específicas demuestra que el sostén económico estatal destinado a cuestiones culturales fue un problema recurrente de la agenda pública municipal desde mediados de 1927, vinculado a intereses de grupos que buscaban hacer visible su capital simbólico.

Como contraste a estas fuertes tensiones financieras entre los poderes municipales, poco después de la celebración de abril, el Comité Británico presidido por Coleman remitió \$ 1000 excedentes de los fondos reunidos para la construcción de la fuente, a fin de que la Comisión Oficial del Centenario los invirtiera en lo que considerase más conveniente⁴¹.

Tiempos y contratiempos de la explosión visual

La escenificación del poder político y socioeconómico organizada para el centenario local incluyó una inusitada cantidad de acciones artísticas en el espacio público y de exposiciones que, en conjunto, produjeron una explosión visual en la ciudad, al mismo tiempo que reforzaron la imbricación público-privado señalada desde comienzos de este libro.

El impacto de los recursos lumínicos nocturnos fue tenido en cuenta desde el inicio de 1928, cuando la Comisión Hijos de Bahía Blanca comenzó los festejos con el lanzamiento de fuegos artificiales, la ornamentación de botes iluminados y otras actividades en el Parque de Mayo⁴², limitando el acceso de ese paseo tradicional mediante el cobro de un arancel a los vehículos y peatones que quisieran disfrutar del espectáculo. En abril, la extraordinaria afluencia de público⁴³, que confluyó a la localidad desde que comenzaron los certámenes deportivos⁴⁴ unos días antes, pudo disfrutar de las siluetas luminosas que desde el atardecer potenciaron el centro cívico plaza Rivadavia-Palacio Municipal (figuras 20 y 21).

Además, toda la población fue invitada a participar la noche previa al día del centenario en una marcha con antorchas, candelas romanas y faroles chinescos, cuyo circuito por las calles Alsina, San Martín, Zelarrayán, Sarmiento, Estomba, Colón, Brown, O'Higgins, Chiclana, Las Heras, San Martín y Alsina incluyó el área comercial.

A estas puestas en escena populares se sumaron las audiciones públicas de la banda provincial de música de la Policía que, si bien viajó para amenizar los actos oficiales, actuó en la plaza y las romerías organizadas por la Comisión Hijos de Bahía Blanca, sumándose a las proyecciones cinematográficas y bailes en los enormes galpones situados detrás de la estación Sud.

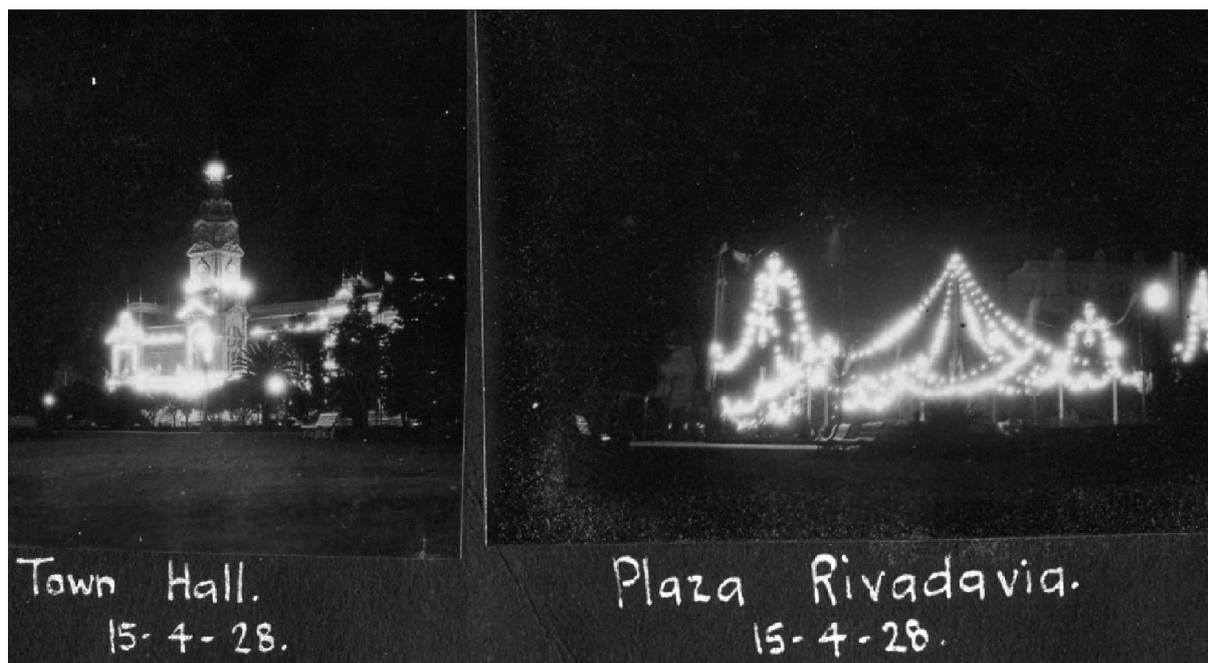
Los homenajes⁴⁵ se iniciaron el domingo 8 de abril con la inauguración del Panorama de la fundación de la Fortaleza Protectora Argentina de 1828⁴⁶. Frente al relato visual que reafirmaba el dualismo civilización-barbarie, se escucharon las palabras del presidente de la Comisión Pro Centenario, Eduardo González, y del pintor Augusto C. Ferrari⁴⁷. Quienes pagaron \$1 pudieron acceder a esa instalación que combinaba tierra y musgo en el piso con las imágenes pintadas al óleo sobre la tela montada en una estructura circular de 20 metros de diámetro⁴⁸.

Por otro lado, el ministro provincial de Obras Públicas inauguró una exhibición agrícola, industrial, cultural y artística, que seguía el modelo de las exposiciones universales realizadas en Londres en 1851 y replicado en Buenos Aires en 1910, aunque aquí desplazaba el eje de las representaciones nacionales a las comerciales e institucionales. Según la prensa local y porteña, muchísimas personas se acercaron a ese sector alejado de la planta urbana en donde había sido edificado «uno de los más hermosos establecimientos hospitalarios del mundo»⁴⁹. En los siete pabellones del Policlínico, cuya construcción había sido iniciada al final de la gobernación de Cantilo, habían sido instalados los ciento cincuenta puestos en los que, entre los productos de las firmas argentinas y extranjeras más renombradas, los periódicos destacaron el tejido en telares a la vista del público y el salón de arte organizado a último momento en la «sala del crimen».

Simultáneamente, cuarenta y nueve producciones de artistas de Bahía Blanca estuvieron expuestas desde el 11 de abril hasta el 6 de mayo en el certamen impulsado por la agrupación Índice. Los cuadros ubicados en ese stand de la Exposición de la Habitación organizada por el Estudio Marseillán⁵⁰ se sumaban a los muebles y materiales destinados a evidenciar las capacidades constructiva, industrial y comercial de la ciudad en relación con la edificación de viviendas cómodas y agradables.

Si bien la escultura tuvo poca presencia en ambas muestras artísticas, la «estatuamania» modificó la formalización del paisaje urbano de manera permanente. Las representaciones elegidas por los distintos grupos complejizaron la trama simbólica ciudadana con historias distintas a la plasmada en 1910 con el monumento a San Martín ubicado en el Parque de Mayo⁵¹. Rivadavia continuó siendo el héroe impulsado por la UCR como sector oficial⁵², aunque esta vez no pudo concretar el homenaje, por las demoras de la burocracia estatal y la alianza de las divisiones intrapartidarias a la oposición en el Concejo Deliberante. Al mismo tiempo, grupos afines al conservadurismo visibilizaron intereses localistas mediante el busto a Caronti promovido por la Asociación Bernardino Rivadavia y el monumento a los Fundadores de la Comisión Hijos de Bahía Blanca⁵³.

Los volúmenes instalados en el espacio público dieron cuenta también de la sociedad plural y heterogénea que se había ido conformando durante los últimos cincuenta años por la inmigración masiva. Estas diferencias colocaron a los británicos e israelitas del lado del capital, con relaciones con el Partido Conservador y la UCR, que favorecieron su poder de inserción en dos sitios específicos del lugar predilecto: la plaza Rivadavia. Al mismo tiempo, el grupo antifascista de la colectividad italiana,



Figuras 20 y 21. Iluminación en la plaza Rivadavia y en el Palacio Municipal. Fotografías tomadas por un visitante británico durante los festejos del centenario de Bahía Blanca. Fuente: Archivo Ferrowhite Museo-Taller.

con participación mayoritaria en el polo del trabajo y militancia tanto en el Partido Socialista como en la UCR, plasmó su ideología en la plazoleta cercana al Teatro Municipal.

Así como la ocupación de los territorios de mayor carga simbólica estuvo atravesada por las posibilidades de presión de los comitentes y permeada por los conflictos políticos, el cronograma de los festejos de abril de 1928 evidenció disputas por la obtención de momentos privilegiados. El miércoles 11 ganaron visibilidad la Comisión Hijos de Bahía Blanca con la colocación de la piedra fundamental del monumento a Estomba en el Parque de Mayo durante la mañana y la colectividad británica con la inauguración de la fuente a las 15 horas. Los homenajes de los italianos y los libaneses quedaron para la tarde del jueves 12 y, como actividades tempranas de los tres días siguientes, los actos de futuras intervenciones dedicadas a Rivadavia, a Caronti y, por último, de los españoles.

Si bien toda la prensa exaltó la figura del presidente de las Provincias Unidas del Río de la Plata, la ausencia de autoridades en la celebración prevista para las 8 horas del 13 de abril de 1928 fue presentada por el periodismo de manera alineada a sus posicionamientos políticos⁵⁴, oscilando entre el lacónico «Suspensión de un acto» de *El Censor* y «La falta imperdonable» enfatizada por *El Siglo*. Enrique Julio, vicepresidente de la Comisión Pro Centenario de Bahía Blanca y dueño de *La Nueva Provincia*, justificó el fracaso de la ceremonia argumentando las dificultades suscitadas entre el gobierno nacional y la municipalidad bahiense con motivo de la preparación de la maqueta. Esta explicación fue considerada inconsistente por sus colegas opositores de *La Tarde* y *El Siglo*, que aprovecharon la situación para atacar al oficialismo radical. El diario porteño *La Prensa* se hizo eco de este último periódico bahiense, cuestionando tanto la postergación sin fecha precisa del homenaje para el que una ley nacional había destinado \$ 200.000 como que en la misma plaza se instalara «una estatua a una persona extranjera que jamás fue benefactora del país, y que siempre fue beneficiada de esta pródiga tierra de trabajo». Omitiendo la presencia de la fuente británica y el poder dominante ejercido por esa colectividad, ambos construyeron un enemigo interno con argumentos antisemitas focalizados en la figura del barón Hirsch:

Para colmo, junto al sitio en que debió erguirse esbelto y solemne el monumento a Bernardino Rivadavia, aparece algo que pretende perpetuar la memoria de un extraño a la vida, a la raza y a la religión, que acumuló dinero explotando el trabajo de humildes labradores; para éste hubo preferencia; se le concedió un sitio de honor; se le brindó una ceremonia con asistencia de las autoridades, y para Bernardino Rivadavia, en la plaza de su nombre y en la ciudad que él mandó fundar para avanzada de la civilización, ni siquiera una piedra⁵⁵.

Por otra parte, si los festejos del centenario de Bahía Blanca desarrollados durante el otoño estuvieron caldeados por los comicios nacionales, los de la primavera de 1928 coincidieron con el fin de la gestión de Alvear y el inicio del segundo período presidencial de Yrigoyen. En septiembre y octubre, la puesta en escena de la lucha de representaciones político-partidarias en el espacio público estuvo articulada con situaciones pendientes de la semana de abril y con la continua inestabilidad del gobierno local; el 11 de junio Ayala Torales había renunciado a la Intendencia para ocupar la banca dejada libre por la muerte del diputado provincial Ventura Picado⁵⁶ y la jefatura del Ejecutivo municipal había quedado a cargo del concejal inmediatamente posterior de la lista de la Unión Cívica Radical, Carlos Cisneros⁵⁷.

En esa densa trama política, la inauguración del monumento de Caronti el 30 de septiembre contó con la presencia de autoridades municipales, de la Asociación Bernardino Rivadavia, de las dos Comisiones de Actos del Centenario y de un batallón del Regimiento V de Infantería. Los discursos reproducidos por la prensa oficialista evidencian que la imagen de héroe local fue utilizada otra vez más como un objeto sobre el cual se proyectaron las luchas partidarias contemporáneas. El conservador Cervini recordó en su lectura que «el busto del benemérito ciudadano, que en este lugar se erguirá [sic] majestuoso [estará] mirando de frente a las puertas de la Municipalidad cuyo sitio de Intendente fue el primero en ocupar»⁵⁸. Por su parte, en su respuesta improvisada Cisneros expresó que Caronti «fue un experto democrático que comprendía que en el gobierno comunal está la esencia de la libertad

republicana y hasta en su testamento expresó su condenación contra los gobiernos que no surgieran de la libertad popular»⁵⁹.

Como contrapartida, después de la colocación de la piedra fundamental del monumento a Rivadavia, desfilaron frente a la Municipalidad las escuelas primarias y secundarias del distrito, además de una dotación del acorazado homónimo. Es decir, el oficialismo radical optó por una práctica dinámica de exhibición de poder, demostrando el apoyo de la Armada y de sectores populares, cuya presencia fue garantizada por el feriado del 20 de octubre decretado por el gobierno provincial. Al mismo tiempo, la figura decimonónica fue utilizada como una posibilidad de desplazamiento eufemístico de la lucha de representaciones partidarias⁶⁰ y de lograr visibilidad intelectual a partir de disertaciones organizadas por la Comisión Pro Monumento en espacios públicos de todo el distrito⁶¹ y por el Centro Socialista Independiente⁶².

Finalmente, desde el 11 de noviembre y durante quince días, fue exhibida la maqueta del monumento a los Fundadores de la ciudad realizada por César Sforza⁶³. Después de haber recibido opiniones favorables de la prensa y del público, la Comisión Hijos de Bahía Blanca le encomendó la ejecución de la obra.

En síntesis, si bien en la celebración del centenario se realizaron simultáneamente dos importantes muestras artísticas con participación de artistas locales y predominio de la técnica pictórica, la escultura monumental también cumplió un rol relevante, puesto que involucró como comitentes a grupos más variados y numerosos, puso en evidencia la dimensión político-ideológica del espacio público⁶⁴, prolongó el tratamiento de cuestiones artísticas durante una segunda etapa del año y modificó la estética urbana de manera permanente.

¿«Nuestros artistas»?

Filoteo Di Renzo destacó que la agrupación *Índice* organizó una muestra de artistas locales como parte de los festejos del centenario de 1928 y que viajó Emilio Pettoruti como jurado⁶⁵. En su selección y ponderación debe tenerse en cuenta que había obtenido el tercer premio en pintura, así como que los dos primeros lauros habían correspondido a Juan Carlos Miraglia y a Héctor Vardiero, y los estímulos a Saverio Caló y a Domingo Pronsato. Alfredo Maserá ganó el primer y único premio de dibujo⁶⁶ con la caricatura de Augusto Ferrari, poniendo en evidencia su contacto con el artista italiano que había pintado el Panorama de Bahía Blanca.

Tobías Bonesatti había impulsado la publicación de la «revista quincenal de cultura artística y literaria» homónima como dispositivo editorial del grupo que lideró cuando llegó a Bahía Blanca contratado como docente por Luis A. Bilotti. Al haber venido desde la capital provincial, pudo facilitar aquí el acercamiento con el artista moderno platense, a quien Francisco Pablo de Salvo le dedicó la primera nota de la sección titulada «Nuestros artistas», en el sexto número de noviembre de 1927. El contacto personal en abril de 1928 causó un fuerte impacto entre los intelectuales de Bahía Blanca:

Alguien asegura que ha estado entre nosotros este admirable espíritu que se llama Emilio Pettoruti. El asombro persiste aun en todos nosotros. Asombro de lo inesperado. Asombro de lo que creíamos lejos y que jamás vendría hacia nosotros. Esa seguridad es forzoso darla por buena. Pettoruti vino. Vino como un soplo de cosas nuevas, de inquietud, de vida, de arte. Y se ha ido ya. Pocos saben por qué se ha ido. Pero éstos lo saben bien. ¿Volverá? ⁶⁷

Desde junio de ese año, varios artículos de su autoría actualizaron tanto sobre las tendencias vanguardistas⁶⁸ como sobre el espacio de muestras «Boliche de Arte» impulsado en 1927 por el crítico Leonardo Estarico en Buenos Aires y Juan Carlos Miraglia articuló sus viñetas en el diseño⁶⁹.

Esta publicación periódica también incluyó a otro artista que estuvo en Bahía Blanca con motivo de los festejos del centenario. Israel Hoffman había sido llamado por la colectividad israelita bahiense

para hacer las placas del monumento al barón Hirsch. Siguiendo las prácticas habituales de la época, fue editada una nota con el retrato fotográfico del «escultor argentino». Además de señalar que sus «cualidades de primer orden y particularmente una refinada sensibilidad para la forma» habían sido destacadas por «autorizados críticos metropolitanos», informaron sobre su participación en el Salón Nacional, en el Salón de Otoño de La Plata y en la exposición bahiense del Policlínico, con «tres interesantes yesos: 'Viejo héroe', 'La ovejita' y 'Creyente'»⁷⁰. En este caso, quedó registrado también que el artista compartió una cena de camaradería con el músico Tobías Bonesatti, los pintores Juan Carlos Miraglia, Alfredo Masera y Juan Carlos Zuloaga, el escultor Domingo Falgione, los escritores Atilio Sica Bassi y Francisco Pablo De Salvo, los abogados Arturo Isnardi y Orlando Erquiaga, el docente Moisés Ratuchni y el ingeniero Luis Heres, entre otros integrantes de la agrupación Índice.

Estas prácticas de sociabilidad entre artistas e intelectuales favorecieron el intercambio producido con los visitantes convidados a los encuentros y el fortalecimiento de los vínculos existentes. A este capital social, Miraglia⁷¹ pudo sumar el reconocimiento simbólico obtenido por haber sido la figura preferida en los dos concursos artísticos realizados en abril de 1928. Sin embargo, un análisis comparativo permite advertir que el dinero obtenido por la suma de los dos primeros premios fue equivalente al 60 % del otorgado a Ítalo Botti por el mismo galardón (tabla I).

La competencia en un nicho aparte aumentó las posibilidades de que los pintores locales fueran galardonados, aunque las notorias diferencias económicas en los premios pusieron en evidencia las consecuencias negativas de aplicar una matriz centro-periferia que colocase a los participantes locales en una situación de pérdida. Complementariamente, el diario *El Atlántico* recalcó que buenos artistas hubieran presentado sus obras en Bahía Blanca, rompiendo con la indiferencia desdeñosa hacia los ambientes nuevos, y puso en la voz de uno de ellos —sin indicar su nombre— que se trataba de una totalidad difícil de ver agrupada en Buenos Aires⁷². Si se considera que el jurado⁷³ también aseguró en su dictamen que el conjunto era muy superior a los salones anuales que se habían efectuado hasta entonces en la Capital Federal, se advierte la existencia de representaciones con una clara voluntad de jerarquizar lo regional⁷⁴.

Por otro lado, Troiano Troiani recibió sólo el 15 % del dinero otorgado a Ítalo Botti por un galardón equivalente. La diferencia económica existente entre los primeros premios en pintura y escultura daba cuenta de una notoria jerarquización de la primera. La remuneración por el primer premio en los concursos para monumentos parecería haber sido bastante variable: mientras la Comisión Israelita Pro-Centenario de Bahía Blanca en 1926 ofreció \$ 250 al mejor proyecto, que debería ser realizado con \$ 20.000⁷⁵, el Municipio en 1930 pagó \$4000 a Luis C. Rovatti por su maqueta de Rivadavia⁷⁶. Este contexto explica también la valoración unilateral realizada por Di Renzo y que los escultores establecieran

TABLA I. Exposiciones artísticas del Centenario de Bahía Blanca (abril 1928).
Fuente: elaboración propia a partir de datos periodísticos.

Exposición	Premios Artistas	Primero	Segundo
<i>Exposición Industrial en el Policlínico</i>	VISITANTES	\$ 1000 «El Espinillo» Ítalo Botti	\$ 500 «La Nevada» Ceferino Carnaccini
	LOCALES	\$ 250 «Mañana gris (Ing. White)» Juan Carlos Miraglia	\$ 100 «Beso de Sol» Saverio Caló
<i>Exposición de la Habitación</i>	LOCALES	\$ 350 «Paisaje de Sierras Bayas» Juan Carlos Miraglia	\$ 200 «Alma Mater» Héctor D. Vardiero

contacto con otros circuitos en las redes de sociabilidad. Por caso, la prensa registró la presencia del «vigoroso artista catalán» José Francisco Urbici Soler (1890-1953), quien viajó desde Buenos Aires a los festejos, después de haber enviado un boceto de monumento a la Comisión Española Pro-Homenaje a Bahía Blanca⁷⁷.

Asimismo, César Sforza llegó a nuestra ciudad a mediados de marzo de 1928 convocado por la Comisión Hijos de Bahía Blanca⁷⁸. En la consolidación de este nexo debe considerarse que, de manera simultánea al proceso de realización del monumento a los Fundadores inaugurado en 1931, fue nombrado integrante del jurado de las maquetas del monumento a Rivadavia en 1929⁷⁹ y fue elegido primer presidente de la Junta Ejecutiva de la Sociedad de Artistas Argentinos (SAA) desde diciembre de 1930 hasta 1932. Esta agrupación porteña auspició y organizó el Primer Salón de Bellas Artes de Bahía Blanca y sus integrantes Pascual Ayllón y Rodolfo Franco representaron a la Comisión Municipal de Bellas Artes y a la Municipalidad bahiense entre los cinco miembros del jurado de este certamen. La red establecida por la comisión directiva de la Sociedad de Artistas Argentinos con otros pares a partir de la conformación previa de agrupaciones artísticas⁸⁰ permitió responder a la invitación especial de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Bahía Blanca con el auspicio y organización de una muestra de obras procedentes de la Capital Federal, a pesar del poco tiempo disponible⁸¹. En el término de un mes, los artistas reunidos en asamblea designaron a Sforza junto a otros dos escultores —Luis Rovatti⁸² y Ernesto Soto Avendaño— y a los pintores María Elena Bertrand, Pablo Molinari y Francisco Villar para seleccionar las ciento nueve producciones enviadas hasta nuestra ciudad.

Además, cabe tener en cuenta que, poco después de constituida, la Sociedad de Artistas Argentinos pautó que no los aglutinaba una tendencia o escuela plástica, sino que se trataba de «la unión de



Figuras 22 y 23. Estatua de Augusto de Prima Porta (20 d. C, Museos Vaticanos) y fotografía del modelo en arcilla para el monumento a Garibaldi junto al escultor José Vasco Vian. Fuente: «En la obra de José Vasco Vian ha surgido vigorosa y serena la silueta de Garibaldi el prócer de la unión de la Italia. Breves minutos de conversación con el autor del monumento. Notas y comentarios». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 26 nov. 1927: 8. Impreso.

los pintores y escultores nacionales en defensa de sus nobles esfuerzos, con los cuales se contribuye al enriquecimiento espiritual del país»⁸³. Asimismo, un mes más tarde la entidad envió una nota a la Liga Patriótica Argentina aplaudiendo la resolución «de divulgar la ‘oportunidad de proteger’ por intermedio de los poderes públicos y particularmente la obra de los artistas nacionales» porque significaba «un gran apoyo moral a la campaña que con idénticos fines realiza la sociedad»⁸⁴. Este aglutinamiento sustentado sobre la nacionalidad respondía a la defensa de los propios intereses en la competencia establecida con los artistas extranjeros, que se había hecho evidente en nuestra ciudad desde principios de siglo en relación con el fallido concurso de monumento a Rivadavia⁸⁵.

En este sentido, no es un dato menor que en la «estatuamania» producida con motivo del centenario bahiense fue Giuseppe Vasco Vian el único escultor que pudo adjudicarse la realización de dos obras en el espacio público. Nacido en Treviso (Italia) en 1895, había emigrado en 1925 para tomar distancia del fascismo⁸⁶. Después de unos trabajos independientes en Tres Arroyos, había comenzado a realizar los bajorrelieves de una *loggia* en la plaza central de esa localidad. El ingeniero Francisco Marseillán a cargo de esa empresa proyectista lo había invitado a participar juntos en la licitación para la construcción del monumento a Garibaldi. Una vez trasladado a nuestra ciudad, se integró a la Logia Masónica Estrella Polar n.º 78, en la que también estaban varios miembros de la *Società Italia Unita*, entre ellos Décimo Cantarelli, el tesorero promotor de la idea de una estatua como homenaje⁸⁷.

En el contexto de intersección de intereses masónicos y socialistas en varios dirigentes de la colectividad italiana, se explica que haya sido el periódico *Nuevos Tiempos* el que registró que, en la inauguración del busto a Caronti, el «notable y modesto escultor» no había sido invitado al palco. También que, como contrapartida, haya señalado que el público había efectuado un afectuoso reconocimiento «hacia la talla virtuosa del artista creador», del «privilegiado artista veneciano profesor señor J. Vasco Vian, plasmador del glorioso bronce que honra esta ciudad y que con el otro de Garibaldi sùmanse a los éxitos y a los ya tantos conquistados lauros en su patria»⁸⁸.

La sólida formación histórico-artística recibida en la Academia de Bellas Artes de Venecia le permitió operar con la tradición clásica de manera cada vez más explícita. En efecto, en el monumento de los italianos efectuó una apropiación⁸⁹ de la pose de la estatua de Augusto de la Villa de Livia en Prima Porta, sumando de manera velada o «secreta» un paralelo entre la figura garibaldina y el modelo del político que llevó la paz a Roma (figura 22). Durante los festejos de abril de 1928, la revista *Arte y Trabajo* difundió el boceto del busto de Caronti (figura 23), aprobado en febrero de ese año⁹⁰, en el que Vian activó la tensión entre el sistema de representación antiguo y el tema histórico moderno al transformar en tribuno al hijo de emigrados mazzinianos llegados a Bahía Blanca a mediados del siglo XIX⁹¹. Además, un busto alegórico de la Libertad de su autoría, esculpido en jabón, fue utilizado como publicidad por la empresa local homónima en un stand del Policlínico [figura 24] y el yeso «El suplicio de Tántalo» (figura 25) obtuvo una mención en la muestra artística desarrollada allí, en la que no fue inscripto dentro de la categoría que incluía a los artistas locales, posiblemente por no cumplir con el tiempo de residencia en la ciudad.

Si se tienen en cuenta las demás obras realizadas por Vian en Bahía Blanca⁹², se advierte que este inmigrante logró una rápida profesionalización al haberse insertado en las redes de sociabilidad italiana, masónica, socialista y radical, que le facilitaron recibir encargos de bustos, ornamentación arquitectónica y publicidad comercial, además de ser elegido en dos proyectos monumentales promovidos por agrupaciones de la sociedad civil. Participó también con un boceto con la figura de Don Quijote montado en Rocinante para el monumento a los españoles, que fue exhibido en una de las vidrieras de la Casa Muñoz⁹³ y, a comienzos de 1929, con un seudónimo en el concurso de maquetas del monumento a Rivadavia. En estos dos casos, no le fueron adjudicadas las obras. Si bien el primero no fue realizado, en la selección inicial del segundo fueron tenidos en cuenta tres artistas porteños. También remitía a la Capital Federal la residencia de los escultores recomendados institucionalmente por la Comisión Nacional de Bellas Artes a la Comisión Hijos de Bahía Blanca.

Existieron, por lo tanto, varias posibilidades de respuesta al título de este apartado en la compleja trama establecida entre los artistas en Bahía Blanca a fines de la década del veinte del siglo pasado.

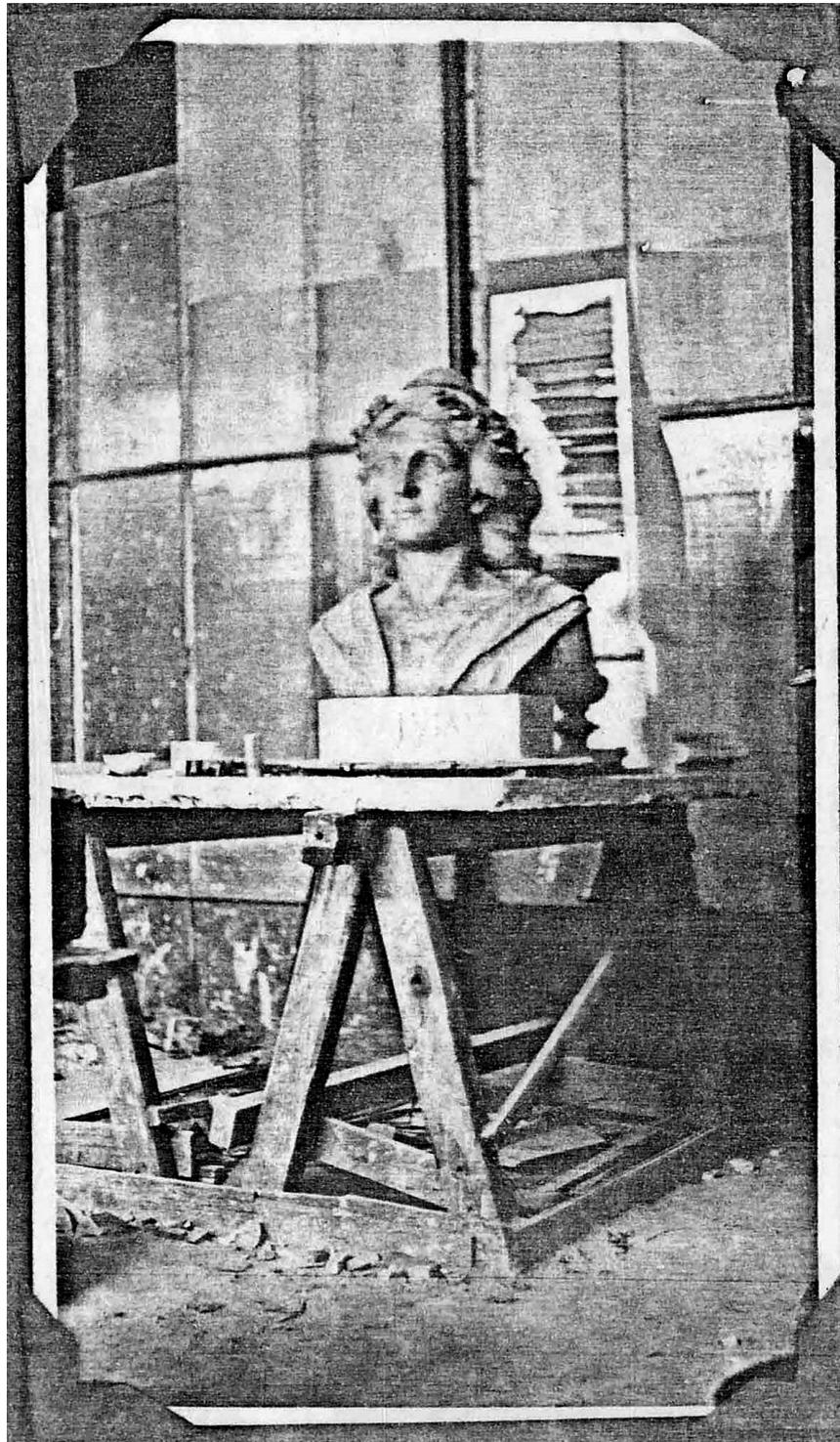


Figura 24. Giuseppe Vian. «La Libertad»
Fuente: fotografía del artista Archivo Norma Vian.



Figura 25. Giuseppe Vian. «El suplicio de Tántalo», yeso. Mención del Jurado en la sección artística de la Exposición Industrial realizada en el Policlínico en abril de 1928. Fuente: fotografía del artista, Archivo Norma Vian.

En primer lugar, es necesario distinguir entre un circuito específico de la escultura sustentado predominantemente por encargos y concursos, paralelo a otro, con un incipiente mercado de pinturas; la prensa destacó que hubo compradores de cuadros durante los festejos de abril. Además, si bien fueron los pintores locales quienes evidenciaron las diferencias económicas establecidas entre los premios y fomentaron la realización de futuras exposiciones en nuestra ciudad, fueron los escultores quienes plantearon la tensión entre argentinos y extranjeros en relación con los proyectos monumentales y fue Sforza quien acompañó luego el proceso de institucionalización de la plástica local. En ese desarrollo debe tenerse en cuenta, además, el giro político-partidario del municipio bahiense desde enero de 1929, cuando accedió como intendente el conservador Florentino Ayestarán.

Cierres y aperturas

En este capítulo hemos planteado la necesidad de revisar los relatos establecidos por los protagonistas en la configuración de la historia del arte local. Atravesada por las luchas de poder intrínsecas al campo artístico durante los años sesenta que se analizarán en el siguiente estudio, la mirada de Filoteo Di Renzo presenta un valioso aporte de datos al mismo tiempo que se evidencia sesgada por sus intereses personales. Su perspectiva endógena sustentada en el principio de autonomía predominante en su época dejó de lado las relaciones y los conflictos con el poder político, fundamentales para entender las posibilidades y limitaciones del desarrollo de ese ámbito específico.

La organización de las fiestas del centenario de Bahía Blanca planteó la formalización del espacio público como tema de debate y negociación entre el oficialismo municipal de la UCR yrigoyenista con apoyo provincial y la oposición representada por el radicalismo impersonalista paralelo a la administración presidencial, los conservadores y los socialistas. Al mismo tiempo, los monumentos instalados visibilizaron las asimetrías de poder existentes entre el Estado en sus distintas escalas administrativas y los sectores privados económicamente dominantes. La «estatuamania» construyó un relato simbólico plural y heterogéneo que dio cuenta del impacto producido por la «segunda fundación» en la década del ochenta del siglo XIX, mostrando tanto a los sectores inmigrantes ligados al capital y al trabajo como a aquellos que pretendieron arrogarse derechos de mayor antigüedad y pertenencia.

La gestión de las actividades implicó la constitución de comisiones, subcomisiones y jurados que pusieron en evidencia la disparidad y/o confluencia de competencias políticas y culturales entre los «notables» y algunos artistas. La simultaneidad de la agencia del Estado provincial en la muestra del Policlínico y del sector privado en la Exposición de la Habitación favoreció la construcción de un «nosotros» local y la emergencia de Juan Carlos Miraglia como líder legitimado mediante premios simbólicos con menor reconocimiento económico.

El diseño editorial efectuado por este pintor, junto a las notas especializadas y las viñetas de Emilio Pettoruti en la revista de la agrupación Índice fueron claves en la introducción de la poética moderna y en la difusión de las novedades artísticas de los centros de producción porteño y europeo. Las prácticas de sociabilidad establecidas por el director de la publicación, Tobías Bonesatti, entre los integrantes del grupo con viajeros como el pintor vanguardista platense y el escultor entrerriano Israel Hoffman, continuaron después de que el músico se fuera de la ciudad. En una mesa del café Costa Rica, se conformó «La Peña» bahiense²⁴, que impulsaría las siguientes muestras colectivas de artistas locales y, en 1930, la ordenanza de creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes.

A su vez, entre quienes se acercaron durante el centenario, fue significativa la presencia del escultor César Sforza. Los vínculos establecidos con la Comisión Hijos de Bahía Blanca excedieron la construcción del monumento a los Fundadores que estuvo a su cargo y se inauguró el 11 de abril de 1931 junto con el Primer Salón Municipal de Arte. Su participación en puestos de decisión ligados al gobierno municipal y a la Sociedad de Artistas Argentinos fue en aumento hasta 1932.

Por lo tanto, los festejos del centenario local constituyeron una especie de nudo que entrelazó intereses, representaciones y prácticas de sociabilidad que se habían ido construyendo previamente. Al

umentar la densidad del entramado entre el Estado y los agentes culturales en torno a problemas de gestión artística, se comenzaron a habilitar las condiciones que posibilitaron la conformación de un área especializada en el gobierno municipal. En definitiva, un antes y un después.

Notas

- 1 Di Renzo, Filoteo. «Apuntes sobre el arte local». *Museo* 1, 2 (1965): 7. Impreso.
- 2 Sobre la construcción de un relato de los orígenes del arte local, véase el capítulo de María de las Nieves Agesta en este volumen.
- 3 Siguiendo a Manuel Delgado se considera el espacio público como un conjunto de lugares de libre acceso en donde se desarrolla determinada forma de vínculo social y de relación con el poder, es decir, como espacio con una doble dimensión: física e ideológica. Delgado, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la catarata, 2011: 64. Impreso. A su vez, desde la perspectiva agonista de la democracia sostenida por Chantal Mouffe, se concibe a los espacios públicos como plurales, como «el campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad alguna de conciliación final». Mouffe, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007: 64. Impreso.
- 4 Esta última situación se había iniciado en 1924, cuando la escisión del oficialismo había provocado la acefalía en las elecciones indirectas para reemplazar a Jorge Moore como intendente y el Ejecutivo había quedado a cargo de comisionados designados por el gobernador José Luis Cantilo. En esa coyuntura, si bien los seis ediles yrigoyenistas habían pretendido que fuera elegido uno de los suyos por haber sido los que habían obtenido más votos en los comicios, el voto separado de los seis representantes de la UCR de Bahía Blanca había permitido que los conservadores argumentaran que el intendente debía ser de su partido por tener siete concejales. Después de varias reuniones formales e informales que no habían modificado las votaciones, Cantilo designó primero al ingeniero Ernesto Boatti y poco después al médico Enrique González, quien a su vez renunció dos años después por ser electo diputado nacional. Durante la administración municipal de este último se completaron las veredas de la plaza Rivadavia sobre las calles San Martín/Zelarrayán, Sarmiento y Chiclana/Estomba; como legislador presentó el proyecto de la Ley Nacional n.º 11390, que dispuso la construcción del monumento a Bernardino Rivadavia en Bahía Blanca. Molina, Hernán. *1886-2003 Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*. Bahía Blanca: Edición del autor, 2017: 117-131. Impreso.
- 5 Valentín Vergara (Entre Ríos, 1879-1930). Abogado y Dr. en Jurisprudencia, egresado de la UBA. Como integrante de la UCR, fue concejal y luego intendente de Bahía Blanca (3-1-1911/2-1-1913), diputado nacional (1918) y gobernador de la provincia de Buenos Aires (1926-30). Para referencias a su gestión, véase el capítulo de María de las Nieves Agesta en este volumen.
- 6 Sobre los cargos ocupados por Arthur Coleman, véase la nota al pie 32 en el capítulo de María Alejandra Saus en este libro.
- 7 Una vez regularizado el sistema de gobierno municipal, estuvo presidida por el intendente Eduardo González (abogado UCR) y los vicepresidentes 1.º Diego Meyer (comerciante) y 2.º Enrique Julio (periodista UCR). El secretario era el abogado Carlos Cisneros (UCR) y el pro secretario, el ingeniero Francisco Marseillán, que había construido en 1925 las instalaciones del Molino La Sirena del vocal Luis Godio y en ese entonces estaba edificando el Policlínico provincial en 15 hectáreas donadas por ese mismo comerciante en 1923. Como tesorero, el abogado Adriano Pillado (UCR «vergarista») y, como vocales: los representantes de las FF. AA. Tte. Cnel. J. Estivil y contralmirante Carlos G. Daireaux, el sacerdote J. R. Barreiro, Arturo H. Coleman por la colectividad británica y el cónsul francés Luis Dumortier, el abogado conservador Francisco Cervini, y los radicales Aquiles Carabelli (farmacéutico), Norman M. Geddes, Adelino Gutiérrez, Arturo B. Kiernan, Juan Carlos Miranda, Francisco Perlender (médico, primer presidente de la Asociación Médica Bahía Blanca, en 1921).

- Completaba la comisión el médico Pedro Amado Cattáneo, que había sido presidente de la Asociación Médica Bahía Blanca en 1922.
- 8 «Reuniose ayer la comisión Pro centenario de Bahía Blanca; terminó de considerar, en particular, el programa de labor; las ampliaciones introducidas en el proyecto.- Telegramas del gobernador Vergara». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 12 agos. 1926: 10. Impreso. Sobre el proyecto de creación de un Museo Municipal en 1926, véase el capítulo de María de las Nieves Agesta en este libro.
 - 9 Conocida como «Ley Vergara», la Ley n.º 3932 sancionada por la Provincia de Buenos Aires indicaba que la intendencia correspondía al primer concejal del partido que hubiese obtenido más sufragios y que, en caso de acefalía, sería reemplazado por los ediles que continuaran por orden en la lista.
 - 10 Aunque los radicales sostuvieron que les correspondía la presidencia por haber conseguido nueve bancas, los socialistas (cinco bancas) argumentaron que habría mayor equilibrio institucional si ese cargo fuera de un partido distinto al del intendente y propusieron al conservador Manuel Lucero. Los cuatro ediles de la UCR impersonalista votaron a su propio candidato, por lo que con los seis votos de su bloque el Partido Conservador obtuvo los once que le dieron el triunfo. Molina, Hernán. *1886-2003...*, ob. cit. 129. Impreso.
 - 11 Dos semanas más tarde, quedó integrada por el presidente del cuerpo deliberativo —el conservador Pérez Bustos— y los concejales E. Pont [UCR], Harrington UCR-BB), Marcellino y Justus (PS). Honorable Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 21 nov. 1927: 67. Manuscrito.
 - 12 Maurice Agulhon señala que el término peyorativo pero ya tradicional «statuomanie» se refiere a la especie tan condenada como abundante de las estatuas de hombres famosos erigidas en las plazas públicas. Indica que ya se encuentra en el artículo «Statues», en el volumen XVII, segundo suplemento (v. 1880-90) del *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, de Pierre Larousse. Agulhon, Maurice. «La 'statuomanie' et l'histoire», *Ethnologie française, nouvelle serie* 8, 2/3 (1978): 167. Web. <https://www.jstor.org/stable/40988487>
 - 13 «Comentarios. Estatuamania». *Índice* [Bahía Blanca, Argentina]. 8 oct. 1927: 1. Impreso. Las cursivas son nuestras, para evidenciar el doble sentido de las metáforas conceptuales, aportado por la utilización del sustantivo «invasión» (inglesa) y del verbo «anegar» (con el agua de la fuente).
 - 14 «La colectividad Británica. Levantará un monumento en la Plaza Rivadavia». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 19 agos. 1926: 8. Impreso.
 - 15 Boletín Municipal de Bahía Blanca 5, 60 (1926): 1433. Impreso.
 - 16 No era el primer proyecto de colocación de una fuente en la plaza Rivadavia. En abril de 1920, el intendente José Domingo Espeche —del Club Hipólito Yrigoyen, tendencia de la Unión Cívica Radical que nucleaba a los «jóvenes» o «vergaristas»— había pedido al escultor argentino Ernesto Pedro Corti, radicado en Bahía Blanca, que confeccionara 'maquettes' de dos fuentes artísticas. Estas serían colocadas en sendos parques de estilo inglés confeccionados como parte de la reforma de la plaza Rivadavia que había incluido el embaldosado de la acera de la calle Alsina. Este plan fue simultáneo a la edificación del Banco Nación, en la esquina de Estomba y Moreno, inaugurado en enero de 1921. Las preocupaciones urbanísticas de Espeche se materializaron también en la creación de la Dirección de Parques y Paseos, que puso a cargo del ingeniero civil Francisco Marseillán y del ingeniero agrónomo Bernardo Arizmendi, y en el mejoramiento de la calle Brown, con la construcción del puente sobre el arroyo Napostá y la extensión del adoquinado hasta la Estación Rosario. Molina, Hernán. *1886-2003...*, ob. cit. 100-103. Impreso.
 - 17 Ana Virginia Persello afirma que el enfrentamiento entre Mario Guido y Valentín Vergara era anterior a la división del partido. *Aires: 4. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Dir. Juan Manuel Palacio. Buenos Aires: Edhasa; Gonnet: UNIPE, 2013: 300. Impreso.
 - 18 Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 10 y 11 enero 1927: 269. Manuscrito.
 - 19 Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 16 mayo 1927: 96. Manuscrito.
 - 20 Coleman, Arturo H. *Mi vida de ferroviario inglés en la Argentina 1887-1948*. Bahía Blanca: Edición del autor, 1949: 427. Impreso.

