



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Departamento de Humanidades

TESIS DOCTOR EN HISTORIA

**La institucionalización de la música en el proceso de
modernización cultural de Bahía Blanca (1928-1959)**

Licenciada María Noelia Caubet

Bahía Blanca, Argentina

2021

PREFACIO

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado académico de Doctor en Historia, de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el Centro de Estudios Regionales “Profesor Félix Weinberg” dependiente del Departamento de Humanidades durante el período comprendido entre abril de 2016 y noviembre de 2021, bajo la dirección de la Profesora Dra. Mabel Cernadas de Bulnes y la co-dirección del Profesor Dr. Ricardo O. Pasolini (Instituto de Estudios Histórico Sociales, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires).



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Secretaría General de Posgrado y Educación Continua

La presente tesis ha sido aprobada el 14/06/2022, mereciendo la calificación de diez (10).

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas e instituciones hicieron posible el desarrollo de esta tesis. Aunque soy responsable de todos los puntos de vista aquí defendidos, comparto la idea de que la construcción del conocimiento es colectiva y es por ello que quiero expresar mi profundo agradecimiento en estas breves líneas, posiblemente incompletas. Ante todo quiero reconocer a mi directora Dra. Mabel Cernadas de Bulnes y a mi co-director Dr. Ricardo Pasolini por su guía en este camino de aprendizaje, por sus lecturas minuciosas y sus sugerencias, que combinaron un gran rigor intelectual con una buena dosis de paciencia y afecto. Asimismo, agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas que me proporcionó el financiamiento y el sostén institucional para desarrollar esta investigación. A la Universidad Nacional del Sur, entidad pública y gratuita que me formó y en la que me enorgullece trabajar. También he tenido la fortuna de recibir la orientación y el apoyo de mi mentora y amiga, la Dra. María de las Nieves Agesta, a quien agradezco la generosidad, el cálido estímulo intelectual y las lecturas agudas y atinadas que realizó de mis producciones. Sólo tengo palabras de agradecimiento para ella, por inspirarme día a día a través de su ejemplo profesional y humano. Una mención especial merece la Dra. Diana Ribas, por su acompañamiento afectuoso en mis primeros pasos en el mundo académico y por introducirme en el mundo de la Historia del Arte. El agradecimiento se hace extensivo a todos los docentes e investigadores de la UNS y de otras universidades nacionales que leyeron y comentaron mis propios trabajos preliminares, sugiriendo fuentes, bibliografía y abriendo la posibilidad de nuevos interrogantes.

Quiero reconocer a lxs compañerxs y amigxs de los proyectos de investigación con quienes hemos compartido fecundos intercambios académicos, así como un ameno ambiente de trabajo: Juliana López Pascual, Patricia Orbe, Lucía Bracamonte, José Marcilese, Ana Vidal, Carolina López, Virginia Dominella, Florencia Costantini, Lucio Martín, Bruno Cimatti, Julián Herlein, María Victoria Gómez Vila, Paola Sierra, Celeste Napal, Aldana

Clemente, Emilce Heredia Chaz, Juan Ignacio Nápoli, Rosario Fernández, Carlos Petralanda, Candela Ferracutti y Celeste Belenguer. Agradezco además a Gonzalo Cabezas, quien me facilitó el acceso a valiosos registros documentales procedentes del Centro Socialista "Agustín de Arrieta". A Guillermina Guillamón, por su frescura intelectual y por invitarme a formar parte de *Contrapuntos*, un espacio en donde se abrió el debate sobre perspectivas sociológicas novedosas en relación a la música como práctica social que me permitieron ver más allá de los marcos teóricos a los que me había atenido inicialmente. A Nicolás Aliano, Josefina Cingolani, Nuna Calvo, Nicolás Fleming, Elena Bergé y Leandro De Martinelli. También debo un especial agradecimiento a Micaela Yunis, con quien comparto gratificantes instancias de trabajo y conversaciones sobre las vinculaciones entre el devenir musical en Rosario y Bahía Blanca. Quisiera reconocer a Fabián Beltramino, quien me proporcionó avances de sus propias investigaciones y me orientó en las indagaciones sobre la programación de conciertos.

Al Conservatorio Provincial de Música, sus directivos, profesores, preceptores y a todo aquel que haya colaborado de una u otra manera en este proceso.

Al personal de los archivos y bibliotecas que hicieron posible este trabajo. En especial a Estela Grandoso del diario La Nueva Provincia, a Gabriela Raggio y Carlos Buss de la hemeroteca de la Asociación Bernardino Rivadavia, a Marcela Esnaola de la Biblioteca "Arturo Marasso" del Departamento de Humanidades, a José Marcilese y Celeste Napal del Archivo de la Memoria de la UNS, a Silvana García Diez y Vanesa Aceituno de la Biblioteca del Conservatorio Provincial de Música, a los trabajadores del Archivo del Concejo Deliberante de Bahía Blanca, a Pamela Alarcón del Archivo Histórico Salesiano Argentina Sur, a Patricia Martínez y Julieta Cata de los Organismos Artísticos del Sur, a Magdalena Lanteri de la Comisión Provincial por la Memoria, al personal de los archivos Histórico Provincial "Dr. Ricardo Levene", del Ministerio de Educación y de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", a

Amancio Rodríguez de la Biblioteca Nacional de Maestros y a Guillermo Dellmans del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Quiero agradecer también a quienes me facilitaron el acceso a sus archivos personales y sus memorias: Alberto Guala (†), Héctor Valdovino, Gabriel Di Cicco, Teddy Cipriani, Sigfrido Ravasio, Alberto Azzolina, Liliana Groisman, Hugo Panelli, Liliana Tauro, Lucio Pasarelli, Julián Mansilla, Perla Fortunatti, Norma García Armendáriz, Kenia Gallego, Silvana García Diez y Ana María Borel de Selvarolo. También quiero reconocer al Cnel. VGM (retirado) Antonio Reyes, a la Tte. Cnel. Guillermina Verón y al Tte. Cnel. Dante René Ruíz Díaz por su generosidad y la información aportada para explorar el mundo de las bandas militares.

Mi agradecimiento va además para Ástor Vitali y los integrantes de la Unión de Músicos del Sur (UMSur) por alentar la divulgación de los avances parciales de este estudio, entendiendo que la investigación es una tarea eminentemente social.

A mis amigos de siempre y a aquellos que tuve la suerte de conocer durante estos años, a los que están cerca y a los que están lejos, pero me acompañan siempre.

Finalmente, dedico esta tesis a la familia, raíz que me nutre y sostiene. A mi mamá Cristina, quien está lidiando con los resquicios de su propia historia con una fortaleza que la hace mucho más inmensa que sus interrogantes. A mi papá Alfredo, que con franqueza y sosiego transmite siempre una palabra de aliento. A mis hermanxs Silvina y Javier, cómplices inigualables y amigxs incondicionales. Por supuesto, agradezco también a mi querida familia de Tres Lomas. A Fede, mi gran compañero, que con amor, infinita bondad, (paciencia!) y buen humor me muestra cotidianamente lo importante en esta vida. A Beni, quien durante siete meses me acompañó en la escritura de esta tesis desde la panza y me seguirá acompañando en el corazón por el resto de mis días. A Ozzy y Pampa, los más lindos chihuahueros.

RESUMEN

La institucionalización de las prácticas musicales que tuvo lugar en Bahía Blanca en los años centrales del siglo XX fue el resultado de la compleja y tensa interacción entre las iniciativas privadas y el accionar estatal municipal y provincial. Mientras que algunos de los organismos musicales se desarrollaron por fuera de la égida estatal, otros demandaron su intervención para regular y sostener los proyectos institucionales. Sin estar exentos de contradicciones, su constitución y su posterior funcionamiento insertaron a Bahía Blanca en un mapa cultural más extenso a partir de la configuración de redes personales e institucionales. A su vez, contribuyeron a construir las condiciones de posibilidad para la profesionalización y autonomización de la disciplina y para la formación de una cultura musical ligada a la tradición académica.

INDICE DE CONTENIDO

PREFACIO	2
AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	6
INDICE DE SIGLAS	10
INTRODUCCIÓN	11
1.1 Presentación y delimitación del objeto de estudio	12
1.2 Hipótesis y objetivos.....	18
1.3 Un recorrido historiográfico	20
1.4 Herramientas teórico-metodológicas	44
1.5 Organización de la tesis.....	52
PRIMERA PARTE: Asociacionismo, redes e iniciativas privadas en la institucionalización de la música	55
CAPÍTULO 1: Una cartografía de la enseñanza musical no oficial. Prácticas y agentes en los conservatorios privados de Bahía Blanca	56
1.1 Redes institucionales y personales en los conservatorios privados	61
1.2 Enseñar, conservar, exhibir. Un panorama de las actividades musicales en los conservatorios privados	68
1.3 De maestros y aprendices. Trayectorias musicales y perfiles sociales.....	85
CAPÍTULO 2: Sonidos en ensamble. Agrupaciones vocales e instrumentales de la vida social y cultural bahiense	100
2.1 Entre la patria, dios y la política. Una polifonía de sociabilidad musical	102
2.2 ¿Música <i>ad honorem</i> ? Tendencias y movimientos para la organización de agrupaciones orquestales y de cámara.....	128
CAPÍTULO 3: Escenarios musicales. Sociabilidad y consumos culturales académicos	149
3.1 Un entramado de asociaciones culturales: entre el proyecto civilizador y el consumo conspicuo.....	152
3.2 De libros, partituras y conciertos. La promoción de la música en las asociaciones culturales bahienses	167
CAPÍTULO 4: Asociacionismo y profesionalización de la actividad musical	185
4.1 Del tango a la sonata. Trayectorias y circuitos en las asociaciones profesionales de músicos.	189

4.2 Las asociaciones de los músicos bahienses: entre la alianza y la especialización	201
4.2.1 Los albores de la sindicalización musical	201
4.2.2 ¿Empleados de nadie? Una huelga musical en diferentes escalas	205
4.2.3 Estrategias colectivas y reconfiguraciones institucionales en la escena bahiense	217
SEGUNDA PARTE: Políticas culturales y educativas para la institucionalización de la música	230
CAPÍTULO 5: Transformaciones burocráticas y cambios en las políticas culturales	231
5.1. El avance del Estado sobre la “alta cultura”	233
5.2. La cultura como materia de intervención estatal en los años treinta.....	241
5.3. Cambios y continuidades en las políticas culturales de mediados de siglo	247
CAPÍTULO 6: De la asistencia a la profesionalización: las instituciones de enseñanza musical.....	265
6.1 Iniciativas educativas en la escala local durante los años treinta y cuarenta	267
6.2 Iniciativas educativas en la esfera provincial.....	274
6.2.1 La efímera experiencia en el Instituto Tecnológico del Sur (1952-53).....	275
6.2.2 La concreción institucional del posperonismo: el Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957).....	282
CAPÍTULO 7. La promoción de la música en la agenda estatal: la conformación de organismos de interpretación	305
7.1. Entre la asistencia y el entretenimiento: las primeras agrupaciones sostenidas por el Estado.....	308
7.2. Políticas culturales y conjuntos musicales académicos durante el primer peronismo.....	317
7.3. Síncopas y contratiempos: La concreción de la Orquesta Estable en 1959.....	329
CONCLUSIONES.....	349
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	363
FUENTES	364
1. Diarios y periódicos	364
2. Revistas	364
3. Memorias, actas, ordenanzas, libros de socios, disposiciones y registros institucionales	365
6. Memorias personales	369
7. Guías comerciales y otras publicaciones.....	369

8. Censos	369
9. Obras musicales.....	369
BIBLIOGRAFÍA.....	371
1. Estudios teórico-metodológicos	371
2. Estudios de investigación histórica sobre temas internacionales.....	374
3. Estudios de investigación sobre temas nacionales	377
4. Estudios de investigación sobre historia de Bahía Blanca.....	397
5. Diccionarios y manuales biográficos	405
ANEXO	406

INDICE DE SIGLAS

AA	Asociación Artística
AAL	Asociación Argentina de Locutores
AAS	Asociación Artística Socialista
ABR	Asociación Bernardino Rivadavia
AC	Asociación Cultural
AGMA	Asociación General de Músicos de la Argentina
AGRA	Agrupación Gente de Radio y Afines
ALMA	Asociación de Locutores, Músicos y Artistas
AMBA	Asociación de Músicos Bahienses
APO	Asociación del Profesorado Orquestal
ARA	Asociación de Radiodifusoras Argentinas
ARGENTORES	Sociedad General de Autores de la Argentina
CGT	Confederación General del Trabajo
DNM	Dirección Nacional de Música
FADEP	Federación Argentina del Espectáculo Público
ITS	Instituto Tecnológico del Sur
SA	Sociedad Artística
SADAIC	Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música
SADEM	Sindicato Argentino de Músicos
UNS	Universidad Nacional del Sur
UPLC	Universidad Popular Luis Caronti

INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación y delimitación del objeto de estudio

En diversas maneras, la música estuvo presente en Bahía Blanca desde sus años fundacionales. Sin embargo, hacia principios del siglo XX una parte de la sociedad local comenzó a valorar la instrucción artística y a generar espacios para la interpretación y el consumo de la música académica, es decir, aquella que incluye producciones cuya composición e interpretación exigen un arsenal teórico y técnico adquirido mediante la enseñanza sistemática. De manera paulatina, las prácticas que solían ser individuales o informales comenzaron a desarrollarse en instituciones que, en algunos casos fueron gestionadas de manera privada y, en otros, estuvieron a cargo de dependencias públicas. La presente tesis se propone analizar la institucionalización de la música en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca entre 1928 y 1959. Concebidas como el producto del accionar de los agentes y, a su vez, como habilitadoras de ciertas prácticas específicas, las instituciones promovieron la enseñanza de la disciplina, la producción y el consumo musical, la legitimación y la acreditación profesional.¹ En cada caso, fueron distintos los propósitos y las expectativas de quienes impulsaron su conformación y, a su vez, fueron transformándose las condiciones que posibilitaron los procesos de institucionalización.

En este marco, la multiplicación de entidades dedicadas a la música académica se presentaba como un signo del progreso cultural y se insertaba en el programa modernizador impulsado por los sectores letrados desde finales del siglo XIX. La inserción de Bahía Blanca en el modelo agroexportador a partir de la llegada del ferrocarril en 1884 y la inauguración del puerto un año más tarde pero, sobre todo, de las transformaciones que acontecieron durante las dos primeras décadas de la siguiente centuria a raíz de los cambios en la sociedad y en el espacio urbano suscitaron una acelerada expansión educativa y cultural que se tradujo en la apertura de escuelas, bibliotecas, teatros y cines. El censo nacional de 1914 informaba un significativo crecimiento poblacional

¹ Lagroye, Jacques. "L'institution en pratiques". *Swiss Political Science Review*. Zurich: Wiley-Blackwell, vol. 8, n°3 y 4, 2002, p. 116.

respecto de las cifras alcanzadas en 1895.² En concordancia con lo que acontecía en otras regiones del país, Bahía Blanca recibió un enorme caudal inmigratorio que, junto con el arribo de profesionales liberales llegados a principio de siglo como producto de la instalación de los tribunales federales y provinciales, contribuyeron a complejizar su perfil demográfico. En efecto, la localidad no poseía una raigambre colonial ni se verificaba en ella la presencia visible de una élite aristocrática afianzada. Estas transformaciones económicas y sociales sentaron las bases para un proceso de modernización que tuvo también una dimensión cultural concretada en la multiplicación y modificación de los medios de prensa, en la dinamización de la literatura y las artes visuales, en la proliferación de instituciones y formaciones específicas y en la aparición de nuevos mecanismos de distribución, circulación y consumo de los bienes culturales. En este marco, el fomento de la sociabilidad constituía una parte fundamental del programa de modernización y refinamiento de las costumbres que, de acuerdo al modelo de las grandes ciudades europeas y en consonancia con el progreso económico, buscaba proyectar a Bahía Blanca en un plano de civilización occidental.³ A partir de relaciones cada vez más formalizadas, los hombres y mujeres se sumaban al "fervor asociativo" de la época. La multiplicación de organizaciones recreativas, deportivas, masónicas, culturales, étnicas, de socorros mutuos, confesionales y laborales pusieron de relieve la constitución de una esfera pública vigorosa y dinámica.⁴ Consideradas como los pilares del mundo moderno, las asociaciones civiles eran un jalón significativo en el trayecto hacia una sociedad republicana.⁵

² Mientras que el Segundo Censo Nacional registraba 14.132 habitantes para la ciudad de Bahía Blanca, en el Tercer Censo el número ascendía a 67.242. *Segundo Censo Nacional (1895)*, Buenos Aires, Tall. Tip. de la penitenciaría nacional, 1895, vol. 2 y *Tercer Censo Nacional (1914)*, Buenos Aires, Tall. Graf. L. J. Rosso, 1916-17, vol 2-4.

³ Sobre el refinamiento de las costumbres y el control de los afectos como parte del proceso civilizatorio europeo ver: Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

⁴ Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2016

⁵ Sabato, Hilda. "Estado y sociedad civil". En: Di Stefano, Roberto; Hilda Sabato, Luis Alberto Romero, José Luis Moreno. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*. Buenos Aires, Edilab, 2002. Disponible en:

Junto con el desarrollo de la lectura, la educación del gusto estético era un componente fundamental para el refinamiento de las costumbres y, especialmente, la música académica concitaba la atención de las élites y de los grupos sociales en ascenso, quienes asumieron como un deber propio la creación de instituciones destinadas a impulsar las prácticas de consumo artístico y la formación de los ciudadanos.⁶ De hecho, aquella disciplina exhibió un desarrollo más temprano que otras artes (a excepción, tal vez, del teatro): la existencia de pianos en algunas residencias de la élite, los aportes de los inmigrantes -italianos y españoles, fundamentalmente- que constituyeron bandas instrumentales militares y civiles y el arribo de distintas compañías teatrales argentinas y extranjeras, fueron construyendo el gusto por las expresiones musicales.⁷ A partir de los últimos años del siglo XIX, actuaron en la ciudad profesores particulares y numerosas academias privadas que impulsaron su enseñanza y la creación de grupos instrumentales, contribuyendo, así, a la difusión de la disciplina y a la educación formal de músicos. A fin de proyectar una imagen de ciudad moderna y progresista para desprenderse de su pasado como fortín, los sectores letrados concentraron su atención en los festejos con motivo del centenario de la fundación de Bahía Blanca en 1928. Esta marca temporal de la cultura local resulta significativa para definir el límite inicial de nuestra investigación porque dicho acontecimiento constituyó un momento consagratorio de balance y exhibición de los progresos bahienses. Durante las celebraciones, las artes y la música, en particular, ocuparon un rol destacado a través de la organización de muestras y conciertos por parte de la Comisión Oficial del Centenario. De esta manera, se presentó en reiteradas funciones la Orquesta y el Coro del Teatro Colón de Buenos Aires y, para el acto oficial del aniversario, el músico y docente Luis Bilotti conformó una agrupación instrumental y coral que interpretó por primera vez el Himno a

http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/HistdelasAsociaciones.pdf

⁶ Zarlenga, Matías I. "La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)". *Revista Mexicana de Sociología*. 76, n°3, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, julio-septiembre de 2014, pp. 383-411.

⁷ Martínez, Ovidio. *Historia del Teatro en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Ducos, 1913.

Bahía Blanca, escrito por Carlos Alberto Leumann y musicalizado por Pascual de Rogatis.⁸ Por su poder simbólico, la festividad se convirtió en un punto de quiebre para la historia cultural local y como tal será tomada en la presente tesis. El concierto del Centenario visibilizó el interés y la vitalidad del ambiente musical bahiense que se había materializado desde sus comienzos en la creación de agrupaciones vocales e instrumentales y de espacios educativos, así como en la conformación de un público aficionado. Poco tiempo después, se habilitaron nuevas pautas de consumo musical como producto de la instalación de las primeras radiodifusoras y la reactivación de la Asociación Cultural, una entidad que brindaba conciertos, conferencias y diversas manifestaciones de carácter artístico y cultural. En el plano político, la fecha emerge como un jalón temporal porque en 1928 se produjo un cambio en el gobierno municipal –que estaba en manos de los radicales– a partir de la imposición de los conservadores en los comicios. En esta coyuntura, la educación, la producción y el consumo de la música se articulaban en pos del ideal civilizatorio que sostenían las distintas fuerzas políticas.

Las instituciones y formaciones contribuyeron a dinamizar el campo cultural de la ciudad en un proceso signado por las convergencias, resistencias y distanciamientos respecto de aquel ideario. Dado que las prácticas musicales involucraban adaptaciones y tensiones diversas, este análisis procura reconocer sus ambivalencias e indagar en las diferentes maneras en las que los agentes produjeron sentido sobre sus iniciativas institucionalizadoras.⁹ Como ha enfatizado Sergio Pujol, las rutas entre la música popular y “cultura” fueron muy transitadas durante el siglo XX, lo que impide hablar de esferas autónomas o de oposiciones binarias.¹⁰ A diferencia de otras urbes, como Buenos Aires o Rosario, en las que los circuitos de las expresiones académicas y populares se

⁸ Cejas, Diego Gonzalo. "Himno a Bahía Blanca: una introducción a la épica local del Centenario". En: Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese. *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.

⁹ Gatto, Ezequiel. "Una multiplicidad productiva: la música y la investigación". En: Salomón Tarquini, Claudia, Sandra Fernández, María de los Ángeles Lanzillotta y Paula Laguarda. *El hilo de Ariadna: propuestas metodológicas para la investigación histórica*. Buenos Aires, Prometeo, 2019, p. 321.

¹⁰ Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires, Biblos, 2012.

encontraban mayormente escindidos, en una ciudad intermedia como Bahía Blanca los límites eran menos precisos.¹¹ Si bien existían diferentes ámbitos en donde el consumo y la producción musical asumían características distintivas, en verdad, solían ser los mismos artistas quienes transitaban por ambos entornos. Ligados a la “alta cultura”, los proyectos que tenían como objeto las expresiones académicas se guiaban por una lógica que se autoproclamaba autónoma respecto de los poderes públicos y económicos.¹² En efecto, los agentes que conformaban las instituciones esgrimían el fundamento del “interés por el desinterés” como principio de legitimidad y procuraban distanciarse de aquellas prácticas asociadas a la música comercial en un contexto de avance del mercado del entretenimiento y de la radiodifusión.¹³ Contrariamente, la intervención en estos últimos circuitos –remunerados– posibilitaba que los artistas pudieran vivir de su actividad e impulsaba su organización en entidades gremiales. Aunque el proceso de institucionalización de la disciplina estuvo estrechamente ligado a las entidades que privilegiaban la tradición académica, procuraremos trascender la oposición binaria entre lo popular y lo culto para considerar un panorama más vasto que permita dar cuenta del tránsito entre uno y otro mundo por parte de los artistas y analizar las diversas maneras en que la música habitaba el tejido social.

En este sentido, el estudio de su formalización institucional conduce a preguntarnos también acerca del impacto que tuvo sobre la profesionalización de los músicos. Inicialmente, la sociedad civil encauzó sus iniciativas artísticas en espacios privados como los conservatorios, las agrupaciones de cámara u orquestales y las asociaciones dedicadas al consumo.¹⁴ Si bien coadyuvaron a

¹¹ Más allá de las cifras demográficas, Josep M. Llop señala la importancia de las redes y flujos que las ciudades generan hacia su radio de influencia para definir las como intermedias. Es decir, se trata de una noción transversal y dinámica que además de considerar los aspectos demográficos, incorpora la dimensión física. Llop Torné, José María. “Ciudades intermedias: urbanización e intermediación”. En: Llop, José María y Ezequiel Usón (Ed.) *Ciudades intermedias. Dimensiones y definiciones*. Lleida, Milenio, 2012, pp. 6-43.

¹² Williams, Raymond. “El artista romántico”. En: *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pp. 41-54.

¹³ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.

¹⁴ Entendemos a la sociedad civil como “aquella esfera históricamente constituida de derechos individuales, libertades y asociaciones voluntarias, cuya autonomía y concurrencia mutua en la

legitimar la actividad, es cierto que la apertura de nuevas fuentes laborales se produjo sobre todo en el ámbito educativo a partir del trabajo de los músicos como docentes. El pago esporádico de retribuciones económicas por su actuación como intérpretes pone de relieve la debilidad del mercado del entretenimiento orientado a la música académica. La configuración de estructuras estatales que se ocuparan de los asuntos culturales parecía una condición necesaria para la profesionalización de los músicos. Nuevamente, el diálogo con Buenos Aires propicia la reflexión acerca de las características propias de la realidad local: desde principios del siglo XIX, los músicos y empresarios porteños habían desarrollado relaciones con el Estado provincial para regular las actividades de las compañías líricas, la enseñanza de la disciplina o la *luthería*.¹⁵ Por el contrario, en Bahía Blanca no existía un grupo de empresarios consolidados ni una política cultural sistemática más allá del otorgamiento de becas de estudio y del establecimiento de contratos de arrendamiento con intermediarios que gestionaban el Teatro Municipal.

Como veremos en las siguientes páginas, el avance oficial en materia musical se produjo desde principios y hasta mediados del siglo XX cuando el Estado municipal y, en particular, el provincial fueron creando instituciones para la educación musical. Sin embargo, no se trató de un accionar sostenido y continuo durante aquel extenso período sino que las agencias estatales adoptaron distintas posiciones y medidas en función de las coyunturas políticas y económicas y de las características particulares del entramado cultural de cada ciudad. Las primeras iniciativas oficiales en el plano local se desarrollaron incipientemente en la década del treinta, se acentuaron durante los años peronistas y tuvieron una concreción permanente luego de la autodenominada “Revolución Libertadora”. La fundación del Conservatorio de Música y Arte

persecución de sus intereses e intenciones privadas quedan garantizadas por una institución pública, llamada Estado, la cual se abstiene de intervenir políticamente en la vida interna de dicho ámbito de actividades humanas.” Giner, Salvador. “Sociedad Civil”. En: Díaz, Elías y Alfonso Ruiz. *Filosofía Política II*. Madrid, Instituto de Filosofía, 1996, pp. 130-131. Si bien no nos proponemos ahondar en esta problemática, es necesario mencionar que la idea de autonomía de la sociedad civil ha sido cuestionada y que su relación con el Estado fue complejizada a partir del concepto de *sociedad política* al que nos referiremos más adelante.

¹⁵ Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto: una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario, Prohistoria, 2018.

Escénico en 1957 y de la Orquesta Estable dos años más tarde constituye el punto final de nuestra investigación. Nuestro trabajo pretende, entonces, examinar el proceso de formalización institucional de la música hasta su oficialización, teniendo en cuenta las tensiones y confluencias entre las iniciativas privadas y el accionar estatal. En este sentido, su originalidad radica en la vinculación de este proceso con lo político,¹⁶ en la problematización del rol del Estado y en su enfoque regional, inscribiéndose en una línea de estudios que ha problematizado la relación centro-periferia alejándose de los alegatos federalistas y de la reivindicación pintoresquista de las realidades del interior del país.¹⁷

1.2 Hipótesis y objetivos

En función de lo antedicho, sostenemos que la institucionalización de las prácticas musicales que tuvo lugar en Bahía Blanca entre los años 1928 y 1959 se inscribió en el proceso de modernización cultural dado que contribuyó a construir las condiciones de posibilidad para la profesionalización y autonomización de la disciplina y para la configuración de una cultura musical ligada a la tradición académica. Más puntualmente, planteamos tres hipótesis subsidiarias. En primer lugar, afirmamos que los organismos de enseñanza, de consumo e interpretación y las organizaciones profesionales coadyuvaron a la creación de redes dentro de Bahía Blanca y con otras ciudades a partir del establecimiento de lazos personales e institucionales de variable alcance y duración. Por otra parte, consideramos que los procesos constitutivos de las entidades estuvieron atravesados por contradicciones inherentes a la propia disciplina artística y por las transformaciones culturales, sociales y políticas. La

¹⁶ Consideramos relevante la perspectiva teórica de Pierre Rosanvallon que diferencia la política de lo político, enfatizando en este último concepto "todo aquello que constituye a la polis más allá del campo inmediato de la competencia partidaria por el ejercicio del poder, de la acción gubernamental del día a día y de la vida ordinaria de las instituciones." Rosanvallon, Pierre. *Por una historia conceptual de lo político*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 19-20.

¹⁷ Pasolini, Ricardo. "La historia intelectual desde su dimensión regional: algunas reflexiones". *Prismas - Revista de Historia Intelectual*. Vol. 17, núm. 2, Universidad Nacional de Quilmes, 2013, pp. 187-192.

inestable articulación de estas dimensiones generó diversas condiciones que facilitaron o entorpecieron la consolidación de los organismos musicales. En tercer lugar, sostenemos que durante el período analizado el accionar del Estado provincial y municipal fue pendular y estuvo en constante interacción con las iniciativas de la sociedad civil que, en algunos casos, se pretendieron autónomas de la esfera estatal y, en otros, demandaron su intervención para regular y sostener los proyectos institucionales.

El objetivo general de esta tesis es analizar el proceso de institucionalización de la música en Bahía Blanca en relación con las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales que tuvieron lugar en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX, construyendo una periodización *ad hoc* a partir de criterios específicos del objeto de estudio y de sus coordenadas de inscripción espacial. Junto a este propósito más amplio incluimos otros de carácter específico que pretenden profundizar en distintos aspectos que atañen a nuestra investigación. En principio, identificaremos las instituciones de enseñanza de la música académica, tanto privadas como estatales, y las agrupaciones instrumentales y vocales existentes en la ciudad de Bahía Blanca entre 1928 y 1959 a fin de recuperar su rol en la configuración de una esfera musical relativamente autónoma. Asimismo, analizaremos el proceso de profesionalización de los músicos prestando especial atención a los cambios operados desde la oficialización de las instituciones de enseñanza y los organismos de interpretación musical. En este sentido, examinaremos el rol asumido por el Estado municipal y provincial en el diseño e implementación de políticas culturales y educativas durante el período considerado a partir de las especificidades del caso bahiense. Por último, nos ocuparemos de revisar los repertorios para recuperar las representaciones sobre el canon y la cultura musical promovidos por los grupos vinculados a ese ámbito y su injerencia sobre la conformación del gusto estético. Dado que el estudio del proceso de institucionalización nos lleva a reflexionar sobre distintas aristas que exceden a la música misma, resulta pertinente considerar a las prácticas y representaciones como fenómenos que no pueden escindirse de los distintos

aspectos del devenir histórico. Con una perspectiva que procura comprender los procesos en su especificidad pero, al mismo tiempo, insertarlos en problemas más amplios, intentaremos aportar a la reconstrucción y complejización del campo cultural bahiense, poniendo de relieve la articulación de las distintas escalas de análisis, la dialéctica micro/macro y las vinculaciones entre lo individual y lo estructural. Para ello, hemos recurrido a un amplio espectro de fuentes como periódicos y revistas, programas de conciertos, partituras musicales, planes de estudio, fotografías, correspondencia, manuscritos, libros de actas, memorias y balances de instituciones oficiales y privadas, censos, boletines, ordenanzas y disposiciones oficiales, guías comerciales, entrevistas orales, autobiografías y memorias personales.

1.3 Un recorrido historiográfico

Las formas de institucionalización de la música fueron abordadas dentro y fuera de la Argentina por investigadores provenientes del área disciplinar de la Musicología, la Sociología y, en menor medida, la Historia. Existen numerosos trabajos compilatorios y descriptivos que se ocupan de la fundación de entidades singulares -conservatorios, orquestas, bandas instrumentales, coros, asociaciones- pero es menos frecuente encontrar enfoques que articulen la creación de estas instituciones con un sentido procesual y analítico. Desde finales de 1980, los textos de Paul Di Maggio desde la Sociología de las instituciones abrieron nuevas perspectivas acerca de las vinculaciones entre los patrones de consumo, la producción artística y las estructuras sociales.¹⁸ Tributaria de Pierre Bourdieu, su investigación referida a la organización de la “alta cultura” en Boston profundiza en el análisis de la distinción entre el entretenimiento popular y el circuito académico a partir de su vinculación o alejamiento respecto del mercado.¹⁹ Mientras que el primero estaba auspiciado

¹⁸ Di Maggio, Paul. "Social Structure. Institutions and Cultural Goods". En: Bourdieu, Pierre y James S. Coleman (Eds.) *Social Theory for a Changing Society*. Boulder, Westview Press, 1991 y "Classification in Art". *American Sociological Review*. Vol. 52, No. 4, agosto de 1987, pp. 440-455.

¹⁹ 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*.

por empresarios y distribuido a todo aquel que tuviese la capacidad económica de comprar, el segundo era alimentado por corporaciones sin fines de lucro dirigidas por profesionales del arte y solventadas por patrocinadores prósperos e influyentes. Sus estudios han ofrecido nuevos puntos de vista para abordar el papel que tuvo la sacralización del arte en la legitimación del status de las élites norteamericanas. En el cruce entre la Sociología y la Historia se encuentran los aportes de David Ledent, Renaud Tarlet, Audrey Rieber, Sarah Barbedette y Denis Laborde que han indagado acerca de la institucionalización de los conciertos públicos en Francia durante los siglos XVIII y XIX, es decir, aquellas audiciones accesibles a quienes pudiesen pagar una entrada y no reservada *a priori* para la élite social. Al tiempo que se configuraban las características modernas del concierto y de la producción musical, se formaba una nueva sensibilidad propia de estratos sociales más amplios que los de la aristocracia. Los autores señalan que, pese a que el proceso de civilización de la escucha se había extendido, en verdad, el concierto público continuó siendo una institución que conservaba ciertos hábitos de la sociedad cortesana.

Durante la última década, la temática se ha convertido en objeto de un número creciente de tesis de posgrado centradas en el espacio sudamericano que examinaron la relación entre el establecimiento de entidades específicas del campo musical y los procesos de profesionalización de la disciplina así como el rol del Estado en la diagramación de políticas culturales. Con una perspectiva musicológica, el trabajo doctoral de Gabriel Mesa Martínez describe las diferentes instancias y modelos de la educación musical desde el período colonial hasta la actualidad en Colombia e identifica los procesos que históricamente han condicionado el concepto de "músico profesional" en la enseñanza a fin de incorporar a la investigación musicológica entre sus atribuciones.²⁰ Desde el mismo campo disciplinar pero atendiendo a un objeto

El lugar de la cultura en la sociología norteamericana. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1999, pp. 163-198. [Di Maggio, Paul. "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organization base for high culture in America", en *Media, Culture & Society*. Vol 4., n° 1, enero de 1982]

²⁰ Mesa Martínez, Luis Gabriel. *Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la Musicología*, (Tesis inédita)

más próximo al nuestro, el estudio de Nicolás Masquiarán Díaz asume una escala de observación más reducida al enfocarse en la ciudad chilena de Concepción entre los años 1934 y 1963 para indagar sobre el rol de la música en la construcción del espacio social y en la definición de un rasgo de identidad propio. Atravesado por el problema de la profesionalización de la música, este trabajo presta especial atención al discurso que la comunidad producía sobre sí misma en relación a la idea de ciudad cultural y universitaria.²¹ En esta misma línea se encuentra la investigación sociológica de Flavia Brancalion que aborda el proceso de institucionalización de la música de concierto en San Pablo entre 1920 y 1950 a partir del estudio de las trayectorias de los compositores comprometidos con el Modernismo, entre ellos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone y Souza Lima.²² Brancalion propone analizar su origen social para indagar sobre las condiciones que posibilitaron su profesionalización como compositores y reconstruir las redes que crearon entre los mismos músicos y con los intelectuales modernistas.²³ Sin relegar las especificidades y dimensiones particulares de los fenómenos musicales, ambas propuestas los encuadran en sus condiciones socio-históricas y en sus realidades locales.

En Argentina, los trabajos pioneros de los musicólogos Pola Suárez Urtubey, Vicente Gesualdo, Rodolfo Arizaga y Pompeyo Camps se convirtieron en referencias para múltiples investigadores posteriores, a pesar de la opacidad de sus armarques teóricos y de centrarse únicamente en la producción e interpretación musical.²⁴ El desplazamiento desde aquella disciplina

de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música), Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 2013. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/29968>

²¹ Masquiarán Díaz, Nicolás. *La construcción de la institucionalidad musical en Concepción, 1934-1963* (Tesis inédita de Magíster en Artes, mención Musicología), Santiago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101338>

²² Sobre la institucionalización de la cultura en Río de Janeiro a fines del siglo XIX y principios del XX ver: Needell, Jeffrey, D. *Belle époque tropical: sociedad y cultura de élite en Río de Janeiro a fines del siglo XIX y principios del XX*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

²³ Brancalion, Flavia. *Tornar-se compositor: a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920-1950)*, (Tesis inédita de Magíster en Sociología), San Pablo, Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo, 2016.

²⁴ Suárez Urtubey, Pola. "La creación musical". En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo V, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 92-205; Suárez Urtubey, Pola.

preocupada únicamente por la evolución de los estilos y las biografías de los compositores a una nueva óptica que indaga en las prácticas, representaciones y en los mecanismos simbólicos inherentes a la música ha contribuido a complejizar su abordaje. En efecto, estudios como los de Melanie Plesch han inaugurado una apertura de la Musicología hacia nuevas aproximaciones teóricas y temáticas vinculadas a la práctica musical en relación con el proceso de formación de la nacionalidad.²⁵ Junto a Gerardo Huseby escribieron los capítulos incluidos en los dos tomos de *Arte, Sociedad y Política* dirigidos por José Emilio Burucúa en donde han sintetizado el devenir de las prácticas musicales desde principios del siglo XIX, centrándose sobre todo en Buenos Aires.²⁶ En esta línea se inscriben además investigaciones que se han adentrado en el estudio de los lazos entre música y política como aquellas desarrolladas por Esteban Buch, por Silvia Glocer y por Omar Corrado. El primero ha indagado sobre los significados y apropiaciones que se construyeron en torno al Himno Nacional, sobre las tensiones que se suscitó la visita de la Orquesta de París a Buenos Aires en 1980 y, recientemente, acerca de las manifestaciones musicales durante la guerra de Malvinas.²⁷ Por su parte, Glocer se ha enfocado

"La creación musical en la generación del noventa". En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo VII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 58-140; Gesualdo Vicente. *La música argentina*, Buenos Aires, Stella, 1988; Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Camps. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Ricordi, 1990.

²⁵ Plesch, Melanie. "A propósito del tratamiento de la música rural tradicional en el repertorio guitarrístico académico argentino". *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires, Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes/ CAIA, 1991, pp. 225-264; "El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina". En: *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras/ CAIA, 1992, pp. 196-202; "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo". *Revista Argentina de Musicología*. Córdoba, Asociación Argentina de Musicología, año 1, n°1, 1996, pp. 57-68; "Teoría, musicología y Antón Pirulero (Rondó en varias secciones)". *Revista Argentina de Musicología* 15-16, 2015, pp. 200-219; "Decentring Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music". *Revista Portuguesa de Musicología*. Año 4, n°1, 2017, pp. 27-32.

²⁶ Huseby, Gerardo y Melanie Plesch. "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX". En: Burucúa, José Emilio (Dir.). *Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo I, 1999, pp. 217-268 y "La música argentina en el siglo XX". En: Burucúa, José Emilio (Dir.). *Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo II, 1999, pp. 175-234.

²⁷ Buch, Esteban. *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994; *Música, dictadura y resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016; Esteban Buch y Camila Juárez. "Músicos y Malvinas: la cultura de guerra en la Argentina". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2019. Disponible en:

en los lazos entre música y judeidad y ha dedicado su investigación doctoral al estudio de las trayectorias de los músicos judíos exiliados en Argentina en tiempos del nazismo (1933-1945).²⁸ Por último, Corrado ha analizado la configuración de la modernidad musical en Buenos Aires durante los años veinte y treinta del siglo pasado y, posteriormente, se ha enfocado en el período posterior para examinar la producción musical en el contexto del primer peronismo.²⁹ Sobre este período también ha centrado su atención el musicólogo Sebastián Hildbrand quien ha examinado las galas musicales dedicadas a los gremios en el Teatro Colón y las transformaciones que se produjeron en el ámbito de la radiodifusión y la educación a partir de la circulación de un repertorio de “música argentina”.³⁰ Las vinculaciones entre la configuración de una identidad nacional y la música fueron abordadas por las mencionadas investigaciones de Melanie Plesch y de Silvina Luz Mansilla sobre las instituciones, las obras y los compositores durante la presidencia de Marcelo

<https://journals.openedition.org/nuevomundo/76091> y “The Apolitical Politics of Classical Music: The Mozarteum Argentino under the Dictatorship of 1976–1983”. *Latin American Research Review*. Año 56, n° 2, 2021, pp. 484-499.

²⁸ Glocer, Silvia. *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015; “Jacob Fischer: fragmentos musicales olvidados”. En: Skura, Susana y Silvia Glocer. *Teatro ídish argentino (1930-1950)*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016; Glocer, Silvia. *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2016; “Guillermo Graetzer. Judaísmo y exilio: las palabras ausentes” *Latin American Music Review*. Vol. 33, N°1, University of Texas Press, 2012.

²⁹Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010; “Los sonidos del 45. Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo”. *Revista del Instituto Superior de Música*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 16, 2016, pp. 9-61; “Para el ‘tránsito a la inmortalidad’: la Sinfonía ‘In Memoriam’ (1953) de Luis Milici”. *Revista Argentina de Musicología*, 15-16. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2016, pp. 279-320; “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) Vidala”. *Música e Investigación*, 21. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2014, pp. 19-54; “Ideologías y tradiciones en conflicto: la ‘Cantata Martín Fierro’ (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo”. En: Ramos López, Pilar (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970), España, Argentina, Cuba, México*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 301-316; “Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950). En: Volpe, M. Alice. *Teoria, crítica e música na atualidade*, Rio de Janeiro, Escola de Música UFRJ, 2012, pp. 91-115.

³⁰ Hildbrand, Sebastián. “Todos unidos triunfaremos...” La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo”. En: Corrado, Omar (Comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019, pp. 273-310; “Con fuerza de ley. Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946-1955). *Revista del ISM*. N° 16, Universidad Nacional del Litoral, 2016, pp. 62-83.

Torcuato de Alvear.³¹ A su vez, este tema ha sido explorado desde la Sociología por Vanina Paiva, quien ha indagado en las redes de institutos de enseñanza musical privados, centrándose en las trayectorias de los conservatorios Williams y Beethoven durante la primera mitad del siglo XX.³² En las últimas décadas, un grupo de musicólogos ha comenzado a estudiar problemas en torno a los nexos entre la música y la prensa a partir del análisis de diversos periódicos y revistas publicados, en su mayoría, en Buenos Aires. En este sentido, el libro *Dar la nota* dirigido por Silvina Luz Mansilla aporta nuevas perspectivas para comprender el rol que cumplió la prensa escrita en el campo musical porteño teniendo en cuenta sus aspectos discursivos y sus relaciones con el devenir histórico.³³ Esta línea de trabajo fue continuada por Mansilla y su grupo de investigación, así como por otros musicólogos que hicieron de las revistas musicales su objeto de estudio.³⁴ El crecimiento cuantitativo de indagaciones referentes a la música y, a la vez, la consideración de nuevas

³¹ Mansilla, Silvina Luz. "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones". En (coord.) *Los días de Alvear*, coordinado por Alberto David Leiva, Tomo I. Buenos Aires, Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro, 2006, pp. 313-344; "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Año 18, n° 18, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2003, pp. 19-38.

³² Paiva, Vanina. "Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos". *Música e Investigación*. N° 28, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2020, pp.49-80; "El campo de la música académica en Argentina y el problema de la identidad nacional, entre las décadas de 1890 y 1950. Los conservatorios privados". *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4212/ev.4212.pdf

³³ Mansilla, Silvina Luz. *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2012.

³⁴ Mansilla, Silvina Luz. "La revista Tárrega en 1924. Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina". *Actas de las IV Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, 6 de marzo de 2020; Wolkowicz, Vera. *Música de América. Edición crítica y estudio preliminar*. Buenos Aires, Teseo, Ediciones Biblioteca Nacional, 2012; "En busca de la identidad perdida: Los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934)". En: Rodríguez, Victoria Eli y Elena Torres Clemente (Eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 33-44; Cerletti, Adriana. "Tras la huellas del 'Patriarca': La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams". *Revista Argentina de Musicología*. N° 15-16. Asociación Argentina de Musicología, 2014-2015, pp. 321-338; Cerletti, Adriana. "La imagen sonora de la nación: el logo de la revista *La Quena* como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams". *Cuadernos de Iconografía Musical*, Vol. 2, N°1. México, UNAM, 2015, pp. 39-67. Disponible en <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx>

temáticas como la producción de los inmigrantes italianos en Argentina,³⁵ la profesionalización musical desde una perspectiva de género,³⁶ la interrelación con otras artes,³⁷ las lógicas patrimoniales,³⁸ la industria del entretenimiento y los circuitos populares,³⁹ y la institucionalización de la enseñanza musical académica hacia mediados del siglo XX contribuyeron a complejizar el

³⁵ Cetrangolo, Aníbal. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2015; *Dentro e fuori il teatro ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*. Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2018; Weber, Ignacio, Lucía Martinovich y Pedro Camerata. "Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)". En: Cetrangolo, Aníbal y Matteo Paoletti. *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata*. Bologna, 2021, pp. 64-107; Weber, Ignacio. "Pluriculturalidad y creación artística italiana en Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)". *Revista Signa*. N°28, Asociación Española de Semiótica, 2019, pp. 1529-1569.

³⁶ Dezillio, Romina. "Género, política y espacio: estudio sobre la actuación de Celia Torr  en el Teatro Colón de Buenos Aires como compositora y directora de orquesta". *Revista Música*. Vol. 19, n 2, 2019, pp. 197-219; "María Isabel Curubeto Godoy: la emergencia pública de lo olvidado". *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*. N  9, EdiUNC, 2016; "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación". En: Rubio, Héctor (Ed.) *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*. Año 27, N  68, Córdoba, 2012, pp. 18-27; Flores, Marta. "Mamá toca esta noche. Algunos aspectos de la vida musical en Neuquén desde una perspectiva de género". *La aljaba*. Vol. 13, n  13, Instituto Interdisciplinario de Estudios de la mujer, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa, 2009, pp. 1-22.

³⁷ Cristiá, Cintia. "Musicólogos sin fronteras: el estudio de la interrelación música/plástica y sus posibles aportes a la disciplina" En: Sammartino, Carlos Federico; Clarisa Pedrotti y Fernanda Escalante. * Ser o no ser?  Es o se hace? La musicología latinoamericana y los programas interdisciplinarios. Actas de las XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. Córdoba, Asociación Argentina de Musicología, 2013, pp. 27-38; "Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino". *Trans. Revista Transcultural de música*. N 16, Sociedad de Etnomusicología, 2012, pp. 1-44; Xul Solar. *Un músico visual. La música en su vida y obra*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2011.

³⁸ Mansilla, Silvina Luz y Guillermo Dellmans. "El patrimonio de música académica argentina en custodia en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno)estéticas musicales. XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*. Mendoza, Asociación Argentina de Musicología y Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 31 de julio al 3 de agosto de 2014, pp. 349-358.

³⁹ Romaniuk, Ana María. *La música popular de referencias rurales en la provincia de La Pampa. Huellas, zambas y milongas en la construcción de identidades no-centrales en Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018. Mimeo [Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes inédita]; Cañardo, Marina. *Fábricas de m sicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2017; González, Juan Pablo. "Presentación del dossier Escuchando el pasado: música y sonido en el entramado histórico y social" En: *Historia Crítica*, 59, 2015, pp. 13-17; *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013; "De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular", En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N 23, 2009, pp. 195-212; Veniard, Juan Maria. *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires (1536-2000)*. Buenos Aires, Edición del autor, 2014.

panorama de la investigación musicológica.⁴⁰ Desde la disciplina emergieron nuevos enfoques que, acercándose a la Historia Cultural y a la microhistoria, han reflexionado sobre los problemas teóricos y prácticos que conlleva la reducción de la escala de observación. En este sentido, Fátima Graciela Musri ha avanzado sobre las formas de institucionalización de las prácticas de enseñanza y consumo musical en la región cuyana desde una perspectiva que procura atender a las particularidades y especificidades de los procesos.⁴¹ Según Musri, la mirada local no se opone a la global sino que permite ver en la dimensión micro los procesos musicales particulares y los que también son nacionales.⁴²

⁴⁰ Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. "Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948 - 1952)". En: Mansilla, Silvina Luz et al. *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*. La Plata, Ediciones Gilardo Gilardi, 2019, pp. 107-120; Novoa, María Laura. "Pensamiento musical y representación visual en América latina durante la década del sesenta: la Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas". *Caiana*. N°4. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), primer semestre de 2014. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=142&vol=4; Novoa, María Laura (Comp.). *Alberto Ginastera en el Instituto Di Tella: correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011; "Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso. *Revista Argentina de Musicología*. N°8. Asociación Argentina de Musicología, 2007, pp. 69-87; Vázquez, Hernán Gabriel. "Los sesenta Ginasteras. Ginastera en los sesenta". En: Mansilla, Silvina Luz et al. *Malambo, truculencia y legado. Op. Cit; "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires"*. *Revista Argentina de Musicología*. N° 10. Asociación Argentina de Musicología, 2009, pp. 137-163.

⁴¹ Musri, Fátima Graciela. "Sobre migraciones y localidades: las jotas navarras en San Juan (Argentina)". *Revista Neuma*. Año 12, vol. 2, Universidad de Talca, 2019, pp. 84-107; "Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina". *Revista del ISM*. Número Especial. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, 2016, pp. 72-103; "Prácticas musicales y radiodifusión en San Juan en la década de 1930". En: Sammartino, Federico (Dir.) *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina 2*. Córdoba, Buena Vista Editores, 2013, pp.165-191; Musri, Graciela (Dir.) *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944-1970)*. San Juan, Universidad Nacional de San Juan, 2006.

⁴² Musri, Fátima Graciela. "Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música". *Revista del ISM*. 14. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. 51-72; "Notas para pensar una historia regional de la música". En: Murad, Diana y María Inés Saavedra (Coord.) *Artes en cruce: problemáticas teóricas actuales*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, pp. 305-320.

Desde hace algunos años la temática se ha incorporado como objeto de investigación propiamente histórica.⁴³ El estudio realizado por Ricardo Pasolini sobre el consumo teatral de géneros como la ópera y el circo hacia finales del siglo XIX en Buenos Aires fue pionero en este ámbito disciplinar.⁴⁴ Centrado en este mismo espacio, el trabajo doctoral de Guillermina Guillamón se ha ocupado del proceso de formación y desarrollo de una cultura musical entre 1817 y 1838.⁴⁵ Aunque sus estudios se alejan de nuestros límites temporales, nos brindan un valioso acercamiento teórico sobre el gusto, los estándares normativos y su relación con el ideario de los proyectos políticos.⁴⁶ Recientemente, Josefina Irurzun ha publicado su tesis doctoral dedicada a analizar el rol de las prácticas musicales en los procesos de configuración de identificaciones nacionales por parte de un grupo de inmigrantes catalanes que se propusieron divulgar la obra de Richard Wagner en Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos de la siguiente centuria. Así, la “pasión musical” se vinculó con proyectos institucionales, ideas y construcciones

⁴³ Resultan significativas las investigaciones de Valeria Manzano sobre los consumos culturales de la juventud desde los años cuarenta y las de Sergio Pujol vinculadas a la relación entre el rock y la dictadura, el jazz, la historia del baile y diferentes estudios biográficos. Resulta de especial relevancia el libro *Cien años de música argentina* en donde realiza un recorrido cronológico de largo alcance que interrelaciona la dimensión popular y la académica. Ver: Manzano, Valeria. *La era de la juventud en la Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017; Manzano, Valeria. “Ha llegado la ‘nueva ola’: Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966”. En: Cosse, Isabella, Karina Felitti y Valeria Manzano (Eds.) *Los ‘60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 19-60; Pujol, Sergio. *Discépolo, una biografía argentina*. Buenos Aires, Planeta, 2017; Oscar Alemán. *La guitarra embrujada*. Buenos Aires, Planeta, 2015; *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires, Emecé/Planeta, 2011; *Cien años de música argentina*. Buenos Aires, Biblos, 2012; *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2011; *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario, 2007; *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Emecé, 2005; *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2004.

⁴⁴ Pasolini, Ricardo. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”. En Devoto, Fernando y Marta Madero (Dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*. Buenos Aires, Taurus Alfaguara, t. 2, 1999, pp. 227-273.

⁴⁵ Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto... Op. Cit.*

⁴⁶ Guillamón, Guillermina. “Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*. N°52, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2020, pp. 1-26; Cingolani, Josefina y Guillermina Guillamón. “Encuentros y desencuentros entre música y género: perspectivas, nuevos aportes y desafíos emergentes”. *Descentrada*. Vol. 2, n°1, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG), 2018.

colectivas relacionadas con la configuración de una identidad catalana –lejos del lugar de origen– y de una nacionalidad argentina.⁴⁷ En el mismo rango temporal pero centrándose en Rosario, Micaela Yunis ha analizado el consumo de bienes culturales ligados a la música académica, especialmente, aquellos efectuados por las niñas y mujeres provenientes de las familias burguesas rosarinas. Además de constituir un elemento de distinción y prestigio social, la educación musical propiciaba la construcción de un circuito de conservatorios, casas comerciales y espacios de sociabilidad distinguida.⁴⁸ Reflexionando profundamente sobre los presupuestos teóricos e interpretativos que subyacen a las heterogéneas investigaciones sobre la música, estos trabajos cuestionan aquellas perspectivas mecanicistas que han insertado forzosamente las prácticas artísticas en contextos históricos escindidos o que las consideraron reflejos de procesos y épocas del pasado.⁴⁹ Por el contrario, ofrecen valiosos puntos de vista para abordar lo musical como una dimensión constitutiva de lo sociocultural.⁵⁰

A diferencia de lo que ocurre en otras ciudades de la Argentina, en Bahía Blanca, más allá de nuestros propios aportes, el estudio de las instituciones musicales y de su historia ha sido raramente considerado por la historiografía local. Además de referencias en textos de carácter periodístico, conmemorativo

⁴⁷ Irurzún, Josefina. *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2021.

⁴⁸ Yunis, Micaela. "Cultoras del arte musical: música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, entre 1870-1920". *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*. Vol. 2, n°1, FaHCE Universidad Nacional de La Plata, 2018, pp.1-16. Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe032/9210/> Fernández Sandra y Yunis Micaela. "Notas Serenas. Las hermanas Cossettini y la enseñanza de la música en su experiencia educativa en Rosario, Argentina". *Revista Mexicana de Historia de la Educación*. Vol. IV. SOMEHIDE. Sociedad Mexicana de Historia de la Educación, año 2016, pp. 69-86.

⁴⁹ Irurzun, Josefina. *Una afición transatlántica. Op. Cit.* p. 21.

⁵⁰ Aunque el estudio de la música popular excede nuestros objetivos, resulta necesario destacar los aportes de Matthew B. Karush acerca de su rol de en la configuración identitaria del posperonismo y los de Oscar Chamosa sobre el movimiento folklórico durante la etapa previa. Karush, Matthew B. "Música y nación en la Argentina posperonista". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y americana Dr. Emilio Ravignani*. N°50, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2019; Chamosa, Oscar. "Criollo and peronist. The argentine folklore movement during the first peronism, 1943-1955". En Karush, Matthew y Oscar Chamosa. *The new cultural history of peronism. Power and identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*. Durham, Duke University Press, 2010.

o de divulgación,⁵¹ las investigaciones se reducen a breves menciones en publicaciones académicas individuales y colectivas.⁵² Pueden destacarse aquí las producciones realizadas en el marco de los proyectos de investigación dirigidos por Diana Ribas, Mabel Cernadas de Bulnes y Patricia Alejandra Orbe. El libro *Estado del Arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca* indaga –desde una perspectiva anclada en el problema del Estado y las políticas culturales– en problemas transversales como las representaciones y tensiones acerca de lo público, la profesionalización del trabajo artístico, las especificidades del campo cultural en una ciudad intermedia del interior argentino y sus nexos con otros espacios.⁵³ Por su parte, el capítulo “Bahía Blanca en su dimensión cultural” incluido en la obra colectiva *Bahía Blanca siglo XX. Historia política, económica y sociocultural* sintetiza acabadamente las iniciativas civiles y estatales gestadas en el plano cultural y retoma algunos aspectos abordados en estudios previos vinculados al asociacionismo y a la sociabilidad local.⁵⁴ En relación a nuestro objeto específico aunque no centrados en él, es necesario destacar los aportes de María de las Nieves Agesta que examinan el desarrollo de las artes durante las primeras décadas del siglo XX a partir del estudio y reconstrucción de debates, prácticas e instituciones vinculadas con el mundo cultural. La producción de Agesta combina varios temas de interés para nuestra pesquisa relativos al

⁵¹ Dozo, Ana Luisa. “Los herederos de Estomba”. En: *La Nueva Provincia: 1898-1998 Cien años de periodismo...* Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1998, pp. 38-49; Mauger de la Branniere, Edgard. “Al compás de los años”. En: Ídem. pp. 262-270.

⁵² Ciarniello, Nicolás. *Julio César Avanza. Un homenaje demorado*. Bahía Blanca, Fundación Senda, 1992; Obiol, Alberto. “Proyección cultural en evolución”. En: *La Nueva Provincia: Sesquicentenario de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1978, pp. 99-102; Obiol, Alberto. “Reflexiones sobre la producción cultural en Bahía Blanca”. En: Cernadas de Bulnes, Mabel (Comp.). *Bahía Blanca de ayer a hoy. Segundo Seminario sobre historia y realidad bahiense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 1996, pp. 145-151 y Weinberg, Félix (Dir.). *Manual de historia de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1978.

⁵³ Agesta, María de las Nieves y Juliana López Pascual (Coords.). *Estado del arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2019.

⁵⁴ Agesta, María de las Nieves, Juliana López Pascual y Ana María Vidal. “Bahía Blanca en su dimensión cultural”. En: Cernadas, Mabel y José Marcilese (Comp.) *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2018, pp. 207-272; Cernadas, Mabel, María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual (Coord.) *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2017; Cernadas, Mabel; Lucía Bracamonte, María de las Nieves Agesta y Yolanda De Paz Trueba. *Escenarios de la sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2016.

problema de la autonomía en el asociacionismo cultural y a su relación con el accionar estatal.⁵⁵ Referidos a un período posterior, resaltamos las contribuciones de Juliana López Pascual abocadas a analizar la convergencia entre las políticas públicas estatales y los intereses de los sectores profesionales que confluyeron en el proceso de construcción y consolidación de los principales espacios y prácticas culturales a mediados del siglo XX.⁵⁶ Sus últimos estudios permiten dilucidar el papel que tuvieron los artefactos visuales

⁵⁵ Agesta, María de las Nieves. "Por amor al arte. El problema de la autonomía en el asociacionismo cultural bonaerense (La Asociación Cultural de Bahía Blanca, 1919-1927)". Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti. Año 20, N°20. Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti, 2020, pp.23-50; "Ni contigo ni sin tí. Bibliotecas populares, asociacionismo cultural y acción estatal en el sudoeste bonaerense (1880-1930)". *Revista Historia Social y de las Mentalidades*. Vol. 23, n°2, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2019, pp. 169-198; "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*. N°104, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2019, pp. 1-38; *Páginas modernas... Op. Cit.*; "A puertas abiertas. La Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca: reformismo, distinción social y configuración urbana (1882-1930)". *Estudios del ISHiR*, n°6, Investigaciones Socio Históricas Regionales 2016, pp. 6-30; "Modernismo de gente bien. Asociacionismo intelectual y cultura de élite en Bahía Blanca (1882-1930)". *V Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda, Red Internacional de Historia Social- Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos Segreti", 2015; "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: *VI Jornadas de historia de la Patagonia "Pasado y Presente: encuentro entre las Ciencias Humanas y Sociales con la Historia"*. Cipolletti, Universidad Nacional de Comahue, 2014; "Del club social al asociacionismo cultural: La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1927)". En Conte, Beatriz Margarita et. al. (Coord.) *Calidoscopio del pasado. XIV Jornadas Interescuelas de Historia- Departamento de Historia*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 2014; "Disonancias críticas en la ópera bahiense. La construcción de una representación de clase en la crítica musical (1910)". En: Ribas, Diana I. (coord.) *Jornadas de Hum.H.A, La crisis de la representación*. Bahía Blanca, Área de Historia del Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, 2005, pp. 1-13.

⁵⁶ López Pascual, Juliana. "Pequeñas anécdotas sobre las instituciones. Prerrogativas estatales, políticas públicas y asociacionismo cultural en la provincia de Buenos Aires (1955-1970)". En: Agesta, María de las Nieves y Juliana López Pascual. (coord.) *Estado del arte: cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2019, pp. 108-133; "Nombrar la distinción. Estrategias de sociabilidad antiperonista en la construcción de un Otro (Bahía Blanca, Argentina, 1946)". *Cuadernos de Historia Cultural. Revista de estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y social*. N°8, 2019, pp.138-167; "Con la pluma, la palabra y la política. Problemas de la extensión universitaria en Bahía Blanca a mediados del siglo XX". En: Marcilese, José (Coord.) *La extensión en la Universidad Nacional del Sur: orígenes y extensión 1948- 2018*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaria General de Cultura y Extensión Universitaria, 2019, pp. 49-80; *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario, Prohistoria, 2016; "Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura y refuncionalización del Teatro Municipal de Bahía Blanca durante el primer peronismo". En: Leonardi, Yanina. *Teatro y Cultura durante el primer peronismo... Op. Cit.*, pp. 109-134; *Trincheras: el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*, EdiUNS, 2014.

en la construcción de una representación proyectiva de Bahía Blanca hacia la región patagónica.⁵⁷ Estas y otras investigaciones ofrecen una perspectiva teórica proveniente de la Historia de la Cultura que permite vincular el campo de la música con el de otras artes que formaron parte del proyecto modernizador.⁵⁸ Siguiendo esta línea, nuestra tesis se sitúa en el cruce de distintas subdisciplinas de la Historia entre sí y con las Ciencias Sociales, a fin de complejizar el análisis y relacionar las dimensiones cultural, política y social del proceso de institucionalización de la música.⁵⁹ Por nuestra parte, hemos trabajado ampliamente sobre el Conservatorio de Música oficial en la tesina de licenciatura *Músicos en red...* en donde analizamos su gestación y configuración como resultado de la confluencia del accionar estatal y civil, de la política y la cultura y de las gestiones individuales e institucionales.⁶⁰ En artículos y comunicaciones también hemos abordado parcialmente diferentes aspectos de los problemas aquí planteados como la creación de instituciones de enseñanza musical privadas y oficiales, la organización de agrupaciones de interpretación y las formas de asociacionismo cultural y profesional.⁶¹ En el transcurso de la

⁵⁷ López Pascual, Juliana. "El ojo colectivo. Fotografías de paisajes y cultura visual en la configuración de una representación de Bahía Blanca como capital de la Patagonia argentina (1940-1970)". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. N°17, CAIA, 2020, pp. 65-82; "Mapas de un futuro posible. Artefactos visuales en la construcción de una representación proyectiva sobre la Patagonia argentina (Bahía Blanca, 1940-1970)". *Anales de Historia del Arte*. N°30. Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 81-107;

⁵⁸ Ribas, Diana. "¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en Bahía Blanca (1928-1940)". En: Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (edit.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, Archivos del CAIA IV-Eduntref, vol. 2, 2012, pp. 81-108.

⁵⁹ Véase Marco teórico-metodológico.

⁶⁰ Caubet, María Noelia. *Músicos en red. La creación del Conservatorio provincial de música en el proceso de institucionalización cultural de Bahía Blanca (1956-1957)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2015. Mimeo [Tesina de Licenciatura en Historia inédita].

⁶¹ Caubet, María Noelia. "Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX". *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, año 13, n° 26, Mar del Plata, 2020, pp. 185-218; "«Civilizar el oído» Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)". *Estudios del ISHIR*, vol. 10, n°27, Rosario, 2020, pp. 1-27; "Músicos en huelga. Asociacionismo profesional, trabajo y política durante el primer peronismo en Bahía Blanca (septiembre de 1946)". *Trabajo y Sociedad*. Vol. 21, n°34, Santiago del Estero, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Instituto de Estudios para el Desarrollo Social (INDES-Conicet), 2020, pp. 247-265; "Los conciertos del Centenario. Nacionalismo, música y distinción en el aniversario de la fundación de Bahía Blanca (1928)". *Música e Investigación*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", año XVII, n° 25-26, 2018, pp. 101-126; "La

investigación retomaremos las conclusiones de estos trabajos a fin de examinarlas de manera crítica e integrarlas a la argumentación general.

Junto a esta bibliografía específica de referencia, es necesario también mencionar –sin pretensiones de exhaustividad– la historiografía que analiza diversos procesos sociales, culturales y educativos del período que nos interesa. Los estudios sobre las prácticas culturales y las formas de sociabilidad han adquirido una gran centralidad en la producción académica de las últimas décadas. El libro compilado por Paula Bruno a propósito de la realidad porteña entre 1860 y 1930 presenta un valioso enfoque que da un marco a los estudios sobre la vida cultural y profundiza en las distintas aristas que permiten abordar su análisis.⁶² Al mismo tiempo, resultan relevantes las contribuciones de Carolina González Velasco referidas al mundo del espectáculo teatral porteño de los años veinte.⁶³ Este campo se ha enriquecido notablemente gracias a los aportes generados por investigadores de distintos espacios provincianos como Tucumán,⁶⁴ Santa Fe,⁶⁵ Corrientes,⁶⁶ Córdoba,⁶⁷ La Pampa,⁶⁸ Santiago del

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. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, n°45, 2016, pp. 83-104.

⁶² Bruno, Paula (Dir.) *Sociabilidades y vida cultural Buenos Aires, 1860-1930*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014. Destacamos además: Bruno, Paula. "Dossier: Buenos Aires, capital cultural. Visitas y estadias culturales en las primeras décadas del siglo XX." *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n°60, 2015. Disponible en: <http://historiapolitica.com/dossiers/visitas-culturales>

⁶³De Melo Gomes, Tiago y Carolina González Velasco. "Los trabajadores del teatro popular carioca y porteño en los años '20". *PolHis. Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*. Año 6, n°11, 2013, pp. 148-163; González Velasco, Carolina. *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

⁶⁴ Vignoli, Marcela (Coord.) *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2017; *Sociabilidad y cultura política. La Sociedad Sarmiento de Tucumán, 1880-1914*. Rosario, Prohistoria Ediciones, 2015; Martínez Zuccardi, Soledad. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires, Corregidor, 2012.

⁶⁵ Fernández, Sandra. "Sociabilidad, arte y cultura. Una experiencia en la Argentina de entreguerras". *História Unisinos*. São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Universidade de Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), Vol. 17, n° 3, 2013, pp. 248-256; *La Revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia, Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones, 2010; "La negación del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación El Círculo (1912-1920)". *Andes*. Salta, Universidad Nacional de Salta, n° 14, 2003, pp. 247-274; Simonetta, Leonardo y Zapata, Horacio. "Las caras del burgués. Un ejercicio de reflexión acerca del coleccionismo, el arte y la cultura asociativa en Rosario, 1907-1930", *Actas de las Segundas Jornadas de Historia Social*. Córdoba, CEH Prof. Carlos S. A. Segreti/Conicet y Centro de Estudios de Historia Americana Colonial (UNLP), 2009.

Estero⁶⁹ y el interior bonaerense.⁷⁰ Asimismo, creemos necesario resaltar los análisis sobre los lazos entre arte y política contenidos en los dossier coordinados por Ana Bugnone y Valeria Manzano que se encuentran disponibles en la plataforma virtual del Programa Interuniversitario de Historia Política.⁷¹

Ligado al proceso de formalización de la cultura, la institucionalización oficial de la música asumió variantes en función de las diferentes coyunturas sociales y políticas atravesadas durante el siglo XX. La configuración de prácticas, entidades y regulaciones específicas respecto de la disciplina fue el resultado de la compleja interacción entre la sociedad y el Estado en condiciones cambiantes. Este ha jugado un rol clave en las dinámicas culturales

⁶⁶ Quiñonez, María Gabriela. *Elite, ciudad y sociabilidad en Corrientes (1880-1930)*. Corrientes, Moglia, 2007.

⁶⁷ López, María Victoria. "Instituciones, asociaciones y formaciones de "alta cultura" en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización". En: Agüero, Ana Clarisa y Diego García (Comps.) *Culturas interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Villa María, Eduvim, 2016, pp. 35-60; *Elite letrada y alta cultura en el fin de siglo El Ateneo de Córdoba, 1894-1913*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba (Tesina de licenciatura inédita), 2009. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/395>; Grisendi, Ezequiel. "Los 'escritores de provincia' como tema: Mediadores culturales y circuitos literarios "periféricos" (Córdoba, 1940-1960)", *Trabajo y sociedad*, Santiago del Estero, n° 22, 2014, 273-284.

⁶⁸ Laguarda, Paula y Federico Martocci. "Sociedad, cultura y vida urbana en los pueblos de La Pampa: una aproximación a partir del teatro de Pedro E. Pico". En: *El Partido Socialista (re)configurado: Escalas y desafíos historiográficos para su estudio desde el "interior"*. Buenos Aires, Teseo, 2019, pp. 231-251; Salomón Tarquini, Claudia y Ana Romaniuk. "Redes y espacios de sociabilidad de artistas pampeanos: COARTE, 1986-1995". En: *La selva, la pampa, el ande: las vías interiores de la cultura argentina*. Santiago del Estero, EdUNSE, 2019; Laguarda, Paula y María Lanzillotta. "La construcción del campo intelectual en La Pampa: el debate Girbal-Nervi y la posibilidad de una literatura regional". *Afuera. Estudios de crítica cultural*. n°17-18, 2017; Salomón Tarquini, Claudia y María de los Ángeles Lanzillotta. *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina, siglo XX*. Rosario, Prohistoria, 2016.

⁶⁹ Martínez, Ana Teresa. "El periódico cultural La Brasa, un espacio de intercambios en el noroeste argentino". *Anales de la literatura hispanoamericana*. Vol. 46, 2018, pp. 283-299; "Intelectuales de provincia, entre lo local y lo periférico". *Prismas*. Vol. 17, n°2, Universidad Nacional de Quilmes, 2013, pp. 169-180; Martínez, Ana Teresa, Constanza Taboada y Alejandro Auat. *Los hermanos Wagner. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de la identidad en Santiago del Estero. 1920-1940*. Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

⁷⁰ Pasolini, R. "Vida cotidiana y sociabilidad", en Juan M. Palacio (Dir.), *Historia de la Provincia de Buenos Aires, Tomo 4, De la federalización al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Buenos Aires, Edhasa, Unipe, 2013, pp. 363-392; Suasnábar, Guadalupe. *De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955*. Tandil, Universidad Nacional de San Martín, 2019. Mimeo [Tesis inédita de Doctorado en Historia].

⁷¹ Bugnone, Ana. "Dossier: Arte y política en la Argentina". *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n° 93, 2017. Disponible en: <https://historiapolitica.com/dossiers/dossier-arte-y-politica-en-argentina/>; Manzano, Valeria. "Dossier. Música y política en la historia argentina del siglo XX." *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n°72, 2015. Disponible en: <http://historiapolitica.com/dossiers/musica-y-politica/>.

y es por ello que los estudios sobre lo estatal son objeto de un renovado interés por parte de distintas disciplinas sociales. En las últimas décadas se generaron fructuosas líneas de investigación en Argentina que se han centrado en los interrogantes en torno a los conocimientos, las prácticas del Estado y las políticas públicas.⁷² En este sentido, resultan de especial importancia las compilaciones a cargo de Eduardo Zimmermann y Mariano Plotkin sobre los saberes expertos y operativos de las élites profesionales demandadas por y, a la vez, constitutivas del Estado moderno.⁷³ Según esta perspectiva, los campos disciplinares en construcción se enlazaban con los requerimientos de aquel, que ya no era concebido como una maquinaria o un aparato homogéneo capaz de desplegar exitosamente su capacidad de intervención institucional y de coerción. En esta línea, Ernesto Bohoslavsky y Germán Soprano indagaron acerca de sus nexos con otras esferas para percibir la porosidad institucional resultante de las interlocuciones entre los agentes estatales y otros grupos de la sociedad.⁷⁴ Como afirman Oszlak y O'Donnell en un texto ineludible de los años ochenta, las iniciativas y las tomas de posición por parte de una o más organizaciones oficiales constituyen el modo de intervención –no unívoco ni permanente– frente a un tema significativo para una parte de la sociedad.⁷⁵ Resultan, entonces, procesos complejos con fronteras fluidas en las que se entrelazan políticas privadas y estatales. Es por ello que resulta difícil conocer qué proporción del cambio social puede ser atribuido a cada una y, por tanto, su análisis debe contemplar necesariamente el contexto social e histórico en el

⁷² Fernández, Noelia, María Florencia Osuna y Jeremías Silva. Introducción al Dossier “Una historia socio-cultural del estado: política, actores y representaciones durante el siglo XX”. *PolHis. Revista bibliográfica del programa interuniversitario de Historia Política*. Año 11, n°22, 2018, pp. 4-13;

⁷³ Plotkin, Mariano y Zimmermann, Eduardo (Comps.), *Los saberes del Estado*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

⁷⁴ Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano (Eds.) *Un Estado con rostro humano: Funcionarios e instituciones estatales en Argentina*. Buenos Aires, Prometeo, 2010.

⁷⁵ En términos de los autores, las políticas estatales son “un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil. De dicha intervención puede inferirse una cierta direccionalidad, una determinada orientación normativa, que previsiblemente afectará el futuro curso del proceso social hasta entonces desarrollado en torno a la cuestión.” Ver: Oszlak, Oscar y Guillermo O'Donnell. “Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación”. *Centro de Estudios de Estado y sociedad (CEDES)*. Buenos Aires, Documento G.E. CLACSO, n°4, 1981.

que se produjeron. Los estudios referidos a las políticas públicas durante los primeros años del siglo XX y la etapa peronista no sólo se han ocupado de la dimensión nacional sino, también, de las escalas provinciales y municipales.⁷⁶ Aunque estas investigaciones han generado nuevos debates acerca de la construcción del conocimiento social y de la articulación del nivel estatal central con las dinámicas y tradiciones locales, no centraron su atención en los saberes expertos de la cultura y las artes. Es por ello que la mirada sobre las políticas públicas se vuelve de vital importancia para comprender el proceso por el que la música se ha transformado en una “cuestión” socialmente problematizada en distintos espacios. Aunque recién en los últimos años los musicólogos e historiadores dedicados a la disciplina han indagado en este campo, es cierto que los estudios sobre el rol del Estado en la definición de políticas culturales son sumamente vastos. La corriente francesa –representada por los aportes de Phillippe Poirrier, Phillippe Urfalino y Pascal Ory– resulta fundamental para comprender las dinámicas materiales, sociales y simbólicas que convergieron en la diagramación de las políticas culturales.⁷⁷ Desde esta óptica, se ha delimitado una noción amplia del concepto para estudiar la “cultura dirigida”, sobre todo aquella surgida como resultado de la articulación entre el trabajo de los poderes públicos y de diferentes grupos sociales. En América Latina estos tópicos han sido puestos sobre el tapete durante el desenlace de los gobiernos dictatoriales, destacándose el aporte de Néstor García Canclini en Argentina y de José

⁷⁶Da Orden, María Liliana y Julio César Melon Pirro (Comps.) *Organización política y estado en tiempos del peronismo*. Rosario, Prohistoria, 2012; Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Eds.) *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004.