- 21 Ambas expresiones fueron utilizadas por el periodista del diario porteño *La Nación* en los informes publicados en relación a su viaje a esta localidad. Véase Lugones, Benigno. «Una excursión al sur; la vida en Bahía Blanca». *La Nación* [Buenos Aires, Argentina]. 13 mar. 1883: 1. Impreso. Para un análisis de los inicios de esta fuerte dominación simbólica que acompañó la entrada del capitalismo británico en la región en el marco del modelo económico agroexportador e identificó el mayor poder económico con refinamiento, véase Ribas, Diana I. «Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca». Tesis. Universidad Nacional del Sur, 2007. Impreso. Al respecto del proceso de «britanización» en relación a la infraestructura ferroviaria, véase el capítulo de María Alejandra Saus en este libro.
- 22 Ribas, Diana. «Saldos y retazos: algunas aproximaciones a la identidad durante el primer centenario local (Bahía Blanca, 1928)». Ribas, Diana I. *et al.*, coord. *III Jornadas HumHA 2009. Representaciones e identidades*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2011. Digital.
- 23 Coleman, Arturo H. *Mi vida...*, ob. cit. 423. Impreso.
- 24 Ribas, Diana I. «*Site-specific*. Su utilización como herramienta teórica en la historia regional». VII Jornadas de Investigación en Humanidades. Homenaje a Juan Carlos Garavaglia, Bahía Blanca. 5-7 dic. 2017. Ponencia. (En evaluación para publicar).
- 25 Sobre el fascismo en Bahía Blanca, pueden consultarse las investigaciones de Bruno Cimatti. Entre ellas: Cimatti, Bruno. «Bahía Blanca, camisas negras. El fascio Giulio Giordani y la constitución de la sociabilidad fascista en Bahía Blanca (1926-1927)». Tesina. Universidad Nacional del Sur, 2016. Impreso; Cimatti, Bruno. «Asociacionismo italiano y fascismo fuera de Italia: repensando su relación desde el caso de Bahía Blanca». *Estudios del ISHiR* 6, 16 (2016): 61-80. Web. 19 nov. 2018 <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR> ; Cimatti, Bruno. «Fascistas y antifascistas en las elecciones de la Sociedad Italia Unita de Bahía Blanca (enero de 1927)». *Avances del Cesor* 13, 14 (2016): 117-136. Web. 19 nov. 2018. <http://web2.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/AvancesCesor/index>
- 26 Vecchi, Rodrigo. «Monumento a Garibaldi». Ribas, Diana y Fabiana Tolcachier. *La California del Sur: de la construcción del nudo ferro- portuario al centenario local (Bahía Blanca, 1884-1928)*. Bahía Blanca: Ediuns, 2012: 61-67. Impreso.
- 27 Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 12 sept. 1927: 379. Manuscrito.
- 28 Domingo Pronsato (Bahía Blanca, 1881-1971). Descendiente de una de las familias de origen italiano más antiguas de la localidad, había sido condecorado por el reino de Italia con la Cruz del Caballero en enero de 1924, junto con los bahienses Juan Antonio Canessa y Humberto Orsi. En octubre de ese mismo año expuso sus pinturas en el Salón Prieto y en junio de 1926 presentó una muestra junto con Juan Carlos Miraglia. Fue concejal del Partido Conservador desde 1927 hasta comienzos de abril de 1928, cuando renunció a su banca junto con Ramón Olaciregui y Martín Dithurbide por disidencias con el resto del bloque partidario. Más información sobre Domingo Pronsato, en los capítulos de María Alejandra Saus y de María de las Nieves Agesta en este mismo libro.
- 29 Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 14 nov. 1927: 40-41, 53. Manuscrito.
- 30 Tolcachier, Fabiana. «El monumento al Barón de Hirsch». Ribas, Diana y Fabiana Tolcachier. *La California del Sur: de la construcción del nudo ferro- portuario al centenario local (Bahía Blanca, 1884-1928)*. Bahía Blanca: Ediuns, 2012: 55. Impreso.
- 31 En agosto de 1927, después de haber sido intendente durante ocho meses, el cuñado del gobernador Vergara, Eduardo González renunció expresando que no había podido gobernar porque sus proyectos habían dormido en el Concejo Deliberante. Molina, Hernán. *1886-2003...*, ob. cit. 130. Impreso.
- 32 En 1922, cinco años después de la muerte del filántropo, todavía no se había terminado de resolver su legado testamentario a la Biblioteca Rivadavia (Asociación Bernardino Rivadavia) y al Hospital Municipal, aun cuando el Concejo Deliberante ya había estado disponiendo de fondos a cuenta. Ante el cuestionamiento periodístico y los próximos comicios municipales, el intendente Jorge Moore había presentado un proyecto de erigir un monumento de bronce con pedestal de granito en la plazoleta existente en la esquina de Alsina y Dorrego. Concluidos los tiempos electorales, el diario porteño *La Nación* instó a que el Consejo Directivo de la Asociación Bernardino Rivadavia

- participara en la construcción del monumento, por partes iguales con el Municipio, mediante la organización de una comisión. Con esta coparticipación quedó definido un nuevo emplazamiento en la plaza Rivadavia que resolvía los cuestionamientos efectuados por la prensa opositora respecto del anterior. Ribas, Diana I. «Posibilidades y limitaciones de las publicaciones periódicas como fuentes históricas en el abordaje biográfico (Luis Caronti, 1858-1917)». En Mabel N. Cernadas y Patricia A. Orbe, comps. *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca, Ediuns, 2013: 93-120. Impreso. Si bien en 1924 el escultor local Enrique Della Valle había presentado varios bocetos, los cambios producidos en el gobierno municipal y en algunos miembros de la comisión pro-monumento fueron dilatando la concreción del proyecto, lapso durante el cual la Biblioteca Popular editó, con motivo del octavo aniversario del fallecimiento, una biografía de Luis Caronti. A mediados de 1926, se retomó la cuestión enviando una nota al nuevo Comisionado Municipal Aquiles Carabelli, justificando la selección efectuada «por ser la que a su juicio reúne las mejores condiciones de solidez y elegancia y estar su precio dentro de los recursos calculados». Un año después, volvió a ser convocada la comisión para tratar la modificación del contrato firmado con el escultor y la ubicación del monumento; en varias sesiones se trató la demora en devolver la nueva propuesta de parte del artista hasta que, finalmente, el 6 de febrero de 1928 se aprobó la maqueta presentada por José Vian y se solicitó al Concejo Deliberante que resolviera la ubicación del mismo dentro de la plaza Rivadavia. Ribas, Diana I. «¿Un renacimiento sureño? El monumento a Luis Caronti (Bahía Blanca, 1928)». Teresa Espantoso Rodríguez, coord. *Reflexiones entre los dos Bicentenarios. 1er. Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*. Buenos Aires: GEAP Argentina, 2013: 103-116. Impreso.
- 33 A fines de octubre de 1927 los ediles socialistas impulsaron el pedido de informes al Ejecutivo en relación con el lugar en donde se ubicaría el monumento a Caronti y a los fondos existentes para erigirlo, además del texto de la Ley Nacional del Monumento a Rivadavia y del trámite seguido por el expediente en la Intendencia. Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 20 oct. 1927: 456-457. Manuscrito.
- 34 Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 12 mar. 1928: 237-238. Manuscrito.
- 35 Ídem: 241-242.
- 36 El dictamen en minoría del radical Justo Jonás planteaba otra interpretación de la Ley Nacional 11390 y que antes debían resolverse cuestiones económicas y de pertinencia de poderes. Ídem: 237-238.
- 37 Honorable Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 26 mar. 1928: 266-267. Manuscrito. Teniendo en cuenta que no llegaban a tiempo para realizar los trámites burocráticos indispensables con el Honorable Concejo Deliberante, el 3 de abril la colectividad española solicitó al intendente Ayala Torales el permiso provisional para colocar la piedra fundamental del monumento a erigir, que perpetuaría la memoria de la fundación de Bahía Blanca y la confraternidad hispano-argentina. En esos momentos estaban gestionando la donación de los terrenos en la avenida Alem y la futura calle Paraguay, realizada por Petrona Heguilor de Bordeu, con el objetivo de formar una rotonda en donde se ubicaría «un símbolo de la grandeza de la raza hispano americana y de su idioma» («La colectividad española solicita autorización para colocar la piedra fundamental del futuro monumento que los españoles donarán a esta comuna». *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 7, 76-77 (1928): 1849. Impreso).
- 38 Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado: Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona: Anagrama, 2014: 92. Impreso.
- 39 Honorable Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 13 jun. 1927: 154-156. Manuscrito.
- 40 Honorable Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 26 mar. 1928: 263. Manuscrito.
- 41 «Comité Británico Pro Centenario. Excedente remitido a la Comisión Oficial». *El Censor* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 abr. 1928: 4. Impreso.
- 42 Ordenanza del 26-12-1927, redactada por Arrieta (PS), Pérez Bustos (PC) y Mela (UCR) a partir de la moción sobre tablas presentada por el concejal Dithurbide (PC), apoyada por Arrieta y Pérez Bus-

- tos. Honorable Concejo Deliberante. *Libro de actas, 1926-1928*. 26 dic. 1927: 116. Manuscrito.
- 43 La prensa local y porteña destacó que una excepcional cantidad de forasteros se acercó a la ciudad en varios trenes especiales procedentes de la Capital y mediante muchos autos desde los caminos regionales, así como que la demanda de hospedaje obligó a habilitar el alquiler de habitaciones incluso en casas de familia. El tráfico congestionado y los comercios concurridísimos llamaron la atención de los periodistas, especialmente desde el fin de semana anterior (por caso, «Preparativos para el Centenario de la ciudad. El ambiente está caldeado y el pueblo desborda de entusiasmo. Diariamente afluye a la ciudad numerosos forasteros. Los hoteles y pensiones están totalmente ocupados». *El Censor* [Bahía Blanca, Argentina]. 7 abr. 1928: 2. Impreso.
- 44 El campeonato de fútbol del Centenario había comenzado dos semanas antes con la participación de deportistas de Uruguay, la Capital Federal, Rosario y de los pueblos vecinos Coronel Suárez y Río Colorado. El partido final se jugó el 11 de abril de 1928.
- 45 En la selección de modos de visibilización de los distintos sectores debe tenerse en cuenta, en el plano gubernamental, que el Poder Ejecutivo nacional a cargo del presidente Alvear delegó su representación en el Ministro de Marina e interino de Guerra, almirante Domecq García, quien permaneció en la base naval Puerto Belgrano el día previo a los festejos. Esta priorización del gobierno central y, a su vez, el desplazamiento del Ejército que solo adhirió a la celebración, posicionó a Bahía Blanca como puerto militar. Por el contrario, la presencia del gobernador Vergara potenció, en lo político, al sector yrigoyenista, reforzando localmente sus lazos familiares con el sector liderado por los hermanos González y, en lo social, las demostraciones de adhesión de los vínculos establecidos durante su vida en la ciudad. No es un dato menor que la comitiva de la provincia fue ampliada a último momento y que, finalmente, estuviera conformada por el vicegobernador, por varios altos funcionarios, por diputados, por el intendente de La Plata y por máximos representantes del sector judicial y universitario, que permanecieron aquí desde el miércoles 10 de abril de 1928 hasta el domingo 15 por la noche. Los discursos oficiales estuvieron a cargo del gobernador en el banquete ofrecido por la Municipalidad, del Ministro de Gobierno en el acto de colocación de la piedra fundamental del monumento a los Fundadores, del Ministro de Hacienda en el banquete del concurso de los industriales, del oficial mayor del Ministerio de Obras Públicas en la inauguración de la Exposición Industrial y del vicepresidente de la Suprema Corte de Justicia en el acto inaugural del Palacio de los Tribunales.
- 46 Esta forma de representación de paisajes, ámbitos o escenas históricas desplegada sobre el interior de una superficie cilíndrica, con el espectador en el centro, empezó a ser usada por el pintor Robert Barker (1739-1806), que acuñó el término en 1792, cuando mostró en Londres su pintura del paisaje urbano de Edimburgo. Los panoramas fueron muy populares en la segunda mitad del siglo XIX, también en la Argentina.
- 47 Augusto Ferrari (San Possidonio, Italia, 1871-Buenos Aires, 1970). Arquitecto por la Universidad de Génova, se radicó definitivamente en Argentina en 1926. Pintó panoramas de las batallas de Maipú (Buenos Aires, 1910), de Salta y Tucumán (1916).
- 48 A partir de la Ordenanza del 22/05/1930, el 11/09/30 el intendente Ayestarán aprobó la licitación de traslado del Panorama de Bahía Blanca desde la Av. Colón 50 al Parque Independencia. Según esta resolución, el gobierno municipal otorgaría \$ 2000 a Daltoé para «desarmar y armar el kiosco; desmontar y colocar la tela del Panorama y la plataforma central; reponer todo el material averiado, y dejar el kiosco en condiciones de ser nuevamente utilizado». La Municipalidad ejecutaría los movimientos de tierras del lugar de emplazamiento, proveería el transporte, así como los materiales y la mano de obra para la construcción de la columna central de cemento armado, la pantalla circular de tela y los artefactos de luz. («Traslado del 'Panorama de Bahía Blanca'», *Boletín Municipal de Bahía Blanca*, año IX, n.º 105, setiembre 1930, p. 2965. Para un análisis del Panorama de Bahía Blanca, integrado al resto de la producción pictórica de Ferrari, véase el estudio crítico realizado por Roberto Amigo para el catálogo de la muestra «Augusto C. Ferrari (1871-1970): cuadros, panoramas, iglesias y fotografías», editado por su hijo, el artista León Ferrari. Ferrari, León, edit. *Augusto C. Ferrari (1871-*

- 1970): *cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*. Buenos Aires: Licopodio, 2003. Impreso.
- 49 «La exposición agrícola atrajo durante todo el día a mucho público». *La Nación* [Buenos Aires, Argentina]. 13 abr. 1928: 15. Impreso.
- 50 Los organizadores de la Exposición de la Habitación fueron los ingenieros Francisco Marseillán, Segundo Fernández Long y Guillermo L. Martín, con la colaboración de Antonio Di Mambro, Verner Heidenreich y Rodolfo de los Santos.
- 51 Sobre el monumento a San Martín de Bahía Blanca, véase Agesta, María de las Nieves. «Una cabalgata solitaria: Debates sobre arte y espacio público a propósito de la inauguración del monumento a San Martín (Bahía Blanca, 1910)». Teresa Espantoso Rodríguez, ed. *Arte público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones: 1º Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2009. Digital.
- 52 La primera iniciativa de realización de un monumento a Rivadavia en la plaza homónima de Bahía Blanca estuvo incluida en las acciones organizadas por la Comisión Nacional del Centenario. La presión de la prensa conservadora católica sobre el jurado derivó en que fuera declarado desierto el primer premio del llamado a concurso de maquetas realizado en 1908 y que, por reglamento, quedara anulado. Sobre este tema, véase Ribas, Diana I. «¿Desierto? El proyecto de monumento a Rivadavia (Bahía Blanca, Argentina – 1908)». Marcela Drien Fábregas *et al.*, ed. *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina: III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2013. 145-157. Impreso y «Algunas reflexiones en torno a las imágenes y los espacios en la historia local a partir de un estudio de caso (monumento a Rivadavia, Bahía Blanca, 1908)». Marcela Aguirrezabala *et al.*, ed. *Volúmenes temáticos de las V Jornadas en Investigación en Humanidades: Pensar lo local: Visiones y experiencias en torno de la ciudad y su historia*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, v. 4, 2015. Web. 9 nov. 2018. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2841/1/Andr%C3%A9%20Carmen%20del%20Pilar.%20Avances%20y%20problemas%20de%20la%20historia%20de%20Bah%C3%ADa%20Blanca.pdf>
- 53 Sobre el monumento a los Fundadores de Bahía Blanca, véase Ribas, Diana I. «El monumento a los fundadores de Bahía Blanca (1928-1931)». *Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*. Org. José Cirillo *et al.* Belo Horizonte: C/Arte, vol. 1, 2011: 270-279. Impreso.
- 54 A pesar de que el diputado socialista Agustín de Arrieta expresó la posición poco proclive a monumentalizar la memoria de los hombres públicos sostenida por su partido, realizó tres disertaciones en las que destacó la iniciativa del héroe de «crear en esta región atlántica un puerto y fortaleza que impidiera la invasión por estas apartadas costas y entonces abandonadas al salvaje, de las fuerzas imperiales brasileñas que combatían por arrebatar nos parte del suelo de las provincias unidas» («El acto socialista del Domingo; Pro-Monumento a Rivadavia», *Nuevos Tiempos*, Bahía Blanca, año XV, n.º 1128, 25 de abril de 1928: 1).
- 55 «Piedra fundamental del monumento a Rivadavia». *La Prensa* [Buenos Aires, Argentina]. 14 abr. 1928: 20. Impreso. Al día siguiente, *La Prensa* omitió referenciar a la fuente de la colectividad británica e insistió que se había «colocado la estatua de una persona extraña, ajena a nuestra intimidad espiritual y que jamás fue un benefactor del país» («El monumento a Rivadavia en Bahía Blanca». *La Prensa* [Buenos Aires, Argentina]. 15 abr. 1928: 13. Impreso). Teniendo en cuenta el acto de vandalismo sufrido después de la inauguración («¡Salvajada! El monumento israelita ha sido embadurnado con bleck». *El Censor* [Bahía Blanca, Argentina]. 20 oct. 1928: 5. Impreso), los argumentos en contra del empresario judío responderían a representaciones de grupos antisemitas.
- 56 Según lo establecido en la Ley n.º 3932, «Incompatibilidad de los cargos de Intendente, Concejal Municipal y Consejero Escolar, con los de legisladores provinciales y nacionales» (30-09-1927).
- 57 Carlos Eusebio Cisneros (Dolores, 1896-Buenos Aires, 1970). Abogado egresado de la UBA, radicado en Bahía Blanca en 1918. Molina, Hernán. 1886-2003..., ob. cit. 137. Impreso.
- 58 Señala Antonio Crespi Valls: «Se ha dicho y repetido que Luis C. Caronti fue el primer Intendente Municipal de Bahía Blanca, lo que en aras de la verdad histórica, obliga a una rectificación. Luis C. Caronti no

- fue el primer intendente municipal elegido por imperio de la Ley Orgánica de las Municipalidades, pero sí el primer ciudadano bahiense que desempeñó la Intendencia». Crespi Valls, Antonio. *Homenaje a Luis C. Caronti: conferencia*. Bahía Blanca: Asociación Bernardino Rivadavia, 1954: 13. Impreso.
- 59 «Fue inaugurado el monumento a Caronti; fue el de ayer un acto elocuente; La concurrencia del público. Los discursos que fueron pronunciados». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 1 oct. 1928: 6. Impreso. Este último aspecto también fue destacado por el periódico socialista *Nuevos Tiempos*: «Como prueba de su alta democracia queda en los anales de Bahía Blanca aquella cláusula de su testamento que establece que para que la comuna pueda percibir su legado deberá hallarse con autoridades legalmente constituidas, es decir, que debe hallarse regida por un intendente elegido en comicios libres y no por uno de esos comisionados que el Poder Ejecutivo envía de vez en cuando» («Homenaje a Caronti»). *Nuevos Tiempos* [Bahía Blanca, Argentina]. 3 oct. 1928: 1. Impreso.
- 60 El periódico conservador *El Régimen* apeló al humor satírico desde el título de la nota, en el que una vez más se refirió a Cisneros llamándolo «Fosforito». Denostó su trabajo como profesor de Historia en el Colegio Nacional (falacia argumentativa *ad hominem*) y contrapuso enunciaciones precisas del discurso del intendente con datos brindados en la conferencia del presidente de la Confederación Georgista Argentina, ingeniero Nicolás Besio Moreno, realizada horas más tarde («Apagando el fosforito. No tiene el intendente siquiera la erudición fácil que se obtiene leyendo un almanaque. Algunas perlas del último discurso»). *El Régimen* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 oct. 1928: 1-2. Impreso.
- 61 La Comisión Pro Monumento estaba integrada por el intendente Cisneros como presidente, los hermanos radicales Eduardo y Enrique González; los conservadores Francisco Cervini y Martín Dithurbide; el socialista Agustín de Arrieta; el capitán de navío Jorge Campos Urquiza y el teniente coronel Juan Estivil; los profesores Prudencio Cornejo, Isauro Robles Madariaga y Raquel Barriónuevo; el contador integrante de la Asociación Bernardino Rivadavia, Daniel Cabello, quien era socio de la Asociación Cultural y del elitista Club Argentino junto con Carlos Vitalini y Juan Unsworth. Las conferencias de Arturo B. Kiernan (UCR), Alejandro B. Bonel (UCRBB) y del socialista Agustín de Arrieta se desarrollaron entre el 15 y el 21 de octubre en el cine Odeón y en las plazas Rivadavia, Pellegrini y 9 de Julio de Bahía Blanca y en Punta Alta, Ingeniero White, Cabildo, Cuatros, Villa Mitre y Villa Rosas. En el cronograma de actos estaba previsto un discurso de un representante de la Liga Patriótica Argentina, sin indicar su nombre.
- 62 El diputado nacional Roberto Giusti viajó para dar una conferencia en el Centro Socialista Independiente.
- 63 César Sforza (Buenos Aires, 1893-1983). Cursó en la Academia Nacional de Bellas Artes. Ganó el Segundo Premio Nacional de Bellas Artes en 1918 y el Primero en 1920, además de premios municipales (Pagano, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1981: 200-201. Impreso).
- 64 Véanse Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004. Impreso; Delgado, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la catarata, 2011. Impreso.
- 65 El jurado, presidido por Pettoruti, estuvo formado por el presidente de la Corporación de la Industria y del Comercio local Pedro Claisse, el periodista Eusebio Heredero Clar y tres integrantes de la agrupación Índice: el músico Tobías Bonesatti, el ingeniero Luis María Heres y el abogado Orlando Erquiaga (UCR). Sobre los vínculos con Emilio Pettoruti, véase el texto de María de las Nieves Agesta en este volumen.
- 66 Las otras caricaturas presentadas por Masera correspondían a Ramón Ayala Torales, Alfonso Sica Bassi, Luis M. Heres y Antonio Muñoz. El trabajo de Masera como caricaturista ha sido analizado en Agesta, María de las Nieves. «De la pluma al pincel. Las revistas culturales bahienses en los comienzos de la profesionalización de los artistas visuales durante las primeras décadas del siglo XX». En Orbe, Patricia A. y Carolina López, eds. *Actas de las V Jornadas de Investigación en Humanidades. Vol. 10. Las revistas como objeto de investigación en Humanidades: Perspectivas de análisis y estudios de casos*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2013: 7-21.

- 67 «Marginario». *Índice* [Bahía Blanca, Argentina]. 18 abril 1928: 2. Impreso.
- 68 Con el título «Neoclasicismo y nacionalismo» Pettoruti realizó una defensa del arte moderno. En otro artículo dio su opinión acerca de la realidad artística y cultural de Brasil. También hizo comentarios sobre artistas argentinos y extranjeros: Antonio Pedone, Gino Severini, Enrique Prampolini, Aldo Bandinelli, Arturo Ciacelli y Elsa Strom de Ciacelli, Alejandro Xul Solar.
- 69 Ribas, Diana I. «Emilio Pettoruti en Bahía Blanca: Su rol en la difusión del arte moderno europeo». *Europa y Latinoamérica, Artes visuales y música; III Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999. Digital.
- 70 «El escultor Hoffman». *Índice* [Bahía Blanca, Argentina]. 18 abril 1928: 31. Impreso. «Creyente», de Hoffman y «El suplicio de Tántalo» de Vian recibieron medallas de plata como reconocimiento a las menciones ganadas en la sección Escultura de la Exposición de Arte en el Policlínico, mientras que el primer premio fue otorgado a «Arquero» de Troiano Troiani y el segundo premio a «La oración», de Luis Perlotti.
- 71 J. C. Miraglia nació en Azul en 1900, pero sus padres residían en Bahía Blanca desde 1894. La familia regresó a Italia en 1902. En 1912 —después del fallecimiento de su madre— el padre y los tres hermanos volvieron a Bahía Blanca. Inició su formación con Juan Ferraro en 1914. A partir de 1920 residió durante temporadas en Buenos Aires, en donde tomó clases con Atilio Malinverno. Ver Gené, Enrique Horacio. *Juan Carlos Miraglia; meditación en torno a la vida y los tiempos creativos de un artista integral*. Buenos Aires: Latin American Art, 2010. Impreso.
- 72 «La exposición industrial». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 18 abr. 1928: 7. Impreso.
- 73 El jurado consideró fuera de concurso las «obras de los maestros» Carlos Ripamonte, Pío Collivadino y Cupertino del Campo. Estuvo integrado por el abogado Manuel Bermúdez, el químico Alberto Rabino, el cerealista y concejal radical Moisés Tapiero, el constructor y concejal del Partido Conservador Antonio Gerardi y el arquitecto Ernesto Guiraud, que en ese entonces estaba a cargo de la construcción del nuevo edificio de la Asociación Bernardino Rivadavia (ABR).
- 74 Bahía Blanca aspiraba a ser capital de provincia y reunir de esa manera su potencial económico con el poder político. En el siglo XIX esa representación tomó forma en la imagen «Nueva York de Sudamérica» y, posteriormente, en el nombre del periódico *La Nueva Provincia*, fundado en 1898. En esos momentos, además, el periódico local *El Censor* comentó que, si bien la Comisión Oficial del Centenario estaba integrada por «elementos de todos los sectores políticos», una vez pasados los festejos constituirían un partido político comunal, con el objetivo de priorizar la administración y prescindir de la dependencia a los grandes partidos de carácter nacional. («Hijos de Bahía Blanca Pro Centenario». *El Censor* [Bahía Blanca, Argentina]. 2 abr. 1928: 4. Impreso).
- 75 «Reuniose ayer la comisión Pro centenario de Bahía Blanca; terminó de considerar, en particular, el programa de labor; las ampliaciones introducidas en el proyecto.- Telegramas del gobernador Vergara». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 12 ago. 1926: 10. Impreso.
- 76 «Monumento a Rivadavia – Pago de los premios instituidos en el concurso de ‘maquettes’». *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 9, 102 (1930): 2779-2780. Impreso.
- 77 «El escultor Urbici Soler. Se halla entre nosotros este vigoroso artista catalán, autor de un proyecto para el monumento que ofrecerán los españoles a nuestra ciudad en ocasión de su fecha centenaria. Algunas de sus obras». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 15 abr. 1928: 14. Impreso.
- 78 En la revista local *Arte y Trabajo* fue publicado que, después de «varias reuniones y numerosas gestiones en la capital federal», la Comisión Hijos de Bahía Blanca resolvió encomendar una «maquette» a César Sforza, que figuraba en segundo término en una nota pasada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, en respuesta al pedido «del nombre de cinco escultores que a su juicio se encontrarán más capacitados para realizar la obra». El primero, Agustín Riganelli, no aceptó realizar el boceto si no le aseguraban primero la adjudicación de la obra. Ver: *Arte y Trabajo* [Bahía Blanca, Argentina]. Marzo-abril 1931: s. p. Impreso.
- 79 En febrero de 1929 se reunió el jurado a cargo de seleccionar las maquetas y los premios del monumento a Rivadavia. Estuvo compuesto por cinco integrantes: el ingeniero José Sánchez, como

- representante de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación; Atilio Chiappori, de la Academia Nacional de Bellas Artes; el arquitecto Enrique Quinke, por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia; el ingeniero Guillermo Martín por la Municipalidad de Bahía Blanca y César Sforza por los escultores participantes.
- 80 En este sentido, por ejemplo, puede señalarse que Gaspar Besares Soraire, secretario de la primera comisión directiva de la Sociedad de Artistas Argentinos, había fundado en 1928 la Agrupación de Artistas Argentinos Camuatí junto con el pintor Roberto Cascarini; a su vez, que este último había ocupado los cargos de presidente, vicepresidente y secretario de la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes entre 1918 y 1919, entidad frecuentada por Sforza y por Pascual Ayllón.
- 81 Sociedad de Artistas Argentinos (SAA). *Libro de Actas Diciembre 1930/Marzo 1936*. 9 marzo 1931. Manuscrito.
- 82 Luis Carlos Rovatti (Buenos Aires, 1895-1986). Inició su formación en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Viajó a Europa entre 1911 y 1914. Triunfó en el premio Roma, pero no pudo disfrutar de la beca por la Primera Guerra Mundial. A su regreso tuvo como maestro a Correa Morales. Logró el Primer Premio Nacional y el primero municipal en 1923. Pagano, José León. *El arte...*, ob. cit. 212. Impreso. En octubre de 1929 fue elegido su boceto para el monumento a Rivadavia, que fue inaugurado en la plaza central homónima de Bahía Blanca en 1946.
- 83 Sociedad de Artistas Argentinos (SAA). *Libro de Actas Diciembre 1930/Marzo 1936*. 12 dic. 1930: 1. Manuscrito.
- 84 Sociedad de Artistas Argentinos (SAA). *Libro de Actas Diciembre 1930/Marzo 1936*. 19 enero 1931: 5-6. Manuscrito.
- 85 Ribas, Diana I. «¿Desierto?...», ob. cit.
- 86 «Infatti dopo aver sposato la concittadina Maria Bellomo era partito con per l'Argentina. Questo viaggio non era stato deciso all'improvviso o per spirito di avventura. In lui, repubblicano e mazziniano convinto, la volontà di lasciar el'Italia era maturata dopo lunghe riflessioni, proprio per l'insofferenza al fascismo di cui non tollerava la dittatura». Venturini, Giuseppe. «Giuseppe Vasco Vian». *Associazione Trevisani Nel Mondo*. 9 jun. 2009. Web. 21 ago. 2018. <http://www.trevisaninelmondo.it/SezioniATM/SezioniITALIAAN/MOGLIANOVENETO/GiuseppeVascoVian/tabid/145/Default.aspx>
- 87 Vecchi, Rodrigo. «Monumento a Garibaldi», ob. cit. 65-66. Impreso.
- 88 «Colaboración; el monumento a Caronti y los... comentarios». *Nuevos Tiempos* [Bahía Blanca, Argentina]. 6 oct. 1928: 1. Impreso.
- 89 Chartier, Roger. «La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones». *Punto de Vista* 13, 39 (1990): 47-48. Impreso.
- 90 Asociación Bernardino Rivadavia. *Actas de Sesiones del Consejo Directivo, 1922-1928*. 6 feb. 1928: 173. Manuscrito.
- 91 Ribas, Diana I. «¿Un renacimiento sureño?», ob. cit.
- 92 Entre los trabajos realizados por Vian en nuestra ciudad, su hija Norma enumeró: la ornamentación exterior de la Sociedad Italiana y del Teatro Rossini; la decoración interior, exterior y figura de «La Imprenta» de la fachada del edificio de *La Nueva Provincia*; la ornamentación y cabeza de Minerva en el frente de la Biblioteca Rivadavia; los bustos de Joaquín Rossini, de Hipólito Yrigoyen para el comité radical, de Marzio Cantarelli y su señora Mélide Morandi; numerosos monumentos funerarios. Asimismo, decoraciones del Teatro Italiano y de la Sociedad Italiana en Punta Alta. Vian, Norma. Carta a Diana I. Ribas. 22 feb. (1985). Mecanografiada.
- 93 «El monumento de los españoles. Un proyecto del escultor». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 13 jun. 1928: 5. Impreso.
- 94 El nombre de esta formación local es homólogo a la Agrupación de Gente de Artes y de Letras «La Peña» que se reunía desde 1926 en el Café Tortoni, en Buenos Aires.

SÍNCOPAS Y CONTRATIEMPOS

EN LA INSTITUCIONALIZACIÓN OFICIAL DE LA MÚSICA EN BAHÍA BLANCA (1957-1959)

MARÍA NOELIA CAUBET

CONICET/ CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES "PROF. FÉLIX WEINBERG"
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

En los últimos años de la década del cincuenta, el Estado provincial llevó adelante un programa cultural y político de institucionalización oficial de la música. En ese marco, se fundaron en abril de 1957 el Conservatorio de Música y Arte Escénico y la Orquesta Estable de Bahía Blanca. El primero, inaugurado en noviembre de ese mismo año, fue creado a partir de la confluencia entre aspiraciones locales y un programa político cultural de oficialización de la música, impulsado en la provincia de Buenos Aires por el músico Alberto Ginastera, quien había organizado el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata en 1948 y había multiplicado sus dependencias en los distritos bonaerenses de Banfield (1950) y Chivilcoy (1957)¹. Por el contrario, el proyecto del conjunto instrumental fue netamente bahiense dado que no figuraba en los propósitos de Ginastera ni en los del Ministerio de Educación. Presentado a las autoridades comunales por un intelectual aficionado a las artes, Antonio Schulz, desencadenó un movimiento entre los músicos locales que culminó en su definitiva concreción en 1959.

Este capítulo se propone examinar los nexos establecidos entre ambas entidades entre 1957 y 1959, respecto de su estructuración y de la conformación de sus planteles. A partir del análisis de documentación oficial, prensa periódica y fuentes orales reconstruiremos las condiciones, los conflictos y las problemáticas propias del proceso de institucionalización oficial de la música en Bahía Blanca e intentaremos demostrar que, lejos de ser un proceso lineal, no estuvo libre de obstáculos y contratiempos relacionados, por una parte, con las características específicas del campo musical local y, por otra, con los lazos entre las nóveles instituciones y el Estado provincial.

En primer término, nos enfocaremos brevemente en el proceso de creación de ambas entidades prestando atención a la articulación entre las políticas culturales provinciales y las iniciativas de los agentes locales. A continuación, nos referiremos a la estructuración de los planes de estudio y a la selección del cuerpo docente del Conservatorio. Por último, nos centraremos en la estructuración de la Orquesta para examinar los mecanismos de integración de los músicos.

Conservatorio y orquesta para Bahía Blanca: entre el proyecto provincial y las aspiraciones locales

La nueva coyuntura política iniciada en septiembre de 1955 con la instauración de la autodenominada «Revolución Libertadora» no interrumpió la apertura de nuevos espacios de intervención en la cultura y la educación llevada adelante por el Estado peronista en la provincia de Buenos Aires. A pesar de las rupturas en el plano político e ideológico y de los cambios en los elencos gobernantes, la nueva gestión prosiguió la creación de filiales del Conservatorio de La Plata iniciada en la década anterior. La reconstrucción de estas iniciativas en distintas escalas procura articularse con aquellos estudios que, desde el análisis de otros fenómenos, han contribuido a matizar las afirmaciones tajantes que sostenían la existencia de un corte abrupto entre el peronismo y la «Libertadora»².

Transcurría el año 1956 cuando la ministra de Educación provincial, Elena Zara de Decúrgez, arribó a Bahía Blanca con motivo del cincuentenario de la Escuela Normal Mixta. Luego de presidir los actos oficiales, la funcionaria elogió la actividad cultural que se estaba desarrollando en la ciudad y se refirió a la probable apertura de un Conservatorio de Música y Arte Escénico en Mar del Plata o en

Bahía Blanca³. Esta declaración provocó un intenso movimiento a nivel local, ya que posibilitaba la concreción de viejas aspiraciones de los músicos y de diversos sectores de la sociedad civil bahiense. De hecho, la visita de Zara alentó un movimiento que extendía el programa de institucionalización hacia otras disciplinas puesto que abogaba por la apertura de una posible escuela de Bellas Artes que incluiría —además de la música—, la enseñanza de arte escénico, plástica, danza e, incluso, la inauguración de un instituto cinematográfico. Además, las expectativas en torno al conservatorio se vinculaban de manera estrecha con aquellas referidas a la orquesta. Desde las primeras décadas del siglo XX, los músicos bahienses habían organizado distintos conjuntos instrumentales institucionales e independientes⁴ e, incluso, habían integrado orquestas para ocasiones especiales que desaparecieron producto de la falta de financiamiento⁵. Por este motivo, el apoyo oficial parecía ser la clave para la estabilidad de la formación y, aunque los músicos eran los principales interesados en su apertura, la demanda hacia el Estado no partió de aquellos sino de Antonio Schulz⁶, quien presentó en julio de 1956 un proyecto al comisionado municipal Santiago Cenoz para componer un conjunto de cámara que dependiera de la comuna o del gobierno de la provincia. En dicho plan sugería que esta agrupación podría ser la célula inicial de un ente sinfónico que, sin embargo, estaría condicionado por la disponibilidad de artistas en Bahía Blanca y por la existencia de recursos económicos para solventar las contrataciones⁷.

El texto se refería en los siguientes términos a los provechos que implicaría la orquesta para los músicos bahienses:

Abstracción hecha de la importancia indiscutible que representaría para nuestra ciudad y su amplia zona de influencia (y acaso para nuestra provincia toda y el país en general) la existencia de un conjunto de esta naturaleza —cuya necesidad obvia recalcar— su funcionamiento permanente reportaría un verdadero estímulo para los músicos locales (y eventualmente para los de otras regiones del país) quienes verían en el mismo abrirse un horizonte pleno de promisorias posibilidades para la ejercitación adecuada de sus aspiraciones artísticas, hasta el presente despojados de todo apoyo oficial o privado y expuestos a las vicisitudes de una cruda situación que los obliga a actuar deambulando en conjuntos populares intrascendentes o a recurrir a otros medios de subsistencia diametralmente opuestos y desvinculados del arte de su predilección.

A pesar de que Schulz enfatizaba la importancia de la orquesta para la profesionalización de los músicos, no consideraba que esta pudiera producirse en los circuitos populares, a los que describía en términos despectivos. Sin embargo, en estos espacios se habían generado desde principios del siglo XX fecundas fuentes laborales para los artistas en los cines, las confiterías, los cabarets y, luego de 1930, en las emisoras radiales⁸. Por el contrario, la consagración de los músicos enfocados en las obras académicas se producía en ámbitos en los que no se percibía una remuneración económica que les permitiera vivir de dicha actividad, con la única excepción de la docencia. Aunque reclamaba el apoyo oficial, el proyecto de Schulz parecía priorizar los objetivos artísticos por sobre los profesionales e intentaba presentarse desvinculado de los intereses económicos y materiales. Sin embargo, la apertura de la orquesta permitiría la inserción laboral plena de aquellos vinculados a la *alta cultura*, al mismo tiempo que contribuía a separarla de la popular⁹.

Los periódicos locales hicieron referencia a esta iniciativa, resaltando las aptitudes de Bahía Blanca y los repetidos esfuerzos de los músicos locales por establecer este tipo de agrupaciones¹⁰. Sin embargo, la relevancia asignada a este proceso fue diferencial según los diarios: mientras que *La Nueva Provincia* y *El Atlántico*¹¹ se destacaron por publicar notas y editoriales con una frecuencia casi diaria, otras publicaciones, como el periódico *Democracia*¹², hacían referencias más reducidas y ocasionales. Esta divergencia se debía a que Alberto Fantini¹³ y José Escáriz, además de desempeñarse como editorialistas y críticos de arte en los dos primeros, respectivamente, tenían una vasta trayectoria como músicos¹⁴. Asimismo, el primer número de la revista *Arte* recuperó el proyecto presentado por Schulz

y sugirió la importancia de la rigurosidad en la conformación y el funcionamiento del conjunto instrumental¹⁵. Actuando como mediadores entre el Estado y la sociedad civil, estos órganos de prensa expresaron una efectiva adhesión a la instauración de las entidades artísticas, realizaron un seguimiento periodístico del proceso e incentivaron a la comunidad a movilizarse en favor de este objetivo por medio de editoriales que enfatizaban la «vocación musical» de la ciudad (figura 26). Asimismo, remarcaron la función pedagógica de la orquesta y del conservatorio puesto que eran considerados «vehículos de cultura» y «escuelas del buen gusto en la faz de la educación musical» en tanto contribuirían a la educación estética de la juventud y permitirían que la «alta cultura» llegara al pueblo por medio de espectáculos, conciertos y recitales¹⁶. En una coyuntura en la que el Estado había ampliado sus incumbencias¹⁷, se esperaba que su intervención se tradujera en la provisión de recursos financieros para el sostenimiento de los artistas, sobre todo porque las prácticas musicales académicas revestían un interés especial al ser concebidas como una vía hacia el «enaltamiento espiritual»¹⁸.

El proyecto de Schulz recibió respuestas favorables por parte del Comisionado Municipal Santiago Cenoz, quien convocó a una reunión en la que se designó una comisión integrada por Antonio Schulz, Alberto Fantini, Alberto Guala, José Escáriz y Omar Meloni para la presentación y el estudio del anteproyecto destinado a la organización de la orquesta de cámara¹⁹. En esta oportunidad, se llegó a la conclusión de que el músico debía ser retribuido en la medida de su consagración y de su responsabilidad, aunque el esfuerzo económico superaba las posibilidades del presupuesto comunal. Por ello, la comisión apeló al Estado provincial afirmando que este «no puede permanecer al margen de estas inquietudes que proclaman, por sí solas, una prestancia espiritual que dignifica a una población»²⁰.

Los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Juan José Castro, en Bahía Blanca durante el mes de septiembre, fueron auspiciados por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Sur (UNS) y pusieron en contacto a los músicos bahienses con el timbalista Antonio Yepes²¹, quien instó a los dirigentes de la Asociación de Músicos Bahienses (AMBA) a encaminar los esfuerzos para la concreción de la orquesta²². De hecho, Alberto Guala era amigo de Yepes y se habían vinculado en la década del cuarenta cuando se inició una huelga contra las radioemisoras para reclamar el pago de aguinaldos y el aumento de los sueldos de los músicos que allí trabajaban. Según



Figura 26. Adhesión del Sindicato de Músicos a la instauración de la Orquesta Estable. Fuente: «Suplemento cultural: Ideas Imágenes». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 11 jul. 1996: 2. Impreso.

Guala²³, los intercambios con el timbalista posibilitaron el contacto con Alberto Ginastera, a quien conoció cuando viajó a La Plata junto a Omar Meloni en calidad de delegados de la Asociación de Músicos Bahienses²⁴. Al mismo tiempo, esta asociación adhirió a la campaña para que se crease una orquesta que dependiera del conservatorio y que fuera subvencionada por el gobierno de la provincia.