⁷⁷Friedberg, Erhard y Philippe Urfalino, “La gestion des politiques culturelles municipales: de l'inflation culturelle à l'évaluation politique”, *Politiques et management public*, vol. 2 n° 1, 1984, pp. 3-26; Urfalino, Philippe. “La historia de la política cultural”, en Jean Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (Dir.), *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1998, pp. 327-340 ; Poirrier, Philippe. “L'histoire des politiques culturelles des villes”, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, N°53, 1997, pp. 129-146; “French Cultural Policy in Question, 1981-2003”, en Bourg, Julian (Dir.), *After the Deluge, New Perspectives on Postwar French Intellectual and Cultural History*, Lanham Md., Lexington Books, 2004, pp. 301-323 y “L'histoire culturelle en France. «Une histoire sociale des représentations»”, *L'Histoire culturelle : un " tournant mondial " dans l'historiographie?*, EUD, 2008, pp.27-39 ; Coelho, Teixeira “Política cultural”, en *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*, Gedisa, Barcelona, 2009, pp. 241-242.

Joaquín Brunner en Chile.⁷⁸ Con una perspectiva de prolongado alcance que contemplaba tanto a la cultura cotidiana como a su organización macrosocial e institucional, estos análisis discurrieron acerca de las políticas culturales necesarias para la vida en democracia e inauguraron líneas de trabajo que aún se mantienen vigentes. Las investigaciones realizadas por Leandro Lacquaniti sobre la Comisión Nacional de Cultura en la década del treinta, así como las de Flavia Fiorucci, Yanina Leonardi y Eugenia Cadús sobre los años peronistas, son de suma relevancia para nuestra pesquisa ya que indagan en las transformaciones que se llevaron adelante en la administración pública de la cultura y en su relación con los procesos de profesionalización de los artistas.⁷⁹ Los estudios respecto de las políticas educativas revisten especial importancia en este contexto, dado que permiten poner en diálogo los intereses y representaciones de los grupos que impulsaron la institucionalización oficial con los de las clases gobernantes del período, materializados en disposiciones relativas a la enseñanza. En esta línea, destacamos aquellos dedicados a las

⁷⁸ García Canclini, Néstor. "Las políticas culturales en América Latina". *Chasqui. Revista Latinoamericana de comunicación*. N° 7, julio-septiembre de 1983, pp. 18-27; García Canclini, Néstor (Ed.) *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 1987; Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile, FLACSO, 1988.

⁷⁹ Lacquaniti, Leandro. *La Comisión Nacional de Cultura. Estado y política cultural en la Argentina de la década del treinta. (1933 - 1943)*. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2020. Mimeo [Tesis de Maestría en Historia]; Fiorucci, Flavia. "La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado". *Latin American Studies Center Working Paper N 20*. The University of Maryland College Park, 2008. pp. 1-35. Disponible en: [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20\(FlaviaFiorucci\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20(FlaviaFiorucci).pdf); *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos, 2011; "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el peronismo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates, 2008. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index24372.html>; Leonardi, Yanina. "De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo". *Teatro XXI*, n° 35, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019, pp. 71-84; "Una planificación cultural para el territorio bonaerense". En: *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la Provincia de Buenos Aires*. La Plata, Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, 2015, pp. 9-34; Leonardi, Yanina y Karina Mauro. "La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador". *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. N° 19, 2014; "El campo teatral durante la primera gestión peronista: autonomía, polémica y polarización", en Pelletieri, Osvaldo. *Territorios teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2012; "Los imaginarios culturales del peronismo: «Un teatro para los jóvenes de la Nueva Argentina»", en Mirza, Roger e Conteris, Hiber, *Teatro y representación: 401 perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, 2011; Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Buenos Aires, Biblos, 2021.

políticas educativas en la provincia de Buenos Aires como los de Mara Petitti centrados en las vinculaciones entre educación, cultura y política, los de Pablo Pineau y los de Daniel Pinkasz y Cecilia Pittelli, incluidos en la colección *Historia de la educación en la Argentina* dirigida por Adriana Puiggrós.⁸⁰

En esta tesis también se tendrán en cuenta estudios más generales sobre la historia política del período, tanto a nivel nacional como provincial, que ofrecen el marco general del proceso en el cual se insertó la institucionalización de la música bahiense. A nivel nacional, destacamos las obras colectivas dirigidas por Alejandro Cattaruzza, Juan Carlos Torre y Daniel James de la colección *Nueva Historia Argentina* así como la obra editada por Waldo Ansaldi, Alfredo Pucciarelli y José Villarruel.⁸¹ Por otra parte, resultan significativos los aportes de Cristian Buchrucker sobre el desarrollo ideológico del nacionalismo y el estudio de Mariano Plotkin centrado en el rol de los sistemas simbólicos en la construcción de consenso a partir de la ritualización política, la propaganda y la educación.⁸² Sobre el período de entreguerras nos interesa destacar el dossier

⁸⁰ Petitti, Eva Mara. *Más allá de una escuela peronista. Políticas Públicas y Educación en la provincia de Buenos Aires (1946-1955)*. Rosario, Prohistoria Ediciones, 2017; "Actores, instituciones y política en la configuración escolar durante el peronismo (provincia de Buenos Aires, 1946-1955)". *Revista de estudios marítimos y sociales*. Año 9, n°9, 2016, pp. 76-95; "Educación, finanzas públicas y justicia social: la Provincia de Buenos Aires durante el peronismo, 1946-1955". *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*. Año 24, nro. 45, 2015, pp. 1-17; "La educación primaria en tiempos de la "Revolución Libertadora": el caso de la provincia de Buenos Aires (1955-1958)". *Quinto Sol*. Vol. 18, n°1, Instituto de Estudios Socio-Históricos - Facultad de Ciencias Humanas - UNLPam, 2014, pp. 1-22; Rodríguez, Laura Graciela y Eva Mara Petitti. "Dossier: [Historia, política y educación en la provincia de Buenos Aires: maestros, escuelas y funcionarios \(siglos XIX y XX\)](#)". Programa Interuniversitario de Historia Política, n°92, 2016. Disponible en: <https://historiapolitica.com/dossiers/dossier-historia-politica-y-educacion-en-la-provincia-de-buenos-aires-maestros-escuelas-y-funcionarios-siglos-xix-y-xx/>; Pineau, Pablo. *La escolarización de la provincia de Buenos Aires (1875-1930). Una versión posible*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, 1997; 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 las Provincias y Territorios Nacionales (1885-1945)*, Buenos Aires, Galerna, 1993, pp. 7-50.

⁸¹ Cattaruzza, Alejandro. *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo VII, 2001; Torre, Juan Carlos. *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo VIII, 2002; James, Daniel. *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo IX, 2003; Ansaldi, Waldo, Alfredo Pucciarelli y José Villarruel. *Representaciones inconclusas. Las clases, los actores y los discursos de la memoria, 1912-1946*. Buenos Aires, Biblos, 1995.

⁸² Buchrucker, Cristián. *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987; Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires, Ariel, 1993.

dirigido por Luciano de Privitellio e Ignacio López que reúne valiosas contribuciones acerca de los cambios en la articulación entre la sociedad y el Estado, el mercado del entretenimiento en Buenos Aires y las vinculaciones entre las élites y los sectores populares en Rosario.⁸³ Asimismo, consideramos las investigaciones de María Inés Tato y Alejandro Cattaruzza sobre las culturas políticas y las de Leandro Losada referidas al liberalismo, la configuración de las élites argentinas y la noción de oligarquía.⁸⁴

El peronismo es, sin dudas, uno de los tópicos más visitados por la historiografía argentina. En la última década ha sido el objeto de estudio de obras colectivas como las editadas por Darío Macor y César Tcach,⁸⁵ así como de investigadores como Nicolás Quiroga, quien analiza sus identidades, tradiciones y repertorios organizativos, y Omar Acha, quien indaga sobre las prácticas culturales y políticas del primer peronismo.⁸⁶ La colección *La*

⁸³ De Privitellio, Luciano e Ignacio López. "Dossier: La década del treinta". *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n°53, 2015. Disponible en: <http://historiapolitica.com/dossiers/dossier-la-decada-del-treinta/> Persello, Virginia, "La ingeniería institucional en cuestión en la Argentina de los años '30. Del «estado consultivo» al «gobierno de los funcionarios»", *Programa Interuniversitario de Historia Política*. Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/decadatreinta_persello.pdf; González Velasco, Carolina, "Pasen y vean... y escuchen y lean: el mercado de los espectáculos porteños durante la entreguerras", en *II Jornadas. Política y Cultura en la entreguerras*, Universidad Nacional de General Sarmiento, 5 de diciembre de 2014; Roldán, Diego, "Imágenes, juegos, rituales y espacios. Las Interacciones socioculturales entre elites y sectores populares durante la entreguerra. La incultura en Rosario (Argentina)", en *Historia*. Vol. 28, 2009, pp. 683 - 714.

⁸⁴Tato, María Inés. "Una reflexión acerca de la cultura política de la derecha en la Argentina de entreguerras". *Proyecto Historia*. Vol. 47, Pontificia Universidade Católica de São Paulo 2013, pp. 125-152; Cattaruzza, Alejandro. "Las culturas políticas en la Argentina de los años treinta: algunos problemas abiertos". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. Vol. 16, n°2, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Historia Argentina y Americana, 2016; Losada, Leandro. "Liberalismo y derechas en la Argentina, 1912-1943. Apuestas interpretativas, posibilidades y límites". *Prismas. Revista de Historia intelectual*. Vol. 24, n°2, Universidad Nacional de Quilmes, 2020, pp. 319-325; "El 'régimen oligárquico' y la aristocracia republicana. Identidades sociales y proyecciones políticas." *Investigaciones y ensayos*. Vol. 65, Academia Nacional de la Historia, 2017, pp. 135-157; "Oligarquía, aristocracia y nación. La Argentina de los años treinta según Marcelo T. de Alvear." *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*. N°44, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2016, pp. 108-134.

⁸⁵ Macor, Darío y César Tcach. *La invención del peronismo en el interior del país*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2013 y *La invención del peronismo en el interior del país II*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2013.

⁸⁶ Quiroga, Nicolás. "Comunidad y carisma: continuidades en las modalidades organizativas de las unidades básicas peronistas entre 1945-1960, a la luz de la normalización partidaria de 1959". En: Quiroga, Nicolás y Omar Acha. *Asociaciones y política en la Argentina del siglo veinte. Entre prácticas y expectativas*. Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 180-204. Quiroga, Nicolás y Julio

Argentina peronista: política, sindicalismo, cultura dirigida por Gustavo Contreras compila producciones académicas que aportan perspectivas renovadoras sobre el movimiento obrero y el lugar de las mujeres en la escena sindical, pero también se ocupa de la resistencia en tiempos de proscripción y el antiperonismo luego del golpe de 1955.⁸⁷ Para el período iniciado en esta fecha también consideramos las obras de Marcos Novaro y María Estela Spinelli, quienes analizan las consecuencias, las transformaciones y las continuidades de la autodenominada “Revolución Libertadora”.⁸⁸ Del mismo modo, rescatamos los textos de Marcelo Cavarozzi referentes a los nuevos modos de hacer política luego del derrocamiento de Perón y a la creación de un sistema dual ante la proscripción del justicialismo.⁸⁹ La política y la cultura en la provincia de Buenos Aires en la etapa de nuestro interés han sido abordadas en el cuarto y quinto volumen de la colección *Historia de la Provincia de Buenos Aires*,⁹⁰ en las investigaciones de Marcela Ferrari y Nicolás Quiroga y en los estudios de Andrés Bisso sobre la educación, el ocio y la sociabilidad en la época de la

César Melon Pirro. "Una crasa mitología: carisma y «vida partidaria» en el peronismo proscripto". En: *El peronismo y sus partidos. Tradiciones y prácticas políticas entre 1946 y 1976*. Rosario, Prohistoria, 2014, pp. 79-104; Acha, Omar. "Lucha y organización: repensar en la Argentina la historia de la clase obrera y el primer peronismo". *Cuadernos del CIESAL*. Rosario, Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales Argentinos y Latinoamericanos, Universidad Nacional de Rosario, 2015; *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente y política, 1945-1955*. Buenos Aires, Prometeo, 2013; *Los muchachos peronistas. Orígenes olvidados de la Juventud Peronista, 1945-1955*. Buenos Aires, Planeta, 2011.

⁸⁷ Queirolo, Graciela. *Mujeres que trabajan. Labores femeninas, Estado y sindicatos (Buenos Aires, 1910-1960)*. Buenos Aires: Eudem-GEU, Vol.6 de la Colección La Argentina peronista, 2020. Ferreyra, Silvana. *El peronismo denunciado. Antiperonismo, corrupción y comisiones investigadoras durante el golpe de 1955*. Buenos Aires, Eudem-GEU, Vol.2 de la Colección La Argentina peronista, 2018; Melón Pirro, Julio. *La resistencia peronista o la difícil historia del peronismo en la proscripción (1955-1960)*. Buenos Aires, Eudem-GEU, Vol. 4 de la Colección La Argentina Peronista, 2018.

⁸⁸ Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010; Spinelli, María Estela. "La desperonización, una estrategia política de amplio alcance 1955-1958." *Programa Interuniversitario de Historia Política*, 2008 Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Spinelli1.pdf>; *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la "revolución libertadora"*. Buenos Aires, Biblos, 2005.

⁸⁹ Cavarozzi, Marcelo. *Autoritarismo y democracia. 1955-1983*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

⁹⁰ Palacio, Juan Manuel. *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del Peronismo (1880-1943)*, Edhasa, Buenos Aires, 2013; Barreneche, Osvaldo. *Historia de la provincia de Buenos Aires. Del primer peronismo a la crisis de 2001*. Buenos Aires, Edhasa, tomo V., 2014.

restauración conservadora.⁹¹ Resaltamos también los aportes de Oscar Aelo enfocados en los orígenes, composición y consolidación del elenco dirigente del partido peronista, el proyecto colectivo guiado por Claudio Panella, los estudios de José Marcilese y de Alejandra Salomón acerca del peronismo bonaerense.⁹²

En lo que respecta a la historiografía bahiense concerniente a una etapa previa a la que nos ocupa, destacamos la tesis doctoral de Diana I. Ribas referida a la imagen y autoimagen de Bahía Blanca en relación con la construcción de la ciudad moderna, así como la antedicha investigación de M. de las N. Agesta relativa a las revistas culturales ilustradas entre 1902 y 1927.⁹³ Las transformaciones de la cultura política y de los partidos han sido abordadas en este período por Mabel Cernadas de Bulnes que se ha ocupado de las dinámicas partidarias y los modos de participación política de la sociedad

⁹¹ Ferrari, Marcela y Nicolás Quiroga. *Historias políticas de la provincia de Buenos Aires*. La Plata, Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, 2011; Bisso, Andrés, Emmanuel Kahan y Leandro Sessa. *Formas políticas de celebrar y conmemorar el pasado (1930-1943)*. La Plata, Ceraunia, 2014; Bisso, Andrés. *Sociabilidad, política y movilización. Cuatro recorridos bonaerenses (1932-1943)*, Buenos Aires, CEDINCI-Editorial Buenos Libros, 2009; "Aprender a divertirse. Pedagogía y control de la sociabilidad lúdica en la prensa bonaerense (1932-1943)". *Cuadernos de H ideas*. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Vol. 2, n°2, 2008. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1372/1802>; "Apuntes sobre militancia, política, ocio y sociabilidad a través de la experiencia de izquierda y antifascista en el interior de la provincia de Buenos Aires en la época de la restauración conservadora (1932-1943)". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Vol. 7, 2007 pp. 135-153. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.676/pr.676.pdf

⁹² Aelo, Oscar. *El peronismo en la provincia de Buenos Aires (1946-1955)*. Caseros, Eduntref, 2012; *Las configuraciones provinciales del peronismo. Actores y prácticas políticas, 1945-1955*. La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2010; Panella, Claudio (Comp.): *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial*. La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene". Vol. 1, 2005 - Vol. 2, 2006 - Vol. 3, 2006 - Vol. 4, 2009 - Vol. 5, 2009; Marcilese, José. "Dinámica política, sociabilidad y trayectorias personales en el peronismo bonaerense (1956-1973)". *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*. Vol. 7, 2020 pp. 21-43; "Resistencia y organización en el peronismo de los distritos rurales del sudoeste bonaerense (1955-1965)". En: Andújar, Andrea y Leandro Lichtmajer (Comp.) *Lo local en debate*. Buenos Aires, Teseo, 2019, pp. 251-272; "La Unión Obrera Metalúrgica durante el primer peronismo: evolución institucional y dinámica organizativa". *Trabajo y Sociedad*. Vol. 30, 2018, pp. 85-98; "Prácticas, personal político y elecciones municipales en el peronismo bonaerense (1948-1955)". *Revista de Historia Americana y Argentina*. Vol. 52, 2018, pp. 193-212; Salomón, Alejandra. "El surgimiento del peronismo bonaerense en clave local y rural. Propuestas y problemas", en *Pilquen*, N° 14, Viedma, Centro Universitario Regional Zona Atlántica, Universidad Nacional del Comahue, 2011. Disponible en: www.revistapilquen.com.ar/CienciasSociales/Sociales14/14_Salomon_Surgimiento.pdf

⁹³ Ribas, Diana I. *Del fuerte a la ciudad moderna: Imagen y autoimagen de Bahía Blanca*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2008, Mimeo [Tesis doctoral inédita]; Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas. Revistas culturales... Op. Cit.*

bahiense durante los años treinta.⁹⁴ Resaltamos, a su vez, las investigaciones de Gonzalo Cabezas, centradas en la organización y financiamiento del partido socialista y en los entramados relacionales gestados en su seno.⁹⁵ En este marco temporal se inscriben además las contribuciones de Lucía Bracamonte sobre el rol de las mujeres en la asistencia social y la configuración de identidades sociales y de género,⁹⁶ las de Florencia Costantini sobre los circuitos comerciales

⁹⁴ Cernadas de Bulnes, Mabel. "De la política a lo político: vecinos y ciudadanos en la esfera pública bahiense durante los años treinta". *Polhis*. Año 13, n°26, 2020, pp.123-152; "El Partido Conservador de Bahía Blanca y sus dilemas: entre la democracia y la manipulación electoral (1930-1935), en las V Jornadas de Historia Política, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República, Uruguay, 8 al 10 de julio de 2015. <http://cienciassociales.edu.uy/institutodecienciapolitica/noticias/v-jornadas-de-historia-politica/>; "Cuando los socialistas gobernaron Bahía Blanca: la intendencia de Agustín de Arrieta (1932-1935) y el desafío de transformar la cultura política «criolla»". *Estudios Sociales*. Santa Fe, vol. 44, n°1, 2013, pp. 101-122; *Nuevos Tiempos: una voz socialista para el sudoeste bonaerense (1930-1936)*. En: Cernadas, Mabel y Patricia Orbe (Comp.) *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2013, pp. 165-190; "El partido radical bahiense en la oposición: entre la proscripción política y la participación electoral. (1930-1943)". En: *Actas de las XI Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, sept. 2007, pp. 1-19.

⁹⁵ Cabezas, Gonzalo. "El centralismo en el Partido Socialista: apuntes sobre las dinámicas institucionales y las prácticas de los afiliados del Centro Socialista de Bahía Blanca". En: Ferreyra, Silvana y Federico Martocci (Eds.) *El Partido Socialista (re)configurado. Escalas y desafíos historiográficos para su estudio desde el "interior"*. Buenos Aires, Teseo, 2019, pp. 127-144; "La propaganda en el interior. Mecanismos de financiamiento, organización partidaria y entramados relacionales socialistas en el sudoeste bonaerense (1912-1921)". *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*. Año IV, Número 1, 2017, pp. 62-86; "Funcionamiento partidario y sentidos del socialismo en la correspondencia del Centro Socialista de Bahía Blanca (1911-1921)" *Políticas de la Memoria*. N° 15, 2014/2015, pp. 29-35; "La norma y la práctica en el centro socialista de Bahía Blanca: afiliaciones, cotizaciones, bajas y renuncias (1911-1919)." *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*. Año 5, n° 6, 2014: pp. 71-89.

⁹⁶ Bracamonte, Lucía. "Aportes de la Comisión Central de Señoras Cooperadoras Salesianas Argentinas al financiamiento del proyecto salesiano (Buenos Aires, 1900-1929)". *Historia y Espacio*. Vol. 16, 2020, p. 49 - 72; "Mujeres y asistencia en Bahía Blanca: la perspectiva estatal (1918-1920)" *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, año 13, n° 26, Mar del Plata, 2020, pp. 93-122; "La organización normativa de la Comisión Central de Señoras Cooperadoras Salesianas: género y sociabilidad. Argentina, 1900-1926." *Historia, cuestiones e debates*. Vo. 6, 2017, pp. 145-173; "Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920". En: De Paz Trueba, Yolanda. *Infancia, pobreza y asistencia. Argentina, primera mitad del siglo XX*. Rosario, Prohistoria ediciones, 2019, pp. 99 - 120; "Damas y asistencia social: las comisiones de cooperadoras salesianas en Bahía Blanca durante la década de 1920". En: Cernadas, Mabel, María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2017, pp. 179-212; "Mujeres benefactoras en el sudoeste bonaerense argentino: el caso del Patronato de la Infancia de Bahía Blanca, 1906-1931". *Historiolo. Revista de Historia Regional y Local*. Vol. 4, año 7, 2012, pp. 48-84; De Paz Trueba, Yolanda y Lucía Bracamonte. "Movilidad y circulación geográfica. Niños y jóvenes en la provincia de Buenos Aires (Argentina), 1880-1919". *HiSTOreLo. Revista de Historia Regional y Local*. Vol. 10, 2018, pp. 196 - 236.

y agrarios en relación con las políticas estatales y las de Bruno Cimatti respecto del desarrollo del fascismo en la colectividad italiana.⁹⁷

Los años peronistas cuentan con aportes relevantes, entre los que se destaca el de José Marcilese,⁹⁸ quien ha examinado el peronismo bahiense, su génesis y su hegemonía entre 1945 y 1955, prestando especial atención a los nexos entre política y sociedad civil. En relación directa con nuestro objeto, Marcilese⁹⁹ analizó la conformación del Instituto Tecnológico del Sur (ITS) y su rol en las actividades culturales, haciendo especial referencia al Departamento de Cultura Universitaria (1948) y al establecimiento de la Escuela de Bellas Artes (1952), que tuvo entre sus orientaciones la plástica y la música. Estas investigaciones junto a sus estudios –en coautoría con María Jorgelina Ivars– sobre el Coro de la Universidad Nacional del Sur (UNS), contribuyen a la reconstrucción del campo musical a mediados del siglo XX.¹⁰⁰ Referidas al período posterior a 1955,¹⁰¹ se destacan las indagaciones de Patricia Orbe

⁹⁷ Costantini, Florencia. “Intermediarios de la palabra. Los comerciantes del sur bonaerense a través de sus publicaciones (Bahía Blanca, 1905-1910)”. *Pilquen. Sección Ciencias Sociales*. Vol. 24, n°1, Centro Universitario Regional Zona Atlántica, Universidad Nacional del Comahue, 2021, pp. 18-33; “Capitales británicos y producción agraria en espacios de frontera. Bahía Blanca, Argentina (1860-1900)”. *Estudios fronterizos*. Vol. 20, 2019, pp. 1-21; “Sociabilidad en la producción y comercialización de carne en Bahía Blanca a principios de siglo XX”. En: Cernadas, Mabel, María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual (Coord.) *Amalgama y distinción... Op. Cit.*, pp. 259-278; Cimatti, Bruno. *Bahía Blanca, camicie nere. El fascismo y la colectividad italiana bahiense (1926-1939)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2021. Mimeo [Tesis de Doctorado en Historia inédita]; “¿Identidad étnica, hegemonía o resistencia? El antifascismo italiano y el monumento a Giuseppe Garibaldi (Bahía Blanca, Argentina, 1927-1928)”. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*. Vol. 66, 2020, pp. 541-563; “Sociabilidad, identidad y política. Los fascistas y la noción de ítalo-argentinidad como generadora de vínculos al exterior de la colectividad italiana (Bahía Blanca, 1930-1936)”. *Andes*. Vol. 30, n°2, 2019, pp. 1-29; “La sociabilidad fascista en construcción. El fascismo y la colectividad italiana de Bahía Blanca (1926-1927)”. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*. Vol. 3; 2016, pp. 6-24; “Aportes del concepto de sociabilidad política a los estudios sobre el fascismo en la Argentina. Una aproximación desde el caso de Bahía Blanca.” En: Cernadas, Mabel, María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual (Coord.) *Amalgama y distinción... Op. Cit.*, pp. 67 - 101

⁹⁸ Marcilese, José. *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía, 1945-1955*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2015.

⁹⁹ Marcilese, José. “Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur”. En: Cernadas de Bulnes, Mabel (Dir.). *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2006.

¹⁰⁰ Marcilese, José y María Jorgelina Ivars. *Hermanos en el canto. 50 años del Coro de la Universidad Nacional del Sur*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2003.

¹⁰¹ Respecto de la bibliografía local sobre el período, se pueden mencionar también los estudios parciales de Adriana Eberle que, aunque no se relacionan directamente con nuestro tema de investigación, avanzan sobre cuestiones como el peronismo en las elecciones de 1958, la cultura política del desarrollismo y la línea intransigente de la Unión Cívica Radical. Véase: Eberle,

respecto de los grupos y las ideologías de la comunidad universitaria bahiense ya que muchos de sus agentes accionaron tanto en el campo artístico como intelectual. La autora aborda la política universitaria de la “Revolución Libertadora” en el marco de la cual fue oficializada la Universidad Nacional del Sur (1956) y hace referencia a la intervención de la nueva dirigencia en ese ámbito con el objetivo de desperonizar las instituciones.¹⁰² Asimismo, ha profundizado en el estudio de los medios de comunicación y la prensa gráfica desde aquellos años y hasta el fin del tercer gobierno peronista.¹⁰³ Respecto del mundo radiofónico en la ciudad, destacamos la reciente investigación de Anabel Ledesma desde el campo de las Letras que se centra en el género radioteatral para analizar la representación de la figura femenina durante la década del cincuenta.¹⁰⁴

1.4 Herramientas teórico-metodológicas

Tanto por su perspectiva como por su objeto, esta tesis se inscribe en el ámbito de la Historia Cultural centrada en las representaciones, las prácticas y los mecanismos de gestación, transmisión y producción simbólica a partir de los cuales los agentes apprehenden y construyen su realidad social. Los aportes de la

Adriana. “Resistencia y disciplina electoral. El electorado peronista del sudoeste bonaerense ante las elecciones de 1958”. En: Cernadas de Bulnes, Mabel (Comp.). *I Jornadas del Sudoeste Bonaerense. Historia, Política y Sociedad en el Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca, Ediuns, 2001, pp. 115-136; “La cultura política del Desarrollismo: democracia y gobernabilidad”. En: Cernadas de Bulnes, Mabel y Roberto Bustos Cara (Ed.). *La cultura en cuestión, Estudios interdisciplinarios del Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca, Ediuns, 2005, pp. 57-69.

¹⁰² Orbe, Patricia. *La política y lo político en torno a la comunidad universitaria bahiense (1956-1976). Estudio de grupos, ideologías y producción de discursos*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2007. [tesis doctoral inédita]

¹⁰³ En este período se encuadran, además, las investigaciones de Celeste Napal. Orbe, Patricia y Celeste Napal. Periodismo, negocios y política durante el tercer peronismo: la revista Panorama (1973-1975)”. *Question. Revista especializada en periodismo y comunicación*. Vol. 1, Universidad Nacional de La Plata, 2019, pp. 1-18; Orbe, Patricia y Mabel Cernadas. “Diarios bahienses en perspectiva: idas y vueltas en búsqueda de la pluralidad”. En: *Itinerarios de la prensa... Op. Cit.* pp. 23-45; Orbe, Patricia. “‘Ilustrando al pueblo...’: La prensa de Bahía Blanca ante el golpe de Estado de 1955”. *Cuadernos de H Ideas*. Vol. 8, n°8, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, 2014, pp. 1-23.

¹⁰⁴ Ledesma, Anabel. *De la radio al escenario. Una aproximación a la representación de la mujer en el pasaje del radioteatro al teatro. Selección de textos de Guardiola Plubins escritos en la década del '50 en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2020. Mimeo [Tesina de Licenciatura en Letras inédita]

historiografía inglesa,¹⁰⁵ francesa,¹⁰⁶ y, en menor medida, española resultan,¹⁰⁷ por lo tanto, imprescindibles en tanto contribuyen a la conceptualización y a la delimitación de nuestro enfoque y de nuestro objeto. En este sentido, la presente investigación se ve atravesada por las cuatro líneas de estudio de la Historia Cultural sistematizadas por Jean-Pierre Rioux (la historia de las políticas y de las instituciones culturales, la de las mediaciones y mediadores, la de las prácticas culturales y, por último, la historia de los signos, símbolos y sensibilidades)¹⁰⁸ y se enmarca en una historia cultural de lo social, tal como la define Roger Chartier.¹⁰⁹ El desarrollo reciente que estos ejes han tenido en la Argentina, es de suma importancia para nuestro trabajo dado que permite establecer un diálogo con quienes han utilizado estas herramientas teóricas para el análisis de la realidad nacional. En efecto, a partir de los textos pioneros de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo,¹¹⁰ los problemas y conceptos propuestos por los Estudios Culturales y la Sociología de la Cultura –en especial, por Raymond Williams y Pierre Bourdieu– pasaron a formar parte de la agenda y del bagaje conceptual de distintas disciplinas: de la Historia del Arte,¹¹¹ de la Historia Social y Política¹¹² y la Historia de los Intelectuales.¹¹³

¹⁰⁵ Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, Paidós, 2006.

¹⁰⁶ Rioux, Jean Pierre y Jean François Sirinelli (Dir.) *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1998; Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*, París, Presses Universitaires de France, 2004 ; Poirrier, Philippe (Ed.) *La historia cultural ¿un giro historiográfico mundial?* Valencia, Publicacions de la Universidad de Valencia, 2012.

¹⁰⁷ Serna, Justo y Anacleto Pons. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid, Akal, 2013.

¹⁰⁸ Justo Serna, Anacleto Pons y Peter Burke han considerado también una línea referida a la historia cultural de la política, que reconoce a Jean-François Sirinelli como uno de sus principales referentes.

¹⁰⁹ Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992; *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 2001.

¹¹⁰ Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, Buenos Aires, Ariel, 2001; Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel, 2001.

¹¹¹ Burucúa, José Emilio. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica (siglos XV al XVII)*. Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila, 2001; *Historia. Arte. Cultura. De Aby Warburg, a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003; Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires. Paidós, 2001; Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

¹¹² Pasolini, Ricardo. *La utopía de Prometeo*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2006; Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. *Sectores populares*,

A diferencia de los estudios tradicionales sobre la historia de la música que, desde una perspectiva autorreferencial y descriptiva, han analizado los cambios en clave biográfica o formalista pensamos que, lejos de ser meros marcos contextuales, lo social y lo cultural atraviesan la música.¹¹⁴ No se trata de dos fenómenos previamente constituidos: la música no “refleja” la sociedad ni la sociedad se expresa en la música sino que se constituye en este vínculo. De acuerdo con la socióloga Tia De Nora, las prácticas musicales son dispositivos habilitantes que promueven la acción y que están en relación dinámica con la vida social, ayudando a invocar, estabilizar y cambiar los modos de agencia, ya sea individual o colectiva.¹¹⁵ Con su impronta artística específica, la música denota un carácter estructurante que interviene en la construcción de identidades y representaciones, en la configuración de redes y vínculos y en la organización de formaciones e instituciones. De acuerdo con Bourdieu, estas últimas configuran modalidades de escucha y seleccionan determinadas estéticas que consideran dignas de ser legitimadas y promovidas.¹¹⁶ El gusto, entonces, se vincula de manera estrecha con las condiciones sociales de su construcción y con la educación sistemática.¹¹⁷ Reconocer la presencia de consumos y gustos disidentes y de aquellos espacios intersticiales en donde no repercute la fuerza institucional nos conduce a incorporar las reflexiones del sociólogo francés Antoine Hennion que refieren al gusto estético como

cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007; Gayol, Sandra y Marta Madero. *Formas de Historia Cultural.* Buenos Aires, Prometeo-UNGS, 2008; Fernández, Sandra. *La ciudad en movimiento. Espacio público, sociedad y política. Rosario (1910-1940).* Rosario, ISHIR-CONICET, 2012.

¹¹³ Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo... Op. Cit.*; Laguarda, Paula y Flavia Fiorucci (Eds.) *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX).* Rosario, Prohistoria-EdUNLPam, 2012.

¹¹⁴ Herbert, Trevor. "Social history and music history". En: Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction.* New York: Routledge, 2003, pp. 146-158.

¹¹⁵ De Nora, Tia. "La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810." En: Benzecry, Claudio, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas.* Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

¹¹⁶ Bourdieu. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura.* Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, pp. 67-68.

¹¹⁷ Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* México D.F, Taurus, 2002.

resultado de un proceso activo en el que intervienen múltiples factores que, en la mayoría de los casos, son inaprensibles para la Historia.¹¹⁸

Dado que la categoría de lo institucional resulta clave en nuestro análisis, nos enfocaremos en la génesis de las entidades, las prácticas y las representaciones de los agentes y las tensiones entre lo instaurado y lo emergente. Estas nociones nos conducen a preguntarnos qué tienen en común los conservatorios, las asociaciones culturales, los sindicatos, las orquestas y los coros. En principio, son organizaciones vinculadas con el mundo musical que funcionaron de manera regular, según reglas explícitas e implícitas, que respondieron a una demanda colectiva particular y que contribuyeron a configurar valores, normas y modelos de relación y de conducta.¹¹⁹ Puesto que las instituciones se van cimentando en un movimiento permanente de interiorización, suelen presentarse objetivadas y con existencia independiente de las personas que las encarnan.

Desde la década del ochenta, la Sociología Política francesa viene desarrollando investigaciones que atienden a la construcción histórica de las instituciones. En diálogo con la obra de Pierre Bourdieu, intentan mostrar la relación dialéctica entre lo instituido y lo instituyente, entre sus formas objetivadas y las expresiones subjetivas de las personas que las integran.¹²⁰ Para analizar las características particulares de los establecimientos es de especial interés la noción de *cultura institucional*, entendida como un "compuesto de representaciones, creencias, conocimientos, saber-hacer y prácticas específicas".¹²¹ Esta categoría no se refiere a la existencia de un sistema simbólico autónomo sino a la articulación entre *ethos* y *praxis*. Así, permite

¹¹⁸ Hennion, Antoine. "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto". *Comunicar. Revista científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*. Huelva, Grupo Comunicar, vol. XVII, n° 34, 2010, pp. 25-33.

¹¹⁹ Revel, Jacques. "La institución y lo social". En: *Un momento historiográfico*. Buenos Aires, Manantial, 2005, pp. 63-82.

¹²⁰ Dubois, Vincent, Jean-Michel Eymeri-Douzans, Bastien François y Olivier Nay. "Débat en forme de conclusion et d'ouverture. Perspectives de la sociologie des institutions". En: Lagroye, Jacques y Michel Offerlé. *Sociologie des institutions*. París, Belin, 2010, pp. 293-326.

¹²¹ Traducción propia, original en francés: "un composé indécomposable de représentations, de croyances, de savoirs, de savoir-faire et de pratiques." Biland, Émilie. "Les cultures d'institution". En: Lagroye, Jacques y Michel Offerlé. *Sociologie des institutions*. París, Belin, 2010, pp. 177-192.

considerar las restricciones y sanciones que orientan las prácticas individuales tanto como los usos estratégicos y los comportamientos de rutina. Se puede referir aquí la concepción bourdiana de *habitus*, es decir, de los sistemas de disposiciones socialmente construidas, duraderas y transferibles que constituyen estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes.¹²² Esta perspectiva resulta de utilidad para indagar en cómo los agentes definieron su accionar de acuerdo con sus representaciones, con el rol que desempeñaban y con lo que se esperaba de ellos. En la medida en que es incorporada por los actores en un proceso continuo de socialización, la cultura institucional es el vector de un sentimiento subjetivo de pertenencia que, no obstante, experimenta ajustes y reconfiguraciones. La articulación de este enfoque con las propuestas de Roger Chartier¹²³ desde la Historia Cultural deja al descubierto las tensiones, las luchas de representación y las maneras de desestabilización que contribuyeron a la transformación de las culturas institucionales en un curso incesante de construcción y deconstrucción de modos de acción colectiva.¹²⁴ A su vez, pensar en términos de campo nos permite comprender las instituciones como complejos de relaciones sociales que son el producto permanente de luchas entre agentes en competencia por la apropiación de capitales. El concepto de *campo*, entendido como un espacio de tensión de fuerzas donde los agentes detentan ciertos capitales, se hallan en pugna entre sí, se enfrentan o se nuclean y le confieren una estructura determinada en un momento dado, resulta provechoso como herramienta heurística para abordar estas transformaciones.¹²⁵ Aunque no ignoramos los fuertes cuestionamientos que ha recibido este armazón teórico en los últimos años, hemos priorizado su utilización bajo la condición de realizar una continua contrastación con los

¹²² Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto... Op.Cit.* p. 14.

¹²³ Chartier menciona que "no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas por medio de las cuales los individuos y grupos dan sentido al mundo que le es propio". Chartier, Roger. *El mundo como representación.* Op. Cit., p. 49.

¹²⁴ Hmed, Choukri y Sylvain Laurens. "Les résistances à l'institutionnalisation". En: Lagroye, Jacques y Michel Offerlé. *Sociologie des institutions.* París: Belin, 2010, pp. 131-148.

¹²⁵ Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual.* Buenos Aires, Folios, 1983.

datos empíricos. Así, procuramos identificar los “efectos de campo”, es decir, las acciones individuales y grupales que permitieron definir posiciones en las relaciones con otros agentes en un momento de configuración del campo musical.¹²⁶ Su autonomía se vio limitada, al menos hasta mediados del siglo XX, por la falta de una estricta especialización que definiera las distintas esferas artísticas.

El andamiaje teórico desarrollado por la Sociología de las Instituciones en articulación con los aportes de Pierre Bourdieu enriquece la comprensión de los problemas empíricos y contribuye a restituir la dimensión histórica de la institucionalización de la música para concebirla como un proceso relacional y contingente. Si se pretende dar cuenta de esta dinámica, es necesario prestar atención a los proyectos fallidos, a los que no perduraron y a las *formaciones* que se desarrollaron de manera independiente. Los Estudios Culturales de Raymond Williams destacan la importancia de “aquellos movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”.¹²⁷ Esta noción posibilita un abordaje más complejo del proceso al considerar otras iniciativas, como conjuntos independientes, grupos de aficionados y redes profesionales que constituyeron el campo cultural bahiense.

Dado que la Historia Cultural nunca debe perder de vista la naturaleza siempre subjetiva y relacional de las representaciones caracterizada por la fuerza de las prácticas,¹²⁸ consideramos el accionar de agentes individuales y colectivos a partir de la teoría de las redes sociales,¹²⁹ una herramienta que

¹²⁶ Martínez, Ana Teresa. “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu”, *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*. Santiago del Estero, año 9, vol. 9, 2007.

¹²⁷ Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980, p. 139.

¹²⁸ Ory, Pascal. *L'Histoire Culturelle*. París, Presses Universitaires de France, 2004, p. 18.

¹²⁹ Entre los autores que han indagado acerca de la teoría de redes sociales podemos mencionar a Clyde Mitchell quien ha destacado la importancia de representar la red desde el punto de vista del actor, ya que hay tantas redes como sujetos en el sistema social. Véase: Mitchell, Clyde. “Reti, norme e istituzioni”. En: Piselli, Fortunata (Comp.). *RETI. L'analisi di network nelle scienze social*. Roma, Donzelli, 1995, pp. 3-26.

concibe la *red* como un constructo relacional en el que un conjunto de sujetos se vinculan a través de lazos sociales.¹³⁰ Las redes son mecanismos de comunicación, transmisión de información y aprendizaje que dan cuenta de estructuras de poder porque en ellas se pone en juego la posición que ocupa cada agente y su potencial para activar contactos a fin de alcanzar sus objetivos.¹³¹ El estudio de las trayectorias de los agentes deja ver que estos se hallaban inscriptos en múltiples redes sociales y participaban en distintos circuitos al mismo tiempo, ocupando posiciones centrales y haciendo uso de sus contactos estratégicos para acceder a los recursos políticos y económicos que les permitieron gestionar la creación y organización de diferentes entidades musicales. Este accionar se sustentaba en una premisa modernizadora que, en términos de Renato Ortiz, funcionaba como una narrativa orientadora de sus conductas y aspiraciones.¹³² Concebidas como indicios y factores de la modernización musical, las instituciones incidieron en los procesos complejos y contradictorios de profesionalización y autonomización de la disciplina. Como señala María de las Nieves Agesta, lo moderno se presentó como un horizonte de expectativas siempre inacabado que, en determinados momentos, anudó proyecto y trayectoria.¹³³

Nuestro objeto de estudio se posiciona en el cruce de distintas variables espaciales que ponen en primer plano el problema de la reducción de la escala de observación. La inscripción local de nuestra investigación supone, por un lado, reflexionar sobre las particularidades que adquirió el proceso de institucionalización de la música en Bahía Blanca desde una posición situada pero en relación permanente con otros espacios y, por otro, repensar las

¹³⁰ Lozares, Carlos. "La teoría de redes sociales". *Papers*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 48, 1996, pp. 103-126.

¹³¹ Entendemos que los individuos toman decisiones que dependen de sus constreñimientos y recursos, de la anticipación y de las acciones paralelas de otros individuos. Existe, por lo tanto, un margen de maniobra delimitado, con posibilidades que son finitas. A su vez, se trata de un espacio de elección no dotado de eficacia: los individuos pueden no percibir el margen de elección, pueden no usarlo o evaluarlo incorrectamente. Ver: Crozier, Michel y Erhard Friedberg. "El actor y su estrategia" *El actor y el sistema. Las restricciones de la acción colectiva*. México D.F., Alianza Editorial, 1990.

¹³² Ortiz, Renato. "América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo", *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, Fundación Friedrich Ebert, n° 166, 2000, pp. 44-61.

¹³³ Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas. Revistas culturales... Op. Cit.* p. 23.

relaciones entre centros y periferias. El carácter siempre parcial del conocimiento generado a partir de una determinada escala de observación requiere de un desplazamiento del pensamiento dicotómico de los opuestos hacia una dialéctica más compleja. La variación de la distancia focal permite aprehender tramas distintivas de lo social y cultural que enriquecen la comprensión de los procesos a partir de un vaivén continuo entre lo micro y lo macro. Según Sandra Fernández, los estudios regionales y locales, encarados desde análisis exhaustivos de casos, no son referentes anecdóticos de un pasado más remoto o más cercano, ni tampoco son fruto de investigaciones parciales que no disponen de un contexto de comprensión significativo; por el contrario, ellos hacen que la Historia –en tanto disciplina por excelencia del contexto– subraye la potencialidad de la relevancia del caso en la comprensión del todo, la interpretación de la particularidad para esbozar un plano general, la explicación de lo singular para la complejización de la totalidad.¹³⁴ Desde esta perspectiva se evita caer tanto en el error del localismo anecdótico y desmigajado como en la falsa idea de concebir lo micro como reflejo de una historia nacional, generalmente producida desde Buenos Aires. La reducción de escala a partir de un análisis microscópico y el estudio intensivo del material documental revelan la densa red de relaciones que configuraron la acción humana a partir de la exploración de lo micro y su articulación con preguntas más generales.¹³⁵ En este sentido, el principio fundamental de la práctica micro-histórica consiste en reducir la escala de observación y no las dimensiones de lo analizado, no se trata de estudiar cosas pequeñas sino de mirar puntos específicos pero hacerse preguntas más generales en un constante juego de escalas.

El análisis de la circulación de individuos, grupos e ideas permite, a su vez, explorar las condiciones de jerarquización de los espacios y advertir el carácter inestable y relativo de las posiciones de centro y periferia.¹³⁶ Sin

¹³⁴ Fernández, Sandra. "Introducción". En: *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario, Prohistoria, 2007, p. 44.

¹³⁵ Barrera, Darío G. (Comp.) *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia, Prohistoria, 2002.

¹³⁶ Sorá, Gustavo. "Prólogo. Interiorizar y objetivar, o la centralidad de la periferia cordobesa". En: Agüero, Clarisa y Diego Garcia (Comps.) *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, La Plata, ediciones Al Margen, 2010.

desconocer los desequilibrios de poder que efectivamente existían en el período considerado, las concebimos como posiciones dinámicas y no como categorías sustanciales e intrínsecas a los espacios regionales o locales.¹³⁷ Mientras que en algunos aspectos la ligazón entre Bahía Blanca y Buenos Aires era determinante, en otros la ciudad reforzaba su posición de nodo a partir de la creación de redes personales e institucionales con otros núcleos. El recorrido que aquí se inicia pretende avanzar en el estudio de dichos entramados en clave de una *microhistoria translocal* para abordar las configuraciones singulares de los distintos espacios, analizar las dinámicas relacionales y profundizar en el estudio de las acciones y representaciones de los agentes que intervinieron en cada localidad.¹³⁸

1.5 Organización de la tesis

De acuerdo a la hipótesis y los objetivos planteados en los apartados precedentes, hemos estructurado la presente tesis en dos secciones que consideran, respectivamente, las iniciativas civiles y estatales para la institucionalización de la música. Aunque este ordenamiento responde a un criterio que permite diferenciar ambas esferas, lo cierto es que las fronteras entre lo privado y lo público resultan permeables y porosas: aún cuando las iniciativas de la sociedad civil funcionaron de manera complementaria o en reemplazo de la acción oficial, el Estado –en sus diversas instancias administrativas– intervenía como proveedor de recursos, ente de regulación y/o agente de legitimación.¹³⁹ La relación entre este último y la sociedad civil ha sido complejizada a partir del concepto de *sociedad política* formulado para superar el cuestionamiento de la autonomía de la sociedad civil y dar cuenta de “las instituciones e individuos con vocación de participar o influir en la

¹³⁷ Agesta, María de las Nieves. *Páginas Modernas... Op. Cit.* p. 26

¹³⁸ De Vito, Christian G. “Verso una microstoria translocale”. *Quaderni storici*, fascicolo 3, dicembre 2015, Bologna, Società editrice il Mulino, pp. 815-833.

¹³⁹ Agesta, María de las Nieves. “Tramas institucionales y relaciones de sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX. Problemas, hipótesis y perspectivas”. *II Conversatorio Temas y problemas de la Historia Regional. Una agenda para Historia Social, Política y Cultural*. ISHIR. 29 y 30 de junio de 2021, modalidad virtual.

dirección del estado o de subvertir la sociedad y el estado.”¹⁴⁰ Lejos de tratarse de un trayecto lineal y vertical en el que la sociedad civil dejó paso a la intervención de un Estado fuerte, se trató de un proceso complejo de continua interrelación entre ambos en condiciones que fueron cambiantes.

La primera parte se centra en el análisis del asociacionismo, las redes e iniciativas civiles para la institucionalización de la música. El capítulo uno propone un recorrido por la historia de los conservatorios particulares locales, prestando especial atención a las prácticas y representaciones de los agentes que los constituyeron y a los significados otorgados a la instrucción artística en una sociedad en transformación. Indaga, además, acerca del rol que tuvieron estas instituciones en el proceso de profesionalización de la actividad musical. El segundo capítulo se ocupa de la institucionalización de agrupaciones vocales e instrumentales en Bahía Blanca impulsada por parte de diferentes actores y en temporalidades distantes. Los organismos generaban instancias compartidas de producción musical vinculadas con la construcción de identidades sociales, religiosas y políticas y, además, contribuían al establecimiento de vínculos entre los músicos bahienses alimentando sus expectativas de dedicarse profesionalmente a la disciplina. El siguiente aborda el asociacionismo cultural que tuvo como objeto la promoción de la música académica. El foco está, principalmente, en la Asociación Bernardino Rivadavia y en la Asociación Cultural dado que se ocuparon de su difusión de manera sostenida y continua durante todo el período analizado, pero también se presta atención a otras iniciativas que vehiculizaron propuestas alternativas o consumos específicos. Por último, el cuarto capítulo se ocupa de las organizaciones de músicos gestadas en Bahía Blanca desde los años treinta para analizar su estructuración y las transformaciones que experimentaron en relación con la actividad artística y con los cambios de la vida política y social del país.

¹⁴⁰ Acha, Omar. “Sociedad civil y sociedad política durante el primer peronismo”. *Desarrollo Económico*. Buenos Aires, vol. 44, n° 174, julio-septiembre 2004, pp. 199-230.

El quinto capítulo abre la segunda parte de la tesis dedicada a las políticas culturales y educativas desarrolladas por el Estado para la institucionalización de la música. Este apartado se presenta como un panorama amplio que se ocupa de las condiciones en las que se articularon los proyectos de formalización musical durante la primera parte del siglo XX. Los últimos capítulos tienen como objeto el análisis de las políticas estatales para la institucionalización de la educación y la interpretación musical, respectivamente. Ambos se estructuran considerando las primeras acciones públicas delineadas por la esfera municipal y, con un carácter más orgánico, el programa provincial ligado a los ideales civilizatorios y a la vida académica.

**PRIMERA PARTE: Asociacionismo, redes e iniciativas privadas
en la institucionalización de la música**

**CAPÍTULO 1: Una cartografía de la enseñanza musical no oficial.
Prácticas y agentes en los conservatorios privados de Bahía Blanca**

Interpretar con precisión y expresividad un Nocturno de Chopin en el piano o un estudio de Wieniawsky en el violín eran destrezas valoradas por la sociedad bahiense de finales del siglo XIX. Desde aquellos años se habían multiplicado con rapidez los conservatorios y los profesores particulares que respondían a los intereses musicales de niños y jóvenes. Mientras que algunos docentes se habían educado de manera informal, otros tenían estudios legitimados por instituciones de los centros culturales del país y del exterior. Junto con la sonorización de las películas mudas en los cines, la enseñanza musical generó un polo de atracción para artistas de distintas latitudes que encontraron en Bahía Blanca un fecundo nicho de desarrollo profesional. Producto de su integración como nudo ferro-portuario en el modelo agroexportador desde la década de 1880, la ciudad había experimentado profundas transformaciones económicas y sociales. Sin embargo, el progreso económico no era suficiente: la población de Bahía Blanca debía instruirse de acuerdo con los ideales civilizatorios ligados a la "alta cultura". En consonancia con estos cambios, el cultivo de las artes se había vuelto significativo para una sociedad en constante cambio y crecimiento demográfico. La música académica, especialmente, congregaba artistas y aficionados en distintos espacios y hogares de la ciudad. Por un lado, las reuniones en las viviendas de las élites generaban espacios más íntimos para las prácticas musicales. Allí, las damas de la alta sociedad bahiense solían encontrarse para organizar tertulias en las que se ejecutaban obras musicales con violín, canto y piano. Pese a que este último se había convertido en el instrumento predilecto de las familias selectas del país, en Bahía Blanca no era frecuente su posesión. De hecho, por más de veinte años existió un único piano horizontal que pertenecía a Adela Casati de Caronti, una inmigrante francesa de origen italiano que había arribado a la ciudad en 1859. Por otro lado, las modernas formas de asociacionismo se visibilizaron en la creación de instituciones específicamente culturales como la Sociedad Artística (1889) en la que predominaban las actividades musicales. Con un perfil elitista y selecto, la asociación organizaba conciertos que eran la "attraction de las personas de bien" y que contaban con la participación de pianistas, violinistas,

guitarristas, clarinetistas, violonchelistas, guitarristas y maestros de banda. A diferencia de las políticas culturales que impulsaron la creación de conservatorios estatales desde finales del siglo XIX en Buenos Aires, las iniciativas oficiales para la institucionalización de la música en Bahía Blanca comenzaron a gestarse desde la década de 1930. Aunque los proyectos no tuvieron continuidad, constituyeron una primera tentativa de avance del Estado sobre la educación artística en la ciudad. Hasta la efectiva fundación del conservatorio oficial en 1957, los principales centros de educación de músicos fueron los establecimientos privados.

El presente capítulo propone un recorrido por la historia de los conservatorios particulares locales entre 1928 y 1959, prestando especial atención a las prácticas y representaciones de los agentes que los integraron y a los significados otorgados a la instrucción artística en una sociedad en transformación. Indaga, además, acerca del rol que tuvieron estas instituciones en el proceso de profesionalización de la actividad musical. Durante más de cincuenta años los conservatorios se ocuparon de la educación musical extra escolar de numerosos alumnos quienes se perfeccionaron como instrumentistas, se insertaron laboralmente como educadores o desarrollaron sus prácticas artísticas en el ámbito familiar. Al igual que en otras ciudades del país, en Bahía Blanca fue la iniciativa privada la que motorizó la institucionalización de la enseñanza musical. Esta condición, sin embargo, no era privativa de la instrucción artística sino que atañía a la educación de manera general. Distintos autores han enfatizado la capacidad organizativa de la sociedad civil durante los años que cierran el siglo XIX e inauguran la nueva centuria. El rol de los vecinos en la fundación de escuelas y colegios en distintos pueblos de la provincia de Buenos Aires ha sido señalado por Ricardo Pasolini, quien destacó la convivencia de instituciones creadas con fondos municipales y provinciales con aquellas sostenidas con recursos privados.¹⁴¹ Aunque las leyes fundamentales del sistema educativo fueron plasmadas en la década de 1870 y

¹⁴¹ Pasolini, Ricardo. "Vida cotidiana y sociabilidad". En: Palacio, Juan Manuel. *Historia de la provincia de Buenos Aires... Op. Cit.*, p. 371.

1880, el acceso a la escolarización pública por parte de la población se vio retrasado. En efecto, los distintos sectores de la sociedad civil fueron quienes crearon instancias específicas o utilizaron con sentido propio los espacios surgidos al interior del sistema para complementar o suplir el accionar estatal.¹⁴² Las llamadas "escuelas particulares" estaban presentes en todo el territorio provincial y aparecían ligadas a asociaciones étnicas o a parroquias católicas. En principio, el aprendizaje no estaba regulado por un currículum oficial o un sistema graduado sino que se regía por los preceptos de cada maestro. El panorama fue complejizado a partir de la expansión de la educación pública cuando fueron establecidas instituciones y reglamentaciones específicas para centralizar y sistematizar la instrucción de la población.¹⁴³

El avance oficial en materia musical se produjo desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX cuando el Estado nacional y, en particular, el provincial fueron creando instituciones para la educación musical. Frente a la intervención pendular del aparato estatal, se conformó un circuito relativamente consolidado de entidades particulares que satisfacía las demandas de la sociedad respecto de la educación artística. Se producía, por un lado, cierta colaboración entre las esferas estatal y civil que permitía que los egresados de los conservatorios privados se insertaran como docentes de las escuelas públicas sin contar con títulos habilitantes y, al mismo tiempo, una competencia entre ellos ya que las instituciones estatales otorgaban garantías educativas y certificaciones legítimas que los particulares no ofrecían. No obstante, estos conservatorios coadyuvaron a la formación específica de los músicos, habilitaron espacios de inserción laboral y funcionaron como espacios

¹⁴² Carli, Sandra. "Infancia y Sociedad: La mediación de las asociaciones, centros y sociedades populares de educación". En: Puiggrós, Adriana (Dir.) *Historia de la Educación en la Argentina, vol. II. Sociedad civil y Estado en los orígenes del sistema educativo argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1991, p. 14; Lionetti, Lucía. *La misión política de la escuela pública. Formar a los ciudadanos de la república (1870-1916)*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2007.

¹⁴³ Santos La Rosa, Mariano. "Historia de la educación en Bahía Blanca (1880-2001)". En: Cernadas, Mabel y José Marcilese. *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca: EdiUns, 2018, pp. 305-344.

para tejer vínculos y configurar experiencias musicales compartidas en las que se forjaban identidades individuales y colectivas.¹⁴⁴

La primera parte de este capítulo procurará construir una imagen más o menos global de los conservatorios privados e indagará en los vínculos que se tendieron con otras instituciones del país y del sudoeste bonaerense. Mientras que algunos establecimientos generaron una dependencia directa con las casas centrales de Buenos Aires, otros tuvieron un mayor grado de autonomía y sólo convocaban a profesores procedentes de aquellos establecimientos para evaluar los saberes de los estudiantes. De manera concomitante, Bahía Blanca actuaba como receptora de aquellos alumnos procedentes de localidades regionales que rendían sus respectivos exámenes en los conservatorios de la ciudad. Así, las instituciones locales se insertaban en circuitos educativos más amplios y, aunque estos lazos eran cuestionados con frecuencia, no se discutía la preeminencia simbólica de las instituciones y músicos capitalinos. La segunda parte se centrará en la estructuración y funcionamiento de los conservatorios. Atenderemos a la ubicación de las instalaciones en las que se desarrollaban las actividades de enseñanza, así como a la oferta educativa y a los planes de estudio implementados. Con diversos grados de sistematicidad, los conservatorios se regían por reglamentos propios o procedentes de aquellos con los que habían generado una dependencia. La ausencia de un organismo central que fiscalizara las actividades en los distintos establecimientos generaba disputas en torno a la profesionalidad con la que se impartía la enseñanza. Este apartado pretende, por lo tanto, restituir los conflictos y las luchas de intereses entre los músicos y otros agentes de la sociedad civil local. Asimismo, prestará atención a las divergencias y similitudes en las selecciones estéticas que realizó cada institución educativa. En tercer lugar nos detendremos en las trayectorias del alumnado y de los cuerpos docentes. ¿De dónde provenían? ¿En qué

¹⁴⁴ Firth, Simon. "Música e identidad" En: Stuart Hall y Paul Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 18-213; Negus, Keith y Patria Román Velázquez. "Belonging and detachment: musical experience and the limits of identity". *Poetics*. n° 30, 2002, p. 133-145.

instituciones se habían educado? ¿Cuáles eran sus orígenes familiares? ¿Qué actividades desarrollaron en relación con la música? ¿Intervinieron en otras esferas culturales o políticas? ¿Cómo se exhibían ante la sociedad bahiense? Estas y otras cuestiones que iremos planteando en el transcurso del apartado nos permitirán trazar un perfil de los agentes que transitaban por las aulas de los conservatorios privados.

1.1 Redes institucionales y personales en los conservatorios privados

...ciascun luogo è costruito dall'intersecarsi di molteplici reti sociali e connessioni e dal loro mutare nel tempo. La specificità di ciascun sito deriva cioè non dal suo isolamento, ma dalla specificità delle connessioni che lo attraversano e lo costruiscono, e che lo hanno attraversato e costruito in epoche precedenti.¹⁴⁵

Aún cuando el Estado había ampliado sus funciones en materia educativa, el peso mayor de la formación musical en la provincia de Buenos Aires y en otras regiones se encontraba, sin embargo, en manos privadas. Uno de los centros de enseñanza que más se destacó a nivel nacional fue el Conservatorio de Música de Buenos Aires creado en la ciudad homónima por Alberto Williams en 1893.¹⁴⁶ Según la crónica de Paul Groussac, la entidad ofrecía clases de solfeo, composición, canto, piano, violín, violonchelo y flauta siguiendo los preceptos europeos y era frecuentada por grupos de alumnas y alumnos que cursaban sus materias en franjas horarias diferenciadas.¹⁴⁷ Para la década del veinte había logrado abrir ciento siete sucursales en distintas localidades del

¹⁴⁵ ...cada lugar es construido por el entrecruzamiento de múltiples redes sociales y conexiones, y por su mutación en el tiempo. La especificidad de cada sitio no deriva por lo tanto de su aislamiento, sino de la especificidad de las conexiones que lo atraviesan y lo construyen, y que lo han atravesado y construido en épocas precedentes. De Vito, Christian G. "Verso una microstoria translocale (micro-spatial story). *Quaderni Storici*. Bolonia, fascículo 3, 2015, p. 823.

¹⁴⁶ Huseby, Gerardo y Melanie Plesch. "La música argentina en el siglo XX". *Op. Cit.*

¹⁴⁷ Groussac, Paul. *Paradojas sobre música*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008 [1984-1985], pp. 87-91.

país y del exterior.¹⁴⁸ Así, se había generado una extensa red de instituciones y la educación musical se transformaba en una provechosa fuente de ingresos económicos para Williams y los subdirectores a cargo de cada sede.¹⁴⁹

El Conservatorio de Música de Buenos Aires no era el único que tenía filiales en el interior del país. Se han identificado dependencias de los establecimientos Santa Cecilia,¹⁵⁰ Thibaud-Piazzini,¹⁵¹ Fontova,¹⁵² Fracassi¹⁵³ y Beethoven¹⁵⁴ en ciudades como San Juan, Mendoza, Rosario y Córdoba.¹⁵⁵ En verdad, las vinculaciones no siempre se generaban con las entidades porteñas sino que, muchas veces, las casas centrales se encontraban en núcleos urbanos

¹⁴⁸ Si bien la mayoría de las sucursales estaban ubicadas en la provincia de Buenos Aires, el Conservatorio Williams tenía sedes en Salta, Jujuy, Corrientes, Santa Fe, Mendoza, Catamarca, Misiones, Entre Ríos, San Luis, San Juan, Córdoba, Tucumán, La Pampa, Santiago del Estero y en ciudades de países vecinos como La Paz (Bolivia), Asunción y Encarnación (Paraguay). "Nómina de las sucursales del Conservatorio de Música de Buenos Aires". *La Quena*. n° 24, junio y julio de 1925.

¹⁴⁹ Massone, Manuel y Oscar Olmello. "La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina". *Resonancias*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, vol. 22, n° 42, 2018, pp. 33-52

¹⁵⁰ El Conservatorio "Santa Cecilia" fue fundado en 1894 por los músicos italianos Luis Forino y José Bonfiglioli. En 1906 la dirección quedó en manos de Héctor Forino, Ferruccio Cattelan y Cayetano Troiani. En: Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999, p.894.

¹⁵¹ El "Thibaud-Piazzini" había sido fundado por los pianistas Alfonso Thibaud y Edmundo Piazzini en 1904. Ver: Manso, Carlos. *Del Teatro de la ópera a Carmen Piazzini*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos, 2012, p. 88.

¹⁵² Esta institución había sido constituida en 1905 por León y Conrado Fontova. Huseby y Plesch. "La música argentina" *Op. Cit.*

¹⁵³ El conservatorio "Fracassi" había sido fundado en Buenos Aires por el músico italiano Elmerico A. Fracassi en 1905.

¹⁵⁴ Aunque el conservatorio "Beethoven" fue creado en 1900 por el compositor italiano Lorenzo Scalese, pocos años después la dirección pasó a Armando Fiocco. En 1923 se hicieron cargo de la institución los músicos Alfredo Pinto y Augusto Sebastiani, hasta que en 1930 se separaron y conformaron dos conservatorios independientes, el Antiguo Conservatorio Beethoven, a cargo del último, y el Conservatorio Beethoven, en manos de Pinto. Paiva, Vanina. *El campo de la música académica en Argentina... Op. Cit.*, p.5.

¹⁵⁵ Fernández, Rubén Alejandro. *Actividad musical en los conservatorios de San Juan (1952-1966)*. San Juan, Universidad Nacional de San Juan, 2010; Rovira, Elvira. "Los conservatorios y la actividad musical educativa entre 1944 y 1960". *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan*. San Juan, EFFHA, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 2007, pp. 85-112; Ruíz, Germán. "La enseñanza del piano en la primera mitad del siglo XX en Villa María, Cba". *Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. El piano. Historia, didáctica e interpretación*. Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 2016. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/ensenanza-piano-siglo-xx-ruiz.pdf>;

más cercanos. Así sucedía en San Juan y Santa Fe en donde se abrían filiales de conservatorios mendocinos y rosarinos, respectivamente.¹⁵⁶

En Bahía Blanca, la educación musical fue impulsada en principio por profesores que se habían capacitado en circuitos informales o que provenían de otras ciudades. De manera paulatina, las prácticas educativas que solían ser individuales o asistemáticas comenzaron a formalizarse en instituciones desde finales del siglo XIX.¹⁵⁷ Las guías comerciales de la ciudad ponen de relieve un crecimiento del número de conservatorios pero también de músicos. Resulta necesario destacar que una gran parte de ellos establecía vinculaciones con las academias porque era allí donde sus alumnos acreditaban sus saberes. Es decir, los estudiantes se preparaban con los profesores particulares y, a continuación, rendían los exámenes correspondientes en los conservatorios.¹⁵⁸ Este procedimiento evidencia las asimetrías existentes entre las distintas modalidades de enseñanza. En efecto, la pertenencia a aquellas instituciones otorgaba un prestigio mayor que la capacitación individual con un docente.

Durante las primeras décadas del siglo XX se abrieron conservatorios que se articularon con otros de la capital, con entidades políticas como la escuela de música de la Agrupación Artística Socialista y con asociaciones étnicas como el Instituto Musical Eslava.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Fernández, Rubén Alejandro. *Actividad musical... Op. Cit.* y Cozzi, Daniel. *La creación musical en Rosario*. Rosario, UNR Editora, Universidad Nacional de Rosario, 2007, p. 26; Yunis, Micaela. "Cultoras del arte musical..." *Op. Cit.*

¹⁵⁷Entre ellos los conservatorios La Capital (1889) y Bahía Blanca (1905), dirigidos por el violinista Andrés Dalmau y la profesora Ana F. F. de San Martín, y la Academia Mozart (1908) fundada por el español Enrique Guzmán.

¹⁵⁸ Este es el caso de las profesoras Luisa Pernicci, Electra Ludueña de Gorg y Ramona C. de Dahn quienes llevaban a sus alumnos a rendir al Conservatorio Argentino.

¹⁵⁹ Aunque luego fue adherido al Instituto Fontova, en sus inicios el Instituto Eslava fue creado en el seno de la Sociedad de Socorros Mutuos Nueva España con el objetivo de "ofrecer, especialmente a sus asociados o miembros de sus respectivas familias, los beneficios de la cultura musical". "El Arte en Bahía Blanca". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, número extraordinario, 1 de enero de 1921, pp.56-57.

[Cuadro 1] Filiales de conservatorios de Buenos Aires fundadas en Bahía Blanca entre 1900 y 1930

	Conservatorio	Fundador/Director local	Conservatorio de Buenos Aires	Examinadores en Bahía Blanca
1900-1910	Santa Cecilia	Juan Tomassini/ Eleodora Salotti	Santa Cecilia	Héctor Forino/ Mario Rossegger
	Williams	Néstor Cisneros y Alejandro Inzaurraga	Conservatorio de Buenos Aires	Jurado local
1910-1920	Verdi	Livia Tatti de Bonomi	Thibaud-Piazzini	Celia R. de Más
	Rossini	Juan B. Quagliotti	Rossini	Francisco de Paula
	Eslava	Beatriz Romero Palacios	Instituto Fontova	León Fontova
	Panisse	Virgilio Panisse	Drangosch	Ernersto Drangosch
1920-1930	Fracassi	Delfina Carmen Rodríguez	Fracassi	Julio Morini/ Juan Carlos Durán
	Clementi	Carmelita A. M. Cimadamore	Clementi	Lorenzo Spena
	Richard Strauss	Juana Camy de Casal Buceta	Richard Strauss	María W. de Winizky e Ignacio Winizky
	Argentino	Domingo Amadori	Escuela Argentina de Música	Julián Aguirre/ Rafael González/ Juan José Castro/ Ricardo E. Rodríguez
	Liceo Musical Bahiense	Siro Colleoni	Rossini	Francisco de Paula

Fuente: Elaboración propia sobre la base de los datos extraídos de las comunicaciones de los conservatorios publicadas por la prensa local.

La ciudad de Buenos Aires operaba en el imaginario como garantía de calidad y como centro de legitimación por excelencia, dado que era allí donde la música académica había adquirido un mayor desarrollo y donde existía una tradición consolidada de educación en esta área. Por ende, las distintas instituciones procuraron generar nexos con la capital mediante dos vías. Por un lado, se fundaron filiales de reconocidos conservatorios porteños y, por otro, se convocó a intérpretes y compositores destacados para que se trasladaran a Bahía Blanca y tomaran los exámenes finales. Es posible que los vínculos se originaran a

partir de la radicación de estos últimos en Bahía Blanca o bien por el traslado hacia la metrópoli de artistas locales que profundizaban sus estudios en aquellos institutos centrales y luego regresaban para abrir las sucursales. En el caso del Conservatorio de Buenos Aires dirigido por Alberto Williams, los directores de las filiales habían formado parte del cuerpo docente de la casa central.¹⁶⁰ El acceso a los cargos jerárquicos estaba mediado por la decisión del mismo Williams, que seleccionaba a los músicos según sus capacidades profesionales.¹⁶¹ Como ha escrito Numa Rossotti en sus memorias:

Estudié con el maestro Williams durante cuatro años, después de los cuales me designó para dirigir la sucursal del Conservatorio en Bahía Blanca. Tenía 18 años y desde los 15 formaba parte de mesas examinadoras. A los 14 me presenté por primera vez en público.¹⁶²

Es cierto que la educación musical solía comenzar en la primera década en la vida de los niños y de las niñas. Por ende, el tránsito desde el rol de "estudiante" al de "profesor" se producía a temprana edad. A diferencia de lo que ocurría con otras sucursales de entidades capitalinas, los docentes y directivos locales del Williams estaban habilitados para integrar las mesas examinadoras. Por lo tanto, no era necesario el traslado de representantes desde Buenos Aires como sucedía en las otras filiales.

Aunque estaba adherido al establecimiento dirigido por Ernesto Drangosch,¹⁶³ el conservatorio Panisse (1915) fue la única institución bahiense que llevó el nombre de un músico local. Esta divergencia puede encontrar sus razones en la trayectoria y el reconocimiento externo alcanzado por su fundador, Virgilio Panisse. Nacido en Bahía Blanca en 1889, había estudiado violín en la sucursal del Conservatorio de Buenos Aires. Merced a una beca

¹⁶⁰ Numa Rossotti, Julio Oscar Pinto y Alberto Savioli fueron directores de la sucursal bahiense y se habían formado en el Conservatorio de Buenos Aires.

¹⁶¹ Massone, Manuel y Oscar Olmello. "La crisis de 1890..." *Op. Cit.* p. 46.

¹⁶² Rossotti, Numa. *Recuerdos y anécdotas*. La Plata, Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez, 1955, p. 11.

¹⁶³ Ernesto Drangosch nació en la ciudad de Buenos Aires en el año 1882. Estudió con Carlos Marchal, Alberto Williams y Julián Aguirre. Se perfeccionó en Alemania, país en el que realizó numerosas presentaciones. Retornó a la Argentina y se radicó en La Plata donde se desempeñó como docente, director de orquestas y compositor. Fue titular de la orquesta de la Asociación de Profesorado Orquestal en la década del veinte.

otorgada por la Municipalidad de Bahía Blanca, en 1910 continuó sus estudios en el Real Conservatorio de Bruselas dirigido por César Thomson de donde egresó con el primer premio. Luego de ocupar los puestos de primer violín en orquestas sinfónicas de Europa y de El Cairo, Panisse retornó a su ciudad natal en 1915 y fundó su conservatorio. Cuando se trasladó a La Plata en 1921,¹⁶⁴ la denominación de la entidad fue modificada a Escuela Normal de Música y quedó en manos de uno de sus profesores, Luis Bilotti. Este cambio se vinculó, además, con el paso de Bilotti por la *École Normale de Musique* de París, establecida en 1919 y dirigida por el pianista Alfred Cortot. Dedicada a la educación de profesores y virtuosos a través de un dispositivo integral, la institución francesa contemplaba la enseñanza exhaustiva de un instrumento, de teoría, escritura e historia de la música, de prácticas de repertorio y de pedagogía. Símbolo de excelencia y prestigio, este modelo quiso ser establecido por Luis Bilotti, al menos nominalmente, a través del reemplazo de la designación “conservatorio” por “escuela” con el objetivo de legitimarse y establecer una filiación directa con la capital francesa.¹⁶⁵ Pese a estas transformaciones, los vínculos con Drangosch para suscribir los diplomas y presidir los exámenes se mantuvieron hasta su fallecimiento, en 1925.¹⁶⁶

Del mismo modo, la Escuela Profesional de Piano fundada por Elba Ducós (1930) y la Escuela Superior de Música (1933) encabezada por Alberto Savioli buscaron distanciarse del “modelo conservatorio” que, tal como se desprende de las fuentes, se hallaba desprestigiado entre algunos sectores de la sociedad. Aunque presidían los exámenes los profesores Arturo Luzzatti y Constantino Gaito, provenientes del Conservatorio Nacional, ninguna de ellas generó una dependencia directa con los centros capitalinos.¹⁶⁷ Asimismo, la Escuela

¹⁶⁴ En esta ciudad fundó la Escuela Profesional de Música, constituyó el Cuarteto de Cuerdas “La Plata” y encabezó la Orquesta Sinfónica de la capital bonaerense.

¹⁶⁵ En la normalización de la educación musical en Bahía Blanca confluyeron, entonces, dos modelos distintos. Por un lado, la regulación y sistematización de la enseñanza y, por otro, la filiación con el normalismo francés encauzado a preparar profesores con una formación cultural integral y de alto nivel.

¹⁶⁶ A continuación, lo sucedieron los pianistas Jorge Fanelli y Raúl Spivak que se trasladaban a Bahía Blanca al menos una vez por año.

¹⁶⁷ Los alumnos de la cantante Celia Radaglia de Avanza, por su parte, rendían ante el profesor y crítico musical Emilio Pelaia.

Superior de Canto fundada por Luisa Marino de Mux y el Conservatorio Guala creado por Alberto Guala y su esposa Elsa Fanny Conte no parecen haber tendido ningún lazo con Capital Federal. Las relaciones con los representantes porteños no se restringían a su intervención en las mesas examinadoras sino que, en algunas ocasiones, también eran convocados para brindar audiciones. Así, Ernesto Drangosch ofreció un concierto en 1919, Jorge Fanelli¹⁶⁸ se presentó en dos oportunidades en 1931 bajo los auspicios de la Asociación Cultural¹⁶⁹ y León Fontova actuó en distintas ocasiones como director de orquesta y como violinista.¹⁷⁰ Estas acciones que excedían a la actividad docente contribuían a reforzar el prestigio profesional de los músicos en el ambiente local.