En la entrevista con Elena Zara y con Alberto Ginastera, la comisión local del Sindicato de Músicos entregó un memorial en el que se resaltaban las condiciones con las que contaba la ciudad para la conformación de la orquesta. Allí, se argumentaba que la existencia del conjunto propiciaría el aprendizaje de instrumentos que no solían estudiarse por falta de aplicación y contribuiría a la difusión de repertorio orquestal poco conocido en el ambiente musical bahiense. Asimismo, se resaltaba que la vinculación con el conservatorio era vital para atraer profesores de otras regiones que pudieran incorporarse a ambas instituciones. A pesar de las múltiples gestiones llevadas a cabo por la prensa, la sociedad civil y el poder ejecutivo municipal, el año finalizó y los bahienses no tuvieron noticias de las instituciones artísticas anunciadas²⁵. No obstante, las tan deseadas fundaciones se volvieron realidades próximas cuando se anunció que una parte del presupuesto provincial estaba destinada a ello²⁶.

Los reiterados pedidos para que las entidades se establecieran el 11 de abril en coincidencia con el aniversario fundacional de Bahía Blanca dan cuenta de la potencia simbólica de esta fecha. El decreto que fundaba el Conservatorio de Música y Arte Escénico y la Orquesta se dio a conocer en aquel momento y afirmaba que la localidad había «alcanzado un alto nivel cultural, reflejado en la intensa labor de sus instituciones representativas, intelectuales y artísticas»²⁷. Por su parte, los objetivos del Ministerio de Educación, enfocados en el desarrollo de la vida espiritual, la elevación y dignificación del pueblo en el interior de la provincia pueden rastrearse en esta y otras resoluciones del período, como las que reglamentaron la tercera filial del Conservatorio en Chivilcoy²⁸. A diferencia de otros sitios, en Bahía Blanca la institución de enseñanza oficial de la música y el teatro, organizada por Alberto Ginastera y dirigida por Alberto Guala, contó con una Escuela de Danzas Clásicas y una Orquesta Estable como dependencias, producto de los movimientos gestados por el periodismo, el Seminario de Danzas Clásicas y el Sindicato de Músicos.

Camarines en silencio: la conformación institucional del Conservatorio de Música

En los meses que mediaron entre la promulgación del decreto de fundación y el efectivo inicio de las actividades del Conservatorio se llevó a cabo su estructuración²⁹. Desde su denominación, la institución estaba ligada a la idea de *conservar* y transmitir las producciones canónicas de la historia de la música occidental. Con su establecimiento, el Estado concentró y unificó una manera determinada de enseñanza en relación con un proyecto orientado a la construcción de una nación civilizada. Como hemos analizado en investigaciones anteriores, las políticas educativas priorizaron los repertorios y métodos didácticos que provenían de las tradiciones europeas consagradas, privilegiaron el repertorio académico y excluyeron cualquier expresión popular, que quedaba reservada a los círculos privados de los alumnos³⁰. Por su parte, los paradigmas de enseñanza se dirigían a la preparación de músicos virtuosos y estaban inspirados en los modelos desarrollados durante el siglo XIX en el Conservatorio de París. Allí se aplicaba un método sistemático y racional basado en la realización de ejercicios muy analíticos pero descontextualizados que se dirigían al dominio de los elementos esenciales de la música tonal. Los procedimientos consistían en la imitación y la repetición, dando prioridad al estudio de repertorios en desmedro de las prácticas de improvisación³¹.

La nueva institución que comenzó a funcionar en los camarines del Teatro Municipal³², ofrecía carreras que, en su mayoría, estaban enfocadas en la docencia en el instrumento elegido y se dividían en tres ciclos: preparatorio (un año), elemental (cuatro años) y superior (seis años)³³. Había también una orientación en Educación Musical y otra a en Composición³⁴. Posteriormente, con el objetivo de preparar ejecutantes que se integraran a la orquesta, se estableció un curso de capacitación profesional destinado a los instrumentos específicos de aquella entidad³⁵.

Si bien la estructuración en tres ciclos de estudio no distaba de la que implementaban los conservatorios privados, la institución oficial sumaba materias complementarias en el aprendizaje de los músicos: a las tradicionales asignaturas de instrumento, de teoría y de solfeo se incorporaban otras como Armonía, Historia de la Música, Educación del oído, Música de Cámara, Orquesta y Coros, que apuntaban a la educación de profesionales, estéticamente instruidos y técnicamente capacitados a partir de una enseñanza racional y completa³⁶. Así lo sostenía Germán García, Director de Bibliotecas Populares de la provincia:

No olvido lo que han hecho por la música en Bahía Blanca algunos conservatorios y sobre todo algunos maestros como Luis Bilotti, que es pasión al servicio de una vocación, pero, ¡los conservatorios privados! Sospecho que algunos tienen dos objetivos precisos, que lograr cumplir: hacer tomar odio al instrumento por parte de los discípulos y proporcionar a las mamás la satisfacción de comentar con las vecinas la presentación de su niña en el concierto de fin de cursos... [...] El funcionamiento pleno del Conservatorio Provincial, donde se enseña a tocar algunos instrumentos más que el piano y el violín y se dará cátedra sobre materias que el músicos no debe ignorar, permitirá a los bahienses establece [sic] la diferencia que existe entre un estudio en serio y el simple aprendizaje que se realiza actualmente. Como la Universidad incorporó profesores y estudiosos a la vida de la ciudad, el Conservatorio tendrá también sus propios elementos³⁷.

De este modo, diferenciaba la educación en el Conservatorio de la que brindaban los institutos privados y resaltaba el rol que desempeñaría la nueva entidad en la promoción de un aprendizaje sistemático y académico y, por ende, en la profesionalización de los músicos. La carencia de una regulación que pautara el funcionamiento de los conservatorios privados llevaba a que se produjeran notables divergencias pedagógicas entre ellos y, a su vez, imposibilitaba que los títulos que emitían tuvieran validez legal. Por su parte, en la integración de sus cuerpos docentes operaban mecanismos que muchas veces se relacionaban con las redes personales y de parentesco. Frente a estos establecimientos privados, el Conservatorio oficial requería que, al momento de seleccionar a los directivos y a los profesores, se consideraran estrictamente sus competencias específicas. El Estado era concebido como garante de idoneidad y, por tanto, los mecanismos de selección debían ser transparentes y basarse en criterios propios del campo musical. Siguiendo este procedimiento, se realizaron concursos de títulos y antecedentes para cubrir los cargos de vicedirector y profesores del Conservatorio y de director de la Orquesta. En otros espacios como la Universidad Nacional del Sur (UNS) las formas de adjudicación de los puestos docentes se habían debatido entre la instauración de concursos públicos y el nombramiento a partir de decisiones ejecutivas. A pesar de las discrepancias, el sistema de concursos fue instalado en la casa de altos estudios³⁸. En el Conservatorio, por su parte, se articuló con otras lógicas que soslayaron parte de las normativas estipuladas y que, como veremos a continuación, permitieron dotar a la institución de un plantel educativo incipiente.

El llamado se hizo tanto en Bahía Blanca como en La Plata, en donde funcionaba la matriz central de la institución educativa. Dado que las capitales eran concebidas como centros culturales, la prensa bahiense veía con buenos ojos la llegada de músicos que renovarían los conceptos de la enseñanza y la estética. Asimismo, su arribo permitiría nutrir a la Orquesta y cubrir la carencia de profesores de determinadas áreas³⁹. La designación simultánea en ambos organismos y la suma de dos retribuciones económicas era una opción alentadora para el traslado de los ejecutantes. La importancia atribuida a los centros capitalinos se materializó también en la discriminación del origen de los profesores para los distintos ciclos de estudios: los postulantes bahienses solo podían aspirar a los cargos docentes en el Ciclo Elemental, mientras que las vacantes en el Ciclo Superior estaban reservadas para músicos provenientes de La Plata o Buenos Aires⁴⁰. Por un lado, esta diferenciación da cuenta del prestigio que significaba para el Conservatorio el hecho de contar en su plantel con docentes de destacada trayectoria

ría y, por otro, implicaba que la certificación final de los egresados estaba avalada por estos artistas, lo que constituía una acreditación de cierto nivel de excelencia. No obstante, y como analizaremos más adelante, durante los primeros años de funcionamiento de la entidad, la totalidad de los docentes provenían de Bahía Blanca.

Mientras que Ginastera había sido designado por el Poder Ejecutivo provincial y concentraba la dirección de todas las filiales, el cargo de vicedirector requería que el postulante fuese argentino, tuviese más de treinta años de edad y contase con un título habilitante para la docencia superior. Este último requisito podía excluirse si el músico acreditaba haber ejercido la enseñanza en ese nivel durante cinco años por lo menos. El jurado estaba integrado por directivos de conservatorios oficiales: Alberto Ginastera, Luis Gianneo y Pedro Alejo Sáenz⁴¹. La asignación mensual propuesta era de \$ 3000 m. n. mensuales⁴². Considerando que las condiciones salariales eran favorables, resulta curioso que solo se haya registrado un anotado en Bahía Blanca para el puesto: Alberto Guala. El reglamento que consideraba la experiencia en docencia superior permitió que este músico, aun sin contar con un título oficial, pudiera postularse. Asimismo, las redes que había generado con funcionarios platenses a partir de su accionar en el Sindicato de Músicos y de su trayectoria local, coadyuvaron para que accediera al cargo. Según se deduce de la prensa, los jurados analizaron la documentación en La Plata y luego transmitieron su dictamen al Ministerio de Educación de la provincia. A diferencia del concurso anteriormente mencionado, los que se realizaron para los docentes del Conservatorio exigieron que los miembros del cuerpo evaluador se movilizaran a Bahía Blanca debido a la paridad de antecedentes entre los postulantes⁴³. En un principio, se crearon puestos para dos profesores de Piano, uno de Canto, uno de Guitarra, dos de Introducción a la Música y Educación del oído, uno de Armonía, uno de Historia de la Música y uno de Acústica y Solfeo Moderno. De este modo, quedaba excluida la enseñanza de determinados instrumentos, como violín, violonchelo, flauta y otros que no comenzaron a dictarse en el ciclo lectivo de 1958⁴⁴. Para concursar se requería título habilitante y experiencia previa en la enseñanza o antecedentes que certificaran su participación en el movimiento artístico nacional y/o extranjero. La asignación mensual estipulada era de \$ 1400 m. n. mensuales que, en comparación con otros empleos, resultaba conveniente⁴⁵. La prueba de capacitación se realizó en el Teatro Municipal y se presentaron diecisiete concursantes (tabla 2).

Si bien el plantel se reducía entonces a cuatro profesores titulares, se generaron otros mecanismos para cubrir los cargos, como las designaciones provisionales o los contratos. En distintas ocasiones, quienes fueron incorporados de esta manera luego rindieron un concurso de oposición y antecedentes

Tabla 2. Resultados de los concursos docentes, octubre de 1957.

Fuente: elaboración propia sobre datos extraídos de «Organizase el funcionamiento del Conservatorio local de música». *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n.º 278, 28 de octubre de 1957: 4.

OCTUBRE 1957	
Materia	Profesor
Piano	Juliana Blasoni de Ramírez Urtasun
Introducción a la Música y Educación del Oído	Elsa Fanny Conte de Guala
	José Luis Ramírez Urtasun
Historia de la Música	Myrta Nydia Escáriz
Armonía	José Luis Ramírez Urtasun
Pianista acompañante	Oscar Orzali

para establecerse como titulares. El Conservatorio comenzó sus actividades con un curso preparatorio para los exámenes de ingreso al cual concurren aproximadamente 245 estudiantes. Ante la carencia de profesores en la mayoría de las cátedras, la entidad funcionó durante los primeros meses sobre la base casi exclusiva de los cursos de Piano, Introducción a la música y Educación del oído⁴⁶.

La concreción de la Orquesta se volvía imprescindible para incorporar ejecutantes y docentes, tal como se deduce de la prensa. Cuando *El Atlántico* relató el concierto inaugural del Conservatorio, por ejemplo, hizo alusión a las pruebas para ocupar cargos en la Orquesta y destacó que comprendía «a instrumentistas de cuerdas, maderas, robre [sic] piano, arpa y percusión»⁴⁷. Aunque no se llevaron adelante, se propusieron otros mecanismos diferentes a la instancia de concurso como, por ejemplo, contratar directamente a los instrumentistas para integrar los planteles de músicos⁴⁸.

Como abordaremos en el siguiente apartado, la conformación del organismo de interpretación demoró alrededor de dos años y, durante ese tiempo, se evaluaron otras alternativas para mejorar el desempeño del Conservatorio, entre ellas, la posibilidad de municipalizarlo⁴⁹. Esta iniciativa partió de un grupo de concejales pertenecientes a la UCRI y fue descrita en una editorial del diario *La Nueva Provincia* que comparaba sus beneficios e inconvenientes⁵⁰. Por un lado, la institución estaba funcionando desde 1958 en el Teatro Municipal, un edificio en el que no intervenía el financiamiento provincial. El gobierno local podría seguir ofreciendo dichas instalaciones sin costos y ocuparse del sostenimiento del Conservatorio con los bienes y las partidas que transferiría la Dirección General de Cultura. Por otro lado, se consideraba menor la jerarquía de los títulos expedidos por la Municipalidad en comparación con los otorgados por el Ministerio de Educación de la Provincia. Es probable, tal vez, que esta potencial desmejora en la calidad de los diplomas haya influido para que no se efectivizara la propuesta.

Al mismo tiempo, existía un proyecto paralelo de creación de una Escuela Municipal de Música para preparar instrumentistas que constituyeran una banda dependiente de la Municipalidad⁵¹. Según Nicolás Verrotti, director de la banda de la Base Naval de Puerto Belgrano, en ella se enseñaría teoría y solfeo, cultura musical e instrumentos como flauta, oboe, clarinete, saxofón, trompeta, fagot, corno y percusión. Verrotti aseveraba que esta institución educativa no se superpondría con el accionar del Conservatorio puesto que su perspectiva estaría vinculada con la cultura popular y otros serían los instrumentos, las disciplinas de estudio y los fines formativos de los músicos⁵². Aunque no hemos podido verificar si se produjo la apertura de la institución, esta iniciativa junto con la recuperación del Teatro Municipal por parte de la Comuna y el proyecto de municipalización del Conservatorio dan cuenta de la responsabilidad asignada al gobierno local para la gestión y promoción de las actividades culturales⁵³. De hecho, un grupo de concejales pertenecientes a la UCR del Pueblo había presentado un proyecto para constituir una Comisión Municipal de Cultura (CMC) que coordinara la labor de las entidades artísticas oficiales y privadas⁵⁴. Según el plan, esta estaría compuesta por diez miembros con carácter honorario y permanente, un presidente y un secretario elegido por el intendente y contratado como empleado administrativo por la Comuna⁵⁵. De acuerdo con la prensa⁵⁶, se dispuso la revisión de los antecedentes de la comisión designada por el gobierno peronista en la década del cuarenta⁵⁷ y se determinó la normalización de su funcionamiento. Si bien en noviembre de 1958 el intendente Rafael Laplaza convocó a los miembros de la nueva Comisión Municipal de Cultura⁵⁸, no fue hasta 1961 que pudo recomponerse la institución colegiada⁵⁹.

El Conservatorio, mientras tanto, continuaba desempeñándose con medios precarios en cuanto al cuerpo docente y al material didáctico. Su vicedirector, Alberto Guala, propició la instauración de una Asociación Cooperadora con el objetivo de adquirir textos, tratados de música y elementos imprescindibles cuyo costo era elevado y, en algunos casos, inasequible para parte del alumnado⁶⁰. Pese a los esfuerzos de las personas vinculadas con la institución, comenzó a propagarse la idea de la clausura del Conservatorio y de la postergación indefinida de la orquesta:

Luego de un año de funcionamiento del conservatorio, cuyas deficiencias sólo son imputables a la faz organizativa de su cuerpo docente desde La Plata, y de dos años de haber sido creada la orquesta con dos concursos efectivos, se retornaría a

fojas cero. De esta noticia, que circula con desagradable rapidez, damos traslado a las autoridades bonaerenses a fin de que, mediante hechos positivos, reafirmen lo contrario, pues la lógica hace inadmisibles los asertos. Pero la noticia perjudica moral y físicamente a los institutos de arte que nos preocupan⁶¹.

De esta manera, *La Nueva Provincia* denunciaba la falta de atención oficial y alentaba a sus lectores a valorar los esfuerzos realizados durante muchos años de labor cultural y a manifestarse en favor del sostenimiento de las instituciones artísticas. En otras publicaciones destacaba además, la necesidad de estrechar un vínculo directo con el Ministerio de Educación de la Provincia y evitar así la subordinación al Conservatorio de La Plata⁶². Esta resolución se tomó luego de la asunción de Luis de Paola⁶³ como Director de Cultura de la provincia y, desde agosto de 1959, el Conservatorio comenzó a depender directamente de la Dirección de Enseñanza Artística (DEA)⁶⁴. Un año más tarde, el ministro de Educación provincial Ataulfo Pérez Aznar⁶⁵ resolvía la separación de la sección de arte escénico de los conservatorios y fundaba escuelas de teatro dependientes de la DEA. Estas transformaciones sumadas al inicio de las actividades de la Orquesta Estable promovieron la regularización y el acrecentamiento de las actividades de la institución educativa que incorporó la enseñanza de violín, violonchelo, flauta, música de cámara, habilitó la cátedra de canto y comenzó a componer el coro institucional⁶⁶.

Sin embargo, los primeros años de existencia del Conservatorio de Música y Arte Escénico estuvieron caracterizados por la inestabilidad y la incertidumbre⁶⁷. La falta de docentes y de los recursos necesarios para cumplir con la oferta educativa fueron las principales dificultades que atravesó la institución. Por un lado, la dependencia respecto del Conservatorio platense entorpecía los vínculos con el Ministerio de Educación provincial. Este retraimiento promovió la creación de instancias intrainstitucionales, como la Asociación Cooperadora, para evaluar y mitigar las insuficiencias de funcionamiento. Al mismo tiempo, se generaron proyectos que apelaban al Estado municipal para coordinar las actividades culturales y para hacerse cargo de la gestión del Conservatorio. Por otro lado, la escasez de docentes bahienses con títulos habilitantes da cuenta de las carencias del campo musical local. Aunque en un principio comenzó a desempeñarse de manera parcial, la institución oficial fue adquiriendo autonomía y se fue consolidando en estrecha relación con la Orquesta Estable.

¿Sinfónica o de cámara? Expectativas y limitaciones en la integración de la orquesta

El proceso de constitución de la Orquesta que había iniciado en 1957 demoró alrededor de dos años. Durante ese período, los obstáculos se vincularon, por una parte, con la ausencia de músicos especializados en la ejecución de algunos instrumentos en Bahía Blanca y, por otra, con las demoras administrativas originadas en el gobierno provincial. De hecho, el aval y el sostenimiento por parte del Estado eran perentorios para asegurar la calidad de las producciones musicales y de su continuidad en el tiempo. Por esta razón, la legitimidad del ente oficial se fundaba también en que la selección de sus miembros se realizara por concurso. Para el cargo de director se estipuló que la asignación mensual sería de \$ 3000 m. n. y que el músico seleccionado sería designado como profesor titular en la cátedra «Práctica de Música Sinfónica y de Cámara», con un sueldo de \$ 1400 m. n. por 6 horas semanales⁶⁸. Para poder aspirar a estos puestos era necesario que el postulante fuera ciudadano nativo o naturalizado con antecedentes reconocidos en el campo de la dirección orquestal. En principio, se trataba de un concurso de títulos y antecedentes ante un jurado integrado por el director de la Orquesta Sinfónica Nacional Juan José Castro, los compositores Alberto Ginastera y Luis Gianneo y los directores Ferruccio Calusio y Julián Bautista. En el caso de producirse una paridad de méritos, los postulantes debían realizar una prueba de oposición⁶⁹. En septiembre de 1957 fue designado Simón Blech como director de orquesta⁷⁰. Sin embargo, su nombramiento se efectuó con carácter interino por el término de dos años para que, en dicho período, Blech demostrara las aptitudes que se consignaban en sus antecedentes⁷¹.

Por su parte, los concursos para los sesenta y cinco miembros de la Orquesta Sinfónica se reali-

zaron en diciembre de dicho año con un jurado conformado por los músicos Teodoro Fuchs, Pedro di Gregorio y Simón Blech, que se trasladaron hacia Bahía Blanca⁷². Las pruebas consistían en la interpretación de obras canónicas del repertorio académico tanto europeas como argentinas y una prueba de lectura a primera vista en la que el postulante debía ejecutar la pieza musical sin conocerla ni ensayarla previamente. Además, para el cargo de copista-archivista se realizaba una evaluación sobre conocimientos generales de la disciplina y sobre ordenamiento de archivos⁷³. Los sueldos de los instrumentistas, dependiendo de la categoría, oscilaban entre \$ 2400 m. n. y \$ 1500 m. n.⁷⁴. El violín *concertino*⁷⁵ y los solistas de los respectivos instrumentos serían designados simultáneamente como profesor y titular de su especialidad con 6 horas semanales. Al sumarse las retribuciones de la actividad en la Orquesta y del cargo docente (\$3 400 m. n. en total) las perspectivas económicas eran sumamente alentadoras para los músicos, sobre todo en una coyuntura económica en la que se habían depreciado los salarios en un 17,9 % y se había resuelto su congelamiento hasta marzo de 1958⁷⁶. De los cuarenta aspirantes que rindieron en Bahía Blanca, quedaron designados dieciséis instrumentistas, junto con otros seis que se habían presentado en La Plata. La prensa local se refería al resultado de estas pruebas y sostenía que «en nuestro medio no es posible seleccionar más de una decena de músicos capacitados para el desempeño eficiente en un organismo de tal jerarquía, y muy difícil y costoso habría de resultar obtener la colaboración de profesionales foráneos en número de 50»⁷⁷. De este modo, se evaluaban las condiciones reales de integración de una Orquesta Sinfónica en una urbe de medianas dimensiones⁷⁸ en la que no se hallaban instituciones educativas que se enfocaran en la enseñanza de los instrumentos específicos para este tipo de formaciones⁷⁹.

Dado que era un conjunto profesional, debían evitarse los desajustes producidos en experiencias anteriores. Respecto de este tema se pronunciaba Antonio Schulz años más tarde:

veía yo con indignación la irresponsabilidad con que a veces se pretendió constituir grandes organismos ‘sinfónicos’ con músicos de todo género y de toda laya, apresurada e indiscriminadamente reclutados para una sola actuación, generalmente en oportunidad de alguna celebración y con finalidades extramusicales, y que luego de la presentación pública —casi sin ensayos previos y sonando todos desordenada y horrorosamente, verdaderos monstruos del ruido— se disolvían. Así ejecutaron, por ejemplo, la ‘Sinfónica Militar’ de Haydn y la ‘Quinta Sinfonía’ de Beethoven, con piano, saxofón y muchos otros instrumentos que les son extraños y extemporáneos a las respectivas partituras, incluidos⁸⁰.

Debido a que la Orquesta oficial debía distanciarse de estos cuestionamientos, se decidió anular el concurso. Esta determinación generó decepción en el ambiente musical bahiense y temor de que la composición del cuerpo instrumental no pudiese llevarse a cabo, especialmente cuando el contexto político del país había cambiado. Las elecciones que consagraron al radicalismo intransigente en el poder ejecutivo y la promoción del proyecto económico por el nuevo presidente Arturo Frondizi inauguraron una nueva etapa en donde la modernización y la industrialización acelerada eran los ejes rectores. Para ello, se buscaba la integración de distintos sectores, la intervención del capital extranjero y la capacitación de recursos humanos acordes al modelo que pretendía aplicarse⁸¹. En efecto, la educación y el desarrollo de la cultura eran las estrategias centrales para superar el hiato entre una sociedad tradicional y otra moderna, categorías analíticas que configuraban la matriz de interpretación de las teorías sociales de la época⁸². El programa de modernización tuvo un gran impacto en la vida cultural del país. Por un lado, introdujo cambios en la industria del entretenimiento y en los medios de comunicación y, por otro, incrementó el prestigio y el perfeccionamiento de la ciencia y de la técnica al incorporar nuevos métodos de enseñanza e impulsar la investigación⁸³. Las gestiones del ministro de Educación Ataúlfo Pérez Aznar y del nuevo director de Cultura Luis de Paola en la provincia de Buenos Aires promovieron la apertura de nuevas instituciones como el Consejo Federal de Enseñanza Técnica, la Universidad de la Provincia de Buenos Aires con sede en Mar del Plata, el Museo de Arte Moderno

en la misma localidad y un Taller de Bellas Artes en Coronel Pringles⁸⁴. Sin embargo, la creación de la Orquesta de Bahía Blanca no parecía concretarse. Ante esta situación, se realizó en septiembre de 1958 una reunión entre el intendente oficialista Haroldo Casanova, el senador provincial Jorge Bermúdez y un grupo de personas preocupadas por su pronta conformación, entre ellos, Antonio Schulz, Alberto Guala, Alberto Fantini, José Escáriz, el ingeniero Manuel Vallés y el periodista Miguel Ángel Cavallo⁸⁵. En dicho encuentro se hizo referencia a las comunicaciones de Bermúdez con el director general de Cultura quien aseveró que se abrirían los cargos antes de finalizar dicho mes.

Pocas semanas más tarde se realizó un nuevo llamado a concurso para establecer una orquesta de cuerdas y cubrir veintinueve puestos de ejecutantes de violín, viola, violonchelo y contrabajo y uno de copista-archivista. De este modo, se retomó el plan ideado por Schulz que proponía constituir una orquesta de cámara a la que posteriormente se fueran sumando los instrumentos restantes⁸⁶. Tal como sostiene Julien Meimon, el proceso de organización de una nueva institución generó, entonces, una coyuntura de indeterminación relativa que requirió de ajustes y promovió negociaciones entre los interesados⁸⁷. Una de las modificaciones consistió en la eliminación de la cláusula por la cual se les otorgaba a los solistas la cátedra de su instrumento en el Conservatorio y, además, como se observa en el siguiente cuadro, la elevación de los salarios de los músicos en más de un cien por ciento⁸⁸. Es posible que esta corrección se vincule con la disminución en el número de instrumentistas, reducido a la mitad y con los incrementos salariales derivados de la coyuntura inflacionaria⁸⁹ (tabla 3).

Las pruebas se efectuaron en La Plata y en Bahía Blanca durante el mes de diciembre y se inscribieron treinta y un músicos que fueron evaluados por un jurado integrado por Simón Blech, Juan Carlos Paz —entonces Director de Enseñanza Artística de la provincia— y Eduardo Acedo, primer violín de la Orquesta Sinfónica Nacional⁹⁰. A pesar de los aumentos en los sueldos, hubo menos inscriptos que en el concurso de diciembre de 1957. Así, el jurado resolvió designar a veinticuatro músicos y declarar desiertos tres cargos por no haberse presentado postulantes o porque estos no satisfacían las exigencias de la prueba⁹¹ (tabla 4).

Tabla 3. Variaciones en los salarios de los músicos (1957 vs. 1958).

Fuente: elaboración propia sobre datos extraídos de «Llámanse a concurso para integrar la Orquesta Estable de Bahía Blanca». *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n.º 311, 24 de noviembre de 1957: 3 y «Continúa la inscripción para integrar la Orquesta Estable de Bahía Blanca». *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n.º 157, 8 de noviembre de 1958: 4.

Instrumento	Nov-1957	Oct-1958
Violín concertino	\$ 2400	\$ 4900
Suplente concertino	\$ 2000	\$ 4600
Viola solista	\$ 2000	\$ 4600
Violonchelo solista	\$ 2000	\$ 4600
Piano y celesta	\$ 2000	\$ 4600
Guía de segundos violines	\$ 2000	\$ 4300
Contrabajo solista	\$ 2000	\$ 4300
Primeros violines de fila	\$ 1700	\$ 4000
Segundos violines de fila	\$ 1700	\$ 3800
Violonchelos de fila	\$ 1500	\$ 3800
Contrabajos de fila	\$ 2000	\$ 3800
Copista-archivista	\$ 1400	\$ 3600

Si bien algunos de los seleccionados habían participado en agrupaciones de cámara y de mayores dimensiones que interpretaban repertorios académicos⁹², una gran cantidad de ellos se había dedicado a los géneros populares y formaban parte de las orquestas típicas y características⁹³. En este sentido, sus trayectorias eran heterogéneas, lo cual puede explicarse a partir de la imprecisa definición de los límites del campo musical académico local.

Los nombramientos de los instrumentistas no fueron inmediatos, sino que se postergaron hasta el año siguiente ya que la Legislatura no había aprobado aún el presupuesto oficial para 1959. El impulso definitivo para el inicio de los ensayos de la orquesta tuvo lugar cuando Gianni Rinaldi asumió como nuevo director de la Orquesta⁹⁴. Por motivos que se desconocen, Simón Blech había renunciado y, ante esta situación inesperada, las autoridades provinciales designaron a Rinaldi prescindiendo de la instancia de concurso y con carácter permanente⁹⁵. Con las siguientes palabras De Paola se refería a la labor de este último en relación con el rol que se asignaba a Bahía Blanca como parte de un plan cultural generado desde el Ministerio de Educación de la Provincia:

Confiamos absolutamente en la técnica que Rinaldi dará a la dirección orquestal. Estamos seguros de su aventura; estamos seguros, también, que dará a esta ciudad de Bahía Blanca, la segunda capital de la música de la República la avanzada más austral de la cultura y a quien deseamos dotar de todos los institutos culturales, para que sea el diamante espléndido que sobre este océano de tierra que es la pampa, refleje la luz divina de esa constelación que la custodia y protege⁹⁶.

Aunque esta idea estaba presente desde principios de siglo⁹⁷, una vez más se enfatizaba que la localidad podía ser el foco de irradiación cultural hacia toda la zona circundante y para esto debía establecer contacto con las principales urbes, entre ellas, La Plata⁹⁸. En efecto, se proponía la circulación de obras pictóricas entre el Museo de Artes Plásticas de aquella capital y el Museo de Bellas Artes local, se planteaba que las agrupaciones teatrales, la orquesta y el Ballet del Sur se presentaran en distintos espacios de la provincia y se proyectaba la preparación del primer congreso de teatros independientes con sede en Bahía Blanca. Asimismo, se programaban diferentes jornadas y encuentros artísticos que involucraban a la música, el ballet y al teatro⁹⁹. Por este motivo, De Paola convocó a una reunión con los representantes de los institutos de enseñanza artística para evaluar los problemas que afectaban su funcionamiento y para solicitar su colaboración con aquel proyecto¹⁰⁰.

Tabla 4. Selección de músicos para integrar la Orquesta (1958). Fuente: elaboración propia sobre los datos extraídos de «Formarán 23 profesores la orquesta de Bahía Blanca». *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n.º 189, 16 de diciembre de 1958: 4.

Instrumentos	Músicos
Violines	Gabriel Alberto Guala (concertino), Samuel Kerlleñevich, José Balda, Sigfrido Ravasio, Danilo Cenci, Norberto Omar Lercari*, Miguel Steimbach*, Heraldo Domingo Vigna, Tomás Blanco, Norma Amanda Marconi, Teddy Mario Cipriani, Oscar Hornou, Lydia Canteros de Claro, Platón Kowalj*.
Violas	José Escáriz, Roque Martello
Violonchelos	Aída Fischbein* (solista), Pedro Buscarini, Sotero Minghetti*, Roberto León P. Valletti.
Contrabajos	Armando Oscar Bacchella, David Sosnitsky.
Piano y celesta	Juliana Blasoni
Copista-archivista	José Luis Ramírez Urtasun

* Estos músicos rindieron el concurso en La Plata y posteriormente se trasladaron a Bahía Blanca.

En esta coyuntura, el inicio de los ensayos de la Orquesta Estable concretaría su fundación y se sumaría a otros cuerpos artísticos como el Ballet del Sur y el Coro de la Universidad Nacional del Sur¹⁰¹. Según *La Nueva Provincia*, estas formaciones podrían llevar adelante conjuntamente la difusión de las distintas manifestaciones del arte y permitirían que Bahía Blanca se convirtiera en ciudad rectora en materia cultural¹⁰². De este modo, la prensa incentivaba el proyecto institucionalizador al sostener la representación de la localidad como centro de irradiación de cultura y capital social, económica y cultural del sur argentino. Este imaginario estuvo fuertemente arraigado en el período e, incluso, fue objeto de proyectos que buscaron modificar la división política del territorio para convertir a la localidad en la capital administrativa de una nueva jurisdicción provincial¹⁰³. Sin embargo, la subordinación del Conservatorio y la Orquesta a las estructuras gubernamentales platenses entraba en tensión con estos propósitos de capitalización.

Con menos de dos semanas de ensayos, la Orquesta efectuó su primera presentación en el Teatro Municipal el 22 de agosto de 1959 [figura 27]. Tal como había advertido Rinaldi, la primera actuación había sido «efectuada para que los bahienses y circunvecinos se convenzan de que la Orquesta es de existencia real, luego de la larga espera que, no ignoro, ha rodeado a su creación e integración. El propósito no es otro que el de entrar en contacto con el público como expresión afirmativa de existencia»¹⁰⁴. El primer concierto funcionó, entonces, como un «rito institucional» que trazó una línea divisoria con las experiencias previas, legitimando el nuevo conjunto y consagrando socialmente a sus músicos¹⁰⁵. Así se organizó la presentación en la que se dispuso una entrada general de \$ 8 m. n. y que incluyó en su programación obras del repertorio académico compuestas por Purcell, Vivaldi, Bach, Mozart y Dvorak¹⁰⁶. Los periódicos reseñaron el concierto y contribuyeron a la construcción de una imagen favorable de la Orquesta mediante comentarios que resaltaron el gran número de personas que colmaba la sala, la calidad del empaste instrumental, el correcto entendimiento de las indicaciones de dirección y la ovación recibida por los miembros del cuerpo musical y por su conductor¹⁰⁷. Señalaron, además, la escasa densidad sonora producida por la falta de violas y violonchelos y el insuficiente tiempo de



Figura 27. Ensayo de la Orquesta (1959). Fuente: «La Orquesta Estable de B. Blanca hará hoy su primera presentación en el T. Municipal». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 22 ago. 1959: 6. Impreso.

ensayo de la orquesta¹⁰⁸. Esta situación requirió del apoyo de la sociedad civil y es por ello que, hacia fines de 1959, se constituyó la Asociación Amigos de la Orquesta Estable cuya finalidad era generar un grupo de socios adherentes que solventaran los gastos de sala, la publicidad, los programas impresos, la creación de una biblioteca de partituras y los arreglos de los instrumentos¹⁰⁹.

El proceso de integración de la Orquesta dio cuenta de las características particulares del campo musical bahiense. Por una parte, la profesionalización de los instrumentistas se había desarrollado con mayor vigor en los circuitos populares, donde su desempeño era remunerado y podía ser concebido como una actividad económica¹¹⁰. Pese al intento de sacralización de la música culta, la nueva entidad estuvo compuesta por artistas cuyas trayectorias estuvieron signadas por la miscelánea de géneros y espacios. De hecho, las dificultades en su estructuración inicial no parecen vincularse demasiado con el monto de los salarios ofrecidos por el Estado sino con la insuficiente preparación de los músicos o con la falta de ejecutantes de instrumentos que no tenían intervención en aquellos conjuntos populares y que no se enseñaban en los conservatorios locales¹¹¹. La transformación de una orquesta sinfónica en una de cámara fue, entonces, la respuesta para concretar de manera efectiva y permanente un conjunto oficial dedicado a la interpretación de la música académica.

Conclusiones

Aunque con características particulares, las creaciones del Conservatorio y de la Orquesta formaron parte de un mismo proceso en el que confluyeron los intereses de un sector de la sociedad bahiense con el proyecto provincial de institucionalización de las artes. A partir del estudio de la estructuración de ambas entidades, hemos indagado en las marchas y contramarchas que suscitaron la adaptación de las políticas públicas a las posibilidades locales. El análisis de los intercambios entre los agentes privados y los de las instancias municipal y provincial del gobierno dieron cuenta de que no se produjo una acción autónoma del Estado sino que las políticas culturales que condujeron al establecimiento de las instituciones musicales fueron el producto de la complementación de la actividad estatal y civil¹¹².

Las instancias de concursos dieron cuenta de la configuración del campo musical bahiense, ya que fue entonces cuando se evaluaron las aptitudes de los postulantes con criterios inherentes a la propia actividad profesional. En efecto, la carencia de músicos cualificados para la ejecución y enseñanza de instrumentos propios de la orquesta sinfónica imposibilitó su constitución y, al mismo tiempo, restringió la oferta educativa del conservatorio. A estas dificultades se sumaron otras vinculadas con el aislamiento de las nuevas instituciones respecto del Estado provincial. Los grupos interesados en la continuidad de los organismos musicales enfatizaron sus demandas hacia el Municipio y, además, impulsaron la creación de entidades adyacentes como las asociaciones Cooperadora del Conservatorio y Amigos de la Orquesta para contribuir a su financiamiento y administración. Su inclusión como dependencias de la Dirección de Cultura a partir de 1959 incentivó la progresiva autonomización y consolidación institucional.

Hemos intentado demostrar que el proceso de oficialización de la música no estuvo exento de tensiones y redefiniciones en sus configuraciones iniciales. Por un lado, las dificultades experimentadas durante los primeros tiempos del Conservatorio y de la Orquesta parecen sugerir que la representación de Bahía Blanca como centro de irradiación cultural, al menos en lo que concierne a la música, operaba en un plano más simbólico que efectivo. Por otro, las entidades se consolidaron paulatinamente en función del accionar de los agentes que las encarnaron desde sus inicios, de sus lazos con las dependencias estatales, de la formación de culturas institucionales y del grado de objetivación de su existencia.