Cabe señalar que, al fundarse el Conservatorio Nacional, la prensa bahiense comenzó a objetar tanto la incorporación de los conservatorios locales a los de las metrópoli como los viajes de los profesores examinadores porque sostenía que buscaban asegurar la permanencia de los alumnos mediante la arbitrariedad y la escasa exigencia en los exámenes. La revista *Arte y Trabajo* recuperaba el testimonio de un músico local quien sostenía que: "es hora [...] de cortarles el negocio y los inútiles paseos a los profesores que nos visitan anualmente, quienes vienen a esta ciudad con el propósito de no ver ni oír nada y sí poner calificaciones de sobresaliente hasta... a los que barren los conservatorios".¹⁷¹ Como alternativa, se proponía que los estudiantes fueran a rendir al Conservatorio Nacional de Música para realizar evaluaciones con un mayor grado de imparcialidad. Frente al afán de lucro de los privados, las instituciones oficiales emergían como garantía de excelencia al valorar el

¹⁶⁸ Si bien había nacido en Tandil, este músico se había criado en Bahía Blanca. "Realizó su segundo concierto el pianista Jorge C. Fanelli". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n°3751, 25 de mayo de 1931, p. 4.

¹⁶⁹ Agesta, María de las Nieves; Caubet, María Noelia 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, Juliana López Pascual y María de las Nieves Agesta. *Amalgama y distinción: culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2017, p. 155.

¹⁷⁰ "El concierto de esta noche en el Teatro Municipal". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n° 3632, 7 de febrero de 1931, p. 9 y "Maestro León Fontova". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVIII, n° 5225, 15 de diciembre de 1937, p. 8.

¹⁷¹ Monteverde, M. A. "Temas musicales. Incorporación de los conservatorios". *Arte y Trabajo*, n° 130, 30 de junio de 1925.

mérito, el esfuerzo y el talento de los estudiantes.¹⁷² Estas disputas daban cuenta del interés de los músicos por proteger sus fuentes laborales y del de ciertos grupos que reclamaban la legitimación estatal de los diplomas y del desempeño profesional. Aunque garantizaba a las "escuelas particulares" la libertad de enseñar, las distintas agencias estatales se reservaban el otorgamiento de certificados y títulos.¹⁷³

No obstante la solidez del nexo con Buenos Aires, el entramado de redes institucionales era más complejo que la relación bilateral con la capital. Desde los años treinta, entidades bahienses como la Escuela Normal de Música y el Instituto Eslava tuvieron sus filiales en localidades de la región bonaerense y en el territorio nacional de La Pampa. La primera había abierto sucursales en Coronel Pringles, Punta Alta y Bernasconi. Por su parte, el Eslava tenía dependencias en Punta Alta, Tornquist y Jacinto Arauz.¹⁷⁴ En este marco, Bahía Blanca operaba como lugar de encuentro para la acreditación de los saberes que se impartían en las filiales regionales. Sin desconocer los desequilibrios de poder que efectivamente existían en el período considerado, resulta evidente que el lugar de Buenos Aires como único nodo de la educación musical se desdibuja y el binomio centro-periferia resulta poco operativo para pensar los lazos entre las distintas entidades. Por el contrario, adoptamos un enfoque que enlaza distintos puntos urbanos a través de la circulación de individuos, grupos e ideas y que explora las condiciones de jerarquización de los espacios.¹⁷⁵

1.2 Enseñar, conservar, exhibir. Un panorama de las actividades musicales en los conservatorios privados

¹⁷² Agesta, María de las Nieves. "Por amor al arte..." *Op. Cit.*

¹⁷³ Vior, Susana E. y Laura Rodríguez. "La privatización de la educación argentina: un largo proceso de expansión y naturalización". *Pro-Posições*. Vol. 23, n° 2, 2012, pp. 91-104.

¹⁷⁴ La creación de redes institucionales no se circunscribía a las prácticas académicas sino que también incluía a la música popular. Por ejemplo, el acordeonista Antonio Panelli había fundado un instituto de enseñanza musical en Bahía Blanca que tuvo sucursales en La Pampa y en Río Negro.

¹⁷⁵ Sorá, Gustavo. "Prólogo. Interiorizar y objetivar, o la centralidad de la periferia cordobesa". *Op. Cit.*

Asistir a la escuela y concurrir al conservatorio era la rutina de niños y jóvenes durante la primera parte del siglo XX. Las clases en los establecimientos musicales se correspondían con el calendario escolar ya que comenzaban en marzo y se extendían hasta diciembre, cuando se efectuaban las audiciones de fin de año y los exámenes finales de las materias. Este cronograma contemplaba los traslados de los profesores que arribaban desde Buenos Aires pero también tenía en consideración las fechas en las que las familias de los alumnos vacacionaban.¹⁷⁶ Hasta los años cuarenta, el desarrollo del turismo era patrimonio de las clases medias y altas de la sociedad, que contaban con los recursos económicos suficientes para trasladarse hacia diferentes espacios y regiones del país y del exterior.¹⁷⁷ La capacidad de recreación y turismo de las comunidades institucionales proporciona una idea acerca de los grupos sociales que frecuentaban los conservatorios. De hecho, esta práctica también era sostenida por algunos de los directores de los conservatorios y sus familias, quienes viajaban durante el receso estival.¹⁷⁸

Las instalaciones en las que funcionaban los conservatorios se ubicaban en calles céntricas de la ciudad [Anexo 1] y solían albergar las viviendas de los músicos, por lo que se puede advertir cierta indefinición entre los espacios privados de los propietarios y aquellos de uso público, es decir, en los que se encontraban los profesores y alumnos. Como se visualiza en el mapa, los conservatorios fundados luego de 1940 tuvieron una mayor dispersión sobre el tejido urbano y ampliaron la oferta de educación musical hacia los sectores

¹⁷⁶ La Escuela Normal de Música, anterior Conservatorio Panisse, finalizaba sus clases el quince de diciembre y las retomaba a mediados de febrero porque las familias de los alumnos acostumbraban a tomarse las vacaciones desde las últimas semanas de diciembre. "Conservatorio Panisse. Escuela Normal de Música". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año VIII, n°110, febrero de 1923, p. 13.

¹⁷⁷ Pastoriza, Elisa. *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2011, pp. 15-32.

¹⁷⁸ Mientras que Luis Bilotti pasaba largas temporadas en Chile y en la localidad balnearia de Piriápolis en Uruguay, Alberto Savioli paseaba por Río Negro y Chubut. Ver: "Señor Luis A. Bilotti y flia.". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIV, n° 4348, 6 de marzo de 1933, p. 7; "Señor Luis Bilotti y flia.". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVI, n° 4860, 7 de marzo de 1935, p. 8; "Sr. Alberto Savioli". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVI, n° 4855, 28 de febrero de 1935, p. 8.

medios y trabajadores de la ciudad.¹⁷⁹ De manera general, los edificios poseían una recepción o secretaría, salas especiales para las lecciones de instrumento y otras para las clases grupales. Como puede observarse en las siguientes imágenes correspondientes al Instituto Musical Eslava, la primera aula contaba con dos pianos: uno vertical y otro de media cola. No hemos podido determinar si fue por falta de espacio o por razones pedagógicas que ambos instrumentos se ubicaran en la misma habitación. Dado que estas lecciones parecían ser individuales y que los métodos de enseñanza solían estar caracterizados por la imitación y la repetición, quizás el docente ejecutaba ejemplos musicales en un piano y el alumno los reproducía en otro.¹⁸⁰ También podía suceder que, dependiendo del nivel de cada estudiante, se le asignara un piano diferente. Por el contrario, las clases de solfeo y teoría se desarrollaban en otro sector en el que se encontraban dispuestas nueve sillas orientadas hacia un pizarrón pentagramado. En ese caso, se agrupaba un número reducido de alumnos cuya atención parecía concentrarse en las explicaciones del docente. A diferencia de lo que ocurría en algunos centros educativos capitalinos, en Bahía Blanca los niños y las niñas cursaban en la misma franja horaria.

[Imagen 1] Interior del aula para las clases de piano

¹⁷⁹ Hacia la década del cincuenta el Conservatorio Clementi tenía sede en Villa Mitre y en la localidad vecina de Ing. White.

¹⁸⁰ Jorquera Jaramillo, María Cecilia. "Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española". *Revista Musical Chilena*. Santiago, año LXIV, n° 214, julio-diciembre de 2010, pp. 52-74.



Fuente: Instituto Musical Esloveno. *Resumen de su labor artística durante el año 1931*. Bahía Blanca, 1932.

[Imagen 2] Interior del aula para clases grupales



Fuente: Instituto Musical Eslava. *Resumen de su labor artística durante el año 1931*. Bahía Blanca, 1932.

Mientras que algunas instituciones disponían de auditorios adecuados para ofrecer conciertos, otras debían recurrir a las salas de los cines o de los teatros de la ciudad. La inauguración del nuevo edificio de la Asociación Bernardino Rivadavia en 1930 fue relevante para los directores de los conservatorios ya que la entidad disponía de un salón de actos con capacidad para cuatrocientas personas. Desde dicho año la sala fue alquilada reiteradamente por los institutos musicales cuando organizaban audiciones para un público numeroso. La inauguración de nuevos edificios o la ampliación de los espacios dedicados a la enseñanza motivaban la publicación periódica de fotografías y reseñas que aludían a las comodidades de las instalaciones. Respecto de la Academia de Guitarra de Plácido Justo Oliva ubicada en la primera cuadra de Avenida Alem, la revista *Arte y Trabajo* sostenía que "puede observarse en sus diferentes aspectos interiores de cada sala de estudios, rodeadas de un jardín de invierno al Este, de un patio Oeste, de una pérgola al Noroeste y de un hall amplio,

siendo esto un detalle más de su magnífica ventilación".¹⁸¹ Además del confort y la extensión de los salones, se resaltaban las buenas condiciones de salubridad dadas por los espacios abiertos y las corrientes de aire.¹⁸² La apertura de la nueva sede del Conservatorio Argentino en 1946 también fue destacada por la prensa ya que además de los espacios para la enseñanza, incluyó en la planta baja un amplio salón para la venta de instrumentos e insumos musicales, talleres de pianos, bandoneones y acordeones. Su dueño, Domingo Amadori, conjugaba, de este modo, la labor docente con la comercial. De manera similar, el profesor de guitarra Juan Manuel Dozo decidió abandonar sus tareas como profesor y se dedicó por completo al establecimiento "Dozo Sport" que había fundado en 1935 junto a José A. Fiore.¹⁸³

El funcionamiento de cada instituto solía regirse por un estatuto interno que organizaba el aprendizaje, los títulos y premios, las mensualidades y los derechos de exámenes. Los reglamentos pertenecientes al Instituto Eslava, por ejemplo, determinaban las matrículas que los estudiantes debían abonar con frecuencia anual y las cuotas mensuales que se pagaban por adelantado. A su vez, establecían las sanciones por falta de pago y por inasistencias reiteradas sin aviso.¹⁸⁴ La sistematización de las retribuciones permitía prever el ingreso económico mensual de la entidad para su sustento y para las remuneraciones docentes. A su vez, las penalizaciones propendían a mantener la estabilidad institucional y a conservar el alumnado.¹⁸⁵ Más allá del carácter económico de

¹⁸¹ "Academia de guitarra que dirige el profesor Plácido Justo Oliva". *Arte y trabajo*. Bahía Blanca, año XX, n° 212, octubre de 1935, p. 6.

¹⁸² Respecto de la inauguración de la sede propia del Conservatorio Bahía Blanca dirigido por Electra Ludueña de Gorg en 1958 *El Atlántico* destacó que "se dispone de un espacio y acústico salón, convenientemente aireado y otras dependencias que con precisión van a decidir en favor de la mayor eficacia educativa". "Sede propia del Conservatorio Bahía Blanca". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, N°171, 22 de noviembre de 1958, p. 4.

¹⁸³ Juan Manuel Dozo Jorgensen fue un guitarrista y profesor nacido en Bahía Blanca el 21 de enero de 1902. De formación autodidacta, se dedicó a la enseñanza del instrumento en el Conservatorio Argentino, dirigido por Domingo Amadori. Además, era el titular del negocio "Dozo Sport", dedicado a la venta de artículos deportivos, instrumentos y ediciones musicales. En dicho local funcionó la delegación de la firma "Breyer Hermanos" de la Capital Federal. Prat, Domingo. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934, p. 110.

¹⁸⁴ Si los alumnos no pagaban se les prohibía el acceso a las lecciones y si reiteraban sus inasistencias sin previo aviso quedaban sin matrícula y sin turno de clase.

¹⁸⁵ No contamos con datos que permitan dar cuenta de la flexibilidad o rigurosidad en la aplicación de las sanciones.

estas disposiciones, otras pautas destacaban la importancia concedida al aprendizaje de los estudiantes y sostenían que "en cada lección el Profesor tomará al alumno todo lo que haya preparado para ella, sin fijarse en el tiempo que dure."¹⁸⁶ Aunque la enseñanza era paga en todos los casos, existían distintos perfiles de conservatorios. Los grupos más acomodados solían frecuentar los establecimientos liderados por músicos reconocidos en el ambiente cultural de la ciudad y relacionados con instituciones consagradas de la escena porteña. Estos conservatorios se diferenciaban en términos simbólicos y económicos de aquellos ubicados en espacios barriales y vinculados a entidades sociales y políticas.¹⁸⁷

Las normativas y las publicidades de los conservatorios en la prensa informaban acerca de los instrumentos que podían estudiarse y de la organización de los aprendizajes. La educación musical estaba estructurada en tres ciclos: uno preparatorio, uno elemental y, por último, uno superior. De acuerdo con los resultados de los exámenes que eran publicados por los periódicos locales, los alumnos se recibían de profesores elementales en cinco años de estudio y de profesores superiores en el séptimo año. Sin embargo, en el Instituto Eslava alcanzaban el primer título en siete años y el superior, en nueve. Las diferencias entre los institutos ponen de relieve que no existía una unificación de los planes de estudio sino que cada uno de ellos se regía por las determinaciones de su director o por los reglamentos de los organismos a los que se incorporaban. Aún así, la estructuración de la enseñanza en los conservatorios locales no difería demasiado de aquella dispuesta por otros establecimientos del país.¹⁸⁸ Pese a que desde su denominación los títulos

¹⁸⁶ Instituto Musical Eslava. *Reglamento interno*. Bahía Blanca, 1924, p. 2.

¹⁸⁷ Por ejemplo, la Escuela de Música de la Agrupación Artística Socialista organizó clases de música para niños y adultos en horarios diferenciados a cargo de la asociada Delia Rigoglio. En contraste con los montos cobrados por otros conservatorios, este organismo fijaba la suma de dos pesos como cuota mensual, un valor mucho más accesible que permitía el acceso a sectores sociales menos favorecidos.

¹⁸⁸ Ver los planes de estudio del Conservatorio Thibaud Piazzini. *Instituto de Enseñanza Musical en los grados elemental, secundario y superior*. Buenos Aires, 1904; del Instituto Musical Fontova. "Reglamento". *Instituto Musical Fontova, años 1923 y 24*. Buenos Aires, 1924 y del Conservatorio Musical Clementi. *Planes de estudio. Clases de teoría, solfeo, piano, pedagogía musical*. Buenos Aires, 1938.

apuntaban a la docencia, en realidad parecían orientarse más a la educación de intérpretes y solistas que a la de profesores de música.¹⁸⁹ De acuerdo con Massone y Olmello,¹⁹⁰ la formación profesional seguía los métodos didácticos del Conservatorio de París, un modelo que promovía una enseñanza sistemática enfocada en el virtuosismo y en el dominio sobresaliente de la técnica.¹⁹¹

La oferta educativa de los conservatorios consistía en la enseñanza de teoría y solfeo, canto, piano, violín y/o violonchelo.¹⁹² El Conservatorio Argentino y el Instituto Eslava dictaban clases de guitarra y la Escuela Normal de Música añadió su instrucción en la década del cuarenta. Como analizaremos más adelante, la guitarra estaba siendo admitida en la música "cultura" en Argentina.¹⁹³ Hacia finales de la década del cincuenta algunos institutos comenzaron a ofrecer la enseñanza de instrumentos ligados a los géneros populares, como, por ejemplo, el Conservatorio Argentino que incorporó el acordeón. Aunque esta apertura no fue frecuente, es innegable que existía cierta circularidad entre ambos mundos.¹⁹⁴ Lo cierto es que los conservatorios

¹⁸⁹ De hecho, en los avisos publicitarios del instituto se sostenía que el Eslava brindaba "preparación especial para concertistas". "Instituto Musical Eslava". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XV, n° 4691, 2 de marzo de 1934.

¹⁹⁰ Massone, Manuel y Oscar Olmello. "La crisis de 1890..." *Op. Cit.* p. 49.

¹⁹¹ Esta institución se había conformado en 1795 como *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*. Nació unos años después de la Revolución Francesa asociando la proclama igualitaria a la educación de la burguesía emergente en la disciplina musical. Su surgimiento fue parte de un plan más amplio de creación de escuelas de música en Francia por parte del Estado. Estas ideas se propagaron fuera del país y el Conservatorio se transformó en el paradigma más difundido de institución dedicada a la educación moderna y especializada. Ver: Jorquera Jaramillo, María Cecilia. "Educación Musical: Aportes para su comprensión a partir del origen de la disciplina". *Investigación en la escuela*. Sevilla, Universidad de Sevilla, n° 58, 2006, pp. 69-78.

¹⁹² Algunos de ellos tenían profesores preparados para cada especialidad y otros se restringían a una orientación en particular, como las mencionadas escuelas de canto y de piano.

¹⁹³ En la década del cuarenta también incorporó la guitarra a la Escuela Normal de Música, cuyas clases estuvieron a cargo de Carmelo Gentile.

¹⁹⁴ La idea de *circularidad* entre la cultura letrada y la cultura popular ha sido abordada por Carlo Ginzburg quien atendió a las dinámicas relacionales entre las distintas culturas a partir de la figura del molinero Menocchio en el siglo XVI. Ver: Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Península, 1976.

académicos educaron a numerosos músicos que en sus carreras artísticas se inclinaron hacia el tango y la músicaailable.¹⁹⁵

A diferencia de lo que ocurría en algunos centros educativos capitalinos, en Bahía Blanca los niños y las niñas cursaban en la misma franja horaria y frecuentaban los conservatorios desde temprana edad. Las entrevistas realizadas a sus egresados dejan ver que los estudios iniciaban entre los cinco y los once años.¹⁹⁶ La formación artística se desarrollaba, entonces, al mismo tiempo que la escolarización y no constituía una instancia de educación superior como las disciplinas liberales y académicas que se dictaban en el sistema universitario o terciario.¹⁹⁷ Sin embargo, el inicio temprano del entrenamiento musical durante la infancia constituía una muestra del sistema de valores y de aspiraciones que la sociedad proyectaba hacia el futuro y de la importancia que asumía en la configuración de una ciudad moderna y civilizada.¹⁹⁸ De hecho, la instrucción musical parecía ser bien valorada por la sociedad local. Los egresados de los conservatorios y sus familias procuraban exhibir sus logros y publicaban avisos en la prensa cuando se recibían de profesores o cuando obtenían una distinción. De acuerdo con Pierre Bourdieu, la educación en instituciones destinadas a las élites producía efectos de iniciación y consagración e, incluso, propiciaba actos solemnes de categorización como el sistema de premios.¹⁹⁹ Heredadas del antedicho conservatorio parisino, las condecoraciones eran similares en la mayoría de los institutos bahienses y consistían en una jerarquía de medallas que diferían en su

¹⁹⁵ Los violinistas Eberardo Nadalini y Alberto Guala se educaron en el Conservatorio Panisse y en la Escuela Superior de Música, respectivamente. Ambos participaron de las llamadas orquestas "clásicas" o académicas y de formaciones típicas y características. Mientras que Guala fundó un conservatorio junto a su esposa, Elsa Conte; Nadalini creó una Academia de Canto Popular que funcionaba en la Casa Breyer Hermanos.

¹⁹⁶ Entrevista a Sigfrido Ravasio, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 17 de julio de 2017 y Entrevista a Alberto Guala, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 18 de noviembre de 2011.

¹⁹⁷ Frederic, Sabina, Osvaldo Graciano y Germán Soprano. "Profesión, Estado y política. Estudios sobre formación académica y configuración profesional en la Argentina". En: *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*. Rosario, Prohistoria, 2010, pp. 13-50.

¹⁹⁸ Lionetti, Lucía y Daniel Míguez. "Aproximaciones iniciales a la infancia". En: Lionetti, Lucía y Daniel Míguez (Comp.) *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones (1890-1960)*. Rosario: Prohistoria, 2010, pp. 9-34.

¹⁹⁹ Bourdieu, Pierre "Los ritos como actos de institución". En: Pitt-Rivers, Julián y J.G. Peristiany (coord.) *Honor y gracia*. Madrid, Alianza, 1993, pp. 111-123.

valor simbólico y económico.²⁰⁰ Sin embargo, los premios habían sido cuestionados desde fechas tempranas y eran calificados como "inútiles objetos para las vanidades exaltadas" que no daban cuenta de la capacidad artística sino del poder económico de los alumnos.²⁰¹ Al mismo tiempo, se objetaba la falta de sistematicidad de la enseñanza en los conservatorios privados, asimilados a establecimientos comerciales que "no beneficiaban en absoluto al cliente" dado que:

Los conservatorios son negocios particulares, perfectamente desarticulados y hasta anárquicos, donde la enseñanza se realiza a placer del director respectivo. No hay, pues, un plan de estudios, ni una finalidad científica, desde luego: cada uno enseña lo que sabe o lo que quiere, y así como su plan antojadizo, es su método perfectamente personal, vale decir, antipedagógico. Porque, para abrir un conservatorio, como para abrir una zapatería, no se exige competencia, ni títulos ni certificados. La autoridad limita su acción al cobro de la patente.²⁰²

La carencia de uniformidad de los programas y la ausencia de control confabulaban, por un lado, contra las posibilidades laborales de los egresados y, por el otro, contra su calidad como profesores e instrumentistas.²⁰³ En una coyuntura en la que el Estado había ampliado sus incumbencias en la enseñanza musical a partir de la creación del Conservatorio Nacional en 1924, parecía imperioso reglamentar el funcionamiento de los institutos privados y poner freno a la "monomanía de la medalla".²⁰⁴ La oficialización o, al menos, la regulación estatal, se tornaba necesaria debido al numeroso alumnado que allí concurría.

²⁰⁰ Pierre, Constant. "Art. 20. Réglements Généraux. 1894-1896" *Le Conservatoire National de Musique et Déclamation. Documents Historiques et Administratif*. París, Imprimerie Nationale, 1900, p. 265.

²⁰¹ Areziers, D. "Temas musicales. Conservatorio, medallas y diplomas". *Arte y Trabajo*, n° 126, 31 de enero de 1925.

²⁰² Lavalle, Enrique Richard. "Temas musicales. La enseñanza de la música". *Arte y Trabajo*, n° 134, noviembre-diciembre de 1925.

²⁰³ Las objeciones contra la enseñanza privada de la música pueden encontrarse aún en la década del cincuenta. "Idoneidad en la enseñanza artística". *La Nueva Provincia*, n° 19.904, 2 de septiembre de 1957.

²⁰⁴ Areziers, D. "Temas musicales. Conservatorio, medallas y diplomas". *Arte y Trabajo*, n° 126, 31 de enero de 1925.

Las audiciones congregaban a las comunidades institucionales en distintos momentos del año y tenían como objeto la exhibición de los aprendizajes de los alumnos.²⁰⁵ Algunos de los conservatorios ofrecían un único concierto a fin de año y otros, como la Escuela Normal de Música y el Instituto Musical Esclava, brindaban tres o más presentaciones anuales. Era habitual que cada función agrupara a los alumnos según su nivel educativo: había conciertos dedicados a los estudiantes de los cursos superiores y otros a los números infantiles. Aunque prevalecían las obras solistas, además se interpretaba música de cámara y, en algunas oportunidades, orquestal. La siguiente fotografía corresponde a una audición de la Escuela Normal de Música realizada en el salón de la ABR, que presentaba a veintidós niños y niñas de seis a catorce años de edad. Aunque algunos se mostraban risueños, la mayoría de los alumnos exhibía una postura rígida y carente de espontaneidad que parecía remitir a la disciplina y al orden. Al mismo tiempo, la pulcritud de sus atavíos y la prolijidad en sus peinados construían y comunicaban una identidad social y de género.

[Imagen 3] Audición de alumnos de la Escuela Normal de Música en 1936



Fuente: "Esta noche ofrece su XII audición infantil la Escuela Normal de Música". *El Atlántico*. Bahía Blanca, 11 de diciembre de 1936, p. 8.²⁰⁶

²⁰⁵Mientras que algunas instituciones disponían de auditorios adecuados para ofrecer conciertos, otras debían recurrir a las salas de los cines o de los teatros de la ciudad.

²⁰⁶ En esta fotografía aparecen de izquierda a derecha: Aníbal Rey Méndez, Celia R. Anselmi, Ernesto Oscar Braghero, María Isabel Rangogni, Rodolfo D. López, Italia Rosa Silva, Ernesto

Las audiciones no solo se brindaban en los escenarios de la ciudad sino que algunas de ellas se ofrecían en localidades de la zona o se transmitían a través de las radioemisoras. Así, las actividades que se desarrollaban al interior de las aulas se volvían públicas y los conservatorios construían representaciones de sí mismos que intervenían en su propia legitimación y en la de sus integrantes.²⁰⁷ Sin embargo, estos eventos institucionales estaban cuestionados por algunos sectores de la sociedad local quienes sostenían, por un lado, que dichas prácticas funcionaban como mecanismos para captar alumnos por parte de los directores de los conservatorios y, por otro, que su excesivo número se debía a los requerimientos de los padres que demandaban la continua presentación de sus hijos.

Las audiciones constituyen otro de los medios a que apelan las direcciones de algunos conservatorios para mantener satisfecha la vanidad de los discípulos y el afán de ostentación de sus padres. Abundan en nuestro medio las personas que se marean frente a la presentación en público de sus hijos. Conseguir ver figurar a éstos en un concierto de alumnos es motivo para echar la casa por la ventana. Sus relaciones se impondrán de que el niño es una precocidad, que posee aptitudes insospechadas; que hay en él un genio en gestación. Padres al fin y orgullosos de su descendencia, puede tolerársele esta explosión vanidosa, aunque no debe perdonárseles bajo ningún concepto el mal que ocasionan al hijo con esa actitud de falso oropel. Y menos puede tolerarse en silencio, pues que los directores de tales conservatorios, conscientes del daño, sigan explotando esa vanidad para atraer alumnos y realizar así sus estupendos negocios a expensas del arte.²⁰⁸

Las audiciones eran necesarias para ejercitar la actuación en público y, a su vez, ampliaban la oferta musical para los espectadores. En efecto, los conciertos no solo concitaban la atención de los familiares de los alumnos sino también la de

Friesleben, Mateo Sosnitsky, Amelia Manera. En el centro, de izquierda a derecha: Isabel Balbín, Nélica Marchesi, Lydia Staffolari, Olga Solari, Julia Rey Méndez, Beatriz E. Heguilén, Elisa Castagnaus, Ángel Santos. Atrás, de izquierda a derecha: José Balda, Tomás Blanco, Oscar Casas, Luis Rey Méndez, Alberto Bilotti.

²⁰⁷ Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, Buenos Aires, Anagrama, 2015, p. 74.

²⁰⁸ Monteverde, M. A. "Temas musicales. El negocio y el arte". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año X, n° 127, febrero-marzo de 1925, p. 13

melómanos aficionados y de profesores de otros establecimientos musicales.²⁰⁹ Esto permite matizar las afirmaciones de Serralach y Guardiola, quien se refería a la exclusiva asistencia de parientes y amigos de los alumnos y docentes.²¹⁰ En la mayoría de las funciones se cobraba entrada, cuyo precio oscilaba entre cuarenta y cincuenta centavos durante los años treinta y cuarenta.²¹¹ Estos valores resultaban asequibles si se los compara con los importes que se pagaban por otros conciertos.²¹² Asimismo, el Argentino y otros conservatorios solían brindar audiciones gratuitas y de beneficencia para colaborar con el sostenimiento del Hogar del Anciano, del Patronato de la Infancia, de escuelas o de otras entidades locales. Sin dudas, una de las instituciones que se destacó en la organización de conciertos fue la Escuela Normal de Música. Su director, Luis Bilotti, no solo ofrecía las mencionadas exhibiciones sino que además auspiciaba a músicos reconocidos internacionalmente.²¹³ Su labor generaba tensiones con las actividades de la Asociación Cultural, un organismo dedicado con exclusividad a la organización de conciertos.²¹⁴ De hecho, Bilotti formaba parte de aquella asociación desde sus comienzos y es posible que hubiera

²⁰⁹ Así sucedió en la audición del Instituto Musical Eslava, a la que asistieron los músicos Alberto Savioli y Domingo Amadori. "Instituto Musical Eslava". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4109, 29 de junio de 1932, p.7.

²¹⁰ Serrallach, L. y Guardiola. "Temas musicales. Escuela y conservatorio". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año X, n° 131, 31 de agosto de 1925, p. 29.

²¹¹ Este valor incluía el impuesto municipal establecido en 1908 que consistía en un porcentaje del valor de las entradas destinado al sostenimiento del Hospital Municipal. En 1936 se pagaba \$0.05 por cada entrada menor o igual a \$0.95; \$0.10 por cada entrada entre \$0.95 y \$1.90, \$0.20 por las entradas que costaban entre \$1.90 y \$2.80 y treinta centavos por aquellos montos superiores a \$2.80. Estos precios se mantuvieron, al menos, hasta 1943. Durante la década del cincuenta, el impuesto al espectáculo era fuertemente cuestionado por la prensa ya que el monto ascendía a un treinta y tres por ciento por sobre la entrada bruta. Municipalidad de Bahía Blanca. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XV, n° 169, enero de 1936, p.11 y "El impuesto a los espectáculos". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXII, n°10904, septiembre de 1951, p. 3.

²¹² Las entradas para otros conciertos superaban los dos pesos.

²¹³ Entre 1934 y 1936 presentó a los violinistas Jascha Heifetz, Mischa Elman, Jacques Thibaud y Leo Cherniavsky, a la cantante Brígida F. de López Buchardo acompañada por Carlos López Buchardo en el piano, al coro de niños Cantores de Viena y al coro de los Cosacos del Don.

²¹⁴ Agesta, María de las Nieves; Caubet, María Noelia 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)" *Op. Cit.*

capitalizado a su favor los contactos gestados con los músicos y sus representantes a partir de su intervención en la entidad.²¹⁵

Los programas de estos eventos recuperaban los repertorios seleccionados e incorporaban las publicidades de los establecimientos que proveían de instrumentos, partituras e insumos a los músicos locales. Mientras que en 1900 se registraban cuatro negocios en las guías bahienses, en 1932 su número ascendía a nueve y en 1965 a diez. Si bien comercializaban una gran variedad de instrumentos, las firmas parecían priorizar la venta de los pianos mediante la representación exclusiva de cada una de las marcas. Así, Fernando Pezzotti vendía *Steinway & Sons*, Régoli e Hijo y luego Dozo-Sport ofrecían pianos *Breyer* y Casa Maffi distribuía los *Winkelman*.²¹⁶ Todos ellos facilitaban la compra del instrumento mediante descuentos y cuotas que permitían obtener en 1936, por ejemplo, un piano de estudio por treinta y nueve pesos mensuales.²¹⁷ De este modo, el acceso no estaba restringido a los grupos más acaudalados sino que la financiación también posibilitaba su adquisición a las clases medias.²¹⁸ La existencia de una escuela dedicada exclusivamente a la enseñanza del piano,²¹⁹ la recurrente publicación en la prensa de comentarios sobre su ejecución y el predominio de obras pianísticas en las audiciones ponen de relieve la importancia que adquiriría su estudio para la sociedad local. No sorprende que el piano haya tenido gran éxito entre las niñas y jóvenes. Desde los primeros años del siglo XX, los establecimientos de enseñanza musical nuclearon un colectivo

²¹⁵ En 1946 la Escuela Normal de Música elaboró una publicación destinada a difundir la programación de una audición homenaje a Chopin junto con un ensayo del musicólogo Rafael Serrano Vivanco. Este primer número, que según el periódico *El Atlántico* estaba impreso en dieciséis hojas de excelente calidad, no tuvo continuidad y tampoco hemos podido hallar ningún ejemplar. "Una publicación de la Escuela Normal de Música: Chopin". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n°9084, 23 de agosto de 1946, p. 5

²¹⁶ Casa Maffi había sido abierta por Pílade Maffi, un italiano que había arribado a Bahía Blanca en 1886. Tras incursionar en otras ramas comerciales abrió la casa de música dedicada a la venta de discos, partituras, instrumentos y equipos de música. Además de participar en la fundación de la Società Italia Unita, fue concejal por la Unión Cívica Radical.

²¹⁷ Además, en Breyer Hnos. un violín completo con arco, estuche y cuerdas costaba \$30 en 1936.

²¹⁸ De acuerdo con el Boletín Municipal de enero de 1936 el intendente cobraba setecientos cincuenta pesos mensuales, un contador cuatrocientos veinticinco, un ingeniero agrónomo y un veterinario trescientos ochenta, un capataz doscientos y un albañil ciento sesenta pesos. Municipalidad de Bahía Blanca. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XV, n°169, enero de 1936, pp. 12-15.

²¹⁹ La referida Escuela Profesional de Piano de Elba Ducós.

de alumnos caracterizado por el predominio femenino. Aunque el número de varones aumentó desde la década de 1920, es cierto que se trataba de un porcentaje minoritario respecto de las alumnas. No obstante, sólo algunas de ellas llevaban adelante una carrera artística: la mayor parte circunscribía sus prácticas al entretenimiento en el espacio doméstico. Como indica Lucía Bracamonte,²²⁰ en las revistas locales circulaban ideas que promovían la instrucción musical femenina y reivindicaban al piano como el instrumento preferido pero también "el más propio de la mujer".²²¹ El violín, por su parte, parecía ser el segundo instrumento más frecuentado por los estudiantes, en especial, por los varones. No obstante, existían excepciones en determinados establecimientos. Mientras que en el Instituto Eslava predominaba el aprendizaje de canto, en el Conservatorio Argentino adquiría mayor importancia el de la guitarra.

El análisis de la programación de los conciertos permite indagar en las propuestas estéticas que priorizaban los conservatorios. Si bien cada academia procuraba construir un perfil distintivo para diferenciarse de las demás, en rigor, los repertorios elegidos compartieron características comunes. ¿Qué unificaba estas selecciones musicales? Los conservatorios, en tanto autoridades culturales institucionalizadas, sacralizaban cierto tipo de composiciones.²²² Por un lado, formaban una audiencia capacitada para la producción y escucha de dicha música y, por otro, garantizaban su supervivencia por medio de la conservación y reiteración de las obras canónicas.²²³ Así, se construía una representación sobre la calidad de aquellas composiciones dignas de ser

²²⁰ Bracamonte, Lucía. "Estudiar con asistencia estatal..." *Op. Cit.*, p. 106.

²²¹ Acerca de la vinculación entre los repertorios canónicos y la configuración de los imaginarios en torno al género puede consultarse el artículo de Tía de Nora sobre la música de Beethoven en la escena concertística de Viena durante el siglo XIX. De Nora, Tia. "La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810". En: Benzecry, Claudio, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, pp. 190-191.

²²² Bourdieu, Pierre. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

²²³ Corrado, Omar. "Canon, hegemonía y experiencia estética". *Revista Argentina de Musicología*, n°5-6. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2004-2005, pp. 17-44 y Merino Montero, Luis. "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena". *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, año LX, n°205, enero-junio 2016, pp. 26-33.

preservadas e interpretadas una y otra vez.²²⁴ Ahora bien, ¿qué música intentaban conservar los establecimientos bahienses? Resulta pertinente, en primer lugar, conocer algunas de sus particularidades de acuerdo a tres parámetros de análisis: la nacionalidad de los compositores, su época y sus características estéticas. Respecto del primer criterio, prevalecían los músicos de origen europeo que en su mayoría eran franceses. El modelo del Viejo Continente tenía gran presencia en los conservatorios porque, de un lado, Europa era concebida como la cuna de la excelencia musical occidental y, de otro, la recurrencia tenía que ver con que los métodos de estudio para violín y piano provenían de aquellos países.²²⁵ De manera especial, París había adquirido desde fines del siglo XVIII una autoridad indiscutida sobre la sociedad y la cultura europeas.²²⁶ Sin embargo, el predominio francés no se verificaba en todas las instituciones bahienses: en el Instituto Musical Eslava y en el Conservatorio Argentino las composiciones españolas ocupaban un lugar significativo en la programación. Esto podría vincularse con el origen étnico del primer instituto y con la relevancia de algunos compositores hispanos durante el siglo XIX.²²⁷ La enseñanza de la guitarra en ambos establecimientos conllevó la ampliación de los repertorios y la inclusión de obras vinculadas con el nacionalismo musical argentino, como las de Felipe Boero, Julián Aguirre, Julio Salvador Sagreras y Antonio Sinópoli. Este instrumento comenzó a ocupar un lugar cada vez mayor en la oferta musical de la ciudad, a legitimarse en los circuitos de las prácticas académicas y a posicionarse como instrumento solista. Al mismo tiempo, se transformó en una referencia casi obligada para evocar el

²²⁴ Centrando su atención en los conservatorios franceses del siglo XIX, Maud Pouradier se ha referido al poder que ejercían estas instituciones cuando controlaban qué música se interpretaba y, por ende, quiénes eran los que la escuchaban: "Les écoles de musique sont donc un enjeu de pouvoir: qui enseigne aux musiciens contrôle la musique jouée et in fine le peuple qui l'écoute". Ver: Pouradier, Maud. "La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIX siècle". *Musurgia. Analyse et pratique musicales*. París, Eska Editions, año XIV, vol. 1, 2007, pp. 5-13.

²²⁵ Entre ellos, el método de violín de Julian Piot, las obras educacionales para piano de Louis Köhler, los estudios de piano de Anton Schmall, entre otros.

²²⁶ Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 34.

²²⁷ Se destacaron Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla en piano; Pablo Sarasate en violín y Francisco Tárrega en guitarra.

mundo rural y, de este modo, fue concebido como el emblema musical de la argentinidad.²²⁸ La educación brindada por los conservatorios privados no estuvo al margen de este movimiento nacionalista y recuperó estéticas que también eran promocionadas por los organismos estatales y periodísticos nacionales.²²⁹ De manera particular, el Instituto Eslava y el Conservatorio Argentino fueron los establecimientos que otorgaron un espacio mayor a las improntas regionales.²³⁰ Respecto de las épocas de composición, la organización del repertorio privilegió el formato de miscelánea al combinar en una misma presentación obras de distintos autores y períodos de la música erudita occidental.²³¹ Sin embargo, es posible afirmar que prevalecían las obras creadas durante el siglo XIX, sobre todo las de perfil romántico y nacionalista. El porcentaje de producciones clásicas y barrocas era minoritario y las del siglo XX, por su parte, incluían algunas románticas tardías, otras de jazz, pero ninguna de ellas presentaba innovaciones formales de peso. Según Michael Steinberg, las obras del romanticismo estaban asociadas con lo moderno, es decir, con un presunto estado de liberación económica y política dado por la industrialización, la reforma o la revolución. En este marco, la música burguesa decimonónica del "largo siglo XIX"²³² cumplía un papel clave en la organización de las subjetividades.²³³ La pregunta que se impone es por qué los conservatorios recuperaban esta música suntuosa, heroica, sublime. Resulta necesario aclarar que esta tendencia parecía usual en otras instituciones de

²²⁸ Plesch, Melanie. "La música en la construcción de la identidad cultural argentina... *Op. Cit.*

²²⁹ Mansilla, Silvina Luz. "El nacionalismo musical en Buenos Aires..." *Op. Cit.*

²³⁰ Los establecimientos solían incluir composiciones de los músicos que dirigían las casas centrales, como las obras de Arturo Luzzatti en la Escuela Profesional de Piano y de León Fontova en el Instituto Eslava. Sin embargo, la introducción de producciones de músicos de la ciudad fue muy escasa.

²³¹ La prevalencia de lenguajes académicos también puede vincularse con la existencia de un mercado editorial de partituras dedicado a la difusión de la música "cultura", cuya interpretación requería de competencias específicas de lectura. Paulatinamente, este mercado de partituras se fue ampliando e incorporó a las estéticas populares que habían comenzado a difundirse masivamente desde los años veinte a partir de la industria discográfica. Cañardo, Marina. *Fábricas de Música... Op. Cit.*

²³² Hobsbawm, Eric. *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires, Crítica, 1998; *La era del capital, 1848-1875*. Barcelona, Crítica, 1998; *La era del imperio, 1875-1914*. Barcelona, Labor, 1990.

²³³ Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 14.

enseñanza públicas y privadas del país.²³⁴ En principio, es operativa para una ciudad que estaba atravesando un proceso de modernización y que pugnaba por desprenderse de su pasado como fortaleza militar para erigirse como la "capital del sur argentino". Por último, no sorprende que los establecimientos optaran por lenguajes probadamente consagrados para legitimarse ante el público y los músicos locales, de la región y de los centros culturales.

1.3 De maestros y aprendices. Trayectorias musicales y perfiles sociales

El trabajo como docente en los conservatorios privados se había convertido en una conveniente oportunidad laboral para los artistas de Bahía Blanca y de otras latitudes. Durante las primeras décadas del siglo XX, arribaron a la ciudad numerosos músicos que contribuyeron a complejizar el campo musical local mediante la apertura de nuevos establecimientos de enseñanza y la activación de redes con artistas, producciones e instituciones de Buenos Aires y La Plata. Es verdad que la docencia no siempre actuaba como factor de atracción sino que podía presentarse como una actividad potencial una vez que los músicos ya estaban instalados. Este es el caso de Luis Bilotti, quien llegó a Bahía Blanca en 1911 con motivo de una gira junto al violinista español Andrés Dalmau. Posteriormente, se dedicó a la sonorización de los films mudos en el cine Ateneo, donde exigió como condición al empresario que consiguiera un piano de cola. De acuerdo con el testimonio de sus ex alumnos José Escáriz y Héctor Valdovino, este requerimiento fue aceptado y así se registró en la ciudad la existencia del primer instrumento con dichas

²³⁴ Los programas de concierto del conservatorio Santa Cecilia de Buenos Aires durante el año 1934 y los planes de estudio para piano en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires y para piano y violín en su homólogo mendocino durante la década del cuarenta también seleccionaban obras de artistas europeos correspondientes del siglo XIX. Ver: Instituto Musical Santa Cecilia. *Concursos y títulos*. Buenos Aires, 1934; Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. *Programas de estudios*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1946, p. 55 y Universidad Nacional de Cuyo. *Plan y programas de estudios. Conservatorio de Música y Arte Escénico*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1941, pp. 13-23.

características.²³⁵ Años más tarde se volcó a la actividad educativa en el Conservatorio Panisse y, a continuación, fundó la Escuela Normal de Música.

Por el contrario, los artistas que llegaban a Bahía Blanca para hacerse cargo de la sucursal del Conservatorio de Música de Buenos Aires, denominado "Williams", se dedicaban con exclusividad a la labor docente. Entre ellos, el violinista Alberto Savioli quien dirigió la filial desde los años veinte y luego estableció por su cuenta la Escuela Superior de Música. Aunque de orígenes diversos, (Bilotti²³⁶ y Savioli procedían de la provincia y de la ciudad de Buenos Aires, respectivamente) ambos se destacaban por su trayectoria: Savioli había estudiado en el conservatorio capitalino dirigido por Williams obteniendo los títulos de concertista de violín, piano, director de orquesta y composición; Bilotti, por su parte, se había recibido de profesor superior de piano y solfeo, aunque no existen mayores precisiones acerca de quién emitió su título.²³⁷ El italiano Siro Colleoni también contaba con un recorrido profesional consolidado. Había comenzado sus estudios en el conservatorio Verdi de Milán, en donde obtuvo el título de maestro superior de piano. Luego de desempeñarse como director de distintas compañías líricas y de realizar giras artísticas por España y Sudamérica, se estableció en Salta en donde fundó un conservatorio que llevó su apellido. Su actividad docente prosiguió en Bahía Blanca, donde se radicó y abrió el ya mencionado Liceo Musical.²³⁸

Los primeros conservatorios bahienses formaron músicos que, para los años veinte, ya habían inaugurado sus propios centros educativos. De hecho, en la sucursal local del Williams realizaron sus estudios el mencionado violinista

²³⁵ *Homenaje al maestro Don Luis A. Bilotti en su 80 cumpleaños. Programa de Actos.* Bahía Blanca, noviembre de 1964, p. 14.

²³⁶ Luis Bilotti había nacido en el norte de la provincia de Buenos Aires. De acuerdo con el censo de 1895, Luis Bilotti contaba con diez años de edad y residía en Capilla del Señor junto con su padre viudo. Iba a la escuela y sabía leer y escribir. Información disponible en: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HT-6317-KHZ?i=116&cc=1410078>.

²³⁷ Es posible que sus primeros estudios los haya realizado con su padre, el profesor de música italiano Alejandro M. Bilotti.

²³⁸ Hacia finales de la década del treinta se hizo cargo de la sucursal bahiense del Conservatorio Clementi.

"El maestro Siro Colleoni". *Il Mattino d'Italia*. Buenos Aires, n°2995, 26 de agosto de 1938, p. 4.

Virgilio Panisse y los pianistas Domingo Amadori²³⁹ y Elba Ducós, fundadores respectivos de los conservatorios Panisse, Argentino y de la Escuela Profesional de Piano. El Instituto Musical Eslava había sido creado por Beatriz Romero Palacios, una inmigrante española de origen sevillano que había arribado a Bahía Blanca durante los primeros años del siglo XX.²⁴⁰ En esta localidad inició su educación musical en la sucursal del Conservatorio Santa Cecilia y se recibió como profesora y concertista de canto en 1911. Para Romero Palacios Bahía Blanca era un ambiente poco propicio para el estudio de la música y comparaba a su carrera profesional con un *vía crucis* en el que debía transitar distintos centros educativos de relevancia.²⁴¹ Este pensamiento era compartido por buena parte de los músicos bahienses quienes consideraban necesario continuar sus carreras en Buenos Aires y, de ser posible, en academias internacionales. Si la capital funcionaba como fuente de legitimidad, más aún lo era el paso por Europa. Es así que el viaje hacia el Viejo Mundo constituía una instancia definitoria en el proceso de consagración de los artistas. Como sostiene Laura Malosetti Costa, las limitaciones locales del sistema académico para adquirir cierta visibilidad y reconocimiento, impulsaban a los artistas a viajar para "hacerse un nombre".²⁴² La travesía europea, entonces, les otorgaba el reconocimiento en su propio país de pertenencia. Como mencionamos antes, Panisse realizó estudios en los conservatorios de París y Bruselas merced a una beca otorgada por la Municipalidad. Por su parte, Luis Bilotti viajó en la década del veinte a España y Francia donde tomó cursos de interpretación con el pianista Cortot en la mencionada *École Normale de Musique*. De acuerdo con las publicaciones de la prensa, Elba Ducós había realizado múltiples viajes de estudio a Europa y se había establecido en París para actuar ante la presencia de

²³⁹ Domingo Amadori había nacido en 1897 y era de origen italiano. Se radicó en Bahía Blanca cuando tenía veintidós años de edad. Allí se dedicó al ejercicio de la enseñanza estética y a las actividades comerciales vinculadas con equipos musicales. Además, en la década del cuarenta realizó actividades de gestión en el Teatro Municipal y se desempeñó como director artístico de la emisora radial LU7. Ver: "Sr. Domingo Amadori. Falleció ayer en esta ciudad". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, 4 de octubre de 1959.

²⁴⁰ Beatriz Romero había nacido en Lebrija (Sevilla) en 1888.

²⁴¹ Romero Palacios de Jiménez Espinosa, Beatriz. *Bodas de Plata con el arte musical*. Bahía Blanca, Talleres Panzini, 1936, p.37

²⁴² Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos... Op. Cit.*

los profesores Henri Caeu y Paul Paray. Esta ciudad, pensada como el centro artístico por excelencia, se convertía en uno de los destinos más elegidos en la primera mitad del siglo XX.²⁴³ Sin embargo, los lazos con la nación española también eran fomentados por los músicos, en particular por Beatriz Romero Palacios, quien prosiguió sus estudios en el Instituto Fontova de Buenos Aires y en los años treinta se perfeccionó en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. La percepción de la realidad bahiense como periférica por los propios artistas no solo propiciaba los viajes formativos sino que también procuraba exponerlos ante los ojos de la sociedad local. En efecto, la actuación en la capital argentina o en las ciudades europeas era reseñada por la prensa, que realizaba comentarios favorables sobre las interpretaciones o transcribía las publicaciones de los diarios capitalinos. Así, *Arte y Trabajo* se refería al concierto brindado por Virgilio Panisse en Buenos Aires y destacaba que

ha llamado mucho la atención que el señor Panisse haya sido señalado por la crítica porteña en el preciso momento en que actuaban en la gran metrópoli, numerosos artistas extranjeros, que ocupan los más altos puestos a que puede aspirarse en el ejercicio del arte difícil de la música. Ello prueba una vez más que el señor Panisse representa un ponderable valor en la ya crecida legión de artistas nacionales, atentos más que al brillo exterior de sus actividades, al ejercicio del arte en sus más puras y nobles manifestaciones. En su actuación en la Capital Federal, actuación que ha durado cerca de un mes, el señor Panisse ha logrado mediante su esfuerzo tesonero y su entusiasmo nunca desmentido por el arte, un halagador triunfo.²⁴⁴

Además de legitimarlos como intérpretes, estas publicaciones repercutían en su actividad como profesores dado que coadyuvaban al crecimiento del número de alumnos en sus instituciones educativas. Otro recurso para atraer estudiantes consistía en la exhibición de credenciales oficiales, garantía de calidad e imparcialidad en la formación docente. Las publicidades del conservatorio Richard Strauss en la década del cuarenta resaltaban que su directora, Juanita Camy de Casal Buceta, era la "única profesora nacional de

²⁴³ Así sucedió también durante la segunda mitad del siglo. Véase: Plante, Isabel. *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

²⁴⁴ "Virgilio Panisse". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año V, n° 85, 30 de septiembre de 1920, p. 13.

música en nuestra ciudad egresada del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires".²⁴⁵ A diferencia de los establecimientos privados, los títulos emitidos por esta institución estatal garantizaban legalmente las competencias específicas y la posesión de una "cultura legítima".²⁴⁶ Aunque asignaban un status diferencial a sus poseedores, los beneficios eran más simbólicos que efectivos ya que los títulos no oficiales también posibilitaban la inserción en las entidades públicas de la ciudad: Luis Bilotti trabajó en el Colegio Nacional y en la Escuela Normal Mixta, en donde también se desempeñaron Beatriz Romero y Celia Radaglia de Avanza. Por su parte, Alberto Savioli integró el plantel de las escuelas de Comercio, Normal Superior, Ciclo Básico e Industrial número I "Ingeniero César Cipolletti" y en los años cuarenta fue designado como inspector de música para el distrito de Bahía Blanca.²⁴⁷

Como analizaremos en el siguiente capítulo, todos ellos se presentaron como solistas, participaron en distintas agrupaciones de cámara y sinfónica o dirigieron conjuntos vocales e instrumentales. Por el contrario, la actividad compositiva sólo se desarrolló de manera parcial por los músicos de la ciudad y siempre en función de sus tareas como docentes o como intérpretes. Durante la década del cincuenta Alberto Savioli produjo canciones escolares sobre temas patrióticos y nacionalistas²⁴⁸ y obras de cámara y sinfónicas.²⁴⁹ Tanto Bilotti como Savioli compusieron himnos y canciones para escuelas e instituciones de la ciudad.²⁵⁰ Aunque las expresiones populares exceden nuestro objeto de

²⁴⁵ "Conservatorio R. Strauss". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n° 8941, 31 de marzo de 1946, p. 4.

²⁴⁶ Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto... Op. Cit.* p. 26.

²⁴⁷ "Designan inspector de música a Savioli" *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXIX, n°9721, 3 de junio de 1948.

²⁴⁸ Entre ellas, el Canto al Sur Argentino, el Canto al 9 de julio, el Himno a Brown y la canción Viejo Rancho.

²⁴⁹ En la década del cincuenta compuso una pieza para violín y piano titulada *Czarda*, en alusión al baile tradicional de Hungría y en los años sesenta fue premiado por la Secretaría de Guerra y por el Ministerio del Interior por su Marcha Sinfónica, con la que participó en el concurso nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo. "Fue distinguido el profesor Alberto Savioli". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año, n°? 14 de octubre de 1962.

²⁵⁰ Alberto Savioli compuso el Himno para la Escuela de Comercio y Luis Bilotti hizo lo propio con la Escuela Normal. Este último creó para el Rotary Club, del cual era integrante, la Canción para los Rotarios Bahienses.

estudio, es necesario señalar que su producción fue muy vasta y que los músicos educados en ámbitos académicos también componían tangos, como es el caso de Domingo Amadori.²⁵¹

Además de su accionar en la enseñanza, los docentes de los conservatorios compartieron su pertenencia a otros espacios de consumo y difusión de la música. Luis Bilotti, Elba Ducós y Virgilio Panisse formaron parte, junto a otros artistas, periodistas, profesionales y miembros de la élite tradicional local, de la comisión iniciadora de la Asociación Cultural y, en el caso de los primeros, de sus sucesivas Comisiones Directivas y Asesoras. La agrupación tenía como objetivo difundir la "alta cultura" enfocándose en la organización de conciertos de "calidad" y conferencias de personalidades reconocidas así como en la fundación de una Orquesta Sinfónica.²⁵² Cuando fue constituida, su dirección estuvo en manos de Alberto Savioli quien también cumplió funciones directivas en la entidad a partir de la década del treinta. Asimismo, este músico integró la comisión directiva de la Agrupación de Artistas Independientes, creada en 1932 por iniciativa de los pintores Ubaldo Monacelli, Domingo Falgione y José Vian y por el arquitecto Ernesto Corti. Dado que la organización se ocupaba principalmente de la promoción de las artes plásticas,²⁵³ llama la atención la presencia de Savioli. La cercanía con los miembros de la comisión directiva quizás funcionó como un aliciente para que el músico se involucrara en otras disciplinas artísticas. Del mismo modo, la intervención de Elba Ducós en la Asociación Amigos del Museo Municipal de Bellas Artes en 1933 parece responder a motivos similares. Beatriz Romero Palacios, por su parte, estuvo involucrada en la creación en 1924 de una asociación artística cuyos intereses excedían el cultivo de la música y procuraban estimular otras manifestaciones estéticas como la pintura y la escultura para demostrar que "en Bahía Blanca se

²⁵¹ Se trata de un tango para piano titulado El sueño del Kaiser y, según señala la volanta, fue dedicado a Guillermo II "emperador del mundo".

²⁵² Agesta, María de las Nieves. "Del Club Social al asociacionismo cultural..." *Op. Cit.*

²⁵³ La Agrupación de Artistas Independientes, posteriormente PROA, organizaba salones y creó el Taller Libre que luego cambiaría su nombre a Escuela de Bellas Artes Proa. Alberto Savioli formó parte de la comisión directiva como vocal en 1933. López Pascual, Juliana. "Políticas públicas de la cultura, institucionalización y peronismo". En: *Arte y Trabajo. Imaginarios regionales...* *Op. Cit.* p. 32 y "Agrupación Artistas Independientes". *El Atlántico*. Bahía Blanca, 12 de noviembre de 1933, año XIV, n° 4589, p. 5.

puede hacer cultura artística con elementos locales de reconocida competencia".²⁵⁴ Estaba conformada por el pianista Domingo Amadori,²⁵⁵ por la profesora de canto Rosa E. de Ruíz Capillas y por Aurora Bellochi. Pese a que impulsó el desarrollo del campo artístico a partir de la apertura de salones de arte y de la organización de conciertos, la asociación tuvo una corta existencia. Hubo intentos por recomponerla en 1929 y en 1936 cuando fueron convocados sus antiguos miembros a una reunión realizada en la sede del conservatorio Eslava.²⁵⁶ La intervención de los músicos en distintos circuitos culturales da cuenta de la inespecificidad del capital simbólico que acumulaban. Investidos de un 'halo de intelectualidad' que parecía marcar más un lugar social que una competencia específica, aquellos gestionaban y respondían a demandas que estaban más allá de su especialidad.²⁵⁷

Los planteles docentes de las instituciones de enseñanza estaban conformados por músicos instruidos en los conservatorios locales junto con artistas foráneos que contribuyeron a nutrir y complejizar el ambiente musical de la ciudad. Los primeros solían integrarse como profesores en las mismas instituciones de las que habían egresado o en aquellas fundadas por sus respectivos maestros. Este es el caso de la pianista Eva Epstein y de la violonchelista Alba Régoli que integraban la Escuela Normal de Música y de Goya Pérez Berrueta que se integró al Conservatorio Argentino como profesora de guitarra.²⁵⁸ Las trayectorias de las cantantes María Albertini, María del

²⁵⁴ Agesta, María de las Nieves. "Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal." *Op. Cit.*

²⁵⁵ Junto a Líbero y Américo Amaducci, el músico Domingo Amadori tuvo a cargo el arrendamiento del Teatro Municipal en los años cuarenta. Desde sus orígenes en la década del diez, dicha sala era administrada por el sector privado que fue convocado en primera instancia como accionista inversor y como arrendatario y gestor de la entidad luego de su puesta en funcionamiento. López Pascual, Juliana. "Entre Evita y Rigoletto..." *Op. Cit.*

²⁵⁶ "Procurase reorganizar la Asociación Artística". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XXXII, n° 10679, 18 de septiembre de 1929, p. 12.

²⁵⁷ Martínez, Ana Teresa. "Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, n° 17, 2013, pp. 169-180.

²⁵⁸ Eva Epstein había culminado sus estudios en el anterior Conservatorio Panisse y Alba Régoli había egresado de la Escuela Normal de Música. Ambas pertenecían a familias tradicionales vinculadas al comercio y a las actividades agrícola-ganaderas de la ciudad: la primera era hija de Alejandro Epstein quien se desempeñaba como gerente en Casa Dreyfus, un establecimiento dedicado a la comercialización de oleaginosas y cereales. Por su parte, Alba Régoli era hija de Arturo Régoli, un comerciante quien, junto a su padre Luis y a su hermano Umberto, tenía una fábrica de muebles y una casa de venta de instrumentos musicales. Preocupados por la

Carmen Moro y de la pianista Nélida Entizne Ochoa -docentes del Instituto Musical Eslava- también habían comenzado en esa misma entidad ya que todas ellas eran sus egresadas. Sin embargo, las pertenencias institucionales no eran exclusivas porque, como hemos podido constatar, la cantante María Albertini participaba en dos conservatorios de manera simultánea.²⁵⁹

En algunas oportunidades, los discípulos se hacían cargo de los establecimientos cuando sus fundadores fallecían o se retiraban de la actividad musical.²⁶⁰ La mención de los educadores que precedían a cada docente configuraba ciertos modos de linajes pedagógicos que se constituían en marcas de autoridad musical.²⁶¹ No es de extrañar, entonces, que las reseñas sobre las trayectorias profesionales de los músicos incluyeran inexorablemente los nombres de aquellos que los habían formado. Las entrevistas personales también dieron cuenta de estos lazos ya que cuando se les interrogaba acerca de sus recorridos educativos, se referían a sus profesores y no a las instituciones que frecuentaron.²⁶² Estas líneas de tradición intervenían en la legitimación mutua de maestros y discípulos y, en paralelo, operaban como recursos para reclutar a nuevos estudiantes.

La Escuela Normal de Música incorporó a artistas que arribaron desde otras regiones, como los violinistas platense y español, Tobías Bonesatti²⁶³ y Alfredo Fernández Aspra,²⁶⁴ quienes tenían dilatadas trayectorias como

promoción y el consumo de este arte, ambos hermanos participaron en la fundación de la Asociación Cultural. Agesta, María de las Nieves. *Páginas Modernas... Op. Cit.*, p. 199.

²⁵⁹ María Albertini era docente del Instituto Musical Eslava y del Conservatorio Argentino.

²⁶⁰ Luego de la muerte de Beatriz Romero en 1944, el Instituto Eslava quedó en manos de la profesora Nélida Entizne Ochoa y de Concepción Jiménez Romero, hija de la difunta.

²⁶¹ Kingsbury, Henry. *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia, Temple University Press, 1988.

²⁶² También era usual que los músicos mencionaran a sus maestros con una preposición de pertenencia: eran "de Bilotti" o "de Savioli".

²⁶³ Tobías Bonesatti llegó a Bahía Blanca en 1926 y se desempeñó como profesor de violín en la Escuela Normal de Música y como periodista en diversos diarios y periódicos. Fundó la revista *Índice* que se editó entre los años 1927 y 1928, año en que retornó a La Plata. *Diccionario Biográfico: Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires, "C" Signo Editorial Argentino, vol. I, 1954, p. 55.

²⁶⁴ Alfredo Fernández Aspra nació en el año 1875 en Madrid. Estudió violín en el Conservatorio Nacional de la misma ciudad. Integró la Orquesta Sinfónica de Londres y un Sexteto con el que realizó giras por América Central y América del Sur. De esta forma, llegó a la Argentina y decidió radicarse con su familia en Buenos Aires. Fue primer violín de la orquesta de la Asociación de Profesorado Orquestal (APO) dirigida por Ernesto Drangosch, Alberto Williams,

intérpretes. Por su parte, la pianista Milagros Pérez y la violinista Ausonia Savioli, -profesores de la Escuela Superior de Música- se habían instruido en el Conservatorio de Buenos Aires. Es plausible que en la selección de los cuerpos docentes de los conservatorios privados hayan tenido tanta incidencia las relaciones profesionales y familiares como las competencias específicas.

Desde los primeros años del siglo XX, los establecimientos de enseñanza musical nuclearon a un colectivo de alumnos caracterizado por el predominio femenino. Aunque el número de varones aumentó desde la década de 1920, es cierto que se trataba de un porcentaje minoritario respecto de las niñas y jóvenes que se instruían en la música. No obstante, sólo algunas de ellas llevaban adelante una carrera artística: la mayor parte circunscribía sus prácticas al entretenimiento en el ámbito hogareño.²⁶⁵ La prensa periódica recogía algunas opiniones sobre la educación musical femenina:

La música. Si es buena, encanta; si es mala, tortura. No hay términos medios. Lo pasable suele tropezar con lo detestable. Por eso la mujer que se precia, que posee buen gusto, que tiene temperamento delicado, rechaza la música chabacana y vulgar de los bailables.²⁶⁶

Desde esta perspectiva, las mujeres debían alejarse de las expresiones populares, que eran consideradas en términos despectivos, e instruirse de acuerdo con su "naturaleza delicada" y su buen gusto. Saber cantar o tocar instrumentos como el piano o el violín eran atributos muy deseables para el género femenino y formaban parte de "los adornos" que refinaban y distinguían

entre otros. Un encuentro con el músico Jorge Fanelli lo puso al tanto de la necesidad de un profesor de violín en la Escuela Normal de Música de Luis Bilotti. De esta manera, Fernández Aspra decidió viajar hacia la localidad en el año 1929 e integrarse en dicha institución. Véase: "Alfredo Fernández Aspra. El discípulo de Isaye". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXII, n° 20.736, 11 de enero de 1960, p. 3.

²⁶⁵ Existen casos como el de Concepción Mercedes Jiménez Espinosa -hija de Beartiz Romero y de Víctor Jiménez Espinosa- quien se desempeñó como profesora de solfeo, teoría y armonía en el Eslava a partir de 1945 y, posteriormente, continuó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes en La Plata. Durante la década del cincuenta trabajó como docente de música en las escuelas Normal Mixta y de Agricultura y Ganadería.

²⁶⁶ Duggan, Marco Aurelio. "La mujer y la música". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIV, n° 4292, 10 de enero de 1933, p.7

a las mujeres.²⁶⁷ Estas habilidades les permitían tener visibilidad social y también desenvolverse en los circuitos de los sectores más pudientes.

Desde la década del diez los profesores y alumnos de los conservatorios emergieron como una presencia manifiesta en la prensa gráfica. En su sección "Cultores del arte musical", la revista *Arte y Trabajo* publicaba con frecuencia fotografías de aquellos estudiantes que obtenían títulos en los conservatorios. Por un lado, se difundían retratos individuales en los que no se hacían explícitos los rasgos que permitían asociar a los fotografiados con la actividad musical. Sin embargo, estas imágenes eran reveladoras de la pertenencia social de los alumnos. En actitudes pensativas o lúdicas, con poses naturales o rígidas, en ámbitos domésticos o en el estudio fotográfico, los retratos mostraban a las jóvenes con cabellos recogidos, tocados florales, alhajas y vestidos elegantes de telas costosas. Exhibiendo estos atributos se mostraba risueña Esther Serruya [Imagen 4], quien había obtenido el diploma de profesora superior de piano en el Conservatorio Argentino. Por otro lado, se fotografiaba a los músicos junto a sus instrumentos o en plena acción interpretativa. Este es el caso de Anselmo García Vertiz quien estudiaba piano con la profesora Luisa Pernicci y había alcanzado el título de profesor elemental de piano con doce años de edad [Imagen 5]. Con zapatos relucientes, pantalones con el largo adecuado que suponía su juventud, el pianista aparecía posando sus manos sobre el teclado con una mirada seria y reflexiva que rehuía el contacto con el espectador. Según Gisele Freund, la práctica de retratarse era un acto simbólico de las clases ascendentes para manifestar, tanto para sí mismos como hacia los demás, las mejoras en su condición social.²⁶⁸ El tránsito por los conservatorios, sus salones y la actuación en las audiciones configuraban nuevos espacios para que los jóvenes -especialmente, las mujeres- se lucieran, por lo que la forma de vestir requería de especial esmero.²⁶⁹

²⁶⁷ Bitran, Yael. "La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente" (pp. 112-153). En Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coords.). *La música en los siglos XIX y XX* (Tomo IV). México, Conaculta, 2013, pp. 112-153.

²⁶⁸ Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*, México, Ediciones Gustavo Gili, 1993, p. 13.

²⁶⁹ Sobre los retratos de la élite bahiense en las revistas locales ver: Agesta, María de las Nieves. *Páginas Modernas... Op. Cit.*

[Imagen 4] Esher Serruya



[Imagen 5] Anselmo García Vertiz



Fuente: "Cultores del arte musical". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año XVIII, n°201, julio/agosto de 1933, p. 21.

Fuente: "Cultores del arte musical". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año XVIII, n° 200, 31 de mayo de 1933 p. 16.

En términos de Peter Burke, los retratos recogían las "ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación especial de ella".²⁷⁰ Además de documentar las prácticas artísticas que se desarrollaban en la época, las fotografías ponían en evidencia las aspiraciones sociales que sostenían diversos grupos de la ciudad y el rol simbólico que tenía la música en su consecución. Su aprendizaje era percibido como una forma de mejoramiento individual que, sin embargo, impactaba en la sociedad en su conjunto. Los miembros del Instituto Musical Eslava afirmaban que

El amor a la música en una sociedad civilizada, es la revelación inequívoca de su alto grado de progreso. No basta ser civilizado, es indispensable que este complemento demuestre la intensidad de la misma.²⁷¹

²⁷⁰ Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005, p. 32.

²⁷¹ Instituto Musical Eslava. *Resumen de su labor artística durante el año 1931*. Bahía Blanca, 1931.

En este marco, la música era un 'aditamento' que intensificaba la 'civilización' de una sociedad. Ligada a la educación de los espíritus, al cultivo de la cortesía y a la moralidad pero también a la corrección de los usos y las costumbres impropias,²⁷² la noción de civilización coincidía con los proyectos de las élites intelectuales y políticas que asignaban a la cultura un papel estratégico en la construcción de una nación moderna. En efecto, consideraban que la sociedad debía educarse y adquirir las aptitudes necesarias para percibir lo bello.²⁷³ La enseñanza de la música culta cobraba, entonces, un importante valor simbólico, sobre todo en ciudades como Rosario y Bahía Blanca que, si bien habían experimentado un notable crecimiento económico producto de su actividad portuaria y comercial, aún debían demostrar que su sociedad se había modernizado.²⁷⁴

Los conservatorios alimentaban la idea de que la música era un indicador de progreso social y, esta representación, impactaba incluso en aquellos sectores que no disponían de recursos económicos para solventar la educación estética de sus hijos. Según se desprende del análisis de los costos de las cuotas exigidas por el Instituto Eslava, a medida que el estudiante avanzaba en sus estudios, los precios de las mensualidades y de los derechos de examen se volvían más onerosos. A su vez, los valores de aquellas variaban según el lugar en el que se dictara la clase: era más costoso si el profesor se dirigía al domicilio del alumno que si este concurría a la academia.²⁷⁵ De allí, la multiplicación de los pedidos de subvención efectuados al gobierno municipal para sortear los obstáculos financieros que imposibilitaban la finalización de los años de formación musical estipulados. Como señala Lucía Bracamonte,²⁷⁶ durante la década del veinte se

²⁷² Starobinski, Jean. "La palabra civilización". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, n°3, 1999, p. 9-36.

²⁷³ Maggio Ramírez, Matías y Guillermina Guillamón. "Estéticas de la civilidad. El 'buen gusto' en la prensa porteña de 1801-1827". *Estudios sobre el mensaje periodístico*. vol. 24, n° 1, 2018, p. 762.

²⁷⁴ Yunis, Micaela. "Cultoras del arte musical..." *Op. Cit.*

²⁷⁵ El profesor de guitarra Plácido Justo Oliva cobraba diez pesos mensuales en su academia y cincuenta pesos mensuales si el músico dictaba clases en el domicilio de los alumnos. "Plácido Justo Oliva. Profesor de guitarra". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año XV, n° 183, 30 de septiembre de 1930

²⁷⁶ Bracamonte, Lucía. "Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920". *Op. Cit.*

concedieron treinta y un subsidios a alumnos que concurrían los conservatorios Argentino, Rossini, Verdi, a la Escuela Normal de Música, al Liceo Musical Bahiense y al Conservatorio Argentino de la vecina localidad de Punta Alta.²⁷⁷ Cabe destacar que las cifras ponen de relieve la disparidad entre los géneros: se trataba de treinta becarias y de un becario que solicitaban ayuda para afrontar los gastos de las mensualidades correspondientes a los conservatorios pero también de los libros y partituras. En algunos casos las becas eran solicitadas por los mismos interesados, pero, en general, eran las madres quienes actuaban como mediadoras entre los alumnos y el Poder Ejecutivo. Si bien algunos directores de los conservatorios procuraban ayudar a los estudiantes eximiéndolos del pago de las cuotas o proveyéndolos del material de estudio, la situación se volvía insostenible para las clases trabajadoras.²⁷⁸

De acuerdo con el testimonio de Magda L. de Kahr, se esperaba que su hija Axelina de trece años de edad pudiera estudiar música para ayudar en el futuro a sus hermanos menores que carecían en absoluto de medios.²⁷⁹ Mientras que para la burguesía formaba parte de la "cultura de adorno", para los sectores populares la disciplina era pensada como una posible fuente de capacitación laboral. Los padres de los estudiantes se esforzaban para que sus hijos estudiaran música, como es el caso del progenitor de María Esther Cordi, quien sostenía con su jornal de seis pesos a su esposa y ocho hijos y deseaba que la pequeña asistiera al Conservatorio Argentino.²⁸⁰ La difícil coyuntura económica no sólo agravaba los problemas financieros de las familias trabajadoras sino que también erosionaba la capacidad de asistencia del Estado municipal. Aunque en los inicios de la década del treinta se mantuvo la tendencia del período anterior,²⁸¹ el número de becas otorgadas fue descendiendo e incluso se redujo

²⁷⁷ El Conservatorio Julián Aguirre de esta localidad era dirigido por Sylvia Fadrique de Mussini.

²⁷⁸ Alberto Guala, ex alumno de la Escuela Superior de Música, recuerda que Alberto Savioli eximía del pago de las cuotas a los estudiantes que tenían dificultades financieras. Entrevista n°345 a Alberto Guala, por José Marcilese. Bahía Blanca, 18 de julio de 2007. Disponible en el Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

²⁷⁹ Bracamonte, Lucía. "Estudiar con asistencia..." *Op. Cit.*, p. 115.

²⁸⁰ Ídem. p. 114.

²⁸¹ Se otorgaron diecinueve becas.

el monto de las retribuciones.²⁸² En los años sucesivos los estudiantes con menores recursos económicos debieron buscar maneras alternativas de concretar sus estudios o bien interrumpir su formación musical.

En este capítulo hemos pretendido trazar una cartografía de los organismos de enseñanza privada de la música durante la primera mitad del siglo XX en Bahía Blanca, de sus orígenes y de sus vinculaciones con otros establecimientos educativos de la región y de las ciudades capitales. La inscripción de los conservatorios locales en redes institucionales de mayor alcance da cuenta de la necesidad de legitimación externa y de la preocupación por incorporar los métodos pedagógicos ya consagrados en los centros culturales nacionales y europeos. Por un lado, la subordinación a las instituciones porteñas se fundamenta en el estado embrionario del campo musical bahiense y en la representación de la capital argentina como el centro de legitimación artística por excelencia. Fue esta razón la que llevó a los músicos a emprender recorridos formativos que condujeran a Buenos Aires y, en lo posible, alcanzaran los conservatorios del Viejo Mundo para "estar a tono" con las estéticas europeas y de alguna manera emular los modelos didácticos de aquellos centros. Por otro, la irrupción de filiales de institutos de Bahía Blanca en la región permite comenzar a debatir en torno a las generalizaciones que sostienen la primacía de Buenos Aires como único nodo de la educación musical y a profundizar el análisis sobre las múltiples cadenas de prestigio de escuela a escuela en las que circulaban múltiples beneficios simbólicos y económicos.

Los programas de estudio se enfocaron principalmente en la música "cultura" y canónica, ligada al buen gusto y al refinamiento de las costumbres. De este modo, la educación artística funcionaba como un mecanismo de distinción

²⁸² El monto de las becas había descendido: mientras que en los años veinte se pagaba entre treinta o cuarenta y cinco pesos, en la década siguiente se redujo a veinticinco pesos por alumno. Bracamonte, Lucía. "Estudiar con asistencia..." *Op. Cit.* p. 114.

y de acumulación de capitales simbólicos y, a su vez, intervenía en la construcción de la identidad nacional. A partir de los años treinta se ampliaron las especialidades de los conservatorios para atender los requerimientos de un alumnado cada vez más diverso que configuraba su gusto a partir de la asistencia a conciertos y de la formación específica pero también mediante el consumo de música grabada y de las programaciones radiofónicas. Lejos de erigirse como mundos excluyentes, la complementariedad entre lo “culto” y lo “masivo” se manifestó en distintos ámbitos educativos, asociativos y laborales.