Notas

- 1 Véase al respecto Caubet, María Noelia. «Músicos en red. La creación del Conservatorio Provincial de Música en el proceso de institucionalización cultural de Bahía Blanca (1956-1957)». Tesina. Universidad Nacional del Sur, 2016. Web. 18 oct. 2018. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2957/1/Caubet%2C%20Mar%C3%ADa%20Noelia.Tesina.pdf>
- 2 López Pascual, Juliana. «Derivas institucionales en el posperonismo y estrategias de actualización de la política cultural». En *Imaginario regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca 1940-1969*. Rosario: Prohistoria, 2016: 77-136. Impreso.
- 3 «Regresó hoy a La Plata la Ministra Señora Decúrgez». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 jul. 1956: 3. Impreso.
- 4 Entre ellos, la Sinfónica Bahiense de Ciro Colleoni (1924) o la convocada por Luis Bilotti para intervenir en el acto oficial con motivo del centenario de la localidad (1928). Las instituciones también bregaron por tener sus formaciones estables. Fue así como se constituyeron la orquesta de la Asociación Cultural dirigida por Alberto Savioli (1939), la Sinfónica de la Asociación de Músicos de Bahía Blanca (1949) bajo la batuta de Gabriel Alberto Guala, la Orquesta de Cuerdas del Instituto Tecnológico del Sur (ITS) dirigida por Estanislao Dolinsky, la Orquesta de la Asociación de Amigos de la Música dirigida por Guala y la Orquesta Sinfónica del Sindicato de Músicos Bahienses (1955) bajo la dirección de Jean Duval.
- 5 Luis Bilotti había organizado orquestas para ofrecer conciertos con motivo de las visitas a Bahía Blanca de los presidentes Marcelo T. de Alvear (1923) y Agustín P. Justo (1937).
- 6 Antonio Schulz había nacido en la provincia de Chaco y se había trasladado a Bahía Blanca en 1936. Ligado a las actividades culturales de la ciudad, era un adepto a la música y tenía un marcado interés por el arte y la filosofía. Además de desempeñarse como jurado de diversas muestras pictóricas y como crítico musical, había sido presidente de la Escuela de Bellas Artes «Proa» durante 1947 y miembro de la Comisión Directiva de la Asociación Cultural entre 1950 y 1953. Posteriormente, ocupó el cargo de director de Cultura de la Municipalidad de Tornquist. «Necrológicas. Señor Antonio Schulz, su fallecimiento». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 16 may. 2001: 22. Impreso.
- 7 En principio, se proponía un conjunto integrado por no menos de 22 ejecutantes divididos en diez violines, dos violas, dos violonchelos, un contrabajo, dos flautas, un clarinete, un oboe, un corno inglés, un fagot y un contra-fagot. «Será considerada hoy la formación de un conjunto orquestal estable». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 31 ago. 1956: 6. Impreso.
- 8 Caubet, María Noelia. «Trabajadores de la música. Asociacionismo y profesionalización de la actividad artística en Bahía Blanca (1938-1946)». En Marisa Moroni *et al.*, coord. *Reconfiguraciones territoriales e identitarias. Miradas de la historia argentina desde la Patagonia*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2017: 44-54. Web 19 oct. 2018. <http://www.unlpam.edu.ar/images/extension/edunlpam/reconfiguraciones-territoriales.pdf>
- 9 Di Maggio, Paul. «Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX: la creación de una base organizativa para la alta cultura en Norteamérica». Javier Auyero, ed. *Caja de herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1999: 163-197. Impreso.
- 10 «B. Blanca ofrece todas las posibilidades para contar con una Orquesta de Cámara». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 29 jul. 1956: 3.
- 11 *La Nueva Provincia* había sido fundada en 1898 por Enrique Julio. En sus años iniciales había mantenido una posición cercana al radicalismo y, en la década del cuarenta, se había manifestado en contra del peronismo, posición que le valió la clausura temporaria y la expropiación por parte del gobierno en 1950. Luego, se identificó fuertemente con los valores de la «Revolución Libertadora». Por su parte, *El Atlántico* había sido creado por Edmundo Calcaño en 1920 como matutino y se publicó hasta 1964 como vespertino. Ligado a los sectores forjistas del radicalismo local, tuvo cierto acercamiento al grupo peronista vinculado al gobernador Mercante, para luego encontrarse en 1955 en las filas

- del antiperonismo. Orbe, Patricia. «La exaltación de la figura del mártir juvenil en la comunidad universitaria bahiense: prensa, estudiantes y cultura política en 1957». Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese, coords. *Cuestiones políticas, socioculturales y económicas en el sudoeste bonaerense: Actas de las IV Jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2007: 125. Web. 18 oct. 2018. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3726/1/libro-iv-jornadas-interdisciplinarias-20061.pdf>
- 12 *Democracia* era un periódico vespertino fundado en 1930 por Luis Vera y Alfredo Citterio asociado directamente a la Unión Cívica Radical. A pesar de que en junio de 1955 sufrió un importante incendio en su redacción, logró continuar con su edición diaria en el período de nuestro interés. López Pascual, Juliana. «La cultura no es política. *Democracia* como actor del mundo cultural de Bahía Blanca en los años cuarenta». Cernadas, Mabel N. y Patricia Orbe, coords. *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca: Ediuns, 2013: 225-248. Impreso.
 - 13 Incluso, Fantini estaba vinculado con el inspector de Música de La Plata. «Nos visitó el Inspector de Música Profesor don Ricardo Nicolás Paggi». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 21 jul. 1956: 4.
 - 14 De hecho, José Escáriz y Alberto Guala habían sido compañeros en el Cuarteto del Sur durante los últimos años de la década del cuarenta.
 - 15 Aunque no hemos hallado más información o ejemplares de esta revista, conocemos que fue fundada y dirigida por Norberto Cianberlani. «Un conjunto de cámara para Bahía Blanca». *Arte* [Bahía Blanca, Argentina]. Nov. 1956: 6.
 - 16 «El Conservatorio será órgano de Difusión del Arte y la Cultura». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 jun. 1957: 3.
 - 17 Véase al respecto Fiorucci, Flavia. «Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2008): s. p. Web. 18 oct. 2018. <http://nuevomundo.revues.org/24372> ; «La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado». *Studies Center Working Paper* 20 (2007): 1-35. Web. 16 oct. 2018. [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20\(FlaviaFiorucci\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20(FlaviaFiorucci).pdf) ; Pettiti, Eva Mara. *Más allá de una escuela peronista. Políticas públicas y educación en la provincia de Buenos Aires*. Rosario: Prohistoria, 2017. Impreso; López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca 1940-1969*. Rosario: Prohistoria, 2016. Impreso.
 - 18 Estos temas han sido abordados a partir del análisis de la Asociación Cultural de Bahía Blanca y de sus lazos con el mercado y con los poderes públicos. Véase Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. «Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)». Agesta, María de las Nieves, Mabel Cernadas y Juliana López Pascual, eds. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2017: 131-178. Impreso.
 - 19 «Se trataron ayer las bases para la formación de una orquesta estable». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 21 sep. 1956: 6. Impreso.
 - 20 «Hay que bregar por la Orquesta de Cámara». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 1 sep. 1956: 3. Impreso.
 - 21 Quien fue comisionado por Alberto Ginastera para relevar la situación de Bahía Blanca y, en octubre de 1956, fue designado director del Teatro Argentino de La Plata.
 - 22 «Una vibración común agita a la ciudad en favor de la creación de una orquesta». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 1 nov. 1956: 3. Impreso.
 - 23 Guala, Gabriel A. Entrevista de María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 29 sep. 2011.
 - 24 «El Comercio de B. Blanca pide también se cree un Ente Musical y Escénico». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 8 nov. 1956: 3. Impreso.
 - 25 El proyecto contó con el apoyo del Comisionado Municipal, Santiago Cenoz, y de entidades como el Sindicato de Músicos, la Universidad Nacional del Sur, las asociaciones Bernardino Rivadavia, Cultural y Artistas del Sur, distintos grupos de Teatro, el Seminario de Danzas Clásicas del Sur, la

- Corporación del Comercio y la Industria, el Colegio de Abogados y los diarios *El Atlántico* y *La Nueva Provincia*.
- 26 El aumento en el presupuesto destinado al emprendimiento de nuevas actividades culturales se fijó en \$ 7.693.200 y contempló también la creación de cátedras en el Conservatorio Provincial de La Plata, la jerarquización del personal del Teatro Argentino y la fundación del Conservatorio de Música de Chivilcoy. «Contempla las aspiraciones de Bahía Blanca la creación del Conservatorio de Música y de la Orquesta Estable». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 15 feb. 1957: 3. Impreso.
 - 27 Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 01195*. La Plata, 9 abr. 1957: 1. Mecanografiado.
 - 28 Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 02245*. La Plata, 4 jun. 1957: 1. Mecanografiado.
 - 29 Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 678*. La Plata, 3 mar. 1960. Mecanografiado. Si bien el programa institucional del Conservatorio incluyó hasta 1960 las artes dramáticas, en esta investigación por razones de espacio nos dedicaremos exclusivamente a la sección musical.
 - 30 Caubet, María Noelia. *Músicos en red...*, ob. cit. y Caubet, María Noelia. «La música como expresión de la 'alta cultura' en Bahía Blanca. La oficialización del canon en el Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957)». *Cuadernos del Sur, fascículo Historia* (2017). En prensa.
 - 31 Jorquera Jaramillo, María Cecilia. «Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española». *Revista Musical Chilena* 214. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2010:52-74. Web. 19 oct. 2018. <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10571>
 - 32 El Teatro Municipal fue cedido por la comuna al Instituto Tecnológico del Sur en 1950 y se había establecido que la cartera de Educación de la provincia se responsabilizara por los gastos de conservación de sus instalaciones. Cuando este instituto se transformó en la Universidad Nacional del Sur en 1956, su mantenimiento estuvo a cargo de la Dirección de Extensión Cultural de dicha entidad hasta 1958, momento en el que la comuna reasumió la posesión del edificio. Véase López Pascual, Juliana. «Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura y refuncionalización del Teatro Municipal de Bahía Blanca durante el primer peronismo». En Leonardi, Yanina, dir., *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires «Dr. Ricardo Levene», 2015: 109-134. Impreso.
 - 33 Quienes ya tenían cierta formación musical podían acceder a un examen de ingreso al Ciclo Superior sin cursar los anteriores.
 - 34 Fortunati, Perla. Entrevista de María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 7 ago. 2015.
 - 35 De hecho, luego de la integración de la orquesta, el director del Conservatorio estimulaba a los alumnos inscriptos en la carrera de piano o guitarra a estudiar oboe, flauta, clarinete y fagot para generar lazos con el organismo de interpretación. Guala, Gabriel A. Entrevista..., ob. cit.
 - 36 «El jurado del Conservatorio de Música se muestra satisfecho». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 2 jul. 1957: 4. Impreso.
 - 37 «Bahía Blanca acusa inquietudes del Espíritu y ansias de superación». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 3 ene. 1958:3-4. Impreso.
 - 38 López Pascual, Juliana. «Representaciones y autorrepresentaciones del trabajo intelectual y del artista: entre el Estado, la autonomía disciplinar y el compromiso político». *Arte y trabajo...*, ob. cit. 209-258.
 - 39 «Bahía Blanca y la Escuela de Bellas Artes». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 3 sep. 1956: 2 y «Razones que urgen dar forma a dos creaciones». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 19 feb. 1957: 3. Impreso.
 - 40 Fortunati, Perla. Entrevista..., ob. cit.
 - 41 Mientras que Luis Gianneo ocupaba el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico «Carlos López Buchardo», Sáenz era director del Conservatorio Municipal de Música «Manuel de Falla», ambos de Buenos Aires.

- 42 En ese mismo año, un director de escuela primaria en Capital Federal con cinco años de antigüedad obtenía una remuneración de \$ 1777 m. n. Ministerio de Cultura y Educación, Dirección Nacional Sectorial de Desarrollo. *Evolución de los salarios docentes 1906-1975*. Buenos Aires, 1976: 13. Mecanografiado.
- 43 El jurado estaba integrado por el regente de estudios del Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, Dante Bozzollo y por los profesores Roberto Castro y Pascual Grisolia.
- 44 «Faltan profesores en el Conservatorio y la Orquesta de B. Blanca». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 14 mar. 1958: 8.
- 45 Por ejemplo, el sueldo de una persona que realizaba quehaceres domésticos variaba entre \$ 700 y \$ 800 m. n. Ver: «Servicio doméstico pedido». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 2 dic. 1957: 1.
- 46 «Debe regularizarse la situación del Conservatorio de Música y Arte Escénico, Escuela de Danzas y la Orquesta». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 25 jul. 1959: 2. Impreso. La matrícula de estudiantes aumentó con el correr de los años, aunque el crecimiento fue muy escaso: en 1958 el Conservatorio contaba con 160 estudiantes, para 1964 el número se había incrementado solo en cuarenta estudiantes. Conservatorio de Música de Bahía Blanca. *Recopilación de datos*. Bahía Blanca, 11 jun. 1964. Mecanografiado.
- 47 «Tuvo alta relevancia artística el acto inaugural del Conservatorio». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 nov. 1957: 3. Impreso.
- 48 «Faltan profesores en el Conservatorio y la Orquesta de B. Blanca». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 14 mar. 1958: 8. Impreso.
- 49 El proyecto fue presentado por los concejales José Rodríguez Masague y Julio Cassano. «Municipalización del Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico». Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Expediente 49*. Bahía Blanca, 19 may. 1958. Mecanografiado.
- 50 «Municipalización del Conservatorio». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 22 may. 1958: 2. Impreso.
- 51 «Expediente 255/58: Sr. Nicolás Verroti remite proyecto para la creación de la Escuela Municipal de Música». Honorable Concejo Deliberante (HCD). *Libro de actas n.º 38*. 16 jul. 1927: 271. Manuscrito.
- 52 «Una iniciativa particular propicia la formación de una banda municipal local». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 13 jul. 1958: 4. Impreso.
- 53 Producto de la fractura de la UCR en 1957, surgieron dos agrupaciones políticas: la UCR «del Pueblo» y la UCR «Intransigente». Perteneciente a este último partido y en línea con la dirigencia nacional y provincial, Haroldo Casanova ocupó la Intendencia de Bahía Blanca entre 1958 y 1962.
- 54 Los concejales que presentaron el proyecto fueron Bernardo B. Vila, José Glasman, Mario H. Sclavi, Dioniso Galán, Juan Roberto Garmendia y Julio Corenfeld.
- 55 Cada una de las siguientes instituciones podría elegir un miembro para integrar la Comisión Municipal de Cultura: el Honorable Concejo Deliberante, la Asociación Cultural, la Biblioteca Rivadavia, los Amigos del Ballet, la entidad que agrupa a los Artistas Plásticos, el Foto Club, el Cine Club, el Departamento de Extensión Cultural de la UNS, el Tablado Popular y un miembro seleccionado por el director de la filial n.º 2 del Conservatorio de Música y Arte Escénico. Véase Honorable Concejo Deliberante. «Expediente 205. Creando la Comisión Municipal de Cultura», 17 jun. 1958. ,
- 56 «La Comisión Municipal de Cultura». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 13 jul. 1958: 3. Impreso y «Labor Cultural de la Comuna». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 26 sep. 1958: 3. Impreso.
- 57 López Pascual, Juliana. «La Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca (1946-1951) Nacionalistas y forjistas en el campo cultural del primer peronismo bahiense». *Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943 - 1976)*. Caseros: Red de Estudios sobre el Peronismo - Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2010. Web. 19 oct. 2018 <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3886/1/Lopezp.pdf>
- 58 Es de notar que los miembros de la nueva institución ya se habían desempeñado en la CMC de 1946 e incluso algunos de ellos se habían vinculado con los sectores peronistas. Fueron designados: Eu-

- genio Álvarez Santos (presidente), Luis Reims, José Aralda, Juan Montagnini, Saverio Calo, Miguel Ángel Torres Fernández, Manuel Mayer Méndez, Adriano Pillado, Horacio Turio, Alberto Savioli y Domingo Pronsato. Véase Honorable Concejo Deliberante. «Expediente 250. Designación de la Comisión Municipal de Cultura», 15 nov. 1958.
- 59 Ver el capítulo de Juliana López Pascual en esta misma obra.
- 60 La asociación se constituyó en abril de 1958 y su primera comisión directiva estuvo integrada por padres y docentes del Conservatorio: Manuel Vallés (presidente), Hernán Ferraz (vicepresidente), Leopoldo Carrena (secretario general), José A. Casar (secretario de actas), Manuel A. Díaz (tesorero), Vicente López Camelo, Armando Fioritti, Sebastián Musumeci, Vicente Grippo, Josefina Ighina de Boughen (vocales) Herminia C. Mira Tate, Dora I. Pérez de Abelenda, Rosa Toledo de Atena, Electra M. de Crocitto (vocales suplentes) Fryda Pérez Nordman, José Luis Ramírez Urtasun (revisores de cuentas) y Gabriel Alberto Guala (asesor). «El Ingeniero Manuel Vallés preside la Cooperadora del Conservatorio». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 abr. 1958: 6. Impreso.
- 61 «El Conservatorio y la Orquesta de Bahía Blanca». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 12 oct. 1958: 2. Impreso.
- 62 «Debe regularizarse la situación del Conservatorio de Música y Arte Escénico, Escuela de Danzas y la Orquesta». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 25 jul. 1959: 2. Impreso.
- 63 Luis de Paola era originario de Coronel Pringles. Estudió Derecho en la Universidad Nacional de La Plata y se desempeñó como abogado en Bahía Blanca, como docente en La Plata y en su localidad de origen. Fue miembro del Servicio Diplomático de la Cancillería, Jefe de Relaciones Culturales en la Dirección de Cultura y posteriormente fue nombrado cónsul en Baden-Baden y en Hamburgo. Asimismo, publicó libros de poesías y ensayos en numerosas revistas literarias del país y brindó conferencias sobre arte y literatura en distintas ciudades argentinas y de Sudamérica. «El Dr. Luis de Paola es el nuevo Director de Cultura de la Provincia». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 10 jul. 1958: 3. Impreso.
- 64 Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 03592*. La Plata, 26 ago. 1959.
- 65 Ataúlfo Serafín Pérez Aznar (1910-1994) fue abogado, docente, dirigente estudiantil, diputado provincial y constituyente de la Convención Nacional Constituyente de 1949. Se desempeñó como ministro de Educación de la provincia de Buenos Aires durante la gestión de Oscar Alende. «Testimonio de Ataúlfo Serafín Pérez Aznar sobre el origen e historia de los partidos políticos y del Partido Intransigente en Argentina». *SEDICI. Repositorio Institucional de la UNLP*. La Plata. Web. 12/09/2018 <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56793>.
- 66 «Nuevos cursos se crearon en el Conservatorio de Música Local». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 15 sep. 1959:4 y «Se crearon nuevos cursos y aumenta su actividad el Conservatorio de Música». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 30 sep. 1959: 4. Impreso.
- 67 De hecho, en el año 1963 persistían los problemas respecto de la carencia de personal docente en el Conservatorio y en las otras escuelas artísticas. «Qué pasa en la enseñanza artística». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 22 may. 1963: 4. Impreso.
- 68 Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 1633*. La Plata, 7 may. 1957: 1. Mecanografiado.
- 69 «Bases para el concurso de provisión de cargos en la Orquesta Sinfónica local». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 13 may. 1957: 3. Impreso.
- 70 Este violinista de origen polaco formaba parte de la Orquesta Sinfónica Nacional, donde se había desempeñado como director, así como en la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. «Se nombró director de la Orquesta Estable de Bahía Blanca». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 sep. 1957: 3.
- 71 «Designaciones efectuadas en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de nuestra ciudad». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 oct. 1957: 6. Impreso.
- 72 Mientras que Simón Blech era el músico designado como director de la Orquesta Estable de Bahía Blanca, Pedro di Gregorio era el solista de oboe en la Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires y Teodoro Fuchs era director de orquesta y pedagogo musical de origen alemán que se desempeñó al

- frente de la Sinfónica de Córdoba y de la Sinfónica Juvenil de Radio Nacional.
- 73 El repertorio seleccionado para las pruebas de oposición para el violín *concertino* o su suplente consistía en una de las sonatas y partitas de Johann S. Bach y un concierto a elegir entre los de Brahms, Beethoven, Max Bruch, Mendelssohn, Tchaikovsky, Wieniawsky, Glazunov, etc., y un solo a elección entre los de *Scheherazade* o *Capricho Español* de Rimsky-Korsakov, *Don Juan* o *Vida de Héroe* de Richard Strauss. Para la viola solista, se evaluaba uno de los conciertos o sonatas del repertorio y el solo de viola de *Haroldo en Italia* de Berlioz. Para violonchelo solista, una obra a elegir entre las de Haydn, Boccherini, Schumann, Dvorak o una de las suites para violonchelo solo de Bach y el solo de violonchelo del segundo movimiento del segundo concierto de piano de Brahms. Para contrabajo solista, una obra del repertorio y el solo de contrabajo de las *Variaciones Concertantes* de Alberto Ginastera. Para primer violín de fila o guía de segundos violines, un concierto a elegir entre los de Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Vivaldi, Tatini, etc. Para segundo violín de fila, viola de fila, violonchelo de fila, contrabajo de fila, un movimiento de una sonata o concierto del repertorio. Para los cargos de instrumentos de viento, piano y celesta y arpas, una obra a elección del concurrente. Para timbal y percusión, una lectura a primera vista.
- 74 Se abrieron sesenta cargos para el concurso que incluían al de violín *concertino*, cuyo sueldo de \$ 2400 m. n. sería el más cuantioso, los instrumentos solistas como flauta, oboe, clarinete, corno, trompeta, trombón, primer violín, viola, violonchelo, piano y celesta, arpa y timbal que percibirían \$ 2000 m. n., los restantes componentes cuyas asignaciones oscilaban entre \$ 1500 y \$ 1900 m. n. y un puesto de copista-archivista que ganaría \$ 1400 m. n. «Llámase a concurso para integrar la Orquesta Estable de B. Blanca». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 24 nov. 1957: 3. Impreso.
- 75 El *concertino* se refiere, en este caso, al violín principal de la sección de los primeros violines, que tiene a su cargo las partes solista de las obras orquestales, coordina el fraseo y los arcos de la sección de cuerdas. Asimismo, suele intervenir como representante de los integrantes de la orquesta en cualquier discusión o disputa con los directores. Véase Latham, Alison. «Concertino». *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008: 350. Impreso.
- 76 Rapoport, Mario. «Una década de inestabilidad». *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Macchi, 2000: 545. Impreso.
- 77 «La Orquesta Estable para Bahía Blanca». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 6 jun. 1958: 2. Impreso.
- 78 Hacia finales de la década del cincuenta, Bahía Blanca podía ser considerada una ciudad mediana si se comparan sus 150.000 habitantes con los de otras urbes como Mar del Plata (224.824), La Plata (354.400) o Córdoba (589.153). Dirección Nacional de Estadística y Censos. *Censo Nacional de Población*, t. I y IV, 1960. Impreso.
- 79 En efecto, la mayor parte de los conservatorios y escuelas privadas se dedicaban a la enseñanza de piano, violín, violonchelo, canto y guitarra.
- 80 Schulz, Antonio. Carta a D. Federico Massot, Director de La Nueva Provincia, 7 mar. 1977. Publicada en Schulz, Antonio. *Síntesis histórica de la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca en el 25° aniversario de su creación*. Bahía Blanca: Edición de autor, 1984. Impreso.
- 81 Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. Impreso.
- 82 Pinkasz, Daniel y Cecilia Pittelli. «Las reformas educativas en la provincia de Buenos Aires (1934-1972). ¿Cambiar o conservar?». En Puiggrós, Adriana, dir. *Historia de la Educación en la Argentina. Tomo VII: La educación en las provincias (1945-1985)*. Buenos Aires: Galerna, 1997: 7-50. Impreso.
- 83 Al mismo tiempo, la industria de la música no estuvo ajena a este proceso: la prensa local se refería al aumento del número de pianos fabricados en la Argentina y al incremento en su calidad, que era comparado con los instrumentos alemanes. Ver: «Pujanza industrial argentina: casi cuatro pianos por día». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 22 nov. 1958: 3. Impreso.
- 84 Míguez, Eduardo José y María Stella Spinelli. «La sociedad bonaerense, 1943-2001». Barreneche, Osvaldo, dir. *Historia de la provincia de Buenos Aires: del primer peronismo a la crisis de 2001, tomo V*. Buenos Aires: Edhasa, 2014: 53-89. Impreso.

- 85 Mientras que Cavallo era el jefe de programación de LU7 Radio General San Martín, Vallés formaba parte de la Comisión Directiva de la Asociación Cultural y ambos eran activos difusores y promotores del proceso de institucionalización de la música.
- 86 La Orquesta Estable se transformó en Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca en 1978 cuando se efectuaron los concursos y se elevó a cincuenta y siete el número de músicos. MEPBA. *Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca. Veinte años de historia*. La Plata, 9 ago. 1979: 3. Mecanografiado.
- 87 Meimon, Julien. «Sur le fil. La naissance d'une institution». Lagroye, Jacques y Michel Offerlé, dirs. *Sociologie de l'institution*. París: Belin, 2010: 113. Impreso.
- 88 De este modo, los valores se equiparaban con los sueldos del personal jerárquico de la Comuna (\$ 4600 m. n.), de cirujanos y médicos que se desempeñaban en el Hospital Municipal (\$ 4200 m. n.) y de los directores del Museo Histórico y del Museo de Bellas Artes (\$ 4200 m. n.). *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 38, 410 (sept.-oct. 1959): 15061. Impreso.
- 89 García Heras, Raúl. «El Plan de Estabilización Económica de 1958 en la Argentina». *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 11 (2000). Web 20 nov 2018 <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1004/1039>
- 90 El repertorio seleccionado para las pruebas de oposición fue el mismo que en el concurso anterior. Véase «Condiciones del concurso convocado para integrar la Orquesta de B. Blanca». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 oct. 1958: 3. Impreso.
- 91 Quedaron vacantes los cargos de oficial 3.º viola solista, oficial 4.º contrabajo solista, oficial 6.º segunda y cuarta violas de fila. «Personas seleccionadas para integrar la Orquesta Estable de Bahía Blanca». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 17 feb. 1959: 3.
- 92 Entre ellos, Samuel Kerlleñevich, José Escáriz, Juliana Blasoni y José Luis Ramírez Urtasun.
- 93 De hecho, algunos eran miembros de la Asociación de Músicos Bahienses (AMBA). Entre ellos: Tomás Blanco, Gabriel Alberto Guala, Danilo Cenci, Oscar Hornou, Roque Martello, David Sosnitsky, José Balda y Pedro Buscarini. Sobre la AMBA, ver: Caubet, María Noelia. «Trabajadores de la música...», ob. cit.
- 94 Gianni Rinaldi era un músico italiano que se formó como pianista en el Conservatorio de Torino y que, cuando arribó a la Argentina en 1948, inició sus estudios de dirección orquestal con Teodoro Fuchs. Desde 1955 actuó como maestro sustituto en el Teatro Argentino de La Plata y allí dirigió distintas óperas. Durante 1959 se desempeñó como director al frente de la Orquesta Sinfónica de Bolivia. Asimismo, participó en la organización de los coros y del conservatorio de Catamarca.
- 95 De hecho, Rinaldi se desempeñó al frente de la orquesta hasta 1963.
- 96 «Visitó institutos oficiales el Director de Cultura de la Provincia, Dr. De Paola. Dio posesión del cargo al director de orquesta». *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XL, n.º 207, 5 de agosto de 1959, p. 3. Impreso.
- 97 Agesta, María de las Nieves. «Fotografía de prensa y proyecto regional. La fotografía en la construcción de una identidad regional en el interior argentino (Bahía Blanca, 1900-1930)». *A contracorriente* 12, 3 (2015): 296-345. Web. 20 nov. 2018. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1068>
- 98 «Bahía Blanca debe convertirse en centro de irradiación de una labor de extensión cultural para toda la zona». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 6 ago. 1959: 2. Impreso.
- 99 Se planificaron conciertos de violín a cargo del concertista Dox Steininiger, de arpa por Romanina de Piaggi, de piano y canto a cargo de Rosa y Alberto Lombardi y la presentación del Coro de la Universidad de La Plata. Además, se proyectó una conferencia sobre artes plásticas dictada por el profesor O. Nessi y, si la Municipalidad bahiense colaboraba con los gastos de estadía, se proponía la actuación del Ballet del Teatro Argentino de la Plata, la orquesta y el Teatro de la Comedia de la Provincia. «Los conjuntos artísticos de Bahía Blanca extenderán su acción cultural a la zona». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 7 ago. 1959: 2. Impreso.
- 100 También se sumaron al encuentro representantes de otras entidades como la Universidad Nacional del Sur, la Asociación Bernardino Rivadavia, la Asociación Cultural, la Asociación Amigos del

- Ballet, el Tablado Popular, el Grupo Experimental de Artistas Plásticos, el Cine Club Bahía Blanca, el Teatro «La Red» y la Agrupación de Artistas Independientes.
- 101 Ambos organismos tuvieron origen en el seno del Instituto Tecnológico del Sur. Mientras que el Coro Popular Universitario se creó en 1950 y estuvo bajo la dirección de José Luis Ramírez Urtasun, los antecedentes del Ballet del Sur se encuentran en el Seminario de Danzas Clásicas del Sur inaugurado en 1954 y dirigido por la bailarina Alba Lutecia Collós de Duyos. Ver: Marcilese, José. «Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur». Cernadas de Bulnes, Mabel, dir. *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2006: 44-70. Impreso
- 102 «Bahía Blanca debe convertirse en centro de irradiación de una labor de extensión cultural para toda la zona». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 6 ago. 1959: 2. Impreso.
- 103 López Pascual, Juliana. «¿Puerta y puerto del sur argentino? Representaciones de Bahía Blanca en su contexto regional a mediados del siglo XX». *Arte y trabajo...*, ob. cit. 317-366.
- 104 «La Orquesta Estable de Bahía Blanca tiene existencia real y se la conocerá en su primera actuación del 22». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 10 ago. 1959: 2. Impreso.
- 105 Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007: 331. Impreso.
- 106 Se interpretó la «Suite» para cuerdas de la ópera *King Arthur* de Henry Purcell, el *Concerto Grosso en re menor* de Vivaldi con la actuación de los solistas Samuel Kerlleñevich, Alberto Guala (violines) y Aída Fishbein (violonchelo), el *Concierto Op. VII N.º 5* para piano y orquesta de cuerdas de Johannes Christian Bach con la pianista solista Juliana Blasoni de Ramírez, la *Serenata Nocturna* de Mozart y la *Serenata* de Dvorak.
- 107 «Efusivamente se recibió a la orquesta estable en su primera presentación». *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 ago. 1959: 4. Impreso.
- 108 «Mostró estimables posibilidades la Orquesta Estable de Bahía Blanca en su primer concierto». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 ago. 1959: 11. Impreso.
- 109 La Comisión Directiva provisoria estuvo integrada por el capitán de corbeta Pedro Luis Amestoy como presidente, Carlos P. de la Sota como vicepresidente, Antonio Schulz como secretario, Herminia Mira Tate como prosecretaria, Rodolfo Elizalde como tesorero, Alberto Fantini como secretario de prensa y difusión y Luis Bilotti, María Zuntini, Laura Grimoldi, Joaquín López Jáuregui, Enrique Suardiaz y Alejandro Wolk como vocales. Los socios podían inscribirse por un trimestre, un semestre o todo el año a razón de \$ 10 m. n. la cuota mensual y la pertenencia a la asociación les otorgaba el derecho de concurrir a todos los conciertos realizados por la orquesta durante el período de suscripción. Según la prensa, el número de miembros superaba las quinientas personas en marzo de 1960. «Formóse la C. de amigos de la Orquesta Estable». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 17 dic. 1959: 3 e «Iniciará mañana la temporada de conciertos en el Teatro Municipal la Orquesta Estable local». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 30 mar. 1960: 2. Impreso.
- 110 La profesionalización se refiere a actividades de jornada completa que constituyen la principal fuente de ingresos y que pueden considerarse un punto de referencia en la identidad personal y social de los individuos. Desde perspectivas que superan el enfoque netamente economicista, se ha enfatizado que la identidad puede configurarse antes de que los músicos hayan hecho de esta actividad su medio de vida primordial. Ver: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos». *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997: 161-201. Impreso y Tenorth, Heinz-Elmar. «Profesiones y profesionalización. Un marco de referencia para el análisis histórico del enseñante y sus organizaciones». *Revista de Educación* 285. (1988): 77-92. Web. 20 nov. 2018. <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/71477>
- 111 Como el oboe, el clarinete, el fagot y contrafagot, el corno, entre otros.
- 112 Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano. *Un Estado con rostro humano. Funcionarios e instituciones estatales en Argentina (de 1880 a la actualidad)*. Buenos Aires: Prometeo, 2010. Impreso.

PEQUEÑAS ANÉCDOTAS SOBRE LAS INSTITUCIONES

PRERROGATIVAS ESTATALES, POLÍTICAS PÚBLICAS Y ASOCIACIONISMO CULTURAL EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (1955-1970)

JULIANA LÓPEZ PASCUAL

CONICET/ CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES "PROF. FÉLIX WEINBERG"
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

El problema del Estado y las formas en las que la sociedad civil ha construido distintas vías de articulación con él se ha convertido en los últimos años en un tópico de creciente interés historiográfico en la producción académica que analiza las sociedades occidentales contemporáneas¹. En el ámbito de las actividades culturales, las políticas públicas y los espacios asociativos se presentan como objetos de estudio centrales para la reconstrucción empírica y situada de fenómenos relativos a esos interrogantes. Este capítulo intentará aportar conocimiento relevante al tema en una perspectiva que contemple distintas escalas de análisis, a partir de la observación de los documentos de la *Asociación Artistas del Sur* de Bahía Blanca y su derrotero institucional desde 1955, procurando complejizar la reflexión al incorporar dos ejes de abordaje.

De un lado, se buscará dar cuenta de cómo se manifestaron las tensiones entre lo privado y lo público a partir de las transformaciones operadas por la creciente intervención del Estado en el escenario asociativo; si la ampliación de los elencos y las incumbencias de la administración pública fue uno de los procesos distintivos dentro de la gestión justicialista, el derrocamiento del gobierno constitucional en septiembre de 1955 no implicó la desestructuración de las prerrogativas estatales. En efecto, el comienzo de la serie de intervenciones mediante las cuales se procuró cumplimentar la meta de «desperonización» de los organismos privados se produjo a partir de las directivas emitidas por la Dirección de Personas Jurídicas desde 1956, que indicó así los tiempos y los procedimientos necesarios para llevar adelante la tarea. Al cabo de una década, la voluntad regulatoria había desembocado en una compleja transformación legislativa que ampliaba y detallaba la normativa y las incumbencias de la administración pública sobre las personas jurídicas y establecía Registros (provinciales y municipales) de Entidades de Bien Público que, en última instancia, estipulaban el acceso a las partidas presupuestarias y los subsidios económicos de los que dependía su funcionamiento. De este modo, el relativo rol de patrocinio que algunos sectores de la sociedad civil habían comenzado a adjudicar al Estado desde inicios del siglo XX² resultaba tensionado y complejizado por la consolidación de unas prácticas en las que se consensuaba su función de árbitro y garante de la legitimidad asociativa.

Por otra parte, se recompondrán las interpelaciones de esta asociación a los distintos niveles del Estado y los intereses y demandas expresados en ella, particularmente aquellos que convergían en la transformación de la condición social y profesional del artista y de la configuración de espacios de formación específica. Este problema —una de las variables centrales de la teoría sociológica bourdiana³— retomaba las propuestas de creación de una Escuela de Bellas Artes en Bahía Blanca que legitimara y sistematizara la formación profesional de los individuos tanto como los debates planteados por el justicialismo en torno a la cuestión gremial y las disputas internas al campo artístico que se asentaban sobre la distinción y la desigualdad entre los artistas del Interior y quienes se desempeñaban en el área metropolitana.

Marcos regulatorios de la intervención estatal en el escenario asociativo: complejización y yuxtaposición

Hacia 1950, la tasa de crecimiento poblacional que había convertido a Bahía Blanca en un fenómeno demográfico en las décadas anteriores parecía comenzar a disminuir; sin embargo, aun en términos cuantitativos, el núcleo urbano y su área de influencia continuaron presentando una ventaja comparativa para la ciudad dentro de la región del sudoeste bonaerense y la norpatagonia. Como hemos analizado en otras oportunidades⁴, las décadas de 1930 y 1940 constituyeron un muy buen momento para la institucionalización de las preocupaciones culturales, tanto en la esfera estatal como en lo que refiere a las iniciativas privadas⁵. Este proceso, que luego de 1955 daría paso a la conformación de entidades públicas de enseñanza superior⁶, formó parte de una escena más amplia y de mayor extensión temporal en la que el conjunto de la sociedad civil organizaba y consolidaba espacios asociativos de tipo moderno.

En trabajos anteriores también hemos planteado que la Asociación Artistas del Sur delineó en 1939 una entidad que agrupaba a buena parte de los artistas plásticos locales, junto a escritores, músicos y profesionales interesados en las actividades culturales. El éxito de convocatoria y las redes personales de sus miembros con personalidades del mundo político y cultural brindaron a la institución el basamento de su sustentabilidad en el tiempo, destacándola de otras formaciones previas⁷. De esta forma, y a pesar de la existencia de otros organismos culturales como la Asociación Bernardino Rivadavia (1882) y la Asociación Cultural (1919)⁸, los artistas concentrados en la Asociación Artistas del Sur se ubicaron en un lugar preponderante en el proceso de afianzamiento del campo cultural de Bahía Blanca que se inició durante la década de 1940. Desde 1946, con la creación de la Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca decretada por el comisionado municipal Julio César Avanza⁹ y como resultado de la puesta en práctica de algunas políticas públicas destinadas al mundo cultural, se produjo un acercamiento estrecho entre la Asociación Artistas del Sur y la gestión peronista provincial. Después de 1949 estos lazos se dieron en especial con el Ministerio de Educación y el de Economía, Hacienda y Previsión, dirigidos por el ya mencionado Avanza y Miguel López Francés¹⁰, respectivamente.

El proceso de consolidación del primer gobierno peronista se manifestó, entre otros aspectos, en la transformación de numerosos espacios del aparato estatal y en la construcción de un sistema legislativo que protegiera y encuadrara a los actores del mundo del trabajo. Las actividades culturales, aunque no fueron las áreas de mayor interés, no quedaron fuera de esta voluntad de ordenamiento. Como se puede ver en la obra de Flavia Fiorucci¹¹, el gobierno nacional buscó desarrollar políticas públicas destinadas a la regulación y a la administración del mundo cultural entre las que se encontraron la apertura de nuevos espacios institucionales y la consiguiente expansión de su burocracia, las propuestas de sindicalización de los artistas y un proyecto de ley del trabajador intelectual¹².

La gestión del gobernador Héctor Mercante en la provincia de Buenos Aires implicó, a partir de 1949, el crecimiento de la preocupación por las políticas culturales oficiales que se manifestó de manera preponderante con la creación del Ministerio de Educación provincial, cargo para el que fue designado Julio César Avanza. Este cambio en la estructura administrativa desencadenó un proceso de renovación del sistema que extendió y complejizó estas incumbencias estatales mediante el surgimiento de nuevas instancias burocráticas como la Subsecretaría de Enseñanza, la de Administración y la de Cultura que, junto a su Dirección, fueron incluidas en el organigrama de esa dependencia¹³. Las tareas de la sección de Cultura fueron encomendadas a José Cafasso mientras que las de Administración fueron puestas a las órdenes de José Aralda; ambos, al igual que el ministro, eran oriundos de Bahía Blanca y contaban con cierta trayectoria política. De esta forma, y a través de las posibilidades que otorgaron las partidas presupuestarias de las que el Ministerio fue beneficiario, la Subsecretaría de Cultura llevó adelante o financió numerosas actividades en diferentes localidades de la provincia¹⁴. En Bahía Blanca, estas acciones se llevaron a cabo hasta 1951 por intermedio de la Comisión Municipal de Cultura¹⁵ que, por ser la institución oficial y centralizadora de las tareas culturales, estipuló sus formas y sus tiempos de gestión y realización. La inserción de los Artistas del Sur en su dirección significó la consolidación

de los lazos entre estos agentes y la esfera estatal y, en consecuencia, su participación en las decisiones oficiales acerca de las actividades y el reparto de los recursos disponibles. A diferencia de lo que se observa en las relaciones entre gobernadores e intendentes durante este período¹⁶, la ampliación de las incumbencias estatales no solo no limitó el accionar local sino que pareció impulsarlo al dotarlo de organismos, cargos y presupuesto.

La búsqueda de vinculación con el Estado no fue, en verdad, una práctica novedosa sino que había sido contemplada como forma de financiación incluso en las definiciones estatutarias; la Asociación Artistas del Sur la implementó desde su creación en 1939, cuando la entidad explicitó en su programa la meta de «obtener de los poderes públicos subsidios, subvenciones o leyes especiales para la consecución de los objetivos que se han especificado o de otros que concurren al logro de toda finalidad cultural artística de beneficio común»¹⁷, tal como era usual en los reglamentos de otros organismos culturales. En efecto, el aporte proveniente del Estado municipal constituyó, como se observa en las fuentes, el ingreso principal y mayoritario de la Asociación¹⁸, a la vez que desarrolla sus actividades en los subsuelos del Teatro Municipal, por concesión de la comuna, desde su creación y hasta la actualidad.

En este mismo sentido, la institución estableció vínculos con legisladores y funcionarios públicos de diferentes esferas y provincias, a los efectos de dar consecución al ambicioso proyecto de creación de una «Casa del Artista» en terrenos del Parque Nacional Nahuel Huapi, en San Carlos de Bariloche¹⁹, para lo cual contaron con el apoyo de los socios protectores Carlos Cisneros y Ezequiel Bustillo, diputado nacional²⁰ y director de Parques Nacionales, respectivamente. A pesar de que el propósito fue demorado y aplazado en varias ocasiones, estos representantes sí gestionaron, en diversas oportunidades, la cesión de un buen número de pasajes en los Ferrocarriles del Estado destinados a la realización de viajes de los miembros de la institución a esa región patagónica²¹.

Hacia 1945, y con motivo del reemplazo del ministro del Interior de la provincia de Buenos Aires por el bahiense Ramón del Río²², la asociación designó una comitiva para que se presentara ante el nuevo funcionario a los fines de

bregar por la continuidad del programa que actualmente se viene desarrollando en la Provincia de Buenos Aires, en lo referente a las Artes plásticas por considerar que nunca como en este momento se le ha dado tanto impulso a dichas artes. [...] insinuándole al mismo tiempo la conveniencia de que veríamos con mucho agrado que en un futuro no muy lejano el museo Provincial de Bellas Artes fuera declarado institución autónoma facilitando en esa forma el desarrollo completo de sus programas²³.

De esta forma, y a pesar de haber manifestado con claridad la exclusión de «todo carácter ideológico, político o religioso»²⁴ del seno de la entidad, parece claro que la búsqueda de acercamiento a la administración pública formó parte de los presupuestos básicos sostenidos por estos gestores acerca del rol del Estado en el mundo cultural. En este sentido, resulta significativo lo expuesto por el periodista y secretario de la Comisión Municipal de Cultura Miguel Ángel Torres Fernández²⁵ en 1948, en referencia a las características de las nuevas políticas públicas justicialistas:

Es indudable que asistimos a un cambio fundamental en el enfoque y tratamiento de problemas tan esenciales como el de la cultura [...]. No había antes, en verdad, una preocupación sostenida, activa, de acción sistemática, que procurase soluciones para las necesidades públicas o individuales, de este carácter. Canalizar las inquietudes desinteresadas, estimular el talento creador del plástico, del escritor, del músico, estaba fuera, o poco menos, de la órbita de los gobiernos. Pero se ha reaccionado por semejante apatía y es el momento de mancomunar el esfuerzo privado y oficial para una expansión integral de la cultura, en sus distintas manifestaciones, siempre que ellas sean legítimas²⁶.

Estas nociones fueron reforzadas por las expresiones de José Cafasso con motivo de la inauguración del XII Salón de Arte de Tandil, al manifestar que se procuraba estimular el arte «en profundidad y extensión» porque correspondía al Estado encauzar, orientar y estimular la obra estética y educar la sensibilidad popular en la contemplación de «lo bello»²⁷. La idea del estímulo estatal a la actividad artística resultó, en términos concretos, muy favorable a los miembros de Asociación Artistas del Sur que en esos años gozaron de becas de estudio en Europa y se vieron premiados en los certámenes anuales a los que también fueron convocados como jurados y expositores. Después de 1951 se produjo el cambio de titularidad de los Ministerios de Educación y Hacienda provinciales como resultado de la asunción de Carlos Aloé como gobernador, por lo que Julio César Avanza y Miguel López Francés, en quienes los actores culturales bahienses habían encontrado eco y recursos para sus propuestas, desaparecieron de la escena política. La finalización de la experiencia de la Comisión Municipal de Cultura, en tanto, implicó un cambio sustancial en las formas de participación de los intelectuales locales al desaparecer la vía colegiada y concentrarse las decisiones en un cargo de gestión unipersonal. Ese mismo año, durante la gestión municipal de Norberto Arecco, abogado y socio de Asociación Artistas del Sur, fue creada la Subsecretaría de Cultura y Asistencia Social de la ciudad, cuya dirección fue ocupada por el presidente de los Artistas del Sur, Arnaldo Collina Zuntini²⁸.

El final abrupto de la experiencia peronista repercutió con intensidad en la dinámica interna de la entidad. El 19 de octubre de 1955, un grupo de asociados se reunieron especialmente para tratar el camino que debía seguir el organismo a partir de entender que el país vivía un «momento de LIBERTAD» como consecuencia del triunfo de la «Revolución DEMOCRÁTICA»; en ese sentido, interpretaban que la tónica social aconsejaba renovar los cuadros directivos para así recuperar «la vida democrática de las instituciones y propender a la pacificación y armonía de las mismas». Por unanimidad, la reunión determinó la caducidad de los cargos de la comisión directiva y eligió a quienes iban a cumplir las funciones de interventores²⁹, los que, entre sus determinaciones, resolvieron la suspensión de quien había presidido la entidad por siete años. En efecto, en enero de 1956 y en virtud de esta movilización, el interventor general de la provincia de Buenos Aires, Emilio Bonnacarrere, decretó la intervención de la Asociación Artistas del Sur y designó a tal efecto una comisión integrada por Edmundo Cabrera, Lidia Amaducci y Germán Viglino³⁰.

Ahora bien, ¿qué significó, en términos estrictos, esa intervención? El accionar de estos asociados fue respaldado por la medida de intervención general de los organismos civiles, dispuesta por la Dirección de Personas Jurídicas (DPJ) de la provincia de Buenos Aires³¹. Las pautas y criterios de operación para llevarlo a cabo fueron establecidos por la autoridad provincial que, a fines de enero de 1956, envió una serie de «instrucciones» a cumplir de las que debía resultar un registro específico de datos³². Se esperaba que, pasados 30 días de la asunción del cargo, el interventor presentara a esa Dirección un informe amplio detallando la forma en que se desenvolvía la entidad, su estado económico, las irregularidades observadas y las medidas adoptadas para salvarlas. El período de duración de la intervención quedaba a criterio del organismo intervenido pudiendo extenderse hasta por 90 días, siempre atendiendo a la pauta de normalizar su funcionamiento y dar por concluida esa gestión a la menor brevedad posible, y con la condición de presentar informes mensuales de renovación. Las resoluciones que se tomaran debían ser minuciosa y reglamentariamente detalladas en los libros de actas, así como consultadas con las autoridades provinciales; cuando el interventor creyera subsanados los problemas que hubieran motivado su gestión y luego de consultar con la Dirección de Personas Jurídicas, procedería a la convocatoria a Asamblea para el desarrollo de elecciones regulares que, a su vez, también quedarían bajo su supervisión.

Las directivas e instrucciones emanadas desde la esfera provincial fueron asumidas, en verdad, como la ratificación estatal de un proceso que algunos miembros de la Asociación Artistas del Sur habían comenzado por su propia iniciativa y que, en rigor de verdad, se alineaba con la voluntad de revisar y enjuiciar los «actos de corrupción durante la tiranía», manifestada por amplios grupos opositores en la conformación de la Comisión Nacional de Investigaciones, a fines de 1955³³. En efecto, en marzo de 1956 la Asociación Artistas del Sur comunicó su proceder a la Dirección de Personas Jurídicas, manifestando

su voluntad de ajustarse a las instrucciones generales y dando cuenta de las formas y los tiempos en los que se estaba desarrollando la gestión. Al entender de la misma, las anomalías constatadas no eran de orden administrativo, sino especialmente moral y ético, «por la reiteración de actos de franco vasallaje al gobierno depuesto con evidente incidencia en la armonía de las relaciones sociales» y «por la desconsideración y afrenta que sus actos involucraban hacia las opiniones de los asociados que no coincidían en su credo», de lo que responsabilizaron en especial al presidente Collina Zuntini.