A diferencia de las instituciones estatales, los conservatorios estaban orientados hacia aquellos sectores que poseían los recursos financieros para pagar la instrucción musical. Las tensiones y conflictos sobre la legitimidad de la enseñanza que impartían los conservatorios particulares y sobre los modos de evaluación y acreditación de los saberes dirigieron la atención hacia el Estado. Frente a las deficiencias de las iniciativas privadas, la institucionalización oficial parecía brindar una educación sólida y sistemática que se concretaba en títulos habilitantes. No obstante, hasta la década del cincuenta, el Estado delegó la formación de los profesores en los conservatorios particulares. Al tiempo que sostenían su autonomía institucional y financiera, estos fueron los principales espacios en donde se educaron los docentes de música que nutrieron a las escuelas públicas. Puede decirse, entonces, que los establecimientos de enseñanza privados dinamizaron la vida cultural de la ciudad ya que generaron nuevos puestos de trabajo, habilitaron espacios de formación artística y permitieron la activación de redes dentro de la misma localidad y con otros lugares del país.

CAPÍTULO 2: Sonidos en ensamble. Agrupaciones vocales e instrumentales de la vida social y cultural bahiense

Además de delinarse como campo específico, la música brota y fluye en otros ámbitos que no tienen que ver con el cultivo de la disciplina en sí misma, se constituye como un dispositivo cultural que permite moldear y articular identidades colectivas e individuales, movilizar afectos, actitudes o comportamientos y fortalecer discursos.²⁸³ De acuerdo con el antropólogo cultural Alan Merriam los grupos introducen usos y funciones en la música. Mientras que los primeros apuntan a las situaciones en las que se produce la música en la acción humana, las segundas se refieren a las razones de su empleo y al propósito más amplio al que sirve.²⁸⁴ El presente capítulo propone un acercamiento a la institucionalización de organismos musicales en Bahía Blanca por parte de diferentes actores y en temporalidades distantes.

Desde fechas tempranas diferentes grupos de la sociedad civil se preocuparon por la organización de agrupaciones que se articulaban a instituciones que ya venían funcionando o se cimentaban como nuevas entidades. Enfocarnos en la sociedad civil no conlleva, sin embargo, desconocer la complejidad de los nexos con lo estatal. La frontera entre los ciudadanos, las organizaciones no gubernamentales y las instituciones de gobierno se presentaba como débil y porosa.²⁸⁵ Ambas esferas estaban articuladas por redes de relaciones entre individuos con cierto capital social y simbólico que habilitaban capacidades diferenciales para participar o intervenir en la dirección del Estado. En este marco, determinados sectores de la sociedad bahiense pugnaban por oficializar las formaciones orquestales que habían instituido por iniciativas particulares. Pese a que no lograran sus propósitos, estos grupos actuaban momentáneamente como sociedad política. Las agrupaciones vocales e instrumentales, por un lado, generaban instancias compartidas de producción musical vinculadas con la construcción de identidades sociales, religiosas y políticas y, por otro, contribuían al establecimiento de vínculos entre los

²⁸³ Aliano, Nicolás et. alter. "Los estudios sociales sobre música en Argentina. Notas para un balance a partir de las I Jornadas de Estudios Sociales de la Música". *El oído pensante*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, vol. V, n°2, 2017, p. 79.

²⁸⁴ Merriam, Alan. *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 210.

²⁸⁵ Saltalamacchia, Homero Rodolfo. "Estado/sociedad: una anacronía regresiva". *Estudios sociales del Estado*. Buenos Aires, vol. 1, n°1, 2015, pp. 27-57.

músicos y alimentaban sus expectativas de dedicarse profesionalmente a la disciplina.

La primera parte del capítulo se ocupará de aquellos organismos creados en el seno de asociaciones cuyos objetivos trascendían las búsquedas musicales. Estos intervenían en la organización del ocio y propiciaban ciertas conductas y prácticas. Los coros y las bandas escolares coadyuvaban a la construcción de la nacionalidad argentina y a la adopción de esquemas corporales ligados a la civilidad. Los grupos salesianos promovían, a su vez, la formación religiosa de los niños y establecían espacios institucionales para atender la problemática de la infancia y la minoridad peligrosa o desprotegida. Las mujeres tenían una notable injerencia en estos ámbitos asistenciales y muchas de ellas participaban en la sociabilidad musical católica. Además de intervenir en el control y ordenamiento corporal e intelectual, las agrupaciones vocales e instrumentales se gestaban en espacios que estimulaban la movilización y la acción colectiva. Los grupos fascistas y los antifascistas -ligados al socialismo local- construían y consolidaban sus identificaciones políticas por medio de la música al tiempo que la empleaban como un mecanismo de divulgación.

El segundo apartado se centra en las orquestas organizadas hacia mediados del siglo XX. Aunque parecían desligadas de una función en particular, dichas agrupaciones eran impulsadas por músicos que las consideraban trascendentales para el desarrollo cultural de la ciudad. Los nexos con el poder político municipal a partir de la actuación de las orquestas en los actos oficiales y del otorgamiento de subsidios alimentaba la idea del aval estatal. Sin embargo, la perspectiva de la profesionalización en los circuitos académicos tropezaba con la lógica del interés por el desinterés sostenida por los propios músicos.

2.1 Entre la patria, dios y la política. Una polifonía de sociabilidad musical

...la música, tambores y trompetas, arrastra a los pueblos y a los ejércitos a una carrera que puede ir hasta el abismo, arrastra

mucho más que lo hacen las banderas y estandartes, que son cuadros, medios de clasificación o de reagrupamiento. Puede ser que los músicos sean individualmente más reaccionarios que los pintores, más religiosos, menos "sociales"; no dejan de manejar por ello una fuerza colectiva infinitamente superior a la de la pintura.²⁸⁶

La música fue, junto con el teatro, una de las primeras disciplinas artísticas en gozar de una amplia repercusión en el ambiente bahiense. Las demostraciones y duelos de payadores, los circos y el arribo de compañías teatrales que interpretaban zarzuelas y operetas fueron delineando un gusto acorde con las tradiciones inmigratorias, en especial italianas y españolas. En este marco, la música coadyuvaba a construir un nuevo sentido de identidad étnica en una ubicación distinta a la de origen, es decir, en relación con un conjunto nuevo de circunstancias.²⁸⁷ Los intereses artísticos se cristalizaron en la preocupación por crear salas apropiadas para las presentaciones y en la multiplicación de aquellas desde los años posteriores a la "segunda fundación" de Bahía Blanca en la década de 1880.²⁸⁸ El extraordinario crecimiento poblacional generó una comunidad fundamentada sobre la mezcla étnica: la ciudad era una "multitud de extraños" y este nuevo modo de interacción social era vivido como un símbolo de progreso.²⁸⁹ La expansión demográfica y urbanística había sentado las bases para el desarrollo de una sociabilidad activa concretada en la multiplicación de numerosos espacios de encuentro y esparcimiento.²⁹⁰ En el seno de las instituciones se gestaban coros, bandas, fanfarrias y otras formaciones que intervenían en prácticas educativas, políticas, litúrgicas y recreativas. Las experiencias musicales compartidas en estos

²⁸⁶ Deleuze, Gilles. "Devenir música". *Nombres*. Córdoba, año I, n°1, Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón", Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, diciembre de 1991, p. 108.

²⁸⁷ Negus, Keith y Patria Román Velázquez. "Belonging and detachment: musical experience and the limits of identity". *Poetics*. n° 30, Elsevier, 2002, p. 138.

²⁸⁸ Martínez, Ovidio. *Historia del Teatro en Bahía Blanca*. *Op. Cit.*

²⁸⁹ Ribas, Diana. *Del fuerte a la ciudad moderna...* *Op. Cit.* p. 28.

²⁹⁰ Cernadas, Mabel; María de las Nieves Agesta y Lucía Bracamonte. "Bahía Blanca de la 'segunda fundación' a la sociedad de masas (1880-1943)". En: Cernadas, Mabel et. alter. *Escenarios de la sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2016, p. 25.

ámbitos contribuían a configurar modelos de conducta social ligados a la civilidad, a la vida en comunidad y al accionar colectivo. Tal como advierte Simon Firth, no es que los grupos coincidían en valores que luego expresaban en sus actividades culturales sino que conseguían reconocerse a sí mismos como tales por medio de aquellas prácticas.²⁹¹ Este apartado se centra en el rol que cumplía la música como engranaje en la construcción y consolidación de identidades sociales a partir del análisis de heterogéneas agrupaciones vocales e instrumentales que enlazaron sus inquietudes artísticas con otras prácticas de la sociabilidad bahiense hacia mediados del siglo XX.

Desde edades tempranas, numerosos niños y jóvenes se familiarizaron con el mundo de la música en sus propios hogares, en los conservatorios privados o mientras transitaban la escolarización. La expansión de la actividad educativa desde finales del siglo XIX se había materializado en la habilitación de numerosas escuelas primarias y en la inauguración de los primeros establecimientos secundarios. El arribo de los salesianos en 1890 impulsó la fundación de los colegios Don Bosco (1890) para varones, María Auxiliadora (1890) para mujeres y Nuestra Señora de La Piedad (1894). El prestigio de este modelo educativo provocó que las instituciones absorbieran una parte de la matrícula de las escuelas públicas y se erigieran como las principales educadoras de los jóvenes locales.²⁹² Durante los primeros años del siglo XX se añadieron las escuelas Nacional de Comercio (1903), Normal Mixta (1906) y el Colegio Nacional (1906) que se enfocaron en la instrucción comercial, docente y en la preparación para acceder a los estudios universitarios. Aunque no nos detendremos aquí en la enseñanza oficial de la música durante la escolarización ni en los programas pedagógicos, señalaremos que en el seno de estos establecimientos se gestaron agrupaciones vocales que, al parecer, fueron promovidas por los docentes de música y se basaron en sus intereses particulares.

²⁹¹ Firth, Simon. "Música e identidad". *Op. Cit.*

²⁹² Santos La Rosa, Mariano. "Historia de la educación en Bahía Blanca (1880-2001)". *Op. Cit.* p. 316.

Los coros se presentaban en los actos de las propias escuelas y, a su vez, participaban en numerosos eventos organizados por otras instituciones. Fue así que ochenta alumnos pertenecientes a estos tres colegios y dirigidos por Luis Bilotti entonaron, por primera vez, el Himno a Bahía Blanca en la velada de gala por el Centenario de la Fundación de la ciudad en 1928. Durante los años treinta y cuarenta Bilotti reunió al conjunto femenino de la Escuela Normal y al masculino del Colegio Nacional en una única formación mixta que congregaba a más de cincuenta voces. Además de ser elogiadas por las publicaciones periodísticas, sus presentaciones eran requeridas por parte de entidades como la Municipalidad, el Club Argentino y la Escuela de Bellas Artes "Proa". Su desempeño no solo fue reconocido en Bahía Blanca sino que también fue distinguido en el Primer Festival de Coros realizado en el Teatro Colón de Buenos Aires durante septiembre de 1948, en donde obtuvo el primer premio.²⁹³

En los colegios salesianos también se generaron iniciativas para la creación de agrupaciones vocales.²⁹⁴ Hacia finales de los años treinta el presbítero Luis Savioli,²⁹⁵ junto a un grupo de sacerdotes, fundó el Coro de los Niños Cantores Bahienses. Integrado por cuarenta estudiantes del Colegio Don Bosco,²⁹⁶ este conjunto intervenía en las celebraciones litúrgicas pero también en los actos patrios. Su creación parecía responder al intento de conjugar la misión religiosa con aquella que propendía al mejoramiento cultural de la ciudad. En ocasión de cumplirse los dos años de su existencia, Luis Savioli había dedicado a los

²⁹³ Al parecer, las actividades se interrumpieron en los años cincuenta. Hacia finales del período que nos interesa, se volvió a organizar bajo la dirección de José Luis Ramírez Urtasun, quien contaba con una dilatada trayectoria en el ambiente coral bahiense.

²⁹⁴ Aunque no hemos hallado mayores datos al respecto, sabemos de la existencia del Coro Polifónico del Colegio La Piedad, creado durante los primeros años de la década del cincuenta.

²⁹⁵ Luis Savioli había nacido en Montescudo, Italia en 1902. Junto a su familia emigró a Viedma y allí se formó en el Colegio San Francisco de Sales. Fue ordenado sacerdote en 1927 y desde entonces se dedicó a la vida salesiana. Además de conformar el coro de Niños Cantores Bahienses durante la década del treinta, Savioli organizó coros en todos los colegios en los que se estableció y desempeñó una prolífica labor como compositor. Produjo una Sinfoneta, una sinfonía inédita, conciertos para piano y orquesta, conciertos para cuerdas, cuatro zarzuelas, pastorales, motetes religiosos, misas y colecciones musicales de actos escolares. Ver: Cominelli, José A. *Fallecimiento del Padre Luis Oreste Savioli*. Carmen de Patagones, Inspectoría "San Francisco Javier", 1981. Archivo Salesiano de Bahía Blanca.

²⁹⁶ Los niños eran alumnos del tercer al sexto grado de la escolarización primaria. "Estadística escolar". *Carácter. Revista de los alumnos del Colegio Don Bosco*. Bahía Blanca, Colegio Don Bosco, año XXII, n° 134, p. 21.

cantantes unas líneas que fueron publicadas por la revista *Arte y Trabajo*. Allí se refería a la actividad coral como una prédica sobre el valor del arte:

Vuestras voces delicadas, hermosas voces de plata, son cubiertas y ahogadas por el estrépito de una música negrera y bastarda. Vuestro lenguaje elevado y sutil resulta extraño en vuestra misma patria. Por eso, no debéis desmayar aun cuando nuestra ciudad, pasados los primeros momentos de curiosidad, torne a sumirse en su anterior apatía; y quienes debieran alentarlos y premiarlos os desconozcan: y estén lejos de aquí las grandes avenidas de público culto; y raleen los amigos... Estáis predicando muy alto, a pesar de los contratiempos, que el arte puede crecer y dar fruto donde quiera alguien lo siembre.²⁹⁷

En estos términos, Savioli denunciaba la falta de apoyo hacia el coro y la atribuía a la apatía de la sociedad bahiense y al consumo de otros géneros musicales que eran desdeñados por el director.²⁹⁸ Además de las canciones patrias, los repertorios frecuentados por las agrupaciones vocales escolares incluían principalmente obras folklóricas y del nacionalismo académico. Recordemos que las instituciones educativas tenían un importante rol en la construcción del "ser argentino".²⁹⁹ En un país complejizado por los procesos inmigratorios, la formación patriótica tenía como objetivo enseñar nociones políticas y éticas mediante su integración al conjunto de las prácticas escolares. En este sentido, el canto colectivo adquiría un rol relevante que se vio plasmado en los planes de estudio y en los programas de la década de 1910, a partir de los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo. La música llegaba incluso donde las habilidades de lecto-escritura eran aún limitadas y generaba en los cantantes un sentimiento de argentinidad y de identificación mayor que si se

²⁹⁷ "A mis queridos pibes cantores". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año XXIV, n° 232, enero de 1940, s/p.

²⁹⁸ Es posible que Savioli se refiriera al tango, que era calificado por algunos grupos como una danza foránea y de mal gusto. En contrapartida, el folklore era la "auténtica música argentina". Ver: "Asistimos a un despertar de las auténticas canciones argentinas". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVIII, n°5618, 25 de agosto de 1937, p.3.

²⁹⁹ Puiggrós, Adriana. "La educación argentina". En Puiggrós, Adriana (Dir) *Historia de la educación en la Argentina III. Escuela, democracia y orden (1916-1943)*. Buenos Aires, Galerna, 1992, pp. 52-58.

mantenían como un auditorio pasivo.³⁰⁰ Esta idea era sostenida por el compositor nacionalista Felipe Boero, que había instituido numerosos coros escolares en Buenos Aires durante los años treinta.

Por otra parte, las agrupaciones bahienses cantaban, en menor medida, obras de Wolfgang A. Mozart, de Johann Strauss y fragmentos de ópera de autores como Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini y Richard Wagner. El conjunto dirigido por Luis Savioli incorporaba, además, obras de carácter religioso y composiciones de su autoría.³⁰¹ En algunas oportunidades, las selecciones musicales se modificaban en función de los lugares en donde se efectuaban los conciertos. La actuación de los coros de Bilotti en la Base Naval de Puerto Belgrano, por ejemplo, había incluido la interpretación del Himno a la Marina, compuesto por Ernesto Drangosch.

Las prácticas de canto colectivo también se concretaban en los conservatorios privados. La directora del Instituto Musical Eslava, Beatriz Romero Palacios, organizaba formaciones que reunían, por un lado, a los alumnos jóvenes y, por otro, a los más pequeños. Estos conjuntos no tenían un carácter permanente sino que se articulaban para cantar en ocasiones especiales. El polifónico mixto de jóvenes llegó a congregarse sesenta voces y actuaba con frecuencia en las festividades de las colectividades españolas en donde entonaba el Himno de la Raza y otras canciones populares ibéricas y argentinas. Su intervención en este ámbito se vinculaba con las raíces hispánicas del Instituto Eslava y de su fundadora. Asimismo, la agrupación participaba en los actos patrios y en audiciones a beneficio realizadas en la Escuela Normal Mixta, en donde Romero Palacios se desempeñaba como docente. Por su parte, el coro de niños había sido creado en 1932 y era presentado como el "primer conjunto coral infantil con preparación técnica en la ciudad".³⁰² Compuesto por alumnos

³⁰⁰ Murray, Verónica. "Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino. La música coral en la Ciudad de Buenos Aires en la década del '30", *Espacios. Revista de crítica y producción*. Buenos Aires, n° 44, septiembre de 2010, pp. 74-79.

³⁰¹ Entre ellas, la *Missa* de F. Caudana, la *Misa a tres voces* de Perosi y las *Campanas* de Luis Savioli. Ver: Niños Cantores Bahienses. *Programa de la audición en la Biblioteca Bernardino Rivadavia*. Bahía Blanca, 5 de noviembre de 1938. Archivo personal de Guillermina Esther Sarto.

³⁰² Romero Palacios de Jiménez Espinosa, Beatriz. *Bodas de Plata con el arte musical*. Bahía Blanca, Talleres Panzini, 1936, p. 36.

de cuatro a doce años de edad, no sólo cantaba en teatros, escuelas y en instituciones benéficas como el Hogar del Anciano sino que también se presentaba en los estudios de las emisoras locales.

Mientras que las agrupaciones vocales del Instituto Eslava limitaron su actuación a las salas bahienses, las constituidas por Bilotti y por Savioli llevaron adelante una amplia labor de difusión de la música coral en distintas localidades de la región. Los primeros actuaron en Ingeniero White, Coronel Pringles, Coronel Suárez, Tres Arroyos, Pigüé y en la Base Naval de Puerto Belgrano. Además de estos últimos dos sitios, los Niños Cantores Bahienses se presentaron en Tornquist, Saavedra, Carmen de Patagones y Viedma. Es posible que la visita a estas últimas localidades se vincule con la extensa labor misional de los salesianos en la región patagónica y con la creación de lazos entre las distintas congregaciones.

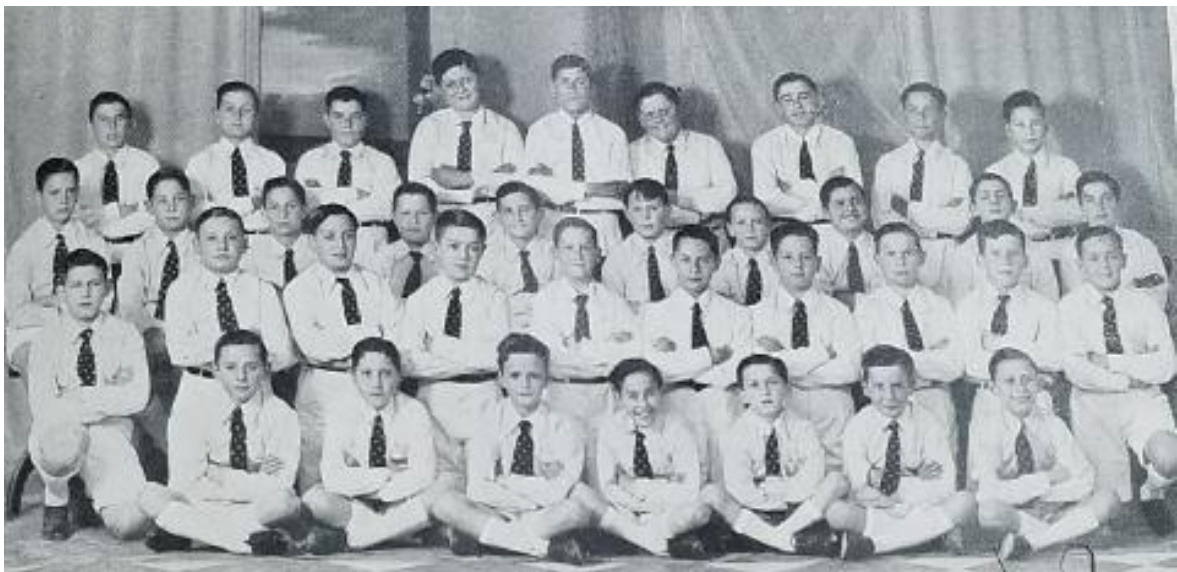
Dada la uniformidad de la vestimenta, las siguientes fotografías de los ensambles vocales parecen haber sido tomadas antes o después de una presentación. En la primera imagen, correspondiente a la sección infantil del Instituto Eslava, se advierte un manifiesto predominio femenino. Sus integrantes exhibían rostros inexpresivos, una postura rígida y carente de espontaneidad que parecía remitir a la disciplina y al orden. Por el contrario, los niños del Don Bosco se mostraban risueños y, aunque estaban posando, no denotaban estar tensos.

[Imagen 6] Coro infantil del Instituto Eslava



Fuente: Romero Palacios de Jiménez Espinosa, Beatriz. *Bodas de Plata con el arte musical*. Bahía Blanca, Talleres Panzini, 1936, p. 38.

[Imagen 7] Coro de Niños Cantores Bahienses



Fuente: "La música y sus cultores". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año XXIV, n° 232, enero de 1940, s/p.

En ambos casos los atavíos eran prolijos y homogéneos. Todos ellos lucían zapatos pulcros con medias cuidadosamente aseadas. Las niñas del Eslava habían recogido sus cabellos con una cinta y vestían guardapolvos blancos. Por su parte, el uniforme de los niños estaba compuesto por pantalones cortos, camisas blancas y corbatas negras. Este atuendo había sido adquirido merced a la colaboración de numerosos benefactores que aportaron dinero para su

confección. Entre ellos se encontraban tiendas dedicadas a la comercialización de indumentaria y renombrados personajes de la vida política y cultural de la ciudad.³⁰³

Lejos de ser un recurso para amenizar momentos de ocio, la música era una potente herramienta de socialización para los niños y niñas.³⁰⁴ En distintas oportunidades el *Monitor de la Educación Común* destacaba que, además de ser un factor de refinamiento espiritual, esta práctica revestía gran importancia desde el punto de vista de la "depuración moral". Según esta perspectiva, "para los niños de cualquier nacionalidad, creencia y condición [...] el canto posee la virtud de multiplicar la fuerza de la palabra, eleva el sentimiento, infunde bondad y calma, provoca el espíritu de unión fraternal."³⁰⁵ En efecto, cantar o tocar un instrumento contribuían a "dulcificar" los sentimientos y a facilitar la convivencia social.³⁰⁶ En las actividades musicales de conjunto cada intérprete debía adaptarse a un *tempo* colectivo, escuchar las líneas melódicas de los demás, atender a los cambios armónicos y adecuarse a las dinámicas sonoras.³⁰⁷ De acuerdo con la socióloga Tia De Nora, la música ha funcionado -en forma deliberada o inconsciente- como un dispositivo de ordenamiento para organizar a individuos potencialmente dispares, de modo que sus acciones aparecieran como mutuamente orientadas y coordinadas.³⁰⁸ En adición, las prácticas vocales e instrumentales demandaban de los niños una compleja serie de acciones motoras que requerían de un considerable grado de coordinación y control

³⁰³ Entre ellos, el intendente Martín Dithurbide, los ex intendentes Florentino Ayestarán y Eduardo González, el presidente de la Biblioteca Rivadavia Francisco Cervini, las profesoras de música Eva Epstein de Bilotti y Beatriz Romero Palacios, las tiendas New London y El Siglo, entre otros individuos e instituciones.

³⁰⁴ De Nora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 163.

³⁰⁵ "La enseñanza de la música en las escuelas normales". *El Monitor de la Educación Común*. Buenos Aires, Órgano del Consejo Nacional de Educación, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, año XXV, n° 536, tomo 62, septiembre de 1917, p. 160.

³⁰⁶ "Los coros de las escuelas para adultos". *El Monitor de la Educación Común*. Buenos Aires, Órgano del Consejo Nacional de Educación, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, año LVII, n° 780, diciembre de 1937, p. 73 y "Discurso del señor Presidente del Consejo Nacional de Educación Ing. Octavio S. Pico". *El Monitor de la Educación Común*. Buenos Aires, Órgano del Consejo Nacional de Educación, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, año LVII, n° 788b, agosto de 1938, p. 45.

³⁰⁷ Schütz, Alfred. "La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales". *Estudio sobre teoría social*. Buenos Aires, Amorrortu, 1964, pp. 153-170.

³⁰⁸ De Nora, Tía. *Music in everyday life... Op. Cit.* p. 109.

corporal.³⁰⁹ De este modo, la música contribuía a educar y a disciplinar los cuerpos a partir de la modificación de los comportamientos y del autocontrol de los impulsos. A su vez, la experiencia física y concreta coadyuvaba a dar sentido y a organizar la comprensión de lenguajes abstractos como la música.³¹⁰ Estas regulaciones de las conductas eran consideradas factores esenciales en el avance del proceso civilizatorio occidental y debían ser fomentadas, sobre todo, en aquellos menores en riesgo que pudieran alterar el orden social.³¹¹ La multiplicación de asociaciones e instituciones dedicadas a la infancia en la Argentina desde finales del siglo XIX puso de relieve la pauperizada situación de los niños nativos e inmigrantes en contraste con la creciente modernización capitalista del país.

Como ha precisado María Carolina Zapiola, la condición de minoridad se diferenciaba de la niñez por la carencia de contención familiar, laboral o educativa.³¹² La prensa bahiense se hacía eco de las preocupaciones de la sociedad por la "vagancia" infantil.³¹³ Aunque manifestaban cierta inquietud por las condiciones de vida de los menores, en verdad, enfatizaban los efectos que el vagabundeo tenía sobre los demás habitantes:

Un espectáculo poco grato se ofrece a diario en la principal arteria de nuestra ciudad. A las puertas de un conocido bar donde abunda la concurrencia de familias puede verse en horas de la tarde y hasta de noche a varios menores de ambos sexos, sucios y harapientos que imploran la caridad a toda persona que entra o sale del salón. Es un espectáculo ingrato y molesto tanto para los que frecuentan dicho establecimiento como para los que transitan por la acera del mismo y no podemos entender cómo es que tratándose de un lugar céntrico no se toman medidas para evitarlo.³¹⁴

³⁰⁹ En tanto el movimiento es una condición necesaria para la ejecución musical, esta siempre implica una negociación con el cuerpo. Shifres, Favio. "Poniéndole cuerpo a la música. Cognición corporeizada, movimiento, música y significado". *III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2007, p. 2.

³¹⁰ Shifres, Favio. "Poniéndole el cuerpo..." *Op. Cit.* p. 4.

³¹¹ Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. *Op. Cit.*

³¹² Zapiola, María Carolina. *Excluidos de la niñez. Menores, tutela estatal e instituciones de reforma*. Buenos Aires, 1890, 1930. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2019.

³¹³ "Mendicidad infantil". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n° 3922, 17 de diciembre de 1931, p. 2.

³¹⁴ "Espectáculo ingrato en pleno centro". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIV, n° 4482, 23 de julio de 1923, p. 4.

La necesidad de frenar y neutralizar la mendicidad impulsaron a la sociedad civil a ocuparse de una niñez víctima de las paradojas del progreso argentino.³¹⁵ En este sentido, la oligarquía liberal y católica avanzó en la segmentación de la población infantil en instituciones específicas. En Bahía Blanca fue creado el mencionado Colegio La Piedad, una entidad salesiana destinada a amparar a la niñez desvalida.³¹⁶ Ubicado en un sector habitado por trabajadores ferroviarios, el establecimiento había sido fundado en 1891 con el propósito de realizar un aporte a la educación de los hijos de las familias obreras y proveer asilo a los niños abandonados.³¹⁷ A fin de evitar la influencia de las corrientes anarquistas y socialistas en los sectores más desprotegidos, los salesianos se esforzaban por congregarse a los niños que deambulaban por las calles y por ofrecerles espacios de educación religiosa, de capacitación laboral y de recreación. La banda conformada en los años treinta por el sacerdote Samuel Olivares respondía a este último objetivo.³¹⁸ Como bien ha analizado Miranda Lida para el caso porteño, las bandas de las parroquias eran consideradas como un signo de progreso y, a su vez, constituían una manera de acercarse a las comunidades en las que se emplazaban las iglesias.³¹⁹ En la carta apostólica *Divini Cultus Sanctitatem* de 1928, el pontífice Pío XI había insistido en la necesidad de la participación del pueblo en la música litúrgica. En efecto, las melodías ejecutadas por la banda de La Piedad eran accesibles para todos y, por lo tanto, sus actuaciones adquirirían un perfil popular. El conjunto ofreció conciertos en

³¹⁵ Carli, Sandra. "Infancia y Sociedad: la mediación de las asociaciones, centros y sociedades populares de educación". En: Puiggrós, Adriana (Dir.) *Historia de la Educación en la Argentina, tomo II: Sociedad civil y Estado en los orígenes del sistema educativo argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1991, p. 14.

³¹⁶ En 1906 fue creado el Patronato de la Infancia, una institución privada y sin fines de lucro que se integró en el campo de la beneficencia local. Ver: Bracamonte, Lucía. "Mujeres benefactoras en el sudoeste bonaerense argentino: el caso del Patronato de la Infancia de Bahía Blanca, 1906-1931". *Historiela. Revista de Historia Regional y Local*. Bogotá, vol. 4, año 7, 2012, pp. 48-84.

³¹⁷ Bracamonte, Lucía. "Damas y asistencia social: las comisiones de cooperadoras salesianas en Bahía Blanca durante la década de 1920". En: Cernadas, Mabel, María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual. *Amalgama y distinción. Op. Cit.* p. 190

³¹⁸ Las bandas son formaciones musicales compuestas por instrumentos de viento y percusión.

³¹⁹ Lida, Miranda. "Iglesia Católica, sociabilidad y canto gregoriano en Buenos Aires, en el primer tercio del siglo XX". *Anuario de Historia de la Iglesia*. Pamplona, vol. 21, 2012, p. 413.

Bahía Blanca y en otras localidades de la región patagónica como Viedma y Plaza Huincul. Allí participó en eventos cívicos, como los actos por el 25 de mayo, y en otros de carácter religioso en los que homenajeara al obispo de Viedma.

El scoutismo, por su parte, era una práctica de sociabilidad promovida y alentada por los grupos salesianos y por agentes estatales durante la restauración conservadora.³²⁰ La vertiente católica era impulsada por los Exploradores de Don Bosco, una organización que había sido fundada en 1915 con el objetivo de monopolizar la educación de cierto sector de la niñez a partir de valores cristianos, nacionales y familiares.³²¹ El 27vo Batallón de Exploradores 'Manuel Belgrano' instituido en el Colegio Don Bosco de Bahía Blanca durante los años treinta adscribía a este movimiento y se proponía educar cristiana y patrióticamente a jóvenes dignos.³²² De acuerdo con las palabras de sus promotores, la participación en el Batallón otorgaba beneficios sociales y morales para los menores:

Los niños son sacados de la calle, de los cines y centros de corrupción y en sus instrucciones semanales y en su contacto casi diario con el sacerdote, aprenden a respetar y amar a sus semejantes [...] El explorador forjado en la disciplina y en el orden no será jamás una rémora para la sociedad, antes bien se prepara siendo un buen cristiano, a ser un buen ciudadano.³²³

La agrupación se había creado sobre las bases del anterior Batallón establecido hacia finales del siglo XIX. En 1934 se alineó con los Exploradores Argentinos de Don Bosco, una entidad que integraba a todos los grupos del país. Los niños eran admitidos a partir de los diez y hasta los catorce años: debían abonar una

³²⁰Bisso, Andrés. "Aprender a divertirse. Pedagogía y control de la sociabilidad lúdica en la prensa bonaerense (1932-1943)". *Cuadernos de H Ideas*. La Plata, vol. 2, n°2, Laboratorio de Estudios en Comunicación, Política y Sociedad, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2008.

³²¹ Scharagrodsky, Pablo. "En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Gimnástico: prácticas corporales, masculinidades y religiosidad en los Exploradores de Don Bosco en la Argentina de principios del siglo XX". *Educar*. Curitiba, UFPR, n°33, 2009, pp. 57-74.

³²² "La banda lisa y fanfarria del 27 Batallón de Exploradores de Don Bosco 'Manuel Belgrano'". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XV, n° 4764, 13 de diciembre de 1934, p. 16.

³²³ "Beneficios morales y sociales". *El explorador*. Bahía Blanca, Colegio Don Bosco, número único del Batallón "Manuel Belgrano", 1934, p. 1.

cuota de ingreso y rendir un examen. Organizados con una matriz militar fuertemente verticalista, los Exploradores solían realizar ejercicios de formación y de marcha que luego repetían en los actos.³²⁴ Estas prácticas promovían la regulación y el control corporal masculino a fin de canalizar las pasiones, modificar los malos hábitos y adquirir las virtudes de la vida católica.³²⁵ La obediencia, el orden y la disciplina en las actuaciones marciales eran conductas alentadas por los salesianos y elogiadas por la prensa local. En este sentido, la música utilizada como base para marchar con movimientos sincronizados era una eficaz ordenadora rítmica de los cuerpos.

[Imagen 8] Banda del 27 Batallón de Exploradores de Don Bosco 'Manuel Belgrano' en 1934



Fuente: Exploradores de Don Bosco, Archivo Salesiano, Bahía Blanca.

³²⁴ De hecho, en el programa de los aspirantes se consignaban las marchas que debían conocer los exploradores: paso redoblado, a compás, marcar el paso y trote. "Primer examen de los Exploradores de Don Bosco". *Carácter. Revista escolar del Colegio Don Bosco*. Bahía Blanca, Colegio Don Bosco, año XVII, n° 118, octubre de 1934, p. 299.

³²⁵ Scharagrodsky, Pablo. "En el nombre del Padre..." *Op. Cit.* p. 65.

En 1934 fue organizada la banda de los Exploradores bahienses con el objetivo de acompañar los desfiles. Dirigida por el teniente primero Juan B. Ortíz,³²⁶ esta estaba compuesta por ocho tambores, doce clarines, cuatro cornetas de llave, dos bombardinos, tres "genis" y tres fiscornos bajos que eran ejecutados por alumnos del Colegio Don Bosco y de otros establecimientos.³²⁷ Como complemento, se creó una academia para que, los interesados en integrarse al conjunto, se instruyeran musicalmente. Allí se explicaban las propiedades del sonido, algunas nociones sobre notación musical, ejercicios fáciles de solfeo y la clasificación de los instrumentos.³²⁸

Además de nuclear a los niños en instituciones específicas para su contención, el catolicismo alentó la participación de las mujeres en sociedades de beneficencia y en otros espacios vinculados a las actividades litúrgicas.³²⁹ De este modo, el trabajo caritativo -voluntario y no remunerado- las mantenía alejadas de los "peligros y las tentaciones" del mundo moderno.³³⁰ La música sacra concitó la atención de numerosas mujeres que, dirigidas por Celia Radaglia de Avanza, constituyeron el Coro Santa Cecilia en 1923. Además de desempeñarse como profesora de canto en su conservatorio privado y de música en los colegios secundarios de la ciudad, Celia Radaglia tenía una activa participación en las asociaciones femeninas dedicadas a la asistencia. Era miembro de Acción Católica, de la Cofradía Nuestra Señora de Luján y de las Cooperadoras Salesianas. Integraba, asimismo, la Comisión de Damas del Patronato de la Infancia y la Conferencia San Vicente de Paul. Estas actividades eran compartidas con algunas de las mujeres que cantaban en el coro, como

³²⁶ En las guías comerciales se indica que la profesión de Juan Ortíz estaba vinculada con la música. A su vez, podríamos suponer que estaba emparentado con el director del Colegio Don Bosco, el presbítero Pedro T. Ortíz. Ver: *Anuario Guía Comercial y social 1934 de Bahía Blanca y su zona*. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1934, p. 386.

³²⁷ "La banda lisa". *El explorador*. Bahía Blanca, Colegio Don Bosco, número único del Batallón "Manuel Belgrano", 1934, p.19.

³²⁸ "Programa para la banda". *Carácter. Revista escolar del Colegio Don Bosco*. Bahía Blanca, Colegio Don Bosco, año XVII, n° 118, octubre de 1934, p. 300.

³²⁹ Acha, Omar. "Catolicismo social y feminidad en la década de 1930: de damas a mujeres". En: Halperin, Paula y Omar Acha (Comps.) *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de historia de género en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000.

³³⁰ Bracamonte, Lucía. "«Damas» y asistencia social: las comisiones de cooperadoras salesianas...". *Op. Cit.*, p. 181.

María Rosa Esandi, quien era miembro de las comisiones de Cooperadoras Salesianas. Como afirma Lucía Bracamonte, la inserción en este campo heterogéneo de sociabilidad religiosa constituía un valioso canal de participación pública para las mujeres de la *haute* bahiense.³³¹ Su labor artística respaldaba al proyecto católico al mismo tiempo que contribuía a la difusión del repertorio sacro:

Como una manifestación del fervor religioso de la mujer bahiense, como un acto de su fe creyente, el Coro Catedralicio de Santa Cecilia, -unción de plegaria hecha música- enmarca en la solemnidad de los himnos sacros las ceremonias divinas que se ofician en la Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Merced.³³²

La constitución de un ensamble vocal femenino en el seno de una catedral difería con las regulaciones papales de principio de siglo. El motu proprio *Tra le sollicitudini* publicado por el papa Pío X en 1903 había prohibido la participación de las mujeres en los oficios religiosos por ser "incapaces de desempeñar tal oficio".³³³ El primer congreso de Música Sagrada realizado en Buenos Aires un año más tarde ratificó esta medida y desalentó los conciertos sacros de música académica, dado que se alejaban de los objetivos propios de la misa. Al mismo tiempo, prohibió el anuncio de los nombres de los coreutas para evitar la exhibición social de apellidos y familias pertenecientes a los sectores más encumbrados.³³⁴ Al igual que en la Capital, en Bahía Blanca se producía una escasa adecuación entre las normas y las prácticas litúrgicas. Pese a las reglamentaciones y a los mandatos pontificios, los parámetros de lo que se consideraba admisible eran flexibilizados en el ámbito religioso local a fin de atraer un mayor número de adeptos. Las actuaciones en la iglesia congregaban a los familiares, amigos y allegados de las coreutas. A su vez, habilitaban espacios de visibilización para las mujeres de la élite y esto podía traducirse en una mejor posición social y laboral.

³³¹ Bracamonte, Lucía. Idem, p. 183.

³³² "Coro catedralicio de Santa Cecilia". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVII, n° 5491, 14 de septiembre de 1936, p. 8.

³³³ Frederic Oriola Vello, Frederic. "Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío x: Valencia, 1903-1936". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*. Zaragoza, n° 25, 2009, pp. 89-108.

³³⁴ Lida, Miranda. "Iglesia Católica, sociabilidad y canto gregoriano..." *Op. Cit.* p. 402.

Aunque las misas en la iglesia catedral eran los principales eventos en los que actuaba, el coro ofreció conciertos sacros en la sala de la Biblioteca Rivadavia junto a otros músicos de la ciudad. Su repertorio se mantuvo relativamente estable a lo largo de las décadas e incluía, según la ocasión, el Himno a la patrona de la ciudad -la Virgen de la Merced-, villancicos, producciones de compositores europeos como Bach, Mozart, Schubert y Beethoven y de miembros de la dirigencia eclesiástica, como las obras del Monseñor Costamagna. La programación de las audiciones se extendía, entonces, más allá del canto llano tradicional decretado por el Congreso de 1904 e, incluso, era difundida por la prensa del mismo modo que otros conciertos laicos. El nombramiento de Bahía Blanca como sede episcopal en 1934 promovió la complejización y centralización de la institucionalidad católica en la ciudad. Fue entonces cuando el primer obispo, Leandro B. Astelarra, reorganizó la agrupación vocal y le otorgó el título de coro catedralicio. Esta oficialización cimentó un vínculo institucional más estable con la catedral bahiense y permitió su continuidad por más de veinticinco años. Luego del fallecimiento de Celia Radaglia en junio de 1950, las actividades se interrumpieron.³³⁵

Los músicos que se desempeñaban como docentes en los conservatorios y en las escuelas también participaban de la sociabilidad católica. Entre ellos, Beatriz Romero Palacios quien en 1929 puso en escena por primera vez en la ciudad la Misa Completa del abate Perosi; Luisa Marino de Mux y Alberto Savioli que intervinieron en los cultos por la Virgen del Valle en 1933 y este último artista que ofreció un concierto orquestal de música sacra en la misa de la Iglesia Sagrado Corazón en 1937. La inserción en múltiples instituciones se presentaba, entonces, como una valiosa estrategia de religación social que permitía a los agentes articular lazos de diferentes cualidades y construir capitales sociales complejos.

³³⁵ Otras congregaciones de la ciudad conformaron agrupaciones vocales para acompañar los ritos, entre ellas, el Coro de la Parroquia Santa Teresita. El conjunto se creó en 1950 y estuvo dirigido por el presbítero Augusto Fernández Arlt quien había perfeccionado sus estudios musicales con el monje benedictino Don Desroquettes, director de los coros gregorianos del Año Santo en Roma.

Las prácticas musicales aquí reseñadas dan cuenta del entrecruzamiento de las dinámicas de la vida social y cultural de la ciudad con las lógicas propias de la religión católica. Frente a los avances de la modernización liberal y secular, había surgido una nueva tradición ideológica que pregonaba la cristianización de todos los aspectos de la vida cotidiana. Tal como señala Miranda Lida, el integrista católico halló un contexto propicio para desarrollarse durante los años treinta y encontró a una sociedad mucho más receptiva a la movilización religiosa.³³⁶ En este marco, el catolicismo procuró ganar las calles a partir de actividades como las peregrinaciones masivas en las que la música desempeñaba un rol relevante en el avance sobre el espacio público. Al mismo tiempo, estas prácticas parecían conjugar las voluntades cristianas con el interés por fomentar la disciplina artística y legitimar a sus productores.

Además de aunar a las comunidades religiosas, la música permeaba la vida de distintas asociaciones vinculadas a la filiación étnica, al ocio y a la actividad política.³³⁷ En estos circuitos se crearon coros y otras entidades musicales que intentaron responder a los intereses específicos de cada grupo. Las asociaciones vinculadas con las diversidades étnico-culturales fueron producto del aluvión inmigratorio desencadenado desde finales del siglo XIX. Con fines mutualistas y recreativos se centraban, por un lado, en otorgar asistencia a los connacionales y, por otro, en mantener las tradiciones de cada colectividad.³³⁸ Sin dudas, las canciones y las danzas populares eran parte de la cotidianeidad de las familias de inmigrantes desde su arribo a la ciudad. No obstante, su formalización en agrupaciones musicales específicas se concretó de manera tardía.

³³⁶ Lida, Miranda. "Por una historia social y política del catolicismo en la Argentina del siglo XX". *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*. Mar del Plata, n°8, 2011, pp. 121-128.

³³⁷ Contamos con información incompleta acerca de las actividades musicales de asociaciones barriales como el Círculo Artístico Cultural del Club Sportivo Villa Mitre y el Centro Recreativo Verdi que, en los años treinta, contaba con una banda, una fanfarria y una orquesta.

³³⁸ Bracamonte, Lucía y Mabel Cernadas. "La sociedad bahiense: evolución poblacional, movimientos inmigratorios y formas de sociabilidad". En: Cernadas, Mabel y José Marcilese. *Bahía Blanca siglo XX. Op. Cit.* p. 137.

Los vascos se nuclearon en la Sociedad *Laurak Bat* de Socorros Mutuos -luego Unión Vasca de Socorros Mutuos- creada en 1899.³³⁹ La música y, en especial, el canto colectivo eran actividades significativas para el refuerzo de los lazos identitarios de esta colectividad. Aunque existió un pequeño orfeón en 1914, la creación del coro vasco se produjo recién en los años cincuenta. Después de la presentación de la agrupación vocal capitalina *Lagun Onak* en la ciudad durante marzo de 1950, se abrió la inscripción para integrar el conjunto bahiense.³⁴⁰ Se convocaba a todos aquellos que quisieran participar, independientemente de su origen étnico.³⁴¹ En principio denominado *Beti Aurrera* ("Siempre Adelante"),³⁴² el coro reunía a medio centenar de voces masculinas y femeninas que cantaban bajo la dirección de José Luis Ramírez Urtasun.³⁴³ Este músico había nacido en Bahía Blanca en 1927 y desde niño se había formado en la Schola Cantorum de Fortín Mercedes creada por su hermano, el sacerdote salesiano Miguel Ramírez Urtasun. Allí cursó dos años de piano con el clérigo Alberto Greggi y adquirió los primeros conocimientos de teoría, solfeo y armonía.³⁴⁴ De regreso en su ciudad natal estudió Magisterio en la Escuela Normal Mixta y se integró en los coros dirigidos por Luis Bilotti. Fue entonces cuando conoció a la que posteriormente sería su esposa, Juliana Blasoni, una pianista egresada de la Escuela Normal de Música. Además de desempeñarse como docente en establecimientos educativos de la ciudad y de la región,³⁴⁵ Ramírez Urtasun se dedicó a la actividad coral y a la

³³⁹ Minervino, Mario; Lucía Bracamonte; Fernando Gabriel Romero y Marta Susana Ramírez Garcíandía. *Historia de la Unión Vasca de Bahía Blanca*. Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2003, p. 60.

³⁴⁰ El conjunto capitalino volvió a presentarse en la ciudad en octubre de ese año bajo el auspicio de la Comisión Municipal de Cultura. En esta oportunidad, compartió un almuerzo con los miembros del coro local.

³⁴¹ "Coro de la Sociedad Laurak Bat". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXI, n° 10.395, 18 de abril de 1950, p. 4.

³⁴² En los años posteriores se llamó *Lagun Artean*, cuyo significado era "Entre Amigos".

³⁴³ Ramírez Urtasun estuvo al frente del coro entre 1950 y 1953. Luego de un breve período de ausencia, retomó la dirección del conjunto en 1954 y permaneció hasta 1958.

³⁴⁴ Ramírez Urtasun, José Luis. *Datos para una entrevista*. Bahía Blanca, 22 de enero de 1960, p.2. Archivo del Diario La Nueva, Bahía Blanca.

³⁴⁵ Fue docente en la Escuela Normal Mixta, en la Escuela de Aprendices de Puerto Belgrano, en la del personal subalterno de Infantería y se desempeñó como director suplente de la Escuela número 43.

composición.³⁴⁶ De hecho, muchas de sus obras fueron estrenadas por su coro, entre ellas, la canción vasca "Ai nere biotzeko" -"Ah, tú, la de mi corazón"- y las obras religiosas "Ave María" a cuatro voces mixtas y "Thou art reposes" -"Tú eres reposo"-.³⁴⁷ Los cantantes vascos ofrecían conciertos sacros en espacios litúrgicos y folklóricos en su sede social, en el Teatro Municipal y en distintas localidades de la región y de la provincia.³⁴⁸ Los conciertos religiosos se realizaban en las ceremonias por el día de Santa Cecilia, en honor de San Fermín y en otras fechas especiales como la Semana Santa.³⁴⁹ Durante esta última festividad en 1951, el conjunto fue acompañado por el Pbro. Miguel Luis Ramírez Urtasun quien ejecutó el órgano de la iglesia Sagrado Corazón de Jesús, el único instrumento de este tipo en la ciudad. Con la autorización de las autoridades religiosas, se cobró entrada para asistir al concierto y las ganancias fueron destinadas en favor de la obra salesiana. Al parecer, la defensa del catolicismo era un componente fundamental de la "esencia vasca" y en Bahía Blanca el acercamiento entre esta colectividad y los grupos religiosos se había producido desde fechas tempranas.³⁵⁰ Además del repertorio sacro, las audiciones profanas incorporaban obras tradicionales de ese origen e incluían canciones del folklore argentino, español, italiano y ruso cantadas en su idioma original.³⁵¹

Los italianos, por su parte, organizaron numerosas entidades que nucleaban a los grupos provenientes de cada región. La Sociedad Italiana de Socorros Mutuos e Instrucción fue constituida en 1912 y fusionaba tres de las

³⁴⁶ En los años cincuenta conformó el Coro Popular Universitario del Instituto Tecnológico del Sur. Volveremos sobre esta agrupación en el capítulo siete.

³⁴⁷ Además de las numerosas composiciones corales, José Luis Ramírez Urtasun produjo obras solistas para piano y órgano, de cámara para cuerdas, para piano y violín y algunas obras sinfónicas.

³⁴⁸ Entre ellas, Pigüé, Punta Alta, la Base Naval Puerto Belgrano, Tres Arroyos, Coronel Pringles, Olavarría, Mar del Plata Patagones y Viedma.

³⁴⁹ Mientras que Santa Cecilia era la patrona de la música, San Fermín era un misionero cristiano venerado por la comunidad española.

³⁵⁰ Ver, por ejemplo, el caso de la familia Esandi en: Álvarez Gila, Óscar. "Inmigración, colonización y religión: el desarrollo de Bahía Blanca (Argentina) a través de las memorias de José Joaquín Esandi (1870-1925)". *Migraciones y exilios*. Madrid, n° 11, 2010, pp. 41-56 y "Los inicios del nacionalismo vasco en América: el centro *Zazpirak Bat* de Rosario (Argentina)". *Sancho el sabio. Revista de cultura e investigación vasca*. Vitoria-Gasteiz, n°12, 2000, p. 156.

más importantes agrupaciones peninsulares de Bahía Blanca.³⁵² Esta colectividad tuvo, a su vez, una gran injerencia en la creación de organizaciones destinadas a nuclear a los trabajadores en la defensa de sus derechos.³⁵³ El Centro Socialista había sido fundado en 1897 sobre la base de la agrupación gremial Centro de Unión Obrera. Durante las primeras décadas del siglo XX fue consolidándose y erigiéndose en un referente regional, tanto para los organismos centrales como para los nodos de la zona.³⁵⁴ En este período accedió a bancas en el Concejo Deliberante y en la Legislatura Bonaerense y, a partir de 1913, inició la publicación de su órgano oficial de difusión, *Lucha de Clases*, luego renombrado *Nuevos Tiempos*. Durante los años veinte y, ante la irrupción del fascismo en la ciudad, los socialistas promovieron el alineamiento de todos aquellos inmigrantes italianos en una abierta lucha contra el gobierno dictatorial encabezado por el *duce* y en oposición a todos aquellos que lo secundaban. Al *fascio* "Giulio Giordani", fundado en mayo de 1926, se opuso el centro "Giacomo Matteoti", organizado un mes más tarde por los socialistas.³⁵⁵ Las actividades culturales y, de manera especial, la música, formaron parte de los programas políticos de ambas facciones a partir de la creación de organismos vocales e instrumentales.

La Agrupación Artística Socialista (AAS) había sido constituida en 1931 como parte del centro homónimo.³⁵⁶ Estaba regida por estatutos que establecían la creación de una comisión administrativa compuesta por un secretario

³⁵² La Sociedad Italiana de Socorros Mutuos (1882), la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos e Instrucción XX de Septiembre (1886) y la Sociedad Italiana Meridional de Socorros Mutuos (1906).

³⁵³ Cernadas, Mabel y José Marcilese. "El arduo camino de la democracia en Bahía Blanca: partidos, elecciones y activismo social". En: Cernadas, Mabel y José Marcilese (Comp.) *Bahía Blanca siglo XX. Op. Cit.* pp. 37-102.

³⁵⁴ Cabezas, Gonzalo. "La norma y la práctica en el centro socialista de Bahía Blanca: afiliaciones, cotizaciones, bajas y renunciadas (1911-19199) *Op. Cit.*

³⁵⁵ Cimatti, Bruno. "Fascistas y antifascistas en las elecciones de la Sociedad Italia Unita de Bahía Blanca (enero de 1927)". *Avances del CESOR*. Rosario, Centro de Estudios Sociales Regionales, año XIII, n° 14, pp. 117-136.

³⁵⁶ Sin embargo, las primeras iniciativas se remontan a 1925. En ese momento, el coro y el cuadro filodramático dependían de la Comisión de Biblioteca. Cabezas, Gonzalo. "El archivo del Centro Socialista 'Agustín de Arrieta' de Bahía Blanca". *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*. Córdoba, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", año IV, n° 4, 2013, pp. 339-343.

general, una secretaria de actas, un tesorero y una profesora.³⁵⁷ En estos cargos se desempeñaron individuos de una reconocida militancia antifascista, entre ellos, su presidente Juan Cittá y el director del coro, Celestino Luchetti.³⁵⁸ Siguiendo el modelo de la asociación porteña "Juan B. Justo",³⁵⁹ la AAS procuraba trabajar conjuntamente con el partido y contribuir al desarrollo del arte entre los afiliados y simpatizantes a fin de otorgar animación y realce a los actos políticos.³⁶⁰ En dichas oportunidades participaban los coros y el cuadro filodramático dependientes de la entidad. A pesar del armazón institucional construido, la Agrupación no lograba estabilizar su funcionamiento. En 1933 se renovaron los cargos de la comisión administrativa y las publicaciones en la prensa dieron a entender que, luego de un período de interrupción, se reiniciaban las actividades.³⁶¹ Un año más tarde la AAS se anexaba a la Biblioteca "Carlos Marx" y en 1935 se subordinaba a una Comisión de Cultura que nucleaba, además, a la comisión de biblioteca, a la Agrupación Socialista Femenina y al Centro de Bahía Blanca.³⁶²

La AAS llevó adelante una intensa actividad de institucionalización musical. En mayo de 1931 se abrió la inscripción para crear la banda instrumental del Partido y un mes más tarde iniciaron sus actividades las clases

³⁵⁷ Juan Cittá fue elegido como Secretario General, Evelina Rigoglio como Secretaria de Actas, Julio T. Píbernat como tesorero, A. García como profesora, Celestino Lucchetti como director del coro y Julio T. Píbernat como vice-director.

³⁵⁸ Cittá y Luchetti habían participado de la lista que, en las elecciones de 1926, había desbancado a la comisión directiva de la Sociedad Italia Unita. Con la intención de evitar que la entidad cayera en manos del fascismo, la lista "Italia Libera" estaba integrada además por otros individuos pertenecientes al Centro Socialista. Cimatti, Bruno. "Fascistas y antifascistas..." *Op. Cit.* p. 127.

³⁵⁹ La Agrupación Artística Socialista Juan B. Justo se constituyó en Buenos Aires durante junio de 1927 con el objeto de iniciar una organización coral vinculada al Partido Socialista. En el seno de esta entidad se desarrolló además un grupo de teatro independiente que llevaba el mismo nombre. Ver: Fukelman, María. "Los inicios del teatro independiente en Buenos Aires y su vínculo con la macropolítica". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. Barcelona, n° 16, 2017, pp. 105-129.

³⁶⁰ Carta dirigida al Secretario de la Biblioteca "Carlos Marx" por Evelina Rigoglio, Juan Cittá, Celestino Lucchetti y Julio T. Píbernat. Bahía Blanca, 2 de febrero de 1931. Archivo del Centro Socialista "Agustín de Arrieta" de Bahía Blanca.

³⁶¹ "Agrupación A. Socialista". *Nuevos Tiempos*. Bahía Blanca, año XX, n° 1596, 8 de febrero de 1933, p. 4.

³⁶² Además de retomar la actividad coral y teatral, la AAS sumaba nuevas funciones como la realización de ciclos culturales y de divulgación científica. "Agrupación Artística Socialista. Comisión de Cultura". *Nuevos Tiempos*. Bahía Blanca, año XXII, n° 1851, 17 de agosto de 1935, p. 8.

de canto, teoría y solfeo e instrumento.³⁶³ A diferencia de los círculos anarquistas en los que la música estaba ligada al ocio y al esparcimiento, la agrupación socialista hizo de estas prácticas un modo de intervención política.³⁶⁴ El coro mixto era dirigido por Celestino Lucchetti y, aunque contaba con cierta participación femenina, en su mayoría estaba integrado por varones. De origen italiano, Lucchetti se había recibido de Contador Público y no contaba con formación artística específica.³⁶⁵ Tampoco los cantantes parecían tener un interés exclusivo por la disciplina musical ya que muchos de ellos también integraban los cuadros filodramáticos. No se exigían demasiadas aptitudes vocales para participar de la actividad sino que eran más importantes "el sentimiento, el corazón, el grito espontáneo que expresa reivindicaciones comunes: una humanidad más bella."³⁶⁶ Así, se alentaba a todos los afiliados y a sus grupos familiares a integrarse al coro dado que esto significaba hacer propaganda por la causa del socialismo. De hecho, se creó una sección infantil en 1933 que estuvo en manos de la socia Delia Rigoglio.

En contraposición, el *dopolavoro* "Ugo Quintavalle" fue una de las entidades fascistas fundadas por los italianos durante los años treinta.³⁶⁷ Cumpliendo funciones análogas a sus pares europeas, la entidad bahiense ofrecía un espacio para canalizar el ocio de los afiliados a través de múltiples

³⁶³ Las clases de canto estaban a cargo de Antonio Noguera y las de teoría y solfeo eran dictadas por Julio T. Pibernat. En el primer caso se exigía a los asociados una contribución de dos pesos mensuales y había horarios diferenciados para varones y mujeres. Por el contrario, las clases de teoría y solfeo eran gratuitas para todos los socios de la AAS.

³⁶⁴ Leonardi, Yanina. "Arte y asociacionismo en la primera mitad del siglo XX". En: Fabiani, Nicolás L. (Coord). *Anuario de Estética y Artes*, Año 7, Vol. VII. Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas, Departamento de Filosofía, Universidad de Mar del Plata, Editorial Marin, 2016, pp. 93-104.

³⁶⁵ Celestino Lucchetti había nacido en Italia en 1898. Luego de combatir en la Primera Guerra Mundial y de sufrir persecuciones políticas por su condición de antifascista, se trasladó a Argentina. Una vez en Bahía Blanca se desempeñó como contador de la Cooperativa Obrera, fue miembro de la Società Italia Unita e integrante del Concejo Deliberante por el Partido Socialista en 1932.

³⁶⁶ "Los himnos proletarios. Sobre una resolución de la Junta Central". *Nuevos Tiempos*. Bahía Blanca, año XX, n°1873, 21 de septiembre de 1935, p. 3.

³⁶⁷ También se fundaron el Instituto Ítalo Argentino de Cultura "Umberto di Savoia" y la organización juvenil "Giovani Italiani all'Estero"

actividades deportivas y culturales, entre ellas la música.³⁶⁸ El *dopolavoro* contaba con un conjunto de mandolinas, una banda y un grupo vocal dirigido por Siro Colleoni. Junto a su familia, este músico tenía una activa intervención en las instituciones fascistas: participaba en los actos del *fascio* Giulio Giordani y había inscripto a sus hijas en las organizaciones juveniles. De acuerdo con *Il Mattino d'Italia*,³⁶⁹ Colleoni era un "excelente italiano que siempre [había] dado con todo su corazón, a la renovada Italia de Benito Mussolini, su vitalidad inimitable y su entusiasmo siempre alegre".³⁷⁰ Aunque no hemos podido determinar la composición del coro, suponemos que era mixto y que su actuación estaba pensada para incentivar a los demás simpatizantes a cantar las canciones y los himnos. Fascistas y antifascistas entendían que el canto colectivo de ciertas melodías unía a las personas y movilizaba sus emociones más allá del raciocinio. Ya Juan B. Justo se había referido en anteriores oportunidades a la necesidad de emplear la música en favor de la causa socialista:

[...] qué poderoso medio de propaganda es la música. Cuántas almas que un razonamiento deja indiferentes serán arrastradas (...) Aprendamos a emplear en bien de nuestra causa, la música, que la Iglesia y el patriotismo tan sabiamente emplean para perpetuar el reinado de la superstición y del odio.³⁷¹

Los coros socialistas actuaban en festivales culturales y a beneficio de los desocupados, en matinées literarias, en los aniversarios de fallecimiento de personajes significativos como Giacomo Matteotti y, anualmente, en las conmemoraciones por el primero de mayo. Esta última fecha condensaba por excelencia el sentido de la causa socialista, es decir, la emancipación social y

³⁶⁸ Cimatti, Bruno. *Bahía Blanca, camisas negras. El fascio Giulio Giordani y la constitución de la sociabilidad fascista en Bahía Blanca (1926-1927)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2016. [Tesina de Licenciatura en Historia inédita]

³⁶⁹ Agradezco a Bruno Cimatti por facilitarme el acceso a las notas publicadas en este periódico.

³⁷⁰ La traducción es nuestra. "Eccelente italiano ha sempre dato con tutto il cuore all'Italia rinnovata di Benito Mussolini la sua inimitabile vitalità e il suo sempre giocondo entusiasmo." "El maestro Siro Colleoni". *Il Mattino d'Italia*. Buenos Aires, n°2995, 26 de agosto de 1938, p. 4.

³⁷¹ Justo, Juan B. "La propaganda por el arte". *La Vanguardia*. Buenos Aires, 3 de agosto de 1895. En: Reyes, Jerónimo Francisco. "De la velada de club a la estética de los cortejos. La construcción del 1° de Mayo socialista en la Argentina finisecular (1894-1900)". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"*, Tercera serie. Buenos Aires, n°44, 2016, p. 49.

económica del proletariado.³⁷² Además de las movilizaciones callejeras, cuyos recorridos eran cuidadosamente organizados, las festividades generalmente finalizaban con una velada que solía desarrollarse en el Teatro Municipal. Allí entonaban la Internacional, la Marsellesa de los Trabajadores, la *Bandera Rossa*, los himnos a la Juventud Socialista, al Primero de Mayo con música de Giuseppe Verdi y a la Victoria. De acuerdo a Cristophe Prochasson, en las canciones proletarias la música era un soporte que estaba al servicio del texto.³⁷³ Es por ello que muchas de ellas fueran *contrafacta* de melodías muy conocidas por los afiliados y de fácil enseñanza.³⁷⁴ Asimismo, en los actos se contrataba a orquestas de música típica e incluso los mismos miembros del Partido solían cantar tangos y pasodobles.

La música propiciaba estados místicos y funcionaba como un factor de comunión social en el culto político de los grupos fascistas.³⁷⁵ Sus conjuntos musicales se presentaban en el amplio salón del *fascio* que, de acuerdo con la prensa, estaba decorado con un retrato del *duce* pintado por el artista bahiense Ubaldo Monacelli.³⁷⁶ En otras oportunidades actuaban en el Teatro Colón, una sala que era cedida con frecuencia por los salesianos. Los sacerdotes y otros miembros de la congregación solían participar en las ceremonias fascistas.³⁷⁷ De hecho, el obispo Leandro Astelarra era quien bendecía los anillos de acero que se entregaban como retribución a las parejas que habían donado sus alianzas nupciales de oro en apoyo a la empresa colonialista a Abisinia.³⁷⁸ En una

³⁷² Reyes, Jerónimo Francisco. "De la velada de club a la estética de los cortejos..." *Op. Cit.* p. 45.

³⁷³ Prochasson, Cristophe. "¿Es la música de derecha? Socialismo y música en la Belle Époque". *Políticas de la Memoria*. Buenos Aires, n° 14, verano 2013/2014, pp. 189-197.

³⁷⁴ El término *contrafacta* se refiere a la sustitución de un texto por otro sin cambios sustanciales en la música.

³⁷⁵ Gentile, Emilio. *El culto del Littorio. La sacralización de la política en la Italia fascista*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

³⁷⁶ "Notizie da Bahía Blanca. La grandiosa adunata per l'entrata dell'Esercito Italiano in Adis Abeba". *Il Mattino d'Italia*. Buenos Aires, n° 2174, 19 de mayo de 1936, p. 10.

³⁷⁷ Entre ellos, el director del Colegio Don Bosco, R. P. Dott, Feliciano López y otros sacerdotes.

³⁷⁸ El ejército italiano tomó Abisinia en 1935 y, al año siguiente, Mussolini proclamó la Etiopía italiana.

sociedad con una fuerte impronta salesiana, las complejas formas del fascismo bahiense tuvieron un estrecho contacto con ese sector eclesiástico.³⁷⁹

Los aniversarios de la Marcha sobre Roma, la fundación de los *fasci di combattimento*, las conmemoraciones por las victorias bélicas en las batallas de Vittorio Veneto y de Adua y las celebraciones por la toma de Adis Abeba durante la invasión italiana de Etiopía en 1936 eran fechas significativas para los fascistas.³⁸⁰ En estos actos los coros y la banda conjugaban el Himno Argentino con la Marcha Real Italiana y los himnos de la *Opera Nazionale Balilla* y *Giovinetta* que condensaban el tópico de exaltación de la juventud fascista.³⁸¹ Producto del despertar de los apetitos coloniales a partir de la reactivación del conflicto con Etiopía en 1934, se desplegó una intensa campaña propagandística destinada a sensibilizar a la opinión pública y a legitimar la expansión italiana. En este marco, el gobierno estimuló por medio de premios y concursos la producción de obras musicales que celebraran la epopeya imperial.³⁸² La canción "Faccetta Nera" de 1935 pretendía justificar el accionar de Italia puesto que lo presentaba como una misión civilizadora que permitía erradicar la esclavitud en el territorio de Abisinia.³⁸³ Su melodía no solo era cantada por las agrupaciones sino que se unía gran parte del público "formándose así un formidable coro de voces con los timbres más dispares pero acordes, porque todas eran voces italianas".³⁸⁴ Según esta perspectiva, la música erosionaba las

³⁷⁹ Prislei, Leticia. "La voluntad de creer y organizar. Ideas, creencias y redes fascistas en la Argentina de los tempranos años treinta". *Prismas: revista de historia intelectual*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, n°8, 2004, pp. 59-80.

³⁸⁰ Los coros y la banda actuaban además en las celebraciones por Navidad, por la fiesta del trabajo y en los bailes que se realizaban en el *dopolavoro*.

³⁸¹ Desde otro plano, los grupos antifascistas habían establecido una filiación ideal con el componente emancipatorio y no conformista de la juventud. Pasolini, Ricardo. "Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil". *Estudios Sociales*. Santa Fe, vol. XXVI, n°1, 2004, p. 95.

³⁸² Abbonizio, Isabella. *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922-1943)*. Roma, Facolta' di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 2008-2009. [Tesis inédita de doctorado en Historia, Ciencia y Técnica de la Música]

³⁸³ En mayo de 1936 la melodía fue acompañada por una escena alegórica en la que, escoltada por dos *camicie nere* junto a la bandera italiana, la niña Teresa Lombardi representó a una joven abisinia con sus cadenas rotas. "Notizie da Bahía Blanca. La grandiosa adunata per l'entrata dell'Esercito Italiano in Adis Abeba". *Il Mattino d'Italia*. Buenos Aires, n° 2174, 19 de mayo de 1936, p. 10.

³⁸⁴ Traducción propia, original en italiano: "formandosi così un formidabile coro di voci dei più disparati timbri, ma accordate perché tutte eravano voci italiane, ed é quanto dire." "Notizie da

diferencias entre argentinos e inmigrantes y generaba una común unión de ciudadanos dedicados a aquella nación europea. Así, se evidenciaba una manifiesta necesidad de permanecer ligados a los sucesos políticos que acontecían en espacios muy distantes al bahiense.

En los actos también se entonaban fragmentos de óperas italianas como "Ernani" de Giuseppe Verdi, "Norma" de Bellini y actuaban artistas que se desempeñaban en los conservatorios y en otras instituciones de la ciudad.³⁸⁵ El periódico *Il Mattino d'Italia* relataba con minuciosidad los estados emocionales que provocaba la música en los actos: "el inmenso entusiasmo suscitado por los himnos de la patria, altamente aclamados, es más fácil de imaginar que de describir, dado el entorno saturado de fervor patriótico en el que comenzó la inolvidable manifestación".³⁸⁶ Al diluvio de aplausos le seguía el saludo romano y todo ello parecía conducir a la efervescencia devota de los participantes. Más allá de las divergencias ideológicas, ambas asociaciones intervinieron en los modos de recreación y de uso del tiempo libre, vehiculizaron determinados matrices de sociabilidad y contribuyeron a moldear el perfil político de los individuos que las integraban.

La constelación de entidades que hemos analizado abre un panorama amplio y heterogéneo de las prácticas musicales durante la primera mitad del siglo XX. Distintos operadores culturales, con grados divergentes de profesionalización, gestaron iniciativas artísticas que procuraban enlazarse a instituciones estatales o civiles ajenas al campo musical. Así, la iglesia católica y, en especial, los salesianos promovían agrupaciones vocales e instrumentales que, por un lado, coadyuvaban a intensificar la religiosidad y, por otro, a

Bahía Blanca. La grandiosa adunata per l'entrata dell'Esercito Italiano in Adis Abeba". *Il Mattino d'Italia*. Buenos Aires, n° 2174, 19 de mayo de 1936, p. 10.

³⁸⁵ Entre ellos, la profesora de canto María Albertini. "Notizie da Bahía Blanca. La serata organizzata dal Fascio Femminile per il Natale di Roma e la Festa del Lavoro". *Il Mattino d'Italia*. Buenos Aires, n°2168, 14 de mayo de 1936, p. 9.

³⁸⁶ Traducción propia, original en italiano: "L'immenso entusiasmo suscitato dagli Inni della patria acclamatissimi, é piú facile immaginarlo che descriverlo, dato l'ambiente saturo di fervore patriottico in cui s'iniziava la indimenticabile manifestazione." "Fra i connazionali di Bahía Blanca. Commemorazione della fondazione dei Fasci e della Battaglia di Adua". *Il Mattino d'Italia*. Buenos Aires, n°2.124, 29 de marzo de 1936, p. 10.

regular las costumbres y las conductas en función del paradigma civilizatorio y de configuración de la nacionalidad. A su vez, el fomento de la música académica era un signo de modernidad que redundaba en la jerarquización de las instituciones y en la legitimación de sus promotores.

Aunque no suponía una democratización total de la "alta cultura", la participación en un coro o en una banda constituía, en algunos casos, el primer contacto de los bahienses con la producción musical. Las formaciones organizadas por los salesianos pero también las concretadas en la Asociación Artística Socialista y en las entidades fascistas delineaban nuevas maneras de acercamiento al arte. De distintos modos, estas instancias operaban como importantes ámbitos de socialización que contribuían a fortalecer los vínculos y a aglutinar identidades diferentes. También cumplían objetivos específicamente musicales al difundir repertorios, formar un gusto estético e introducir elementos básicos de lenguaje musical. Con una potente capacidad de congregación, la música podía funcionar como un medio de devoción religiosa, de educación patriótica y de movilización política.

2.2 ¿Música *ad honorem*? Tendencias y movimientos para la organización de agrupaciones orquestales y de cámara

Durante la primera mitad del siglo XX los músicos constituyeron numerosas orquestas que respondieron a fines e intereses diversos. La organización de entes instrumentales de dimensiones relevantes era considerada como un índice de civilidad que daba cuenta de la capacidad de los artistas y, a su vez, de la existencia de un público musicalmente instruido. Sin embargo, la mayor parte de las orquestas se desarticulaban al poco tiempo de debutar en los escenarios locales. A diferencia de ciudades norteamericanas como Boston, en donde la institucionalización de la música de concierto estuvo en manos de un grupo social que poseía las condiciones simbólicas y materiales para monopolizar la autoridad cultural,³⁸⁷ Bahía Blanca no contaba con una élite

³⁸⁷ Di Maggio, Paul. "Social Structure. Institutions and Cultural Goods..." *Op. Cit.* p. 136.

sólida con el suficiente sustento como para respaldar un organismo con carácter permanente. Concomitantemente, el principio del “interés por el desinterés” sostenido por los mismos músicos y la noción de que las prácticas académicas debían ser ajenas al rédito económico atentaban contra su profesionalización y obstaculizaban la estabilidad de las formaciones. Este apartado expone el derrotero de aquellas iniciativas que procuraron constituirse en orquestas estables. Pese a que tuvieron una existencia efímera, estos proyectos sembraron la preocupación acerca de la importancia que adquiriría la fundación de un ensamble instrumental de este tipo para el desarrollo cultural de la ciudad y coadyuvaron a consolidar los vínculos entre los músicos.

Si bien aquí nos ocupamos de entidades musicales establecidas por parte de la sociedad civil, es justo señalar que el Estado Municipal no estaba al margen de la actividad de las orquestas. Como mencionamos, los festejos por el centenario de fundación de la ciudad en 1928 incluyeron la participación de la orquesta y el coro del Teatro Colón de Buenos Aires y de un conjunto vocal e instrumental integrado por artistas de Bahía Blanca. Las agrupaciones porteñas estaban compuestas por 168 músicos y habían sido establecidas en 1925, en una coyuntura política que había propiciado la institucionalización artística en Buenos Aires.³⁸⁸ Puesto que Bahía Blanca no contaba con organismos de tales características, su actuación funcionaba como un horizonte de expectativas y abría el panorama hacia los géneros sinfónico-corales que, con escasas excepciones, no solían ser habituales en las audiciones. Por otro lado, el estreno del Himno por músicos bahienses era percibido como un acontecimiento inaugural que parecía el inicio de un futuro promisorio en materia musical.³⁸⁹ La orquesta local estaba constituida por cincuenta instrumentistas, una cifra que, según el diario *El Atlántico*, nunca había sido alcanzada anteriormente.³⁹⁰ Sus miembros eran alumnos, graduados y profesores de la Escuela Normal de

³⁸⁸Mansilla, Silvina Luz. "El nacionalismo musical en Buenos Aires..." *Op. Cit.*

³⁸⁹ Comisión Oficial del Centenario (1928) *Velada de gala. 1828-11 de abril- 1928. Teatro Municipal*. Bahía Blanca: Panzini hermanos impresores.

³⁹⁰ "La velada del miércoles próximo". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año IX, n° 3026, 6 de abril de 1928, p. 9.