Ocurrida la revolución y recuperadas las instituciones del país para la vida democrática, ésta intervención ha procurado pacificar los espíritus y armonizar la vida de la entidad en torno a sus finalidades específicas, sin entromisión [sic] política de ninguna índole. En cuanto a la forma de subsanar las anomalías mencionadas, entendemos que ellas lo han sido ya por imperio de la libertad en el país y la sanción disciplinaria adoptada por ésta intervención [...]³⁴

Las medidas punitivas recayeron sobre el mencionado Collina y la docente María Hortensia Leal; el primero fue removido de manera definitiva de su rol de presidente y también suspendido como socio, al igual que la segunda, que también fue exonerada de su cargo. Las justificaciones para esta resolución adquirieron un tono fuerte y denunciante ya que insistieron en que Collina Zuntini se había extralimitado en sus facultades, «propiciando y rindiendo homenajes a personas totalmente ajenas a la entidad, con finalidad evidentemente política, desnaturalizando la función de la entidad y disminuyéndola ante la opinión pública por sus actitudes de adulación y vasallaje». El comunicado emitido a los socios argüía, además, que en sus hechos el presidente había incurrido en una «falta de respeto para las concepciones íntimas de los asociados que no compartían su credo, y un avasallamiento a sus derechos» agravado por las circunstancias políticas que establecían, según estos actores, un temor constante a la censura y a la persecución de los opositores³⁵. La Comisión entendió que las sanciones adoptadas resultaban suficientemente reparadoras y, por tanto, estableció que era necesario convocar a la Asamblea de socios y llamar a nuevas elecciones generales.

En concreto, los actos de la intervención —finalizada en julio de 1956— se circunscribieron a la ejecución de «medidas moralizadoras» destinadas a «extirpar la predisposición de jugar el prestigio y la seguridad de la entidad con finalidades políticas totalmente ajenas a su misión»³⁶. Resulta curioso que no parecen haberse registrado hechos de corrupción o malversación financiera, ni vicios en las formas de procedimiento de las actividades habituales; lo que se cuestionó y se castigó fue, en verdad, la cercanía y las manifestaciones políticas partidarias de algunos socios, en particular de aquellos que habían mostrado afinidades peronistas. En términos reglamentarios, esto hallaría sentido en la exclusión de las referencias políticas del seno asociativo, elemento constitutivo fundamental y horizonte de legitimación de las prácticas de sociabilidad moderna. Sin embargo, también es posible problematizar esa mirada y abrir interrogantes acerca de aquello que, por supuesto, no se registra en los documentos institucionales. ¿Cabe pensar que, en vistas del triunfo «libertador», los mismos asociados hayan iniciado la intervención para evitar así la imposición verticalista que pudiera emanar desde la Dirección de Personas Jurídicas? ¿Se habrán puesto en juego, en este accionar moralizante y ejemplificador, confrontaciones y disputas personales, preexistentes y ajenas al hecho político? No daremos respuesta a ello aquí, pero entendemos que estas preguntas pueden ofrecer nuevas miradas al problema³⁷.

A partir de la lectura e interpretación de las fuentes oficiales sí es posible observar que, en principio, se registraron encuentros y tensiones entre lo privado y lo público. De manera independiente al desarrollo de políticas públicas destinadas a la promoción de la cultura, desde la década de 1950 se produjo un proceso de creciente intervención del Estado en el ámbito de las asociaciones privadas, canalizado a través de una regulación cada vez más detallada y compleja, en la que el mundo del asociacionismo cultural quedó inserto. La redacción y sucesivas transformaciones de un cuerpo legislativo y de organismos de control e inspección específicos de las *personas jurídicas* no solo pone en cuestión cierta idea de que la voluntad de desperonización arraigaba en prácticas antiestatistas, sino que abo-

na las hipótesis acerca del interés creciente y compartido por todo el arco de la dirigencia política en la ampliación de las incumbencias del Estado en el ámbito de la sociedad civil. El proceso de avance y regulación pública, a nuestro entender, atraviesa y excede la contingencia partidaria y los vaivenes electorales y se vincula intrínsecamente con la construcción del Estado moderno, planificador y reglado por principios de racionalidad³⁸.

Entre 1950 y 1953 se produjeron las dos primeras reglamentaciones provinciales sobre las personas jurídicas: la Ley Orgánica de la Superintendencia de Personas Jurídicas (5597/950) y la Ley de Régimen de la Dirección de Personas Jurídicas (5742), que derogó a la primera al ser promulgada por el Decreto 13871/53 y cuya vigencia se extendió hasta su reemplazo por la Ley de Policía en Materia Societaria y Personas Jurídicas (8671) en 1976. La primera disposición creó la dependencia del mismo nombre, entendiéndola como un cuerpo asesor del Poder Ejecutivo provincial, en quien residía la prerrogativa de conceder, controlar —y, potencialmente, retirar— la condición de *persona jurídica* a las asociaciones y organismos colectivos que quisiesen encuadrarse en ese marco. La segunda, por su parte, transformó a la Superintendencia en Dirección de Personas Jurídicas, delegando en ella las funciones que hasta entonces detentaba el PE y definiéndolas en torno al asesoramiento, la «vigilancia», la información y la coordinación. En este sentido, resulta relevante atender a que el cuerpo legal no solo categorizaba y distinguía a las asociaciones según sus fines —asociaciones civiles, sociedades comerciales, sociedades anónimas, entre otras—, sino que establecía obligaciones específicas para las personas jurídicas, con lo que se abría todo un campo para la acción coercitiva del control estatal. En su artículo 6, uno de los más extensos, la ley detallaba las pautas que quedaban bajo el dominio de la inspección pública, mientras que en el artículo 20 estipulaba las sanciones que cabían ante el incumplimiento de la norma. En verdad, fue allí donde se dispuso la medida de la intervención como una de las posibilidades, junto con los apercibimientos, las multas y el retiro de la personería jurídica.

Las intervenciones planteadas por el gobierno de la «Revolución Libertadora» como formas de «saneamiento» de los espacios sociales no constituyeron la única medida de injerencia. En 1956, la Dirección de Personas Jurídicas elaboró un modelo de estatuto que envió gratuitamente a todas las entidades a ella vinculadas, al efecto de «orientar» a las instituciones que debieran abocarse a la preparación de los propios, ajustándolos a las disposiciones vigentes. Sobre esa base, los Artistas del Sur resolvieron modificar su texto reglamentario, disminuyendo el número de miembros de la Comisión Directiva y elevando el monto de la cuota social³⁹. Del mismo modo, la Superintendencia de Personas Jurídicas de la Provincia de Buenos Aires consolidó vías preexistentes de control regular de la dimensión económica de las entidades a partir de la obligatoriedad de presentar balances anuales, para lo cual diseñó formularios y criterios de análisis e instruyó a las autoridades. A la vez, la Dirección de Personas Jurídicas realizó inspecciones periódicas a los organismos, requiriéndoles sus libros sociales y su documentación en regla.

A estas estrategias de coordinación y control estatal sobre las formas de organización de la sociedad civil se superpusieron, desde los años sesenta, los cambios en el organigrama de las dependencias estatales específicas y la creación de marcos regulatorios, que se fundamentaban en el concepto del «Bien público». Por un lado, la forma institucional colegiada fue recuperada en 1961, cuando se recompuso la Comisión Municipal de Cultura en el contexto de la intendencia de Haroldo Casanova. Aunque la consecución de sus tareas no fue la esperada —al menos, inicialmente— por no contar con partidas presupuestarias adecuadas, a ella se integraron representantes de diversas asociaciones locales, como la Asociación Artistas del Sur, estrechándose así los vínculos entre los intereses de algunos grupos privados y el desarrollo de los burocracias estatales⁴⁰. En 1967 la comuna constituyó la Dirección Municipal de Cultura, nueva forma unipersonal que recayó en la figura del periodista y crítico de arte Alberto Fantini, designado por el comisionado de la «Revolución Argentina», Luis María Esandi.

Por otra parte, a partir de 1967, el Estado municipal y el provincial establecieron pautas para el trabajo de las asociaciones civiles y/o privadas con la voluntad de imponer una regulación homogénea que rigiera el acceso a los subsidios y beneficios de carácter oficial. En este sentido, la Ley 7287/67 creó el *Registro Provincial de Entidades de Bien Público*, entendiéndolas como «todas aquellas Instituciones ubi-

cadras en la Provincia de Buenos Aires, con o sin personería jurídica, cuyo objeto sea el desarrollo de actividades de interés social» y que en sus estatutos contemplaran alguno de los siguientes aspectos:

- a) Propiciar el culto a las tradiciones patrióticas y difundir los sentimientos a la nacionalidad.
- b) Propender al bien común y a la solidaridad humana.
- c) Difundir la cultura con el fin de propender a la formación de la personalidad moral, a la elevación espiritual, intelectual y cívica de la comunidad.
- d) Colaborar en la solución de problemas sociales, con el sostenimiento de guarderías infantiles, jardines de infantes, centros de enseñanza, hogares para ancianos, de la mujer y del niño o en forma de colaboración con los ya existentes dentro de su radio de acción.
- e) Propiciar conferencias culturales, certámenes científicos, históricos, literarios, exposiciones, etc.
- f) Sostener bibliotecas populares.
- g) Fomentar la cultura física por la práctica de deportes con fines educativos.
- h) Defender a la salud de la comunidad sosteniendo salas de primeros auxilios, centros de salud, preventorios, centros de rehabilitación, hospitales, etc.
- i) Propiciar la creación de cooperativas de ahorro, de crédito, de producción, de consumo y mutualidades en defensa de la economía del pueblo.
- j) Estudiar los problemas edilicios, proponiendo a la Municipalidad soluciones prácticas en beneficio de la comunidad⁴¹.

De esta extensa enumeración se desprende que la noción de aquello que importaba al Estado se expandía y complejizaba, abarcando desde las preocupaciones por la promoción de la cultura y la identidad nacional⁴² hasta aquellas vinculadas con las prácticas asistenciales y de prevención, lo que redundaba tanto en la mayor participación en las actividades de la sociedad civil, como en la necesidad de contar con más y mejores datos acerca de las formas en las que ellas se desarrollaban.

En efecto, la estructura general de esta ley fue reproducida en 1970 por Decreto Municipal 163/70 de creación del Registro Municipal de Entidades de Bien Público, que se articulaba así con la Agencia Municipal de Orientación Social, dependiente de la Secretaría de Bienestar Social. La inscripción en los mencionados Registros se cumplimentaba mediante la presentación —entre otras cosas— de un formulario en el que se explicitaran los datos nominales del organismo en cuestión, su estatus ante la Dirección de Personas Jurídicas, sus autoridades y número de socios, sus capitales inmuebles, sus fuentes de financiación e ingresos provenientes de beneficios estatales, así como las finalidades y los servicios prestados. De forma paralela, mientras en 1964 la Dirección de Cultura provincial solicitó información relativa a la composición de las entidades plásticas, en 1968 la Sub-Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires inició un censo cultural que abarcó todas las ramas del arte, cuyo relevamiento fue cumplimentado por la Dirección de Cultura municipal. El empadronamiento tenía por objeto detectar a aquellas personas que, de una forma u otra, contribuyeran al acrecentamiento cultural de la ciudad y sus posibilidades de proyectar su trabajo al «medio ambiente» y a las distintas zonas vecinas. A tal efecto, la Sub-Secretaría bonaerense confeccionaría oportunamente un boletín con los nombres de los referidos individuos y sus antecedentes, que se repartiría entre todas las Direcciones o Comisiones de Cultura dependientes de las Municipalidades de la provincia⁴³.

La voluntad de recopilación de datos no se limitaba, por su parte, a la dimensión local o a la provincial. Creado en 1958 por el gobierno de la «Revolución Libertadora» y dependiente de la Secretaría de Estado de Hacienda, el Fondo Nacional de las Artes⁴⁴ realizó un «Censo de Instituciones Artísticas» en todo el país desde el inicio de sus funciones. En él se procuró recabar información cuantitativa y cualitativa referente a la fundación de cada agrupación, la composición de su comisión directiva, la cantidad de socios, los recursos financieros anuales y la posesión de bienes, así como su especialidad artística, sus objetivos estatutarios y las actividades desarrolladas. Las características eminentemente

financieras y crediticias que la legislación otorgaba al mencionado Fondo —que, a partir de recursos de origen impositivo, contaba con una asignación anual mínima de \$ 200.000.000 m. n.⁴⁵— requerían, para la toma de decisiones administrativas sobre las partidas presupuestarias con las que contaba, del conocimiento de las iniciativas que funcionaban en toda la extensión del país. El envío de la información requerida se estipulaba, por reglamento, como la condición de posibilidad de acogerse a los beneficios que acordaba el organismo.

A su vez, desde 1966, el Departamento de Estadística Educativa dependiente de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación, de alcance nacional, requería el envío de información con fines estadísticos, en cumplimiento de las Leyes 13047 y 14046⁴⁶. La segunda regulaba los procedimientos de censos y registro del Estado, mientras la primera, promulgada en 1947, decretaba el Estatuto del Personal Docente de Establecimientos Privados de Enseñanza, aspecto en el que los Artistas del Sur ponían especial interés y dedicación, como veremos en el siguiente apartado. Mediante este marco legal, el Estado nacional estipulaba una serie de pautas para la organización de propuestas educativas distintas a las públicas a la vez que delimitaba con claridad las condiciones del ejercicio de la docencia en ellas, tanto en lo relativo a las designaciones como en lo atinente a los salarios y derechos laborales, cuyo resguardo se encomendaba al Consejo Gremial de la Enseñanza Privada. A escala local, esta reglamentación tocaba puntos sensibles y muy interrelacionados en los que convergían las variadas inquietudes de la sociedad civil frente a la esfera pública: la formación sistemática en las disciplinas artísticas y su homologación, el acceso a los cargos docentes en las escuelas dedicadas a la formación estética, el estatuto laboral de los artistas y su condición profesional, y las asimetrías que todas esas variables presentaban entre los espacios metropolitanos y los del interior del país.

El rol del Estado en la condición del artista: demandas y expectativas de la sociedad civil

Como se ha visto en otros capítulos de esta misma obra, las preocupaciones por la formalización de entidades culturales que se dedicaran de manera específica a la labor artística pueden rastrearse hasta las primeras décadas del siglo, momento en el que esta era un territorio en el que predominaba la actividad de asociaciones privadas coordinadas por aficionados que procuraban obtener la promoción y el estímulo estatal⁴⁷. La coyuntura conmemorativa local de 1928 permitió advertir tempranamente la importancia de habilitar espacios oficiales, lo que condujo a la movilización de artistas y gestores para la creación, a inicios de la década de 1930, de un cuerpo colegiado, una instancia de competencia y un organismo de patrimonialización destinados en su totalidad al trabajo sobre las artes plásticas⁴⁸. Esta voluntad estatista se complejizó durante los años cuarenta, por la apertura de un salón provincial y uno nacional de arte y por la organización de entidades de coordinación pública de las políticas culturales, mencionadas en el apartado anterior.

En este sentido, durante la primera mitad del siglo XX comenzó a producirse el proceso de cristalización de las instituciones que se entienden como parte del campo artístico, en el que aquellos espacios dedicados a la formación sistemática y homologada fueron percibidos como parte de las estrategias de distinción y jerarquización de los artistas. La progresiva consolidación de estos agentes y de las lógicas específicas no significó un cese de las interpelaciones al Estado, sino una especialización de las demandas, que se enfocaron en obtener de la esfera pública la homologación de las condiciones del artista y su función social.

Así, a principios de 1949, la Comisión Municipal de Cultura escribió al flamante ministro de Educación de la Nación⁴⁹, Oscar Ivanissevich, solicitando el apoyo para crear la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bahía Blanca:

Esta ciudad de Bahía Blanca, —caso singular de población que ha crecido sola, sin un apoyo oficial efectivo, aún en la solución de sus problemas mayores— ha llegado a constituir también un caso excepcional como centro de convergencia de una

considerable porción territorial, que significa una tercera parte del patrimonio nacional, con un diez por ciento de la población. Asimismo, se encontraba postergada en sus legítimas aspiraciones, hasta que irrumpió, para dar término al letargo y la desesperanza del país, el movimiento revolucionario de 1943. La situación ha variado desde entonces hasta ahora, aunque todavía esta ciudad y su puerto no han alcanzado el plano de preponderancia económica y social que le corresponde ocupar como una necesidad vital de su destino geográfico [...] pero una vez concedida definitivamente la franquicia para exportar e importar, al puerto local, y con las grandes obras que han sido incluidas en el Plan Quinquenal y el Plan Trienal, a corto plazo esta ciudad asumirá la responsabilidad de dirigir y estimular el progreso integral de una inmensa región.

Con clara visión de lo que Bahía Blanca debe ser como centro de irradiación cultural, pero siempre dentro de los modestos recursos que ha contado, esta Comisión Municipal de Cultura ha trabajado intensamente por la progresiva expansión de la cultura en el orden regional [...] lo que atestigua nuestra preocupación cultural y, por consiguiente, la legitimidad del siguiente pedido:

Crear en esta ciudad una Escuela Nacional de Bellas Artes, similar en su estructura y planes de estudios a la Escuela Manuel Belgrano, de la Capital Federal. [...] [...] será una obra de decisiva influencia en la formación de los elementos locales y regionales, y completamente admirable del grandioso impulso que se está dando a la enseñanza técnica. Sería la primera escuela de esta índole que funcionaría en el sur y el único instituto nacional de bellas artes en la región. A él concurrirían jóvenes de la ciudad, de Punta Alta, Coronel Dorrego, Coronel Pringles, Coronel Suárez, Tres Arroyos, Carmen de Patagones, Viedma, Pigüé, Fuerte General Roca, Neuquén, San Carlos de Bariloche, San Martín de los Andes, etc. [...]

Por lo que expongo al Señor Ministro, la preparación de la juventud en la enseñanza elemental de las artes plásticas, requiere, impostergablemente, la creación de un establecimiento preparatorio oficial en esta ciudad, donde tan responsable misión no puede ser cumplida por el taller de una institución privada —la Escuela de Bellas Artes Proa— que es el único medio, y muy precario, de que se dispone. Falta el respaldo oficial, la garantía de profesionales especializados, y la normal sistematización de los estudios. [...]⁵⁰

La misiva dejó en evidencia una serie de cuestiones: en primer lugar, la adscripción política que la Comisión Municipal de Cultura declaró al movimiento militar nacionalista que en 1943 había derrocado al presidente Ramón Castillo y a las políticas socioeconómicas de Juan Domingo Perón. En segundo lugar, la concepción que este sector sostenía sobre el rol «central» de Bahía Blanca como dinamizador de su «periferia» y la región sureña en materia económica, social, y cultural⁵¹, la que se hallaba en concordancia con las representaciones sustentadas por los organismos nacionales como la Subsecretaría de Cultura y la Comisión Nacional de Cultura⁵². Por último, la preocupación que esta institución manifestaba por la formación técnica en las Bellas Artes, ya presente en sus objetivos fundadores, se encuadraba en la búsqueda de profesionalización de las artes plásticas en la ciudad.

Asimismo, estas manifestaciones también resultaban atravesadas por el conflicto interno que vivía la escena de la plástica bahiense en esos años, haciéndose eco a su vez de los debates que se producían a escala nacional⁵³. Los directivos de la Asociación Artistas del Sur se habían desempeñado tradicionalmente como docentes de la «precaria» Escuela de Bellas Artes Proa —fundada entre 1933 y 1934 por la Asociación de Artistas Independientes—; varios de ellos, entre los que se encontraban su director Saverio Caló, Arnaldo Collina Zuntini y Séptimo Ferrabone, fueron expulsados del establecimiento educativo en 1947 por una movilización estudiantil que les objetaba el «inexplicable retraso que en el orden didáctico se hallaba desde hacía un tiempo»⁵⁴. El pedido a Ivanissevich estaría sustentando,

en ese sentido, por la intención de crear un espacio nuevo de inserción ante el desplazamiento sufrido, convocando la solidaridad de un funcionario que había manifestado pública y estruendosamente su oposición a las innovaciones formales de la vanguardia y el arte moderno⁵⁵.

En 1953, como consecuencia de este conflicto, ante la ausencia de respuestas por parte del Ministerio y luego de la oficialización de *Proa* como Escuela de Artes Plásticas provincial en 1951, la Asociación Artistas del Sur inauguró un establecimiento educativo propio al que denominó *Taller Libre Ubaldo Monacelli*. Los elementos materiales necesarios fueron cedidos por el Instituto Ítalo Argentino de Cultura, proviniendo de la *Escuela de Arte Ubaldo Monacelli* que había funcionado hasta 1952 bajo la dirección del mismo Collina Zuntini, y entre cuyos docentes se encontraban Hortensia Leal y Séptimo Ferrabone. En el acta inicial, se declaró que «el Taller Libre no tendrá maestros ni alumnos, sino personas que dibujan y pintan, orientadas por asociados de mayor experiencia»⁵⁶; sin embargo, luego se presentaron problemas relativos a cómo se estructuraría el cobro a los asistentes, quiénes serían considerados como «asociados de mayor experiencia» y cómo se distribuirían los ingresos⁵⁷.

En tanto, en 1952 fue creada la Escuela de Bellas Artes dentro de la estructura del Instituto Tecnológico del Sur (ITS), cuya concreción en 1948 había estado fuertemente ligada a las gestiones de Miguel López Francés en la Dirección General de Cultura provincial⁵⁸. El arquitecto Manuel Mayer Méndez —uno de los docentes expulsados por los estudiantes de *Proa* y diseñador de los edificios ubicados en Colón 80 y en la Avenida Alem 1200— fue designado director organizador de esta iniciativa que contemplaba las orientaciones Plástica y Música. A pesar de que buena parte de los docentes —entre los que se encontraron varios de los Artistas del Sur— fueron nombrados con cargos *ad honorem*, la academia cesó sus funciones en 1953 por falta de recursos económicos.

La movilización vecinal y política que demandó la organización de la Universidad Nacional del Sur⁵⁹ y el éxito logrado al calor de la «Revolución Libertadora» se percibieron como una estrategia eficaz y como una ventana de oportunidad para estos actores que, desde los años treinta, ansiaban la apertura de una escuela de formación superior en artes. Así, en diciembre de 1955 los interventores de la Asociación Artistas del Sur sostuvieron reuniones con la Comisión encargada de estructurar la nueva casa de estudios⁶⁰ y con el asesor universitario del Ministerio de Educación, a la vez que enviaron memoriales en los que se detallaban los antecedentes de la iniciativa y la importancia de las actividades artísticas en los organismos privados locales⁶¹. En este sentido, buscaron demostrar que la ciudad contaba con «material de estudio, pedagógico y humano, como para justificar la creación de una escuela de Bellas Artes, sin invocar razones emotivas o recursos dialécticos»:

- 1) en 1952, ya funcionó una Escuela de Bellas Artes, dependiente de Instituto Tecnológico del Sur, contando con la asistencia de trescientos alumnos regulares, incluyendo los estudiantes de arte escénico.
- 2) Los cursos funcionaron durante siete meses, perfectamente organizados, con elementos adecuados, y el programa, adaptado a la creación de la escuela, mantenía sus materias teóricas correspondientes según el programa de las escuelas de Bellas Artes Nacionales.
- 3) Se contaba con todos los materiales y elementos de estudio necesarios, bancos, caballetes, etc., además de profesores especializados.
- 4) Clausurados los cursos, por razones ajenas a la voluntad de los alumnos, su vocación los ha llevado a continuar sus estudios, en forma individual o en los talleres de instituciones privadas, como la nuestra, lo que evidencia su predisposición y amor al estudio del arte⁶².

En febrero de 1956, a pocos días de la flamante creación de la Universidad Nacional del Sur, la pintora Elena Van Hees⁶³ hizo circular sus sugerencias para la reapertura de la Escuela de Bellas Artes dependiente de esa casa de altos estudios, considerándolo un «proyecto económico por carecer la UNS de presupuesto para su mantenimiento»⁶⁴. En su escrito planteaba la existencia de una necesidad «estética superior» en Bahía Blanca, a la vez que la vinculaba a la selección de docentes profesionales y a la

adscripción a los planteos que observaban el derrocamiento del gobierno justicialista como un acto de patriotismo y democracia, opositor a la «nefasta» dictadura de «la escoria».

En mi ciudad natal, hay una «laguna educacional» de estética superior que aún falta llenar. Para lograr tal fin, sería necesario la creación de una academia de «Bellas Artes», dotada, además del material para enseñanza, de un personal docente-artístico-pedagógico competente en la materia inspirado en los más sanos, nobles y elevados propósitos de ideales de argentinidad; de esta Argentina nuestra, depurada afortunadamente, de la escoria, que el nefasto gobierno del dictador depuesto amenazaba carcomer hasta las entrañas mismas de la tierra⁶⁵.

Asimismo, buscando captar el apoyo de la comunidad local, se intentó difundir la iniciativa a través de emisiones radiales los días lunes, miércoles y viernes durante todo el mes de enero por la señal de LU2. En ellas, la Asociación Artistas del Sur aparecía como el principal motor de la iniciativa, entendida como la continuidad de la Escuela que había funcionado en 1952, y solicitaba a la audiencia que hiciera llegar su voto favorable al proyecto.

Artistas del Sur entidad cultural, atenta siempre a toda inquietud espiritual, fue la primera en fomentar y propiciar, la reapertura de la Escuela de Bellas Artes, que, dependiente del Instituto Tecnológico del Sur (hoy Universidad Nacional del Sur), funcionaba en el año 1952. [...] Apoyemos todos, esta feliz iniciativa de Artistas del Sur. Enviad vuestras adhesiones de simpatía a esta emisora LU2 o bien a Artistas del Sur⁶⁶.

La idea se observaba como un hecho de concreción inexorable y sobre el que no habría discusiones, por lo que incluso se planificó la formación de un curso preparatorio para los potenciales alumnos ingresantes y se resolvió la ampliación del cuerpo docente para las clases de 1957⁶⁷. Simultáneamente, se iniciaron conversaciones y trámites con el Ministerio de Educación provincial, a cargo de Elena Z. de Decurguez, «ante la inminencia —según noticias periodísticas y noticias semi-oficiales— de la creación de la Escuela de Bellas Artes en Bahía Blanca»⁶⁸, pidiendo que se agregue la disciplina plástica a la futura institución. De esa forma, se argüía, se daría satisfacción a una profunda «necesidad espiritual» y se posibilitaría el desarrollo de las vocaciones artísticas de la ciudad y la zona, las que se manifestaban a través de los medios de comunicación, carteles murales y volantes. Además, la realización de la escuela se entendía como un «acto de justicia» y reconocimiento al «historial honroso y heroico» de la plástica bahiense en virtud de la acción ininterrumpida que, en situación precaria, había llevado adelante desde inicios del siglo.

En este sentido, la argumentación histórica inició el relato que un par de años más tarde recuperaría Filoteo Di Renzo en sus «Apuntes sobre el arte local», indicando tanto las experiencias privadas de principios de siglo como el inicio de la injerencia estatal en el contexto conmemorativo del Centenario de la fundación de la ciudad, a fines de los años veinte⁶⁹. La idea central —sintetizada en la profundidad temporal del trabajo artístico local sostenido por «valores espirituales» que, de acuerdo con su interpretación, emergían con dificultad en un ambiente dominado por la actividad material— se orientaba también a incluir especialmente a los pintores de Artistas del Sur en una visión legitimada, también, por la acción patrimonialista ejercida por el Estado a través del Salón Regional y del Museo local.

Así en 1929, cuando aun la ciudad parecía totalmente absorbida por sus intereses comerciales e industriales, los valores espirituales del medio eclosionaron en la creación de una Comisión en favor de Bellas Artes, cuya concreción estuvo a cargo del Dr. Florentino Ayestarán, quien lo hizo consciente de su labor y seguro

de su destino. A partir de entonces surgieron diversos grupos de plásticos que en diferentes entidades realizaron su quehacer artístico. En 1931 se realizó el primer Salón de Arte local, cuyo éxito dio lugar a que se convirtiera en Salón de Arte Regional, que en la actualidad cuenta 26 años de vida.

Bahía Blanca cuenta además con un Museo Plástico en el que se exhiben más de 250 obras de pintores argentinos. Por otra parte la consagración de valores locales, de indudable jerarquía artística, dan la pauta de que nuestro requerimiento está avalado por un sentido de justicia y por una realidad que se traduce en hechos. Vayan como ejemplos, en primer término por su acción y su valor artístico el pintor Ubaldo Monacelli, a quien le siguen Juan Carlos Miraglia, Nicanor Polo, Alfredo Maserá, Saverio Caló, Elena Van Hees, Domingo Proncato y Tito Belardinelli⁷⁰.

Por último, la fundamentación se alineaba con una cierta voluntad histórica de jerarquizar lo local⁷¹ y recaía en la aducida centralidad geográfica de Bahía Blanca y el mentado abandono al que, según enfatizaban los vecinos y líderes culturales⁷², los gobiernos condenaban a la ciudad. A su criterio, eran las escuelas privadas y una buena cantidad de profesores individuales los que atendían y testimoniaban la demanda de formación artística que, dejaban entender, debía suplir el Estado.

Bahía Blanca, por su situación geográfica, por la calidad y cantidad de cultores plásticos, por el progreso de su zona, huérfana de conducción firme y específica, se hace acreedora a la creación de la Escuela de Bellas Artes en forma urgente, con orientaciones nuevas y dinámicas, que se consubstancien con el medio y cultiven los valores del espíritu con el mismo acendrado interés con que otras reparticiones cuidan de su desarrollo técnico e industrial.

En ese sentido, nos permitimos asegurar que la creación de la Escuela de Bellas Artes, debe asentarse en bases absolutamente independientes, sin vinculación alguna con la Escuela de Arte, que existe en ésta, dependiente del Ministerio de Educación, ya que su sistema educativo es simple y elemental, y su edificio no posee el espacio vital imprescindible para el desarrollo normal de las disciplinas artísticas. Independientemente de ésta y de cualquier otra Escuela de las que actualmente funcionan en nuestra ciudad, la Escuela de Bellas Artes debe crearse con el sentido ideal que anhela y necesita el pueblo de Bahía Blanca⁷³.

Resulta curioso que la nota refería a la existente escuela de Artes Plásticas que, como adelantamos, no solo había sido el escenario de un conflicto generacional y estético, sino que a partir de 1951 funcionaba como parte de la estructura educativa de la provincia de Buenos Aires, ofreciendo en forma gratuita cursos básicos para niños y un plan de formación de dibujantes artísticos que, luego de tres años de estudios, otorgaba un título habilitante para cumplir funciones docentes en escuelas estatales. Si bien la Asociación había celebrado esa oficialización, era claro que disentía frente a la selección de contenidos, formas y propuestas pedagógicas, a las que entendía como simples y elementales, dejando ver la continuidad de las disputas en torno a la actualización de los lenguajes plásticos y las variadas formas de recepción y apropiación de las vanguardias experimentales.

El desarrollo de las iniciativas de institucionalización de la educación artística en la escala provincial se desarrolló en paralelo a estas demandas privadas y, en disciplinas como la música o las artes escénicas, dio respuestas satisfactorias a la movilización local de individuos y asociaciones creando el Conservatorio de Música y Arte Escénico en 1957 y, dos años más tarde, la Orquesta Estable⁷⁴. La vía bonaerense parecía, entonces, ser la más fructífera por lo que, en esos mismos años, la Asociación Artistas del Sur volvió a solicitar la creación de la escuela. Sobre ello refirió tanto al ministro de Educación Ataulfo Pérez Aznar como al director de Cultura de la provincia, Luis De Paola, quien, manifestando su complacencia por la propuesta, afirmó que sería considerada en oportunidad de contar con los re-

cursos necesarios para el normal desenvolvimiento del establecimiento⁷⁵. Si bien buena parte de las argumentaciones respecto de la pertinencia del proyecto recurrieron a los mismos ejes que en las ocasiones previas, en la misiva enviada a Pérez Aznar se introdujo una variable que no era frecuentemente esgrimida, a pesar de constituir un punto central en el proceso de profesionalización: la posibilidad de acreditar los conocimientos artísticos mediante títulos habilitantes que permitieran, en última instancia, una distinción y una jerarquización entre los artistas.

Nos mueve a esta solicitud la evidencia de que, una gran cantidad de juventud estudiantosa y entusiasta por las artes plásticas, carece de la conducción profesional, en términos generales y del estímulo que dicta siempre, la realización y concreción de una carrera, que una vez finalizada, acredite los requisitos para ejercerla, que la misma exige por su multiplicidad de facetas que encierra, y que el autodidacta no logra recorrer de forma fructífera, a pesar de la mejor voluntad con que guie sus pasos⁷⁶.

Ante lo que se evidenciaba como una creciente especialización disciplinar en la creación de entidades educativas, en la que además veían postergados sus requerimientos, la propuesta de los Asociación Artistas del Sur se manifestaba en favor de la creación de una escuela integral de artes en la que se contemplara también a los plásticos.

Las demandas por la organización de una institución educativa se vinculaban a las interpelaciones que se lanzaban al Estado en busca de la transformación de la condición del artista, articulándose, a su vez, con otros ejes significativos para los actores [figura 28]. A los mencionados debates en torno a los lenguajes y la actualización se sumaban, de un lado, las tensiones surgidas por la asimetría —de poder simbólico, de público, de inserción, de oportunidades— entre quienes se movían en el circuito capitalino y quienes lo hacían en espacios provincianos, pero también resultaban afectados por el debate gremial que atravesaba a pintores, escultores, dibujantes y creadores en general. Como se ha visto en otras oportunidades, el desarrollo del mercado de las artes y las industrias culturales en el interior del país presentaba diferencias significativas respecto de lo que sucedía en la escena porteña, aun cuando allí tampoco se hubiera producido una completa profesionalización de la tarea artística. En efecto, para comprender este problema de la formación es necesario tener en cuenta la inexistencia de un mercado artístico en la ciudad que permitiera que tareas como la plástica o la literatura se realizaran de manera profesional.

En líneas generales, todavía hacia mediados del siglo se sostenía el escaso crecimiento de espacios de exposición y venta⁷⁷, y quienes se dedicaban a las artes visuales lo hacían en sus tiempos libres y de manera vocacional —muchas veces autodidacta— por lo que sus ingresos materiales provenían de otro tipo de actividades, como la participación en emprendimientos comerciales o el ejercicio de profesiones liberales, tales como el derecho o la medicina. Las galerías de arte no constituían espacios numerosos⁷⁸ y las oportunidades de exhibir las obras de los artistas bahienses se reducían a las instancias de los concursos y salones que organizaba cada año la Comisión Municipal de Cultura. Incluso desde la prensa masiva, la imagen del artista que circulaba lo asociaba a la bohemia, a la falta de expectativas, a la pobreza económica y a cierta condición de *desgracia a enfrentar*⁷⁹, como se observa en la imagen 1. En verdad, los emprendimientos periodísticos constituían uno de los principales nichos laborales para quienes se dedicaban a las actividades plásticas, ya que allí podían desempeñarse como caricaturistas, dibujantes u obreros gráficos aquellos que no relegaban la tarea a una suerte de *hobby*⁸⁰. De allí que, en algunas ocasiones, la condición de artista plástico y la vinculación a los espacios de la «alta cultura» era compartida con una relativa identificación con los sectores trabajadores, en especial con las agrupaciones que agremiaban a periodistas, gráficos y empleados de la prensa desde los años veinte⁸¹.

La dinámica interna del peronismo en el poder y los cambios operados en sus prácticas de gobernabilidad, tanto en la nación como en la provincia⁸², habían conducido a que entre 1951 y 1952 se crearan las delegaciones locales del Sindicato Argentino de Artistas Plásticos (SADAP) y del Sindicato

GARABATO (Un pintor fracasado)

Por Lahitte



Figura 28. Viñeta creada por Carlos Lahitte. Fuente: *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 9 jul. 1952: 5. Impreso.

de Escritores Argentinos (SDEA), asociadas a sendas entidades gremiales ubicadas en Buenos Aires⁸³. Cabe señalar que, temporalmente, estas nuevas formas de agregación coincidieron también con el surgimiento de propuestas ligadas a los intelectuales cercanos al Partido Comunista Argentino, como la Asamblea Nacional de Intelectuales (1952) y el Congreso Argentino de la Cultura (1953), que articulaban reivindicaciones de tipo gremial y críticas a la organización y las prácticas de la tradicional Sociedad Argentina de Escritores (SADE), a la que recriminaban cierto abandono en la representación de los intereses materiales de los escritores⁸⁴. La sede del SADAP fue ubicada en las instalaciones de Artistas del Sur, mientras su socio Séptimo Ferrabone fue elegido dirigente⁸⁵. Hacia 1954, en efecto, en Bahía Blanca era posible constatar la existencia de filiales de otros gremios asociados a formas culturales, como el Sindicato de Músicos, el Sindicato de Trabajadores del Espectáculo Público, la Unión Argentina de Artistas de Variedades, el Sindicato de Operadores Cinematográficos, la Federación Gráfica Argentina y el Sindicato Argentino de Prensa⁸⁶, además de los ya mencionados, lo que indica un cierto arraigo de la concepción de los sujetos de la cultura en tanto trabajadores.

De manera concurrente al desarrollo de las políticas de intervención del Estado y a las estrategias de consolidación de las posiciones de los productores en sus terrenos locales, la conciencia de que la posición de los artistas del interior del país era claramente diferente de la de quienes trabajaban en la Capital Federal comenzó a promover el desarrollo de formas asociativas de perfil regional. En este sentido, a mediados de los años 50 surgieron propuestas que procuraron generar organismos representativos federales, de mayor o menor alcance geográfico, con el objetivo de hacer conocer y lograr la valoración de los provincianos⁸⁷. Este fue el caso de la Agrupación Plásticos del Sud⁸⁸, con sede en Tandil, que invitó a la Asociación Artistas del Sur a sumarse a la iniciativa que congregaba representantes de Rauch, Mar del Plata, Dolores, Dorrego, Tres Arroyos, Azul, Olavarría, Ayacucho, Catamarca, Chaco y que recibía el apoyo de las Direcciones de Cultura de Buenos Aires y Mendoza. Tal como manifestaba su presidente Antonio Rizzo, observaban que quienes estaban alejados de la Capital, con frecuencia eran «olvidados»; frente a ello, la voluntad de la entidad se orientaba, en buena medida, a ejercer presión representativa en las instancias de competencia oficiales a la vez que coordinar esfuerzos para lograr visibilidad:

Ha sido voluntad de estos camaradas formar un grupo fuerte que tenga representantes en los jurados oficiales i que mediante muestras colectivas o individuales dé a conocer la obra de aquellos que trabajan con tanto tesón como los de la Capital i merecen también su oportunidad⁸⁹.

En esta misma línea se ubicó a inicios de 1960 la propuesta del Movimiento de Plásticos Independientes, presidido por el grabador Adolfo Bellocq, que, desde la misma Capital Federal, convocó a los «ar-

tistas del interior del país» a sumarse a la defensa del «único movimiento que prohija la unidad nacional, la igualdad de derechos y posibilidades» y a luchar «contra la influencia de comanditas, trenzas y demás intereses subalternos»⁹⁰. El tono conspirativo de la nota se acompañaba, también, de una declaración de principios en la que estos Independientes capitalinos no solo se autoasignaban la representatividad de los intereses de los provincianos, sino que también se intitulaban «eclécticos y justicieros».

Artista del interior del país:

Su obra merece la oportunidad de otros ámbitos, otros mercados, otros públicos, por lo tanto debe ampliarse en lo posible el limitado círculo de irradiación provinciana.

Su labor no puede ser lanzada al descuido, sin respaldo, apoyo o atención a un campo de rivalidades, egoismos y otros factores negativos de lucha e imposiciones individuales.

Los 'Plásticos independientes', se ha propuesto velar por los valores anónimos del país en defensa del producido nacional.

Adhiérase al movimiento, vote por los jurados de nuestra sigla y su obra será revisionada y valorada como merece en los salones de la metrópoli.

Defiéndase con las armas que le brindamos y será un reconocido propulsor del movimiento más ecléctico y justiciero en defensa del arte nacional⁹¹.

La aspiración del grupo liderado por Bellocq se sostenía, en verdad, en reclamos que no se limitaban a las artes plásticas, sino que atravesaban la producción estética de todas las disciplinas⁹². A su vez, en su manifiesto se recuperaban las posiciones denunciadas, críticas y de rechazo que él mismo había sostenido ya en 1914, gestionando el Salón de los Recusados y luego el Salón de los Independientes, como vías de oposición a las formas asumidas por el primer Salón Nacional del Bellas Artes, en 1910. Cuatro décadas después, las estrategias ya no se definían por la negación o el «antisalón», sino que predicaban la voluntad y el derecho a participar en las instancias de evaluación, decisión y premiación superando así las pugnas individuales y enarbolando banderas colectivas de impronta obrera y relativamente federal.

En efecto, en el transcurso de esos años la lógica específica del campo se había consolidado, con probabilidad como consecuencia de la progresiva apertura de espacios de profesionalización en el área metropolitana y en las capitales de provincia, como las escuelas oficiales de formación superior, en las que numerosos pintores, escultores, arquitectos y grabadores habían ingresado a trabajar como docentes⁹³. Este desarrollo institucional permitió que no pocos artistas —en ocasiones de previa formación autodidacta— accedieran a espacios y sentidos ligados a una concepción laboral de las artes lo que, en articulación con las iniciativas del Estado peronista, instalaron una voluntad gremial que todavía se sostenía hacia fines de los años 50. En 1958, por caso, la Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Provincia de Buenos Aires⁹⁴ definía sus propósitos en torno a lograr una «institución poderosa» que agrupara a la totalidad de los plásticos residentes en la zona bonaerense, con el objetivo de realizar «una mayor obra cultural, al propio tiempo que defender nuestros derechos y acrecentarlos, mejorando nuestras posibilidades vitales, propendiendo a jerarquizar nuestras actividades y la obtención del respeto que se merece nuestra función social». El asociacionismo profesional se entendía, entonces, como una estrategia de posicionamiento social y político tanto como una vía de distinción entre los mismos artistas, toda vez que estipularon una serie de condiciones de afiliación: poseer título expedido por establecimientos superiores, haber expuesto en salones oficiales de arte de la provincia, nacionales o extranjeros, haber realizado exposiciones personales o «tener realizada una obra que acredite condiciones y dedicación a las artes plásticas»⁹⁵. Como se observa, aunque la trayectoria y la inserción en espacios de exhibición continuaban funcionando como criterios válidos, la obtención de los diplomas homologados por instituciones de formación sistemática se postulaba como uno de los primeros requisitos para detentar la identidad de «artista».