Música junto a otros intérpretes que se desempeñaban en Bahía Blanca.³⁹¹ Aunque se habían generado expectativas respecto de su posible continuidad, la orquesta se desvinculó una vez finalizado el acto. Sin embargo, la música no estuvo ausente en los siguientes aniversarios de la ciudad y en las festividades patrias. Las formaciones instrumentales y corales organizadas por Bilotti actuaron en reiteradas oportunidades durante los primeros años de la década del treinta.³⁹² Quienes las integraban eran, en su mayoría, aquellos que habían participado del concierto del Centenario y que, junto a Bilotti "prestaban su desinteresado concurso" para la realización de los actos.³⁹³ Esta idea estaba muy arraigada entre aquellos músicos dedicados a las expresiones académicas. A diferencia de los artistas populares, quienes parecían preocuparse por los honorarios obtenidos por sus presentaciones, los intérpretes de las orquestas ligadas a la *alta cultura* se alejaban de las lógicas del mercado y se alineaban con aquellas iniciativas sin fines de lucro.³⁹⁴

Las únicas instancias en que se consideraban las recaudaciones monetarias eran cuando se ofrecían conciertos a beneficio de las entidades de caridad de la ciudad. Como bien ha demostrado Lucía Bracamonte en sus estudios sobre el rol de las mujeres en la asistencia social durante las primeras décadas del siglo XX, la mayor parte de las actividades organizadas para coleccionar fondos -como los conciertos, los espectáculos teatrales y los bailes de gala- eran parte de la sociabilidad que caracterizaba a las clases pudientes.³⁹⁵ Estos eventos contribuían a que los músicos generaran lazos con la élite y acrecentaran su

³⁹¹ En la nómina de alumnos de la Escuela Normal de Música recopilada en el programa de actos del Homenaje a Luis Bilotti en 1964, se hallan algunos músicos que formaron parte del concierto del Centenario como Samuel Kerlleñevich, Darío Régoli, Jaime Goldstein, Tito Huerta, Adolfo Prozorovich, Juan Torrontegui, Pedro Yulita, José Escáriz, Roque Martello, Gregorio Scheines, Alba Régoli y Alfredo Kludt. Por su parte, Tobías Bonesatti, Francisco Brambilla y Eva Epstein de Bilotti fueron docentes de la institución. Ver: *Homenaje al Maestro Don Luis A. Bilotti en su 80° cumpleaños. Programa de Actos*. Bahía Blanca: s/e., 1964.

³⁹² Se presentaron en 1932 cuando se efectuó una audición en beneficio del Hogar del Anciano, en 1933 cuando el Rotary Club participó en la organización de un concierto sinfónico y en 1934 actuaron en el acto conmemorativo por el día de la Independencia.

³⁹³ "El concierto a beneficio del Hogar del Anciano". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4032, 9 de abril de 1932, p. 9.

³⁹⁴ Di Maggio, Paul. "Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX: la creación de una base organizativa para la alta cultura en Norteamérica". *Op. Cit.*

³⁹⁵ Bracamonte, Lucía. "Mujeres benefactoras en el sudoeste bonaerense..." *Op. Cit.*, p. 62.

reconocimiento social dado que la filantropía era considerada un deber moral de interés público.³⁹⁶ El Hogar del Anciano fue la institución más favorecida durante los años treinta ya que se organizaron conciertos dos o tres veces por año para colaborar con su labor social.³⁹⁷ En menor medida fueron asistidos el Patronato de la Infancia y la Asociación de Damas de Beneficencia San Vicente de Paul y sólo en ocasiones excepcionales se recaudó en favor de los mismos artistas.³⁹⁸

La creación de la Orquesta Sinfónica Bahiense en 1931 constituyó una experiencia breve pero altamente significativa para los músicos locales puesto que se proponía reunir fondos para los artistas que se habían desempeñado en los cines. Desde principios del siglo XX, los intérpretes se ocupaban de la sonorización de los films mudos y podían insertarse profesionalmente en las distintas salas cinematográficas que se habían abierto en la ciudad.³⁹⁹ El Cine Odeón, por ejemplo, había contratado en 1923 al pianista Oscar Orzali y al violinista Ángel Reta, un dúo que luego se amplió con la incorporación del chelista Francisco Brambilla, del clarinetista Tarquino Gentile y del violinista Andrés Lucas Caro. La inclusión de la música grabada en los cines durante la década del treinta provocó que los intérpretes perdieran esta fuente de trabajo.⁴⁰⁰ Con el objetivo de recaudar fondos para los desempleados, Ángel

³⁹⁶ Bracamonte, Lucía. "Damas y asistencia social..." *Op. Cit.* p. 202.

³⁹⁷ Entre los músicos que organizaron conciertos a beneficio del Hogar del Anciano se encuentran Luis Bilotti, Celia Radaglia de Avanza, Eloyña Amarante, Julia Antinori, Delia González Martínez, Margarita Loubet Jambert, Juan Carlos Pini y Beatriz Romero Palacios.

³⁹⁸ Celia Radaglia de Avanza, Héctor Ruíz Díaz y Alberto Savioli colaboraron con el Patronato de la Infancia. Este último y Luisa García de Mux aportaron además a la causa de las Damas Vicentinas. Asimismo, se realizaron conciertos en beneficio de otras instituciones locales como el Hospital Municipal, la Escuela 97, la Alianza Francesa, la Comisión Pro-Templo, el Comité de Ayuda a Italia y en apoyo de los desocupados de la ciudad. Por su parte, el concierto ofrecido por el guitarrista Albor Maruenda en mayo de 1932 fue organizado a fin de obtener fondos con el objetivo de costearse sus propios estudios en Europa.

³⁹⁹ De acuerdo con la Guía Comercial publicada por Colósimo en 1909 existían en la ciudad diez salas cinematográficas, situadas en bares, cafés y confiterías de la ciudad. Con el paso de los años, se abrieron nuevos espacios cada vez más especializados. Cernadas, Mabel; María de las Nieves Agesta y Lucía Bracamonte. "Bahía Blanca de la 'segunda fundación' a la sociedad de masas..." *Op. Cit.*, p. 47.

⁴⁰⁰ La progresiva instalación de los sistemas de sonido en los cines cercenó las fuentes laborales de numerosos músicos de distintas latitudes. Ver: Valero Abril, Pilar. *De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)*. Logroño, Facultad de Letras y de la Educación, Universidad de La Rioja, 2015. Mimeo [tesis doctoral inédita]; Karmy, Eilen y Cristian Molina. "Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de

Reta reunió a veintidós instrumentistas bahienses y convocó al músico capitalino León Fontova para dirigir dos conciertos que fueron realizados en el Teatro Municipal.⁴⁰¹ Aunque fue calificada como elemental, la prensa enfatizaba la importancia de que la ciudad contara con un ensamble instrumental que ampliara las posibilidades de consumo musical:

No es necesario destacar la importancia que representa para Bahía Blanca el poder contar con una orquesta sinfónica de la importancia de la ya en formación. Poblaciones más pequeñas que la nuestra y con menos institutos musicales, poseen diversas agrupaciones de carácter artístico ofreciendo periódicamente conciertos, que constituye nun [sic] factor importante para el mejoramiento de la cultura artística.⁴⁰²

Pese a los comentarios favorables, la iniciativa no logró el impacto esperado en el público y, por ende, las recaudaciones no fueron suficientes para cubrir las necesidades de todos los músicos. Luego de recibir un único subsidio por parte de la Municipalidad, la agrupación se desintegró.⁴⁰³ Por el contrario, el Conjunto Orquestal Bahiense creado en el mismo año por el músico italiano Siro Colleoni renunciaba a todo beneficio monetario.⁴⁰⁴ En nombre de la civilización y del cultivo artístico, la entidad pretendía "contribuir al progreso espiritual de la ciudad".⁴⁰⁵ El periódico *El Atlántico* destacaba que el organismo no había tenido apoyo material de ningún tipo y que su objetivo consistía en

Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930). *Resonancias*. Santiago, vol. 22, n° 42, enero-junio de 2018, pp. 53-78.

⁴⁰¹ De origen catalán, Fontova solía viajar a Bahía Blanca para tomar exámenes en el Instituto Musical Eslava, dependencia de la entidad educativa capitalina que llevaba su nombre. A su vez, había sido profesor de Ángel Reta cuando este se trasladó a Buenos Aires para proseguir sus estudios.

⁴⁰² "El concierto de la orquesta sinfónica". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n° 3631, 6 de febrero de 1931, p.9.

⁴⁰³ La Orquesta Sinfónica Bahiense recibió un subsidio de cien pesos. "Subsidio acordado". *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año X, n° 109-110-111, Municipalidad de Bahía Blanca, enero, febrero y marzo de 1931, p. 2525.

⁴⁰⁴ Hacia mediados de los años veinte, Colleoni había conformado el Orfeón Bahiense, un coro integrado por varones y mujeres que ensayaba dos veces por semana en las instalaciones ubicadas en la intersección de las calles Mitre y Rodríguez. Al parecer, esta agrupación estaba dirigida por Augusto Cabezalí y en 1930 recibía 250 pesos mensuales por parte del gobierno municipal. "El Orfeón Bahiense". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XI, n°3563, 29 de noviembre de 1930, p. 6.

⁴⁰⁵ "Conjunto Orquestal Bahiense". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n°3841, 12 de junio de 1931, p. 4.

desarrollar actividades "superiores y desinteresadas del espíritu". La publicación deja ver que la orquesta se pensaba, por lo tanto, ligada a una concepción romántica de las actividades artísticas en la que la esfera ideal preponderaba por sobre la material. En palabras de uno de sus representantes, Gastón Peyón, el conjunto tenía como propósito

brindarse en pro de la cultura argentina en general y dentro de ella a la cultura bahiense; empeñada en demostrar que los progresos adquiridos por nuestra ciudad no existen solo en su faz edilicia, en sus progresos materiales, sino que alcanza en su faz artística la más pura, más alta y más brillante representada por la música, la que alejándonos de los sinsabores cotidianos de la lucha por la vida, por los ideales y por los partidos debe unir en una sola gran familia a todas las personas que sienten las emociones y bellezas que de ella derivan.⁴⁰⁶

Según esta perspectiva, la preocupación por el fomento de la música debía elevarse por sobre las querellas políticas y los problemas económicos. La necesidad de distanciarse de la exaltación del dinero y de los beneficios burgueses eran los pilares sobre los cuales los músicos académicos procuraban construir su autonomía artística y garantizar la calidad de sus producciones.⁴⁰⁷ Sin embargo, la pretendida libertad reivindicada en los discursos se tensionaba con las prácticas efectivas que llevaban adelante. El Conjunto Orquestal había sido subvencionado por la Municipalidad en ocasión del concierto del 25 de mayo de 1931.⁴⁰⁸ Aun cuando no hemos podido determinar si los subsidios se reiteraron, es posible afirmar que el organismo actuó con mayor frecuencia durante la gestión municipal del socialista Agustín de Arrieta (1932-1935).⁴⁰⁹ Su

⁴⁰⁶ "El concierto de la Asociación Orquestal Bahiense". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XXXIII, n°11.200, 22 de mayo de 1931, p. 12.

⁴⁰⁷ Bourdieu, Pierre. "Tres estados del campo". *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, pp. 79-98.

⁴⁰⁸ En esta oportunidad, el Conjunto había recibido un pago de trescientos pesos por los gastos ocasionados por su actuación en dependencias de la Comuna. "Subvención acordada al Conjunto Orquestal Bahiense". *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, Municipalidad de Bahía Blanca, año X, n° 112-113-114, abril, mayo y junio de 1931, p. 2623.

⁴⁰⁹ Oriundo de Bilbao, de Arrieta llegó a Argentina con sus padres en 1906. El aprendizaje de la tipografía le permitió insertarse laboralmente en los Talleres Panzini Hnos. de Bahía Blanca. Su activa participación en el Partido Socialista y en el gremio gráfico le valieron el despido de aquella imprenta. Fue entonces cuando fundó y dirigió su propio periódico: *Lucha de Clases y*, posteriormente, *Nuevos Tiempos*. Desde estos medios construyó la plataforma que le permitió iniciar una eficaz carrera política. Preocupado por el acontecer cultural, de Arrieta participaba

participación en el concierto en honor del nuevo intendente electo y la continuidad de los vínculos entre Colleoni y la Municipalidad luego de su desintegración en 1934 parecen indicar que existía cierta afinidad entre el músico y de Arrieta, aún cuando las diferencias ideológicas entre ambos fueran significativas.⁴¹⁰ Mientras que Colleoni participaba activamente en el *fascio*, de Arrieta integraba Acción Argentina, una de las más prestigiosas instituciones del antifascismo liberal-socialista.⁴¹¹ Es posible que en una ciudad reducida como Bahía Blanca operaran otras lógicas que se evadían de las pugnas políticas.

Aunque abordaremos el tema con mayor detenimiento en el capítulo siete, vale la pena señalar que a partir de los años treinta el Estado local había comenzado a intervenir de manera más sistemática en la organización de espacios para la difusión artística por medio de la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA).⁴¹² Como cierre del II Salón Anual en 1932 se presentó una orquesta de treinta miembros dirigida por el violinista Alberto Savioli, quien contaba con cierta trayectoria en el campo cultural local.⁴¹³ El dinamismo de las actividades plásticas en la ciudad y su mayor grado de institucionalización propiciaban que los músicos se interesaran por intervenir en estos espacios.⁴¹⁴ Si bien la CMBA había planteado que dicho concierto iba a ser el primero de una serie de audiciones que auspiciaría, nunca se concretó dicho programa musical.

en las asociaciones locales como el Círculo de la Prensa, la filial local del Colegio Libre de Estudios Superiores, la Liga del Sur, la Asociación Bahiense de Cultura Inglesa y la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia. Ver: Cernadas de Bulnes, Mabel. "Cuando los socialistas gobernaron Bahía Blanca..." *Op. Cit.*

⁴¹⁰ Además de participar en el concierto en honor al intendente electo, se presentó en los festejos por el 25 de mayo y el 9 de julio entre 1932 y 1933 e intervino en un festival en beneficio de los desocupados en octubre de 1933. Como analizaremos en el capítulo seis, la labor musical de Colleoni continuó en la Escuela Municipal de Música, una institución creada en 1934 con el apoyo del gobierno local.

⁴¹¹ Bisso, Andrés. *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires, Prometeo, 2005, p. 294.

⁴¹² López Pascual, Juliana. "Progreso, juventud y vida: el Museo Municipal de Bellas Artes y la actualización de la plástica". *Arte y trabajo. Op. Cit.* y Ribas, Diana. "¿Cuánto se paga en Pago Chico?" *Op. Cit.*

⁴¹³ Sobre la trayectoria de Alberto Savioli, ver el capítulo 1.

⁴¹⁴ De hecho, los músicos y docentes Alberto Savioli y Domingo Amadori participaban con asiduidad en las actividades propuestas por la agrupación La Peña que, en los años inmediatamente posteriores al Centenario, organizaba salones artísticos.

En este marco, la vinculación con instituciones civiles ya consolidadas parecía una buena alternativa para conferirle estabilidad a las agrupaciones en un contexto de embrionario afianzamiento del Estado en materia de gestión cultural. Fundada en 1919 por un grupo selecto de vecinos, la Asociación Cultural se enfocaba en la promoción de la música académica. Esta entidad se sostenía mediante los aportes de los socios que permitían solventar las actuaciones de artistas reconocidos nacional e internacionalmente. La intervención de Alberto Savioli en su comisión directiva incidió, sin dudas, en que se incluyera a los intérpretes bahienses ante "la necesidad moral de dar cabida a nuestros artistas locales descollantes en las audiciones que organice la Cultural".⁴¹⁵ Luego de un período de inactividad, la entidad fue reinaugurada en 1930 con un concierto ofrecido gratuitamente por el Cuarteto Bahía Blanca, un conjunto de cámara en el que participaba Savioli. Por primera vez en su historia, la Asociación Cultural incluía en su programación a un grupo local. Dicho antecedente facultaba al músico para proponer la organización de un concierto con solistas y un organismo sinfónico. Este último nucleaba a veintiséis músicos que actuaron con motivo del aniversario de la localidad en 1934.⁴¹⁶ Sin embargo, las presentaciones no tuvieron continuidad y el proyecto quedó inconcluso hasta 1939 cuando Savioli reiteró su propuesta de fundar una orquesta sinfónica estable que dependiera de la Asociación Cultural. Aunque en esta ocasión se acordó una asignación de trescientos pesos para la organización de cada concierto, la entidad instrumental ofreció una única audición en junio de dicho año y se desintegró.⁴¹⁷ Como se deduce de las actas de la asociación, los músicos no habían obtenido retribuciones económicas por su participación en ambas presentaciones. Mientras que a los artistas extranjeros se les pagaba cuantiosos *cachets*, a los bahienses se les habían enviado misivas que les agradecían por su "desinteresada colaboración" en los conciertos. De este modo,

⁴¹⁵ Libro de Actas de la Asociación Cultural. *Acta 82*. Bahía Blanca, 29 de diciembre de 1933, p. 379.

⁴¹⁶ La dirección de la orquesta había sido ofrecida en reiteradas oportunidades a Luis Bilotti, quien no respondió a la propuesta. Por este motivo, Savioli se hizo cargo de la formación.

⁴¹⁷ De acuerdo con los libros contables de la ACBB se asignaron 320 pesos para el concierto sinfónico pero no se especificó cómo fue utilizado dicho monto.

el patrocinio institucional parecía operar en un plano simbólico más que efectivo dado que no se habían constituido lazos formales con los músicos.

Tal como señala Raymond Williams a propósito de los escritores románticos ingleses de principios del siglo XIX, la auto percepción de los artistas como una clase especial de personas era detentada por buena parte de los músicos académicos.⁴¹⁸ Esta representación era compartida por otros agentes culturales de la ciudad que, ante la inexistencia de un mercado artístico, no podían desarrollar sus actividades plásticas o literarias de manera profesional.⁴¹⁹ En el caso de la música, sin embargo, existía un circuito relativamente consolidado de actuación remunerada en el ámbito popular que era menospreciado por los sectores distinguidos de la sociedad. Haciéndose eco de esta perspectiva, la revista *Arte y Trabajo* señalaba las posibles causas de la desintegración de las orquestas:

El cine, radiolas, vitrolas, ortofónicas y por fin, la radio, maravillosos inventos contemporáneos, han influido en que sea real la indiferencia por parte del público -inmensa mayoría del pueblo- por asistir a los actos a base de conciertos sinfónicos, polifónicos, etc. alternando entre lo clásico y lo moderno, a fin de satisfacer los distintos "paladares" de los buenos aficionados. [...] La "jazz", el "fox trot", las "típicas", y algo más que queda sin expresión, también restáronle al público aficionado, parte de aquel acierto en la elección de las obras, de los actos que eran en verdad la comida espiritual, la más sabrosa, la predilecta. Se estragó, pues, el gusto, desviando al paladar hacia otros manjares de ínfimo sabor.⁴²⁰

Asimilando el consumo musical con la alimentación, el autor lamentaba las transformaciones en el gusto estético de las audiencias. En el mismo sentido, el diario *El Atlántico* publicó unos años después un artículo que instaba a apoyar a los jóvenes músicos para que se creara el conjunto estable que exigía "la importancia de la ciudad" ya que de lo contrario "Bahía Blanca jamás tendrá nada más que esos murguistas que ejecutan en las mal llamadas orquestas

⁴¹⁸ Williams, Raymond. "El artista romántico". *Op. Cit.*

⁴¹⁹ 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... Op. Cit.* pp. 209-258.

⁴²⁰ Mestre, Francisco (1936) "El Orfeón y la Sinfónica". *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año XXI, n°214, enero de 1936, p. 20.

típicas, la expresión más fiel del analfabetismo artístico y tortura de las personas de gustos refinados".⁴²¹ De allí que los músicos académicos procuraran apartarse, en mayor o en menor grado, de toda aquella inclinación mercantil que socavara la idea del arte como realidad superior.⁴²² Incluso cuando la Asociación de Músicos Bahienses (AMBA) se propuso componer una orquesta para difundir el repertorio clásico y consolidar la profesión, lo hizo *ad honorem*.⁴²³ La primera iniciativa se desarrolló dos años después de la fundación de la AMBA, en 1940, bajo la dirección de Alberto Savioli.⁴²⁴ Aunque este músico no participaba de la asociación,⁴²⁵ dirigió un numeroso conjunto orquestal integrado por cincuenta y un instrumentistas que actuaron en una única ocasión durante el Festival del Círculo de la Prensa del Sur.⁴²⁶ En 1949 fue reavivado el proyecto a partir de la iniciativa de la Sub Comisión de Cultura, instituida durante ese mismo año en el seno de la asociación gremial.⁴²⁷ Fue Alberto Guala quien tomó entonces la batuta y reunió a veinticinco músicos que

⁴²¹"Musicalerías. Necesidad de valorar e impulsar a los artistas locales". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XV, n° 4715, 24 de marzo de 1934, p. 11

⁴²² Williams, Raymond. *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pp. 41-54.

⁴²³ Al parecer, esta práctica era usual en otras organizaciones gremiales del país. En los años veinte, la Asociación del Profesorado Orquestal de Buenos Aires había constituido una filarmónica integrada por ciento veinte profesores que comenzó a actuar sin que los músicos recibieran remuneración alguna. Aunque de manera intermitente, el aval estatal logrado en los años posteriores permitió que la entidad continuara sus actividades hasta la década del cuarenta, cuando la institución gremial se desintegró. Ver: Cuerda, Cecilia. "La orquesta sinfónica en las sociedades musicales de Buenos Aires: Asociación del Profesorado Orquestal". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Buenos Aires, año XVI, n° 16, 2000, pp. 91-112.

⁴²⁴ En los años cincuenta se volvió a conformar una orquesta en la AMBA bajo la dirección del organista Jean Duval. Aunque actuó bajo los auspicios de la Comisión de Cultura de la Confederación General del Trabajo en 1955, sus actividades no tuvieron continuidad. "Conjunto orquestal que actuó en el festival de ayer". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVII, n° 19.129, 13 de junio de 1955, p. 2.

⁴²⁵ El violista José Escáriz integró la orquesta institucional pero tampoco participaba de la AMBA. Fue quizás quien, desde su labor de periodista, estableció el contacto entre los músicos y el Círculo de Prensa del Sur.

⁴²⁶ Esta organización había sido fundada en el mismo año que la AMBA y agrupaba tanto a los propietarios y el personal jerárquico de los diarios como a periodistas y empleados de los diarios locales. Marcilese, José. "Tensiones y conflictos en la prensa bahiense durante el primer peronismo". En: Cernadas, Mabel y Patricia Orbe. *Itinerarios de la prensa. Cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2013, p. 211.

⁴²⁷ Esta subcomisión estaba integrada por Francisco Brambilla, Oscar M. Hournou, Pedro Buscarini, Alberto G. Guala, Carlos Brandimarte, Marcelo Tomassini, Carmelo Azzolina y Mario Meloni.

brindaron tres conciertos públicos en la Biblioteca Rivadavia, en el Club Villa Mitre y en el Teatro Municipal.⁴²⁸ Este último fue auspiciado por el Instituto Tecnológico del Sur. Pese a la orientación técnica e industrial de la entidad, su proyecto educativo contemplaba las actividades artísticas. El Departamento de Cultura, establecido en 1948, promovía numerosas tareas de extensión cultural como exhibiciones plásticas, conciertos, conferencias y presentaciones teatrales.⁴²⁹ Sin embargo, no existían lazos estables con los artistas ni se los retribuía económicamente por sus actuaciones. Conforme al concierto ofrecido en el Teatro Municipal las autoridades del ITS elaboraron una carta para expresar su agradecimiento y felicitar a la AMBA

por su alta preocupación en pro del mejoramiento y elevación artísticos de nuestra ciudad. El magnífico esfuerzo por ustedes realizado merece el estímulo y el amplio aplauso de todos los que saben valorar en su debida intensidad, los sacrificios y el desinterés que habéis puesto para lograr la formación de un conjunto orquestal que honra a Bahía Blanca, y en pro de cuyo progreso incesante, formulamos nuestros mejores votos y augurios.⁴³⁰

El esfuerzo y, sobre todo, el accionar desinteresado eran cualidades valoradas en el ámbito de la *alta cultura* y sostenidas por los propios artistas: Guala afirmaba que toda obra que iniciaba exigía de sus precursores algo de desprendimiento, sacrificio y voluntad.⁴³¹ La integración de un organismo estable parecía erigirse como una misión trascendental de la que los músicos eran los principales protagonistas. La disciplina exigida y el cumplimiento de un rol específico para la consecución de un objetivo en común materializaba en la orquesta una imagen racionalizada del mundo en la que era necesaria la

⁴²⁸ Las presentaciones de la orquesta fueron transmitidas por la radio LU2, en donde Guala se desempeñaba como músico estable. Entrevista n°345 realizada a Alberto Guala, por José Marcilese. Bahía Blanca, 18 de julio de 2007. Disponible en el Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

⁴²⁹ Nos referiremos en profundidad a la labor cultural del ITS en la segunda parte de esta tesis.

⁴³⁰ Carta del Vice-Rector Santiago Bergé Vila y del Director del Departamento de Cultura Antonio Tridenti al Presidente de la Asociación de Músicos Bahienses y Afines Oscar Hournou. Bahía Blanca, 8 de septiembre de 1949. En: Asociación de Músicos Bahienses. *Memoria y Balance*. Bahía Blanca, 1950, p. 53

⁴³¹ Guala, Alberto. "Dos palabras acerca del futuro artístico de los profesionales de la música en Bahía Blanca". En: Asociación de Músicos Bahienses. *Memoria y Balance*. Bahía Blanca, 1950, p. 54.

organización rigurosa y la jerarquización de las funciones.⁴³² Los artistas bahienses intentaban demostrar que estaban a la altura de estos requerimientos y querían ser reconocidos dentro del campo por sus prácticas específicas. Aunque conscientes de la necesidad de apoyo económico para sostener el funcionamiento del conjunto,⁴³³ no eran ellos quienes demandaban el aval oficial sino que esta tarea quedaba en manos de los periodistas. Las publicaciones de los órganos de prensa enfatizaban la importancia de la nueva entidad e instaban al Estado a apoyar y a estimular a los músicos. Los vínculos personales y profesionales sustentaban la voluntad de colaboración entre los agentes pero, además, esto se producía en un campo cultural que no estaba aún sujeto a una lógica de especialización disciplinaria estricta. Si bien la estabilidad de la orquesta era un asunto que concernía principalmente a los músicos, eran los periodistas quienes tenían el acceso a los mecanismos de difusión y poseían la palabra autorizada para expresar la necesidad del respaldo gubernamental.⁴³⁴

En la década del cincuenta se llevó adelante una de las iniciativas más formalizadas ya que, además de un conjunto de cámara, los músicos reunieron una comunidad de suscriptores para sostener las actividades por medio del pago de una cuota mensual. El Círculo de Amigos de la Música se constituyó en noviembre de 1952 y estaba regido por una comisión directiva compuesta por los mismos integrantes de la orquesta.⁴³⁵ Nacida como iniciativa del ITS, esta agrupación instrumental había quedado acéfala ante la dimisión de su conductor, Estanislao Doliński.⁴³⁶ La reorganización de los músicos estuvo a cargo de Guala, quien reunió a veinticinco ejecutantes y se ocupó de su

⁴³² Attali, Jacques. "La metáfora de la orquesta". *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F., Siglo XXI, 1995, pp. 100-103.

⁴³³ Guala planteaba que el principal inconveniente que atentaba contra la estabilidad de las formaciones era de orden económico. Guala, Alberto. "Dos palabras..." *Op. Cit.* p. 54.

⁴³⁴ Como analizaremos en el capítulo siete, la designación de Fantini como Director del Departamento de Cultura Universitaria en 1952 profundizó los lazos con los músicos locales.

⁴³⁵ Encabezada por Nicolás Menna, la comisión nucleaba a Omar Meloni como secretario, a Ernesto Varela como prosecretario, a Pedro Buscarini como tesorero, a Moisés Sosnitsky como protesorero, a Tomás Blanco, Danilo Cenci, Mateo Sosnitsky y Sigfrido Ravasio como vocales y a Miguel de los Santos y a Luis Slezack como revisores de cuentas. "Labor del Círculo Amigos de la Música". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LV, n° 18.387, 15 de mayo de 1953, p. 6.

⁴³⁶ "Bahía Blanca ha conquistado un lugar de jerarquía en la República por su actividad cultural y artística". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVI, n° 18.465, p. 9. Analizaremos esta iniciativa en el capítulo siete de la presente tesis.

dirección. El conjunto ofreció tres conciertos que se desarrollaron en el Teatro Municipal y en el salón de la ABR.⁴³⁷ El primero fue el único subsidiado por la Secretaría de Cultura y Asistencia Social de la Municipalidad.⁴³⁸ La entidad había reunido un grupo de socios adherentes pero no parecía contar con los recursos suficientes para sostenerse por sus propios medios. Aunque la cuota era asequible en comparación a la de las otras asociaciones musicales de la ciudad, la especificidad del repertorio y la dilatada frecuencia con la que ofrecían los conciertos atentaban contra su consolidación.⁴³⁹ En este marco, las demandas hacia el Estado se hicieron más explícitas y la prensa insistió en la necesidad del aval gubernamental para la subsistencia de la institución.

el conjunto que, no obstante estar librado a sus propias fuerzas, prosigue con verdadero fervor los ensayos semanales, con espíritu de disciplina y con vocación admirables, honrando así la tradición de quienes han legado a la humanidad las más bellas obras de arte sin recibir por ellas otra cosa que aplausos, manifestación grata al oído y al ánimo, más que no contribuye a resolver algunos serios problemas que afectan también a los músicos. Por ello estimamos oportuno insistir nuevamente ante las autoridades municipales, la conveniencia e importancia de incluir a este organismo artístico en el presupuesto del año próximo con carácter de cuerpo estable para la difusión de las obras maestras de la música clásica, romántica y folklórica y también podría la Secretaría Municipal de Cultura patrocinar algunos conciertos durante el corriente año.⁴⁴⁰

⁴³⁷ La orquesta se presentó en noviembre de 1952 con motivo de los festejos por el día de la música. Reinició la temporada en junio de 1953 y un mes después ofreció un concierto por el aniversario de la Asociación Bernardino Rivadavia. El Círculo organizó una audición en septiembre de ese año pero en dicha ocasión no intervino la orquesta sino que actuó el Cuarteto del Sur junto a la pianista Elsa Conte de Guala.

⁴³⁸ La Secretaría de Cultura otorgó doscientos pesos para cubrir los gastos que fueran ocasionados por el concierto pero estos no contemplaban las remuneraciones de los músicos. "Colaboración municipal concierto Círculo Amigos de la Música". *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, Municipalidad de Bahía Blanca, Municipalidad de Bahía Blanca, año XXXI, n° 367-68-69-70-71-72, p. 13.024.

⁴³⁹ El Círculo de Amigos cobraba una suscripción de dos pesos. Contemporáneamente funcionaba la Asociación Cultural, cuya mensualidad ascendía a veinte pesos y la Sociedad Coral de Bahía Blanca, que cobraba una cuota de cinco pesos. "Próximos conciertos de la A. Cultural". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LV, n° 18.437, 4 de julio de 1953, p. 3; "Se abrió el registro de socios cooperadores en la Soc. Coral". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVI, n° 18.509, 15 de septiembre de 1953, p.3.

⁴⁴⁰ "Mañana actuará la O. de Cámara con la dirección de A. Guala". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LV, n° 18.406, 4 de junio de 1953, p. 6.

El compromiso de los músicos era destacado por *La Nueva Provincia* que se refería a la rigurosidad en la realización de los ensayos y a la vocación por sostener una actividad que no les otorgaba réditos económicos. La reciente fundación de orquestas estatales durante los últimos años de la década de 1940 alimentaba, además, las expectativas respecto de la oficialización del conjunto local.⁴⁴¹

Mientras que la mayoría de las entidades sinfónicas reunían entre sesenta y ochenta músicos, las bahienses oscilaban entre veinticinco y cincuenta intérpretes quienes, en ningún caso, alcanzaban a completar el cuerpo de instrumentos correspondientes a una formación sinfónica.⁴⁴² De acuerdo con Alison Latham, estos organismos incluían una gran sección de cuerdas, una de maderas compuesta por parejas de flautas, oboes, clarinetes y fagotes, una sección de metales consistente en cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones y una tuba y, por último, tres o cuatro percusionistas.⁴⁴³ Mientras que el grupo mejor nutrido en las orquestas bahienses era el de cuerdas, las carencias afectaban especialmente a las maderas puesto que faltaban fagotistas, contrafagotistas y oboístas. La ausencia de profesores especializados en los conservatorios entorpecía su aprendizaje y hasta era usual que los músicos debieran resignarse al empleo de instrumentos que no eran los que habían aprendido a ejecutar. A modo de ejemplo, la Sinfónica Bahiense organizada por Reta en 1931 solo incorporaba una flauta y dos clarinetes para la sección de las maderas, un corno francés, un trombón y un pistón para la sección de metales y carecía de percusionistas. La utilización frecuente del armonio por parte de las agrupaciones daba cuenta de la necesidad de reforzar el sustento armónico y la densidad de las sonoridades. ¿Qué significaba entonces la denominación "sinfónica" en el contexto local? No es de extrañar que la magnificación de las dimensiones de las orquestas fuera utilizada a fin de distanciarse de los

⁴⁴¹ En 1946 se había fundado la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y dos años más tarde se habían creado las orquestas sinfónicas Nacional, Municipal de Mar del Plata y las correspondientes a las Universidades Nacionales de Tucumán y de Cuyo.

⁴⁴² La orquesta más numerosa fue organizada por Luis Bilotti en 1934 en virtud del festejo por el día de la Independencia y reunió a 55 músicos.

⁴⁴³ Latham, Alison. "La orquesta del siglo XIX. El surgimiento de la Orquesta Sinfónica". *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, Fondo de Cultura Económica. 2008, p. 1134.

conjuntos de cuerdas y funcionara como un horizonte de expectativas para los músicos. Las reducidas dimensiones de la ciudad y la escasez de instrumentistas formados para cada especialidad coadyuvaban a reunir a los mismos integrantes en los distintos emprendimientos [Anexo 2]. Al mismo tiempo, la participación de los mismos músicos en diferentes agrupaciones y de manera sostenida a lo largo del tiempo permite indagar en su potencial profesionalización. Este es el caso de los violinistas Jorge González y Jaime Goldstein, los violistas Gaspar Cammarata, José Escáriz y Roque Martello y el violonchelista Francisco Brambilla quienes, entre otros, integraron conjuntos de cámara y orquestales durante todo el período analizado [Anexo 4]. La gran mayoría de ellos se habían educado en los conservatorios privados de la ciudad o se desempeñaban como docentes en aquellas instituciones. La carencia de ejecutantes de instrumentos de viento se mitigaba a partir de la inclusión de músicos procedentes de la Banda del Regimiento V de Infantería. Este es el caso de Carmelo Azzolina, quien había ingresado como flautista solista de aquel organismo en el año 1932. Al mismo tiempo que desarrollaba una carrera como músico militar, intervenía en los circuitos populares por medio de la integración de agrupaciones típicas y características. Lejos de ser un caso excepcional, la participación simultánea en el mundo académico y en el popular era sumamente recurrente, sobre todo para aquellos que aspiraban a recibir una remuneración por su trabajo como músicos.

Ligadas a la esfera de lo público, las orquestas parecían ser ámbitos eminentemente masculinos. Su dirección estaba reservada con exclusividad a los varones y, a su vez, estaban compuestas en su mayoría por instrumentistas de dicho sexo. Participar de un organismo instrumental requería de largas horas de ensayo compartido en espacios diferentes al doméstico y, ante la proximidad de los conciertos, era necesario interrumpir las rutinas cotidianas para dedicar el mayor tiempo posible a la preparación de las obras. Estas actividades parecían contrastar con la función social que recaía sobre la mujer, ligada al cuidado de la progenie y a la administración del hogar. En adición, la

preferencia femenina por el estudio del piano o de canto también incidía en su escasa presencia en las orquestas.

Quienes participaban de las orquestas también solían componer conjuntos de cámara.⁴⁴⁴ Las menores dimensiones de estos grupos facilitaban la organización de sus actividades y, por ende, perduraban por mayor tiempo. El ya mencionado Cuarteto Bahía Blanca⁴⁴⁵ se había constituido en 1930 y se destacaba por brindar conciertos tanto en escenarios locales como en los de Buenos Aires.⁴⁴⁶ Aunque estas agrupaciones no dependían de otras entidades culturales establecían nexos con ellas y encontraban allí un valioso espacio de difusión de su actividad artística. Durante la década del treinta se crearon además el Trío Amadori y el Quinteto de Oscar Orzali.⁴⁴⁷ Mientras que el primero ofrecía sus conciertos exclusivamente en el ámbito de la Biblioteca Rivadavia, el segundo se presentaba en distintos espacios de la ciudad y en los estudios de las radios.⁴⁴⁸ Desde sus inicios, las *broadcastings* habían habilitado nuevas fuentes de empleo para los músicos mediante la inclusión de números en vivo en las programaciones. Aunque las condiciones laborales eran precarias, la posibilidad de tocar en una orquesta radial constituía un incentivo para el estudio de un instrumento ya que la actuación en este medio coadyuvaba a la promoción de los artistas y a su legitimación profesional.

Todas las entidades aquí analizadas se centraban en la interpretación de música del repertorio europeo: en sus presentaciones pudieron escucharse

⁴⁴⁴ Durante las primeras décadas del siglo XX se desempeñaron dos agrupaciones de cámara: el Cuarteto Renovación y el Quinteto Bahía Blanca. El primero estaba constituido por Virgilio Panisse, Alberto Fantini y Tobías Bonesatti. El segundo estaba integrado por José Escáriz, Tobías Bonessatti, Andrés Lucas Caro y Francisco Brambilla, acompañados por Luis Bilotti en el piano.

⁴⁴⁵ El Cuarteto Bahía Blanca estaba compuesto por Alberto Savioli (primer violín), Luis Héctor Regis (segundo violín), Gaspar Cammarata (viola) y Francisco Brambilla (violonchelo).

⁴⁴⁶ Se presentó en reiteradas oportunidades en la Asociación Bernardino Rivadavia, en el Jockey Club de la localidad portuaria de Ingeniero White, en la Sociedad Filarmónica Argentina y en la *broadcasting* del Teatro Colón en Buenos Aires

⁴⁴⁷ El trío Amadori reunía a Domingo Amadori (piano), Segundo Ochoa (violín) y Alberto Tenenti (violoncello). Por su parte, el Quinteto Orzali estaba integrado por Oscar Orzali (piano), Pedro Sosnitzky (violín), Eleazar Hornou (violoncello), Teobaldo Rossigno (clarinete) y Moisés Sosnitzky (contrabajo). En los años siguientes Oscar Orzali constituyó una orquesta clásica en la que se desempeñó como pianista y reunió a Alfredo Fernández Aspra y a Alberto Guala (violines), a Francisco Brambilla (violoncello) y a Mario Meloni (flauta).

⁴⁴⁸ De hecho, Orzali formó parte de los conjuntos estables de las emisoras LU2 y LU7 Radio General San Martín.

obras del Barroco, del Clasicismo y del Romanticismo, pero también otras composiciones posteriores. Alberto Savioli advertía al público sobre el primer movimiento del *Cuarteto en Re* de Ottorino Respighi, compuesto en 1907:

es posible que el auditorio se encuentre algo desorientado en lo que se refiere a la comprensión espontánea de la composición que nos ocupa. Esta obra, bien que modernista, está muy lejos de contener extravagancias y efectismos teatrales, características propias de los titulados “Vanguardistas”; muy por el contrario revela al artista probo y al músico inspirado.⁴⁴⁹

De esta manera, buscaba resaltar en la prensa la contemporaneidad de algunas de las obras ejecutadas por el Cuarteto Bahía Blanca pero establecía claras distancias con las vanguardias. Del mismo modo, las programaciones de las orquestas incluían numerosas producciones de las primeras décadas del siglo XX. En su mayoría se trataba de composiciones del nacionalismo español como las de Manuel de Falla, Manuel Infante y José María Usandizaga.⁴⁵⁰ La reiteración de obras que recuperaban el folklore hispánico durante la década del treinta y su favorable recepción por parte de las audiencias podrían dar cuenta de la pervivencia de los vínculos identitarios con aquella nación europea.⁴⁵¹ Aunque en menor proporción, la música nacionalista argentina también era introducida en las programaciones. Las composiciones de Gilardo Gilardi, de Ernesto Drangosch, de Felipe Boero, de Julián Aguirre, de Alberto Williams y de Floro Ugarte solían escucharse en sus conciertos.⁴⁵² En las conmemoraciones patrias, por supuesto, se interpretaban los himnos Nacional Argentino y de Bahía Blanca. Este último había sido estrenado para el

⁴⁴⁹ “Asociación Cultural. Presentación del Cuarteto de Bahía Blanca”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XXXIII, n° 10.961, 19 de septiembre de 1930, p. 12.

⁴⁵⁰ Entre ellas, la *Danza de la vida breve* (1913), *Nana y Jota* (1914), *Pantomima y Danza del Fuego* (1915) de Manuel de Falla, la *Danza Andaluza* de Manuel Infante y la *Pantomima Sinfónica de las Golondrinas* (1914) de José María Usandizaga.

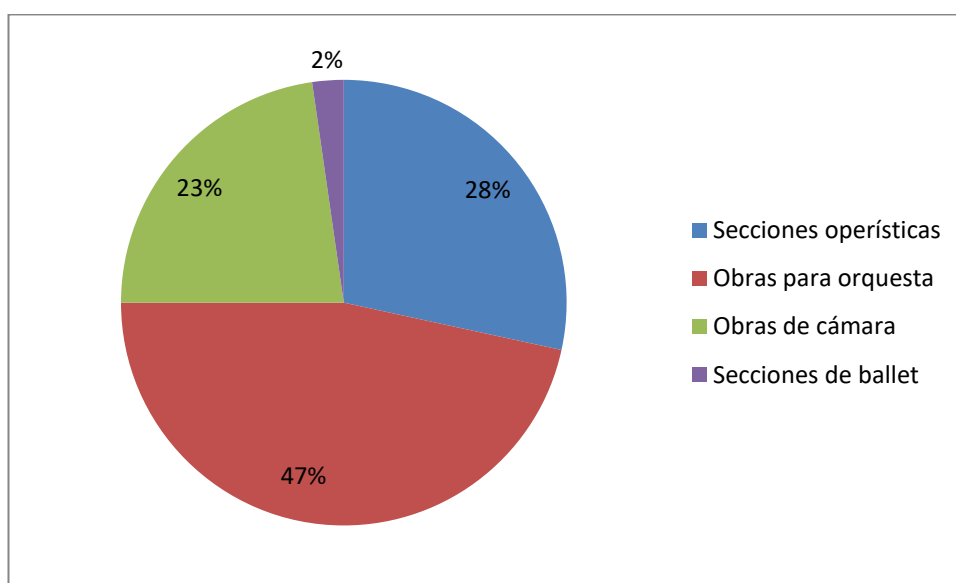
⁴⁵¹ Sobre el hispanismo y la reconsideración de la “herencia española” ver: Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 164-165.

⁴⁵² En algunos conciertos se incluían composiciones de músicos bahienses como la *Canción de los Rotarios Bahienses* de Luis Bilotti, *Minuetto* de Alfredo Fernández Aspra y *Momento Criollo* de autor desconocido.

centenario de fundación de la ciudad en 1928 y se volvía a entonar en cada evento.⁴⁵³

Los conciertos no sólo incluían repertorio orquestal sino que también incorporaban música de cámara interpretada por un número más reducido de instrumentistas [Anexo 5]. Se trataba, entonces, de una programación miscelánea en la que se interponían composiciones y fragmentos de distintos géneros y períodos. Como se observa en el siguiente gráfico, las obras estrictamente orquestales constituían menos de la mitad del total de las selecciones musicales entre 1928 y 1953.

[Gráfico 1] Géneros musicales interpretados en los conciertos



Fuente: Elaboración propia sobre la base de la programación de conciertos de las orquestas bahienses entre 1928 y 1953

Las secciones instrumentales de las óperas adquirían gran relevancia en las programaciones, sobre todo en los conciertos de los años treinta y cuarenta. Tal como señala María de las Nieves Agesta, el indudable predominio de la lírica en las primeras décadas del siglo XX indica la existencia de un numeroso público interesado en este género.⁴⁵⁴ Los inmigrantes italianos y españoles que residían en Bahía Blanca habían sido educados en las tradiciones musicales natales y entendían a la ópera como parte de la cultura popular. En este marco, el

⁴⁵³ Caubet, María Noelia. "Los conciertos del centenario..." *Op. Cit.*

⁴⁵⁴ Agesta, María de las Nieves. "Disonancias críticas en la ópera..." *Op. Cit.* p. 4.

consumo del canto lírico se presentaba social y étnicamente identitario.⁴⁵⁵ Mientras que en las audiciones preparadas por el músico italiano Siro Colleoni predominaban las óperas de aquel país,⁴⁵⁶ los conciertos dirigidos por Bilotti y Savioli introducían, además, composiciones españolas, francesas, alemanas y rusas que procuraban ampliar el repertorio operístico y propiciar un acercamiento más intelectualizado a dichas producciones.⁴⁵⁷

Evidentemente, la inclusión de una gran variedad de propuestas musicales apelaba a generar la adhesión del público pero, al mismo tiempo, ponía en evidencia las dificultades de los organismos para afrontar conciertos completos o repertorios de mayor complejidad. Asimismo, la reiteración de ciertas obras en las presentaciones no solo suponía recuperar aquellas más exitosas entre las audiencias sino que también permitía optimizar los tiempos de ensayo y aprovechar los aprendizajes de los instrumentistas. A diferencia de las anteriores, el ensamble del Círculo Amigos de la Música dirigido por Guala en los años cincuenta se distinguió por enfocarse con exclusividad en el repertorio orquestal. Estas selecciones musicales parecen dar cuenta de una mayor voluntad de especialización por parte de su director y de los músicos que integraban la agrupación. La creación de una orquesta bahiense había aparecido con cierta fuerza en el imaginario de los sectores ilustrados de la sociedad en las primeras décadas de la centuria. Una ciudad que había experimentado un vertiginoso despegue económico no debía carecer de las instituciones que la enaltecieran en términos culturales. A pesar de los efímeros acercamientos con el poder público, los esfuerzos para la organización de las orquestas fueron privados. La visión romántica del arte sostenida por los mismos músicos intentaba despojar a las prácticas académicas de todo interés

⁴⁵⁵Pasolini, Ricardo. "La ópera y el circo..." *Op. Cit.*, p.233.

⁴⁵⁶ Entre ellas, *Caro mio ben* de Giuseppe Giordani, "Iris" del *Himno al Sol* de Pietro Mascagni, "La danza de las horas" de *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli, la Obertura de *Guillermo Tell* de Gioachino Rossini.

⁴⁵⁷ Se interpretaron la Obertura de *El califa de Bagdad* de François-Adrien Boïeldieu, la "Canción Hindú" de *Sadko* de Rimsky-Korsakov, la "Danza" de *La vida breve* de Manuel de Falla, la "Pantomima sinfónica" de *Las golondrinas* de José María Usandizaga, la "Danza de los espectros infernales" de *Orfeo* de Christoph Willibald von Gluck, secciones de la ópera *Carmen* de Georges Bizet, "Bacanal" de *Sansón y Dalila* de Camille Saint-Saëns y secciones instrumentales de *Tanhäuser* de Richard Wagner.

material y, por ende, la labor en este ámbito no permitía la subsistencia cotidiana. De este modo, las orquestas eran concebidas como una actividad *amateur* y las remuneraciones se obtenían por medio de la docencia o de la actuación en las boîtes nocturnas. Así, los músicos conjugaban, muchas veces en tensión, el mundo académico con el de las prácticas populares.

En el presente capítulo hemos realizado un análisis acerca de la complejidad de las iniciativas musicales que fueron articuladas por la sociedad civil hacia mediados del siglo XX a fin de demostrar que en torno de la música se construía un amplio abanico de significaciones que enlazaba, por un lado, la organización de una orquesta académica con la configuración de una sociedad moderna y civilizada y, por otro, ligaban a la práctica artística a múltiples funciones extra-musicales. Como ha afirmado Tia De Nora, la modernidad no reside en la desunión de la música de la práctica social sino en las relaciones de producción.⁴⁵⁸ Esto supone reflexionar acerca de la profesionalización de los artistas, de la configuración de un auditorio instruido y de la existencia de una crítica especializada. La mayor estabilidad de las entidades musicales vinculadas a las instituciones escolares y a la iglesia católica dio pruebas de la escasa autonomización de un campo específico. No se trataba sólo de la capacidad de los músicos para emprender la creación de organismos de interpretación sino también del interés del público por apoyar los emprendimientos locales cuando existían otros espacios de consumo alternativos. Las formaciones vocales e instrumentales habilitaban nuevos espacios de sociabilidad pública que reforzaban los lazos sociales y que establecían pautas modernas de comportamiento. Además de presentarse en la ciudad, algunas de las agrupaciones realizaron una significativa labor de divulgación en la región, incluso antes de que Bahía Blanca fuera concebida como un centro de irradiación cultural.

⁴⁵⁸ De Nora, Tia. *Music in everyday life. Op. Cit.* p. 156.

Muchas de las experiencias aquí abordadas, sin dudas, fueron efímeras pero con un gran impacto puesto que a partir de ellas se articuló un tejido relacional que posibilitó la creación de lazos de diferentes cualidades entre los músicos, con el público y con los agentes estatales. El análisis del entramado de sujetos que dieron cuerpo a las instituciones de interpretación nos muestra que, más allá de los intereses específicamente artísticos, su participación generaba instancias para intervenir en lo civil a partir del esfuerzo privado y, en la mayoría de los casos, no remunerado. El accionar "desinteresado" y en favor de la cultura involucraba a los músicos en un proyecto legítimo a los ojos de la sociedad bahiense. Su voluntad de implicación en la esfera pública de manera sostenida y persistente les permitía construir capitales sociales y simbólicos para mantener o mejorar su posición. Al mismo tiempo, estaba guiada por razones que no necesariamente eran racionales y que respondían a la expresión de afiliaciones y sentidos de pertenencia.

CAPÍTULO 3: Escenarios musicales. Sociabilidad y consumos culturales académicos

El fomento de la sociabilidad constituía una parte fundamental del programa de modernización y refinamiento de las costumbres que, de acuerdo al modelo de las grandes ciudades europeas y en consonancia con el progreso económico, buscaba proyectar a Bahía Blanca en un plano de civilidad occidental. A partir de relaciones cada vez más formalizadas, los hombres y mujeres se sumaban al "fervor asociativo" de la época. La multiplicación de organizaciones recreativas, deportivas, masónicas, culturales, étnicas, de socorros mutuos, confesionales y laborales pusieron de relieve la construcción de una esfera pública vigorosa y dinámica.⁴⁵⁹ Consideradas como los pilares del mundo moderno, las asociaciones civiles eran un jalón significativo en el trayecto hacia una sociedad republicana.⁴⁶⁰ En este marco, se intentaba edificar un círculo social distinguido a partir del estímulo de actitudes que fortalecieran el espíritu cívico de los asociados. Como en otras urbes argentinas, la sociabilidad bahiense estuvo más concentrada en la recreación que en la discusión política.⁴⁶¹ Junto con el desarrollo de la lectura, la educación del gusto estético era un componente fundamental para la civilización de las costumbres. La música académica, en especial, concitaba la atención de las élites y de los grupos sociales en ascenso.⁴⁶² La percepción de una identidad y de un gusto compartidos daba cuenta de un status social diferenciado y, por ende, habilitaba la construcción de alianzas y solidaridades entre los *dilettanti*. Si bien los límites entre los fines oficiales de las asociaciones y la función difusa de la

⁴⁵⁹ Agesta, María de las Nieves. *Páginas Modernas... Op. Cit.*

⁴⁶⁰ Sábato, Hilda. "Estado y sociedad civil". En: Di Stefano, Roberto; Hilda Sábato, Luis Alberto Romero, José Luis Moreno. De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990. Buenos Aires: Edilab, 2002. Recuperado de: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/HistdelasAsociaciones.pdf

⁴⁶¹ Losada, Leandro. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editora Latinoamericana, 2008.

⁴⁶² Creemos importante enfatizar la dimensión social del concepto de élite que refiere, por un lado, a los valores, distinciones y rituales que implican un reconocimiento donde cada uno exhibe sus atributos y símbolos de status para ser admitidos como tales por sus iguales y por sus inferiores. Por otro, resultan fundamentales las relaciones que se establecen entre sus miembros y que la cohesionan a través de un tipo especial de solidaridad, experiencias comunes y valores compartidos. Ver: Landaburu, Alejandra, María Elena Fernández, y Flavia Macías. "Esfera pública, moralidad y mujeres de la élite. Sociedad de Beneficencia en Tucumán (1860-1920)". En *Temas de Mujeres. Perspectivas de Género*, coords. Hilda Beatriz Garrido & María Celia Bravo, 97-110. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1998, pp. 105-106.

sociabilidad no estaban claramente diferenciados,⁴⁶³ los sectores ilustrados asumieron como un deber propio la creación de asociaciones que impulsaran las prácticas de consumo artístico y la educación de los ciudadanos.

Desde fines del siglo XIX se conformaron instituciones con fines explícitamente culturales que, con mayor o menor éxito, congregaron a los interesados en el progreso de las actividades “del espíritu”. La configuración de estos circuitos tiene una estrecha relación con el problema de la especialización de la disciplina musical. Es por ello que nos preguntamos ¿qué lugar ocupaban las prácticas artísticas en las agendas de las organizaciones?, ¿quiénes eran los individuos que participaban de estas redes de sociabilidad y qué objetivos los guiaban?, ¿cómo se relacionaban con el Estado y con sus políticas públicas? y ¿de qué maneras se vinculaban con el mercado? El presente capítulo se ocupa del asociativismo cultural que tuvo como objeto la promoción de la música académica en Bahía Blanca entre 1930 y 1959. El foco estará, principalmente, en la Asociación Bernardino Rivadavia (ABR) y en la Asociación Cultural (AC) dado que se ocuparon de su difusión de manera sostenida y continua durante todo el período analizado. Sin embargo, prestaremos atención a otras iniciativas que vehicularon propuestas alternativas o consumos específicos.

En las siguientes páginas, intentaremos demostrar que las asociaciones de Bahía Blanca construían parámetros sociales y culturales compartidos y, a su vez, configuraban grupos de identificación y de pertenencia social. Aunque sus proyectos institucionales se enlazaban con los ideales de civilización y progreso, presentaban divergencias en cuanto a los circuitos que generaban. Mientras que la Asociación Cultural procuraba consolidar las diferencias de clase apelando a un consumo musical distinguido y selecto, la Asociación Bernardino Rivadavia presentaba un programa centrado en la instrucción pública y en la promoción de las producciones artísticas locales.

La primera parte del capítulo se propone retomar la línea de trabajo iniciada por María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual,⁴⁶⁴ quienes han

⁴⁶³ Agulhon, Maurice. *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009, p. 112.

llevado adelante una vasta y rigurosa producción académica sobre el devenir de ambas asociaciones, su estructuración, el perfil de sus integrantes y los nexos que se tejieron con los poderes estatales y con otras entidades locales y nacionales. La segunda parte indaga en las agendas culturales de cada organismo para reconstruir los elencos de artistas presentados, el repertorio que priorizaban y las representaciones que sustentaban dichas selecciones. A diferencia de otras disciplinas artísticas, el desarrollo de la música en la ciudad introducía lógicas comerciales y económicas en un contexto de avance y consolidación del mercado del entretenimiento. En este sentido, se exploran las vinculaciones con los agentes y los mecanismos ligados a la industria cultural.

3.1 Un entramado de asociaciones culturales: entre el proyecto civilizador y el consumo conspicuo

Incluso antes de que Bahía Blanca iniciara su despegue económico como nudo ferro-portuario, existía entre algunos de sus habitantes cierta voluntad por propiciar una sociabilidad más activa y moderna. La Asociación Bernardino Rivadavia era la institución cultural más antigua de la ciudad. Había sido creada en 1882 con el propósito de organizar una biblioteca para llevar adelante un programa pedagógico que fomentara las actividades intelectuales en todas las clases sociales.⁴⁶⁵ Aunque su principal estandarte era el libro, su agenda se complementaba con conferencias, cursos, exhibiciones plásticas y fotográficas y audiciones musicales. Al poco tiempo de su fundación, otra institución se erigió en pos del desarrollo *espiritual* de la ciudad. La Sociedad Artística (SA), fundada en 1889, promovió disciplinas heterogéneas como la esgrima, la gimnasia, los

⁴⁶⁴ Agesta, María de las Nieves. "Minerva en la Pampa, Sarmiento en el templo. Bibliotecas populares e historicismo arquitectónico en el sudoeste bonaerense a principios del siglo XX". *On the waterfront*, vol. 62, n°2, 2020. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/31139>; "Por amor al arte..." *Op. Cit.*; "A puertas abiertas. La Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca..." *Op. Cit.*; "Del club social al asociacionismo cultural: La Asociación Cultural de Bahía Blanca..." *Op. Cit.*; López Pascual, Juliana. "Pequeñas anécdotas sobre las instituciones..." *Op. Cit.*; *Arte y trabajo. Imaginarios regionales...* *Op. Cit.*

⁴⁶⁵ Agesta, María de las Nieves. "A puertas abiertas..." *Op. Cit.*

juegos de pelota, las artes y oficios, la música, la literatura y la zoología.⁴⁶⁶ Aunque tuvo una existencia efímera y marcada por la conflictividad política, la SA sentó las bases del asociacionismo artístico en las postrimerías del siglo XIX.⁴⁶⁷ La ampliación de la burocracia y la expansión del sistema educativo durante las primeras décadas de la siguiente centuria atrajo a numerosos profesionales que se afincaron en Bahía Blanca. La ausencia de un pasado colonial y criollo que impusiera ordenamientos jerárquicos rígidos permitía la movilidad social y, en consecuencia, la incorporación de nuevos miembros a la *haute* local. Junto con aquellas familias ligadas al sector agrícola-ganadero o al comercio, estos grupos fueron consolidándose como una élite que, con una destacada voluntad de intervención pública, articulaba la función cívica con la cultural por medio de una praxis que, por un lado, habilitaba procesos de distinción social y, por otro, asumía una voluntad pedagógica y democrática de propagación del conocimiento.

En concordancia con otras instituciones que se habían creado en Buenos Aires y en Rosario,⁴⁶⁸ los agentes que fundaron la Asociación Cultural en 1919 eran personas que se dedicaban a la ejecución y a la enseñanza de la música o que, al menos, eran aficionadas a la disciplina. De allí el carácter específico de la entidad que se propuso ofrecer "el mayor número posible de audiciones musicales, de diversos géneros, conferencias y otras manifestaciones de carácter artístico y cultural".⁴⁶⁹ Por su parte, la Asociación Artística (AA), creada cinco años más tarde, enfatizaba la importancia de los elementos locales para el desarrollo de la cultura.⁴⁷⁰ La cantante Beatriz Romero Palacios junto al pianista Domingo Amadori, a la profesora de canto Rosa E. de Ruíz Capillas y a Aurora Bellochi se proponían estimular, además de la música, el cultivo de otras manifestaciones estéticas como la pintura y la escultura. Aunque impulsó el

⁴⁶⁶ Ribas, Diana I. *Del fuerte a la ciudad moderna: Imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. Op. Cit.

⁴⁶⁷ Agesta, María de las Nieves. "Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal..." Op. Cit.

⁴⁶⁸ Nos referimos principalmente a la Wagneriana de Buenos Aires y al Círculo de Rosario, ambas fundadas en 1912.

⁴⁶⁹ Agesta, María de las Nieves. "Del club social al asociacionismo cultural: La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1927)". Op. Cit. p.7.

⁴⁷⁰ Agesta, María de las Nieves. "Entre el asociacionismo cultural..." Op. Cit.

desarrollo del campo artístico a partir de la apertura de salones de arte y de la organización de conciertos, dicha asociación tuvo una corta vida.⁴⁷¹

El riesgo de disolución estaba presente en todos aquellos proyectos sostenidos por esfuerzos privados. En efecto, estos organismos se sustentaron desde sus inicios gracias a los aportes de sus miembros. La crisis sufrida por la AC hacia finales de la década del veinte la obligó a suspender las actividades. La difícil coyuntura económica de los años treinta no sólo afectó su reorganización institucional sino que también perjudicó a la ABR. Con motivo de su cincuenta aniversario en 1932, el periódico *El Atlántico* sostenía que

Bahía Blanca, no está, como algunos pesimistas sostienen de continuo, por debajo del nivel cultura[l] de otras ciudades. No: aquí, como en todas partes, no debe buscarse la inquietud espiritual y la sed de saber y de cultura en la gran masa de habitantes cuyas totales energías deben emplear de continuo en la dura lucha por la vida sino en parte numéricamente menor de la población; minoría que aquí, en esta ciudad cartaginesa y tantas veces calumniada por los eternos "incomprendidos" ya no es tan ínfima ni tan minúscula y ocupa un buen sitio en el escenario del diario vivir y luchar.⁴⁷²

Según la publicación, los principales concurrentes a la Biblioteca eran minorías que tenían cubiertas sus necesidades materiales. Aunque estaba abierta a todo el vecindario, el carácter *popular* de la institución remitía a las formas de financiamiento más que a una determinada fracción del público.⁴⁷³ De hecho, el gran crecimiento en el número de socios experimentado por la asociación hacia finales de la década del veinte era, de todos modos, reducido si se considera que la ciudad contaba con casi 65.000 habitantes en 1928.⁴⁷⁴

La ABR y la AC coincidían en la promoción de pautas de sociabilidad moderna y se presentaban como las referentes del movimiento intelectual y cultural local. Ambas estaban compuestas por integrantes de uno y otro género

⁴⁷¹ Beatriz Romero intentó recomponerla sin éxito en 1929 y nuevamente en 1936 cuando convocó a sus antiguos miembros a una reunión realizada en la sede del conservatorio Eslava. "Procurase reorganizar la Asociación Artística". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XXXII, n° 10679, 18 de septiembre de 1929, p. 12.

⁴⁷² "Cumple mañana cincuenta años de vida la Asociación Bernardino Rivadavia". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4123, 15 de julio de 1932, p.5.

⁴⁷³ Agesta, María de las Nieves. "Modernismo de gente bien..." *Op. Cit.*

⁴⁷⁴ Agesta, María de las Nieves. "A puertas abiertas..." *Op. Cit.* p. 13

y habían establecido distintos tipos de socios. La ABR contaba con afiliados activos y honorarios y, en 1893, había incorporado la figura del abonado, una categoría sin derechos plenos. La AC, por su parte, estaba conformada por individuos pertenecientes a la alta sociedad bahiense y había sido calificada de aristocrática en numerosas oportunidades por sus contemporáneos, que resaltaban los mecanismos endogámicos y restrictivos del ingreso de socios y la impronta elitista de sus audiciones musicales.⁴⁷⁵ Estos rasgos parecían acercarla más a un club social que a una agrupación basada en principios democráticos.⁴⁷⁶ Durante los años treinta, para ser parte de la AC el candidato debía ser aceptado por la Comisión Directiva y tenía que abonar una cuota mensual adelantada de dos pesos.⁴⁷⁷ A su vez, existía un número máximo de miembros que ascendía a quinientos y que estaba dado por la necesidad de garantizar la ubicación de los espectadores en el salón de actos de la ABR. En contrapartida, la Biblioteca sostenía un principio multclasista y pedagógico.⁴⁷⁸ Para ser socio era necesario pagar un peso en concepto de cuota de entrada y un monto mensual de sesenta centavos.⁴⁷⁹ Sin embargo, el acceso a los conciertos y las demás actividades organizadas por la Biblioteca era abierto y gratuito.⁴⁸⁰ Como se observa en el siguiente gráfico, el número de asociados de ambas entidades decreció durante la década del treinta.⁴⁸¹

[Gráfico 2] Número de asociados de la Asociación Bernardino Rivadavia y de la Asociación Cultural entre 1930 y 1937

⁴⁷⁵ Agesta, María de las Nieves. "Modernismo de gente bien..." *Op. Cit.* p. 19.

⁴⁷⁶ Agesta, María de las Nieves. "Del Club Social..." *Op. Cit.*, p. 12.

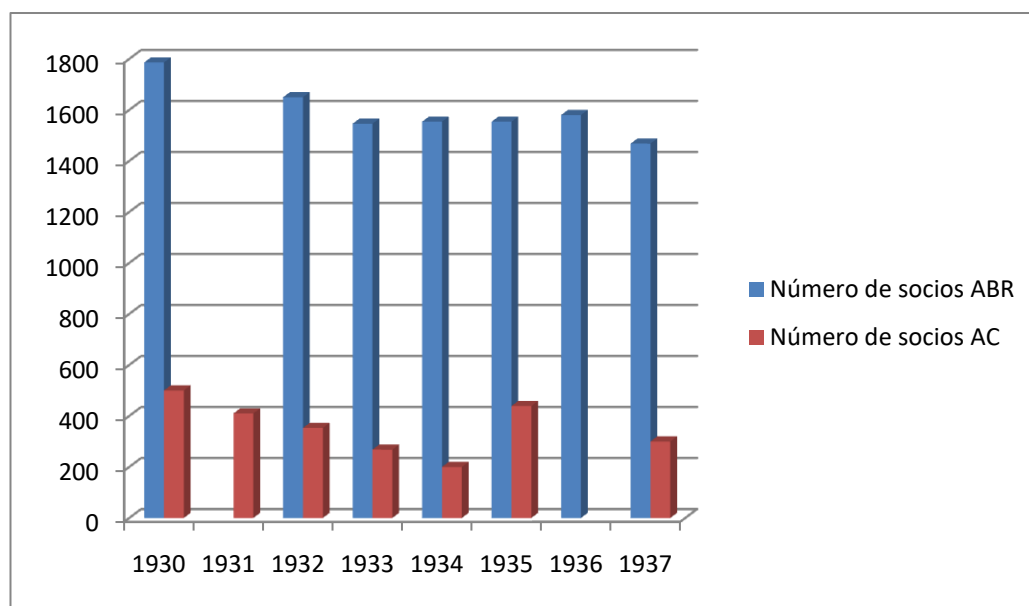
⁴⁷⁷ Tal como sucedía en otros clubes de élite, los primeros estatutos de la Cultural habían establecido que aquellos que desearan afiliarse debían ser presentados por dos socios. Por el contrario, el nuevo reglamento sólo demandaba una solicitud por escrito del postulante. De este modo, la AC implementaba requisitos de acceso menos restrictivos en los que el capital social del candidato no definía su incorporación a la entidad.

⁴⁷⁸ Agesta, María de las Nieves. "Modernismo de gente bien..." *Op. Cit.*, p. 6

⁴⁷⁹ De manera general, durante una parte de cada año se eliminaba la cuota de ingreso a fin de estimular la asociación.

⁴⁸⁰ La diferencia en el costo de las suscripciones de ambas instituciones se mantuvo en los años cincuenta. Mientras que la cuota mensual de la AC variaba entre los veinte y treinta pesos, la membresía de la ABR ascendía de tres a cinco pesos en 1958. López Pascual, Juliana. "Pequeñas anécdotas sobre las instituciones. Prerrogativas estatales, políticas públicas y asociacionismo cultural en la provincia de Buenos Aires (1955-1970)" *Op. Cit.* p. 129.

⁴⁸¹ En 1932 el partido de Bahía Blanca contaba con 103.790 habitantes. "La población de la provincia". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4052, 29 de abril de 1932, p. 4.



Fuente: Elaboración propia sobre la base de los datos consignados en las actas de las Comisiones Directivas de cada institución.

El descenso fue atribuido al impacto de la recesión económica producida por las nuevas condiciones internacionales. El diario *El Atlántico* afirmaba que "obreros competentes, empleados con mayor o menos ilustración, condenados a forzosa holganza, deambulan de casa en casa, se ofrecen por sueldos irrisorios. Todo es, empero, en vano. La respuesta es invariable: no hay trabajo".⁴⁸² La reducción de los salarios y la falta de empleo había comenzado a visibilizarse en 1931 y se acentuó al año siguiente, cuando se constató que más de 5.000 trabajadores bahienses carecían de ocupación.⁴⁸³ Las pautas de consumo musical se vieron especialmente afectadas por esta precariedad económica y por la creciente oferta de grabaciones y de programaciones radiofónicas. Existía en la ciudad una agenda diversa de conciertos que permitía elegir entre numerosas alternativas a precios variables, entre ellas, las presentaciones abiertas y gratuitas que ofrecía la misma Biblioteca Rivadavia.⁴⁸⁴ Por otra parte, la posibilidad de asistir a una audición específica de la AC abonando la cuota

⁴⁸²"La desocupación en Bahía Blanca". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n° 3833, 14 de septiembre de 1931, p.2.

⁴⁸³ Cernadas de Bulnes, Mabel. "Cuando los socialistas gobernaron Bahía Blanca..." *Op. Cit.* p. 114.

⁴⁸⁴Deben considerarse además las audiciones de los conservatorios, las presentaciones de las agrupaciones orquestales y vocales de la ciudad, los conciertos a beneficio, entre otros. Cabe destacar que, en su mayoría, se desarrollaban en el salón de actos de la ABR.

del mes respectivo -incluso minutos antes de la audición- atentaba contra el pago regular de las contribuciones mensuales. Del siguiente testimonio se puede colegir que la situación no había variado demasiado al finalizar la década

Esta Comisión Directiva hace conocer a la asamblea, que contrariamente a los altruistas propósitos que la guiaba al iniciar el ciclo cultural que debía regir, los resultados obtenidos durante su ejercicio no fueron los aspirados. Hubo que lamentar una indiferencia desconcertante por nuestra sociedad, para el auspicio que merece y requiere todo arte elevado y exquisito; fue así que se nos hizo imposible el aumento de socios, a pesar del empeño puesto para conseguirlo.⁴⁸⁵

Esta supuesta indiferencia hacia las actividades de la Cultural pareció revertirse hacia mediados de los cuarenta cuando su cuerpo directivo determinó que el número de socios no debía exceder las quinientas personas a fin de ubicarlas cómodamente en los eventos.⁴⁸⁶ La búsqueda de espacios alternativos con una mayor capacidad que el salón de la ABR permite inferir que la cantidad de asociados había aumentado en esos años.⁴⁸⁷ Recuperando las palabras del escritor español Jacinto Benavente, la revista *Arte y Trabajo* aseveraba que existía en Bahía Blanca un gran número de cultores del arte de Euterpe y delineaba la orientación que debía seguir la formación musical de los bahienses

...si ha de educarse al pueblo artísticamente ha de ser presentándole el Arte con cierto respeto, no poniéndolo a sus pies, sino sobre su cabeza. Que oiga la música, la mejor, cuando de oír música se trate; cuando se trate de bailotear en una verbena o jolgorio de barrio, con una buena charanga tiene bastante...⁴⁸⁸

Este artículo y otros difundidos por la prensa afirmaban que el «progreso cultural» no se hallaba interrumpido en la ciudad, sobre todo en lo que respectaba a la música: "una de las manifestaciones de la actividad espiritual más característica de los pueblos cultos". Desde la esfera de las "bellas artes", la

⁴⁸⁵ "Asociación Cultural". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XX, n° 5662, 12 de abril de 1939, p. 8.

⁴⁸⁶ "Asociación Cultural". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVI, n°8575, 22 de abril de 1945, p. 4.

⁴⁸⁷ El alquiler de la sala del Palacio del Cine permitió albergar a más de mil espectadores y, desde 1956, las funciones se trasladaron al Teatro Municipal, en donde se sumaron más localidades. Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. "Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. *Op. Cit.* p. 140.

⁴⁸⁸ *Arte y Trabajo* (31/7/1921). "El arte de oír la música y los critiquillos". Bahía Blanca, año VI, n°94, p. 12.

práctica musical aparecía ligada a la intelectualidad ilustrada, al buen gusto y a la civilidad y, por tanto, era el objeto de interés de los grupos letrados que habían asumido la responsabilidad de extender la “alta cultura” hacia el resto de la población.⁴⁸⁹ Aunque el éxito social de estas iniciativas no puede ser mensurado en términos concretos, es posible señalar que instauraron espacios actoados dedicados a la sociabilidad y el consumo musical distinguidos que convivieron con otros ligados al entretenimiento popular y masivo.

Las asociaciones Bernardino Rivadavia y Cultural se regían por asambleas generales constituidas por los socios activos y por cuerpos directivos que eran elegidos por votación. Pese a que estos mecanismos democráticos parecían confirmar su carácter moderno, en verdad, las asociaciones estaban gobernadas por grupos que, con pequeños cambios, se autoperpetuaban mediante su reelección en los sufragios anuales.⁴⁹⁰ El análisis de la composición de los cuerpos rectores de ambas ha permitido observar rasgos comunes en la extracción social de sus integrantes que dan cuenta de su perfil «selecto».⁴⁹¹ Las funciones directivas estaban en manos de un grupo reducido de figuras masculinas dedicadas a las profesiones liberales que se alternaban en los distintos cargos.⁴⁹² Definitivamente, eran los abogados quienes predominaban, seguidos por contadores, ingenieros, arquitectos, periodistas, médicos, comerciantes, docentes y, de manera minoritaria, por artistas. El carácter cultural que detentaban ambos organismos conduce a preguntarnos acerca de los lugares que ocupaban aquellos individuos que poseían capitales específicos. A diferencia de la ABR en la que los músicos sólo oficiaron como consultores, en la AC –cuya impronta era eminentemente musical– se integraron desde sus inicios en las comisiones asesoras y directivas. Además de impulsar su fundación, Luis Bilotti y Elba Ducós ocuparon puestos jerárquicos.⁴⁹³ El primero alternó entre el cargo de vicepresidente primero y de vocal durante los años

⁴⁸⁹ Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto... Op. Cit.*

⁴⁹⁰ Di Maggio, Paul. "Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX..." *Op. Cit.*

⁴⁹¹ Agesta, Caubet y López Pascual. "Conciertos y disonancias..." *Op. Cit.*

⁴⁹² López Pascual, Juliana. *Arte y Trabajo... Op. Cit.*

⁴⁹³ El violinista Virgilio Panisse intervino en su fundación en 1919 pero al poco tiempo se alejó de la ciudad.

veinte. Las transformaciones experimentadas con motivo de la anexión de la Cultural a la ABR en 1930 no implicaron grandes cambios respecto de las comisiones directivas. La interpenetración entre ambas entidades era impulsada desde los nuevos estatutos de la Cultural que exigían, como condición necesaria, que los integrantes de sus comisiones rectoras fueran socios de la Biblioteca Rivadavia.⁴⁹⁴ En esta década tuvo mayor protagonismo el músico Alberto Savioli, quien también desempeñó aquellas funciones. Aunque no existen datos precisos sobre las siguientes comisiones, se puede afirmar que durante los años cuarenta se produjo un alejamiento por parte de los músicos de la dirigencia de la AC que se revirtió en los años cincuenta, cuando la pianista Elba Ducós asumió su presidencia. La participación en la vida asociativa legitimaba la inclusión de profesionales, artistas e intelectuales en el seno de la élite local y, al mismo tiempo, contribuía a la consolidación de nuevos capitales simbólicos que permitían articular lazos e insertarse en múltiples espacios institucionales. La necesidad de intervenir en los asuntos públicos daba cuenta de que el poder económico no era suficiente para alcanzar una posición de prestigio sino que, como señala Sandra Fernández, también influían en ello otros capitales como la educación, la moralidad y la caridad.⁴⁹⁵

La creciente especialización de las asociaciones a través de la iniciativa privada daba cuenta de las aspiraciones de profesionalización por parte de los músicos. La Asociación Guitarrística creada en 1939 encontraba sus raíces en el proceso de consolidación de aquel instrumento en el mundo académico. Además de nuclear a los intérpretes, esta entidad agrupaba a todas aquellas personas que disfrutaban del repertorio guitarrístico.⁴⁹⁶ La creación de asociaciones también respondía a la voluntad de los artistas por sostener los conjuntos que habían conformado y que no eran respaldados por ninguna

⁴⁹⁴ ACBB. *Estatutos de la Asociación Cultural de Bahía Blanca (reorganizada)*. Bahía Blanca, 1930, p. 6.