En febrero de 1960, por un proyecto del director general de Cultura bonaerense Luis De Paola,

el Ministerio de Educación de la Provincia creó por decreto la Escuela Superior de Artes Visuales, en sustitución de la Escuela de Artes Plásticas que funcionaba desde 1951. Sobre la base de un plan de estudios que se nutría de las experiencias de los establecimientos similares de carácter nacional, la propuesta creada para Bahía Blanca se desenvolvería con una jerarquía paralela a aquellas que funcionaban en la Capital Federal. El proyecto global contemplaba un primer período de cuatro años de estudios, luego de los cuales se obtenía el título de maestro provincial de Artes Visuales; luego de otros tres años, el estudiante accedía a las credenciales para desempeñarse como profesor provincial de grabado, pintura o escultura y, finalmente, con cuatro años más en una de esas especialidades y una serie de cursos complementarios, el Estado le confería el diploma de profesor superior de Artes Visuales. Para su ingreso, el alumno solo debía acreditar estudios primarios completos, los que luego se continuarían en los primeros años de cursado en la institución⁹⁶.

La proyección ministerial revistió un carácter que excedía los límites de Bahía Blanca y contempló la creación de una Dirección de Enseñanza Artística que, al decir de De Paola, procuraría dar respuestas a las demandas de conservatorios y escuelas de artes que llegaban desde todo el territorio provincial⁹⁷. El Estado bonaerense asumía, así, la función de organizar espacios de circulación y formación de las artes siguiendo una lógica de centro-periferia en la que se promovía que pintores, grabadores y escultores se trasladasen desde los escenarios capitalinos a las localidades del interior. Entre ellas, de acuerdo al plan, Bahía Blanca debía consolidarse como un nuevo centro de irradiación hacia la zona sur conformando así una dimensión intermedia en los circuitos de producción y difusión de las artes.

Globalmente, la institucionalización de la enseñanza de las artes homologada por el Estado provincial comenzó a transformar la condición de los egresados en distintas disciplinas a la vez que, en términos generales, legitimaba las prácticas específicas por investir su conocimiento de una cierta autoridad y reforzaba el rol de la esfera estatal en la producción y reproducción social de un grupo profesional⁹⁸. Desde su intervención, los convirtió en ejecutantes profesionales y profesores titulados y los habilitó a ingresar en el sistema educativo o en las entidades performativas oficiales, lo que, por su parte, alteró las formas de acceso y la composición de los organismos estables y de los planteles docentes de las mismas escuelas. Si hasta entonces en Bahía Blanca la formación sistemática era una condición deseable pero no un requerimiento *sine qua non* para el ejercicio de la docencia artística, mientras la percepción de un salario por su cumplimiento quedaba sujeta a la voluntad de los maestros e institutos privados, a partir de la formalización de la estructura educativa oficial ambas variables comenzaron a ligarse de manera indisoluble. Este proceso, que no careció de conflictos ni se presentó de manera homogénea en todas las disciplinas, sentó las bases para una nueva forma de articulación de las prácticas culturales con el Estado en la que este consolidó su rol de garante de la formación y de las habilidades detentadas por sus egresados. La legitimación estatal ya no se establecía solo en función de la financiación de las actividades, sino que el organismo público configuró la normalización de los currículos y de los contenidos a aprender.

La creación de la escuela se presentaba —según circulaba en la prensa— como la posibilidad de jerarquizar el ambiente intelectual local, precisamente, a partir del aporte de profesores especializados en las diversas materias que imponían los planes de estudios y que, hasta ese momento, no se ejercían en Bahía Blanca.

El llamado a concurso para cubrir las vacantes constituye la mejor garantía de que los cargos serán ocupados por aquellos que posean antecedentes y estudios que respalden su idoneidad. Sólo así se podrá contar con un cuerpo docente de indudable eficiencia, tal como ha sucedido con la Universidad del Sur y con el Conservatorio y Orquesta Estable⁹⁹.

Sin embargo, y a pesar del entusiasmo que estas nuevas instituciones despertaron entre los artistas, los funcionarios, los alumnos y los gestores locales, la efectiva consecución de la iniciativa evidenció la complejidad de intereses que se ponían en juego. En principio, tal como sucedió en el caso del

Conservatorio¹⁰⁰, las escuelas tuvieron dificultades para cubrir los cargos de enseñanza y los primeros concursos para cubrir las cátedras fueron declarados desiertos, lo que motivó serias críticas en la prensa al cuestionar que los cursos no se ocuparan mediante la contratación de idóneos bahienses:

Necesario es no confundir la enseñanza de las artes plásticas —o visuales, como se las denomina actualmente— dentro de la paz más o menos formal con que se la practica en las academias particulares, con la de los institutos oficiales destinados a la formación de profesores superiores. Ello implica, naturalmente, que los catedráticos estén respaldados por una personalidad trascendente, formada en el ámbito académico —como primera providencia— y con una labor realizada que lo prestigia en la función docente. Esta última condición es, sin duda, la que puede sustituir a los diplomas oficiales, si quien la posee, al par de sus méritos artísticos presenta aptitudes de didacta y pedagogo¹⁰¹.

La ya tradicional lógica de jerarquización de lo local subyacía en la editorial periodística que enfatizaba las cualidades y aptitudes de los profesores autóctonos y reclamaba, en buena medida, que la entidad educativa funcionara de forma regular, incluso si la vía de acceso a los cargos no fuese la estipulada por el Ministerio.

... al reiterar ante las autoridades del Ministerio de Educación de la Provincia, la opinión de que es necesario dar vida a la Escuela Superior de Artes visuales o, de considerar fracasada su iniciativa, hacer pública su clausura formal, a fin de que el Consejo Superior de la Universidad Nacional del Sur estudie la posibilidad de crear un organismo de esa ley, conforme a un proyecto que guarda en carpeta. Bahía Blanca está en condiciones de respaldarla con un alumnado superior a los 200 inscriptos con asistencia regular. Prueba de ello es la Escuela de Bellas Artes que en 1952 funcionara regida por el ex Instituto Tecnológico del Sur¹⁰².

En verdad, las últimas expresiones resultan sugerentes de que algunos sectores no habían quedado conformes con las maneras en las que se había producido la efectiva concreción de la escuela, y continuaban aspirando a que se trataran los proyectos iniciados con la universidad. Subyacía, entonces, un cierto debate en torno a qué dimensiones del Estado eran las que debían respaldar los títulos y, simultáneamente, a qué lugar ocupaban los organismos de la sociedad civil en esas determinaciones.

Sin embargo, lo que estas interpelaciones también dejaban ver eran las vías en las que el mundo artístico y cultural en general recepcionaba las intenciones del Estado de superar su rol de *sponsor* de una diversidad de formas culturales a cargo de gestores privados. En su lugar, buscaba erigirse en coordinador de contenidos y estrategias de enseñanza homogéneas, así como reglamentar y estipular los alcances de los títulos y generar marcos de encuadramiento de la docencia en artes, tanto en lo que atendía al acceso a los cargos como en lo referente al control sobre el ejercicio laboral¹⁰³. Lo que se hacía evidente, así, era una clara voluntad de edificar una estructura de políticas públicas perdurable en el largo plazo, expandiendo y cristalizando prerrogativas estatales que trascendieran los clivajes políticos y las coyunturas partidarias y complejizando, en última instancia, las funciones del Estado.

No existen ya cátedras honorarias ni deben existir más y las provisionales que hay son circunstanciales —tal como deben ser— pues a todos los docentes se les ha asegurado su cátedra por medio de los concursos celebrados de 110 cargos el año pasado y 100 en el presente. Este año se llenarán las vacantes de los cargos directivos, que son numerosos y se ascenderá al personal que está en condiciones de recibir este beneficio. Queremos dejar esta obra sólidamente asentada, como sobre una base de roca, por si mañana surgieran personas con criterio menos rigurosos,

las aguas de la mediocridad del desatino que pretendan sacudirla apenas alcancen a conmovertela¹⁰⁴.

En este sentido, la Dirección de Cultura asumía y declaraba un rol de ordenamiento que, además, pretendía subsanar las asimetrías entre centros y periferias, insistiendo para ello en la necesidad de promover la formación técnica y el compromiso de los artistas en la tarea educativa. Desde su discurso en la apertura del primer ciclo lectivo de este programa, De Paola recuperaba con sutileza los cuestionamientos realizados por Ezequiel Martínez Estrada —el «esclarecido sociólogo»— al crecimiento cultural desigual que se registraba entre la Capital Federal y las provincias¹⁰⁵, y lanzaba críticas mordaces a «la gente de Buenos Aires» que mostraba «pereza» y «pavor» cuando se trataba de ir al interior y «un cierto pueril criterio, peyorativo, vagamente inocente, de considerar al interior, como si viviera en una época paleolítica»¹⁰⁶. A su entender, la labor pública no se circunscribía a la erogación monetaria y el establecimiento de partidas presupuestarias, sino que debía trabajar sobre la acción de los sujetos involucrados, esbozando entonces una planificación diferente —quizás complementaria— de aquella que promovía el Estado nacional mediante la creación del Fondo Nacional de las Artes:

No sólo es necesario dinero para saldar esta deuda que se tiene con la población, son necesarios los especialistas —muchos de los cuales emigran al exterior por razones conocidas— y otros quieren permanecer en Buenos Aires, temerosos quizás que el viento de las llanuras aje demasiado pronto los laureles de su fama¹⁰⁷.

Efectivizando estos planteos —que terminarían de concretarse en 1968, con la creación del Profesorado Superior en Artes Visuales— y como una forma de resolver la escasez de docentes, en marzo de 1961 la Dirección de Cultura bonaerense contrató y envió al grabador Américo A. Balán como profesor de dibujo y grabado, a Naum Knop en el área de escultura y a Jaime Davidovich —quien ya había dado cursillos en la ciudad, auspiciado por la Dirección de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Sur— para las cátedras de Morfología, Historia del arte, Análisis de obras, Educación visual y Técnica pictórica. Los tres contaban con una trayectoria comprobable en los circuitos de exposición porteños y latinoamericanos, a la vez que en sus obras exploraban diversas formas de la experimentación con los lenguajes plásticos. Además de asumir las clases para las que habían sido contratados, estos docentes programaron dictar una serie de cursillos avanzados gratuitos, para adultos, destinados a artistas, profesionales y egresados de Bellas Artes. Fueron esos espacios los que, en el relato de muchos testigos de la época¹⁰⁸, implicaron una suerte de bisagra en el desarrollo profesional de los artistas locales que no solo los capitalizaron como prácticas formativas de calidad, sino que también los entendieron como experiencias de actualización y modernización de las estrategias didácticas y de las dimensiones conceptuales de la realización.

Esos momentos de estudio y trabajo colectivo realizados en el contexto de la Escuela Superior de Artes Visuales a inicios de los años sesenta, condujeron a transformaciones muy notorias en el seno de los círculos de artistas. Una de ellas fue la movilización de prácticas de religación y agregación que ya no se caracterizaron por la formalidad de lo institucional y los parámetros asociativos reglados, tal fue la experiencia de los grupos Austral, Bahía Blanca y el Movimiento Independiente Plástico, entre otros. Enfatizando la dimensión experimental y analítica del trabajo con los materiales y recuperando, en varias ocasiones, las preocupaciones en torno a la geometría de las formas y las propuestas abstractas, estos pequeños cenáculos recurrían a vías de sociabilidad cercanas a los bares y espacios recreativos, la convocatoria informal y el debate en mesas redondas, a la vez que buscaban generar estrategias expositivas colectivas. Sin embargo, esta impronta menos institucionalista no excluyó su articulación con los espacios oficiales, toda vez que algunos de ellos habilitaron canales específicos de vinculación con el Estado municipal, a partir del Museo de Bellas Artes. Este fue el caso del grupo Austral, cuyos miembros fueron convocados a participar de la política cultural renovadora que llevó adelante el pintor Ubaldo Tognetti en su cargo de director desde 1963. Como hemos reconstruido y analizado, los

años de su gestión implicaron una profunda reflexión en torno a la actualización de los lenguajes y la ampliación de las prácticas museísticas, que incluyeron la edición de una revista¹⁰⁹ y la vinculación con las instituciones del arte moderno. Pero, también, la labor se concentró en lo que hacía al rol de los organismos públicos, como el Museo, y a sus relaciones con la comunidad y los ciudadanos en líneas que, cada vez más, se hacían eco de las discusiones que impugnaban, confrontaban y reformulaban el estatuto de las artes, sus creadores y sus funciones como consecuencia de los procesos revolucionarios y de progresiva movilización social.

El recorrido aquí realizado se nutre y, simultáneamente, busca realizar aportes a interrogantes historiográficos diversos que, por su parte, derivan de variadas tradiciones teóricas y metodológicas. En el centro de la reflexión se ubica el Estado, actor complejo presente en toda reconstrucción del pasado de las sociedades modernas, al que hemos procurado acercarnos en una clave multiescalar que dé cuenta tanto de sus variaciones como de su propio régimen de historicidad. En efecto, el abordaje del objeto empírico ha tenido como telón de fondo las preguntas y las premisas en torno a los problemas de la esfera pública: sus prerrogativas e incumbencias, la construcción de su propia especificidad y sus distancias y solapamientos con las dimensiones del gobierno, los partidos políticos y la sociedad civil. De manera específica, nos hemos ocupado de reconstruir e interpretar la configuración de una serie de marcos normativos y de políticas públicas generadas entre 1950 y 1970, destinadas a ordenar y regular las actividades culturales, particularmente las relativas a las artes plásticas.

La desestructuración del gobierno peronista a partir de septiembre de 1955 y el inicio de prácticas de «desperonización» no condujeron, en verdad, a una disminución de la injerencia del Estado en los espacios de la sociedad civil. Por el contrario, tanto los procesos de intervención iniciados tempranamente, como las políticas de financiamiento y regulación de las actividades asociativas que se sucedieron hasta fines de los años 60 explicitarían la voluntad de ordenamiento de una administración pública que —independientemente de los vaivenes partidarios y las interrupciones a la legalidad institucional— ampliaba e imponía sus prerrogativas. En este sentido, los intereses sobre la cultura y la preocupación por el «bien público» continuaron definiendo políticas y agencias estatales específicas de creciente complejidad, tanto en la dimensión local como en la nacional y la provincial, a las que el Estado asignaba recursos presupuestarios. Si bien las funciones de *sponsorio* y financiamiento pueden rastrearse hasta las primeras décadas del siglo, fue en estos años que se sumaron estrategias que buscaban recopilar información sobre el trabajo cultural y normalizar y supervisar el desarrollo de las instituciones a las que subsidiaba.

Esta expansión de las incumbencias del Estado dialogó de manera tensa y desigual con el ámbito de la sociedad civil, particularmente en el caso de los organismos que, de manera explícita, buscaban el patrocinio público. Por un lado, porque el mismo accionar cultural se proyectaba, en muchos casos, sobre la base de vínculos y conexiones con funcionarios o miembros del poder legislativo, quienes detentaban la posibilidad de poner en marcha mecanismos burocráticos específicos. Por ello mismo, además, la coyuntura del poder y los juegos partidarios excluyentes atravesaban la cotidianeidad institucional y provocaban inestabilidades, aun y a pesar de las reiteradas manifestaciones de prescindencia política. Por otro lado, porque la expansión del Estado comenzaba a operar sobre territorios hasta entonces gestionados de manera casi exclusiva por los privados, como la formación de los artistas.

En efecto, el mundo de la cultura local ansiaba desde inicios del siglo XX la creación de espacios institucionales que sistematizaran y homologaran la profesionalización de las artes y observaban que la legitimidad de esas instancias solo podía provenir de la esfera estatal. Traducidos en reclamos de variada intensidad, estos pedidos hacia la provincia y la nación a mediados de la centuria dejaban ver que en su concreción se cifraban, también, las esperanzas de revertir lo que se percibía como situaciones de desigualdad entre la Capital Federal y el interior, de consolidar un nuevo núcleo de producción y difusión artística y, simultáneamente, de saldar las diferencias y tensiones en torno a los planteos estéticos tradicionales y actualizados. Y es que el crecimiento de las incumbencias del Estado incidía en aspectos singulares, propios de la lógica interna del campo cultural, como la difícil conceptualización

de la producción simbólica en términos laborales y los debates en torno al estatuto del artista. La efectiva apertura de una escuela de formación plástica instaló, por su parte, un nuevo nivel de conflictos toda vez que el ordenamiento estatal trazó límites y horizontes a las expectativas de integrar su plantel docente que sostenían los actores locales, a la vez que la llegada de profesores externos instaló nuevas poéticas y posibilidades experimentales.

Notas

- 1 Sobre esto, véase la introducción a este volumen.
- 2 Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016. Impreso.
- 3 Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Gedisa, 1995. Impreso.
- 4 López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria, 2016. Impreso.
- 5 En este contexto general fue en el que se desarrollaron propuestas culturales específicas como la Asociación Artistas del Sur, el Colegio Libre de Estudios Superiores y las distintas formaciones de intelectuales que, junto con las entidades que contaban con cierta trayectoria en el escenario local, como la Asociación Bernardino Rivadavia y la Asociación Cultural, posibilitaron el surgimiento de la Universidad Nacional del Sur hacia mediados del siguiente decenio.
- 6 Al respecto puede verse el capítulo de María Noelia Caubet, en esta obra.
- 7 López Pascual, Juliana. «Culturas peronistas. Instituciones y prácticas oficiales en Bahía Blanca, 1946-1952». Claudio Panella, comp. *La gobernación de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso del peronismo provincial*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires «Dr. Ricardo Levene», t. 5, 2011. Impreso.
- 8 Véase la elaboración de María de las Nieves Agesta, en esta obra, y también Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. «Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)». María de las Nieves Agesta, Mabel N. Cernadas y Juliana López Pascual, eds. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2017: 131-178. Impreso.
- 9 Abogado y militante forjista, Avanza fue designado comisionado municipal en el contexto del triunfo electoral peronista en febrero de 1946 que postergó las elecciones municipales hasta 1948. Sobre esto puede verse Ciarniello, Nicolás. *Julio César Avanza. Un homenaje demorado*. Bahía Blanca: Fundación Senda, 1992. Impreso y Marcilese, José. *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía (1946-1955)*. Bahía Blanca: Ediuns, 2015. Impreso.
- 10 Abogado nacido en Bahía Blanca, López Francés sostuvo actividades de participación política en los espacios renovadores de la UCR desde sus épocas de estudiante universitario. Fue el principal promotor de la concreción del Instituto Tecnológico del Sur en 1947 y su primer rector. Marcilese, José. *El peronismo...*, ob. cit.
- 11 Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2011. Impreso.
- 12 López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...*, ob. cit.
- 13 Sobre este aspecto, véase Pettiti, Mara. «Reforma educativa y reestructuración estatal en la provincia de Buenos Aires durante el primer peronismo». María Liliana Da Orden y Julio César Melón Pirro, comps. *Organización política y estado en tiempos del peronismo*. Rosario: Prohistoria, 2011. Impreso.
- 14 Las actividades pueden ser reconstruidas a partir de lo registrado en la sección «Hechos de la cultura», presente en cada uno de los números de la revista *Cultura*, editada por el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires entre 1949 y 1951.
- 15 Sobre la Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca, véase López Pascual, Juliana. «Culturas peronistas...», ob. cit.
- 16 Sobre este punto, véase Marcilese, José. «Estado provincial y municipios bonaerenses, una relación conflictiva en los años del primer peronismo». *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 9 (2009): 149-178. Impreso.
- 17 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 4 ago. 1939: 16. Manuscrito.
- 18 En los balances es posible observar que mientras el ingreso por cuotas de los socios representaba un 3 % del total, el 97 % restante provenía de las partidas presupuestarias del gobierno local. Balance y

- cuadro demostrativo de gastos, 1956. Asociación Artistas del Sur, *Documentos*. Mecanografiado.
- 19 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 12 may. 1940: 43-45. Manuscrito.
- 20 Abogado y dirigente de la Unión Cívica Radical. Ver el trabajo de Diana Ribas, en esta obra.
- 21 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 17 feb. 1940: 34. Manuscrito.
- 22 En el contexto del gobierno de facto instalado en 1943, el interventor federal Juan Atilio Bramuglia convocó a Ramón del Río para ocupar la cartera ministerial. Al poco tiempo, del Río reemplazó a Bramuglia en su cargo.
- 23 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 31 ago. 1945: 113-114. Manuscrito.
- 24 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 4 ago. 1939: 7.
- 25 Oriundo de San Luis, se instaló en Bahía Blanca en 1926. Se desempeñó como editorialista del diario *La Nueva Provincia*, fue secretario de la Comisión Municipal de Cultura desde 1946 hasta 1949, año en el que fue nombrado director general de Bibliotecas Populares de la provincia.
- 26 «La popularización del Arte. Un ensayo del Sr. Miguel Ángel Torres Fernández». *Amanecer* [Bahía Blanca, Argentina]. sept. 1948: 12.
- 27 *Cultura 3* [La Plata]. 1950: 121-122. Impreso.
- 28 *Boletín Municipal de Bahía Blanca* 355, 60 (jul.-dic. 1951): 12061. Impreso.
- 29 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Actas de la Comisión Directiva*. 19 oct. 1955. Manuscrito. Mayúsculas en la fuente.
- 30 Decreto n.º 321, La Plata, 16 ene. 1956. Mecanografiado. Archivo Asociación Artistas del Sur (AAS). Edmundo Cabrera también fue designado interventor de la Confederación General del Trabajo, junto con Ginés García.
- 31 Expediente 2215-1324 y Decreto n.º 321, La Plata, 16 ene. 1956. Mecanografiado.
- 32 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Correspondencia*. 1956. Manuscrito.
- 33 Sobre el desarrollo de las comisiones investigadoras de 1955, véase Silvana Ferreyra. *El peronismo denunciado. Antiperonismo, corrupción y comisiones investigadoras durante el golpe de 1955*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario y Mar del Plata, EUDEM, 2018.
- 34 Asociación Artistas del Sur (AAS). «Misiva enviada por la Comisión interventora al Secretario Técnico de la DPJ». *Correspondencia*. 1956. 28 mar. 1956. Mecanografiado.
- 35 Asociación Artistas del Sur (AAS). Resolución de la Comisión Interventora. 28 mar. 1956. Mecanografiado.
- 36 *Ibidem*.
- 37 A este respecto cabe mencionar, por ejemplo, que en 1958 se produjo la renuncia de Edmundo Cabrera a la Asociación Artistas del Sur (AAS), como resultado de haberse visto ofendido ante la acusación de algunos consocios de «haber hecho política en el seno de la asociación». Asociación Artistas del Sur (AAS). *Actas de la Comisión directiva*. Ene. y feb. de 1958. Manuscritos.
- 38 Plotkin, Mariano Ben y Eduardo Zimmermann. *Las prácticas del...*, ob. cit.
- 39 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Actas de la Comisión Directiva, libro 1*. 3 ago. 1957: ff. 174-177. Manuscrito. En 1958, el valor de la cuota mensual de la Asociación Cultural era de entre 20 y 30 pesos, mientras que la membresía de la Asociación Bernardino Rivadavia pasó de 3 a 5 pesos.
- 40 Desde su creación, fue dirigida por el abogado Gregorio Scheines quien, simultáneamente, se desempeñaba como director de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Sur y como parte de la Comisión Directiva de la filial local del Colegio Libre de Estudios Superiores. Sobre su trayectoria puede verse López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...*, ob. cit.
- 41 «Requisitos, derechos y deberes a que deben ajustarse las Instituciones para solicitar y obtener inscripción en el Registro Provincial de Entidades de Bien Público, según Ley 7287/67 y decreto reglamentario 9824/67». Asociación Artistas del Sur (AAS). Memorándum enviado por la Secretaría de Bienestar Social. *Correspondencia*. 2 sept. 1969. Mecanografiado.
- 42 Cabría aquí preguntarse, aunque no lo resolveremos en esta oportunidad por requerir de una exploración documental diferente, acerca de la vinculación de estas preocupaciones por «lo nacional» con el contexto ideológico específico generado por el accionar de la «Revolución Argentina». Algunos

- aportes al tema pueden consultarse en Galván, María Valeria. «Modernización estética y cultural en la Argentina de Onganía desde la perspectiva del nacionalismo de derecha». María Valeria Galván y Osuna, Florencia comps. *Política y cultura durante el «Onganiato». Nuevas perspectivas para la investigación de la presidencia de Juan Carlos Onganía (1966-1970)*. Rosario: Prohistoria, 2014: 85-101. Impreso.
- 43 Asociación Artistas del Sur (AAS). Carta del Director de Cultura Municipal a Asociación Artistas del Sur (AAS), Bahía Blanca. *Correspondencia*. 8 abr. 1968. Mecanografiado.
- 44 Para una aproximación a esta entidad durante sus primeros años de existencia puede consultarse el reciente artículo de Juan Cruz Andrada, «Arte, dinero e instituciones públicas en Argentina. El Fondo Nacional de las Artes (1958-1968)». *H-Art*. 4, ene-jun 2019: 147-164. Impreso.
- 45 Decreto-Ley n.º 1224/58.
- 46 Entre otros, se solicitaban los siguientes datos: número de alumnos matriculados por especialidades y años de estudios; número de divisiones por enseñanza y años de estudios; alumnos por edad, nacionalidad y sexo; nómina del personal docente (nombre, sexo, nacionalidad, cargo que desempeña y títulos de que posean) del establecimiento; egresados del anterior curso escolar. Asociación Artistas del Sur (AAS). Memorándum enviado por el Departamento de Estadística Educativa de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación. *Correspondencia*. 1966. Mecanografiado.
- 47 Ver el capítulo de María de las Nieves Agesta, en este mismo volumen.
- 48 Ver el capítulo de Diana Ribas, en esta misma obra.
- 49 El Ministerio de Educación de la Nación fue creado en 1949 como parte de un proceso de implementación de políticas de racionalización y burocratización de las diferentes agencias estatales. Al respecto, véase Cammarotta, Adrián. «El Ministerio de Educación durante el peronismo: ideología, centralización, burocratización y racionalización administrativa (1949-1955)». *Rev. hist. edu. latinoam.* 15 (2010): 63-92. Impreso.
- 50 Archivo Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). Comisión Municipal de Cultura, Bahía Blanca. *Correspondencia*. 8 ene. 1948. Mecanografiado.
- 51 Sobre la representación de Bahía Blanca como «centro» de la región patagónica pueden consultarse López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...*, ob. cit. y también «Irradiación, destino y profecía. La representación de Bahía Blanca como centro cultural de la Patagonia Argentina (1940-1970)». *Unisinos Historia* 21, 1 (2017). Web. 31 oct. 2018. <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2017.211.05>
- 52 Véase Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo...*, ob. cit.
- 53 Sobre las disputas en torno a los lenguajes plásticos y la modernización, véase Herrera, María José. *Cien años de Arte Argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2014. Impreso.
- 54 Manifiesto de la Comisión Directiva de la Escuela de Bellas Artes Proa, Bahía Blanca, septiembre de 1947: 4. Los maestros removidos fueron Saverio Caló, Manuel Mayer Méndez, Arnaldo Collina Zuntini y Séptimo Ferrabone, entre otros.
- 55 Sobre esto, véase Giunta, Andrea. «Nacionales y populares: los Salones del peronismo». Marta Penhos y Diana B. Weschler, coords. *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Arte en Argentina, 1911-1989*. Buenos Aires: El Jilguero, 1999. Impreso.
- 56 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Actas de la Comisión Directiva*. 25 ago, 1952. Manuscrito. Subrayado en la fuente.
- 57 Los autorizados fueron Hortensia Leal, Julia Vitale de Artola, Séptimo Ferrabone, Sebastián Artola, Tito Bellardinelli y César Cremona; cada «alumno» debería abonar \$ 10 por mes.
- 58 Véase Marcilese, José. «Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur». Mabel Cernadas de Bulnes, dir. *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca: Ediuns, 2006. Impreso.
- 59 La movilización vecinal estuvo estrechamente relacionada con una campaña popular «pro Universidad Nacional del Sur» lanzada por una comisión local conformada por representantes de distintos sectores económicos y sociales. Sobre esto puede consultarse Orbe, Patricia. «La creación de la Universidad Nacional del Sur: un viejo sueño bahiense». Mabel Cernadas de Bulnes, dir. *Universidad Nacional del Sur...*, ob. cit.

- 60 Integrada por Dr. Benjamin Villegas Basavilbaso, Vicente Fatone y Eduardo Braun.
- 61 Asociación Artistas del Sur (AAS). Resoluciones tomadas por la Intervención de la Asociación «Artistas del Sur». *Libro de Actas*. s. f.: 164 y 165. Manuscrito.
- 62 Carta de Edmundo Cabrera a José E. Miguens, Asesor Universitario del Ministerio de Educación, Bahía Blanca, 26 dic. 1955. Mecanografiado.
- 63 Elena Van Hees egresó como Profesora Nacional de Dibujo y Pintura de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1930. Se desempeñó como docente en el Taller Libre de la Asociación Artistas del Sur (AAS) y como ayudante de la cátedra de Dibujo Técnico de la Escuela de Ingeniería Industrial.
- 64 Archivo Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). *Archivo personal Elena Van Hees*. Nota del 18 feb. 1956. Mecanografiado.
- 65 *Ibidem*.
- 66 Archivo Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). Emisión por radio LU2, Bahía Blanca. *Archivo personal Elena van Hees*. 8 ago. 1956. Mecanografiado.
- 67 Asociación Artistas del Sur (AAS). *Libro de Actas*. 26 nov. 1956: 174 y 175. Manuscrito.
- 68 Las fuentes refieren, probablemente, a las noticias que circularon en el circuito local luego de la visita de la ministra en 1956. Véase el texto de María Noelia Caubet, en este mismo volumen.
- 69 Para una mirada problematizadora de este relato, véase el texto de Diana Ribas en este volumen y también Ribas, Diana I. «¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928-1940)». Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko, eds. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. Buenos Aires: Caia/EdUNTREF, vol. 2, 2012. Impreso.
- 70 Carta a la Ministro de Educación de la Provincia, Elena Z. de Decurguez, firmada por Juan Bautista Re y Margarita Iside de Bollo Domínguez, vicepresidente y secretaria de la Asociación Artistas del Sur (AAS). Libro copiadador de AAS, Bahía Blanca, 21 nov. 1956: 174. Mecanografiado.
- 71 Para una reconstrucción de estas búsquedas e intereses en décadas previas, véase Ribas, Diana. «¿Cuánto se paga...», ob. cit.
- 72 Sobre este aspecto, véase López Pascual, Juliana. «El Panteón de la Patagonia de Domingo Pronso: arte público, relato histórico y producción en la ocupación del espacio (Bahía Blanca, Argentina, 1968/1970)». *On the waterfront* 49 (2016). Web. 31 oct. 2018. <https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/315792>
- 73 Carta a la Ministro de Educación de la Provincia, Elena Z. de Decurguez, firmada por Juan Bautista Re y Margarita Iside de Bollo Domínguez, vicepresidente y secretaria de la Asociación Artistas del Sur (AAS). AAS. *Libro copiadador*. 21 nov. 1956: 174. Mecanografiado.
- 74 Sobre este proceso específico, véase el capítulo de María Noelia Caubet, en esta misma obra.
- 75 De Paola. Luis, Carta a la Asociación Artistas del Sur (AAS), 15 de octubre de 1958. Archivo de la AAS. Correspondencia.
- 76 Kynast, Francisco y Margarita Iside de Bollo Domínguez, presidente y secretaria de la Asociación Artistas del Sur (AAS). Carta al Ministro de Educación de la Provincia, Pérez Aznar Ataulfo. AAS. *Libro copiadador*. 15 jun. 1958: 176. Mecanografiado.
- 77 Sobre el desarrollo incipiente de la comercialización de obras a inicios del siglo XX, véase el capítulo de Nieves Agesta, en este mismo volumen. Respecto de la circulación de obras y sus implicancias económicas hacia fines de los años 20, véase Ribas, Diana. «¿Cuánto se paga...», ob. cit.
- 78 La venta de obras, aspecto fundamental que no abordaremos aquí, se desarrollaba en dos variantes. Por un lado, una suerte de «mercaderes» de arte circulaba por los talleres de los artistas, comprando lotes de producción por bajas sumas de dinero, que luego revendía en los poblados de la zona. Por otra parte, durante el período estudiado se registra la existencia de al menos dos galerías, Pampa Mar y Veniere; la primera constituía, en verdad, un anexo de la librería homónima, propiedad de Carlos Viglizzo. Durante la década de 1960 surgieron nuevos espacios privados destinados a la exhibición y comercialización, como Atelier, Macay, La Bohardilla, Apia, Siringa —así como centros de exhibición pertenecientes a entidades de distinto tipo, tales como SIC-Compañía Financiera, Banco del Sud, Galería de Arte Cine Plaza, Brandauer Confort, Galería de Arte Corfin o la Alianza

- Francesa—.
- 79 Véase López Pascual, Juliana. «De París a Bella Vista. Un debate disimulado». Diana I. Ribas, coord. *Los límites de las imágenes. Omisiones, olvidos y censuras*. Bahía Blanca: 17 grises, 2013. Impreso.
- 80 Sobre este aspecto véase López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...*, ob. cit.
- 81 Para una reconstrucción de los intentos de agremiación y sindicalización del periodismo durante las primeras décadas del siglo XX, véase Agesta, María de las Nieves. «Conflictos y armonías de la modernización cultural en un espacio local. La profesionalización del periodismo durante las primeras décadas del siglo XX en Bahía Blanca (Argentina)». *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales* (2017). En prensa.
- 82 Sobre estas transformaciones, véase las obras clásicas de Waldmann, Peter. *El peronismo, 1943-1955*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura. 2008. Impreso; Torre, Juan Carlos. «Introducción a los años peronistas». Juan Carlos Torre, coord. *Los años peronistas. Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, t. VIII, 2002. Impreso; Aelo, Oscar H. *El peronismo en la provincia de Buenos Aires 1946-1955*. Caseros: EDUNTREF, 2012. Impreso; y Salomón, Alejandra. *El peronismo en clave rural y local. Buenos Aires, 1945-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012. Impreso.
- 83 Creado el 16 de agosto de 1951, el Sindicato Argentino de Artistas Plásticos obtuvo su personería gremial el 10 de septiembre de 1952. *Boletín oficial de la República Argentina*, 14 oct. 1952: 4-5. Impreso.
- 84 Pasolini, Ricardo. *Los marxistas liberales*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013. Impreso; Petra, Adriana. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017. Impreso.
- 85 El Sindicato de Escritores Argentinos (SDEA), en tanto, estaba integrado por Américo de Luca, Concepción M. Jiménez Romero, Roberto C. Isnardi, Roberto Volpe, Antonio Crespi Valls, José Escariz y Alberto Fantini y se había organizado en 1951 a partir de las iniciativas del ya conocido Miguel Ángel Torres Fernández que se desempeñaba como delegado provincial de la entidad. *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 29 jul. 1954: 2. Impreso; *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 23 oct. 1951: 3. Impreso y *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 1 jul. 1952: 3. Impreso.
- 86 *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 25 jul. 1954: 3. Impreso.
- 87 Entre ellas pueden mencionarse la Asociación Riocuartense de Plásticos, la Agrupación Plásticos de Coronel Dorrego, además de las mencionadas en el cuerpo de este texto.
- 88 Integrada por Antonio Rizzo (Tandil), Hidelberg Ferrino (Mar del Plata), Angeles Haydée Unzué (Tandil), Ernesto Valor (Tandil), Bartolomé Ferreyra (Rauch), Guillermo Duvelmeyer (Tres Arroyos), Santos Glorioso (Azul), Pedro García Funes Arias (Dolores) Manuel Barros (Mar del Plata), Jaime Fernández (Dorrego) y Orlando López (Dorrego).
- 89 Rizzo, Antonio. Carta a la Asociación Artistas del Sur (AAS), nov. 1956. Manuscrito. Archivo AAS. Correspondencia.
- 90 Movimiento «Plásticos Independientes» de Buenos Aires. Carta dirigida a la Asociación Artistas del Sur (AAS), 10 feb. 1960. Mecnografiado. Archivo AAS. Correspondencia.
- 91 Declaración de principios adjunta a la carta dirigida a la Asociación Artistas del Sur (AAS) por parte del Movimiento «Plásticos Independientes», Buenos Aires, 25 mar. 1960. Mecnografiado. Archivo AAS. Correspondencia. Mayúsculas en la fuente.
- 92 Para una mirada sobre este problema a partir del fenómeno literario, véase Korn, Guillermo, coord. *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso, 2007. Impreso.
- 93 La Escuela Superior de Bellas Artes de Buenos Aires, por ejemplo, había sido creada entre 1921 y 1923, en tanto que su homóloga de La Plata se fundó en 1924 y la Escuela Nacional de Bellas Artes, ubicada en la Capital Federal, inició sus actividades en 1940. Otras provincias siguieron temporalidades similares: la Academia Provincial de Bellas Artes de Mendoza se fundó en 1933, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Córdoba fue creada en 1940 sobre la base de la decimonónica Academia de Bellas Artes (1896) y la Escuela de Artes Plásticas de Santa Fe surgió en 1939. Adolfo Bellocq, concretamente, había asumido funciones docentes en la primera y en la

- Escuela de Artes Decorativas de la Nación desde mediados de los años 20, además de organizarse como parte de los Artistas del Pueblo. Sobre las primeras estrategias para la institucionalización nacional de la enseñanza artística, véase entre otros Viñuales, Rodrigo G. «Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía». *Tiempos de América* 11 (2005): 105-113. Web. 20 nov. 2018. <https://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105625/163930>
- 94 Integrada por Enrique Suárez Marzal, Carlos Aragón, Alberto E. Torres, Pedro Suñer, Rubén Elosegui, Mario O. Casas, Guillermo Martínez Solimán, Miguel A. Elgarte, Rafael Martínez Pintos, Raúl Pacha, Héctor Dauguet, Roberto Rollié, Carlos Calderón, Miguel Alzugaray, Nelva G. de del Castillo, Florencia Monti, José Gaspar Mancuso, Carlos de la Cárcova, Francisco de Santo, Raúl Bongiorno, Florencia Alonso Rivero y Carlos W. Butin. Archivo de la Asociación Artistas del Sur (AAS). Correspondencia. Manuscritos.
- 95 Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Prov. De Buenos Aires. Carta a Asociación Artistas del Sur (AAS), jul. 1958. Mecanografiado. Archivo AAS. Correspondencia.
- 96 *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 16 mar. 1960: 2. Impreso.
- 97 Discurso inaugural del director general de Cultura Luis De Paola, reproducido en *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 abr. 1961: 5. Impreso.
- 98 Para un análisis de las formas en las que el Estado argentino cumplió un rol fundamental en la configuración de las profesiones, particularmente en su definición a partir de los sistemas educativos superiores, debe verse Frederic, Sabrina, Osvaldo Graciano, y Germán Soprano, coords. *El Estado argentino...*, ob. cit.
- 99 *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 16 mar. 1960: 2. Impreso.
- 100 Véase el capítulo de María Noelia Caubet, en esta obra.
- 101 *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 6 feb. 1961: 2. Impreso.
- 102 *Ibidem*.
- 103 Aunque no nos extenderemos sobre este aspecto, cabe señalar que hasta inicios de la década del sesenta el ejercicio de la docencia artística provincial se guió por el Estatuto del Magisterio; en esos años se procuró desarrollar un proyecto que lo reglara en su especificidad.
- 104 Discurso inaugural del director general de Cultura Luis De Paola, reproducido en *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 abr. 1961: 3. Impreso.
- 105 El problema fue abordado en su obra *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, editado en 1940.
- 106 Discurso inaugural del director general de Cultura Luis De Paola, reproducido en *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 abr. 1961: 3. Impreso.
- 107 Discurso inaugural del director general de Cultura Luis De Paola, reproducido en *El Atlántico* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 de abr. 1961: 5. Impreso.
- 108 Mercanti, Horacio. Entrevista realizada por Juliana López Pascual, 20 oct. 2006; Lorenzini, Darío. Entrevista realizada por Lucía Bianco y Cristina Alvarado, 15 oct. 2008. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes (MMBA). Entrevistas.
- 109 La publicación de *Museo*, revista en la que fueron publicados los «Apuntes...» de Filoteo Di Renzo (véase el capítulo de Diana Ribas, en esta obra), fue parte de las estrategias de actualización y visibilización de opciones estéticas ligadas a la experimentación formal. Estos temas han sido desarrollados en López Pascual, Juliana. *Trincheras: el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*. Bahía Blanca: CER Weinberg-Ediuns, 2015. Impreso.

UN PROGRAMA CULTURAL PARA LA LIBERACIÓN

LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR Y EL «GRUPO DE TEATRO POPULAR EVA PERÓN» DE LA VILLA MIRAMAR DE BAHÍA

BLANCA (1973-1974)

ANA MARÍA VIDAL

CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES "PROF. FÉLIX WEINBERG"
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

En mayo de 1973 y luego de 18 años de proscripción, el partido peronista volvía a ganar las elecciones llevando a la presidencia a Héctor Cámpora. Sumido en un contexto de clara movilización social y en el marco de la disputa entre la izquierda y la derecha del movimiento, en diálogo con proyectos latinoamericanos que en Chile y Cuba intentaban construir modelos socialistas, la gestión Cámpora llevó adelante una política cultural orientada a la «descolonización» y la definitiva «liberación de la patria», centrada en la valorización cultural como «elemento fundamental de todo proceso revolucionario y popular»¹.

La puesta en marcha de este programa fue posible gracias, entre otros factores, a la existencia de un diseño generado desde la izquierda del peronismo a través de distintas instancias de discusión en el período previo a la campaña electoral y también a la inserción de miembros de la llamada «tendencia»² en los aparatos estatales una vez asumida la presidencia. Otro factor fundamental en el proceso de institucionalización de este plan cultural fue la rápida articulación entre iniciativas de trabajo territorial desarrolladas anteriormente por las organizaciones de la izquierda peronista y distintas agencias estatales, por ejemplo, las universidades nacionales intervenidas.

De este modo, a partir de mayo de 1973 (y por un lapso de tiempo breve y variable que en algunos casos llega hasta diciembre de ese mismo año y, en otros, hasta mediados del siguiente), asistimos a un proceso de institucionalización por el cual varias iniciativas que proponían nuevos sentidos acerca de la función social de la producción cultural alcanzaron un grado de sustento estatal del que no habían gozado antes, logrando recursos materiales y simbólicos. Por otra parte, la obtención de este sostén no se dio en un territorio neutral, sino que estuvo signada por el enfrentamiento con otros agentes que, desde el mismo movimiento peronista, disputaron los resortes de apoyo estatal.

El abordaje de este breve lapso de institucionalización estatal de las políticas culturales de la «tendencia» del peronismo se hará en este trabajo mediante el análisis de la serie de acciones desplegadas en ese sentido desde la Universidad Nacional del Sur hacia el barrio Villa Miramar de Bahía Blanca. Asumiendo la perspectiva microhistórica, centrada en un espacio barrial, buscaremos comprender en forma situada las prácticas y representaciones, al tiempo que intentaremos plantear preguntas generales con el objetivo de tensar o complejizar hipótesis sostenidas en estudios pensados desde otras escalas, como la nacional³. Para ello, procuraremos en primer término conocer los fundamentos político-ideológicos de los programas desplegados y, específicamente, su aplicación y alcances en este barrio bahiense; en segundo lugar, reconstruiremos las redes de trabajo militante previo sobre las que se sostuvieron; y, finalmente, determinaremos las características específicas del proceso de institucionalización en diálogo con las agencias estatales locales y en el marco del proceso de disputa entre la izquierda y la derecha del movimiento peronista. Para hacerlo, apelaremos al estudio detenido de testimonios orales, prensa periódica y militante, así como también de documentación oficial de distintas dependencias del Estado.