⁴⁹⁵ Fernández, Sandra. "Sociabilidad, arte y cultura..." *Op. Cit.*

⁴⁹⁶ La Comisión Directiva provisoria establecida en 1939 estaba compuesta por el presidente Juan Carlos Miranda, el secretario Marcelo Pieroni, el tesorero Armando Plunkett y los asesores Carmelo Gentile, Manuel Gervasio Pérez y Gerónimo Fernández. "Asociación Guitarrística Bahiense". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XX, n° 5678, 14 de agosto de 1939, p. 13.

institución civil u oficial. Así sucedió con el ya mencionado Círculo de Amigos de la Música en 1952 y con la Sociedad Coral Bahiense en 1953.

Para mantener la continuidad de su funcionamiento, las distintas organizaciones civiles se debatían entre la reivindicación de su autonomía y las demandas hacia los poderes públicos. Si bien la política estaba explícitamente proscripta en las bases mismas de la ABR y de la AC, esto no quiere decir que sus comisiones directivas no entablaran relaciones con las diferentes instancias gubernamentales.⁴⁹⁷ Desde los inicios de su vida institucional, la primera había reclamado el apoyo estatal por medio de la política de subsidios y en los años veinte reguló de manera explícita el tratamiento de las ayudas financieras.⁴⁹⁸ Una década más tarde el establecimiento contaba con las subvenciones del Estado nacional por medio de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares⁴⁹⁹ y de los poderes provincial y municipal.⁵⁰⁰ No obstante, el atraso en el envío del dinero y la discontinuidad en su pago eran habituales y volvían al apoyo oficial inestable e intermitente.⁵⁰¹ La AC, por su parte, solo recurría a la administración comunal para solucionar problemas coyunturales como la falta

⁴⁹⁷ Agesta, María de las Nieves. "Modernismo de gente bien..." *Op. Cit.*, p. 4.

⁴⁹⁸ Agesta, María de las Nieves. "A puertas abiertas..." *Op. Cit.* p. 14.

⁴⁹⁹ La Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares no sólo fomentaba y fiscalizaba el funcionamiento de las entidades sino que además administraba sus fondos y los remitidos por el Ministerio de Instrucción Pública para la adquisición de libros. En contrapartida, las bibliotecas debían presentar planillas de movimientos dos veces al año y someterse a las inspecciones enviadas por la comisión. Agesta, María de las Nieves. "Por amor al arte. El problema de la autonomía en el asociacionismo cultural bonaerense..." *Op. Cit.*

⁵⁰⁰ El primer subsidio consistía en la suma de \$250 pesos mensuales se cobraron hasta el año 1931, cuando el gobierno suspendió su pago. De acuerdo con las memorias institucionales, la Biblioteca vuelve a acceder a este subsidio en los años cuarenta. Por su parte, el gobierno provincial había concedido \$10.000 pesos nominales en títulos de deuda consolidada gracias a las gestiones del prosecretario Agustín de Arrieta en 1931. En 1949 la ABR cobraba además subsidios provinciales del Ministerio de Hacienda y de la Dirección General de Bibliotecas de la provincia de Buenos Aires. El patrocinio municipal, por último, había sido solicitado desde los primeros momentos de la asociación y consistía en una contribución mensual, que en 1931 se redujo de \$300 a \$200 pesos, dada la situación de déficit y crisis económica. Es posible que el triunfo electoral de Arrieta en las elecciones de 1932 y su designación como intendente de la ciudad hayan estrechado los vínculos entre la Biblioteca y el poder político. De hecho, el presupuesto general de gastos para el año 1933 volvía a incrementar el subsidio para la ABR a \$300 mensuales. Una década más tarde el subsidio municipal se mantenía vigente. "Presupuesto general de gastos de la administración para el año 1933". *Boletín Municipal de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Municipalidad de Bahía Blanca, año XI, n°132, diciembre de 1932, p. 3373.

⁵⁰¹ Agesta, María de las Nieves. "Por amor al arte..." *Op. Cit.*

de espacios o para obtener subsidios en ocasiones particulares.⁵⁰² En general, las contrariedades económicas eran superadas merced al incremento en el número de los socios o a los préstamos personales que efectuaban sus directivos.⁵⁰³ Aunque el resguardo de su autonomía institucional era una condición central, la asociación demandaba al Estado su protección moral y política frente a los embates de la industria cultural y sus agentes.⁵⁰⁴ Producto de las circunstancias críticas experimentadas en los años veinte, se solicitó la ayuda oficial y se iniciaron las gestiones para la adhesión a la ABR. El proyecto de vinculación comenzó en agosto de 1930, cuando la Biblioteca inauguraba el nuevo edificio con un espacioso salón de actos y un piano.⁵⁰⁵ De acuerdo con el artículo 63 de los estatutos de la Biblioteca Rivadavia, la institución incorporada con carácter autónomo conservaba sus reglamentos, pero su programa de acción debía ser refrendado en cada caso por el consejo directivo de la entidad receptora.⁵⁰⁶ Asimismo, la solicitud de la AC motivó, en diciembre de 1930, la redacción de una normativa específica que introdujo modificaciones y ampliaciones respecto

⁵⁰² Otras asociaciones del país con propósitos de difusión musical se encontraban en una situación similar. La Sociedad Cultural Diapasón de Capital Federal reclamaba a la Honorable Cámara de Diputados en 1934 la restauración de los subsidios que había percibido hasta 1930. Su interrupción había ocasionado la pérdida de parte de su biblioteca y mobiliario que fue embargada y rematada por el propietario del inmueble que alquilaba. Ver: Honorable Cámara de Diputados. Comisión de Presupuesto y Hacienda. *Particulares. Sociedad Cultural Diapasón, subsidio*. Buenos Aires, n° 1424, 29 de noviembre de 1939.

⁵⁰³ Agesta, María de las Nieves. "Modernismo de gente bien..." *Op. Cit.*, p. 18.

⁵⁰⁴ Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. "Conciertos y disonancias..." *Op. Cit.*, p. 153.

⁵⁰⁵ El inmueble había sido construido con los fondos provenientes del legado de Luis C. Caronti, uno de sus miembros fundadores, y se ubicaba en una avenida céntrica de la ciudad. El terreno había sido donado por la administración nacional y el mobiliario fue adquirido con fondos de subsidios que acordaron los gobiernos nacional y provincial. Además de una sala de lectura, de una hemeroteca y de un espacio para una biblioteca infantil, las instalaciones contaban con un amplio auditorio con capacidad para más de cuatrocientas personas. Este salón de actos disponía de un piano que había sido comprado al músico Luis Bilotti, socio de la entidad. Desde su habilitación en agosto de 1930, el espacio era codiciado por los dueños de los conservatorios que no disponían de auditorios tan espaciosos para la realización de sus conciertos de alumnos. Las múltiples demandas de los establecimientos educativos impulsaron al Consejo Directivo a constituir una comisión de reglamentación del salón para ordenar su funcionamiento. Este grupo determinó que la asociación podía ceder su uso a las personas o instituciones que lo solicitasen previamente para actos culturales o de interés público a cambio del pago de un alquiler de \$80 pesos que incluía el uso del piano, la realización del acto propiamente dicho y de dos ensayos previos. ABR. "Undécima reunión ordinaria de 1930". *Libro de Actas de la Asociación Bernardino Rivadavia*. Bahía Blanca, 30 de octubre de 1930, p. 163

⁵⁰⁶ ABR. "Artículo n.º 63". *Estatutos de la Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Palumbo y Rojlin, 1921, p. 16.

de las disposiciones anteriores. En efecto, la ABR estaba autorizada para ejercer la superintendencia de los organismos anexos y para controlar que su funcionamiento se efectuara de acuerdo con lo establecido. La referida autonomía era, por lo tanto, simbólica dado que la Asociación Cultural quedaba a partir de entonces en una posición subordinada. Esto generó, además, cambios en el perfil social de la entidad que, como señalamos anteriormente, había sido reiteradamente calificado de elitista. En consonancia con el carácter abierto y formativo que enfatizaba la Biblioteca,⁵⁰⁷ su consejo directivo había exigido a la AC que realizara, como mínimo, dos audiciones musicales gratuitas por año. Pese a que las nuevas condiciones parecen haber representado un perjuicio económico y tal vez simbólico, durante esta etapa la entidad cumplió con dicho requisito y abonó, sin excepciones, el monto por el alquiler del salón de actos. La revisión integral de los libros de actas de la Comisión Directiva de la AC no arroja datos sobre la duración del vínculo con la ABR. El traslado de las reuniones a las salas del Club Argentino en 1950 y la reubicación de su secretaría en el local cedido por el Centro de Ingenieros en 1955 parecen indicar que los lazos se habían debilitado.⁵⁰⁸ A diferencia del estatuto de 1930, el de 1959 no aludía a la filiación entre ambas instituciones. Sin embargo, el Artículo 35 establecía que, en caso de disolución, los bienes de la Cultural debían ser entregados a la Biblioteca Rivadavia.⁵⁰⁹

Aunque en las negociaciones los poderes públicos accedían a otorgar subsidios para colaborar con las actividades de la AC, en general, los pagos no se concretaban o se realizaban de forma aislada. La Municipalidad había aceptado solventar el traslado de los artistas y se había comprometido a comprar hasta treinta entradas por concierto para distribuir en los conservatorios locales.⁵¹⁰ Si bien los libros contables dan cuenta de desembolsos por parte de la administración comunal, esta situación solo se repitió de manera

⁵⁰⁷ Véase, al respecto: Agesta, María de las Nieves. "A puertas abiertas..." *Op. Cit.*

⁵⁰⁸ Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. "Conciertos y disonancias..." *Op. Cit.*, p. 157.

⁵⁰⁹ ACBB. "Acta número 126". *Libro de Asambleas*. Bahía Blanca, 18 de septiembre de 1959, p. 124.

⁵¹⁰ Esta práctica, sin embargo, se venía desarrollando con anterioridad ya que la ACBB acostumbraba a ofrecer entradas gratuitas a los alumnos de los establecimientos musicales de la ciudad que no pudieran asociarse a la ACBB por motivos económicos.

esporádica. La asociación intentó, a su vez, obtener subvenciones de otros organismos que excedieron el plano local como la Comisión Nacional de Bellas Artes.⁵¹¹ El Estado no solo operaba como mero proveedor de recursos sino que, en simultáneo, comenzaba a delinear nuevas modalidades de regulación e intervención en el campo cultural. A partir de los años treinta se generaron nuevos mecanismos que apuntaban a sistematizar el patronazgo estatal y a centralizar las políticas públicas en instancias burocráticas específicas.⁵¹² Además de instituir un programa de subsidios para la producción artística e intelectual y de crear la Comisión Nacional de Cultura, el Estado comenzó a controlar los modos de reproducción y circulación de las obras. La promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual (11.723) en 1933 procuraba cubrir un área de vacancia en las legislaciones sobre derechos autorales en la Argentina y respondía a los cambios generados por el desarrollo de los nuevos medios técnicos de reproducción.⁵¹³ La sanción de la ley promovió la creación de las sociedades autorales que, de forma conjunta con el Estado, comenzaron a actuar como organismos de control, ya que la nueva legislación incrementaba las penas contra las falsificaciones y ampliaba las prerrogativas de los derechos a los herederos de los artistas.⁵¹⁴ Así, se conformó en 1934 la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) que tenía como antecedente la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos, fundada en 1910.⁵¹⁵

⁵¹¹ Durante la visita de su director a la ciudad, una delegación de la AC se entrevistó con su secretario, Germán de Elizalde, para solicitarle pasajes oficiales y ayuda en el pago del cachet de los artistas. Aunque este último accedió a los pedidos, los libros contables de la Asociación Cultural no dan cuenta de la intervención económica de aquella entidad.

⁵¹² Fiorucci, Flavia. "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. París, 2008, p. 2. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/24372>.

⁵¹³ Hasta ese momento, la ley vigente era la 7092 sancionada por el Poder Ejecutivo Nacional en 1910 por iniciativa de los diputados Carlos y Manuel Carlés ante la representación de una obra del político y escritor francés Georges Clemenceau, quien había sido invitado al país con motivo de los festejos por el centenario de la Revolución de Mayo. Al carecer de sanciones penales, sus efectos fueron inocuos. Ver: Lipszyc, Delia y Carlos A. Villalba. *El derecho de autor en la Argentina*. Buenos Aires, La Ley, 2009, pp. 6-7.

⁵¹⁴ Lacquaniti, Leandro Gustavo. "La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina". *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*. Mendoza, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, n° 17, 2017, p. 72.

⁵¹⁵ Catena, Alberto. ARGENTORES. Un siglo en defensa del autor. Buenos Aires, ARGENTORES, 2010, pp. 12-16.

La nueva disposición desató un conflicto entre Argentores y la ABR durante el año 1934 puesto que, de acuerdo con la normativa, esta última debía pagar los derechos de propiedad intelectual de las obras interpretadas en su sede. En sucesivas misivas dirigidas al Gerente General de Argentores y a funcionarios nacionales, el presidente de la ABR, Francisco Cervini, manifestaba su acuerdo con la defensa de los derechos de autor pero solicitaba la eximición de su pago alegando que la organización de audiciones musicales no era el objetivo principal de la asociación.

En resumen: o esa administración, enterada de que los conciertos son lo accidental en nuestra obra cultural y que se dan gratuitamente y por ejecutantes o cantantes que intervienen desinteresadamente, nos exime de pagar derechos a los artistas autores a la noble y honrosa tarea en que estamos empeñados; o nuestra asociación eliminará de sus actos, si a ello le fuerza la ley, obras por las que deba pagar derechos, no por espíritu de oposición sino por carencia de recursos.⁵¹⁶

La misión civilizadora de la ABR pugnaba, entonces, con los intereses económicos de los compositores avalados por la legislación. El conflicto se mantuvo hasta finales de la década del treinta dado que, al parecer, Argentores no estaba facultada para ejercer la representación o administración de los derechos musicales. En contrapartida, la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música acreditaba que estaba autorizada legalmente para administrar los derechos de los músicos. Cabe señalar que la entidad había declarado su compromiso para cooperar en cualquier manifestación desinteresada en favor de la cultura del pueblo y, para ello, liberaba de aranceles el repertorio de sus asociados y las producciones extranjeras que administraba para el uso por parte de la ABR y de todas las instituciones similares del país. La creación de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) en 1936 como producto de la fusión entre la anterior asociación y el Círculo de Autores y Compositores de Música, contribuyó a reglamentar las normas respecto de la percepción de derechos de autor. El problema del pago de las prerrogativas dio cuenta de las implicancias

⁵¹⁶ Carta de Francisco Cervini a Ángel Saracco, Gerente General de Argentores. Abril de 1934. Archivo de la ABR, Bahía Blanca.

prácticas de la aplicación de las legislaciones, de la progresiva consolidación de las agrupaciones profesionales y de la creciente intervención del Estado en la esfera artística e intelectual. Aunque intentaban apartarse de los problemas materiales y políticos, las asociaciones se vieron interpeladas por otras entidades con jurisdicciones y competencias más amplias, por decisiones estatales y por los avatares económicos que perjudicaban los índices de afiliación, su principal fuente de sostenimiento.

La instauración de la Comisión Municipal de Cultura (CMC) durante los años cuarenta en Bahía Blanca no supuso una necesaria conexión con las mencionadas asociaciones culturales.⁵¹⁷ Mientras que la ABR concertó la actuación de artistas patrocinados por organismos oficiales locales y provinciales, la AC parece haber eludido el contacto con la agencia estatal. En su lugar, su directorio estrechó lazos con diferentes grupos corporativos y recuperó los previamente establecidos con otras asociaciones similares, como la Asociación Wagneriana de Buenos Aires.⁵¹⁸ Así, se produjo un paulatino alejamiento de los poderes públicos que comenzó a revertirse a partir de la siguiente década. Sin embargo, tanto la ABR como la AC establecieron canales de diálogo con el Instituto Tecnológico del Sur (1946) y con la posterior Universidad Nacional del Sur (1956). En 1950 se generó un vigoroso debate en torno al proyecto de anexión de la Biblioteca Rivadavia al Instituto.⁵¹⁹ De acuerdo a las investigaciones de Juliana López Pascual, el plan contemplaba que la ABR no sólo transfiriera su colección bibliográfica, sus cuadros, mapas y muebles sino que además cediera el edificio en el que funcionaba. Como contrapartida, el ITS asumiría la responsabilidad de mantener a perpetuidad el funcionamiento de la biblioteca con carácter gratuito y abierto para toda la

⁵¹⁷ López Pascual, Juliana. "Sociabilidad y acción política...". En: *Arte y Trabajo... Op. Cit.*

⁵¹⁸ Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. "Conciertos y disonancias..." *Op. Cit.*, p. 157.

⁵¹⁹ Ante la posibilidad de que la Biblioteca pasara al patrimonio de la nación o de la provincia como consecuencia del retiro de las subvenciones, el concejal socialista Julio C. Martella había presentado un proyecto para establecer una ayuda monetaria de mil pesos. "Sesionó anoche el C. Deliberante: proyecto de subvención a la Biblioteca Rivadavia". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXI, n° 10.469, 5 de julio de 1950, p. 5.

población.⁵²⁰ La propuesta propició una fuerte controversia sobre el posible cercenamiento de la autonomía institucional y los riesgos de la estrecha articulación de las asociaciones civiles con el Estado. El debate se extendió hasta la definitiva realización de la asamblea general en diciembre de ese mismo año, cuando los asociados de la ABR fueron convocados para votar una nueva comisión directiva. Ante la postulación de dos listas antagónicas, los asambleístas eligieron al grupo de opositores al proyecto de anexión. Aun cuando nunca se planteó una situación semejante con la Asociación Cultural, sí se produjo un acercamiento luego de la intervención del ITS y la organización de la UNS en 1956. Desde su creación, el centro educativo se había posicionado como el referente específico y de mayor legitimidad para el ambiente cultural local. La refacción del Teatro Municipal bajo la gestión de su Dirección de Extensión Cultural hizo que la AC considerara la ocupación de este espacio para sus conciertos con el objetivo de alcanzar una mayor capacidad de espectadores. Asimismo, se contempló la posibilidad de auspiciar conjuntamente los eventos artísticos.⁵²¹

La creciente intervención y control del Estado sobre las asociaciones privadas quedó de manifiesto a partir de la sanción de las reglamentaciones provinciales sobre personas jurídicas a comienzos de los años cincuenta. Por medio de una regulación minuciosa, se categorizaba a las entidades según sus fines y se establecían obligaciones que eran controladas por la Dirección General de Personas Jurídicas. Desde 1956, esta dependencia tuvo un rol central en el proceso de "desperonización" de los espacios sociales. La creación de exhaustivos registros sobre las asociaciones civiles significaba un incremento de la capacidad coercitiva de la administración estatal y, al mismo tiempo, una condición para alcanzar el reconocimiento legal. Siguiendo las indicaciones de

⁵²⁰Este proceso fue analizado en profundidad en: López Pascual, Juliana. "Sociabilidad y acción política..." En: *Arte y Trabajo... Op. Cit.*

⁵²¹ Las vinculaciones institucionales estaban mediadas por el accionar del abogado y escritor Gregorio Scheines, quien estaba a cargo de aquella dependencia universitaria y formaba parte de la comisión directiva de la asociación.

aquella Dirección, la AC redactó en 1959 un nuevo estatuto adaptado a las nuevas normativas.⁵²²

El consumo de la música académica no era ajeno a las pautas sociales que imperaban desde finales del siglo XIX. Por medio de prácticas de interacción formalizadas en asociaciones, las élites locales desplegaron un programa que procuraba promover la cultura letrada y las artes. Su accionar se apoyaba en una voluntad filantrópica y desinteresada que pretendía apartarse del lucro económico y de los condicionamientos externos. Sin embargo, las adversidades financieras y el crecimiento de la industria cultural impulsaron a las asociaciones a implementar estrategias que erosionaban su pretendida autonomía. Por un lado, la subordinación a la Asociación Bernardino Rivadavia fue la respuesta que halló la Cultural ante la falta de una sede y de un auditorio propios. Por otro, el apoyo estatal parecía fundamental para sostener las actividades culturales mediante la defensa de los intereses institucionales y el otorgamiento de subvenciones. De manera paulatina, el Estado comenzó a ocuparse de actividades que, hasta entonces, habían sido desarrolladas por los privados y se erigía como árbitro y garante de la legitimidad asociativa. En este marco, las entidades eran interpeladas por las regulaciones oficiales que crecientemente intervenían en su funcionamiento.

3.2 De libros, partituras y conciertos. La promoción de la música en las asociaciones culturales bahienses

Aunque el libro constituía un elemento clave en el proyecto civilizatorio asumido por la ABR, luego de la inauguración de la nueva sede, las actividades culturales definidas por las subcomisiones internas de Actos Públicos y de Bellas Artes se ampliaron y diversificaron. De acuerdo con Carmelo Esandi, miembro de la Comisión Directiva, la ABR procuraba conjugar diferentes manifestaciones de la cultura letrada y artística.

⁵²² Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. "Acordes y disonancias..." *Op. Cit.*, p. 160.

Es así completa la obra cultural de nuestra Biblioteca: por un lado sus anaqueles con su buena colección de libros, que tratamos de aumentar día a día, y por el otro los actos públicos en que se lleva al pueblo la palabra y el arte de los elementos más calificados de nuestra ciudad y de los grandes centros intelectuales de nuestro país.⁵²³

Las actividades de la Biblioteca eran definidas por las subcomisiones de Actos Públicos y de Bellas Artes que estaban integradas cada una de ellas por tres miembros pertenecientes al cuerpo directivo.⁵²⁴ Aunque aquí nos ocuparemos de los actos efectivamente organizados por la ABR, es necesario señalar que sus instalaciones fueron utilizadas con distintos fines por otras entidades oficiales y civiles locales y de las ciudades capitales.⁵²⁵ Como se observa en el siguiente gráfico, las conferencias mantuvieron su preponderancia durante la primera parte del período. De manera paulatina comenzaron a incrementarse las exposiciones pictóricas y fotográficas, aunque no de igual manera que los actos cinematográficos. Hacia finales de los años cuarenta estas funciones constituían la mayor parte de la agenda cultural de la Biblioteca. La vinculación con el Servicio Cultural e Informativo de la Embajada de Estados Unidos había facilitado la adquisición de un proyector y de diversas cintas fílmicas. Asimismo, la Caja Nacional de Ahorro Postal, el Centro de Información de la ONU y la Embajada de Francia contribuyeron a ampliar la cinemateca de la ABR. Ante las adversidades económicas por las que atravesaba la institución, la exhibición de documentales con carácter educativo y de divulgación científica parecía una opción accesible y de fácil organización. Junto con la prensa y la radiofonía, el cine se había vuelto uno de los medios de comunicación masiva que, desde principios del siglo XX, atraía a un gran número de espectadores. Al tiempo que aumentaban las funciones cinematográficas disminuía la oferta de

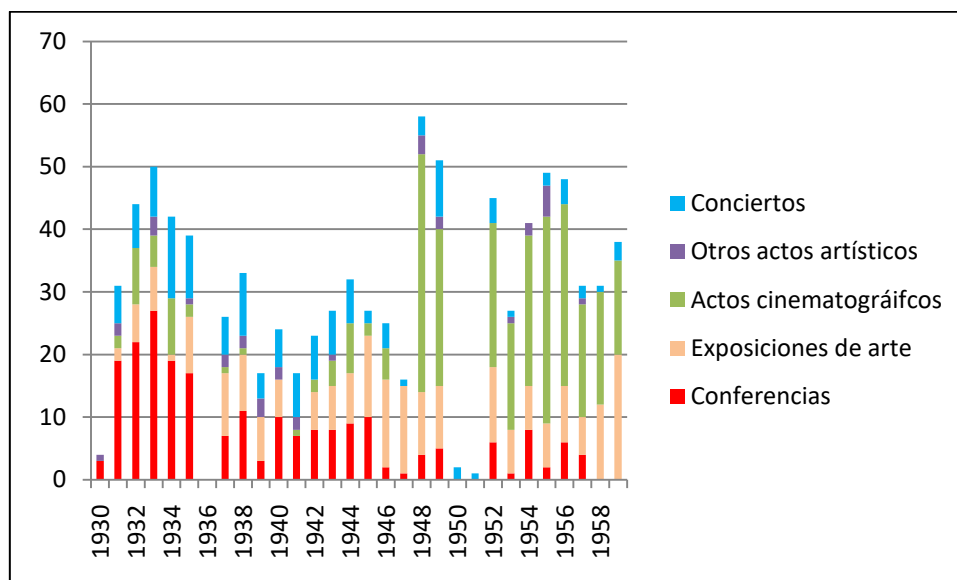
⁵²³ "Ayer fue inaugurado el año cultural de la Asociación Bernardino Rivadavia". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XV, n° 5708, 17 de marzo de 1934, p. 2.

⁵²⁴ Durante el período analizado, su composición se mantuvo relativamente estable.

⁵²⁵ Entre ellas, la Asociación Médica, el Colegio Nacional, el Ministerio de Agricultura de la Nación, el Aeroclub, la Liga Naval Argentina, la Asociación de Maestros Egresados de la Escuela Normal Mixta, entre otras. Ver: López Pascual, Juliana. "Anexo al capítulo 5. B) ABR: Préstamos del salón de actos a otras instituciones (1954)" En: *Arte y trabajo... Op. Cit.*

conferencias que, desde 1952, eran organizadas por la filial bahiense del Colegio Libre de Estudios Superiores.

[Gráfico 3] Actividades ofrecidas por la Asociación Bernardino Rivadavia entre 1930 y 1959



Fuente: Elaboración propia sobre la base de las Memorias y Balances de la ABR

Si bien el número de audiciones musicales aumentó desde la inauguración del salón de actos en 1930, esta cifra resultó significativamente menor en comparación con las demás manifestaciones artísticas y educativas [Anexo 6]. Esto no parece haber sido una característica exclusiva de la ABR sino que también se ha verificado en otros centros culturales de la provincia, como en el caso del Ateneo Rivadavia de la asociación homónima de Tandil durante los años cuarenta y cincuenta. Dicha entidad basó su práctica en las conferencias que predominaron significativamente por sobre los recitales musicales y poéticos así como también por encima de las lecturas-debate, los homenajes, las presentaciones cinematográficas y las obras teatrales.⁵²⁶ En contrapartida, la preocupación por difundir y acrecentar la actividad musical académica era frecuente desde finales del siglo XIX.⁵²⁷ En 1912 fueron creadas la Asociación

⁵²⁶ Pasolini, Ricardo. *La utopía de Prometeo. Juan Antonio Salceda del antifascismo al comunismo*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires, 2006, p. 92.

⁵²⁷ Bruno, Paula. Presentación del Dossier "Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930". *Prismas*, vol. 16, n°2, 2012, pp. 161-166 y López, María Victoria. "Instituciones, asociaciones y formaciones de "alta cultura" en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y

Wagneriana en Buenos Aires y el Círculo de la Biblioteca de Rosario.⁵²⁸ La primera había sido fundada para el estudio y promoción de las obras escénicas y teóricas de Richard Wagner a partir de la formación de artistas capaces de ejecutar sus composiciones, la publicación de una revista mensual, la inauguración de una biblioteca especializada y la organización de conciertos. En sus inicios los eventos realizados estuvieron en relación con Wagner, pero paulatinamente se incorporaron obras de otros autores como Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt.⁵²⁹ Las actividades musicales en Santa Fe, por su parte, eran impulsadas por El Círculo de la Biblioteca de Rosario y, a partir de los años treinta, por la asociación Amigos del Arte fundada en la capital provincial.⁵³⁰ La apertura de nuevos espacios de difusión cultural en otras localidades argentinas fue bastante más tardía, como la fundación de la Asociación Amigos de la Música de San Juan en 1952.⁵³¹ Desde 1919, la Asociación Cultural era la principal promotora de audiciones musicales en Bahía Blanca. Su programa de actividades también incluía, en menor medida, espectáculos de danzas y conferencias sobre temas literarios y artísticos [Anexo 7].

[Gráfico 4] Actividades organizadas por la Asociación Cultural entre 1930 y 1959

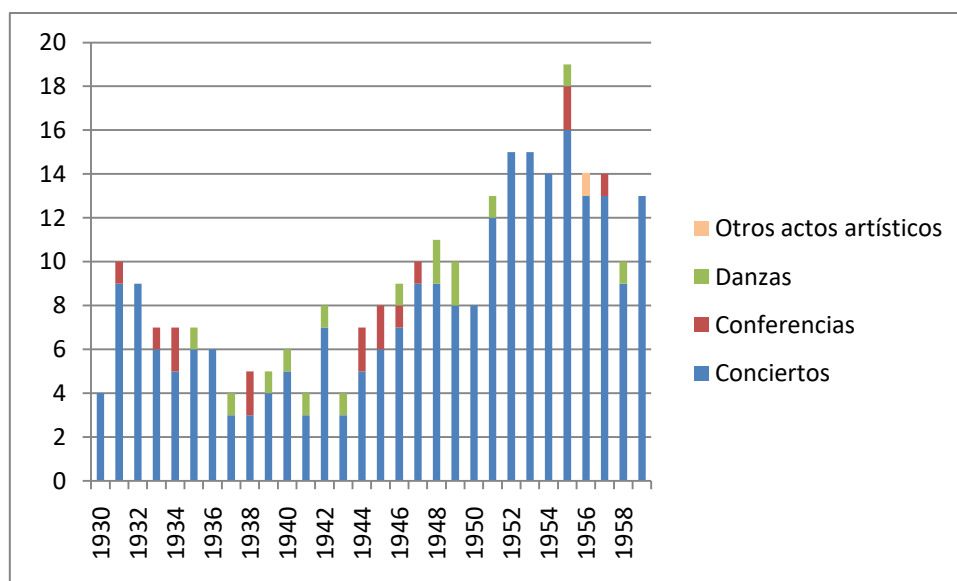
especialización". En: Agüero, Ana Clarisa y Diego García (Comps.) *Culturas interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Villa María, Eduvim, 2016, pp. 35-60.

⁵²⁸ En estos años se creó además la Sociedad Nacional de Música en 1915 y la Asociación del Profesorado Orquestal en 1919. No nos ocuparemos aquí de estos organismos puesto que la primera se dedicó a la difusión y edición de la producción local de Buenos Aires y la segunda se enfocó mayormente en el género sinfónico.

⁵²⁹ Irurzun, Josefina. *Una afición transatlántica*. *Op. Cit.* y Mansilla, Silvina Luz. "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921". *Op. Cit.*

⁵³⁰ Fernández, Sandra. "Sociabilidad, arte y cultura..." *Op. Cit.* y Veliscek, Elisabet. "La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959). *Separata*. Rosario, año 17, n°24, septiembre de 2019, p. 43; "La Sociedad Amigos del Arte iniciará el sábado próximo su programa artístico". *El Litoral*. Santa Fe, año XVI, n°4016, 21 de abril de 1934, p. 2.

⁵³¹ Desde los años cuarenta, existía en esta región una vasta agenda musical ofrecida por el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo y con sede en Mendoza. Dado que se trata de una ente oficial, nos referiremos a sus actividades en el capítulo seis de la presente tesis.



Fuente: Elaboración propia sobre la base de las Memorias y Balances y las actas de la Comisión Directiva de la AC.

A diferencia del período inicial en el que prevalecía la actuación de artistas extranjeros, luego de su reorganización se incrementaron las contrataciones de intérpretes argentinos. Por primera vez en su historia, el concierto inaugural estuvo a cargo de una formación local: el Cuarteto Bahía Blanca.⁵³² Por una parte, el auspicio de la AC contribuía a la legitimación del grupo, que se había creado recientemente y que pretendía adquirir visibilidad en el ambiente musical de la ciudad. Por otra, la propuesta del cuarteto de no cobrar por su actuación permitió que la asociación capitalizara las primeras contribuciones procedentes de los socios. Es probable que este cambio se vinculara con la falta de fondos para cubrir los elevados honorarios que demandaban aquellos artistas y con el propósito de ofrecer a la audiencia la mayor variedad de espectáculos con el menor gasto posible. Los datos acerca de los orígenes de los músicos muestran que esta situación se revirtió en los años sucesivos ya que comenzaron a predominar los invitados europeos.⁵³³ Como se observa en red [Anexo 3], los artistas incluían Bahía Blanca en los recorridos que realizaban por distintas ciudades de Argentina. El violinista húngaro Joseph Szigeti, por

⁵³² El Cuarteto Bahía Blanca estaba integrado por Luis Héctor Regis, Gaspar Cammarata, Francisco Brambilla y Alberto Savioli.

⁵³³ Los artistas auspiciados por la Asociación Cultural entre 1930 y 1959 eran originarios de Europa en un 62 por ciento, de Argentina en un 28 por ciento y del continente americano en un 9 por ciento. Además, había una proporción minoritaria de representantes de Asia y África.

ejemplo, actuó el 11 de julio de 1936 para la Asociación Cultural, el 25 de julio para Amigos del Arte de Santa Fe y dos días más tarde para la Wagneriana.⁵³⁴

La AC efectuaba una minuciosa investigación sobre los antecedentes de los músicos y sobre las críticas que habían originado sus conciertos en otras ciudades. Si eran favorables, los comentarios se publicaban en la prensa local a fin de atraer al público.⁵³⁵ Si, por el contrario, eran negativos se desestimaban las ofertas o se solicitaba una reducción de su cachet. En los años treinta los músicos bahienses pujaron por conquistar un espacio en la programación de la entidad. A raíz de la intervención de Alberto Savioli, se creó una subcomisión específica para reglamentar la actuación de los intérpretes locales en los actos.⁵³⁶ De acuerdo con la normativa, la AC disponía que aquellos no iban a percibir remuneración alguna y que no se considerarían los ofrecimientos espontáneos de los músicos.⁵³⁷ Dado que luego de la crisis la asociación convocó a los intérpretes bahienses solo de manera esporádica,⁵³⁸ puede conjeturarse que su inclusión anterior se habría debido a la escasez de recursos económicos para contratar artistas extranjeros. Aun la propia orquesta institucional organizada en 1939 careció del apoyo económico necesario para sostenerse en el tiempo.⁵³⁹

El limitado presupuesto con el que contaba la asociación en este período impedía pagar a los concertistas invitados los gastos de transporte y manutención. En más de una ocasión, la comisión directiva se vio obligada a

⁵³⁴ Nos consta que en 1936 se presentó en el Círculo de Rosario pero no hemos podido determinar con exactitud la fecha de su concierto. "La temporada musical de Rosario". *Rosario Musical*. Rosario, año III, n° 25, enero 1937, p.1.

⁵³⁵ *El Atlántico* transcribía críticas de diarios de Buenos Aires como *La Prensa*, *La Nación* y *La Razón*, de Córdoba como *La Voz del Interior* y de prensa internacional como *New York Times* y *New York Herald* de Nueva York, *The Times* de Londres, *ABC* de Madrid, *Münchner Zeitung* de Munich, *Berliner Tageblatt* de Berlín, *Figaro* de París, entre otros. "Cómo se ha juzgado a Claudio Arrau". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n°4967, 14 de mayo de 1932, p. 6 y "Próxima visita del Cuarteto de Londres". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4135, 27 de julio de 1932, p. 4.

⁵³⁶ Esta subcomisión estaba integrada por Alberto Savioli, Antonio Maronna y Humberto Pennini.

⁵³⁷ "La Asociación Cultural reglamentó la intervención de artistas locales en los conciertos que realizara". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XV, n°4550 29 de abril de 1934, p. 1.

⁵³⁸ Los artistas bahienses solían ilustrar musicalmente las conferencias ofrecidas por la AC o actuaban como pianistas acompañantes de los músicos invitados sin obtener remuneración alguna.

⁵³⁹ Sobre la orquesta de la AC, véase el capítulo 2 de esta tesis.

cancelar presentaciones y a buscar artistas alternativos.⁵⁴⁰ A su vez, la mediación de los representantes privados y de las compañías especializadas que se ocupaban de promocionar, gestionar y concertar las actuaciones, contribuía a encarecer los costos de contratación.⁵⁴¹ En una coyuntura de avance del mercado del entretenimiento, estos actores introducían las lógicas comerciales en ámbitos que se pretendían ajenos a los intereses lucrativos.⁵⁴² La situación deficitaria de las finanzas obligaba a la Comisión Directiva de la AC a buscar nuevas estrategias para la contratación de músicos. En 1950 se establecieron negociaciones con los empresarios a fin de convenir y pagar la temporada completa en lugar de hacerlo mensualmente. Este procedimiento les permitía seleccionar los números de mejor calidad, a la vez que obtener rebajas en los honorarios.⁵⁴³ La ABR, por el contrario, enfatizaba en su programa institucional el estímulo hacia los músicos de la ciudad y mantenía con ellos una relación flexible. La Biblioteca prestaba su salón de actos para que los distintos conservatorios pudieran efectuar las audiciones, lo ponía a disposición para conciertos de beneficencia y, en determinados casos, rebajaba o eliminaba el pago por su alquiler.⁵⁴⁴ Las actuaciones estaban a cargo de los profesores y alumnos de los distintos establecimientos educativos y de jóvenes artistas bahienses que habían logrado destacarse en Buenos Aires o Europa, como el violinista Ángel Reta, el pianista Alfredo Kludt, el guitarrista Albor Maruenda y la cantante Carmen Favre.⁵⁴⁵ Actuar en la ABR no sólo aseguraba contar con un

⁵⁴⁰ La Cultural rechazó las presentaciones de las sopranos Lily Pons e Isabel Marengo, que exigían U\$S 3.000 y \$2000 m/n respectivamente.

⁵⁴¹ De las actas emergen los nombres de estos empresarios que representaban a uno o varios artistas: Schralm aparece como el mediador con los pianistas Benno Moisewitsch, György Sándor y Claudio Arrau y con los violinistas Mischa Elman y Jascha Heifetz, Ernesto de Quesada para Joseph Szigetti y el Cuarteto Kolisch. Entre las compañías, aparecen mencionadas la Organización de Conciertos Daniel, Barry, Gerard e Iriberry, entre otras.

⁵⁴² Agesta, María de las Nieves, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual. "Conciertos y disonancias..." *Op. Cit.*, p. 164.

⁵⁴³ *Idem*, p. 171.

⁵⁴⁴ En 1931 el mencionado Cuarteto Bahía Blanca organizó un concierto para recaudar fondos con el propósito de trasladarse a Buenos Aires para brindar una presentación en la Asociación Filarmónica. En esta oportunidad, la ABR cooperó con su proyecto y redujo notablemente el pago por el alquiler del salón de actos. ABR. "Decima cuarta reunión ordinaria de 1931". *Libro de Actas de la Asociación Bernardino Rivadavia*. Bahía Blanca, 16 de septiembre de 1931, f. 27.

⁵⁴⁵ Los tres primeros completaron su formación en instituciones europeas. Mientras que Albor Maruenda se perfeccionó en España, Ángel Reta y Alfredo Kludt estudiaron en el

espacio adecuado y amplio sino que también permitía su transmisión radial. En 1931 la emisora LU2 Radio Parque de Mayo había instalado una línea directa entre el salón de actos y los estudios radiofónicos. Un año más tarde LU7 transmitía en directo el recital brindado por la Escuela Normal de Música con ocasión del cincuentenario de la Biblioteca. El desarrollo de la actividad radiofónica durante la década del treinta fomentaba nuevas formas de consumo cultural en el espacio doméstico y, dado que la música en vivo constituía el elemento por excelencia en las programaciones, se ampliaban las posibilidades de difusión para los artistas bahienses. Las actas atestiguan que eran ellos mismos quienes solían proponer los conciertos y que la comisión de actos públicos analizaba detalladamente cada caso y aceptaba o rechazaba las ofertas.⁵⁴⁶ Los balances económicos demuestran que los eventos musicales eran los acontecimientos en los que menos dinero se gastaba.⁵⁴⁷ Esto se debe a que, en la mayoría de los casos, los intérpretes no cobraban por su actuación dado que las audiciones eran ofrecidas como acto de homenaje o agradecimiento hacia la ABR por la obra de cultura popular que desarrollaba.⁵⁴⁸ Es posible que personajes reconocidos en el campo cultural como Luis Bilotti y Alberto Savioli, procuraran enlazar su accionar profesional a la labor educadora que realizaba una asociación consolidada y prestigiosa como la ABR. Sin dudas, su inserción en la entidad coadyuvaba a que la música adquiriera mayor relevancia en su programación y en su acervo bibliográfico. Hacia finales de la década del veinte, Luis Bilotti sugirió abrir una sección específica de partituras que fue concretada en 1934 gracias a la colaboración de los directores de los

Conservatorio de París. Este último fue becado por la Municipalidad de Bahía Blanca. La cantante Carmen Favre, por su parte, fue premiada por dos años consecutivos por la beca de la Comisión Nacional de Cultura en 1951-1952.

⁵⁴⁶ Es así que en 1932 rechazó un concierto propuesto por Ignacio Winitzky y una conferencia ilustrada musicalmente a cargo de Alberto Savioli por no poder solventarlas.

⁵⁴⁷ En ocasión de los festejos por el cincuentenario de la ABR en 1932 se destinó sólo un 8% de los recursos para las audiciones. Por el contrario, la organización de una galería fotográfica demandó un 27% de los recursos y la de un concurso literario un 20%. Menores fondos se destinaron a la realización de una exposición artística y de una conferencia con un invitado de Buenos Aires. ABR. "Reunión especial del 10 de mayo de 1932". *Libro de Actas de la Asociación Bernardino Rivadavia*. Bahía Blanca, 10 de mayo de 1932, f. 84.

⁵⁴⁸ Entre ellos, las audiciones con motivo del cincuentenario de la Biblioteca en 1932, el concierto sinfónico programado por Luis Bilotti y ejecutado por cuarenta y cinco instrumentistas y ochenta coreutas bahienses en 1934, entre otros.

conservatorios.⁵⁴⁹ La relación entre la ABR y los músicos parecía definirse, entonces, en términos de reciprocidad, poniendo en evidencia la limitada profesionalización de la actividad. Por un lado, la asociación se constituía como divulgadora legítima y nutría su agenda cultural con la participación ad honorem de los músicos locales. Por otro, estos hacían uso del marco institucional e incluso solían pagar por la ocupación de los espacios de la ABR para actuar. Así lo refería el vocal Carmelo Esandi en 1934:

Los actos artísticos que se efectuaron, a razón de uno por mes en el transcurso del año último, tuvieron un éxito admirable, resultando pequeña nuestra sala para contener al numerosísimo público que concurría. Vamos, pues, a continuarlos, ya que es nuestra intención que con ellos se destaquen los elementos capacitados en las distintas ramas del arte de nuestra ciudad, que no faltan, y que hasta ahora por carecer de los medios para llegar al conocimiento del público han permanecido en gran parte desconocidos por la falta del estímulo que el apoyo popular les presta.⁵⁵⁰

La ABR actuaba como intermediaria entre la *alta cultura* y el público. Con el objetivo de extender su propuesta artística la entidad estableció lazos con otras organizaciones oficiales y civiles que permitieron la organización de conferencias, exposiciones y conciertos con artistas de las ciudades capitales.⁵⁵¹

La mirada sobre los repertorios seleccionados por la ABR y por la AC pone de relieve que en las audiciones predominaba la música de cámara y los conciertos solistas, especialmente de piano. A diferencia de la primera que otorgaba un mayor espacio a los números corales y de canto, la Cultural priorizaba los géneros instrumentales, que suponían un “público entendido”.

⁵⁴⁹ ABR. "I sesión extraordinaria". *Libro de actas de la Asociación Bernardino Rivadavia*. Bahía Blanca, 8 de abril de 1929, f. 56.

⁵⁵⁰ "Ayer fue inaugurado el año cultural de la Asociación Bernardino Rivadavia". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XV, n° 4708, 17 de marzo de 1934, p. 2.

⁵⁵¹ Las vinculaciones con los organismos estatales se remontaban a la década del treinta, cuando la Dirección Nacional de Bellas Artes envió una embajada artística encabezada por su presidente Nicolás Besio Moreno, su secretario Germán de Elizalde, por el presidente de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares Juan Pablo Echague y por los cantantes Esther Plotkin y Felipe Barbalá. Además de las conferencias y de los conciertos, la institución envió obras pictóricas de autores argentinos. En la década del cuarenta y cincuenta la ABR incluyó en su agenda audiciones patrocinadas por la Comisión Municipal de Cultura y por la Dirección General de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. En estos años la Biblioteca se relacionó con la Asociación Argentina de Música de Cámara que promovió la actuación del violinista Ernesto Mampaey y del guitarrista Manuel López Ramos.

Dado que la música constituía el eje de su programación, evitaba reiterar las presentaciones sucesivas de un mismo instrumento e intentaba difundir artefactos sonoros desconocidos por los asociados.⁵⁵² Estas estrategias apuntaban a concitar la atención de un público más amplio y, por ende, a incrementar el número de suscriptores que aportaran económicamente a su sostenimiento. La ausencia del género operístico en la oferta artística de ambas entidades tiene que ver con los altos costos que implicaban las puestas en escena y el pago a los miembros de las compañías líricas, difíciles de afrontar por parte de asociaciones que se sustentaban a sí mismas.

Las selecciones estéticas de los artistas bahienses presentados por la Biblioteca Rivadavia no diferían demasiado de los programas dispuestos por los conservatorios privados. Si en las audiciones para piano prevalecían los compositores románticos, en las de guitarra tenían mayor presencia los españoles. Asimismo, las obras de autores argentinos estaban incluidas en la mayoría de los conciertos. En concordancia con las preocupaciones de la década del treinta, la ABR y la AC habían asumido la responsabilidad de fomentar la cultura artística y de divulgar la música nacional. En este marco, la presentación del Cuarteto Vocal Argentino en 1931 fue una buena oportunidad para cumplir con los eventos abiertos y gratuitos pactados con la ABR según el convenio de adhesión de 1930. La actividad coral desarrollada por su director, Felipe Boero, procuraba impulsar este ideario por medio del canto.⁵⁵³ Su inclusión en estas audiciones halla sus razones, por un lado, en el repertorio folklórico que abordaba y, por otro, en las negociaciones que permitieron conseguir un mejor precio para las dos presentaciones -una para los asociados y otra popular-. El concierto ofrecido por el pianista Héctor Ruíz Díaz para la ABR tres años más tarde congregó a un numeroso público que colmó las localidades disponibles. Como se observa en la siguiente fotografía, la planta baja y el primer piso de la sala estaban completos e, incluso, había espectadores de pie. Por el contrario, la

⁵⁵² Entre ellos, el concierto de *theremin* ofrecido en 1931 por Max Wolfson.

⁵⁵³ Murray, Verónica. "Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical..." *Op. Cit.*

presentación de Ruíz Díaz para la AC unos días antes había sido poco concurrida.

[Imagen 9] Sala de la ABR durante el concierto ofrecido por el pianista Héctor Ruíz Díaz



Fuente: ABR. *Memoria y Balance 1934*. Bahía Blanca, diciembre de 1934, p. 22.

Es posible que estos músicos no resultaran tan atractivos para los miembros de la Cultural en comparación con aquellos que habían actuado en su primer período de existencia. La obligación de brindar audiciones gratuitas promovía la renovación de los programas, que apelaban a las estéticas nacionales y, en especial, al folklore. En ocasión del concierto de cámara de los cantantes María Pini de Chrestia y Juan Carlos Pini, se diferenciaron los programas según las funciones. Mientras que para los socios se ejecutaron algunas canciones italianas y obras de Mozart, Schubert, Schumann, Ravel, Milhaud, Severac y Debussy, para la audición abierta se ofrecieron composiciones que, según la prensa, eran totalmente distintas pero no de menor mérito que las anteriores.⁵⁵⁴ Las melodías italianas permanecieron en el repertorio junto a canciones populares inglesas, estadounidenses y francesas, secciones de operetas y obras

⁵⁵⁴ "Bajo los auspicios de la Asociación Cultural se realizará hoy un acto artístico en la Biblioteca Rivadavia". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVI, n° 4927, 15 de mayo de 1935, p. 3.

de músicos argentinos como Pascual de Rogatis, Felipe Boero y José Torre Bertucci. Sobre la base de una retórica destinada a captar a un oyente informal y no especializado, esta última audición se caracterizaba por un conjunto coherente de prácticas y melodías que la audiencia conocía y disfrutaba.⁵⁵⁵ La variedad de propuestas musicales, sin escapar del registro académico, apuntaba a atraer a diversos sectores sociales.

El recorrido de los artistas por las diferentes asociaciones del país nos permite analizar los puntos de contacto y las disimilitudes entre los repertorios ejecutados en Bahía Blanca y en otras ciudades. En algunas ocasiones, los músicos replicaban las programaciones o variaban determinadas obras.⁵⁵⁶ En otras, las selecciones se modificaban por completo. El concierto que anunció el pianista francés Robert Casadesus en 1931 fue objeto de polémica puesto que la prensa sostenía que las obras eran hartamente conocidas por los asociados de la Cultural. A diferencia del programa presentado en la Wagneriana tres días antes,⁵⁵⁷ el planeado para la asociación bahiense incluía un concierto de Bach, una sonata de Beethoven, varios estudios de Chopin y dos obras de Albéniz.⁵⁵⁸

De acuerdo con el periódico *El Atlántico*

...pocas novedades ofrece, por lo tanto, el programa de referencia. Las obras en él incluidas son de positivo mérito musical y expresamente lo reconocemos. Habría sido de desear, sin embargo, conferir al programa un carácter de mayor variedad, eclecticismo y, sobre todo, de modernidad. No figuran ni el contemporáneo Debussy ni los modernos Ravel, de Severac, Falla, y otros, que según los críticos, Casadesus interpreta admirablemente. La inclusión en el programa de las obras

⁵⁵⁵ Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical*. Op. Cit.

⁵⁵⁶ Así sucedió con el pianista Alexander Borovsky quien en septiembre de 1935 ejecutó el mismo programa en la Wagneriana y en la Cultural; con el pianista ruso Benno Moiseiwitsch quien en junio de 1935 replicó el repertorio ofrecido en el teatro Odeón de Capital Federal, con el arpista Nicanor Zabaleta en septiembre y octubre de 1936 y con la cantante Marion Mathaeus en mayo de 1938.

⁵⁵⁷ Programa ofrecido en la Wagneriana el 1 de julio de 1931. J. Ph. Rameau: a) Les Niais de Sologne, b) Le rappel des oiseaux, c) Les cyclopes. D. Scarlatti: a) Sonata n° 465 en si mayor, b) Sonata n° 395 en la mayor, c) Sonata n° 463 en re mayor. Chopin: Cuatro baladas a) Op. 23 en sol menor, b) Op. 38 en fa mayor, c) Op. 47 en la bemol mayor, d) Op. 52 en fa menor. G. Fauré: Premier Nocturne; E. Chabrier: Scherzo-Valse. C. Debussy: Reflets dans l'eau. M. Ravel: Toccata. En: Dillon, César A. *Asociación Wagneriana de Buenos Aires...* Op. Cit. p. 163.

⁵⁵⁸ Programa ofrecido en la ACBB el 4 de julio de 1931. Bach: Concierto italiano; Beethoven: Sonata op. 57 "Appassionata". Chopin: Estudios 2, 10, 6 y 12 op. 10. Estudio en la bemol y números 5, 6, 1, 2 y 12, op. 25. Albéniz: a) Corpus Christi, en Sevilla; b) Córdoba c) Triana.

más características de éstos y otros autores, sobre todo de las que caben ser consideradas como otras tantas expresiones de la sensibilidad musical de nuestros días, habría contribuido a dar al concierto el atractivo de la novedad y, desde luego, mayor interés. Se está a tiempo todavía, de modificar el programa en el sentido que dejamos consignado.⁵⁵⁹

Este comentario evidencia que, por un lado, existía cierta especialización en la crítica ya que el redactor estaba informado acerca del desempeño de Casadesus y de las obras que ejecutaba. Por otro, da cuenta de la existencia de un público ávido de un consumo musical cosmopolita y moderno.⁵⁶⁰ Las observaciones críticas vertidas en la publicación parecen haber sido consideradas por el pianista ya que, fuera del programa, interpretó obras de Debussy y de Ravel.⁵⁶¹

Según la mirada de los artistas, ¿era el público bahiense estéticamente conservador o tenía una escasa instrucción musical? Hacia finales de la década del cuarenta se presentó en la AC el pianista ruso Nikita Magaloff con un programa que incluía a Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann y composiciones de los españoles Isaac Albéniz, Ernesto Halffter y Enrique Granados. En esta oportunidad, sin embargo, la propuesta del artista no fue cuestionada por la prensa y su desempeño fue sumamente elogiado.⁵⁶² Poco antes había actuado en la Wagneriana en donde había ejecutado obras complejas en su sonoridad y estructura como el primer movimiento de Gaspard de la Nuit (1908) de Maurice Ravel y dos escenas del ballet Petrushka (1911) de Igor Stravinsky. La ausencia de actas de la institución para ese período no nos permite comprobar si la modificación del repertorio fue solicitada por la comisión directiva o si se trataba de una determinación del propio intérprete. Lo cierto es que la creciente oferta de números musicales programados por otras empresas privadas y por el

⁵⁵⁹ "Actos de la Asociación Cultural". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n°3860, 2 de julio de 1931, p. 4.

⁵⁶⁰Aunque Claude Debussy y Déodat de Severac habían fallecido unos años antes, Maurice Ravel y Manuel de Falla eran músicos en actividad.

⁵⁶¹ "Asociación Cultural". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n° 3862, 5 de julio de 1931, p. 5.

⁵⁶² "El pianista ruso Nikita Magaloff fué calurosamente ovacionado en su recital". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXIV, n° 9705, 19 de mayo de 1948, p.3.

Departamento de Cultura del ITS rivalizaba con el accionar de la AC.⁵⁶³ Por este motivo, no sorprende que esta última procurara atraer a una gran cifra de asociados mediante la promoción de instrumentos relacionados a las estéticas populares o de discursos musicales comprensibles para los oyentes menos adiestrados.

Los comentarios publicados por la prensa local sobre las audiciones solían ser elogiosos. Se referían a las habilidades técnicas de los artistas, a la expresividad de sus interpretaciones y, en la mayoría de los casos, afirmaban que los conciertos se correspondían con las trayectorias prestigiosas de los músicos. La visita de Arturo Rubinstein en 1933 concitó la atención de numerosos melómanos que se afiliaron a la AC a fin de asistir a la presentación. Sin embargo, como deja ver el diario *El Atlántico*, las percepciones del público fueron disímiles:

A medida que iba interpretando el programa, el público cambiaba también. Su comprensibilidad era distinta. Percibía menos la belleza de la fuga de Bach y las obras de Beethoven, en las que el pianista superaba dificultades y demostraba su gran dominio técnico, que al pasar luego por Debussy y Chopin, llegando a lo más en consonancia con el temperamento nuestro, las obras de Albéniz y Falla. La música, para el público, está hecha para sentirla en lo más vivo de la emoción transmitida por el sonido que para pensarla en las dificultades que vence el artista. Se explica, por tanto, la actitud del auditorio cuyo entusiasmo se expresaba en los aplausos en forma diferente y en las reflexiones que después hizo, terminado el concierto.⁵⁶⁴

Según el redactor, las piezas que poseían complejidades técnicas no fueron tan apreciadas por los oyentes como aquellas que apelaban a lo emocional y, en particular, a las estéticas españolas. Es posible que, por un lado, asistieran al concierto personas con diferentes intereses musicales y desiguales competencias

⁵⁶³ La empresa S. Scheines y Cia. presentó en concierto al violinista Jascha Rein en el Cine Splendid durante 1947. Respecto del Departamento de Cultura del ITS, nos ocuparemos de su programación musical en el capítulo cinco de esta tesis.

⁵⁶⁴ "El concierto de piano de Arturo Rubinstein". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIV, n° 3382, 23 de julio de 1933, p. 4.

técnicas y, por otro, pervivieran ciertos lazos identitarios con aquel país europeo.⁵⁶⁵

Las publicaciones periódicas informaban acerca del público presente en las audiciones. Su comportamiento frente al arte musical resultaba tan importante como lo que ocurría en el escenario. Según María de las Nieves Agesta, la crítica se presentaba como una herramienta que intervenía en el proyecto de civilización de los gustos y las costumbres.⁵⁶⁶ Los comentarios especificaban si la sala se encontraba colmada o si, por el contrario, la concurrencia había sido escasa. Mientras que la AC permitía a los alumnos de los conservatorios y de los colegios secundarios contratar un abono anual para asistir a los recitales, la ABR prohibía el acceso a menores de edad en todos los actos que organizaba. Posiblemente, esta norma intentaba propiciar el orden y evitar las interrupciones en los conciertos. Sin embargo, los disturbios no estuvieron ausentes en las audiciones de la Biblioteca: en la presentación del recitador Romero Márquez Garabano y de la pianista Aída Gallego en agosto de 1933 un grupo de personas expresaron su disgusto con las actuaciones de un modo inadecuado y fueron apartados por la policía. El diario *El Atlántico* hacía referencia a aquellos espectadores que

en vez de escuchar silenciosamente y con respeto, prefirieron manifestar su desagrado en forma inculca. Y no se trataba de una audición en la que se cobraba entrada y que el auditorio defraudado, expresaba su protesta. No había tal defraudación de expectativas y anuncios. Fueron los que quisieron ir espontáneamente. ¿Qué no les gustó el número ofrecido? Lo correcto era callar y respetar, por lo menos, la buena voluntad puesta en la organización del acto. Lo desagradable del hecho que comentamos es que los que produjeron la situación de molestia, se consideran jóvenes cultos, correctos y otras cosas por el estilo, olvidando que la educación se demuestra, no se declama.

⁵⁶⁵ María Isabel Baldasarre se ha ocupado del estudio del coleccionismo y ha señalado el predominio del arte español y, de manera especial, de la afluencia de pinturas que arribaban al mercado porteño. Ver: Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.

⁵⁶⁶ Agesta, María de las Nieves. *Páginas Modernas... Op. Cit.* pp. 303-304.

El artículo consideraba estos conciertos como pruebas en las que se sometía a juicio del auditorio las interpretaciones de los noveles artistas y, al mismo tiempo, repudiaba aquellas actitudes que no eran consecuentes con el ideal de civilización que sostenía. Para avanzar en la educación cultural de la sociedad no bastaba con provocar el interés del público, sino que era necesario afinar el gusto y mejorar las condiciones de los conciertos.⁵⁶⁷ Se esperaba que los espectadores mantuvieran una conducta apropiada que debía traducirse en la inmovilidad corporal y en la expresión de la aprobación -o la condena- de las interpretaciones mediante los aplausos.⁵⁶⁸ Si bien las actividades eran apropiadas para modelar los comportamientos sociales, nos preguntamos ¿en qué medida tenía éxito el programa sostenido por las instituciones culturales? Por un lado, el gusto estético es el resultado de un proceso activo en el que intervienen múltiples factores.⁵⁶⁹ Por otro, es cierto que el hecho de asistir a los conciertos estaba alimentado de diferentes dimensiones ligadas a lo social. En efecto, los consumos conspicuos permitían edificar e integrar un círculo refinado que reunía a las familias más encumbradas de la ciudad. Durante los años veinte y treinta, luego de la publicación de cada reseña crítica de las audiciones se consignaban los apellidos de quienes habían concurrido al espectáculo y a los *lunchs* que se ofrecían en honor de los artistas.⁵⁷⁰ La participación en estos espacios y su posterior visibilización en la prensa contribuían a la construcción de la distinción social. En este marco, los músicos que intervenían en las asociaciones eran reconocidos como expertos en la materia y, desde este lugar, configuraban solidaridades y alianzas con otros miembros de la élite.

⁵⁶⁷ "Acción cultural". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n°3622, 28 de enero de 1931, p. 4.

⁵⁶⁸ De Nora, Tia. *Music in everyday life*. *Op. Cit.*, p. 157.

⁵⁶⁹ Hennion, Antoine. "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto". *Op. Cit.*

⁵⁷⁰ Se ofrecieron ágapes en las lujosas instalaciones del Club Argentino a Isabel Marengo en 1935, a Antonieta Silveyra de Lenhardson en 1936 y, al año siguiente, a Nikolai Orloff en la residencia de Luis Bilotti.

Desde los años treinta se produjo una gran expansión de la oferta musical académica en Bahía Blanca. La inauguración del nuevo edificio de la Asociación Bernardino Rivadavia y la reanudación de las actividades de la Asociación Cultural incrementaron el número de conciertos y eventos artísticos. Estos nuevos escenarios sitúan a dichas instituciones en un conveniente ángulo de interés para observar el paulatino proceso de especialización profesional de los músicos. Aunque las personas que conducían ambas asociaciones pertenecían a un mismo grupo social, se trazaron perfiles distintivos que, sin embargo, coincidían en el valor de la disciplina artística en los procesos de perfeccionamiento social. La composición y las actividades que auspiciaban sugieren la tensión entre la apertura hacia la población y la restricción, entre la aspiración de autonomía y las demandas hacia los poderes públicos, y, por último, entre las prácticas consagradas y las *amateurs*.

Las asociaciones se sustentaban en un pensamiento ilustrado que reivindicaba la unión entre iguales pero que, al mismo tiempo, habilitaba la construcción de diferencias sociales.⁵⁷¹ El hecho de pertenecer a las entidades como dirigentes o como asociados otorgaba beneficios simbólicos que operaban como mecanismos y resortes de la distinción. Asimismo, suponía poseer ciertos capitales educativos legítimos y una conducta sujeta a la moral y a las buenas costumbres. Mientras que la conducción de ambas asociaciones era monopolizada por los reductos tradicionales de la sociedad bahiense, el público destinatario era más restringido en la AC que en la ABR. La gratuidad de los conciertos de esta última contrastaba con la exclusividad de las presentaciones de la AC.

El asociacionismo cultural se debatía, a su vez, entre la autonomía y la necesidad de patrocinio por parte del Estado. No obstante la condición de prescindencia política establecida en ambos estatutos, los vínculos entre los organismos civiles y los agentes estatales era fluido. Esto halla sus razones en

⁵⁷¹ González Bernaldo de Quirós, Pilar. "Sociabilidad y regímenes de lo social en sociedades post imperiales: Una aproximación histórica a partir del caso argentino durante el largo siglo XIX". En: Santiago Castillo y Montserrat Duch (Coords.) *Sociabilidades en la historia*. Madrid, La Catarata- Asociación de Historia Social, 2015, pp. 213-234.

que la dirección de las agrupaciones estaba en manos de individuos que habían desarrollado una carrera en el campo político y que capitalizaban sus contactos en beneficio de aquellas. Los embates producidos por las crisis económicas e institucionales y por la creciente injerencia de la lógica de mercado en la diagramación de las actividades, constreñían su independencia. A diferencia de la ABR -que había reglamentado la percepción de ayudas estatales desde fechas tempranas-, la AC evitó sistemáticamente el acercamiento a los poderes públicos. En la medida en que el Estado ampliaba sus prerrogativas, el otorgamiento de subsidios y de contribuciones aparejaba un mayor grado de control, que aumentó durante el peronismo y se prolongó luego de la autodenominada "Revolución Libertadora".

Por último, la tensión entre los músicos consagrados y los *amateurs* da cuenta de un vasto abanico de posibilidades en lo que respecta a su profesionalización. Los artistas que auspiciaba la AC vivían exclusivamente de sus actuaciones y, por lo tanto, cobraban por ellas. Contrariamente, la ABR promovía la presentación de músicos cuya principal ocupación era la docencia. Aunque algunos estaban consolidados en el ambiente cultural local y habían logrado intervenir en su dirección, la gran mayoría de ellos se desempeñaba como aficionados. A fin de mejorar su posición, estos renunciaban a la percepción de honorarios. Cabe señalar que, en general, el mundo de las expresiones académicas se vinculaba con la idea romántica del "artista genio" y parecía desenvolverse más allá de los intereses materiales y económicos. En este marco, los conciertos eran instancias de validación que pueden ser considerados como "efectos de campo", es decir, acciones que permiten definir posiciones en las relaciones con otros agentes. Así, las asociaciones coadyuvaban a la especialización de la música y a la formación de un público que era entrenado respecto de la escucha y familiarizado con las producciones académicas. Las audiciones no solo constituían momentos de ocio sino que también eran percibidos por la burguesía como indicadores de estatus, cultura y civilización.

CAPÍTULO 4: Asociacionismo y profesionalización de la actividad musical

The commercial musician [...] chooses to sacrifice self-respect and the respect of other musicians (the rewards of artistic behavior) for the more substantial rewards of steady work, higher income, and the prestige enjoyed by the man who "goes commercial".⁵⁷²

Referidas al contexto norteamericano, las palabras de Howard Becker muestran sintéticamente los problemas y tensiones que suscitaba el trabajo musical en el mundo comercial. Alentados por el desarrollo de la industria editorial y por la posibilidad de obtener instrumentos a valores asequibles, muchos aficionados encontraron en esta actividad una manera factible de ganar dinero en una industria en auge. Desde mediados del siglo XIX, en distintas ciudades de Europa y de América fueron creadas asociaciones de protección mutua que ayudaban a los músicos y a sus familias a sobrellevar la falta de empleo, las enfermedades, la jubilación y la muerte.⁵⁷³

El mundo de la música nos ofrece, entonces, una imagen compleja y multifacética. En ciudades jóvenes como Bahía Blanca las fronteras entre las prácticas académicas y las populares eran sumamente lábiles. El primer circuito estaba ligado a la enseñanza sistemática y al canon de las expresiones europeas eruditas y el segundo se relacionaba con el aprendizaje informal, el canto folklórico, el tango, así como con las orquestas que actuaban en los bailes, en los cabarets, en los clubes y en las radiodifusoras. Aunque en muchos casos se trataba de los mismos artistas integrando uno u otro tipo de agrupaciones, la actividad era concebida de diferente manera. Mientras que los géneros

⁵⁷² "El músico comercial [...] elige sacrificar la autoestima y el respeto de otros músicos (las recompensas del comportamiento artístico) por las recompensas más sustanciales del trabajo estable, mayores ingresos y el prestigio del hombre que se 'vuelve comercial'." Becker, Howard. "The Professional Dance Musician and His Audience". *The American Journal of Sociology*. Chicago, vol. 57, n° 2, The University of Chicago Press, 1951, p. 140. [La traducción es nuestra]

⁵⁷³ En Europa se conformaron *The Royal Society of Musicians of Great Britain* (1780) y la *Association des Artistes Musiciens* (1848). En Norteamérica se creó *The American Musical Fund Society* (1849) y en el cono sur fue fundada la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso. Ver: David-Guillou, Angèle. "Early musicians' unions in Britain, France, and the United States: on the possibilities and impossibilities of transnational militants transfers in an international industry". *Labour History Review*, 74, (3), 2009, pp. 288-304 y Karmy, Eileen y Cristian Molina. "Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Mutual de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930)". *Resonancias*. Santiago de Chile, vol 22., n° 42, 2018.

académicos se pensaban como prácticas conspicuas y desvinculadas de todo beneficio económico, las expresiones populares concitaban la atención de un público más extenso y generaban fecundas oportunidades laborales que era preciso legitimar y resguardar.⁵⁷⁴ La necesidad de fortalecer las organizaciones para mejorar las condiciones de trabajo parecía constituir una contradicción con la idea romántica y desinteresada del arte.⁵⁷⁵ Además de la creciente injerencia de las lógicas de mercado, la masividad dada por los nuevos medios de reproductibilidad técnica ponía en cuestionamiento el carácter aurático de sus producciones culturales.⁵⁷⁶

Desde fines del siglo XIX comenzaron a conformarse en Argentina agrupaciones de afinidad de tipo corporativo destinadas a la protección de los intereses de sus integrantes y a la negociación con otros grupos, sobre todo con el Estado.⁵⁷⁷ En el mundo cultural también hubo una irrupción de nuevas asociaciones que procuraron generar espacios de colaboración, definir modos de acción profesional y validar las actividades artísticas de su especialidad.⁵⁷⁸

⁵⁷⁴ Caubet, María Noelia. "Trabajadores de la música. Asociacionismo y profesionalización de la actividad artística en Bahía Blanca (1938-1940)". En: Moroni, Marisa et al. (Coord.) *Reconfiguraciones territoriales e identitarias. Miradas de la historia argentina desde la Patagonia*. Santa Rosa, EdUNLPam, 2017, pp. 44-54.

⁵⁷⁵ Como mencionamos anteriormente, nos referimos a la práctica musical desligada del afán comercial y enfocada en su carácter intelectual y formativo.

⁵⁷⁶ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F., Itaca, 2003.

⁵⁷⁷ Romero, Luis Alberto. "El Estado y las Corporaciones". En: Di Stefano, Roberto; Hilda Sabato, Luis Alberto Romero, José Luis Moreno. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*. Buenos Aires, Edilab, 2002. Recuperado de:

http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/HistdelasAsociaciones.pdf

⁵⁷⁸ El proceso de sindicalización de las actividades culturales en Bahía Blanca estuvo liderado por la prensa, la plástica y la música. En el primer caso, el periodismo había desarrollado incipientes organizaciones mutuales desde principios del siglo y, en especial, durante la década de 1920. Hacia fines de los años treinta, se conformó el Círculo de Prensa del Sur (1938) que nucleó principalmente a empresarios y directores del rubro. En el segundo caso, la Asociación Artistas del Sur se había instituido en 1939 y había agrupado a buena parte de los artistas plásticos locales, junto a escritores, músicos y profesionales comprometidos con las actividades culturales. Según las investigaciones de Juliana López Pascual, los intereses sindicales no formaron parte de la agenda de sus miembros. Pese a que algunos de ellos requirieron ante la Secretaría de Trabajo y Previsión que se los incluya en los beneficios que pautaba el Decreto 33.302 sobre aumentos salariales y pago de aguinaldos, esto pareció responder a un conflicto interno de la institución artística. Ver 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*

La organización sindical de los actores populares porteños había dado sus frutos desde las primeras décadas de la centuria: en 1920 se habilitaba el voto femenino y la posibilidad de que las mujeres pudieran ocupar cargos directivos en las asociaciones, un año después se firmaba el primer convenio colectivo de trabajo con los empresarios y en 1940 se establecía la creación de un fondo para la previsión social.⁵⁷⁹ En el ambiente musical, la propagación de los medios de reproducción mecánicos y de las grabaciones amenazaba las fuentes laborales de los intérpretes.⁵⁸⁰ La emergencia de la nueva industria del entretenimiento los movilizaba a repensar su profesión y defender sus intereses. Como en otros movimientos de trabajadores, las asociaciones surgieron en un contexto de expansión del mercado y de deterioro de las condiciones laborales. Este capítulo se ocupa de las organizaciones de músicos gestadas en Bahía Blanca desde los años treinta para analizar su estructuración y las transformaciones que experimentaron en relación con la actividad artística y con los cambios de la vida política y social del país. Nos centraremos, entonces, en las vinculaciones entre música y trabajo sosteniendo que la actuación en agrupaciones dedicadas a las expresiones populares brindaron a los músicos el sustento económico que incentivó su profesionalización y que sentó las bases para la organización de sociedades corporativas. La propagación de estos géneros en los cafés, bares y, sobre todo, en la radio abrió un dilatado margen de intervención pero también generó inquietudes sobre las condiciones de trabajo y su necesaria regulación. En este sentido, la institucionalización de las relaciones laborales impulsada por el primer gobierno peronista movilizó la voluntad gremial de los músicos y, en un proceso no exento de conflictos y tensiones, contribuyó a la sistematización y especialización de sus actividades. Canalizadas parcialmente por el peronismo, sus preocupaciones profesionales

Ciencias Sociales. N°104, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2019, pp. 1-38 y López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo... Op. Cit.* p. 216.

⁵⁷⁹ Leonardi, Yanina y Karina Mauro. "La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador". *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. N° 19, 2014, p. 9.

⁵⁸⁰ David-Guillou, Angèle. "Early musicians' unions..." *Op. Cit.*

se mantuvieron aún después de la "Revolución Libertadora" en una coyuntura en la que se habían producido cambios en las pautas de consumo musical.

La primera sección de este capítulo procurará analizar la composición social de las asociaciones profesionales. A pesar del alto porcentaje que representaba el alumnado femenino de las instituciones educativas musicales, en aquellas predominaban los hombres. El estudio de las trayectorias educativas y laborales intentará arrojar luz sobre su educación, los instrumentos y los repertorios que interpretaron y los conjuntos que constituyeron. En este sentido, interesa dar cuenta de la heterogeneidad y ambigüedad de sus condiciones laborales.

La segunda parte se centrará en el plano institucional e intentará precisar los cambios en la organización de las asociaciones en relación con otras entidades gremiales a nivel local y nacional. Con este objetivo, nos enfocaremos en las disputas que los músicos mantuvieron en pos de mejorar su situación laboral. En tanto que las agrupaciones profesionales son concebidas como espacios de experiencia y como nodos relacionales, consideraremos los vínculos tejidos por los artistas con sus empleadores, con otros grupos y con el Estado.

4.1 Del tango a la sonata. Trayectorias y circuitos en las asociaciones profesionales de músicos.

Los músicos que fueron parte de las asociaciones profesionales bahienses tenían trayectorias diversas que, sin embargo, coincidían en la voluntad de hacer de la actividad artística un empleo más estable. La multiplicación de espacios de sociabilidad informal⁵⁸¹ como los cafés, las confiterías, los bailes y los cines mudos en las primeras décadas del siglo XX, generaron oportunidades de inserción laboral no sólo para los músicos de Bahía Blanca sino también para aquellos que se desplazaron desde otros lugares. En efecto, muchos provenían de localidades de la zona, como Punta Alta, Tornquist, Olavarría, Navarro,

⁵⁸¹ Siguiendo a M. Aghullon, Sandra Gayol sostiene que los ámbitos de sociabilidad informal son aquellos que, a diferencia de los de sociabilidad formal, no están sujetos a normas o reglas fijas de funcionamiento. Gayol, Sandra. *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés, 1862-1910*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000, p. 14.

Carhué, Algarrobo, mientras que otros se habían trasladado desde las ciudades capitales o habían emigrado desde otros países, como Italia.⁵⁸²

La educación y las trayectorias posteriores de los músicos daban cuenta de los cruces existentes entre los circuitos académicos y populares. Aunque muchos de ellos estaban vinculados al mundo del tango, se habían iniciado en la música "cultura". Por ejemplo, Carmelo Azzolina, el violinista Alberto Guala⁵⁸³ y Nicolás Tauro estudiaron con Alberto Savioli, mientras que Oscar Orzali se formó con Luis Bilotti y Domingo Amadori.⁵⁸⁴ Otros asociados transitaban por las instituciones de enseñanza de sus ciudades de origen, como Gabino Frías que se formó en el conservatorio de Ángel d'Amario en La Plata; Avelino Prícolo, que se recibió de Profesor de Música y piano en el conservatorio de León Fontova en Carhué y Olivo Parcaroli, que obtuvo un título similar en Italia. Sin embargo, eran pocos los que culminaron sus carreras con titulaciones avaladas por conservatorios. Al parecer, estudiaban teoría, solfeo y armonía con profesores académicos, mientras que se formaban en el instrumento elegido con maestros especializados. Así, Nicolás Tauro viajó a Buenos Aires a tomar clases de bandoneón con Pedro Maffia, y de teoría y solfeo con el pianista Sebastián Piana.⁵⁸⁵ El contacto con estos artistas consagrados en el mundo del tango le valió a Tauro el reconocimiento de la comunidad bahiense cuando regresó y esto multiplicó la cantidad de recitales en las salas de la ciudad.⁵⁸⁶ A diferencia de otros campos artísticos, la lógica maestro-discípulo parecía ser más valorada que la titulación en el ambiente musical.

⁵⁸² El pianista Oscar Orzali provenía de Buenos Aires y el violinista Gabino Frías era originario de La Plata. A su vez, el acordeonista y bandoneonista Olivo Parcaroli, el pianista Pascual Carabillo y el flautista Carmelo Azzolina habían viajado desde Italia.

⁵⁸³ Alberto Guala fue posteriormente el primer vicedirector del Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca, una entidad oficial fundada en 1957 y dedicada a la enseñanza de la música académica. 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 inédita de Licenciatura en Historia] Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2016.

⁵⁸⁴ Como se ha referido en el capítulo 1, estas entidades propiciaron una formación academicista.

⁵⁸⁵ Ambos nacieron en Buenos Aires y se dedicaban al tango: Pedro Maffia fue bandoneonista, director, compositor, y Sebastián Piana fue pianista, compositor y director de orquestas.

⁵⁸⁶ Entrevista a Liliana Tauro, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 12 de julio de 2016.

En tanto que Francisco Brambilla y Gaspar Cammarata se dedicaron con exclusividad a la música académica, Alberto Guala formó parte de orquestas de cámara y de tango.⁵⁸⁷ Refiriéndose a su participación en estas últimas, sostenía que "no había otra manera de asomarse a la profesión musical".⁵⁸⁸ La perspectiva del artista como trabajador era resaltada a partir de su implicación en los ámbitos populares, donde su desempeño era remunerado. Estas actuaciones no se realizaban en forma individual sino que, en la mayoría de los casos, se constituían orquestas diferenciadas según el tipo de repertorio seleccionado. Las "típicas", eran aquellas que interpretaban tango y estaban integradas usualmente por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo.⁵⁸⁹ Las "características", por su parte, se dedicaban a la ejecución de ritmos bailables como rancheras, pasodobles, fox trots y tarantellas. Estaban compuestas por instrumentos de viento (trompetas, clarinetes, saxos), cuerdas, piano, guitarra y dos o más acordeones.⁵⁹⁰ En determinados casos, eran las mismas personas quienes participaban en ambos tipos de orquestas, como las formaciones de Nicolás Tauro y de Antonio Totti. Además, había otras agrupaciones que se orientaban al jazz, como "Lazy Boys" y "Jazz Meloni's" del saxofonista Mario Meloni y a la música melódica como la orquesta dirigida por Marcelo Tomassini en los años cuarenta.

[Imagen 10] Orquesta de jazz "Lazy Boys" (1920)⁵⁹¹

[Imagen 11] Orquesta característica s/f⁵⁹²

⁵⁸⁷Francisco Brambilla formó parte de agrupaciones que interpretaban música académica como el Cuarteto de Cuerdas Bahía Blanca en la década del treinta y del Quinteto Bahía Blanca. Junto a Alberto Guala integraron el Cuarteto del Sur en la década del cuarenta.

⁵⁸⁸ "Memoria de la vieja LU2: 1935-1958. Docencia musical de la radio". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año CVIII, n° 37.285, 28 de mayo de 2006, p. 58.

⁵⁸⁹ Entre ellas, la orquesta "Los Zorros Grises", el trío "Los Ases" integrado por Moisés Sostnisky, Antonio Totti y Oscar Orzali, las formaciones dirigidas por Oreste Galandrini, por Eberardo Nadalini, por Antonio Totti, por Carlos Amado, por Nicolás Tauro y por Atilio Leoni, entre otras.

⁵⁹⁰ Las orquestas de Parcaroli, Tauro, Totti y el Conjunto Regional Leoni se dedicaron a la música característica.

⁵⁹¹ En esta imagen se identifica, desde la izquierda, a Washington Rivera (banjo), Carmelo Azzolina y el director de la orquesta Mario Meloni (saxofones), Moisés Sostnisky (batería), Oscar Orzali (piano), Aníbal Vitale y Bruno Montecchiari (trompetas) y Marcelo Tomassini (trombón a vara).

⁵⁹²En esta imagen se identifica, arriba: a Carmelo Azzolina (primero desde la izquierda), a Oscar Hornou (tercero desde la izquierda), a Alberto Guala (segundo desde la izquierda). Abajo: a



Fuente: Archivo de la Memoria, UNS.
Bahía Blanca



Fuente: Archivo personal de Alberto
Azzolina, Bahía Blanca.

Como se desprende de la comparación de las fotografías, su atuendo se modificaba en función del lugar al que asistían. Por ejemplo, si actuaban en instituciones donde se reunía la alta sociedad bahiense, como el Club Argentino [Imagen 10], se vestían de traje o smoking mientras que si lo hacían en alguna dependencia militar como el Casino de Oficiales de la Base Naval Puerto Belgrano, solían caracterizarse como marineros [Imagen 11].⁵⁹³ Así, el atuendo variaba de acuerdo a los espacios y a las expectativas que el público tenía sobre ellos.

Las presentaciones de las orquestas en las confiterías, los cafés y bares eran muy frecuentes.⁵⁹⁴ Estos locales se habían multiplicado en el centro de la ciudad, en los barrios más concurridos como Villa Mitre y Tiro Federal y en localidades cercanas, como Ingeniero White y Punta Alta.⁵⁹⁵ Allí los clientes se reunían a conversar, beber, jugar a los naipes y, en algunas ocasiones, a disfrutar de un espectáculo artístico. La sanción de la ordenanza municipal que implantaba el impuesto a los instrumentos de música en los bares en 1932 movilizó a sus dueños para evitar el cobro de dicha patente:

no podrían los señores concejales, tan celosos de la cultura popular, incurrir en el error de gravar con un impuesto las manifestaciones culturales a que dan origen estas orquestas en los cafés donde se reúne mucha gente que no cuenta con medios

Mario Meloni (segundo desde la izquierda), a Nicolás Tauro (tercero), a Armando Cirauco (segundo desde la derecha) y a Olivo Parcaroli (primero desde la derecha).

⁵⁹³Entrevista a Alberto Azzolina, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 18 de agosto de 2015.

⁵⁹⁴ Sobre los inicios del café-concert en la ciudad de Buenos Aires ver: Sanz, María de los Ángeles. "Historia del café-concert en Buenos Aires". En Mirza, Roger (Ed.) *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo, Universidad de la República, 2011, pp. 43-50.

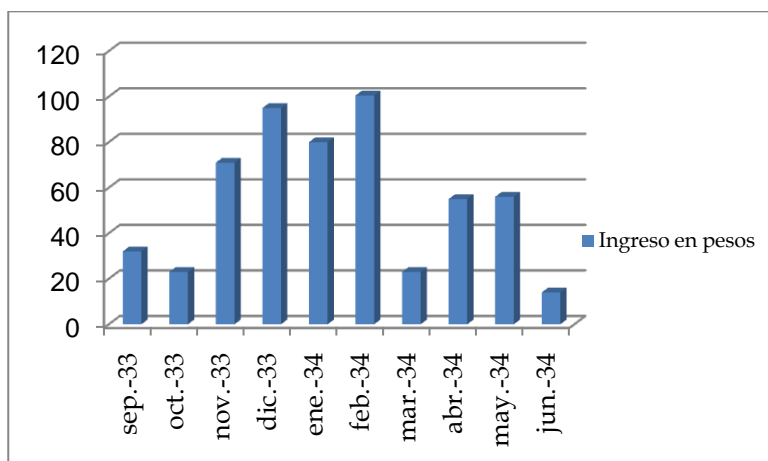
⁵⁹⁵ En esta última localidad se destacaron los bares Central, Cervantes, Derby, entre otros.

para ir a los contadísimos conciertos que se dan en nuestra ciudad o para tener música en su propia casa.⁵⁹⁶

De acuerdo con esta perspectiva, estos espacios ofrecían circuitos de consumo alternativos a los de la música conspicua y accesibles para distintos sectores sociales. En las confiterías "Central Muñiz", "Central Faiasso", "Copacabana", en el café "Costa Rica", en los bares "Express", "Casal-Catalán", "Paco's Bar" y en el hotel "Atlántico" actuaban numerosas agrupaciones dedicadas a interpretar canciones populares. A su vez, estas eran contratadas por las grandes tiendas de la ciudad para amenizar las estadías de los clientes y propiciar las ventas.⁵⁹⁷

Si bien las orquestas tocaban en cabarets, *kermesses*, bailes, picnics y numerosos clubes,⁵⁹⁸ las presentaciones no constituían una fuente de empleo estable porque no ocurrían con la misma frecuencia durante todo el año. El siguiente gráfico muestra que los mayores ingresos se obtenían entre noviembre y febrero, meses estivales en los que se realizaban las fiestas de fin de año y los carnavales.

[Gráfico n° 5] Ingresos obtenidos por el bandoneonista Mario J. Montani entre 1933 y 1934



⁵⁹⁶ "Impuesto a los instrumentos de música en los bares". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4113, 6 de julio de 1932, p. 4.

⁵⁹⁷ La tienda "Ciudad de Bahía Blanca" contrató en 1933 a la Orquesta Tauro para amenizar la "liquidación fenómeno" y al año siguiente presentó a la Orquesta Cambareri- Ormezzano. "La Orquesta Tauro en la Ciudad de Bahía Blanca". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIV, n°4492, 3 de agosto de 1933, p. 7.

⁵⁹⁸ Entre ellos, Sportiva, Almafuerte, Tiro Federal, Villa Mitre, Estudiantes, Olimpo, entre otros.

Fuente: Registro de actuaciones orquestales en los años 1933/34. [Manuscrito] Archivo personal de Julián Mansilla. Disponible en:
<https://mariojmontani.wordpress.com/2014/08/07/capitulo-i-1917-1937/>

Además de presentarse en espacios bahienses, las orquestas se trasladaban a distintos lugares de la provincia como Sierra de la Ventana, Stroeder, Tornquist, Pedro Luro, Coronel Pringles, entre otros sitios. En épocas de carnaval, los viajes no se limitaban a la región circundante sino que se extendían hacia ciudades patagónicas como Puerto Madryn, Río Gallegos y Comodoro Rivadavia. En esta última localidad, "los recibían con la alfombra roja. Si ellos no llegaban, se suspendía el baile".⁵⁹⁹ Estos extensos recorridos significaban una buena remuneración, promovían la construcción de redes profesionales y brindaban la posibilidad de difundir las orquestas en el interior del país. Asimismo, quienes tenían intereses comerciales, como Antonio Panelli, aprovechaban los viajes a las localidades sureñas para comprar acordeones libres de impuestos y transportarlos a Bahía Blanca para distribuirlos. De esta manera, Panelli inició un negocio dedicado a la comercialización de instrumentos y estableció contactos con músicos de Capital Federal como Francisco Canaro, quien le otorgaba créditos para importar acordeones de Italia.⁶⁰⁰

Las nuevas tecnologías habían suscitado profundos cambios en las formas de ocio y entretenimiento de los bahienses. Los orígenes del cine en la ciudad se remontaban al año 1898, cuando se proyectaron las primeras vistas cinematográficas.⁶⁰¹ Hasta la década del treinta, estas presentaciones eran mudas, por lo que numerosos intérpretes hallaron fuentes estables de trabajo en la sonorización de los films. Entre ellos, el bandoneonista Nicolás Tauro que se desempeñó en "Los dos Chinos" junto a Alberto Savioli, el pianista Oscar Orzali quien trabajó en el "Jockey Club" de Ingeniero White y en numerosos cines de

⁵⁹⁹Entrevista a Alberto Azzolina, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 18 de agosto de 2015.

⁶⁰⁰Entrevista a Hugo Panelli, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 21 de junio de 2016. Carmelo Azzolina también se dedicó a la comercialización de instrumentos, discos y partituras cuando abrió un negocio llamado "Pianolandia" junto a Marcelo Tomassini y a Omar Pamer, que afinaba pianos.

⁶⁰¹ Cernadas, Mabel, Lucía Bracamonte y María de las Nieves Agesta. "Bahía Blanca de la "segunda fundación" a la sociedad de masas..." *Op. Cit.*

Bahía Blanca como "La Marina", el "Palace Theatre" y el "Odeón".⁶⁰² El éxito de las presentaciones cinematográficas provocó la apertura de salas en la zona, como en la localidad de Algarrobo, donde intervino el pianista Oreste Galandrini. De acuerdo a Orzali, "con la incorporación del sonido, los pianistas 'sonamos'".⁶⁰³ Aunque la instalación progresiva de los sistemas de audio durante la década del treinta provocó la pérdida de estos empleos, contemporáneamente se produjo el establecimiento de las primeras radioemisoras.

Mientras que la ciudad de Buenos Aires contaba con unas catorce *broadcastings* en la década del veinte, en Bahía Blanca existieron algunos intentos de creación de emisoras que no prosperaron debido al costo elevado de su funcionamiento y a la escasez de aparatos receptores en la ciudad.⁶⁰⁴ La radiofonía bahiense se consolidó recién en 1930 cuando iniciaron sus actividades LU2 Radio Bahía Blanca y LU7 Radio General San Martín.⁶⁰⁵ Posteriormente, en 1942, comenzó a transmitir LU3, como filial de la radio "Splendid" de Capital Federal.

La música constituía el elemento por excelencia en las programaciones mediante la reproducción de discos, la presentación de números en vivo y, posteriormente, las transmisiones desde escenarios, teatros y fiestas de carnaval.⁶⁰⁶ De hecho, las primeras reglamentaciones sostenían que la radio debía tener una función informativa y pedagógica ya que podría "transmitir noticias de interés general, conferencias, conciertos vocales o instrumentales,

⁶⁰² Allí actuaron también el pianista Avelino Prícolo, el bandoneonista Héctor Silva, los violinistas Ángel Reta, Andrés Lucas Caro y Gabino Frías, el violonchelista Francisco Brambilla, el clarinetista Tarquino Gentile, el saxofonista Omar Meloni y el acordeonista Antonio Totti.

⁶⁰³ Carrizo, Carlos. "Don Oscar Orzali y aquella lejana época del cine mudo" *Fin de Semana. La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 5 de noviembre de 1978, p. 5.

⁶⁰⁴ En 1922 los bahienses Juan G. Franzetti y Pedro Amado Cattáneo pusieron en funcionamiento una radiodifusora que no tuvo el eco esperado. Al año siguiente, se crearon, con similar repercusión, una difusora capitalina y el Radio Club Bahía Blanca. Ver Cernadas, Mabel et aliter. "Bahía Blanca de la "segunda fundación" a la sociedad de masas (1880-1943)" *Op. Cit.* p. 41.

⁶⁰⁵ LU2 era propiedad de los señores Alzola y Parenti. Primero fue filial de Radio "El Mundo" y luego de "Radio Belgrano". Por su parte, LU7 Radio General San Martín era de Volpurno Gennari.

⁶⁰⁶ Matallana, Andrea. *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo, 2006, p. 23.

audiciones teatrales y otras manifestaciones culturales".⁶⁰⁷ Con los conjuntos de tango convivían las orquestas "clásicas" y las de jazz ya que las selecciones eran heterogéneas, fomentando el consumo de nuevos bienes culturales y la formación de gustos estéticos diversos en los hogares argentinos. Así lo evidenció la transmisión inaugural de la radiodifusora LU2 el 31 de mayo de 1930 durante la cual el trío integrado por Oscar Orzali, Francisco Brambilla y Alberto Savioli, interpretó dos obras académicas: la fantasía "Manón" de Jules Massenet y el movimiento "Andante" del séptimo concierto de Bernart. A continuación, la orquesta típica integrada por Pablo Persia (bandoneón), José Manrique (piano), Morales y Antonio Marín (violines) y Pedro Persia (cantor) ejecutó el tango "Margarita".

No obstante el remarcado éxito de las emisoras, algunos discursos eran pesimistas cuando enfatizaban que "asistiremos a un crecimiento asombroso de la chabacanería, ya que sólo los números populacheros serán apreciados. De aquí resultaría que, indirectamente, la radio es uno de los enemigos más temibles que tiene la cultura musical."⁶⁰⁸ Como en otras publicaciones referidas a la radiofonía, aquí se asimilaban los consumos culturales masivos con la falta de gusto.⁶⁰⁹ Si en un principio se intentaba reorientar las selecciones estéticas para evitar la vulgarización de las propuestas, en una segunda instancia, las emisoras llevaron a las expresiones populares al centro de la escena radial.⁶¹⁰

Aunque muchas de las grabaciones no se han conservado, la prensa y las entrevistas orales brindan información que permite explorar el mundo de las emisoras, su programación y sus dinámicas de funcionamiento. El análisis de estas fuentes ha contribuido a dilucidar que el trabajo en las radios no era un empleo permanente y que, para obtener mejores remuneraciones, los artistas debían actuar en distintas formaciones o presentarse en más de una estación.⁶¹¹

⁶⁰⁷ Ullanovsky, Carlos et al. *Días de radio: 1920-1959*. Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 50.

⁶⁰⁸ "Musicalerías" *El Atlántico*, Bahía Blanca, año XV, n° 4743, 22 de abril de 1934, p. 6.

⁶⁰⁹ "La radiotelefonía al servicio de la cultura musical". *Buenos Aires Musical*. Buenos Aires, año I, n°10, 1 de diciembre de 1946, p.1.

⁶¹⁰ Matallana, Andrea. *Locos por la radio... Op. Cit.* p. 74.

⁶¹¹ No obstante, algunos músicos habían estado vinculados por décadas a la radio LU2, como Antonio Totti y Oscar Orzali, que era pianista estable. También se desempeñaron en la emisora Julio y Gustavo Acosta, Carmelo Azzolina, Ricardo Bellegia, Enrique Berdini, Tomás Blanco,

El registro personal del bandoneonista Mario J. Montani deja ver que el contrato entre la orquesta dirigida por Juan Carlos Salotti y la radio LU7 se establecía por cuatro meses. En comparación con otros salarios de la época, los pagos mensuales que obtenía el músico eran exiguos.⁶¹² La precariedad de las condiciones laborales fue, posiblemente, el motor que los impulsó a organizarse desde los primeros años de la década del treinta para constituir una entidad gremial. A pesar de las dificultades económicas, la posibilidad de tocar en una orquesta radial constituía un incentivo para el estudio de un instrumento ya que la actuación en este medio coadyuvaba a la difusión de los artistas y a su legitimación profesional. Asimismo, el *star system* vigente durante los años treinta y cuarenta abría la posibilidad de que aquellos se transformaran en estrellas. Como sostenía Antonio Totti, "era tanta la importancia de la radio, que recibíamos solicitudes de todas las localidades de la zona, incluyendo hasta el lejano sur. La radio hacía ídolos, sobre todo en las regiones apartadas".⁶¹³ De esta manera, las emisoras posibilitaban la creación de nexos con otras ciudades y generaban nuevas posibilidades laborales.

No obstante la intervención en los espacios mencionados, muchos de los músicos debían complementar la actividad artística con distintas tareas para sostenerse económicamente y pagar su instrucción. Dado que la mayor parte de las presentaciones se realizaban por la noche, empleaban sus días para trabajar en otros ámbitos. Durante toda su carrera, Nicolás Tauro mantuvo su empleo como estibador en el puerto de Ingeniero White, mientras que Mario Montani subsistió a partir de trabajos informales como el armado de maquinaria agrícola

Nicolás Bronzi, Francisco Ciraudó, Jorge del Solar, Mauricio Favre, Jorge González, Oreste Galandrini, Alberto Guala, Oscar y Eleazar Hournou, Mario Meloni, Miguel Moreno, Juan Montilla, Eberardo Nadalini, Antonio Panelli, Manuel Pia, Mario Rossi, Teobaldo Rossigno, Leopoldo Salinas, Haydée Somar, Corita Salguero, Nicolás Tauro, y Alberto Tenenti.

⁶¹² Montani cobraba 50 pesos mensuales en 1933. Al año siguiente, la remuneración se había reducido a 30 pesos. En estos años un carpintero cobraba 140 pesos, un zapatero 120 y un cocinero 80. Registro de actuaciones orquestales en los años 1933/34. [Manuscrito] Archivo personal de Julián Mansilla. Disponible en: <https://mariojmontani.wordpress.com/2014/08/07/capitulo-i-1917-1937/> y Municipalidad de Bahía Blanca. "Modificando el capítulo IV del Presupuesto General de Gastos para el año 1935". *Boletín Municipal de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, año XIV, n°160, abril de 1935, p. 4767.

⁶¹³ "La Música de Antonio Totti". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXXII, n° 27.919, 31 de mayo de 1980, p. 15.

en épocas de cosecha y el desempeño como asistente de carpintero, hasta que se empleó como dactilógrafo en el estudio del abogado Raúl Bagur y luego ingresó en la compañía petrolera de Ultramar S.A.P.A. Por su parte, Pascual Carabillo había trabajado en el organismo Telégrafos de la Nación y Antonio Panelli, en una fábrica de carrocerías de colectivos. Posteriormente, este último se dedicó con exclusividad a la comercialización de instrumentos y a la docencia en un instituto que estableció en Bahía Blanca y que tuvo sucursales en distintas ciudades de La Pampa y de Río Negro.⁶¹⁴ La enseñanza era, entonces, una de las principales fuentes laborales de músicos populares y académicos. Por lo general, esta actividad se realizaba en el ámbito hogareño: Olivo Parcaroli enseñaba acordeón a piano y bandoneón, Mario Montani y Nicolás Tauro dictaban clases de este último instrumento, Marcelo Tomassini daba lecciones de piano y Carmelo Azzolina, de flauta y clarinete. A diferencia de los anteriores, Francisco Brambilla se integró como profesor de violonchelo en la Escuela Normal de Música dirigida por Luis Bilotti.

[Imagen 12] Alumnos de Nicolás Tauro. s/f.



Fuente: Archivo de la Memoria, UNS. Bahía Blanca.

La actividad compositiva de los músicos populares era muy activa. La publicación de nuevas piezas era dada a conocer por la prensa y, por este

⁶¹⁴ Asimismo, distribuía los instrumentos musicales en esas ciudades.

medio, se informaban las novedades. Por ejemplo, en 1932 Nicolás Tauro anunció que estrenaría en los bailes de carnaval el tango "¡Qué careta!", el vals "En tu florido jardín" y la ranchera "Hay q'entrar sin refalar".⁶¹⁵ A su vez, los concursos para compositores noveles constituían instancias de consagración ya que premiaban a los ganadores con la edición de sus obras. De este modo, el trabajo creativo les permitía obtener una remuneración extra y promocionarse tanto en la ciudad como en otros lugares del país. Además de protagonizar numerosas letras de canciones de tango, algunas mujeres se desempeñaban como intérpretes en los circuitos populares. Las cantantes y las "orquestas de señoritas" ejecutaban música típica en los cafés y bares de la localidad y de la región.⁶¹⁶ Mientras que habían irrumpido en la escena porteña en los años veinte,⁶¹⁷ en Bahía Blanca adquirieron visibilidad a partir de la apertura de las radios en 1930, cuando comenzaron a ser contratadas para cantar acompañadas por las orquestas.⁶¹⁸ Sin dudas, la participación en este ámbito era mejor vista que su incursión en espacios nocturnos colmados de figuras masculinas. El alejamiento del mundo doméstico y maternal exponía a las mujeres a situaciones que, supuestamente, transgredían la moral. Aunque minoritarios, estos circuitos laborales no implicaban la extensión de las funciones maternas al ámbito público y suponían un fuerte cuestionamiento a los estereotipos ligados a la feminidad. El análisis de las listas de miembros deja ver que la mayor parte de los afiliados a la Asociación de Músicos Bahienses (AMBA) fundada en 1938 eran varones que residían en Bahía Blanca, en Punta Alta y en Ingeniero White.

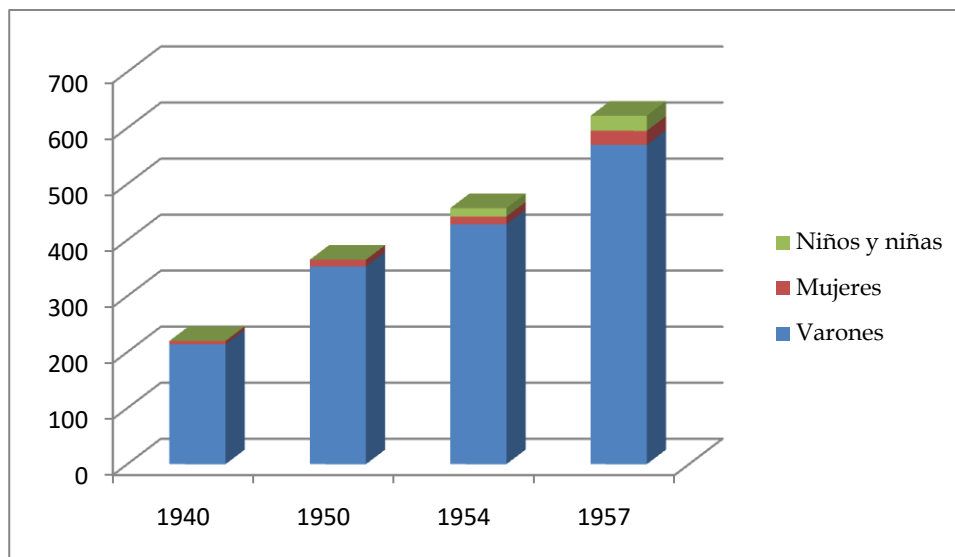
[Gráfico 6] Número de asociados a la AMBA entre 1940 y 1957

⁶¹⁵ "Notas de Arte". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 3970, 5 de febrero de 1932, p. 8.

⁶¹⁶ Entre ellas, la bandoneonista "La Romanita", la orquesta típica "La Argentinita", dirigida por la cantora Mary Lobato y la orquesta de señoritas que actuaba en el bar Central de Punta Alta, integrada por Celia Blanca Lideya Maldonado y Constantina Forte. En el bar Derby de la misma localidad se presentaba el conjunto típico formado por Elisa Springborn (contrabajo), Carmen Aznar (piano), Josefina Aznar (violín) y Teodoro Sánchez (bandoneón).

⁶¹⁷ Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2015, p. 155

⁶¹⁸ Las cantantes Fanny Moreno y Corita Salguero se desempeñaban como cantoras en la emisora LU2.



Fuente: Elaboración propia sobre la base de las nóminas de asociados publicados en las Memorias y Balances de la institución y de los registros de inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires CPM- FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa B, Carpeta 14, Legajo 47 (Asociación Regional de Músicos y Afines del Sur).

Aunque se produjo un incremento sustancial en el total de asociados entre 1940 y 1957, la cantidad de mujeres era notoriamente reducida.⁶¹⁹ Es probable que ellas se dedicaran a la docencia, que la música fuera considerada un entretenimiento doméstico más que una fuente de ingresos o bien, que no estuviera bien visto por los contemporáneos que las mujeres se agremiaran.⁶²⁰

Con cada vez mayor intensidad, la música formaba parte de la sociabilidad y el entretenimiento de los bahienses. Además de los distinguidos conciertos en los que solían participar los sectores letrados, existía un amplio abanico de posibilidades de consumo. ¿Acaso existía una real diferencia entre las actitudes y los gustos de las élites y los de aquellos que se aproximaban a la música desde otras aristas?, ¿o se trataba de universos que se presentaban más distantes de lo

⁶¹⁹ En la nómina de asociados de 1940 se ha podido identificar a Fanny Moreno, Dorita Nelson, Mary Pons, Carmen Recuna, Haydée Somar y Corita Salguero. Una década más tarde se integraron Angélica Albania, Blanca Amado, Ofelia Baglioni, Olga Cela, Margarita Constanzo, Rosita De Santos, María Ferreyra, Nelly Lucero, Rita Mariño, Nidia Ramírez, Norma Ríos y Haydée Trinquetella. Ver: Asociación de Músicos Bahienses. *Nómina de asociados*. 31 de agosto de 1940. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca y "Nómina completa de los afiliados a AMBA". En: Asociación de Músicos de Bahía Blanca (1950) *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Archivo personal de Ástor Vitali, Bahía Blanca, pp. 45-48.

⁶²⁰ Karmy, Eileen y Cristian Molina. "Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Mutual de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930)". *Op. Cit.* p. 68.

que en realidad eran? En una ciudad intermedia como Bahía Blanca, no es posible auscultar las prácticas bajo las rígidas categorías que escinden lo académico de lo popular. Respecto de la producción, existían continuos cruces entre ambos circuitos. En efecto, los artistas vinculados al mundo del tango, se habían educado con profesores dedicados a la música erudita y, a su vez, transitaban entre conjuntos de cámara y orquestas típicas y características. Los consumos, por su parte, pueden haber sido diversificados, dinámicos y cambiantes. Sin dudas, la radiodifusión inauguraba nuevos modos de escucha y propiciaba la alternancia entre distintos productos culturales.

Al tiempo que clausuraba la intervención de los músicos en las salas cinematográficas, el desarrollo de nuevos medios tecnológicos acrecentaba las posibilidades de inserción laboral en otros espacios. A diferencia de la disciplina teatral en la que los géneros populares fueron relegados a una situación marginal en el campo después de 1930, en la música ocuparon un lugar preponderante dado por la masividad de la radio.⁶²¹ Motivados por una industria en crecimiento, numerosos aficionados se aventuraron en el aprendizaje de un instrumento o transformaron sus *hobbies* en una potencial fuente de ingresos. Lejos de ser una profesión consolidada, el trabajo como músico era una actividad a tiempo parcial que se complementaba con la docencia o con otras actividades ajenas a la labor artística.

4.2 Las asociaciones de los músicos bahienses: entre la alianza y la especialización

4.2.1 LOS ALBORES DE LA SINDICALIZACIÓN MUSICAL

Aunque desde fechas tempranas los músicos de Buenos Aires comenzaron a organizarse en la Asociación del Profesorado Orquestal (APO), la mayor parte de las entidades gremiales del país se multiplicaron especialmente en la década

⁶²¹ De hecho, Leonardi y Mauro señalan que muchos de los actores y de las formas del teatro popular pasaron al cine y a la radio. Leonardi, Yanina y Karina Mauro. "La identidad actoral en el campo teatral porteño... *Op. Cit.* p. 10

del treinta.⁶²² A diferencia de la APO que se enfocaba en las expresiones "cultas" y aceptaba únicamente como integrantes a artistas académicos, la Asociación General de Músicos de la Argentina (AGMA) admitía a miembros de toda clase y se relacionaba con un público menos sofisticado que el anterior.⁶²³ Esta última había sido creada en 1938 y se erigía como una alternativa a las ideas conservadoras planteadas por la APO. De hecho, estimularon la propagación de gremios similares en ciudades como Rosario, Mendoza, Tucumán, Córdoba y Bahía Blanca.

Fue en esta misma época que los músicos bahienses se plantearon la necesidad de reunirse y formar una entidad que los nucleara para hacerle frente a las precarias condiciones laborales que experimentaban, sobre todo, en las emisoras radiales. Aunque de efímera existencia, en 1932 se estableció un consejo directivo provisorio de músicos dedicados a las expresiones académicas y populares.⁶²⁴ Dos años más tarde se nuclearon con otros trabajadores de las radioemisoras para constituir la Asociación de Locutores, Músicos y Artistas (ALMA) que se congregaba en el subsuelo del Paco's Bar e integraba en su comisión directiva a buena parte de quienes constituirían la posterior Asociación de Músicos Bahienses (AMBA), entre ellos, Juan Carlos Salotti, Nicolás Tauro, Mario Meloni, Atilio Leoni y Oscar Hornou. Con una vida más activa que la agrupación de 1932, ALMA organizaba festivales que reunían a todos los artistas de las radios bahienses. Aunque estas entidades no funcionaron por mucho tiempo, evidenciaban que entre los músicos locales y

⁶²² La APO había nacido como Sociedad Musical de Mutua Protección en 1894 y, en 1919, había obtenido la personería jurídica y cambiado su denominación por la de Asociación del Profesorado Orquestal. En sus estatutos se proponía proteger los derechos laborales del músico profesional, estimular el desarrollo de la cultura moral e intelectual de sus afiliados, así como el refinamiento del arte musical. Ver: Asociación del Profesorado Orquestal (1920) *Estatutos de la Asociación del Profesorado Orquestal*. Buenos Aires, Impr. Lance, p. 3. Disponible en Biblioteca Nacional. Disconforme con el funcionamiento de la entidad, en la década del treinta se desprendió el grupo de Acción APO que estableció una declaración con nuevos fines y propósitos.

⁶²³ Glocer, Silvia. *Melodías del destierro*. Op. Cit. p. 97.

⁶²⁴ Presidida por Tarquinio Gentile e integrada por Guido Guidi (vicepresidente), Juan Abate (secretario), Antonio Garbarino (prosecretario), Francisco Brambilla (tesorero), Torrido Cesarin (pro-tesorero) y Alfonso Grassi, Carmelo Azzolina, José Giugno, Amadeo Gentili, Alfredo Fernández Aspra, Mauricio Favre, Segundo Ochoa y Roque Martello (consejeros).

los trabajadores de las emisoras existía la voluntad de aunar su accionar en función de intereses compartidos.

Estas iniciativas se repitieron en agosto de 1938 pero esta vez con el apoyo de un delegado de la AGMA capitalina e incluyendo únicamente a los músicos.⁶²⁵ En esta oportunidad se instituyó la AMBA con una comisión provisoria que estuvo en funciones hasta diciembre de 1939.⁶²⁶ Aunque el estatuto y sus primeros documentos se han perdido,⁶²⁷ hemos podido determinar que en ese año se llevó a cabo la primera asamblea ordinaria en la que se eligió un nuevo cuerpo directivo que, sin embargo, mantenía a gran parte de los miembros anteriores.⁶²⁸ Los asociados comenzaron a reunirse en el subsuelo de un café y, un año después, en un local de una calle céntrica de la ciudad.⁶²⁹

La deficiencia de las condiciones laborales en las emisoras era uno de los principales motivos que los convocaban. No obstante, esta situación no se restringía al ámbito bahiense. En Rosario los músicos reclamaban aumentos de sueldos y protestaban por la merma de empleo que producía la reproducción de grabaciones.⁶³⁰ Desde principios del siglo XX, la industria discográfica se había afianzado en el país a partir de la venta de discos y cilindros en los

⁶²⁵ "Una reunión de músicos". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLI, n°13.867, 20 de agosto de 1938, p. 15.

⁶²⁶ Conformada por Nicolás Tauro (presidente), Pascual Carabilló (vicepresidente), Oscar Hornou (secretario), Armando Cirauco (prosecretario), José Manrique (tesorero), Mauricio Favre (protesorero), Julio Martínez, Mario Montani, Gabino Frías (vocales titulares), Atilio Leoni, Alberto Acosta y Serafín Cardozo (vocales suplentes).

⁶²⁷ En la Memoria y Balance del año 1950 se sostiene que los primeros documentos se han perdido. A esto debe sumarse que la entidad que siguió a la AMBA, la Asociación Regional de Músicos y Afines del Sur (ARMAS) fue intervenida en 1977 y se desintegró en la década del noventa.

⁶²⁸ Integrada por Juan Carlos Salotti (presidente) Armando Cirauco (vicepresidente), Pascual Carabillo (secretario), Julio Martínez (prosecretario) José Manrique (tesorero), Juan Lazzarini (protesorero), Mario Montani, Atilio Leoni y Gabino Frías (vocales), Oscar Hornou, Antonio Totti y Nicolás Petrini (suplentes), Miguel de los Santos y Agustín del Río (revisores de cuentas).

⁶²⁹ La AMBA funcionó primero en Donado 275. Luego se trasladó a 19 de mayo 22 y, durante los últimos años de existencia, se situó en Vieytes 349, todas calles céntricas de la ciudad. La reflexión respecto del espacio en el que se desenvolvía la entidad no es menor dado que no existió asociación, ya sea informal o formal, sin un lugar de reunión estable. Esa sede fue un bien material y, por lo tanto, un capital. Ver: Agulhon, Maurice. *Historia Vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto Mora, 1994, pp. 56-57.

⁶³⁰ "La situación de los músicos" *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIX, n° 5366, 12 de enero de 1938, p. 16.

comercios de los principales centros urbanos. Fabricados en Argentina desde 1919, los discos eran considerados un peligro para el trabajo de los músicos ya que estos temían ser reemplazados por la nueva tecnología.⁶³¹ La AGMA porteña se había pronunciado al respecto exigiendo a las radiodifusoras el cumplimiento del cincuenta por ciento de interpretaciones en vivo establecido en las disposiciones nacionales.⁶³²

Las discusiones en torno a las condiciones laborales en las radioemisoras se producían también en el plano internacional: los músicos de Nueva York habían realizado una huelga en 1939 porque las empresas se negaban a firmar contratos colectivos y a pactar salarios mínimos. Al respecto, el diario *El Atlántico* sostenía que:

Este movimiento es simpático, porque nadie pondrá en tela de juicio que un artista, para cantar o para ejecutar música, no puede separarse del problema económico. Tocar un instrumento ante el micrófono o cantar una pieza, reclama ensayos y entusiasmo que se adquieren a medida que se produce el estímulo. Para explicarnos mejor, diremos que los artistas son seres terrenales que tienen necesidad de alimentarse y de vestirse igual o mejor que los demás mortales [...] Nosotros creemos que los artistas de verdad, mejor dicho, la elite de los distintos géneros artísticos, debieran ser jubilados vitalicios, porque de esa manera se evitarían episodios antiartísticos que con toda certeza se producirán en Estados Unidos. Nos expresamos en esta forma, simplemente, por tener del arte un concepto elevado. Si alguien ha dicho que los poetas son los verdaderos legisladores de las sociedades, diríamos que los artistas son quienes a su vez, contribuyen a hacer menos insoportable la vida en un mundo como el nuestro en el cual el hombre a veces solo tiene apoyo en la labor intelectual.⁶³³

En Argentina, las tensiones se acentuaron aún más durante la gestión peronista, cuando el Estado procuró intervenir con mayor profundidad en la regulación de las programaciones, de los contenidos y de los espacios publicitarios. Así,

⁶³¹ Cañardo, Marina. *Fábricas de Músicas. Op. Cit.*

⁶³² Además, proponía limitar la reproducción de músicaailable en los horarios nocturnos para estimular la contratación de orquestas y reducir las transmisiones en cadena a fin de favorecer a los intérpretes del interior. "Radios" AGMA. *Publicación de la Asociación General de Músicos de la Argentina*. Buenos Aires, año III, n°7, octubre 1939, p. 1.

⁶³³ "Huelga de artistas de radio". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XX, n°5610, 14 de febrero de 1939, p. 8.

pugnaban los intereses de los dueños de las emisoras que defendían sus beneficios comerciales y las políticas públicas del gobierno. El Decreto-Ley n° 33.302 de diciembre de 1945 aprobado por la Secretaría de Trabajo y Previsión (STyP) había pautado un incremento general de salarios, la extensión de las vacaciones pagas a la mayoría de los trabajadores, el aumento de las indemnizaciones por despido y la creación del sueldo anual complementario.⁶³⁴ Sin embargo, la sanción de la normativa ocasionó resistencias en los grupos de empresarios radiofónicos que se mostraron reticentes a su implementación.

4.2.2 ¿EMPLEADOS DE NADIE? UNA HUELGA MUSICAL EN DIFERENTES ESCALAS

La huelga de los músicos en 1946 está situada en el período temprano de conflictividad y se vuelve un ángulo de observación pertinente para el análisis de las transformaciones del asociacionismo profesional de los artistas bahienses durante el primer peronismo y el estudio de las estrategias que emplearon para incorporarse al armazón institucional en las mejores condiciones posibles, buscando el reconocimiento de su organización. La creciente participación de los músicos durante estos años no escapa a las tendencias generales que resaltan la incorporación masiva de los obreros a los sindicatos. La apertura del sistema político, por un lado, y la posibilidad del ascenso social mediante la obtención de mejoras laborales, por otro, generaban un clima propicio para la implicación en el movimiento sindical.

La disputa que inició el conflicto se había generado en torno a la relación de dependencia de los intérpretes respecto de las emisoras. Los empresarios nucleados en la Asociación de Radiodifusoras Argentinas (ARA) sostenían que aquellos no eran considerados empleados puesto que eran los directores de orquesta quienes seleccionaban y contrataban a los ejecutantes. En una solicitud, la entidad afirmaba que:

hasta ahora las emisoras contratan sus orquestas directamente con los directores-empresarios de los conjuntos por sumas que ya conocerá y asombrarán al público y seguramente al propio gremio de músicos. Esos conjuntos son comercializados, además, por sus directores-empresarios para

⁶³⁴ Torre, Juan Carlos. *Los años peronistas (1943-1955)*. Op. Cit. p. 36.

actuar en teatros, dancings, clubs, filmaciones, etc. Nuestro punto de vista es que estos directores-empresarios son, hasta ahora, quienes deben cumplir con todas las leyes que la radiotelefonía no ha negado a sus empleados con quienes tiene relación de dependencia.⁶³⁵

En estas declaraciones la ARA intentaba demostrar que había cumplido sus obligaciones con los trabajadores directos y que la situación de los músicos no era tan mala como aseveraban. Las publicaciones en la prensa evidencian, por un lado, que el establecimiento de contratos entre las orquestas y las emisoras era una práctica habitual y, por otro, que estas últimas procuraban difundir a los artistas cuando estos eran íconos del mundo popular y prestigiaban su programación.

[Imagen 13] Olivo Parcaroli junto a Ángel J. Pozzi y Ernesto Alvi, director gerente y director artístico de radio LU3, respectivamente.



Fuente: "En la emisora LU3" *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXV, n°8457, 21 de noviembre de 1944, p.3.

La fotografía de Olivo Parcaroli con las autoridades de LU3 da cuenta de un acuerdo contractual de este tipo. Sin embargo, no hemos hallado registros de las condiciones ni hemos podido determinar si quien firmaba lo hacía como un patrón o como un integrante más de la orquesta. De todos modos, la Federación Argentina del Espectáculo Público (FADEP) afirmaba que eran trabajadores

⁶³⁵ "La Asociación de Radiodifusoras Argentinas ante la huelga". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n° 373, 9 de septiembre de 1946, p. 14.

efectivos todos aquellos empleados, obreros y artistas de todos los géneros que actuaran regularmente durante el año. Según su perspectiva, las radiodifusoras eran entidades monopólicas y afirmaba que "cada vez que se solicitaron mejoras, se obtuvieron como respuestas represalias y persecuciones a los más activos dirigentes del movimiento gremial".⁶³⁶ Se concebía a los dueños de las radios como un colectivo responsable de la ardua situación de los músicos. La AAL se refería a la explotación económica que padecían todos los trabajadores:

Músicos, Locutores, Operadores, Radioteatrales: hemos silenciado los micrófonos de la República para concluir con un despiadado régimen de explotación, en que los actantes siendo "todo" en la producción del espectáculo radiofónico, únicamente participa de escasa parte del resultado económico de las empresas; lo indispensable para subsistir de mala manera.⁶³⁷

Desde esta óptica, eran los empresarios los que, en pos de aumentar sus ganancias, presionaban sobre los trabajadores, excluyéndolos de los derechos laborales y rebajando sus salarios. La investigación molecular del conflicto referido nos permite indagar en las estrategias desplegadas por los músicos de Bahía Blanca para legitimar su profesión y defender sus derechos en calidad de trabajadores de las emisoras radiofónicas. Su desempeño en este ámbito les permitió emplear maniobras vinculadas a la tradición del movimiento obrero como la retención de tareas y la huelga que, en otro ámbito, hubiesen pasado desapercibidas. En efecto, este episodio marcó un quiebre en sus prácticas ya que fue la primera vez en que estos agentes integraron públicamente su actividad artística con las demandas laborales planteadas a las patronales y al Estado. Aunque fueron los músicos de la APO quienes iniciaron el paro, al poco tiempo se incorporaron todos los gremios agrupados en la FADEP.⁶³⁸ Así, la

⁶³⁶ "Constituyóse la Federación del Espectáculo Público". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n° 9101, 9 de septiembre de 1946, p. 5.

⁶³⁷ "Dio un comunicado la As. Argentina de Locutores". *La Acción*. San Juan, año X, n° 2866, 20 de septiembre de 1946, p. 8.

⁶³⁸ La FADEP se había conformado en 1944 como respuesta a la creación de un gremio centralizado e impulsado por el peronismo, el Sindicato Argentino del Espectáculo Público. Frente a la avanzada del gobierno con el sindicato oficial, las asociaciones se unieron en la FADEP, que estaba integrada por la Asociación Argentina de Actores, la Asociación Argentina de Artistas Circenses y de Variedades, la Asociación de Músicos de la Argentina, la Asociación del Profesorado Orquestal, la Asociación Gente de Radioteatro, la Asociación Gremial de la

huelga comenzó el 9 de septiembre de 1946 cuando las *broadcastings* tuvieron que conectar con LRA Radio del Estado ante la imposibilidad de dar cumplimiento a los requerimientos de actuaciones en vivo estipulados por el artículo n° 282 del Manual de Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión, aprobado en mayo de ese año.⁶³⁹ El movimiento de protesta se expandió hacia otras ciudades del país en las que las asociaciones profesionales organizaron asambleas extraordinarias para debatir qué posición tomarían respecto del conflicto. Según las declaraciones de la APO, la adhesión era general en Rosario, Tucumán, Mendoza, Bahía Blanca, Chaco y Entre Ríos.⁶⁴⁰ En la mayoría de los casos los reclamos eran sostenidos por los distintos especialistas que trabajaban en las emisoras. Así, todo el personal de las cuatro radios existentes en Rosario decidió iniciar el paro ante un pedido de la FADEP.⁶⁴¹ Por su parte, la Asociación Musical de San Juan junto con la filial de la AAL de esa ciudad resolvieron adherir a las acciones iniciadas por la APO y declarar la huelga para reivindicar los requerimientos demandados por aquella organización en el ámbito local.⁶⁴² Esta misma determinación siguió la filial de la FADEP mendocina que nucleaba a los músicos, locutores, actores y técnicos de radio.⁶⁴³ Por su parte, la asociación bahiense se agrupó con otros gremios y constituyeron a los pocos días de iniciada la huelga una delegación de la FADEP.⁶⁴⁴ La articulación de entidades originalmente pequeñas y aisladas en

Industria Cinematográfica Argentina, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, la Sociedad Argentina de Locutores, Sociedad Argentina de Técnicos Operadores Radiotelefónicos, Sociedad General de Autores de la Argentina, Unión Electricistas de Teatro y Unión Maquinistas de Teatro (Ribeiro Veras 2015,287).

⁶³⁹ Según este reglamento, estaba permitido transmitir hasta un 30% de música grabada. Ver: Arribá, Sergio. "El peronismo y la política de radiodifusión (1946-1955). En: Mastrini, Guillermo. *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Buenos Aires, La Crujía, 2009.

⁶⁴⁰ "Se mantiene en huelga el gremio de los músicos". *La Gaceta*. Tucumán, año XXXV, n°12.724, 13 de septiembre de 1946, p. 1.

⁶⁴¹ "Esta noche a las 21 comenzará la huelga en todas las emisoras". *El Litoral*. Santa Fe, año XXIX, n°8523, 8 de septiembre de 1946, p3.

⁶⁴² "La huelga de locutores continuará". *La Acción*. San Juan, año X, n° 2861, 15 de septiembre de 1946, p. 7.

⁶⁴³ "Inició un paro ayer la Federación del Espectáculo Público". *Los Andes*. Mendoza, año LXIV, n° 20.778, 9 de septiembre de 1946, p. 9.

⁶⁴⁴ La FADEP bahiense integraba a locutores, empleados, obreros, técnicos operadores, artistas de radioteatro y músicos. Su Consejo Federativo estaba conformado por Vicente Levantesi (Secretario General), Heriberto Long (Secretario administrativo), Alberto Tenenti (Secretario de

redes mayores permitía gestionar con mayor fuerza ante el Estado.⁶⁴⁵ De esta manera, las diferentes agrupaciones profesionales quedaban supeditadas a las decisiones que tomara el Consejo Ejecutivo de la Federación, y se les prohibía que acordaran individualmente con los empleadores.

Para pactar una conciliación entre las partes, intercedió la STyP, que había sido reorganizada en 1943 a partir de la jerarquización y centralización del antiguo Departamento Nacional del Trabajo.⁶⁴⁶ Esta reforma significó el redimensionamiento de la intervención del Estado en materia de justicia laboral y le otorgó más protagonismo al Poder Ejecutivo en el arbitraje y gestión de los conflictos.⁶⁴⁷ Como bien señala Mirta Zaida Lobato, la STyP procuraba encauzar las disputas laborales dentro de un marco legal y, a su vez, promovía negociaciones bajo el amparo del Estado que solían culminar en la creación de múltiples convenios colectivos de trabajo. Su accionar había sido determinante para la resolución de numerosas pugnas en las distintas ramas de la actividad productiva.⁶⁴⁸

Ante el establecimiento de la conciliación obligatoria y la intimación efectuada por la STyP a declarar el paro ilegal si los huelguistas no se presentaban a trabajar, la APO demandó la intervención del presidente Perón y reafirmó su intención de mantener la inactividad en las radios con carácter definitivo, extendiendo su alcance a los restaurantes, clubes, bares, cabarets, orquestas de confiterías y teatros.⁶⁴⁹ Pese a esta disposición, en algunas emisoras de Capital Federal las orquestas y solistas en desacuerdo con la huelga

actas), Miguel A. Cavallo (Secretario de prensa y propaganda), Néstor Soria y Miguel Valenti (Prosecretarios), Omar Márquez, Norberto Parenti, Alberto Guala, Javier Rizzo y Alfredo Robles. "Sin solución prosigue el problema creado a las broadcastings" *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLIX, n°17.154, 11 de septiembre de 1946, p. 5.

⁶⁴⁵ Romero, Luis Alberto. "El Estado y las Corporaciones" *Op. Cit.* p. 181.

⁶⁴⁶ Luciani, María Paula. "La etapa formativa de la Secretaría de Trabajo y Previsión (1943-1946): Primeros pasos organizativos y figuras relevantes". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 14, 2014. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6721/pr.6721.pdf

⁶⁴⁷ Palacio, Juan Manuel. "El peronismo y la invención de la justicia del trabajo en la Argentina". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2013. [En línea] Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/65765>.

⁶⁴⁸ Lobato, Mirta Zaida. "Historia de las instituciones laborales en la Argentina: una asignatura pendiente". *Revista de Trabajo*. Madrid, año III, n° 4, 2007, p. 152.

⁶⁴⁹ "Deberán volver al trabajo los radiotelefónicos". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n°376, 12 de septiembre de 1946, p.8.

reanudaron las presentaciones. De hecho, el Sindicato Argentino de Músicos (SAdeM), creado en diciembre de 1945 y adherido a la Confederación General del Trabajo (CGT), había manifestado su oposición a las medidas de fuerza y afirmando que

considera indiscutibles los derechos que acuerda el Decreto-Ley n° 33.302 a los trabajadores de la música, pero respetuosos de las autoridades competentes sostiene que estos deben ser obtenidos por las vías legales respectivas por cuanto a exigir el cumplimiento a las leyes emanadas del gobierno revolucionario, el respeto de las mismas es una obligación que no puede eludirse".⁶⁵⁰

Ante esta declaración, más de la mitad de sus asociados presentaron sus renuncias y solicitaron incorporarse a la APO, que propuso a los restantes miembros y a la comisión directiva de SadeM anexarse para crear un frente común. Esta entidad declinó la propuesta y fue acusada de realizar maniobras divisionistas en un momento clave para la actividad profesional de los músicos.⁶⁵¹ Si bien es una conjetura sobre la que no nos detendremos en esta oportunidad, es posible que la creación del SAdeM formara parte del impulso a la sindicalización que avalaba el peronismo y que agrupara a artistas ideológicamente favorables a dicho movimiento.

No obstante la división entre las dos entidades gremiales, la amplitud del conflicto con las radioemisoras concitó el apoyo de organizaciones internacionales y nacionales que se solidarizaron con los trabajadores de las *broadcastings*. Entre las primeras se encontraba la Federación Paraguaya de Músicos, la Asociación Uruguaya de Músicos y el Sindicato de Músicos Profesionales del Estado de San Pablo, en Brasil. Asimismo, brindaron su aval la Sociedad Argentina de Editores de Música que resolvió no entregar ningún material a quienes no estuvieran agremiados a la APO, la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), las asociaciones Gremial de la Industria

⁶⁵⁰ "Declaración del Sindicato Argentino de Músicos". *La Nación*, Buenos Aires, año LXXVII, n° 27630, 15 de septiembre de 1946, p.5.

⁶⁵¹ "La actuación de un sindicato". *La Nación*. Buenos Aires, año LXXVII, n° 27.034, 16 de septiembre de 1946, p. 4.

Cinematográfica y de Jugadores Profesionales de Fútbol. Mientras que en Buenos Aires estaba paralizado el movimiento teatral por la adhesión de la Asociación de Actores, la Sociedad de Utileros y la Unión de Electricistas y Maquinistas a la protesta,⁶⁵² en Bahía Blanca la interrupción de las actuaciones se había extendido hacia los conjuntos de *variété* y las orquestas de los bares y de las confiterías.⁶⁵³ De esta manera, la actividad musical se concentraba en los festivales que organizaba el Consejo Federativo de la FADEP para recaudar dinero a beneficio del fondo de huelga.⁶⁵⁴ Como sucedía también en ciudades como Mendoza, quienes realizaban estos espectáculos eran los propios damnificados que, en definitiva, repartían lo recaudado por partes iguales.⁶⁵⁵ El desarrollo del paro promovía, entonces, una experiencia en común, en tanto suponía trabajar cooperativamente para lograr los propósitos compartidos.⁶⁵⁶

Para dar difusión a sus reivindicaciones, la delegación bahiense de la FADEP elaboró un manifiesto en el que se afirmaba que quienes trabajaban en las emisoras ganaban sueldos ínfimos y que el accionar de las radios constituía un atentado a la cultura y al arte de la ciudad. Los músicos se pusieron en contacto con el comisionado municipal Julio César Avanza y enviaron telegramas al presidente Juan D. Perón, al presidente de la Cámara de Senadores y de la Cámara de Diputados y al gobernador de la provincia de

⁶⁵²En consecuencia, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales determinó suspender las funciones programadas en las distintas salas de Capital Federal e iniciar acciones legales contra las entidades gremiales con personería jurídica por los daños y perjuicios ocasionados. Ante la resolución de clausurar por tiempo indefinido todas las temporadas teatrales y de anular las mejoras obtenidas por los sindicatos, la APO decidió autorizar a los asociados que formaban parte de orquestas que actuaban en teatros a concurrir a sus puestos con el objetivo de no interferir en las actividades de los demás sectores. "Clausuran las temporadas teatrales". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n° 378, 14 de septiembre de 1946, p.8.

⁶⁵³ Se adhirieron a este movimiento la orquesta Tauro, de los Ranqueles, los Rítmicos del Costa Rica, José Castro González de la *boîte* El Tronio, Héctor Ferri de la *boîte* Tabaris, Héctor Silva de la *boîte* Odeón, Joe Mazzeo de la Central Faiasso, los Zorros Grises, el conjunto "Los Rítmicos" y la "Jazz" de José Mazzone.

⁶⁵⁴ Se realizó un festival en el Club Almafuerde que contó con la presencia de 250 artistas, un baile en el Club Olimpo y festivales en la Unión Ferroviaria y en el Club América. "Magnífico es el espíritu de unidad y decisión que preside la actividad de los gremios radiofónicos". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n°9103, 11 de septiembre de 1946, p. 8.

⁶⁵⁵ "La Asociación General de Músicos realizará una fiesta el domingo". *Los Andes*. Mendoza, año LXIV, 20.780, 11 de septiembre de 1946, p.7.

⁶⁵⁶ González Velasco, Carolina. *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.

Buenos Aires, Domingo Mercante.⁶⁵⁷ En este marco, las distintas instancias de la estructura estatal operaban como interlocutoras fundamentales del movimiento asociativo.⁶⁵⁸ La participación directa de funcionarios del gobierno como mediadores no era una novedad en el medio artístico. Durante el conflicto desatado en el ambiente teatral en Buenos Aires en 1943, los trabajadores lograron la reducción del número de funciones diarias gracias a la intervención de Perón en las negociaciones.⁶⁵⁹

Según el testimonio del entonces presidente de la AMBA, Alberto Guala, la huelga no parecía haber tenido un fin de oposición política hacia el peronismo sino que había sido declarada especialmente contra los dueños de las radios.⁶⁶⁰ Sin embargo, quienes habían iniciado el movimiento en Buenos Aires tenían una reconocida militancia antiperonista, entre ellos Antonio Yepes, el presidente de la APO.⁶⁶¹ Como parte del Consejo Federativo de la FADEP, Guala viajó a Capital Federal y se puso en contacto con Yepes.⁶⁶² De acuerdo con el músico bahiense, durante la huelga se generó un lazo que, luego de la “Revolución Libertadora”, fue activado en pos de la creación del Conservatorio de Música y de la Orquesta Estable de Bahía Blanca.⁶⁶³

La FADEP también organizó movilizaciones por las calles de Bahía Blanca en las que los artistas se trasladaron hacia la delegación local de la STyP en

⁶⁵⁷ "Sigue sin variantes el conflicto del personal de las broadcastings". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLIX, n°17158, 15 de septiembre de 1946, p. 6.

⁶⁵⁸ Sabato, Hilda. "Estado y sociedad civil". En: Di Stefano, Roberto; Hilda Sabato, Luis Alberto Romero, José Luis Moreno. *De las cofradías a las organizaciones...* Op. Cit. p. 165.

⁶⁵⁹ Leonardi, Yanina y Karina Mauro. "La identidad actoral en el campo teatral porteño..." Op. Cit.

⁶⁶⁰ Entrevista a Alberto Guala, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 8 de noviembre de 2011.

⁶⁶¹ Otras asociaciones artísticas porteñas presentaban una intensa militancia antiperonista, como es el caso de la Asociación Argentina de Actores que hizo explícita su oposición a la figura de Perón. Ver: Leonardi, Yanina y Karina Mauro. "La identidad actoral en el campo teatral porteño..." Op. Cit.

⁶⁶² El 16 de septiembre de 1946 se había trasladado a Capital Federal una comisión integrada por Miguel Ángel Cavallo, Javier Rizzo, Norberto Parenti, Horacio Persio y Alberto Guala, designados por la Sociedad de Obreros y Empleados, la Asociación de artistas de radioteatro, la Sociedad de Técnicos y operadores, la Sociedad de Locutores y la AMBA.

⁶⁶³ En 1956 Yepes había sido designado Director del Teatro Argentino de La Plata y formaba parte de la Orquesta Sinfónica Nacional como timbalista. En estos años, Yepes actuó como mediador entre Alberto Guala y el entonces interventor del Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, Alberto Ginastera. Ver: Caubet, María Noelia. *Músicos en Red*. Op. Cit. p. 48.

camiones ejecutando sus instrumentos y entonando cánticos que exigían "¡Más pan y menos trabajo!", "¡Aguinaldo y sobresueldo!".⁶⁶⁴ Lamentablemente, no hemos podido hallar mayores referencias de la música que formó parte de esta movilización. En el periódico *El Atlántico* se transcribió un fragmento de una canción y se explicitó que fue acompañada con una mandolina: "en esta ocasión, señores, nos dejamos de bombillos, de pavadas y platillos... y por conquistas mejores, nos prendemos los colores, de la enseña azul y blanca, sobre el pecho, en el ojal, la justicia social -justicia resuelta y franca- pedimos en Bahía Blanca."⁶⁶⁵ Las letras de los cánticos recuperaban expresiones del discurso oficial peronista junto con elementos que respondían a la propia subjetividad de los manifestantes. Como sostiene Omar Corrado, la música constituía una herramienta para metabolizar los deseos, convicciones, voluntades de una sociedad intensamente movilizada, que dirimía mediante el sonido sus lealtades y disidencias.⁶⁶⁶ Mientras que en las emisoras imperaba el silencio, las producciones de los artistas nucleados en la FADEP tuvieron una funcionalidad simbólica al vehiculizar y dar difusión a los reclamos laborales en el espacio público. La huelga de 1946 fortalecía, entonces, la auto-representación de los músicos de las radiodifusoras como trabajadores e incentivaba su reconocimiento por parte de los empresarios, del Estado y de la sociedad en general.

[Imagen 14] Parte de los músicos en la sede del periódico *El Atlántico*

⁶⁶⁴ La subdelegación bahiense de la Secretaría de Trabajo y Previsión había sido creada en 1944 y permitía un contacto más directo y fluido entre los trabajadores locales y la institución regida a nivel nacional por Perón. Ver: Marcilese, José. "El movimiento obrero en vísperas del peronismo". En: Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese (Eds.) *Política, sociedad y cultura en el sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2009, pp. 101-112.

⁶⁶⁵ "La Gente de Radio continua entusiasta y decidida en su lucha: hoy habrá un festival extraordinario". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n° 9104, 12 de septiembre de 1946, p.3.

⁶⁶⁶ Corrado, Omar. "Los sonidos del 45..." *Op. Cit.* pp. 9-61.



Fuente: "La Gente de Radio continua entusiasta y decidida en su lucha: hoy habrá un festival extraordinario". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n°9104, 12 de septiembre de 1946, p.3.

La fotografía anterior muestra a unos treinta músicos de Bahía Blanca –entre los que reconocemos a Alberto Guala y a algunos de los asociados como Olivo Parcaroli, Antonio Panelli (acordeón), Antonio Totti, Oreste Galandrini– y a cinco niños que posaron para la cámara; mientras quienes estaban en el camión portan instrumentos propios de las orquestas características, otros exhibían carteles que, probablemente, expresaran reclamos hacia las radiodifusoras. Los testimonios recogidos por la prensa hacían referencia a su situación laboral: "un músico estudia seis años. Va a una radio... y le pagan 30 pesos por mes. Como un privilegio le permiten participar en dos orquestas para que pueda ganar otros 30 pesos".⁶⁶⁷ Semejante al salario mensual que cobraba una empleada doméstica o un lava copas, el pago de sesenta pesos mensuales no era suficiente para que aquellos se dedicaran por completo a la actividad artística en una coyuntura económica de inflación y carestía.⁶⁶⁸

⁶⁶⁷ "Con normalidad se desarrolla el paro de los gremios de la radio". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLIX, n°17.155, 12 de septiembre de 1946, p.10.

⁶⁶⁸ Schiavi, Marcos. "Producción e inflación en las negociaciones colectivas durante el primer peronismo. Los casos textil y metalúrgico". *Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad*, n° 13-14, Córdoba, Área de Historia del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichón, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, 2015, pp. 169-194. Recuperado de:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/viewFile/11287/11818>

No obstante el desempeño pacífico de la movilización destacado por la prensa, se advierte la presencia policial vigilando el accionar de los huelguistas. De hecho, en Capital Federal se habían registrado algunos episodios conflictivos como el estallido de dos petardos frente al edificio de la radio El Mundo,⁶⁶⁹ el arresto de algunos miembros de la APO que habían sido acusados de cortar los cables de Radio Mitre durante una transmisión deportiva y del locutor radiotelefónico Mario Pecchini que, desde el micrófono del estadio Luna Park, pidió un minuto de silencio en atención a los músicos en huelga.⁶⁷⁰

La protesta fue declarada ilegal el 17 de septiembre por no respetar el principio de conciliación obligatoria establecido en el Decreto 16/44 que disponía la canalización de los conflictos laborales en dicha dependencia y determinaba la interrupción de toda otra resolución mientras duraran las negociaciones.⁶⁷¹ Las repercusiones que provocó esta medida en Buenos Aires implicaron la ruptura definitiva entre el SAdeM y la APO.⁶⁷² Mientras que el primero decidió suspender la huelga y reanudar las actividades musicales, la APO denunció al SAdeM por entorpecer la huelga y resolvió continuar con las medidas de fuerza hasta lograr la solución total del conflicto con las emisoras.⁶⁷³ A su vez, ordenó que los músicos reiniciaran las actividades en los bares, cabarets y confiterías que habían aceptado un pliego de condiciones que reglamentaba la relación con los empleadores, establecía mejoras salariales, dictaminaba el cumplimiento del Decreto-Ley 33.302 y regularizaba el aporte patronal jubilatorio sobre la base de lo establecido por el Instituto Nacional de

⁶⁶⁹ La FADEP, en solidaridad con la APO, repudiaba todo accionar que no estuviese en concordancia con las prácticas gremiales y atribuía el atentado a personas irresponsables ajenas al litigio. "Con motivo del estallido de dos petardos". *La Nación*. Buenos Aires, 9 de septiembre de 1946, año LXXVII, n°27.027, p. 7.

⁶⁷⁰ "Reclaman la libertad de músicos detenidos". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n° 379, 15 de septiembre de 1946, p. 6.

⁶⁷¹ Palacio, Juan Manuel. "El peronismo y la invención..." *Op. Cit.*

⁶⁷² La FADEP, por su parte, concretó acuerdos con la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales para retomar las funciones en las salas de la capital y determinó que los diferentes gremios que nucleaba podían decidir individualmente si restablecían las actividades laborales. Así, se reincorporaron al trabajo la Sociedad Argentina de Locutores, la Sociedad Argentina de Técnicos y Operadores Radiotelefónicos, la Asociación Gente de Radioteatro y la Asociación de Empleados y Obreros Radiotelefónicos Argentinos.

⁶⁷³ Días más tarde dirigió una nota a la C.G.T. para que desafilie al Sindicato Argentino de Músicos y reconozca a la APO. "La C.G.T. y la A.P.O". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n° 398, 4 de octubre de 1946, p. 9.

Previsión.⁶⁷⁴ Respecto del accionar gremial de los huelguistas, disponía la reincorporación de los artistas despedidos y el levantamiento de todas las sanciones que se hubieran impuesto por este motivo. Sin embargo, el conflicto con las estaciones de radio no se había solucionado y un fallo judicial sobre las orquestas reforzaba los argumentos de los dueños de las emisoras al establecer que las formaciones revestían el carácter de empresas y que el vínculo que unía a los instrumentistas con su director configuraba un contrato de empleo.⁶⁷⁵ Asimismo, la extensa ramificación del último paro motivó a los empresarios de los distintos rubros a aunar intereses y constituir una Cámara Argentina de Teatro, Cine y Radio que les permitiera desarrollar una acción conjunta en favor de sus beneficios corporativos.

La definición de la ilegalidad de la huelga generó desaliento entre los músicos bahienses nucleados en la FADEP. Si bien la coalición había afirmado su propósito de continuar las medidas de fuerza, el 22 de septiembre se produjo la renuncia colectiva de todos los integrantes de la mesa directiva y su disolución. Inmediatamente se conformó la Agrupación Gente de Radio y Afines (AGRA) para reunir

a todos los componentes de la familia radiotelefónica de la ciudad en una misma institución, que se constituya por gravitación propia y natural, en fuerza poderosa, derivada de la unión y solidaridad de todos sus componentes [y] asignar a la nueva institución carácter exclusivamente local, sin dependencia directa de ningún organismo extraño a nuestro medio.⁶⁷⁶

El fracaso de la protesta nacional y el hecho de que los intérpretes no fueran reconocidos como empleados de las emisoras, motivó la ruptura de los vínculos con las asociaciones de Capital Federal y la creación de una entidad que representara los intereses particulares de los trabajadores de Bahía Blanca. La AGRA nucleó a los operadores, a los músicos, a los actores de radioteatro, a los

⁶⁷⁴ "La aprobación de un pliego de condiciones". *La Nación*. Buenos Aires, año LXXVII, n°27.635, 17 de septiembre de 1946, p.1.

⁶⁷⁵ El fallo referido es el de Perry Orlando contra Roberto Firpo. "Las orquestas son empresas". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n°392, 28 de septiembre de 1946, p.6.

⁶⁷⁶ "Se constituyó ayer una Agrupación de Gente de Radio y Afines" *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLIX, n°17.165, 22 de septiembre de 1946, p. 6.

locutores y al personal de las emisoras. En efecto, en la comisión directiva de la entidad se mantuvieron algunos de los miembros que se habían desempeñado en la filial de la FADEP como Javier Rizzo (presidente), Alberto Tenenti (tesorero), Alberto Guala y Alfredo Robles (vocales).⁶⁷⁷ Una de las primeras acciones de la AGRA consistió en encuadrarse en las formas ofrecidas por el Estado para regular el asociacionismo laboral e inició los trámites ante la delegación local de la STyP para obtener la personería gremial correspondiente y solicitar la afiliación a la CGT. Asimismo, exigió a las emisoras que reincorporaran a sus empleados despedidos o cesanteados respetando la antigüedad correspondiente en los puestos.

4.2.3 ESTRATEGIAS COLECTIVAS Y RECONFIGURACIONES INSTITUCIONALES EN LA ESCENA BAHIENSE

Los músicos estuvieron adheridos a la AGRA hasta septiembre de 1947, cuando en asamblea extraordinaria, decidieron independizarse y conformar la Asociación de Músicos Bahienses y Afines que comenzó a regirse por los estatutos de la primigenia AMBA. Así, por voto secreto se constituyó la comisión directiva que estuvo integrada por muchos de quienes participaban en las organizaciones anteriores, entre ellos, Oscar Hornou (Presidente), Nicolás Tauro (Vicepresidente), Alberto Guala (Secretario), Néstor Amado (Prosecretario), Francisco Brambilla (Tesorero), Mario Meloni, Alberto Tenenti, Héctor Ferri, Carlos Amado, Avelino Prícolo y Marcelo Tomassini (Vocales titulares).⁶⁷⁸

La organización de un gremio diferenciado da cuenta de la creciente especialización de la disciplina y de la configuración de una identidad profesional. Pese a que el problema con las radioemisoras se remontaba a la década del treinta, la estructura institucional construida por el peronismo en el ámbito de los derechos laborales había habilitado nuevos canales de

⁶⁷⁷ La comisión estaba integrada además por Antonio Román (secretario), Alfonso Correa Sarrat, José Giangreco, Estéfano Stabach, Manuel Sánchez y Ernesto Alvi (vocales).

⁶⁷⁸ También integraban la comisión R. Figueroa, S. Ochoa, I. Montecchia, C. Yulita (Vocales suplentes) y Carmelo Azzolina y Olivo Parcaroli (Revisores de cuentas).

negociación para que los músicos expresaran sus demandas en una coyuntura de gran movilización sindical. Así, el Estado asumía un papel central en la armonización de los conflictos de intereses y enfrentaba a las organizaciones con una poderosa burocracia oficial.⁶⁷⁹ La afiliación voluntaria a la delegación regional de la CGT y el reconocimiento otorgado por el Ministerio de Trabajo y Previsión Social -creado en 1949- permitía a los músicos locales adquirir visibilidad ante una estructura estatal que centralizaba el control de las políticas gubernamentales. Luego de incorporarse a aquellas organizaciones, el cuerpo directivo comenzó a reglamentar las actividades que realizaban y a mejorar sus sueldos. Así, fueron redactados nuevos estatutos que estipulaban los propósitos, la composición y las dinámicas de funcionamiento de la asociación, estableciendo como objetivo principal la creación de un marco de solidaridad y de mutuo apoyo entre los afiliados.⁶⁸⁰ En este sentido, la estricta vigilancia en el cumplimiento de las leyes y de las reglamentaciones que respaldaban los derechos de los músicos y de su organización gremial era un punto ineludible para consolidar la profesión. Además de la protección laboral y económica,⁶⁸¹ la AMBA se proponía estimular la elevación artística y cultural de sus miembros mediante la creación de una orquesta y de un establecimiento educativo propio.⁶⁸²

La prescindencia de distinciones nacionales, filosóficas y religiosas estaba enunciada en los estatutos, aunque no así la referencia a cuestiones político-partidarias. La entidad estaba constituida por instrumentistas y vocalistas de ambos sexos que residían en el país. En función de la fecha de ingreso a la AMBA, los socios se dividían en tres categorías: fundadores, activos y vitalicios. Los primeros eran los miembros primigenios de la anterior asociación, los segundos eran los que habían ingresado después de 1947 y los últimos eran

⁶⁷⁹ Doyon, Louise. "La organización del movimiento sindical peronista 1946-1955". Desarrollo Económico. Buenos Aires, v. 24, n° 94, 1984, p. 224.

⁶⁸⁰ Asociación de Músicos de Bahía Blanca. *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Archivo personal de Ástor Vitali, Bahía Blanca, 1950, p. 31.

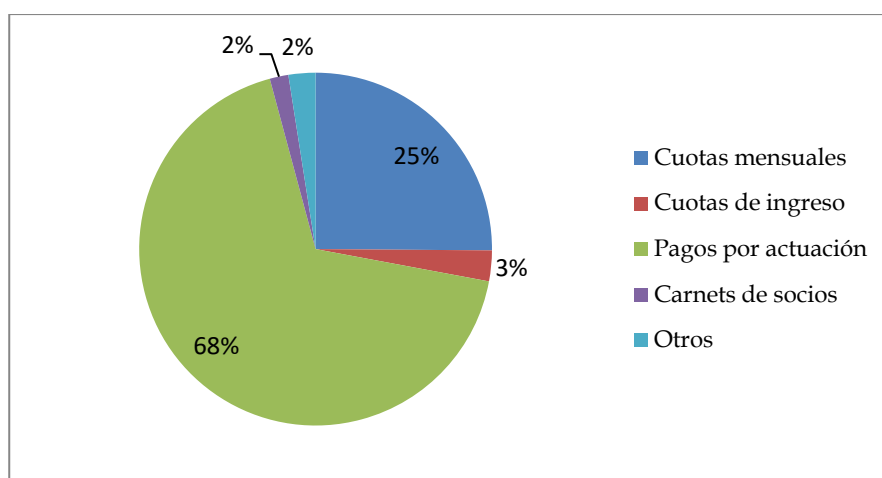
⁶⁸¹ La entidad estableció secciones de previsión social, seguros y préstamos para atender las necesidades de los asociados.

⁶⁸² No hemos podido determinar si la escuela de músicos fue efectivamente creada. La orquesta, por su parte, fue concretada en 1949, tal como analizamos en el capítulo 2 de esta tesis.

aquellos que estaban exentos de pagar las cuotas pero que, sin embargo, no tenían voto en las asambleas ni gozaban de protección en el ejercicio de la profesión.