La Universidad Nacional del Sur y su política cultural en la Villa Miramar

En marzo de 1973 llegó a la Villa Miramar Humberto «Coco» Martínez⁴, director teatral que propuso crear un grupo de teatro popular de intensa y corta vida, cuyos integrantes bautizaron «Eva Perón».

Ubicada en el sector noreste de la ciudad, a unas 20 cuadras de la plaza central y cerca de uno de los barrios residenciales más importantes de la localidad⁵, la también llamada «Villa Perro» era en aquel entonces un asentamiento de unos 160 habitantes, que carecía de escuela y sala de atención sanitaria, servicio de aguas corrientes y cloacas. Funcionaban en ella, como espacios de referencia para los vecinos, una Sociedad de Fomento y una Unidad Básica⁶. Fue desde este último espacio que Martínez se lanzó a convocar a los vecinos y activistas del barrio, logrando, en pocos días, la creación de un elenco de unas 40 personas entre jóvenes estudiantes de institutos terciarios y universitarios que militaban en la Unidad Básica y vecinos dedicados a diferentes oficios.

Como decíamos, el grupo tuvo un crecimiento vertiginoso y una duración efímera. Para septiembre de 1973, tuvieron lista su primera y mayor producción, una versión teatralizada de la «Cantata Popular Santa María de Iquique»⁷ que pusieron en escena en el Teatro Municipal de Bahía Blanca. El mes siguiente, sumaron un nuevo logro: la apertura de su sala teatral propia, en cercanías del barrio, en calle Catriel al 600, en cuya inauguración contaron con la actuación del conjunto porteño Huerque Mapu⁸. En noviembre de ese mismo año, se presentaron junto a esos músicos y al actor de cine José María Gutiérrez⁹ en el Teatro IFT¹⁰ de Buenos Aires, en diez funciones que tuvieron gran éxito. Paralelamente, a lo largo de estos meses, el «Grupo de teatro popular Eva Perón» realizó varias puestas en escena de narraciones, poemas y canciones de autores latinoamericanos en distintos espacios de la ciudad, hasta su disolución en el verano de 1973-1974.

Buena parte de las actividades reseñadas contó con apoyo proveniente desde la Universidad Nacional del Sur, que ofreció en algunos casos recursos financieros (para la gira de Huerque Mapu y el viaje a Buenos Aires del elenco bahiense); instalaciones, tanto propias como municipales, obtenidas gracias a la gestión de la Secretaría de Extensión; o beneficios simbólicos, como la inserción de las actuaciones del grupo villero en el programa cultural desplegado desde la universidad¹¹.

La Villa Miramar no fue el único espacio barrial cuya actividad cultural recibió sostén por parte de la Universidad Nacional del Sur. En octubre de 1973, esta casa de altos estudios fundó el Centro de Cultura Popular de la Villa Libre, dependiente de su Secretaría de Extensión, que, según se afirmaba en la nota periodística que difundió la creación de este centro, pretendía ser el primero de una serie de otros que,

ubicados en los barrios de la ciudad, desarrollarán diversas actividades de enseñanza y práctica cultural, incluyéndose proyecciones cinematográficas, canto y música, bailes folklóricos, teatro y pintura. También servirán de asiento a la futura campaña de alfabetización, en cuanto a la actividad regular y permanente. Además habrá jornadas especiales con presentaciones de conjuntos artísticos contratados por la Secretaría de Extensión Universitaria, la actuación del Coro Popular Universitario y de músicos y poetas locales, exposiciones de artistas, plásticos de la zona y funciones de teatro con los grupos existentes en la ciudad y los que progresivamente irán surgiendo del trabajo en esa materia en los distintos centros a crearse¹².

Es decir que, tal como sucedía en la Villa Miramar, en este nuevo espacio la universidad pretendía dar lugar a una labor que, a un tiempo, combinara prácticas que fomentaban la producción local con otras de neto corte extensionista, a partir de las cuales objetos culturales habitualmente alejados de los barrios populares se exhibían directamente en esos territorios.

La llegada de la institución superior a estas dos villas de emergencia bahienses no se daba en forma aislada, sino que formaba parte de uno de sus programas, denominado «la Universidad al pueblo», que tenía como objetivo intervenir en estos espacios, fundamentalmente en lo concerniente a la salud y el urbanismo¹³.

Estos proyectos, caracterizados por un fuerte acento puesto en generar desde la universidad lazos de interacción con los sectores más humildes de la comunidad, constituyeron una de las facetas del intenso programa de trabajo desplegado durante el rectorado del abogado laboralista Víctor Benamo¹⁴, interventor de la Universidad Nacional del Sur entre abril de 1973 y junio de 1974 y referente del peronismo local, que, como veremos más adelante, se hallaba fuertemente ligado a la «tendencia».

Durante su gestión y a tono con los programas universitarios elaborados por los equipos técnicos del Movimiento Nacional Justicialista¹⁵ y de la Juventud Peronista¹⁶ con anterioridad al triunfo electoral¹⁷, Benamo planteó como objetivo central poner la academia al «servicio de la Liberación Nacional»¹⁸, para lo cual impulsó distintas tareas de normalización¹⁹ y planes de trabajo que buscaron la democratización de su funcionamiento y la proyección de la universidad más allá de los claustros.

Entre los nuevos programas de extensión implementados se contaron: «La universidad al campo», que contemplaba la puesta en actividad de los establecimientos rurales de la Universidad Nacional del Sur; «Universidad e industria», que se proponía acelerar el proceso tecnológico del país por medio de la construcción de cohetes antigranizo e investigaciones sobre hidrocarburos; «Universidad y desarrollo», cuyo fin era fomentar la integración regional; y «Ciencia y autonomía nacional», encargado de desplegar líneas de investigación de base necesarias para «superar la dependencia científica»²⁰.

En este proyecto de puesta de la universidad al servicio de la liberación nacional, la cultura ocupó un importante rol. De un lado, como venimos viendo, se buscó la socialización de los saberes y prácticas mediante la intervención en los barrios. Por otro, se ejerció la crítica a los centros de producción hegemónica, tanto de los medios de comunicación de masas como de la academia misma. Para ello se impulsaron, desde el intervenido Departamento de Humanidades²¹, el dictado de cursos sobre la relación entre medios y sociedad (que en algunos casos se propusieron como reemplazo a cátedras preexistentes)²², así como la creación del instituto «Eva Perón», con el objetivo explícito de promover el conocimiento del llamado «Tercer Mundo», en particular, de Latinoamérica, y sus alternativas en la lucha por la liberación.

Es decir que la intervención en los barrios bahienses, combinando la extensión con el apuntalamiento o la apertura de espacios de producción artística, formaba parte de un proyecto universitario cultural integral que el periódico *El Eco*, órgano difusor de las políticas universitarias durante el rectorado de Benamo, explicitaba de este modo:

[es posible distinguir] dos culturas reales en la Argentina; una colonial, orientada por el imperialismo y sustentada por las minorías nativas del privilegio, y otra popular, generada por el conjunto de las clases laboriosas del país, la auténtica cultura nacional. Esta última ha venido sufriendo una agresión constante en los últimos 18 años, tanto en forma solapada como directa y violenta, sobre las obras o los autores de orientación nacional y revolucionaria. Es así que se ha visto limitada en su desarrollo, tanto en lo extensivo, es decir en los diferentes campos del conocimiento y del arte, como en la profundización de esas expresiones. Ahora ha llegado la ocasión de revertir ese proceso, comenzando a liberar las energías culturales del pueblo y desarrollar la cultura auténticamente nacional²³.

Aquí se hacía evidente un discurso en el que las nociones de «cultura nacional», «liberación nacional» y «cultura popular» aparecían articuladas y superpuestas, a la vez que enfrentadas y opuestas a los sintagmas «cultura extranjera o extranjerizante o imperialista» y «cultura burguesa o de elite»²⁴. Este discurso, no se limitaba, sin embargo, a esta expresión en particular sino que atravesaba los documentos oficiales emanados desde diferentes organismos estatales. Asimismo, tenía correlato en una serie de políticas públicas desplegadas en los distintos niveles de la administración nacional y provincial, entre los que se contaban la apertura del Departamento de Comunicaciones Sociales dentro del Ministerio de Educación²⁵, la «Campaña para la Reactivación Educativa del Adulto para la Reconstrucción»²⁶ implementada desde la Dirección Nacional de Educación de Adultos, la creación del «Centro

Multinacional de Tecnología Educativa» con el objetivo de emitir programas educativos y culturales en forma masiva, y la edición del *Diario de los Chicos*, periódico en formato tabloide y muy ilustrado, con un contenido esencialmente analítico y reflexivo que buscaba desmontar la lógica de la información y las noticias. A ellos deben sumarse los inconclusos proyectos de creación del «Canal 4», primer proyecto de televisión educativa, así como de la discoteca²⁷ y editorial nacional, por las que se preveía la edición y venta de discos y libros a precios populares, en quioscos y sindicatos²⁸.

Universidad y militancia: redes de trabajo barrial

Como han demostrado otros estudios, el trabajo en barrios desplegado desde de las universidades nacionales intervenidas constituyó una política sostenida que también se constata en las casas de altos estudios de Comahue²⁹, Cuyo³⁰, Buenos Aires³¹ y La Plata³². Por otra parte, desde el Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires³³, dirigido en aquel entonces por el filósofo Alberto Baldrich³⁴, y, puntualmente, desde la Secretaría de Cultura en manos del escritor Leónidas Lamborghini³⁵, se propició la creación de centros culturales en los barrios con el fin de generar polos de atracción y recreación de niños y adolescentes a través de diversas prácticas artísticas como el teatro y la música³⁶.

Ahora bien, ¿cómo se seleccionaban los espacios en los que se desplegaría la animación cultural y quiénes serían los encargados de desarrollarla? Si en el caso de los centros culturales creados por la provincia, el trabajo se llevaba a cabo con la participación de organizaciones de base vinculadas a la «tendencia»³⁷, las investigaciones en torno a la Universidad de Cuyo también han señalado que la acción barrial se conformaba a partir de la articulación con una labor territorial previa desplegada por el mismo sector del movimiento³⁸.

En esta misma línea, las intervenciones generadas desde la Universidad Nacional del Sur no escaparon a ese derrotero. En efecto, esta institución no estuvo al margen del proceso de «peronización de la universidad»³⁹ iniciado en 1972; por el contrario, en ese marco surgió un grupo de no-docentes, docentes y alumnos encuadrados en distintas agrupaciones de la izquierda peronista que comenzó a intervenir en la política académica⁴⁰ y cuya incidencia creció exponencialmente con la asunción del nuevo rector. Este grupo, realizó, además, trabajo territorial en varios barrios, entre los que se contaron el Noroeste y las villas Libre, Miramar, Nocito⁴¹.

Por otra parte, y como hemos adelantado, la llegada de Víctor Benamo al rectorado estuvo ligada al influjo de la «tendencia», con cuyos referentes tenía estrecha relación. Entre ellos, se contaba Roberto Bustos⁴², secretario general de la Unión Obrera de la Construcción y fundador de la Juventud Trabajadora Peronista, cuya familia, de histórica militancia peronista, se encontraba afincada en la Villa Libre. Esto explica, en buena medida, que la fundación del primer Centro de Cultura Popular se realizara en tal espacio.

En este marco, la llegada al barrio Miramar por parte de Humberto Martínez implicó la activación de sus lazos bahienses en la Juventud Peronista, donde el teatrista militaba desde sus tiempos de trabajo en Viedma. Concretamente, Martínez estableció contacto con Ulises Gelós⁴³, estudiante de Agrimensura y miembro de la Juventud Universitaria Peronista, quien le propuso llevar su proyecto a la Villa Miramar dado el trabajo previo que la organización venía llevando en ese territorio. En este marco, el proyecto de Martínez asumió un «objetivo político», es decir, constituyó un medio para ampliar el arraigo del grupo de la Unidad Básica en el barrio⁴⁴. Así, cuando efectivamente se efectuó el nombramiento de Benamo al frente de la casa de altos estudios, la articulación entre universidad y barrio, que era previa, simplemente reforzó sus canales preexistentes.

El grupo «Eva Perón» en el Teatro Municipal en el marco del «enfrentamiento municipio-universidad»

Como hemos visto, el debut del «Grupo de teatro popular Eva Perón» se produjo en el Teatro Municipal en septiembre de 1973. Aquella presentación fue vivenciada por sus participantes como un acto de reparación, en tanto implicaba una apropiación de aquel espacio tradicionalmente ligado a las elites culturales y políticas de la ciudad, que ahora pasaba a manos del pueblo movilizad. Así fue como Martínez definió este hecho, desde una mirada retrospectiva, como un acto de «toma» del teatro y su zona aledaña, ya que la función culminó con un recorrido de los artistas y espectadores por las calles linderas al coliseo local, en la emblemática y residencial Avenida Leandro Alem⁴⁵.

Sin embargo, en estos meses, este no fue el único uso del teatro por parte colectivos vinculados a la «tendencia». Por caso, en agosto de 1973, la «Agrupación Peronista de Trabajadores Municipales 17 de Octubre»⁴⁶ logró la proyección del film *Operación Masacre* de Jorge Cedrón, basado en el texto del escritor y militante montonero Rodolfo Walsh, en tanto que la «Compañía de Teatro del Sindicato de Luz y Fuerza de la Capital Federal»⁴⁷ presentó el recital «Cuatro Hombres, una esquina. Un pueblo. Aquellos que lucharon por la liberación», basado en el pensamiento y la obra de Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Raúl Scalabrini Ortiz y Leopoldo Marechal⁴⁸. En este marco, en junio de 1974, la Universidad Nacional del Sur dispuso la realización del concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, parte del «Programa Música Para el Pueblo, organizado desde la Secretaría de Cultura de la Nación»⁴⁹ y, dos meses después ya en el marco del rectorado de Antonio Tridenti⁵⁰, de la obra teatral *¿Primero qué?*, de Alberto Adellach⁵¹ con dirección de Víctor Bruno y música de Huerque Mapu⁵².

Estas gestiones de uso del Teatro Municipal por parte de las agrupaciones ligadas a la «tendencia» constituyeron una excepción en un período en el cual el acceso a dicho espacio abundó en participaciones de los sectores ortodoxos del movimiento. En este sentido, a lo largo de 1973-1974, tanto la Confederación General del Trabajo (CGT) dirigida por Rodolfo Ponce⁵³ como la Juventud Sindical Peronista⁵⁴ y el gremio metalúrgico bajo la secretaría de Albertano Quiroga⁵⁵, organizaron diversos festivales y encuentros⁵⁶, que contaron con la visita de representantes de la ortodoxia en el plano nacional como Julián Licastro⁵⁷.

Esta dinámica de disputa puede rastrearse en otros espacios del teatro y la cultura a nivel nacional. El caso más resonante fue el del teatro «General San Martín» de Buenos Aires, que fue objeto de una «toma» por sectores de la derecha peronista de varios días de duración (durante los cuales varios empleados del teatro fueron mantenidos cautivos dentro del edificio) y acabó con la designación de un director afín a los sectores ortodoxos, Oscar Ponferrada⁵⁸.

En Bahía Blanca, la lucha por los espacios de gestión municipal excedió el terreno cultural y acabó transformándose en lo que el docente Edgardo Fernández Stacco definió como un «enfrentamiento municipio-universidad» que se fue recrudesciendo según fue avanzando el año 1973, llegando a un punto álgido en octubre cuando, por orden del intendente municipal Eugenio Martínez (según Stacco, uno de los «líderes» de la «depuración ideológica» en la provincia), se prohibió a miembros de la Juventud Universitaria Peronista el ingreso al Hospital Municipal para llevar adelante labores de asistencia pre-vistas en los programas desplegados por la Universidad Nacional del Sur⁵⁹.

El grupo de Teatro Popular Eva Perón en Buenos Aires: entre la institucionalización y la trinchera

A partir del inicio de su tercera presidencia (octubre de 1973-julio de 1974), Juan Domingo Perón impulsó una serie de políticas oficiales que plantearon una distancia simbólica respecto de la «tendencia», al tiempo que sistematizaron la represión contra las organizaciones revolucionarias. De esta forma, se procedió a la destitución de los primeros gobernadores afines a los sectores revolucionarios del peronismo. Asimismo, en diciembre de 1973, el presidente firmó junto con los ministros del Poder Ejecutivo y los gobernadores un «Acta de compromiso» que creaba el Consejo de Seguridad Nacional y centrali-

zaba mecanismos gubernamentales de coordinación de la acción policial y de las fuerzas de seguridad nacionales y provinciales para la intervención en caso de hechos que atentaran contra el orden público. En tanto, a partir del reemplazo del ministro de Educación Jorge Taiana por Oscar Ivanissevich, los referentes de la izquierda del peronismo en esa dependencia estatal fueron expulsados.

En este contexto, la «tendencia» implementó una serie de acciones que buscaron sostener su posición al interior del movimiento, sin por ello dejar de mostrar cada vez más distancias con el general Perón. Lo simbólico no tuvo un rol menor en este proceso. En este sentido, los actos realizados en diferentes puntos del país —por caso, frente a la sede de la CGT en agosto de 1973 y el del Luna Park en noviembre de ese mismo año— procuraron mostrar la capacidad de movilización de estas agrupaciones. En esta misma línea, durante este período, Montoneros reforzó su acción cultural apelando a una herramienta artística construida *ad hoc*⁶⁰: la llamada «Cantata Montonera»⁶¹, grabada por Huerque Mapu. En ella se planteaba una narrativa propia sobre el pasado reciente que reivindicaba la posición de la agrupación político-militar como vanguardia popular en la historia argentina.

Fue precisamente en ese momento (noviembre de 1973) cuando tuvo lugar el mayor contacto entre el «Grupo de teatro popular Eva Perón» de Bahía Blanca y el conjunto Huerque Mapu, materializado en actuaciones conjuntas realizadas en el teatro IFT de Buenos Aires e interpretando la «Cantata Popular Santa María de Iquique». De este modo, se demuestra la profunda articulación entre el colectivo teatral bahiense y la militancia de la izquierda revolucionaria en aquel contexto de desestatización de los proyectos culturales de la «tendencia».

Al regreso de este viaje, el grupo de teatro de la Villa Miramar se desestructuró, en el marco de una coyuntura signada por amenazas, ataques y asesinatos contra miembros de la «tendencia» y otras organizaciones de izquierda no peronista, en especial en los ámbitos universitario, gremial y barrial⁶², que dio como resultado una escalada de violencia sin precedentes en Bahía Blanca. Paralelamente, debido a la sanción de la nueva ley universitaria⁶³, el rector Víctor Benamo renunció. Si bien su sucesor Antonio Tridenti⁶⁴ procuró dar continuidad a buena parte de los planes de la gestión anterior, las condiciones de trabajo en la Universidad Nacional del Sur lo impidieron debido a la violencia paraestatal y a las nuevas políticas oficiales en materia de educación⁶⁵.

Conclusiones

El recorrido planteado en este capítulo pretendió iluminar aspectos de la política cultural estatal implementada durante la presidencia de Héctor Cámpora en el ámbito bahiense, mediante el estudio del derrotero del «Grupo de teatro Popular Eva Perón» de la Villa Miramar y sus vínculos con la Universidad Nacional del Sur.

En este sentido, hemos procurado demostrar de qué modo el grupo teatral tuvo una articulación directa con la casa de altos estudios que funcionó como proveedora parcial de recursos materiales y, ante todo, dotó de un sostén institucional y simbólico que amplió el reconocimiento del trabajo desarrollado desde la villa. Este apoyo, por otro lado, no constituyó un caso aislado sino que formó parte de una política académica que, de un lado, implicó una valoración de la llamada «cultura popular» y, del otro, la puesta en marcha de diferentes programas de interacción con los habitantes de los barrios y otros actores sociales de la ciudad y la región.

Por otra parte, esta pretensión de generar un proyecto cultural emancipador, que pensara conjuntamente las nociones de «cultura popular», «nacional» y «liberada», constituyó un tópico central en la gestión de Cámpora que excedió el ámbito de las universidades y ameritó diversos programas emanados desde el Ministerio de Educación y otras dependencias nacionales y provinciales. Este proyecto que, como hemos visto, fue fruto de una planificación previa y resultado de la convocatoria a diversos intelectuales vinculados orgánica y no orgánicamente a la «tendencia», tuvo como herramientas centrales en su implementación, por un lado, la labor de representantes de ese sector del peronismo que se insertaron en las estructuras estatales ocupando cargos oficiales y, por el otro, las redes de militan-

cia preexistentes que permitieron una rápida articulación con los resortes estatales, en un marco en el cual la institucionalización se constituyó en un territorio de disputa álgida con otros sectores de la militancia peronista.

Estas acciones de animación cultural barrial que, con alcances y límites, proyectaban un reconocimiento a los sectores populares fueron brutalmente canceladas por la creciente represión desplegada desde organizaciones paraestatales y también por políticas oficiales que cercenaron el accionar de la izquierda del movimiento peronista en el contexto de un claro enfrentamiento entre Perón y la «tendencia». Uno de los saldos de este proceso fue el despliegue de una violencia inusitada contra los barrios bahienses, cuyos habitantes dieron no pocas víctimas al listado de muertos y desaparecidos a partir de 1974; otro saldo, como parte del mismo proceso, fue el sostenido olvido que se observa hasta el presente de gran parte de las experiencias culturales reseñadas.

Notas

- 1 Cámpora, Héctor José. «Política Nacional cultural, educativa y de ciencia y técnica: del mensaje presidencial del Dr. Héctor J. Cámpora, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral» (1973). Buenos Aires: Biblioteca Nacional de Maestros. Web. 4 mar. 2014. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL000073.pdf>
- 2 La «tendencia» estaba conformada por distintas agrupaciones del movimiento peronista entre las que se contaban: la Juventud Peronista Regional, el Movimiento Villero Peronista, la Juventud Universitaria Peronista, la Juventud de Trabajadores Peronistas, la Unión de Estudiantes Secundarios y el Movimiento de Inquilinos Peronistas (todas ellas organizaciones de superficie de la agrupación político-militar Montoneros), junto con otros encuadramientos de menor magnitud, como las Fuerzas Armadas Revolucionarias, las Fuerzas Armadas Peronistas y el Peronismo de Base.
- 3 Jensen, Silvina. «Diálogos entre la Historia Local y la Historia Reciente en Argentina. Bahía Blanca durante la última dictadura militar». Eduardo Rey Tristán, Patricia Calvo González, comps. *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2010: 1433. Web. 16 nov. 2018. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531187/document>
- 4 Nació en Patagones en 1940. En los años setenta militó en la Juventud Peronista en las ciudades de Viedma, Bahía Blanca y Buenos Aires. Entre 1971 y 1974 fundó experiencias de «teatro militante» ligadas a dicha organización política en las dos primeras. En 1975 partió al exilio, donde continuó dedicándose a las artes escénicas gestando distintos proyectos en Estados Unidos y México. Regresó al país en 1983. En 2000 fundó en Bahía Blanca el teatro «El Aguante». Continuó haciendo teatro hasta su muerte, que ocurrió en Misiones en 2012.
- 5 Denominado «Palihue», barrio parque residencial en la parte alta de la ciudad creado en los márgenes del Club de Golf en la década de 1940.
- 6 «Informe villas de emergencia». Legajo n.º 15281, t. V. Archivo EX-DIPPBA. La Unidad Básica había sido fundada a mediados de 1971 junto a otras ubicadas en Villa Amaducci, San Martín y General Daniel Cerri. En sus inicios, estuvo relacionada con la militancia territorial de la «Lista B» del peronismo local (ligada a sectores sindicales) en el marco de los comicios internos que tuvieron lugar en julio de 1972. Al local partidario se acercó, a principios de 1973, un nuevo conjunto de jóvenes activistas provenientes de la Universidad Nacional del Sur que se incorporó al trabajo barrial desde su encuadre en la Juventud Peronista. Vidal, Ana María. «Experiencias...», ob. cit. 199.
- 7 Obra emblemática del movimiento folclórico militante conocido como «Nueva Canción Chilena» compuesta por Luis Advis sobre la base de la brutal matanza de obreros ocurrida en el norte del país en 1907, y grabada inicialmente por el conjunto Quilapayún.
- 8 Antes de conformarse como grupo, estos músicos integraban a título personal el Frente de Cultura Popular, junto a Miguel Ángel Estrella, Marilina Ross y Norman Briski. En agosto de 1972 y durante su participación en un festival a beneficio, se reunieron para tocar y, al enterarse de la masacre de Trelew, improvisaron un homenaje a los fusilados. Desde allí ya no se separaron, y a los dos meses los cuatro estaban grabando su primer disco. Molinero, Carlos. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011: 336. Impreso.
- 9 José María Gutiérrez se formó en el Conservatorio Nacional y tuvo una destacada trayectoria en el teatro y en el cine desde sus inicios en la década de 1950. En los setenta, participó de las películas «La Patagonia Rebelde», de Héctor Olivera, y «Operación Masacre», de Jorge Cedrón. «Falleció el actor José María Gutiérrez». *La Prensa* [Buenos Aires, Argentina]. 19 dic. 2013. Impreso.
- 10 Fundado por inmigrantes judíos en 1932, el *Idisher Folks Teater* (IFT) es un emblema del teatro independiente argentino. Desde la década del cincuenta su edificio se encontraba ubicado en Boulogne Sur Mer 549, en el barrio de Once en Capital Federal. El IFT formó parte del circuito del teatro militante, al ser sede de la serie de puestas del Libre Teatro Libre. Verzero, Lorena. *El teatro militante*.

- Radicalización, arte y política en la Argentina de los setenta*. Buenos Aires: Biblos, 2013. Impreso.
- 11 Vidal, Ana María. «Experiencias del teatro militante en Bahía Blanca, 1972-1978». Tesis. Universidad Nacional del Sur, 2016: 204. Impreso.
 - 12 «Nuevo centro de cultura popular». *Río Negro* [General Roca, Río Negro]. 9 oct. 1973. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.
 - 13 Orbe, Patricia A. «La política y lo político en torno a la comunidad universitaria bahiense (1956-1976): estudio de grupos, ideologías y producción de discursos». Tesis. Universidad Nacional del Sur, 2007: 224. Impreso. Para ello se implementó una partida presupuestaria denominada «Fondo de Reconstrucción Universitaria para los barrios y villas de emergencia».
 - 14 Víctor Benamo era un reconocido abogado bahiense, asesor legal de distintos sindicatos, activo colaborador en la difusión clandestina de las directivas de Perón desde el exilio e importante «cuadro articulador» de la militancia peronista bahiense. En abril de 1973 y por sugerencia de la Juventud Peronista al ministro de Educación Jorge Taiana, fue designado rector interventor de la Universidad Nacional de Sur. Su nombramiento se efectivizó en el marco de otra serie de intervenciones a universidades nacionales dictaminadas por el Decreto 35/73 que afectó a las casas de altos estudios de Buenos Aires, La Plata, Comahue y Mendoza, entre otras.
 - 15 Una vez lograda la convocatoria a elecciones libres con participación del peronismo, desde el partido se organizaron varios equipos técnicos dedicados al diseño de políticas públicas a asumir una vez logrado el triunfo. Uno de ellos fue el Consejo Tecnológico Peronista (CTP), dependiente del Movimiento Nacional Justicialista. Fue encomendado por Perón a Rolando García, doctor en Física, docente universitario e investigador de izquierda, quien había sido cofundador de la Universidad Nacional del Sur en 1956 y decano de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires entre 1957 y 1966. Como ha señalado Pozzoni, «el objetivo que perseguía este Consejo era constituir una sociedad que permitiera ‘la liberación del hombre oprimido’ y condujera a la ‘construcción del socialismo nacional y la grandeza de la Nación’, para lo cual era necesario implementar un programa revolucionario, ya que la contradicción dependencia-liberación no podía ser superada dentro del sistema capitalista». Pozzoni, Mariana. «La participación político-técnica de la izquierda peronista en el ministerio de educación bonaerense (1973-1974)». *Estudios* 34 (2015): 124. Web. 16 nov. 2018. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-15682015000200007&lng=es&nrm=iso . Con el triunfo electoral de marzo de 1973 muchos de los integrantes del CTP ocuparon cargos importantes en universidades nacionales y en algunos ministerios de la provincia de Buenos Aires.
 - 16 Los Equipos Técnico-Políticos de la Juventud Peronista, fueron organizados en 1972 y se presentaron oficialmente con ese nombre en abril de 1973. Estaban conformados por profesionales activistas de la Juventud Peronista (JP) vinculados a diferentes áreas como Salud, Vivienda, Economía, Relaciones Exteriores y Educación, que buscaban dar respuesta a problemas para contribuir a la «reconstrucción política, económica y social del país». Su objetivo principal era formar cuadros políticos capacitados para insertarse en el gobierno y operar, desde allí, los cambios esperados. Pozzoni, Mariana. «La participación político-técnica...», ob. cit. 124-125.
 - 17 *Ibidem*.
 - 18 Víctor Benamo citado en Fernández Stacco, Edgardo. *Abandono a la contemplación. Apuntes para la historia de la Universidad Nacional del Sur*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Rioplatense, 2009: 329. Impreso.
 - 19 Entre otras medidas de reorganización interna, se convocó a las «Jornadas de reconstrucción Universitaria» en las que participaron diferentes sectores de la comunidad educativa, por los cuales se definieron los nuevos programas y acciones a seguir desde la casa de altos estudios. Asimismo, al tiempo que se intervinieron varios Departamentos, se crearon en su seno consejos de gestión, integrados por docentes, no docentes y alumnos surgidos de elecciones. Paralelamente, por disposición del rector, se implementó una selectiva obra de renovación curricular que, en algunos casos, estuvo asociada a la expulsión de profesores identificados, por lo general, con la pasada dictadura, cuyo

- reemplazo fue sometido a propuesta de asambleas de estudiantes y docentes (Cernadas de Bulnes, Mabel, dir. *Universidad Nacional del Sur: 1956-2006*. Bahía Blanca: Ediuns, 2006: 153-165. Impreso y Orbe, Patricia A. «La política...», ob. cit. 226).
- 20 Orbe, Patricia. «La política...», ob. cit. 224.
- 21 Fue designada como interventora Beatriz Ocampo, quien declaró la dependencia «en estado de emergencia». «Estado de emergencia». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 8 ago. 1973. Carpeta de prensa Universidad Nacional del Sur, 1973, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. Al respecto, consultar Villar, Daniel. Entrevista de Sebastián Aliotto. Bahía Blanca, 21 nov. 2017 y Campetella, Luciano. «El problema de las fuentes en la reconstrucción de la intervención Benamo en el Departamento y el Instituto de Humanidades (1973-1974)». *VII jornadas de Investigación en Humanidades*, Bahía Blanca. 5-7 dic. 2017. Ponencia.
- 22 Por ejemplo, en el marco de un reemplazo de cátedras «de carácter conflictivo» por cursos y seminarios en el intervenido Departamento de Humanidades, la materia Historia del Arte y la Cultura I fue sustituida por el «Seminario sobre Arte y Cultura de Masas en la Argentina de 1973», que convocó a docentes e intelectuales del ámbito capitalino y latinoamericano como Héctor Schmucler, Santiago Funes, Jorge Rivera, Alberto Muraro, Bernardo Verbitsky, Eduardo Galeano y Ricardo Carpani, quienes brindaron conferencias entre septiembre y noviembre de 1973, centradas fundamentalmente en la reflexión sobre los medios de comunicación masiva (especialmente, la televisión) y las potencialidades de su refuncionalización en contextos revolucionarios. Vidal, Ana María. «Experiencias...», ob. cit.
- 23 «Estúdiase la creación de un nuevo centro de cultura popular en la UNS». *El Eco* [Bahía Blanca, Argentina]. 1 oct. 1973. Impreso. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.
- 24 Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014: 260. Impreso.
- 25 El Departamento, dirigido por los militantes de la «tendencia» Andrés Zavala y Nicolás Casullo, impulsó una serie de proyectos audiovisuales sobre episodios de la historia argentina, como la «Vuelta de Obligado» y la «Resistencia Peronista», y de personajes latinoamericanos, como Felipe Varela, Raúl Scalabrini Ortiz, John William Cooke, Arturo Jauretche, Manuel Dorrego, Tupac Amaru y José Martí. Asimismo, se produjeron programas radiales con auspicio del Ministerio en las cuatro radios principales de la Capital Federal en los que participaron Norman Briski, Ana Amado y Carlos Ulanovsky, entre otros.
- 26 Esta campaña comenzó el 8 de septiembre de 1973 y se basó en los principios de la «Pedagogía del Oprimido» de Paulo Freire, quien fue convocado como asesor.
- 27 En lo que hace a la música popular, se proyectó crear una discoteca estatal, inspirada en la DICAP chilena, desde la cual se editaron al menos dos simples de 33 r. p. m. titulados «Vamos estudiantes» y «Los males de la dependencia». El primero estaba dirigido a los estudiantes secundarios, exhortándolos a participar activamente del proceso de reconstrucción nacional. Contenía dos temas rockeros («Vamos estudiantes» y «Humanizándonos») interpretados por el conjunto beat Futuro 5. En el segundo disco, participó Huerque Mapu bajo el seudónimo «Mari Peñí», que grabó los dos temas del disco, uno dedicado al problema del «Mal de Chagas» denominado «La vinchuca» y otro referido al analfabetismo, llamado «Un niño en el camino».
- 28 Abbattista, Lucía. «Las políticas de la Tendencia Revolucionaria del Peronismo en el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (1973-1974) y los modelos latinoamericanos contemporáneos». *V Jornadas de Historia Política*. Montevideo: Universidad de la República, 2013. Web. 16 nov. 2018. <http://cienciassociales.edu.uy/institutodecienciapolitica/noticias/v-jornadas-de-historia-politica/>
- 29 Desde esta universidad se creó el Centro de Producción Cultural Santa Clara, que como «experiencia piloto» en la localidad de Cipolletti, y estaba «destinado a entregar conocimiento para que la 'gente' produzca bienes culturales». Iuorno, Graciela. «Las políticas y las acciones de Extensión en la Universidad Nacional del Comahue (1973-1976)». *Revista de Historia*, 11 (2008): 12. Web. 24 feb. 2014. <http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/historia/article/view/15/59>

- 30 Cuando en julio 1973 y por asamblea de estudiantes, el destacado referente del «teatro militante» mendocino Ernesto Suárez llegó a ocupar el cargo de interventor en el Departamento de Arte Escénico y Coreográfico de la Universidad Nacional de Cuyo, impulsó una reforma del plan de estudios orientada a formar profesionales capaces de «brindar el apoyo técnico necesario en el interior de la provincia», crear «grupos de teatro en barrios, escuelas unidades básicas» y lograr «la descentralización de los bienes culturales, reducid[os] en ese momento a los sectores privilegiados». En este marco se conformaron seis elencos de estudiantes que, como parte del Teatro Universitario, recorrieron los barrios obreros procurando conocer y dramatizar las problemáticas cotidianas y urgentes. Henríquez, Sebastián. «El teatro barrial de creación colectiva y el teatro independiente comprometido, en Mendoza (1968-1976)». Baraldo, Natalia y Gabriela Scodeller. *Mendoza Setenta. Tierra de sol y de luchas populares*. Avellaneda, Manuel Suárez, 2006: 77. Impreso.
- 31 La Secretaría de Artes Visuales de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por Luis Felipe Noé, se propuso «convocar a artistas para tareas de creación colectiva con niños y adultos, crear talleres de expresión en barrios y villas de emergencia, desarrollar pinturas murales en hospitales, escuelas, plazas y esquinas de la ciudad como parte de los trabajos voluntarios de reconstrucción, y recopilar obras plásticas para la cultura de la liberación que circulen en muestras itinerantes». Longoni, Ana. «Al servicio del pueblo. Un mapa de posiciones de arte/política en los primeros años 70». Baldassarre, María Isabel y Silvia Dolinko, eds. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Tres de Febrero, vol. 2, 2013: 357-390. Impreso.
- 32 Entre otras pueden mencionarse las Primeras Jornadas de Cultura Nacional, convocadas por la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional de la Plata, que incluyeron un programa heterogéneo que abarcó desde la proyección del film *Perón y la revolución justicialista* de «Cine Liberación» hasta la presentación del grupo teatral Octubre, pasando por la concreción del Torneo Infantil Evita por diversas propuestas de recreación para niños, coros, conjuntos folclóricos barriales y por un homenaje a Manzi y Discépolo a cargo de Cátulo Castillo y Sebastián Piana. Longoni, Ana. *Vanguardia y revolución...*, ob. cit. 268.
- 33 La provincia era gobernada por Oscar Bidegain, quien, junto con Alberto Martínez Baca (Mendoza), Jorge Cepernic (Santa Cruz), Miguel Ragone (Salta) y Ricardo Obregón Cano (Córdoba), fueron algunos de los referentes de la «tendencia» que ocuparon esos cargos de la administración provincial al asumir Héctor Cámpora.
- 34 Filósofo de formación y miembro fundador del Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) creado en 1940 y dirigido por Ricardo Levene.
- 35 Escritor y periodista. Autor de numerosas novelas y libros de poesía entre los que se destacan «Las patas en la fuente» (1965) referido al 17 de octubre de 1945.
- 36 Pozzoni, Mariana. «La participación político-técnica...», ob. cit.
- 37 Ídem. 130.
- 38 Barandica, Diego. «Memoria, Testimonio e Historia Reciente: Experiencias en torno al Teatro Popular en Mendoza (1966-1976)». Tesina. Universidad Nacional de Cuyo, 2011. Impreso.
- 39 Hasta mediados de 1972, las agrupaciones peronistas universitarias se ocuparon más que nada de «hacer política nacional en la universidad», esto es, de que el peronismo tuviera en la universidad un canal que le permitiera incorporar a los estudiantes como uno de los sectores sociales más activos. A partir de aquel momento y una vez abierta la posibilidad del retorno del peronismo al poder, se abocaron a la elaboración de una política universitaria peronista y combativa para hacer frente a la situación especial de la institución y sus actores, lo que dio lugar al llamado proceso de «peronización» de las casas de altos estudios. Dominella, Virginia. «Catolicismo liberacionista y militancias contestatarias en Bahía Blanca: sociabilidades y trayectorias en las ramas especializadas de Acción Católica durante la efervescencia social y política de los años '60 y '70». Tesis. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, 2015. Impreso.
- 40 Este grupo estaba conformado, entre otros, por Juan Carlos Garavaglia, Jorge Rotstein, José Luis Peralta y Fortunato Mallimaci. En marzo de 1973, en un acto que tuvo entre principales oradores

- a Mallimaci, se proclamó oficialmente la Juventud Universitaria Peronista (Cernadas de Bulnes, Mabel, dir. *Universidad Nacional del Sur*, ob. cit.; Gelós, Ulises Edgardo. Entrevista de José Marcilese, 12 nov. 2010. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur).
- 41 La política de trabajo territorial barrial formó parte de una más amplia desplegada en todo el territorio nacional por Montoneros, a partir de la cual, en muchos casos superponiéndose y generando tensiones con distintas formas y encuadres de militancia previos, se llegó, en torno a 1972, a una situación de «hegemonización» de la militancia villera por parte de la «tendencia» y sus organizaciones de superficie. Satta, Paula. «El Movimiento Villero Peronista: Una experiencia de radicalización». Tesina. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, 2015. 87. Web. 16 nov. 2018. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1142/te.1142.pdf>
- 42 Roberto Bustos dirigía la UOCRA local desde 1967. A partir de allí, tanto él como varios miembros de su familia ocuparon diferentes posiciones de poder en distintos gremios y dentro del partido peronista, lo que dio lugar a que, en 1973, Roberto Bustos pasara a dirigir la Juventud Trabajadora Peronista (JTP) de Bahía Blanca y a desempeñarse también como Diputado Nacional. Zapata, Belén. «ANDAMIOS DE EXPERIENCIAS'. Conflictividad obrera, vigilancia y represión en Argentina. Bahía Blanca, 1966-1976». Tesis. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2014: 128. Impreso.
- 43 Ulises Gelós nació en Punta Alta. En 1966 ingresó en la Universidad Nacional del Sur (UNS) a estudiar Agrimensura, donde comenzó su militancia en el «Frente Estudiantil Nacional», agrupación vinculada al sector del peronismo liderado por John William Cooke. En 1969 se trasladó a Buenos Aires y una vez allí se integró a Descamisados. En 1971 regresó a Bahía Blanca con la misión de ampliar las bases de apoyo de la Juventud Peronista en el sector estudiantil. Formó parte de la creación de la Juventud Peronista en la UNS. En 1974 fue encarcelado debido a su militancia política. Luego del golpe militar se le dio la opción de salir del país y se exilió en Venezuela. Gelós, Ulises Edgardo. Entrevista de José Marcilese, 12 nov. 2010. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.
- 44 Vidal, Ana María. «Experiencias...», ob. cit. 160.
- 45 Vidal, Ana María. *El teatro militante en Bahía Blanca. La agrupación Alianza: experiencias, memorias, reverberaciones*. Buenos Aires: AINCRIT, 2014. Digital (Audiolibro).
- 46 Mesa B, Bahía Blanca 2ª. Carpeta 14, legajo n.º 1, 10 agosto 1973, Archivo EX-DIPPBA.
- 47 «Compañía Lírica Dramática Nacional. Cuatro Hombres. Una esquina. Un pueblo. Aquellos que lucharon por la Liberación Nacional». Afiche fechado el 16/2/74. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. Carpeta de prensa gestión Susana Persia.
- 48 María Maristany integró el Centro de Cultura Nacional José Podestá, agrupación de referencia del arte militante del peronismo de izquierda (Verzero, Lorena. *El teatro militante...*, ob. cit. 171), con el que editó el disco «Cancionero de la Liberación». Al respecto, ver «1973 Cancionero de la liberación», en <http://marilinaross.blogspot.com.ar/2009/9/1973-cancionero-de-la-liberacion.html> , consultado el 2/10/13.
- 49 Sobre el programa ver Verzero, Lorena. *El teatro militante...*, ob. cit.
- 50 Ver *infra*.
- 51 La obra era un «juego teatral orientado hacia un contacto directo, una comunicación real entre actores y espectadores», no utilizaba escenografía tradicional, el vestuario era mínimo y el trabajo estaba preparado para ser exhibido en los barrios de la Capital Federal y el interior del país, en salas teatrales, clubes, sindicatos, universidades, agrupaciones políticas, etc. Según afirmaba la cooperativa que la llevaba adelante, el trabajo tendía «a reforzar posiciones de quienes están empeñados en una verdadera lucha por la liberación nacional, rechazando cualquier tipo de sectorización política». «Teatro». *El Eco* [Bahía Blanca, Argentina]. 29 agos. 1974. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.
- 52 Vidal, Ana María. «Experiencias...», ob. cit. 219.
- 53 Rodolfo Ponce, sindicalista peronista, se desempeñó como dirigente de la CGT local desde marzo de 1971. Sus comienzos fueron en la Unión de Recibidores de Granos y Afines (URGA), en tanto que

- entre los años 1973 y 1976 llegó a ser parte de la mesa nacional de las 62 organizaciones y Diputado Nacional por el FREJULI. Ligado a la derecha del movimiento, condenó públicamente el accionar de la «tendencia» y las llamadas «formaciones especiales» y fue el «nexo nacional/local» de la «Triple A» en Bahía Blanca. Sobre su trayectoria recomendamos Zapata, Belén. «ANDAMIOS DE EXPERIENCIAS'...», ob. cit.
- 54 Sobre la Juventud Sindical Peronista, véase ídem.
- 55 Albertano Quiroga era el secretario general de la Unión Obrera Metalúrgica de Bahía Blanca. Estaba identificado con el sector vandorista dentro del sindicalismo peronista. Sobre su trayectoria véase ídem.
- 56 «Conferencia». *El Eco* [Bahía Blanca, Argentina]. 4 ago. 73. Impreso; «Festival artístico de la CGT en el Teatro Municipal». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 19 sept. 1973. Impreso; «Teatro Municipal». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 31 ago. 1973. Impreso; «Julián Licastro disertará en Bahía Blanca». *La Nueva Provincia* [Bahía Blanca, Argentina]. 17 ene. 1974. Impreso; «Día del obrero vidriero». Afiche, 11 jun. 1974. Carpeta de prensa gestión Susana Persia, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.
- 57 Vidal, Ana María. «Experiencias...», ob. cit. 218. El teniente retirado del Ejército Julián Licastro era integrante del Comando Tecnológico Peronista (CTP), organización conformada aproximadamente a fines de 1970 o principios de 1971 en torno a su figura y la del también militar retirado José Luis Fernández Valoni. De inspiración castrense y ligado a otras agrupaciones, como el Frente Estudiantil Nacional (FEN) y de la Agrupación Peronista 29 de Mayo, el CTP propició la fidelidad a la figura de Perón y se planteó como objetivos centrales «la necesidad de penetrar la superestructura de poder del Movimiento porque consideraban que la vía político-electoral era eficiente para ejercer una línea de conducción revolucionaria; complementar el acceso a los cargos electorales con la discusión ideológica y programática y el reclutamiento de cuadros técnicos que pudieran ser designados por el Poder Ejecutivo para desempeñar cargos de gobierno; encuadrar verticalmente toda la lucha interna dentro del marco establecido por la conducción Estratégica y sostener la candidatura de Perón». Pozzoni, Mariana. «La participación político-técnica...», ob. cit. 125.
- 58 Fos, Carlos. «Plan de Reencuentro del Teatro con el Pueblo. El deseo de la identidad impuesta». *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* IV, 6 (2009): 1-11. Web. 16 nov. 2018. <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=06.articulos.Fos.htm&idautor=3>
- 59 Fernández Stacco, Edgardo. *Abandono a la contemplación*, ob. cit. 339.
- 60 Abbattista, Lucía. «'Llegó la hora, llegó ya compañero'. La Cantata Montonera en la disputa por la montonerización del peronismo». *Actas de las XII Jornadas Interescuelas Historia*. San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, Centro Regional Universitario de Bariloche, 2009: 1. Web. 16 nov. 2018. <http://cdsa.academica.org/000-008>
- 61 Compuesta a pedido de Montoneros por Nicolás Casullo (pero bajo el seudónimo «H. Juárez»), funcionario del gobierno a cargo Departamento de Cultura y Comunicación de Masas del Ministerio de Educación.
- 62 La clausura de las actividades del grupo fue consecuencia de la ola de violencia contra la militancia de izquierda peronista desatada por la «Triple A» en la ciudad desde principios de 1974 que afectó al grupo de militantes universitarios de la Juventud Peronista (JP) llegados al barrio y a los de otras unidades básicas de la «tendencia» en Villa Nocito e Ingeniero White. Por otra parte, en la Universidad Nacional del Sur también se sucedieron intimidaciones y atentados (Orbe, Patricia A. «La política...», ob. cit. 229) en tanto que, en agosto de 1974, las fuerzas de seguridad procedieron a la detención de alumnos de esa casa de altos estudios. Uno de ellos era Ulises Gelós, quien permaneció detenido durante todo 1975 hasta que, a finales de ese año, le fue concedido el derecho de «opción» por el cual terminó instalándose en Venezuela. Vidal, Ana María. «Experiencias...», ob. cit. 222.
- 63 Entre otras limitaciones a la autonomía universitaria, la Ley 20654 prohibía el desarrollo del proselitismo político partidario o de «ideas contrarias al sistema democrático» dentro de los claustros, dando cabida al despliegue de prácticas represivas que, prontamente, caracterizarían la vida universitaria con funestas consecuencias.

- 64 Antonio Tridenti, referente histórico del peronismo bahiense, docente universitario cesanteado luego del golpe de Estado que derrocó al General Perón en 1955. Fue reincorporado durante la gestión de Víctor Benamo, a quien sucedió. Renunció al rectorado en octubre de 1974, por motivos de salud. Cernadas de Bulnes, Mabel, dir. *Universidad Nacional del Sur*, ob. cit.
- 65 Orbe, Patricia A. «La política...», ob. cit.

BIBLIOGRAFÍA COMPLETA

LECTURAS PARA UNA POLÍTICA DE LA CULTURA

- Acha, Omar. «Sociedad civil y sociedad política durante el primer peronismo». *Desarrollo Económico* 44, 174 (2004): 199-230. Impreso.
- Agesta, María de las Nieves, Juliana López Pascual y Ana María Vidal. «Bahía Blanca en su dimensión cultural». En Cernadas, Mabel N. y José Bernardo Marcilese, comps. *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca: Ediuns, 2018: 207-272.
- Agüero, Ana Clarisa y Diego García, eds. *Culturas Interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Córdoba: Al Margen, 2010.
- Bandieri, Susana, Graciela Blanco y Mónica Blanco, coords. *Las escalas de la historia comparada. Tomo 2. Empresas y empresarios. La cuestión regional*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2008.
- Barriera, Darío, comp. *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia: Coedición Red Utopía-Jitanjáfora-Prohistoria, 2002.
- Bodiguel, Jean-Luc. «Europe, culture et fonction publique». *Horizons philosophiques* 11, 2 (2001): 42-57. Impreso.
- Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano. «Una evaluación y propuestas para el estudio del Estado en la Argentina». *Un Estado con rostro humano. Funcionarios e instituciones estatales en Argentina (de 1880 a la actualidad)*. Buenos Aires: UNGS y Prometeo Libros, 2010. Impreso.
- Bonaudo, Marta, Andrea Reguera y Blanca Zeberio, coords. *Las escalas de la historia comparada. Tomo 1. Dinámicas sociales, poderes políticos y sistemas jurídicos*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2008.
- Bourdieu, Pierre. «Campo intelectual y proyecto creador». En Povillon, Jean et al. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo Veintiuno, 1967: 135-183. Impreso.
- - -. «Esprits d'État. Genèse et structure du champ bureaucratique». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 96-97 (1993): 49-62. Impreso.
- - -. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Bracamonte, Lucía. «Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920». En De Paz Trueba, Yolanda, comp. *Infancia, pobreza y asistencia: Argentina, primera mitad del siglo XX*. Rosario: Prohistoria, 2019: 99-120 [en prensa].
- Calabre, Lía. «História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia». *Revista Escritos* 7, 7 (2013): 323-345. Web. 5 nov. 2018. <http://www.casaruibar-bosa.gov.br/escritos/numero07/artigo12.php>
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992. Impreso.
- Di Liscia, María Silvia y Germán Soprano, eds. *Burocracias estatales. Problemas enfoques y estudios de caso en Argentina (entre fines del siglo XIX y XX)*. Rosario: Prohistoria, 2017. Impreso.
- Dubois, Vicent. «Les premices de la 'démocratisation culturelle'. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle». *Politix* 6, 24 (1993): 36-56. Web. 5 nov. 2018. https://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1587
- Fernández, Sandra, comp. *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2007.
- Frederic, Sabrina, Osvaldo Graciano y Germán Soprano, coords. *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*. Rosario: Prohistoria, 2010. Impreso.
- García Canclini, Néstor, ed. *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, 1987. Impreso.
- Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972. Impreso.
- Graziani, Serge. «La politique culturelle comme objet de recherche». *Quaderni*, 54 (2004): 5-13. Web. 3 nov. 2018. https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2004_num_54_1_1607
- López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo: imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la*

- institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria, 2016. Impreso.
- Martínez, Ana Teresa. «Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico». *Prismas: revista de historia intelectual* 17 (2013): 169-180. Impreso.
- Martocci, Federico. *La política cultural del Partido Socialista en el Territorio Nacional de La Pampa: dispositivos y prácticas de intervención de sus dirigentes e intelectuales (1913-1939)*. Santa Rosa: EdUNLPam, 2015. Impreso.
- Ory, Pascal. *L'Histoire Culturelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. Impreso.
- Oszlak, Oscar. «Formación histórica del Estado en América Latina: elementos teorico-metodológicos para su estudio». *Estudios CEDES* 1, 3 (1978). Impreso.
- - - y Guillermo O'Donnell. «Estado y Políticas Estatales en América Latina: Hacia una Estrategia de Investigación». *Doc. CEDES/G. E. CLACSO*, 4 (1976). Reproducido en *Redes* 2, 4 (1995): 99-128. Web. 18 nov. 2018. <http://www.redalyc.org/pdf/907/90711285004.pdf>
- Pereyra, Carlos. «Gramsci: Estado y sociedad civil». *Cuadernos políticos* 54/55 (1988): 52-60. Web. 13 nov. 2018. <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.54-55/CP54-55.8.GramsciEstadoySociedadCivil.CarlosPereyra.pdf>
- Plotkin, Mariano B. y Eduardo Zimmermann, eds. *Las prácticas del Estado. Política, sociedad y élites estatales en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Edhasa, 2012. Impreso.
- Poirrier, Philippe. *L'État et la Culture en France au XXe siècle*. París: Librairie Générale Française, 2000. Impreso.
- - -. *Les enjeux de l'histoire culturelle*. París: Éditions du Seuil, 2004. Impreso.
- Pulido Londoño, Hernando. «Políticas culturales: la producción historiográfica sobre América Latina en la primera mitad del siglo XX». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 44,1 (2017): 363-391. Web. 2 nov. 2018. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/61231/58395>
- Salomón Tarquini, Claudia y María de los Ángeles Lanzillotta, eds. *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina*. Rosario: Prohistoria, 2015.
- Serna, Justo y Anaclét Pons. «En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis». *Prohistoria* 6 (2002): 107-126. Web. 18 nov. 2018. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5839697>
- Skocpol, Theda. «Formation de l'Etat et politiques sociales aux Etats-Unis». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 96-97 (1993): 21-37. Impreso.
- - -. «El Estado regresa al primer plano: Estrategias de análisis en la investigación actual». *Zona abierta* 50 (1989): 71-122. Web. 18 nov. 2018. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/5045>
- Ternavasio, Marcela. «Municipio y política. Un vínculo histórico conflictivo». Tesis. FLACSO, 1991. Web. 15 oct. 2018 <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdll/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=ar/ar-020&d=HASH0157fcd3aeab1bebbc24c756>
- Urfalino, Philippe. «La historia de la política cultural». En Rioux, Jean-Pierre y Jean-François Sirinelli, dir. *Para una Historia Cultural*. México: Taurus, 1999: 327-340. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980. Impreso.

LA GRILLA Y EL FERROCARRIL

- Agesta, María de las Nieves. «La conquista del desierto. El Parque Municipal como factor de progreso en la Bahía Blanca de principios del siglo XX». XI Congreso de la Solar: Desde nuestro Sur mirando a nuestra América, Bahía Blanca. 18-21 nov. 2008. Ponencia.
- - -. «Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal. Los primeros salones y los intentos de institucionalización de la plástica en Bahía Blanca (1924-1926)». En Miralles, Glenda, Joaquín Perren y Martha Ruffini, coords. *Sextas Jornadas de Historia de la Patagonia*. Neuquén: Universidad Nacional de Comahue, 2015. Impreso.
- - -. *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016. Impreso.
- Almandoz, Arturo. *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas*.

- Santiago: Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Universidad Católica de Chile, 2013. Impreso.
- Banchs, Enrique. *Ciudades Argentinas*. Bahía Blanca: 17 Grises, 2010. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France*. Barcelona: Anagrama, 2014. Impreso.
- Brandão, Carlos, Víctor Fernández y Luiz Queiroz Ribeiro, eds. *Escalas Espaciales, Reescalonamientos e Estatalidades*. Río de Janeiro: Letra Capital, 2016. Impreso.
- Cernadas de Bulnes, Mabel. *Bahía Blanca de Ayer y Hoy. Segundo seminario sobre historia y realidad bahiense*. Bahía Blanca: Ediuns, 1996. Impreso.
- Elias, Norbert. *Sociología fundamental*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008. Impreso.
- Fernández, Víctor et al., eds. *Capacidades estatales y desarrollo regional. Realidades y desafíos para América Latina*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2006. Impreso.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004. Impreso.
- Guerreiro, Héctor. *Los ferrocarriles en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Fondo Municipal de las Artes y Ferrowhite, t. 1 y 2, 2011. Impreso.
- Harvey, David. *Spaces of Hope*. Edimburgh: Edimburgh University Press, 2000. Impreso.
- López Pascual, Juliana. «Irradiación, destino y profecía: la representación de Bahía Blanca como centro cultural de la Patagonia Argentina (1940-1970)». *História Unisinos* 21 (2017): 55-67. Web. 20 nov. 2018. <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2017.211.05>
- Massey, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005. Impreso.
- Molina, Hernán. 1886-2003. *Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*. Bahía Blanca: Edición de autor, 2007. Impreso.
- Ribas, Diana I. «Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca». Tesis. Universidad Nacional del Sur, 2007. Impreso.
- Saus, María Alejandra. *Ferrocarril y ciudad. Configuración urbana, representaciones sociales y proyectos urbanísticos en torno a las estaciones y la infraestructura ferroviaria. Santa Fe (1885-1989)*. Rosario: UNR editora, 2014. Impreso.
- Schuster, Federico. «Exposición. Hermenéutica y Ciencias Sociales». En AA. VV. *El oficio de investigador*. Rosario: Homo Sapiens, 1995. Impreso.

EL ARTE ANTES DEL ARTE

- Agesta, María de las Nieves. «El asociacionismo cultural entre la autonomía, el Estado y el mercado. La Asociación Cultural de Bahía Blanca entre 1919 y 1927». *VI Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda: Centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos S. A. Segreti», Red Internacional de Historia Social, 2017. Mimeo (en prensa).
- Agesta, María de las Nieves. «De la pluma al pincel. Las revistas culturales bahienses en los comienzos de la profesionalización de los artistas visuales durante las primeras décadas del siglo XX». En Orbe, Patricia y Carolina López, eds. *Volúmenes Temáticos de las V Jornadas de Investigación en Humanidades: Las revistas como objeto de investigación en Humanidades: perspectivas de análisis y estudios de casos*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2015: 7-21. Web. 15 oct. 2018. <http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar/files/5JJeH-Volio.pdf>
- Agesta, María de las Nieves. «Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal. Los primeros salones y los intentos de institucionalización de la plástica en Bahía Blanca (1924-1926)». En Glenda Miralles et al., coords. *Sextas Jornadas de historia de la Patagonia «Pasado y Presente: encuentro entre las Ciencias Humanas y Sociales con la Historia»*. Neuquén EDUCO-Universidad Nacional de Comahue, 2015. Impreso.
- Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas: Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016. Impreso.
- Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. «Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca

- (1919-1959)». En Cernadas, Mabel N., María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual, coords. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2017. 131-178. Impreso.
- Agüero, Ana Clarisa. «Coleccionismo estatal, mercados de arte y contacto cultural: la colección plástica de la provincia de Córdoba entre 1911 y 1930». En Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko, eds. *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Tres de Febrero, vol. 1, 2011: 265-299. Impreso.
- Amigo, Roberto. «El resplandor de la cultura del bazar». *Razón y Revolución* 4 (otoño 1998): 1-13. Web. 15 oct. 2018 <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Amigo.pdf>
- Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus, 2012. Impreso.
- - -. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Bramamonte, Lucía. «Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920». En De Paz Trueba, Yolanda, comp. *Infancia, pobreza y asistencia: Argentina, primera mitad del siglo XX*. Rosario: Prohistoria, 2019: 99-120 [en prensa].
- Caubet, María Noelia. «Músicos en red. El surgimiento del Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1955-1957)». Tesina. Universidad Nacional del Sur, 2016. Impreso.
- Cernadas, Mabel N. et al. «Bahía Blanca de la 'segunda fundación' a la sociedad de masas (1880-1945)». Cernadas, Mabel N. et al. *Escenarios de la sociabilidad en el Sudoeste Bonaerense en la segunda mitad del siglo XX*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016: 15-50. Web. 15 oct. 2018 <http://www.ediuns.uns.edu.ar/Files/Escenarios%20de%20la%20sociabilidad.pdf>
- Eliás, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.
- Fernández, Sandra. «Las figuras institucionalizadas de asociación». En Fernández, Sandra, dir. *Sociabilidad, corporaciones, instituciones (1860-1930)*. Rosario: Prohistoria Ediciones-Diario La Capital, 2006. Impreso.
- Graciano, Osvaldo. «El mundo de la cultura y las ideas». *Historia de la provincia de Buenos Aires: 4. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Dir. Juan Manuel Palacio. Buenos Aires: Edhasa; Gonnet: UNIPE, 2013: 153-182. Impreso.
- - -. *Entre la torre de marfil y el compromiso político: Intelectuales de izquierda en la Argentina, 1918-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008. Impreso.
- Herrera, María José. *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2014. Impreso.
- Hilton, Ronald. *Who's who in Latin America. Part. V. Argentina, Paraguay and Uruguay*. Stanford: Stanford University Press, 1950. Impreso.
- Iglesias, Paulina. «Pettoruti en contexto: instituciones, redes artístico-intelectuales y culturas visuales (Córdoba, 1926)». *Síntesis* 3 (2012): 1-20. Web. 15 oct. 2018 <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/8238>
- Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- Llull, Laura. *Prensa y política en Bahía Blanca en las presidencias radicales, 1916-1930*. Bahía Blanca: Ediuns, 2005. Impreso.
- López Pascual, Juliana. *Trincheras: el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*. Bahía Blanca: Ediuns, 2015. Impreso.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Montini, Pablo. «Las colecciones son museos: las articulaciones entre coleccionismo privado y público en Rosario, 1910-1960». Baldasarre y Dolinko, eds. *Travesías de la imagen...*, ob. cit.: 299-328. Impreso.
- Pagano, José Luis. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Goncourt, 1981. Impreso.
- Pettorutti, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1968. Impreso.
- Planas, Javier. «Libros, lectores y lectura: constitución, expansión y crisis de las bibliotecas populares en la Argentina (1870-1890)». Tesis. Universidad Nacional de La Plata, 2015. 25 ago. 2018 <http://www.memo>

ria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1231/te.1231.pdf

- Ribas, Diana I. «¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928 -1940)». En Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko, eds. *Travesías de la imagen...*, ob. cit.: 81-108. Impreso.
- Suasnábar, María Guadalupe. «Arte y sociedad en Tandil: el desarrollo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la creación del Museo Municipal, 1916-1938». Tesis. IDAES-Universidad Nacional de San Martín: 2013. Impreso.
- - -. «Imágenes del Centenario de Tandil». 2º Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina. Arte público en Argentina: experiencias en el espacio urbano, Buenos Aires. 29-31 oct. 2014. Ponencia.
- - -. «Redes interiores: los Salones de arte en el interior bonaerense y la consolidación de un relato historiográfico, 1938-1955». IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – XVII Jornadas CAIA. Arte, Historia, Tiempo. Dispositivos, categorías y usos del tiempo en la historia del arte y la cultura visual, Buenos Aires. 29 sept. 2017. Ponencia.
- Ternavasio, Marcela. «Municipio y política. Un vínculo histórico conflictivo». Tesis. FLACSO, 1991. Web. 15 oct. 2018 <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdll/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=ar/ar-020&d=HASH0157fc-d3aeab1bebbc24c756>
- Walter, Richard J. *La provincia de Buenos Aires en la política argentina (1912-1943)*. Buenos Aires: Emecé, 1987. Impreso.
- Wechsler, Diana B. «Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945». En José Emilio Burucúa, ed. *Nueva historia argentina: Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, t. 1, 1999: 269-314. Impreso.

OTRA REVISIÓN DE UN RELATO CONSOLIDADO

- Agesta, María de las Nieves. «Una cabalgata solitaria: Debates sobre arte y espacio público a propósito de la inauguración del monumento a San Martín (Bahía Blanca, 1910)». Teresa Espantoso Rodríguez, ed. *Arte público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones: 1º Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*. Buenos Aires: FFyL-UBA, 2009. Digital.
- Agesta, María de las Nieves. «De la pluma al pincel. Las revistas culturales bahienses en los comienzos de la profesionalización de los artistas visuales durante las primeras décadas del siglo XX». En Orbe, Patricia A. y López Carolina, eds. *Actas de las V Jornadas de Investigación en Humanidades. Vol. 10. Las revistas como objeto de investigación en Humanidades: Perspectivas de análisis y estudios de casos*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2013: 7-21.
- Agulhon, Maurice. «La 'statuomanie' et l'histoire». *Ethnologie française, nouvelle serie* 8, 2/3 (1978): 145-172. Web. <https://www.jstor.org/stable/40988487>
- Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado: Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona: Anagrama, 2014. Impreso.
- Cimatti, Bruno. «Bahía Blanca, camisetas negras. El fascio Giulio Giordani y la constitución de la sociabilidad fascista en Bahía Blanca (1926-1927)». Tesina. Universidad Nacional del Sur, 2016. Impreso.
- - -. «Asociacionismo italiano y fascismo fuera de Italia: repensando su relación desde el caso de Bahía Blanca». *Estudios del ISHiR* 6, 16 (2016): 61-80. Web. 19 nov. 2018. <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>
- - -. «Fascistas y antifascistas en las elecciones de la Sociedad Italia Unita de Bahía Blanca (enero de 1927)». *Avances del Cesor* 13, 14 (2016): 117-136. Web. 19 nov. 2018. <http://web2.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/AvancesCesor/index>
- Crespi Valls, Antonio. *Homenaje a Luis C. Caronti: conferencia*. Bahía Blanca: Asociación Bernardino Rivadavia, 1954. Impreso.
- Chartier, Roger. «La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones». *Punto de Vista* 13, 39 (1990): 43-48. Impreso.

- Delgado, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Los libros de la catarata, 2011. Impreso.
- Ferrari, León, edit. *Augusto C. Ferrari (1871-1970): cuadros, panoramas, iglesias y fotografías*. Buenos Aires: Lico-podio, 2003. Impreso.
- Gené, Enrique Horacio. *Juan Carlos Miraglia; meditación en torno a la vida y los tiempos creativos de un artista integral*. Buenos Aires: Latin American Art, 2010. Impreso.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004. Impreso.
- Molina, Hernán. *1886-2003 Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*. Bahía Blanca: Edición del autor, 2017. Impreso.
- Mouffe, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museud'Art Contemporani de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. Impreso.
- Pagano, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1981. Impreso.
- Persello, Ana Virginia. «El radicalismo bonaerense». *Historia de la provincia de Buenos Aires: 4. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Dir. Juan Manuel Palacio. Buenos Aires: Edhasa; Gonnet: UNIPE-Editorial Universitaria, 2013. 285-308. Impreso.
- Ribas, Diana I. «Emilio Pettoruti en Bahía Blanca: Su rol en la difusión del arte moderno europeo». *Europa y Latinoamérica, Artes visuales y música; III Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/UBA, 1999. Digital.
- - -. «Saldos y retazos: algunas aproximaciones a la identidad durante el primer centenario local (Bahía Blanca, 1928)». Ribas, Diana I. *et al.*, coord. *III Jornadas HumHA 2009 – Representaciones e identidades*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2011. Digital.
- - -. «El monumento a los fundadores de Bahía Blanca (1928-1931)». Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. *Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*. Org. José Cirillo *et al.* Belo Horizonte: C/Arte, vol. 1, 2011: 270-279. Impreso.
- - -. «¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928-1940)». *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Edit. María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Buenos Aires: Archivos del CAIAIV-Eduntref, vol. 2, 2012: 81-108. Impreso.
- - -. «¿Desierto? El proyecto de monumento a Rivadavia (Bahía Blanca, Argentina – 1908)». Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina: III Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Edit. Marcela Drien Fábregas *et al.* Santiago de Chile: RIL Editores, 2013: 145-157. Impreso.
- - -. «Posibilidades y limitaciones de las publicaciones periódicas como fuentes históricas en el abordaje biográfico (Luis Caronti, 1858-1917)». Mabel N. Cernadas y Patricia A. Orbe, comps. *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca, Edius, 2013: 93-120. Impreso.
- - -. «¿Un renacimiento sureño? El monumento a Luis Caronti (Bahía Blanca, 1928)». En Espantoso Rodríguez, Teresa, coord. *Reflexiones entre los dos Bicentenarios. 1er. Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*. Buenos Aires: GEAP Argentina, 2013: 103-116. Impreso.
- - -. «Algunas reflexiones en torno a las imágenes y los espacios en la historia local a partir de un estudio de caso (monumento a Rivadavia, Bahía Blanca, 1908)». Marcela Aguirrezabala *et al.*, ed. *Volúmenes temáticos de las V Jornadas en Investigación en Humanidades: Pensar lo local: Visiones y experiencias en torno de la ciudad y su historia*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, vol. 4, 2015. Web. 9 nov. 2018. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2841/1/Andr%C3%A9%20Carmen%20del%20Pilar.%20Avances%20y%20problema%C3%A9ticas....pdf>
- - -. «Site-specific. Su utilización como herramienta teórica en la historia regional». VII Jornadas de Investigación en Humanidades. Homenaje a Juan Carlos Garavaglia, Bahía Blanca. 5-7 dic. 2017. Ponencia [En evaluación para publicar].
- Tolcachier, Fabiana S. «De Gerchunoff al monumento al Barón de Hirsch: relatos de una argentinidad estereotipada». *Arte Público y espacio urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones*. 1er. Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Univer-

- sidad de Buenos Aires, 2009. Digital.
- - -. «El monumento al Barón de Hirsch». En Ribas, Diana y Fabiana Tolcachier. *La California del Sur: de la construcción del nudo ferro-portuario al centenario local (Bahía Blanca, 1884-1928)*. Bahía Blanca: Ediuns, 2012: 52-60. Impreso.
- Vecchi, Rodrigo. «Monumento a Garibaldi». En Ribas, Diana y Fabiana Tolcachier. *La California del Sur...*, ob. cit. 61-67. Impreso.
- Venturini, Giuseppe. «Giuseppe Vasco Vian». Associazione Trevisani Nel Mondo. 9 jun. 2009. Web. 21 ago. 2018. <http://www.trevisaninelmondo.it/SezioniATM/SezioniITALIAAN/MOGLIANOVENETO/GiuseppeVascoVian/tabid/145/Default.aspx>

SÍNCOPAS Y CONTRATIEMPOS

- Agesta, María de las Nieves. «Fotografía de prensa y proyecto regional. La fotografía en la construcción de una identidad regional en el interior argentino (Bahía Blanca, 1900-1930)». *A contracorriente* 12, 3 (2015): 296-345. Web. 20 nov. 2018. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1068>
- - -, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. «Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)». En Agesta, María de las Nieves, Mabel Cernadas y Juliana López Pascual, eds. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2017: 131-178. Impreso.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos». *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997: 161-201. Impreso.
- Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano. *Un Estado con rostro humano. Funcionarios e instituciones estatales en Argentina (de 1880 a la actualidad)*. Buenos Aires: Prometeo, 2010. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007. Impreso.
- Caubet, María Noelia. «La música como expresión de la 'alta cultura' en Bahía Blanca. La oficialización del canon en el Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957)». *Cuadernos del Sur, fascículo Historia* (2017). En prensa.
- - -. «Trabajadores de la música. Asociacionismo y profesionalización de la actividad artística en Bahía Blanca (1938-1946)». En Moroni, Marisa et. al., coord. *Reconfiguraciones territoriales e identitarias. Miradas de la historia argentina desde la Patagonia*. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa, 2017: 44-54. Web. 19 oct. 2018. <http://www.unlpam.edu.ar/images/extension/edunlpam/reconfiguraciones-territoriales.pdf>
- - -. «Músicos en red. La creación del Conservatorio Provincial de Música en el proceso de institucionalización cultural de Bahía Blanca (1956-1957)». Tesina. Universidad Nacional del Sur, 2016. Web. 18 oct. 2018. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2957/1/Caubet%2C%20Mar%2C%20Noelia.Tesina.pdf>
- Di Maggio, Paul. «Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX: la creación de una base organizativa para la alta cultura en Norteamérica». En Auyero, Javier. *Caja de herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1999: 163-197. Impreso.
- Fiorucci, Flavia. «Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2008): s. p. Web. 18 oct. 2018. <http://nuevomundo.revues.org/24372>
- - -. «La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado». *Studies Center Working Paper* 20 (2007): 1-35. Web. 16 oct. 2018. [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20\(FlaviaFiorucci\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20(FlaviaFiorucci).pdf)
- García Heras, Raúl. «El Plan de Estabilización Económica de 1958 en la Argentina». *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 11 (2000). Web. 20 nov. 2018 <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1004/1039>

- Jorquera Jaramillo, María Cecilia. «Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española». *Revista Musical Chilena* 64, 214 (2010): 52-74. Web. 19 oct. 2018. <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10571>
- Latham, Alison. «Concertino». *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008: 350. Impreso.
- López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca 1940-1969*. Rosario: Prohistoria, 2016. Impreso.
- - -. «Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura y refuncionalización del Teatro Municipal de Bahía Blanca durante el primer peronismo». En Leonardi, Yanina, dir. *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires «Dr. Ricardo Levene», 2015: 109-134. Impreso.
- - -. «La cultura no es política. Democracia como actor del mundo cultural de Bahía Blanca en los años cuarenta». En Cernadas, Mabel N. y Patricia Orbe, coords. *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca: Ediuns, 2013: 225-248. Impreso.
- - -. «La Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca (1946-1951) Nacionalistas y forjistas en el campo cultural del primer peronismo bahiense». *Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943 - 1976)*. Caseros: Red de Estudios sobre el Peronismo - Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2010. Web. 19 oct. 2018 <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3886/1/Lopezp.pdf>
- Meimon, Julien. «Sur le fil. La naissance d'une institution». Jacques Lagroye y Offerlé, Michel, dirs. *Sociologie de l'institution*. París: Belin, 2010: 105-129. Impreso.
- Míguez, Eduardo José y María Stella Spinelli. «La sociedad bonaerense, 1943-2001». En Barreneche, Osvaldo, dir. *Historia de la provincia de Buenos Aires: del primer peronismo a la crisis de 2001, tomo V*. Buenos Aires: Edhasa, 2014: 53-89. Impreso.
- Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. Impreso.
- Orbe, Patricia. «La exaltación de la figura del mártir juvenil en la comunidad universitaria bahiense: prensa, estudiantes y cultura política en 1957». En Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese, coords. *Cuestiones políticas, socioculturales y económicas en el sudoeste bonaerense: Actas de las IV Jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2007: 125-125. Web. 18 oct. 2018. <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3726/1/libro-iv-jornadas-interdisciplinarias-20061.pdf>
- Pettiti, Eva Mara. *Más allá de una escuela peronista. Políticas públicas y educación en la provincia de Buenos Aires*. Rosario: Prohistoria, 2017. Impreso.
- Pinkasz, Daniel y Cecilia Pittelli. «Las reformas educativas en la provincia de Buenos Aires (1934-1972). ¿Cambiar o conservar?». Adriana Puiggrós, dir. *Historia de la Educación en la Argentina. Tomo VII: La educación en las provincias (1945-1985)*. Buenos Aires: Galerna, 1997: 7-50. Impreso.
- Rapoport, Mario. «Una década de inestabilidad». *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Macchi, 2000. Impreso.
- Tenorth, Heinz-Elmar. «Profesiones y profesionalización. Un marco de referencia para el análisis histórico del enseñante y sus organizaciones». *Revista de Educación* 285 (1988): 77-92. Web. 20 nov. 2018. <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/71477>

PEQUEÑAS ANÉCDOTAS SOBRE LAS INSTITUCIONES

- Aelo, Oscar H. *El peronismo en la provincia de Buenos Aires 1946-1955*. Caseros: EDUNTREF, 2012. Impreso.
- Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016. Impreso.
- - -. «Conflictos y armonías de la modernización cultural en un espacio local. La profesionalización del periodismo durante las primeras décadas del siglo XX en Bahía Blanca (Argentina)». *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales* (2017). En prensa.

- . «*Modernismo de gente bien. Asociacionismo intelectual y cultura de élite en Bahía Blanca (1882-1930)*». En Agesta, María de las Nieves et. al. *V Jornadas de Historia Social*. Córdoba: Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S.A. Segreti, 2016. Impreso.
- , María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. «Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)». En Agesta, María de las Nieves, Mabel Cernadas y Juliana López Pascual, eds. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ediuns, 2017: 131-178. Impreso.
- Andrada, Juan Cruz. «Arte, dinero e instituciones públicas en Argentina. El Fondo Nacional de las Artes (1958-1968)». *H-Art*. 4, (ene-jun 2019): 147-164. Impreso. Web: revistas.uniandes.edu.co/doi/full/10.25025/harto4.2019.08
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Gedisa, 1995. Impreso.
- Cammarotta, Adrián. «El Ministerio de Educación durante el peronismo: ideología, centralización, burocratización y racionalización administrativa (1949-1955)». *Rev. hist. edu. latinoam*. 15 (2010): 63-92. Impreso.
- Ciarniello, Nicolás. *Julio César Avanza. Un homenaje demorado*. Bahía Blanca: Fundación Senda, 1992. Impreso.
- Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: Biblos, 2011. Impreso.
- Frederic, Sabrina, Osvaldo Graciano y Germán Soprano, coords. *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*. Rosario: Prohistoria. 2010. Impreso.
- Galván, María Valeria. «Modernización estética y cultural en la Argentina de Onganía desde la perspectiva del nacionalismo de derecha». En Galván, María Valeria y Florencia Osuna, comps. *Política y cultura durante el «Onganiato». Nuevas perspectivas para la investigación de la presidencia de Juan Carlos Onganía (1966-1970)*. Rosario: Prohistoria, 2014: 85-101. Impreso.
- Giunta, Andrea. «Nacionales y populares: los Salones del peronismo». En Penhos, Marta y Diana B. Weschler, coords. *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Arte en Argentina, 1911-1989*. Buenos Aires: El Jilguero, 1999. Impreso.
- Herrera, María José. *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Biblos-OSDE, 2014. Impreso.
- Korn, Guillermo, coord. *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso, 2007. Impreso.
- López Pascual, Juliana. «Irradiación, destino y profecía. La representación de Bahía Blanca como centro cultural de la Patagonia Argentina (1940-1970)». *Unisinos Historia* 21, 1 (2017). Web. 31 oct. 2018. <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2017.211.05>
- . *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria, 2016. Impreso.
- . «¿'Puerta y puerto del sur argentino'? Matices y debates en la representación de Bahía Blanca (Argentina) en su contexto regional a mediados del siglo XX», *HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local* 8, 15 (enero-junio 2016). Web. 31 oct. 2018. <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/article/view/51434/10>
- . «De París a Bella Vista – Un debate disimulado». En Ribas, Diana I., coord. *Los límites de las imágenes. Omisiones, olvidos y censuras*. Bahía Blanca: 17 grises, 2013. Impreso.
- . «El Panteón de la Patagonia de Domingo Pronsato: arte público, relato histórico y producción en la ocupación del espacio (Bahía Blanca, Argentina, 1968/1970)». *On the w@terfront* 49 (2016). Web. 31 oct. 2018. <https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/315792>
- . *Trincheras: el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*. Bahía Blanca: CER Weinberg-Ediuns, 2015. Impreso.
- . «Culturas peronistas. Instituciones y prácticas oficiales en Bahía Blanca, 1946-1952». En Panella, Claudio, comp. *La gobernación de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso del peronismo provincial*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires «Dr. Ricardo Levene», t. 5, 2011. Impreso.
- Marcilese, José. «Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur». Cernadas de Bulnes, Mabel, dir. *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca: Ediuns, 2006. Impreso.

- - -. «Estado provincial y municipios bonaerenses, una relación conflictiva en los años del primer peronismo». *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 9 (2009): 149-178. Impreso.
- - -. *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía (1946-1955)*. Bahía Blanca: Ediuns, 2015. Impreso.
- Orbe, Patricia. «La creación de la Universidad Nacional del Sur: un viejo sueño bahiense». Cernadas de Bulnes, Mabel, dir. *Universidad Nacional del Sur...*, ob. cit.
- Pasolini, Ricardo. *Los marxistas liberales*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013. Impreso.
- Petra, Adriana. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017. Impreso.
- Pettiti, Mara. «Reforma educativa y reestructuración estatal en la provincia de Buenos Aires durante el primer peronismo». En Da Orden, María Liliana y Julio César Melón Pirro, comps. *Organización política y estado en tiempos del peronismo*. Rosario: Prohistoria, 2011. Impreso.
- Plotkin, Mariano B. y Eduardo Zimmermann, eds. *Las prácticas del Estado. Política, sociedad y élites estatales en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Edhasa, 2012. Impreso.
- Poirrier, Philippe. *L'État et la Culture en France au XXe siècle*. Paris: Livre de poche, 2000. Impreso.
- - -. *La politique culturelle en débat*. Paris: La Documentation française, 2006. Impreso.
- Ribas, Diana I. «¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928-1940)». *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Edit. María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko. Buenos Aires: Archivos del CAIAIV-Eduntref, vol. 2, 2012: 81-108. Impreso.
- Salomón, Alejandra. *El peronismo en clave rural y local. Buenos Aires, 1945-1955*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012. Impreso.
- Torre, Juan Carlos. «Introducción a los años peronistas». Torre, Juan Carlos, coord. *Los años peronistas. Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, t. VIII, 2002. Impreso.
- Viñuales, Rodrigo G. «Arte y vida académica en la Argentina. Vicisitudes de una experiencia tardía». *Tiempos de América* 11 (2005): 105-113. Web. 20 nov. 2018. <https://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/viewFile/105625/163930>
- Waldmann, Peter. *El peronismo, 1943-1955*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura. 2008. Impreso.

UN PROGRAMA CULTURAL PARA LA LIBERACIÓN

- Abbattista, Lucía. «'Llegó la hora, llegó ya compañero'. La Cantata Montonera en la disputa por la montonización del peronismo». *Actas de las XII Jornadas Interescuelas Historia*. San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue, Centro Regional Universitario de Bariloche, 2009. Web. 16 nov. 2018. <http://cdsa.academica.org/000-008>
- - -. «Las políticas de la Tendencia Revolucionaria del Peronismo en el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (1973-1974) y los modelos latinoamericanos contemporáneos». *V Jornadas de Historia Política*. Montevideo: Universidad de la República, 2013. Web. 16 nov. 2018. <http://cienciassociales.edu.uy/institutodecienciapolitica/noticias/v-jornadas-de-historia-politica/>
- Campetella, Luciano. «El problema de las fuentes en la reconstrucción de la intervención Benamo en el Departamento y el Instituto de Humanidades (1973-1974)». *VII jornadas de Investigación en Humanidades*, Bahía Blanca, 5-7 dic. 2017. Ponencia
- Dominella, Virginia. «Catolicismo liberacionista y militancias contestatarias en Bahía Blanca: sociabilidades y trayectorias en las ramas especializadas de Acción Católica durante la efervescencia social y política de los años '60 y '70». Tesis. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, 2015. Impreso.
- Fernández Stacco, Edgardo. *Abandono a la contemplación. Apuntes para la historia de la Universidad Nacional del Sur*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Rioplatense, 2009. Impreso.
- Fos, Carlos. «Plan de Reencuentro del Teatro con el Pueblo. El deseo de la identidad impuesta». *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* IV, 6 (2009): 1-11. Web. 16 nov. 2018. <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=06.articulos.Fos.htm&idautor=3>

- Henríquez, Sebastián. «El teatro barrial de creación colectiva y el teatro independiente comprometido, en Mendoza (1968-1976)». En Baraldo, Natalia y Gabriela Scodeller. *Mendoza Setenta. Tierra de sol y de luchas populares*. Avellaneda: Manuel Suárez, 2006: 63-82. Impreso.
- Barandica, Diego. «Memoria, Testimonio e Historia Reciente: Experiencias en torno al Teatro Popular en Mendoza (1966-1976)». Tesina. Universidad Nacional de Cuyo, 2011. Impreso.
- Cernadas de Bulnes, Mabel, dir. *Universidad Nacional del Sur: 1956-2006*. Bahía Blanca: Ediuns, 2006. Impreso.
- Iuorno, Graciela. «Las políticas y las acciones de Extensión en la Universidad Nacional del Comahue (1973-1976)». *Revista de Historia*, 11 (2008). Web. 24 feb. 2014. <http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/historia/article/view/15/59>
- Longoni, Ana. «Al servicio del pueblo. Un mapa de posiciones de arte/política en los primeros años 70». En Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko, eds. *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Tres de Febrero, vol. 2, 2013: 357-390. Impreso.
- - -. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014. Impreso.
- Jensen, Silvina. «Diálogos entre la Historia Local y la Historia Reciente en Argentina. Bahía Blanca durante la última dictadura militar». En Rey Tristán, Eduardo y Patricia Calvo González, comps. *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2010: 1426-1447. Web. 16 nov. 2018. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531187/document>
- Moliner, Carlos. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: De aquí a la vuelta, 2011. Impreso.
- Orbe, Patricia A. «La política y lo político en torno a la comunidad universitaria bahiense (1956-1976): estudio de grupos, ideologías y producción de discursos». Tesis. Universidad Nacional del Sur, 2007. Impreso.
- Pozzoni, Mariana. «La participación político-técnica de la izquierda peronista en el ministerio de educación bonaerense (1973-1974)». *Estudios* 34 (2015): 119-137. Web. 16 nov. 2018. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-15682015000200007&lng=es&nrm=iso
- Salcedo, Javier. *Los montoneros del barrio*. Caseros: UNTREF, 2011. Impreso.
- Satta, Paula. «El Movimiento Villero Peronista: Una experiencia de radicalización». Tesina. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata, 2015. Web. 16 nov. 2018. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1142/te.1142.pdf>
- Verzero, Lorena. *El teatro militante. Radicalización, arte y política en la Argentina de los setenta*. Buenos Aires: Biblos, 2013. Impreso.
- Vidal, Ana María. *El teatro militante en Bahía Blanca. La agrupación Alianza: experiencias, memorias, reverberaciones*. Buenos Aires: AINCRIT, 2014. Digital (Audiolibro).
- - -. «Experiencias del teatro militante en Bahía Blanca, 1972-1978». Tesis. Universidad Nacional del Sur, 2016. Impreso.
- Zapata, Belén. «'ANDAMIOS DE EXPERIENCIAS'. Conflictividad obrera, vigilancia y represión en Argentina. Bahía Blanca, 1966-1976». Tesis. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2014. Impreso.



CENTRO DE ESTUDIOS REGIONALES
PROFESOR FÉLIX WEINBERG