La entidad se sostenía mediante las mensualidades de los propios afiliados, las cuotas de ingreso, reingreso y multas, las contribuciones obligatorias del 2% de los pagos por cada actuación, las donaciones, las herencias y las sumas recaudadas por medio de rifas, recitales u otros eventos.

[Gráfico 7] Ingresos de la AMBA entre 1948 y 1950



Fuente: Elaboración propia sobre la base del movimiento de caja del ejercicio 1948-50. En: Asociación de Músicos de Bahía Blanca. *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Archivo personal de Ástor Vitali, Bahía Blanca, 1950, p. 49.

Como es posible observar, el pago de los porcentajes por los recitales ofrecidos por cada músico constituía el mayor ingreso de la organización e impactaba favorablemente en su situación financiera. Por ende, era necesario sistematizar las actividades laborales de los afiliados por medio de un reglamento interno. La normativa establecía que, para prestar servicios, los socios siempre debían firmar contratos con precios superiores a los aranceles mínimos. Estaba prohibida la interpretación de instrumentos distintos a los que se habían registrado en la AMBA y la actuación junto con colegas no agremiados.⁶⁸³ Era obligación de cada artista contar con el carnet de asociado y con las planillas de

⁶⁸³ Siempre que no se perjudicaran los intereses de la AMBA, existían excepciones respecto de este último punto. Los afiliados podían actuar con músicos no agremiados si lo hacían en otra ciudad y allí no existía una asociación profesional o si debían acompañar a concertistas visitantes.

trabajo en las que consignaban las presentaciones realizadas y las retribuciones obtenidas. A partir de estos registros, la Comisión de Investigación, Disciplina y Control calculaba el monto que cada uno de ellos aportaba a la AMBA. Funcionando como regulaciones específicas del campo, estas disposiciones reglamentaban el radio de acción laboral de cada individuo y también constituían un mecanismo de disciplinamiento para quienes no respetaban esta norma. Los conciertos gratuitos constituían excepciones que debía autorizar expresamente la comisión directiva. Este precepto, sin embargo, no regía cuando los músicos brindaban presentaciones como solistas o integraban conjuntos de cámara. De este modo, sus intervenciones en el mundo académico quedaban por fuera de las atribuciones de la AMBA y, por lo tanto, no eran alcanzadas por los tributos establecidos por la organización. Las regulaciones del sindicato parecían operar, entonces, en la parte del campo donde circulaba el capital económico pero no intervenían en los aspectos vinculados lo simbólico y académico.

Gracias a la mediación de la AMBA se estableció que por cada recital de una orquesta proveniente de otras ciudades actuara una de Bahía Blanca.⁶⁸⁴ Se actualizaron, además, las tarifas de los bailes de acuerdo con las “categorías” de los espacios, según la condición de privilegio económico y social de quienes frecuentaran las instituciones. Fue así que los intérpretes ganaban más si tocaban en el Club Argentino (\$60 m/n por ejecutante) que si lo hacían en el Club Almafuerde (\$50 m/n por ejecutante) o en otras entidades (\$40 m/n por ejecutante). A su vez, se estipularon los horarios y se regularon los aranceles extra que debían percibir los músicos si las actuaciones se extendían más tiempo que el acordado.

De la misma manera, se procedió a pautar los precios de las presentaciones en localidades de la zona en relación con la distancia respecto de Bahía Blanca.⁶⁸⁵ Se negoció, asimismo, un aumento salarial para los empleados de los

⁶⁸⁴ Entrevista a José Mallia, por José Marcilese. Bahía Blanca, Archivo de la Memoria, Universidad Nacional del Sur, 21 de agosto de 2007.

⁶⁸⁵ Se establecieron tarifas mínimas para tres zonas diferentes. En las localidades más cercanas se cobraba \$70 y en las más alejadas \$110. Estos montos estaban libres de gastos de transporte y

locales bailables que pasó de \$500 a \$600 m/n por ejecutante a partir del primero de enero de 1951; se estableció un día de descanso semanal, la obligatoriedad de contratar una orquesta de recambio en esos días y se dispuso que los conjuntos debían estar constituidos por un mínimo de cinco artistas.⁶⁸⁶

El problema de las emisoras, sin embargo, persistió luego de la huelga. Alineado con el proyecto político peronista, el diario *El Atlántico* realizaba un detallado seguimiento de la dinámica gremial local y se refería a la precaria situación de los músicos:

Si los trabajadores músicos no saben defender sus intereses, ellos no son más que los únicos culpables de la situación en que se hallan. No es del caso que después en base a calumnias a los funcionarios de la Secretaría de Trabajo y Previsión pretenden que se solucionen cosas que ellos son los primeros en prestarse al juego patronal.⁶⁸⁷

Tal como se desprende de esta y de otras publicaciones, el periódico insinuaba la falta de organización de los artistas. Desde su perspectiva, quienes trabajaban en las radioemisoras lo hacían en malas condiciones porque aún no habían interpretado completamente el valor de la unidad y de la comprensión sindical.⁶⁸⁸

En 1948 la AMBA elevó a la delegación bahiense de la STyP un pedido que solicitaba el pago de días por enfermedad, los días feriados, licencias anuales y el aguinaldo, así como la inclusión en el régimen jubilatorio de los Empleados de Comercio y el cumplimiento del porcentaje de música en vivo establecido por el Manual de Instrucciones. Los gerentes de las radios locales insistieron en la falta de relación de dependencia de los integrantes de las orquestas y negaron sus reclamos. Sin embargo, la intervención de la Asesoría Letrada de la STyP dispuso la firma de un Convenio Colectivo de Trabajo en diciembre de 1948

de hotel. Para trasladarse, cada conjunto debía estar integrado por seis ejecutantes como mínimo.

⁶⁸⁶ Asociación de Músicos de Bahía Blanca. *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Archivo personal de Ástor Vitali, Bahía Blanca, 1950, pp. 10-14.

⁶⁸⁷ "Breves noticias gremiales". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVIII, n° 9344, 15 de mayo de 1947, p. 3.

⁶⁸⁸ "En un almuerzo alguien afirmó que los empleados de las radios de nuestra ciudad se hallan desamparados". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVIII, n°9432, 12 de agosto de 1947, p.3.

entre las empresas LU2, LU3 y la AMBA. Se determinó entonces que, con la excepción de los directores orquestales,⁶⁸⁹ los instrumentistas no eran empleados de las emisoras y no podían acceder a los beneficios requeridos. A su vez, se acordó que los integrantes de los conjuntos que contrataban debían estar agremiados a la asociación profesional y se establecieron aumentos en los salarios de todos aquellos que formaban parte de las agrupaciones.⁶⁹⁰ Estas disposiciones reavivaron la discusión sobre las relaciones laborales y motivaron a la AMBA a denunciar el convenio.⁶⁹¹ Luego de reiteradas audiencias en las que intercedió la CGT y el Ministerio de Trabajo y Previsión, en agosto de 1950 se certificó otro que, si bien no modificaba la situación de empleo de los integrantes de las orquestas, fijaba un sueldo mínimo de \$150 por ejecutante.

Durante estos años se volvieron frecuentes las expresiones de simpatía de la dirigencia de la AMBA hacia el peronismo. En una nota publicada por el diario *El Atlántico* a raíz del Día de la Música en 1950, la entidad agradecía el accionar del Delegado de Trabajo Américo de Luca y deseaban "con todo fervor que el destino nos depare la suerte de tenerle por muchos años, para bien de la masa trabajadora de nuestra querida Bahía Blanca".⁶⁹² Los lazos que la asociación había establecido con el gobierno municipal se remontaban a mediados de la década del cuarenta, cuando el poder ejecutivo había estado a cargo del ex-forjista Julio César Avanza. Durante su gestión, fueron atendidas las preocupaciones culturales a partir de la creación de la Comisión Municipal de Cultura en 1946, un organismo centralizado que nucleaba las actividades artísticas.⁶⁹³ Por medio de una misiva dirigida al Comisionado, la AMBA

⁶⁸⁹ Solo fueron reconocidos como músicos estables de LU2 y LU3 Avelino Prícolo, Ricardo Belleggia, Alberto Guala y Oscar Orzali.

⁶⁹⁰ Se fijaba un aumento de \$20 pesos por músico y se determinaba que el importe cubría la doceava parte proporcional del aguinaldo y el 11% de aporte al Instituto de Previsión Social, correspondiente a jubilaciones. Asociación de Músicos de Bahía Blanca. *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Archivo personal de Ástor Vitali, Bahía Blanca, 1950, p. 17.

⁶⁹¹ La denuncia fue iniciada por músicos que no eran directores de orquesta sino que se desempeñaban como integrantes. Entre ellos, Oscar Miguel Hornou y Armando Ciraudó.

⁶⁹² "Gremiales. Día de la Música". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXI, n° 10.603, 18 de noviembre de 1950, p. 3.

⁶⁹³ López Pascual, Juliana. "Políticas públicas de la cultura, institucionalización y peronismo". En: *Arte y Trabajo... Op. Cit.* pp. 21-76.

celebraba su fundación y expresaba su apoyo hacia todas las iniciativas que impulsaran la cultura musical en la ciudad.⁶⁹⁴ Un año más tarde, la CMC auspiciaba oficialmente al Cuarteto del Sur, una agrupación de cámara en la que participaron Alberto Guala y Francisco Brambilla. El alineamiento tras la propuesta peronista se intensificó cuando el gobierno nacional proyectó el Segundo Plan Quinquenal, un conjunto de medidas con carácter permanente que apuntaban a resolver el trasfondo estructural de la recesión económica. La promulgación del programa requirió de las organizaciones de la sociedad civil un inusitado grado de adhesión y compromiso político que fue potenciado por la prensa de orientación peronista.⁶⁹⁵ Al respecto se expresaba Eddie Yáñez, miembro de la comisión directiva de la AMBA

creemos que la acción gubernamental planificada, es de gran importancia para el país, y agreguemos que hasta ahora gobierno alguno en nuestra Patria, ha realizado obra de tanta trascendencia con el Líder, quien con pleno conocimiento de las necesidades, nos ha entregado este Segundo Plan Quinquenal, mediante el cual hemos de consolidar su obra y asegurar los beneficios logrados para la clase trabajadora. Sólo la obra coordinada de pueblo y gobierno, asegura resultados beneficiosos para la comunidad. La desorganización y la dispersión de fuerzas carentes de ideal y convicción, son el germen que mina la estabilidad de la Nación y el espíritu de un pueblo.⁶⁹⁶

Tal como lo explicitara Yáñez, el Segundo Plan Quinquenal sostenía la idea de una "comunidad organizada", es decir, una sociedad ideal en la que el Estado, los ciudadanos y las instituciones trabajaran conjuntamente en pos de la concreción de objetivos en común.⁶⁹⁷ En términos gremiales, era necesario centralizar el poder para adaptar el accionar sindical a las políticas generales del

⁶⁹⁴ "Apoya la Asociación Músicos Bahienses la creación de la Comisión de Cultura". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n° 9043, 13 de julio de 1946, p. 5.

⁶⁹⁵ Marcilese, José. "Las organizaciones de la sociedad civil bahiense ante la emergencia del peronismo". En: *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía 1945-1955*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2015, p. 134. y Marcilese, José. "Tensiones y conflictos en la prensa bahiense durante el primer peronismo". *Op. Cit.*, p. 216.

⁶⁹⁶ "Todos los gremios de Bahía prestarán su decidido apoyo al Plan Quinquenal". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIV, n°98, 11 de abril de 1953, p. 10.

⁶⁹⁷ Marcilese, José. "La sociedad civil y el primer peronismo. El fomentismo de Bahía Blanca y su lugar dentro de la "comunidad organizada". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Debates*, 2009. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/57286>

gobierno y así evitar las actividades reivindicativas de manera autónoma. En este marco, se profundizaba la tendencia a la verticalización y al encuadramiento a fin de homogeneizar las fuerzas y lograr unidad de acción.⁶⁹⁸

El compromiso entre el peronismo y el movimiento obrero se había manifestado tempranamente a partir de la ley de Asociaciones Profesionales n° 23.852, sancionada en octubre de 1945. Este decreto cimentaba una estructura federal y por ramas de actividad que estimulaba a las entidades más pequeñas a establecer o reforzar vínculos con los gremios semejantes en el ámbito nacional.⁶⁹⁹ En coincidencia con las instituciones fundadas en Buenos Aires, se crearon en Bahía Blanca la Asociación Bahiense de Artistas de Radioteatro, la Sociedad de Empleados Radiotelefónicos y la filial local de la Asociación Argentina de Locutores (AAL). Por un lado, la centralización a nivel nacional fortalecía a los sindicatos y, por otro, facilitaba su control por parte del poder político.⁷⁰⁰

La unificación de los músicos se concretó en octubre de 1953, en el marco de un progresivo proceso de peronización de las organizaciones.⁷⁰¹ Con intervención directa de la CGT, se realizó en Capital Federal una asamblea nacional con representantes de las entidades autónomas que existían en el país y se constituyó el Sindicato de Músicos de la República Argentina. A partir de entonces, la AMBA fue transformada en la seccional Bahía Blanca y modificó su ordenamiento. En vez de mantener la estructuración encabezada por la figura del presidente, se optó por un sistema con secretarios de distinto tipo (General,

⁶⁹⁸ Sobre las transformaciones de los lazos entre los gobiernos peronistas y los sindicatos, ver las obras de Doyon, Louise. *Perón y los trabajadores: los orígenes del sindicalismo peronista, 1943-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006; Dicósimo, Daniel. "El sindicalismo en los primeros gobiernos peronistas. Burocratización y representación en la seccional Tandil de la Unión Obrera Metalúrgica, 1946-1955". *Anuario del IEHS*, VIII, Tandil, 1993, pp. 125-151 y Contreras, Gustavo. "El peronismo obrero. La estrategia laborista de la clase obrera durante el gobierno peronista. Un análisis de la huelga de los trabajadores frigoríficos de 1950". *Documentos y comunicaciones* vol. 1. Buenos Aires, 2007, pp. 74-127.

⁶⁹⁹ Garzón Rogé, Mariana. "Fragmentación y unidad de las organizaciones obreras mendocinas en 1945". *Quinto Sol*. n° 14, Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa, 2010, pp. 125-142.

⁷⁰⁰ Doyon, Louise. *Perón y los trabajadores... Op. Cit.* p. 207.

⁷⁰¹ Entre 1951 y 1952 se crearon en Bahía Blanca las delegaciones locales de los sindicatos de Actores de Radioteatro, de Artistas Plásticos, de Escritores Argentinos y del Sindicato Argentino de Prensa. Ver: López Pascual, Juliana. "Representaciones y autorrepresentaciones del trabajo intelectual y del artista: entre el Estado, la autonomía disciplinar y el compromiso político". En: *Arte y Trabajo... Op. Cit.* pp. 209-258.

Adjunto, Administrativo, de Actas, de Cultura y Propaganda, de Hacienda y de Previsión Social), con ocho vocales y con dos revisores de cuentas. En consonancia con los cambios operados al interior del Partido Peronista, es posible que la distribución menos jerárquica de los cargos procurara evitar la proliferación de dirigentes gremiales que fueran propensos a un liderazgo personalista.⁷⁰²

Aun cuando las listas confeccionadas por la División de Orden Público de la Policía de la Provincia de Buenos Aires correspondientes al año 1954 señalan que los integrantes de la comisión directiva del Sindicato de Músicos eran peronistas, resulta importante destacar que este tipo de documentos presentan limitaciones y no son transparentes respecto de las experiencias militantes.⁷⁰³ Aunque no fue una práctica regimentada, es bien sabido que durante estos años se produjeron afiliaciones compulsivas al Partido Peronista por parte de quienes se desempeñaban en las esferas estatales, ante la posibilidad de perder sus trabajos. El Plan Político de 1952 se refería explícitamente a la infiltración de las fuerzas opositoras en los organismos del Estado y estipulaba un sistema informativo a fin de identificar a estas personas y contrarrestar su accionar.

Todo medio que se arbitre para conocer y desenmascarar a los opositores será válido y permitido si *realmente logra esa finalidad*, reduciendo al mínimo la posibilidad de errores. Para complementar esa información con una rápida ejecución de las medidas de represión, deberá, asimismo, autorizarse a los altos funcionarios para la aplicación de sanciones que permitan eliminar rápidamente de la función pública a los opositores.⁷⁰⁴

⁷⁰² Marcilese, José. "Dinámica partidaria, prácticas y cultura política del primer peronismo bahiense". En: *El peronismo en Bahía Blanca...* Op. Cit. pp. 126-127.

⁷⁰³ Entre ellos, los Secretarios General Héctor Mazza, Adjunto José Balda, Administrativo Omar E. Viera, de Hacienda Alfredo Cantú, de Actas Enrique Verdini, de Previsión Social Osvaldo Faidutti, de Cultura y Prensa Roberto Marítín, los vocales Eddie Yáñez, Héctor Corvatta, Armando Braschi y José Rubio. Se consignaba, además, nombre de madre, padre y cónyuge, fecha y lugar de nacimiento, número de la Libreta de Enrolamiento y domicilio. CPM- FONDO DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo, Mesa B, Carpeta 14, Legajo 47 (Asociación Regional de Músicos y Afines del Sur).

⁷⁰⁴ "Apreciación de la situación". *Plan Político 1952. Situación Subversiva. Apreciación y Resolución*. Buenos Aires, Archivo General de la Nación, 18 de abril de 1952, p. 19.

Es posible que las asociaciones profesionales también se vieran afectadas por la exigencia de adhesión explícita al régimen y que, por lo tanto, las divergencias políticas fueran omitidas en los registros oficiales.

El golpe militar de 1955 inició un período de reorganización para las entidades. Durante sus casi tres años en el poder, la autodenominada "Revolución Libertadora" se propuso, de un lado, recortar el peso social y político de la clase obrera y, de otro, modificar sustancialmente la vinculación tutelar que los sindicatos habían mantenido con el Estado peronista.⁷⁰⁵ La apuesta conciliatoria ensayada por el gobierno del general Eduardo Lonardi promovió la firma de un pacto con la CGT por medio del cual se comprometían a celebrar elecciones en todos los gremios y a designar interventores en aquellos establecimientos que se encontraran en una situación irregular.⁷⁰⁶ La asunción del general Pedro E. Aramburu a la presidencia expuso que la iniciativa de integrar a las organizaciones peronistas al nuevo gobierno había fracasado. Los constantes ataques de los grupos antiperonistas y la falta de cumplimiento del acuerdo firmado con la CGT impulsaron a la central obrera a iniciar una huelga por tiempo indeterminado. Inmediatamente, el gobierno la declaró ilegal, intervino la CGT y todos los sindicatos.⁷⁰⁷ Con miras a proscribir a dirigentes peronistas, las nuevas autoridades fundaron una comisión especial para investigar los presuntos delitos e irregularidades cometidos por aquellos. Asimismo, aprobaron un decreto que excluía de la actividad gremial a quienes hubiesen tenido una posición de liderazgo en la CGT o en las agrupaciones durante febrero de 1952 y septiembre de 1955.⁷⁰⁸

Como sucedió en la central nacional, la filial del Sindicato de Músicos de Bahía Blanca fue intervenida. De manera similar a lo acontecido en otras organizaciones artísticas de la ciudad, aquí oficiaron como examinadores los propios miembros de la asociación.⁷⁰⁹ Durante la asamblea de julio de 1956,

⁷⁰⁵ Ferreyra, Silvana. *El peronismo denunciado*. Op. Cit.

⁷⁰⁶ James, Daniel. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires, Sudamericana, 1990, p. 71.

⁷⁰⁷ *Ídem.* p. 74.

⁷⁰⁸ *Ídem.* p. 83.

⁷⁰⁹ López Pascual, Juliana. "Pequeñas anécdotas sobre las instituciones..." Op. Cit.

Omar Meloni y Alberto J. Acosta comunicaron que la pericia contable no mostraba anormalidades y ratificaron la corrección de quienes habían regido la institución con anterioridad.⁷¹⁰ Respecto de la conformación de la comisión directiva de 1957 se verifican más continuidades que rupturas. En líneas generales, se repiten los nombres de quienes ocupaban los cargos antes del golpe militar.⁷¹¹ En este sentido, resulta válido colegir que la sindicalización de los músicos respondía más a lógicas de profesionalización canalizadas por el peronismo que a un posicionamiento político partidario fuerte y que, por tanto, la filial bahiense no fue un objetivo perentorio de las medidas desarticuladoras de la "Libertadora". La ferviente movilización en torno a la creación de la Orquesta Estable oficial hacia finales de los años cincuenta y el interés por ser incluidos en el proyecto que creaba la Comisión Municipal de Cultura en junio de 1958 evidencia que los agentes nucleados en el sindicato apoyaban toda aquella institucionalización que supusiera el sostenimiento estatal y la asignación de partidas presupuestarias.⁷¹²

Desde los años treinta, la intervención de los músicos en las radioemisoras había sembrado inquietudes en torno a las condiciones del trabajo artístico. Dado que estas preocupaciones eran compartidas por otros sectores del rubro radiofónico, distintos grupos aunaron intereses y se reunieron en fuerzas más amplias. En efecto, la lectura del asociacionismo a través del prisma de la huelga de 1946 nos permitió analizar las transformaciones experimentadas durante el peronismo y las estrategias que emplearon los músicos bahienses para incorporarse al sistema institucional en las mejores condiciones posibles, buscando el reconocimiento de su organización profesional. Paralelamente, la protesta dio cuenta de que aquellos también estuvieron atravesados por las tensiones y conflictos que afectaban al conjunto de la clase trabajadora. En este

⁷¹⁰ "Informaron los interventores de la Filial del Sindicato de Músicos". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n°19.530, 30 de julio de 1956, p. 2

⁷¹¹ Entre ellos, Alberto Guala, Mario Meloni, Alfredo Cantú, Roberto Martín y Bruno Montechiari.

⁷¹² "Pedido de particulares: Sindicato de Músicos. Solicitan inclusión en Comisión Municipal de Cultura" *Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, expediente n° 250, 8 de julio de 1958.

sentido, su identidad personal y social como profesionales comenzó a configurarse aun cuando no habían hecho de esta actividad su medio de vida primordial. El establecimiento de una asociación circunscripta a los músicos incentivó la sistematización de las prácticas artísticas y puso de relieve la creciente especialización de la disciplina. Ciertamente, la organización en clave sindical se volvía de crucial importancia para fortalecer a la profesión frente a otros grupos y para interpelar al Estado en defensa de los derechos laborales.

Como hemos analizado al comienzo del capítulo, la ejecución de la música popular era el camino que recorrían todos aquellos que intentaban hacer de la actividad un medio de subsistencia material. Con numerosos puntos de encuentro, coexistían dos circuitos, uno ligado a las prácticas distinguidas y otro, a los géneros masivos y comerciales. Si el primero se incluía dentro de la "alta cultura" y constituía un signo de distinción, el segundo se caracterizaba por otorgar más réditos económicos que simbólicos. Lejos de equipararse, las jerarquías entre ambos se reproducían e, incluso, se reforzaban. Es por ello que muchos de los artistas populares procuraban participar en orquestas de cámara o aspiraban a conformar sus propias agrupaciones académicas a fin de obtener reconocimiento por parte de los músicos consagrados en este ámbito. Además, dada la legitimidad que revestían para la educación estética de la población en tanto pauta civilizatoria, las expresiones "cultas" eran pasibles de ser financiadas por el Estado que, al expandir sus esferas de intervención, las incluía y valorizaba esos criterios de distinción y jerarquización.

El recorrido trazado hasta aquí ha intentado comprender la génesis, organización y dinámicas del asociacionismo laboral de los músicos. La inserción en un incipiente mercado artístico los confrontaba con un mundo en el que era necesario agruparse para defender sus derechos como cualquier otro trabajador. Así, comenzaron a regular y sistematizar sus actividades y, en este proceso, fueron configurando una conciencia identitaria. Las asociaciones cumplían, entonces, un papel destacado en su profesionalización ya que, por un

lado, otorgaban reconocimiento institucionalizado de su status social y, por otro, aportaban a la consolidación de su autoridad especializada. A la inversa de otras expresiones que carecían de un mercado de comercialización, la música popular estaba en constante interacción con estas lógicas y con las demandas y gustos del público. En este sentido, los requerimientos al Estado no se reducían a la financiación, sino que se enfocaban en su función como mediador en los conflictos laborales y como garante de los derechos conquistados durante el peronismo.

Como veremos más adelante, los cambios políticos acontecidos en 1955 propiciaron la concreción en Bahía Blanca de una serie de instituciones oficiales que hallaron su lugar en la estructura educativa provincial. La fundación del Conservatorio de Música y Arte Escénico en 1957 y de la Orquesta Estable dos años más tarde abría un nuevo abanico de posibilidades de inserción en el ámbito académico con carácter permanente. La creación de estos organismos se solapaba con el triunfo de nuevos géneros masivos como el rock y con la decadencia del tango tradicional que ya no concitaba el interés de antaño. Estas transformaciones, sumadas a la creciente difusión de la música grabada, volvían al patrocinio estatal un factor determinante para el sostenimiento de la actividad artística.

**SEGUNDA PARTE: Políticas culturales y educativas para la
institucionalización de la música**

CAPÍTULO 5: Transformaciones burocráticas y cambios en las políticas culturales

Ligado al proceso de formalización de la cultura, la institucionalización oficial de la música asumió variantes en función de las diferentes coyunturas sociales y políticas atravesadas durante el siglo XX. Este apartado se presenta como un panorama amplio enfocado en los contextos en los que se articularon las iniciativas oficiales durante la primera parte del siglo XX. Como sostienen María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual, se trata de contribuir en la reconstrucción de los vínculos entre política y cultura a partir del problema de lo público y del rol del Estado, considerado como un interlocutor insoslayable en la formalización de las prácticas musicales.⁷¹³ Siguiendo esta línea, nos ocuparemos de la reconfiguración de las agencias oficiales en torno de la regulación de la “alta cultura” para entender las particularidades de un desarrollo que, lejos de ser teleológico y lineal, presenta avances y retrocesos en función de las condiciones específicas del campo y de las distintas coyunturas sociales y políticas. Analizar en profundidad la incidencia de la estatalidad en la dinámica cultural durante buena parte del siglo XX es una misión que supera con creces el espacio aquí disponible y las intenciones de este abordaje. Sin embargo, con el riesgo de incurrir en simplificaciones excesivas, resulta necesario dar cuenta de los modos en que se ha formalizado la cultura y, particularmente la música, en el ámbito nacional, provincial y municipal. Respecto de este tema se abren interrogantes sobre un problema más amplio que converge con nuestro objeto: ¿desde cuándo el Estado comenzó a ocuparse de la disciplina y cómo avanzó sobre este campo?, ¿qué agentes impulsaron su oficialización?, ¿cómo se relaciona la institucionalización de la música con la de otras ramas artísticas?, ¿qué diferencias se plantearon en las distintas escalas consideradas? Procuraremos realizar una aproximación inicial a las políticas públicas de la música que idearon y ejecutaron las reparticiones estatales en interacción con distintos grupos e individuos vinculados con su enseñanza e interpretación.

⁷¹³ Agesta, María de las Nieves y Juliana López Pascual. “Lecturas para una política de la cultura”. En: *Estado del arte: cultura, sociedad y política... Op. Cit.*

5.1. El avance del Estado sobre la "alta cultura"

Luego de que se alcanzara la unificación territorial, el Estado argentino se enfocó de lleno en la instauración de un sistema educativo que contribuyera a construir una nación moderna, liberal y republicana. La instrucción pública era una poderosa herramienta para educar ciudadanos, integrar a los sectores populares y generar instancias de legitimación y de formación política para los grupos gobernantes. Desde la segunda mitad del siglo XIX, el Estado había asumido un rol preponderante en la promoción de la escolarización primaria y la alfabetización. Durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento se otorgó un poder sobresaliente al gobierno central y, al mismo tiempo, se procuró que el aparato educativo se asentara sobre las instituciones de la sociedad civil.⁷¹⁴ Junto a los establecimientos creados con fondos nacionales o provinciales, fueron habilitados otros sostenidos con recursos privados.⁷¹⁵ Ligadas a asociaciones étnicas o a parroquias católicas, las "escuelas particulares" se emplazaban en todo el territorio e impartían aprendizajes que no eran regulados por un currículum oficial o un método graduado sino que se regían por los preceptos de cada maestro. De manera paulatina, se conformaron instituciones específicas a fin de centralizar y sistematizar la instrucción de la población,⁷¹⁶ entre ellas, la Dirección General de Escuelas de la provincia de Buenos Aires (DGE) en 1875 y, unos años más tarde, el Consejo Nacional de Educación (CNE).⁷¹⁷ Como señala Flavia Fiorucci, este último tenía injerencia directa en la Capital Federal y en los territorios nacionales pero, en las provincias, su accionar estaba limitado y mediado por las administraciones locales.⁷¹⁸ Si la Ley 1420 de 1884 dictaminaba la laicidad, gratuidad y

⁷¹⁴ Puiggrós, Adriana. *Qué pasó en la educación argentina. Breve historia de la conquista hasta el presente*. Buenos Aires, Galerna, 2003.

⁷¹⁵ Pasolini, Ricardo. "Vida cotidiana y sociabilidad". *Op. Cit.*, p. 371.

⁷¹⁶ Santos La Rosa, Mariano. "Historia de la educación en Bahía Blanca..." *Op. Cit.*

⁷¹⁷ La creación de la DGE en 1875 coincidía con la promulgación de la ley de educación común provincial que, según Pablo Pineau, fue una regulación temprana que adelantaba muchas de las medidas de la ley nacional de 1884. Pineau, Pablo. *La escolarización de la provincia de Buenos Aires...* *Op. Cit.*

⁷¹⁸ Fiorucci, Flavia. "Maestros para el sistema de educación pública. La fundación de escuelas normales en Argentina (1890-1930). *Revista Mexicana de Historia de la Educación*. Vol. II, n°3, 2014, pp. 25-45.

obligatoriedad de la instrucción primaria, la ley “Láinez” de 1905 habilitaba la fundación de escuelas nacionales en todo el país.

Pese a que el Estado comenzaba a delinear medidas y a configurar organismos para atender las inquietudes artísticas, no reconocía a la *cultura* como un ámbito de intervención oficial ni como un concepto que nucleara todo aquello relacionado con la producción y el consumo simbólico. Con la excepción de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires (1874), la Academia de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales (1878), el Conservatorio Nacional de Música (1888), el Museo Nacional de Bellas Artes (1896) y la Comisión Nacional de Bellas Artes (1897), la mayor parte de las iniciativas artísticas quedaban en manos privadas y eran apuntaladas de manera secundaria mediante un mecanismo de subsidios y becas cuya adjudicación era dirimida en las áreas de Instrucción o Beneficencia públicas. Las demandas de los particulares y de las instituciones eran atendidas por una estructura burocrática que homologaba los asuntos culturales con los educativos o los incluía en la categoría más amplia de beneficencia o acción social.⁷¹⁹ Así, el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública se ocupaba de estas cuestiones en la escala nacional, el Ministerio del Interior lo hacía en la provincia y la Comisión de Beneficencia, Moralidad, Culto e Instrucción Pública dependiente del Concejo Deliberante se encargaba de resolver estas problemáticas en Bahía Blanca.⁷²⁰

Mientras que no había duda alguna sobre la importancia de la escolarización y el desarrollo de la lecto-escritura para la construcción de una nación civilizada, el lugar que ocupaban las artes en este proceso suscitaba fuertes controversias. Como ha analizado Agesta, se manifestaban posiciones disonantes en cuanto al rol que el Estado debía asumir en los asuntos

⁷¹⁹ Entendida como una trama de acciones estatales y privadas vinculadas al bien común, la Beneficencia Pública se ocupaba de cuestiones asistenciales, educativas y culturales. Bracamonte, Lucía. “Mujeres y asistencia en Bahía Blanca”. *Op. Cit.* p. 117.

⁷²⁰ Agesta, María de las Nieves y Juliana López Pascual. “Lecturas para una política de la cultura”. *Op. Cit.* p. 6.

culturales.⁷²¹ A diferencia de los libros, concebidos como cardinales propulsores del progreso intelectual, las artes plásticas y musicales se vinculaban al “enaltamiento espiritual” de los individuos y eran consideradas, por muchos representantes, como un lujo factible de ser costeadado de manera particular. Contrariamente, existían otros sectores que veían con buenos ojos su inclusión en la agenda pública ya que habían reparado en su capacidad para transmitir y fomentar los valores morales y patrióticos. En este marco, la escuela fue una de las principales instituciones en donde se desplegaron prácticas pedagógicas tendientes a la formación del “buen” gusto de los alumnos y su núcleo de influencia.⁷²² La educación permitía imponer una estética que, por un lado, se basaba en preceptos como la higiene, el recato y el control de los excesos y, por otro, fortalecía los procesos de individualización asociados a la civilización y al progreso.⁷²³ Además del dominio de la lectoescritura y del cálculo rudimentario, el proyecto modernizador finisecular presentaba una pauta compleja y diferenciada de saberes y prácticas entre las que se encontraba la música vocal, introducida en los planes de estudios provincial y nacional a partir de las leyes 888 de Educación Común de la Provincia de Buenos Aires (1875) y 1420 de Educación Común, Gratuita y Obligatoria (1884). Las palabras de J. H. Figueira publicadas en *El Monitor de la Educación Común* aludían a la importancia atribuida a la música en la formación conductual de los niños:

Si bien es verdad que todas las bellas artes tienen la virtud educativa que he expuesto, no lo es menos que, en cierto modo, la música las aventaja a todas, merced al gran placer que ella proporciona [...] la música vocal es un importante factor educativo del sentimiento, que estimula las inclinaciones simpáticas y dulcifica el carácter, que contribuye a la integridad de la enseñanza y a despertar las aptitudes, que sirve de recreo y contrapeso al *intelectualismo*, que educa el oído

⁷²¹ Agesta, María de las Nieves. “Bibliotecas populares a debate. Estado y bibliotecas en la provincia de Buenos Aires (1874-1880). *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, año 13, n° 26, Mar del Plata, 2020, pp. 24-59.

⁷²² Mercado, Belén. “Escolarizar la mirada: arte, estética y escuela (1880-1910). En: Pineau, Pablo. *Escolarizar lo sensible. Estudios sobre estética escolar (1870-1945)*. Buenos Aires, Teseo, 2014, pp. 101-102

⁷²³ Pineau, Pablo. “Guerra a la escuela bárbara. El establecimiento de una estética moderna en los orígenes del sistema educativo argentino” En: *Ídem*. p. 118.

y la voz, que forma hábitos de atención, y, finalmente, que favorece la disciplina escolar.⁷²⁴

Aunque extensa, la cita constituye una elocuente defensa de la inclusión de dicho arte en los planes de estudio de la escolarización primaria. De acuerdo con Mariano Palamidessi, hasta la tercera década del siglo XX los programas establecidos por el Consejo Nacional de Educación se mantuvieron muy estables.⁷²⁵ Por el contrario, en el ámbito provincial, la gestión de Matías Sánchez Sorondo al frente de la Dirección General de Escuelas en 1914 llevó a cabo una reforma que suprimió las ciencias físico-naturales y la música como materias de enseñanza. Fue entonces cuando se intensificó la “nacionalización” del currículum y la construcción de la conciencia patriótica se volvió un tópico reiterado en las distintas instrucciones generales sobre las asignaturas.⁷²⁶ La música, sin embargo, no fue restituida hasta 1929, cuando se pautaron los Programas y Horarios para las escuelas comunes de la provincia de Buenos Aires.

Como hemos visto en el primer capítulo de esta tesis, durante las décadas iniciales del siglo XX la formación de docentes e intérpretes de música se encontraba principalmente en manos privadas. En distintas ciudades del país existían conservatorios y establecimientos particulares que se dedicaban a la educación de instrumentistas virtuosos y que, al mismo tiempo, nutrían de profesores de música a las escuelas públicas. Se generaba, entonces, cierto grado de colaboración entre las esferas estatal y civil que volvía menos acuciante la necesidad de fundar instituciones oficiales. La creación de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia en 1874 suscitó virulentos debates en la Cámara de Diputados concernientes a la financiación de su funcionamiento. Como ha analizado María de las Nieves Agesta, había dos grupos con posiciones antagónicas: quienes abogaban por su permanencia y quienes exigían su

⁷²⁴ “La educación musical en la escuela primaria”. *El Monitor de la Educación Común*. Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, año XIII, n° 241, 15 de enero de 1894, pp. 586-587.

⁷²⁵ Palamidessi, Mariano. *El currículum para la escuela primaria argentina: continuidades y cambios a lo largo de un siglo*. Victoria, Universidad de San Andrés, 2004, p. 135.

⁷²⁶ Pineau, Pablo. *La escolarización de la provincia de Buenos Aires... Op. Cit.* pp. 60-61.

clausura.⁷²⁷ Entre sus defensores se encontraban Miguel Cané y Luis V. Varela que enfatizaban, por un lado, la relevancia de contar con un ente oficial y gratuito que formara y permitiera la inserción laboral de hombres y mujeres en los circuitos educativos y culturales. Por otro, señalaban la función civilizadora de la música y su rol en la dulcificación de las costumbres, tópicos que fueron frecuentados en los años ulteriores. Los detractores del proyecto institucional, en contrapartida, se escudaban en la escasez de recursos económicos en el erario provincial y en la importancia de asignarlos a actividades productivas y “útiles”. En este sentido, resultan ilustrativas las palabras del diputado Julio Fonrouge quien aseveraba que “de elegir entre la formación de hombres capaces de labrar la tierra para hacerla producir, y la formación de hombres capaces para deleitar el oído con las armonías de la música, la elección no es dudosa”.⁷²⁸ Se torna evidente, entonces, que la disciplina aún no era concebida como un espacio productivo que generara consumo y dividendos económicos sino como una práctica de placer diletante. Si bien en esta instancia el cuerpo legislativo resolvió darle continuidad a la Escuela de Música, los reiterados cuestionamientos sobre su accionar y la precaria situación financiera de la provincia condujeron a su definitivo cierre en 1882.

Como afirman Massone y Olmello, la necesidad de cubrir los cargos docentes en las asignaturas artísticas que estaban en el plan de estudios de la enseñanza estatal alentó la fundación del Conservatorio Nacional en 1888 que, sin embargo, no obtuvo el apoyo estatal suficiente para sostenerse en el tiempo.⁷²⁹ Las iniciativas se reiteraron en los primeros años de la siguiente centuria cuando, en la Cámara de Diputados de la Nación, fueron presentados

⁷²⁷ Entre los primeros se encontraban Miguel Cané y Luis V. Varela. Contrariamente, Rafael Hernández y Julio Fonrouge se oponían al sostenimiento estatal de la Escuela de Música. Ver: Agesta, María de las Nieves. “¿Ruiseñores o labradores? La Escuela de Música y Declamación, una experiencia de educación artística oficial en la provincia de Buenos Aires (Argentina, 1874-1882)”. *Artcultura. Revista de História, Cultura e Arte*. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Brasil. [En evaluación]

⁷²⁸ 19va sesión extraordinaria (06/03/1876). *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires, p. 1703. En: Agesta, María de las Nieves “¿Ruiseñores o labradores? La Escuela de Música y Declamación. *Op. Cit.*

⁷²⁹ Massone, Manuel y Oscar Olmello. “La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina”. *Resonancias. Revista de investigación musical*, v. 22, n° 42, Santiago de Chile, enero-julio 2018, pp. 33-52.

dos proyectos de ley que estipulaban la creación de conservatorios nacionales en Córdoba y Buenos Aires. La propuesta que involucraba a esta última ciudad fue avalada por el profesor de música José M. Roldán y recuperaba algunas de las ideas expresadas en los debates de la década del setenta, ya que se resaltaba el potencial de la música como “regulador de las costumbres sociales y su eficacia como elemento de cultura, más intensa, según opiniones respetables que la escultura y la pintura.”⁷³⁰ Además, cuestionaba a los privados por dirigir su formación a los sectores pudientes de la población e impartir una enseñanza incompleta y sin ningún tipo de regulación oficial:

la educación musical ha encontrado el propicio ambiente para su mayor difusión; pero conjuntamente con ella, individuos de dudosa capacidad, han encontrado también el ambiente para satisfacer sus instintos de antipático mercantilismo, a la sombra de la indiferencia de unos y la ignorancia del pueblo en la materia, con grave detrimento de la misma estudiantina juventud.⁷³¹

Imbuido por el “más noble desinterés”, el proyecto de Roldán procuraba anteponer la calidad educativa por encima de las motivaciones económicas y de distinción social que, según su perspectiva, guiaban a la mayoría de las iniciativas privadas. El accionar desinteresado concordaba, entonces, con los criterios de imparcialidad y profesionalidad que debían sostenerse desde el Estado.

Durante la segunda década del siglo XX se gestaron diferentes iniciativas que se enfocaban, por un lado, en la educación musical de los docentes y, por otro, en la instrucción especializada basada en el modelo conservatorio. En 1911 se reglamentó su enseñanza en las Escuelas Normales de la Nación a partir del proyecto del Inspector de Música Rosendo Bavio, avalado por el presidente del Consejo Nacional de Educación, José María Ramos Mejía. El programa enfatizaba la necesidad de subsanar la carencia de pedagogía musical en los planes de estudios y la importancia de que la disciplina se impartiera de

⁷³⁰ Cámara de Diputados de la Nación. *Creación de un Conservatorio Nacional de Música, Canto y Declamación en la Capital de la República*. Expediente n° 32. Buenos Aires, 16 de julio de 1909.

⁷³¹ Roldán, José María. *Conservatorio Nacional de Música. Fundamentos para su creación presentados al señor Ministro de Instrucción Pública Dr. Rómulo S. Naón*. Buenos Aires, Est. Gráfico Barabino, 1909, p. 5.

manera rigurosa desde los primeros grados de la escolarización dado que, según su perspectiva, era un grave error considerarla como “ramo de mero adorno y simple elemento de variedad en las escuelas” cuando en realidad resultaba un poderosísimo factor de educación moral y artística.⁷³² Por otro lado, los músicos demandaban al Estado la creación de una institución oficial que les permitiera iniciar o perfeccionar sus estudios. En 1919 la Asociación Wagneriana, presidida por Carlos López Buchardo,⁷³³ presentó un proyecto que no sólo tenía como objeto la organización del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico sino que también se proponía crear una biblioteca y una revista especializadas, organismos de interpretación, un museo musical con secciones de arqueología americana y, en relación con esto último, emprender el estudio sistemático de las producciones musicales del folklore continental.⁷³⁴ El plan contemplaba, además, la incorporación de institutos particulares del interior del país como una solución temporal para sistematizar los aprendizajes hasta la efectiva oficialización. De este modo, los exámenes serían presididos por un jurado integrado por profesores del establecimiento nacional que se trasladaría hacia las ciudades que contaran con un numeroso estudiantado de música.⁷³⁵

Sin una expresa voluntad interventora, la gestión radical procuraba encauzar aquellas iniciativas que ya habían sido pergeñadas por la sociedad civil.⁷³⁶ La apertura definitiva del Conservatorio Nacional se produjo en 1924, producto de la articulación del antedicho proyecto de la Asociación Wagneriana

⁷³² Consejo Nacional de Educación. *Programa e instrucciones para la enseñanza de la música en las Escuelas Normales de la Nación*. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico El Comercio, 1911, p. 5.

⁷³³ Carlos López Buchardo había dirigido la Escuela de Bellas Artes de La Plata que contaba con una sección musical. Ver: Suasnábar, María Guadalupe. *De salones e instituciones en el espacio bonaerense*. Op. Cit. p. 38.

⁷³⁴ Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Proyecto para organizar el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imp. Escoffier, Caracciolo y Cia., 1919.

⁷³⁵ Se estimaba que en la provincia de Buenos Aires eran potenciales candidatas las localidades de Azul, Bahía Blanca, Chascomús, Chivilcoy, Dolores, Gral. Villegas, Junín, La Plata, Mar del Plata, Mercedes, Pergamino, San Nicolás, Tandil, Trenque Lauquen y Tres Arroyos. Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Proyecto para organizar...* Op. Cit. p. 16.

⁷³⁶ Losada, Leandro. *Marcelo T. de Alvear. Revolucionario, presidente y líder republicano*. Buenos Aires, Edhasa, 2016, p. 74.

con los intereses del Ejecutivo nacional encabezado por Marcelo Torcuato de Alvear.⁷³⁷ Si bien era conocida su afición por las artes visuales y musicales, es cierto que su sensibilidad cultural no era más significativa que la de gran parte del círculo social en el que transitaba.⁷³⁸ El casamiento con la prestigiosa cantante lírica Regina Pacini había fortalecido su inserción en la alta sociedad y lo había acercado al mundo del espectáculo y las artes. La trama de vínculos forjada en estos circuitos coadyuvaba a amplificar su accionar hacia otros campos, además del político, y esto impactaba en la institucionalización de la actividad musical.⁷³⁹ El gobierno de Alvear impulsó la creación de cuerpos estables de interpretación como la orquesta, el coro y el ballet del Teatro Colón de la ciudad de Buenos Aires para reemplazar el sistema de contratación anual de artistas que regía hasta ese momento pero mantuvo la gestión a cargo de empresas concesionarias privadas.⁷⁴⁰ Luego de la ruptura política de los años treinta, el Estado municipal avanzó sobre este terreno y concentró su administración.⁷⁴¹ En este mismo período, el gobierno bonaerense hizo lo propio con el Teatro Argentino de La Plata, que fue oficializado y dotado de organismos artísticos permanentes en 1937, entre ellos, la orquesta.

El Conservatorio Nacional fue fundado por medio de un decreto presidencial en el que era nombrado Carlos López Buchardo como su director, reconociendo, así, la labor previa que aquel había desarrollado en la Wagneriana y en la Escuela de Arte Lírico y Escénico que pasó a depender de la nueva institución.⁷⁴² Aunque inicialmente el proyecto presentado por la primera estipulaba que los cargos de director y sub-director podían ser renovados por un solo período, López Buchardo estuvo al frente del Conservatorio por más de veinte años y concentró las decisiones sobre el

⁷³⁷ Mansilla, Silvina Luz. "El nacionalismo musical en Buenos Aires..." *Op. Cit.*

⁷³⁸ Losada, Leandro. *Marcelo T. de Alvear. Op Cit.*, p. 25.

⁷³⁹ Ídem. p. 96.

⁷⁴⁰ Mansilla, Silvina. "El nacionalismo musical en Buenos Aires". *Op. Cit.* p. 11.

⁷⁴¹ Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940...* *Op. Cit.*

⁷⁴² García Cánepa, Julio César. "La enseñanza musical en Argentina: el Conservatorio Nacional de Música «Carlos López Buchardo»" *Conservatorianos*, n° 6. México, Conservatorio Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación René Avilés Fabila A.C., 2000, pp. 53-57.

nombramiento del cuerpo docente y el personal.⁷⁴³ Esto da cuenta de que el músico se encontraba en una posición de relativa hegemonía que le permitía incidir en la redacción de las normativas y maniobrar legítimamente en una coyuntura en la que los capitales social y simbólico pesaban más que las mismas reglas. La fundación del Conservatorio Nacional conllevó una redefinición parcial del rol del Estado, en tanto aumentaba el gasto público para garantizar su funcionamiento a la vez que continuaba subvencionando a las entidades privadas de Capital Federal y de distintas ciudades argentinas.⁷⁴⁴ De manera paralela, se producía una complementariedad entre las distintas esferas debido a que los alumnos de los establecimientos particulares se inscribían en los cursos superiores del instituto nacional para obtener títulos oficiales que, además de ser válidos legalmente, gozaban de una mayor legitimidad que los otorgados por aquellos.⁷⁴⁵ Pese a que los Estados provinciales habían abierto instituciones para la formación de músicos,⁷⁴⁶ la alta demanda de profesores en el sistema educativo público y la escasez de estos espacios habilitaba la inserción de graduados aun cuando no contaran con credenciales avaladas por el Estado.

5.2. La cultura como materia de intervención estatal en los años treinta

La caída abrupta de la actividad económica y el fuerte aumento de los índices de desocupación producto de la debacle de 1929 demandaron a las administraciones públicas nuevos modos de intervención y de planificación

⁷⁴³ Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. *Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Reglamento administrativo*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1926.

⁷⁴⁴ La Cámara de Diputados de la Nación recibía numerosos pedidos de subsidios por parte de conservatorios e institutos privados de distintas ciudades argentinas, entre ellas, La Plata, Santiago del Estero, Salta y Córdoba. En futuros trabajos se ahondará en los procedimientos y mecanismos para el otorgamiento de subvenciones estatales a instituciones de enseñanza y producción musical.

⁷⁴⁵ Mansilla, Silvina Luz. "El nacionalismo musical en Buenos Aires..." *Op. Cit.*

⁷⁴⁶ En 1909 había sido fundada la Academia de Bellas Artes en Tucumán, en 1911 el Conservatorio Superior de Música "Félix T. Garzón" en Córdoba y en 1928 el Instituto Escolar de Música y Declamación en Salta. Mientras que las experiencias tucumana y salteña se orientaban a la enseñanza de la disciplina para insertarse en el mundo laboral, el establecimiento cordobés tenía un perfil más academicista ligado a la formación de intérpretes.

para hacer frente a los efectos adversos que comportaba la crisis.⁷⁴⁷ Los gobiernos de orientación conservadora que surgieron en Argentina durante la década de 1930 se basaron en el fraude electoral para permanecer en espacios de gestión y control y en formas represivas para profundizar la injerencia del Estado en la economía y en la sociedad.⁷⁴⁸ Con un afán racionalizador de la estructura pública, se crearon nuevos organismos como el Departamento Nacional del Trabajo, la Junta Reguladora de Granos y Carnes, la Dirección Nacional de Vialidad y la Dirección de Parques Nacionales.⁷⁴⁹ Además de las áreas establecidas con anterioridad –como Seguridad, Educación y Salud–, se incrementaron las incumbencias estatales en la esfera cultural y se amplió la burocracia ocupada de la materia. A diferencia de la elasticidad de la política de subsidios –concedidos o denegados según las coyunturas económicas y políticas–, la institucionalización oficial implicaba el sostenimiento permanente de las entidades y, por consiguiente, el aumento del gasto público en dichos rubros.

Durante el período fueron organizadas la Academia Argentina de Letras, la Academia Nacional de Bellas Artes y la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual. Se sancionó, asimismo, la Ley 11.723 que, además de crear el Registro Nacional de Propiedad Intelectual (RNPI),⁷⁵⁰ estipulaba un programa de fomento de las artes y de las letras que quedaba en manos de la Comisión Nacional de Cultura (CNC), fundada por la misma legislación.⁷⁵¹ Como señala Flavia Fiorucci, la intervención en este ámbito permitía concretar un proyecto

⁷⁴⁷ Persello, Ana Virginia. "La ingeniería institucional en cuestión en la Argentina de los años '30. Del 'estado consultivo' al 'gobierno de los funcionarios'". *Op. Cit.*

⁷⁴⁸ De acuerdo con la perspectiva de Oscar Aelo, esta ampliación del aparato estatal se produjo de manera desordenada y con escasa coordinación. Ver: Aelo, Oscar. "El gobierno Mercante. Estado y Partido en la provincia de Buenos Aires, 1946-1951". *Entrepassados*. Año XVI, n° 32, 2007, pp. 123-142.

⁷⁴⁹ Cattaruzza, Alejandro. *Historia de la Argentina 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 176.

⁷⁵⁰ Sus funciones fueron encomendadas provisoriamente a la Dirección de la Biblioteca Nacional en carácter de disposición transitoria. Cámara de Diputados de la Nación. *Presupuestos de sueldos y gastos del Registro Nacional de Propiedad Intelectual y Comisión Nacional de Cultura*. Buenos Aires, 8 de agosto de 1934.

⁷⁵¹ Lacquaniti, Leandro. *La Comisión Nacional de Cultura*. *Op. Cit.*

cultural que, potencialmente, fuese capaz de representar a la nación.⁷⁵² Desde los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo, numerosos intelectuales y artistas ensayaban respuestas para el recurrente interrogante acerca de los rasgos auténticamente argentinos y se multiplicaban las agrupaciones políticas y culturales nacionalistas. Para los años treinta, esta ideología adquiriría un carácter militarista y católico, se posicionaba en contra de la democracia y del liberalismo y sustentaba acciones estatales que pretendían impactar sobre una presunta sociedad heterogénea y desintegrada a causa de las políticas inmigratorias.⁷⁵³ En las primeras etapas de la educación, las autoridades conservadoras intentaban inculcar el espíritu liberal y el accionar de los próceres patrióticos en una tensa conjunción con la defensa de la tradición y la recuperación de un pasado primigenio ligado al mundo rural y gauchesco.⁷⁵⁴ Los docentes eran quienes debían enseñar con convicción la historia, la geografía y los emblemas nacionales por medio de ceremonias escolares y rituales cívicos a los que se superponían las simbologías patrióticas, militares y eclesiásticas.⁷⁵⁵ La asignatura musical formó parte de este avance por medio de la introducción de la enseñanza del canto en todos los niveles de la escolarización y de nociones elementales de teoría en los grados superiores.⁷⁵⁶ Respecto del repertorio, las selecciones se basaban en la lista de cantos escolares aprobada por el Consejo Nacional de Educación en 1934 e incluían rondas y juegos infantiles, canciones de cuna, sobre animales y fenómenos naturales y

⁷⁵² Fiorucci, Flavia. "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el peronismo" *Op. Cit.*

⁷⁵³ Lvovich, Daniel. *El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006; Devoto, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.

⁷⁵⁴ Bisso, Andrés. "La revista Educación bonaerense durante el período de gobierno de Manuel A. Fresco (1936-1940): Acerca de los "usos del pasado" en los discursos y las prácticas escolares". *Clío & Asociados*, n° 15, 2011, pp. 27-52. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5013/pr.5013.pdf

⁷⁵⁵ Así, se instauraron fechas conmemorativas como el día de la Escarapela, del Himno nacional, de la tradición y se fomentó la inclusión de música folclórica en las fiestas escolares a fin de reforzar la pedagogía nacionalista. Ver: Puiggrós, Adriana. *Qué pasó en la educación argentina...* *Op. Cit.*

⁷⁵⁶ Consejo Nacional de Educación. *Escuelas primarias de los territorios y colonias nacionales. Planes de estudios y programas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Consejo Nacional de Educación, 1935 y Consejo Nacional de Educación. *Programas para las escuelas comunes de la Capital Federal, aprobados por el H. Consejo el 28 de febrero de 1936*. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Consejo Nacional de Educación, 1936.

otras que evocaban paisajes nacionales. A su vez, indicaba cuáles eran obligatorios y disponía la exigencia de solicitar autorización en caso de plantear otras propuestas.⁷⁵⁷ Además del Himno Nacional y de otras obras patrias,⁷⁵⁸ los alumnos debían aprender en cada curso no menos de diez melodías compuestas por autores argentinos y compiladas en cancioneros escolares o infantiles. Como ha analizado Andrés Bisso, el establecimiento de una única versión del Himno había originado controversias en el ámbito educativo provincial, que se replicaron en escalas superiores.⁷⁵⁹ Fue así que en 1938 el Consejo Nacional de Educación solicitó la difusión de la versión oficial definitiva para propender a la uniformidad de su ejecución y canto en todas las instituciones públicas del país. A su vez, se determinó la obligatoriedad de su aprendizaje de memoria desde el tercer grado de la escolarización primaria y, en los siguientes términos, se notificó al “personal directivo y docente por medio de las Inspecciones Generales que el Himno Nacional deberá ser cantado por todos los alumnos de las escuelas, niños y adultos y por los maestros, sin que pueda justificarse como causa de excepción la desafinación de la voz o la carencia de oído musical.”⁷⁶⁰ El carácter sagrado asignado a sus estrofas evidenciaba su necesaria inclusión en los actos oficiales. En el plano de la composición, la Federación de Sociedades Populares de Educación⁷⁶¹ organizaba concursos de canciones escolares inéditas sobre temas nacionales, patrióticos y del folklore nativo que

⁷⁵⁷ Consejo Nacional de Educación. “Se aprueba lista de canciones escolares”. *Educación común en la capital, provincias y territorios nacionales*, 1934. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Consejo Nacional de Educación, 1936, p. 375.

⁷⁵⁸ Las obras obligatorias eran el Saludo a la Bandera de Correjter, San Lorenzo de Silva, La bandera de Imbroisi, Mi bandera de Romano, Himno a Sarmiento de Correjter e Himno al árbol de Serpenti.

⁷⁵⁹ Bisso, Andrés. “La Revista Educación bonaerense durante el período de gobierno de Manuel A. Fresco...” *Op. Cit.*

⁷⁶⁰ Consejo Nacional de Educación. “Se solicita copia oficial definitiva del Himno Nacional Argentino”. *Educación común en la capital, provincias y territorios nacionales*, 1938. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Consejo Nacional de Educación, 1938, p. 640.

⁷⁶¹ La Federación Nacional de Sociedades Populares de Educación se había conformado en 1930 y nucleaba los centros y las asociaciones dedicados a la difusión de la cultura pública con el propósito de representar y defender las sociedades adheridas, incentivar la constitución de nuevas entidades y divulgar sus actividades, entre otros. Integraban esta federación escuelas de puertas abiertas, de artes y oficios, universidades populares, jardines y recreos infantiles, clubes de madres, bibliotecas, ateneos y las cooperadoras de escuelas públicas. “Federación de sociedades populares de educación”. *El monitor de la educación común*. Buenos Aires, año 51, n°705, septiembre de 1931, pp. 251-254.

eran premiadas con medallas de oro y plata, su ejecución en un acto público y la impresión y registro a nombre de su autor de acuerdo con la Ley de Propiedad Intelectual.⁷⁶² La fuerza simbólica de esta impronta estética durante los años treinta fue de tal magnitud que en la reglamentación para los premios anuales a la producción musical argentina de la CNC quedaba establecido que, en caso de igualdad de méritos, la institución priorizaría aquellas obras de ambiente o carácter nacional.⁷⁶³ De manera similar, en el campo de la plástica bonaerense predominaban dos ejes temáticos vinculados con las escenas costumbristas y los paisajes rurales y serranos que intentaban idealizar la geografía pampeana.⁷⁶⁴ La promoción del repertorio folklórico fue oficializada en 1943, a partir de la creación del Instituto Nacional de la Tradición y continuada por el peronismo por medio de la Comisión Nacional del Folklore, fundada en 1948.⁷⁶⁵

En la provincia de Buenos Aires, la reestructuración estatal impulsada por la gestión conservadora tuvo como objeto intensificar su intervención en las instituciones gubernamentales y asegurar su poder en un contexto de virulentos conflictos entre distintas tendencias y facciones.⁷⁶⁶ Bajo el lema “Dios, Patria y Hogar”, los gobernantes bonaerenses intentaron obtener consenso político por medio de la colaboración con la Iglesia Católica y la exaltación del nacionalismo,⁷⁶⁷ sobre todo durante la gestión de Manuel A. Fresco entre 1936 y

⁷⁶² “Se realiza un concurso”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIV, n° 4626, 19 de diciembre de 1933, p5.

⁷⁶³ Cámara de Diputados de la Nación. “Reglamentación para los premios a la producción musical Argentina”. *Fondo Permanente de la Comisión Nacional de Cultura*. Buenos Aires, 24 de septiembre de 1935, expediente n° 38.

⁷⁶⁴ Suasnábar, María Guadalupe. *De salones e instituciones... Op. Cit.* p. 129

⁷⁶⁵ Sobre la promoción de la música folklórica y su relación con el nacionalismo ver: Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*. Buenos Aires, Edhasa, 2012; Bentivegna, Diego. “La revista del Instituto Nacional de la Tradición: estudios folklóricos, nacionalismo y tradicionalismo en el primer peronismo”. En: Panella, Claudio y Guillermo Korn (Comps.) *Ideas y debates para la nueva argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*. Vol. III. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2016, pp. 107-138.

⁷⁶⁶ Suasnábar, María Guadalupe. *De salones e instituciones... Op. Cit.* p. 96.

⁷⁶⁷ Béjar, María Dolores. “Altars y banderas en una educación popular. La propuesta del gobierno de Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires (1936-1940)” En: De Amézola, Gonzalo, Ana María Barletta, María Dolores Béjar y Juan Alberto Bozza. *Mitos, altares y fantasmas. Aspectos ideológicos en la historia del nacionalismo argentino*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1992, pp. 83-130.

1940. La preocupación oficial por intervenir en los procesos de exhibición y legitimación de la producción cultural se manifestaba en la creación de entidades que contribuyeran a construir tradiciones y tendencias artísticas acordes con los rasgos atribuidos a la identidad argentina. La Comisión Provincial de Bellas Artes (CPBA) fue instaurada en 1932 con un claro propósito pedagógico de fomentar la educación de sus habitantes por medio de la organización de conferencias, exposiciones y el sostenimiento y promoción del antedicho Museo Provincial.⁷⁶⁸ Su accionar no se restringió a la ciudad platense sino que desarrolló una significativa labor de difusión en distintos distritos del territorio bonaerense en donde organizó salones y museos que guiaban las pautas de circulación y consumo hacia determinadas corrientes estéticas.⁷⁶⁹ A su vez, contribuyó a consolidar aquellos campos artísticos que contaban con cierta trayectoria, como fue el caso de Tandil y de Bahía Blanca.⁷⁷⁰ En esta última localidad, la confluencia entre los intereses de los productores culturales y los del gobierno municipal posibilitaron que las artes visuales lograran un alto nivel de formalización.⁷⁷¹ Durante el gobierno del intendente conservador Florentino Ayestarán fue establecida la Comisión Municipal de Bellas Artes en 1930 y, un año después, se produjo la organización del I Salón Anual y la posterior inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes.⁷⁷² El interés local por institucionalizar se tradujo también en la creación de asociaciones privadas que gestionaron en favor de la apertura de academias de enseñanza como el

⁷⁶⁸ Esta dependencia fue transformada en Dirección Provincial de Bellas Artes en el año 1944. Suasnábar, María Guadalupe. *De salones e instituciones en el espacio bonaerense... Op. Cit.* y Oyuela, María Soledad. *Las políticas públicas de la Provincia de Buenos Aires en la conformación de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940. Una cronología de los salones de arte.* La Plata, Universidad Nacional de La Plata [documento de conferencia], 2010. Recuperado de: https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI_9459d51da8976f6d93f20d3d4368e719

⁷⁶⁹ Suasnábar, María Guadalupe. *De salones e instituciones... Op. Cit.*, p. 11.

⁷⁷⁰ Sobre las prácticas intelectuales en el mundo cultural tandilense, ver: Pasolini, Ricardo. "Antifascismo y redes sociales en provincia: El Ateneo de Cultura Popular de Tandil, 1935-1936", *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, n° 12, UNCuyo, 2015; *La Utopía de Prometeo.* Tandil, Universidad del Centro de la provincia de Buenos Aires, 2006; "Entre la evasión y el humanismo. Lecturas, lectores y cultura de los sectores populares. La Biblioteca Juan B. Justo de Tandil, 1928-1945", *Anuario del IEHS*, n° 12, Tandil, FCH-UNICEN, 1997

⁷⁷¹ Agesta, María de las Nieves. "Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal..." *Op. Cit.*

⁷⁷² Ribas, Diana. Diana Ribas. "¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en bahía blanca (1928- 1940)" *Op. Cit.*

Taller Libre (1933) que luego dio origen a la Escuela de Bellas Artes “Proa”. Con un carácter político marcadamente diferente, la administración socialista a cargo de Agustín de Arrieta entre 1932 y 1935 desplegó un programa de reformas amplias que procuraba democratizar y modernizar el sistema político y mejorar las condiciones de vida de los trabajadores.⁷⁷³ Este proyecto era compartido por buena parte de los socialistas argentinos quienes, influidos por las corrientes racionalistas e ilustradas, desarrollaron una vasta actividad cultural y educativa en distintas localidades del país a fin de alfabetizar y concientizar ideológicamente a los sectores populares.⁷⁷⁴ Como veremos en el siguiente capítulo, el gobierno bahiense promovió la creación de centros culturales, escuelas de artes y oficios, bibliotecas públicas e instituciones de enseñanza artística.

5.3. Cambios y continuidades en las políticas culturales de mediados de siglo

La irrupción del peronismo a mediados de los años cuarenta fue un punto de inflexión en la vida política, social y cultural del país que supuso hondas transformaciones en la estructura estatal y en sus articulaciones con la sociedad civil. Las políticas culturales sostenidas por el gobierno justicialista se dirigían, por un lado, a intervenir en las dinámicas del campo intelectual a partir del establecimiento de nuevas legislaciones y dependencias abocadas a la administración cultural y, por otro, a integrar simbólicamente a la población extendiendo el consumo de la “cultura legítima” a una mayor cantidad de público con el propósito de jerarquizar sus gustos estéticos.⁷⁷⁵ Mientras que el primer objetivo suscitó distintos posicionamientos entre los grupos

⁷⁷³ Cernadas, Mabel. “Cuando los socialistas gobernaron Bahía Blanca: la intendencia de Agustín de Arrieta (1932-1935)...” *Op. Cit.*

⁷⁷⁴ Graciano, Osvaldo. *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda, 1918-1955*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008; Camarero, Hernán. *A la conquista de la clase obrera*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007 y Martocci, Federico. “Socialismo, cultura y trabajadores en el Territorio pampeano (1913-1939). En: Mases, Enrique y Mirta Zink (Eds.) *En la vastedad del “desierto” patagónico... Estado, prácticas y actores sociales (1884-1958)*, Prohistoria-EdUNLPam, Rosario, 2014, pp. 165-189.

⁷⁷⁵ Fiorucci sostiene que no se trató de un proceso aislado sino que la ampliación de la burocracia cultural coincidió con un clima de época compartido por varios países. Ver: Fiorucci, Flavia. “La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado”. *Op. Cit.*

intelectuales, el segundo motorizó una serie de medidas con carácter distributivo que apuntaron a “democratizar la cultura” promoviendo diferentes manifestaciones entre grupos que habían ocupado lugares subalternos y facilitando los medios necesarios para quienes pretendieran concretar sus inquietudes artísticas.

La diagramación de una organización más compleja y específica fue posible gracias a la separación de los asuntos culturales y educativos de la órbita del Ministerio de Justicia. En 1948 fue creada la Secretaría de Educación que, un año más tarde, adquirió la categoría de Ministerio.⁷⁷⁶ Desde sus inicios contó con una Subsecretaría de Cultura ocupada de liderar y coordinar las políticas en esta área y de fortalecer sus instituciones.⁷⁷⁷ Esta dependencia concentró la gestión de distintos entes que dependían de la administración nacional, entre ellos, la Comisión Nacional de Cultura establecida en los años treinta,⁷⁷⁸ e intentó regular –con poco éxito– el accionar de los grupos intelectuales.⁷⁷⁹

El avance estatal sobre la música académica se materializó en la organización de la Dirección Nacional de Música (DNM), dependiente del Ministerio de Educación y encomendada al perfeccionamiento, difusión y conservación de la cultura y actividad musical del país. La DNM tuvo su origen en el proyecto presentado por el senador peronista Juan Fernando De Lázaro, que afirmaba la relevancia de la música como una de las artes que más fácilmente llegaba a mayor número de seres para “elevar” su nivel cultural y enfatizaba el rol del Estado como coordinador y orientador de los esfuerzos

⁷⁷⁶ Una vez reformada la constitución, se sancionó la Ley Orgánica de Ministerios que elevó a veinte el número de dependencias de este tipo. A partir de la creación del Ministerio de Educación, el Consejo Nacional de Educación fue transformado en Dirección General de Enseñanza Primaria y pasó a depender de aquel organismo. Petitti, Eva Mara. *Más allá de una escuela peronista...* Op. Cit.

⁷⁷⁷Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo. 1945-1955. Op. Cit.* p. 31.

⁷⁷⁸ Los miembros de la CNC fueron renovados en sus cargos según los criterios del Poder Ejecutivo Nacional y el organismo continuó funcionando como asesor de la nueva Subsecretaría. Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo. 1945-1955. Op. Cit.* p. 33.

⁷⁷⁹ En 1948 fue creada la Junta Nacional de Intelectuales que pretendió encuadrar en una misma organización a grupos letrados ideológicamente contrarios y en 1952 fue establecido un Consejo Académico Nacional para centralizar la fiscalización de la labor de las academias. Ambas iniciativas generaron un profundo rechazo en la intelectualidad antiperonista que acabó por desarticularlas. Fiorucci, Flavia. “La administración cultural del peronismo”. Op. Cit.

para lograr la soberanía política y cultural por medio de la música, “vehículo y expresión de los sentimientos que informan el fondo íntimo del ser nacional”.⁷⁸⁰ Así, el arte –y la disciplina que nos ocupa particularmente– eran contemplados dentro del Primer Plan Quinquenal ya que cumplían la misión de orientar al pueblo hacia una cultura propia que recuperara tanto los aspectos esenciales de la nacionalidad argentina como las normas de los países “más progresivos”.⁷⁸¹ La propuesta recibió el apoyo de distintas organizaciones gubernamentales y civiles vinculadas a la actividad musical cuyas misivas dejan ver el beneplácito de la intervención estatal en la materia y el incentivo de la reglamentación del ejercicio de la profesión musical.⁷⁸² La Dirección tenía su sede en la Capital Federal y estaba integrada por un grupo heterogéneo de personas entre las que se hallaban diferentes funcionarios estatales ligados a las actividades educativas y culturales, representantes de las universidades y de las asociaciones gremiales vinculadas a la enseñanza y la producción musical.⁷⁸³ Para su funcionamiento se dividía en dos departamentos, uno de Formación y Perfeccionamiento y otro de Conservación y de Difusión de la Cultura Musical. El primero se ocupaba de la configuración de un arte con carácter nacional, de la organización de la enseñanza musical, de la fiscalización de las actividades educativas en los conservatorios particulares, de la promoción de músicos extranjeros y del

⁷⁸⁰ De Lázaro, Juan Fernando. “Fundamentos”. *Cámara de Senadores de la Nación*. Buenos Aires, 17 de mayo de 1951, p. 180.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

⁷⁸² Entre ellas, el Ministerio de Educación, las asociaciones de Artistas Músicos Argentinos, de Danzas Folklóricas Argentinas, del Profesorado Orquestal, la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, el Centro de Profesores Egresados del Conservatorio de Música y Arte Escénico, el Ateneo de Cultura Artística y el Instituto Argentino-Italiano de Intercambio Cultural. Ver: Cámara de Diputados de la Nación. *Diversas instituciones culturales de la Capital Federal solicitan la aprobación del proyecto de ley por el que se crea la Dirección Nacional de Música*. Expediente n° 236. Buenos Aires, 1 de agosto de 1951.

⁷⁸³ Era presidida por el Ministro Secretario de Estado de Educación y conformada por el Director General de Cultura, un secretario y prosecretario general, los directores de Institutos especializados, del Gabinete de Investigaciones Folklóricas, de Conservación de la Cultura Musical, de Espectáculos Musicales, de Música del Cine y de Radios, un representante de cada universidad del país que tuviera instituciones musicales, un representante de la Inspección de Música de la enseñanza primaria, otro de enseñanza secundaria, normal y superior, un representante del Ministerio Secretaría de Estado de Relaciones Exteriores y Culto, un representante de la Municipalidad de Buenos Aires y cuatro representantes gremiales de las asociaciones que congregaba a docentes, profesores de orquesta, solistas y compositores y conservatorios particulares.

otorgamiento de becas para artistas argentinos.⁷⁸⁴ Por su parte, el segundo tenía a su cargo la dirección y orientación de toda la actividad musical de los teatros, radios, cines y organismos orquestales o de banda.⁷⁸⁵ La DNM concentraba la administración de distintos entes públicos al tiempo que era estrechamente fiscalizada por el Poder Ejecutivo Nacional.⁷⁸⁶ De hecho, la designación de sus miembros y la elaboración de sus reglamentaciones debían ser aprobadas por aquella autoridad. Es posible que, como sucedía en otras áreas, la falta de desarrollo de la estructura institucional dificultara su articulación en otra dependencia y, al mismo tiempo, esto posibilitaba un control estrecho por parte del Ejecutivo.⁷⁸⁷ Aunque no nos centraremos aquí en el accionar desplegado por el organismo, resulta válido afirmar que la regulación de la producción y difusión musical fue profundizada a partir de la creación de una agencia específica que acompañaba la creciente institucionalización estatal.

Fundado en 1945 y con una fuerte impronta oficialista, el periódico *Buenos Aires Musical*⁷⁸⁸ se pronunciaba respecto de la organización de orquestas

a pesar de la importante actividad musical que se cumple en él, nuestro país ha marchado hasta ahora a la zaga de todas las naciones civilizadas del globo, en las cuales, cualquier ciudad de cincuenta mil habitantes cuenta con su orquesta sinfónica. La resolución de este problema, viene a dotar, en buena hora, a la

⁷⁸⁴ En las artes plásticas, el Poder Ejecutivo intervino en la organización y premiación del Salón Nacional privilegiando las obras referidas a un carácter folklórico, a lo histórico-militar, a las escenas de paisajes, rurales, a temas como la confraternidad americana, al crecimiento nacional o a la exaltación del trabajo. Ver: Siracusano, Gabriela. "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50". En: Burucúa, José Emilio. *Arte, sociedad y política*. Op. Cit. Tomo II, pp. 13-55.

⁷⁸⁵ Mientras que el primero agrupaba a la Dirección de Estudios Especializados y al Gabinete de Investigaciones Folklóricas, el segundo reunía las direcciones de Conservación de Cultura Musical, de Espectáculos Musicales y de Música del Cine y de Radios.

⁷⁸⁶ El Conservatorio de Música y Arte Escénico, el Conservatorio Municipal de Música "Manuel de Falla" y las escuelas de Danzas, Coro y Ópera del Teatro Colón pasaron a depender de la DNM. A partir de entonces se denominarían Instituto Nacional Superior de Música y Escuela Profesional de Música, respectivamente. También se transfirieron el Teatro Colón y el Teatro San Martín al Ministerio-Secretaría de Estado de Educación de la Nación y se encomendó a la DNM su funcionamiento.

⁷⁸⁷ En futuras investigaciones analizaremos las implicancias y efectos de esta concentración de funciones en la DNM.

⁷⁸⁸ El *Buenos Aires Musical* era un periódico quincenal dirigido por Enzo Valenti Ferro que comenzó a publicarse en 1946. Constituía un espacio de información y crítica dedicado a la música académica local e internacional de la época. Además de ocuparse de la ciudad de Buenos Aires, incluía una sección sobre la música en el interior del país. Ver: Corrado, Omar. "Buenos Aires Musical, 1952: conceptos y debates sobre música argentina, una vez más". *Música e Investigación*. Año 18, n° 27, 2019, pp. 41-69.

Argentina de un instrumento de cultura que tendrá profunda gravitación en la educación estética popular.⁷⁸⁹

Con una perspectiva que situaba a Buenos Aires como nodo de irradiación cultural, la publicación enfatizaba la necesidad de que los conjuntos musicales realizaran giras por el interior del país a fin de extender su accionar educativo hacia aquellas provincias que, por falta de recursos, no habían podido mantener sus propias agrupaciones ni recibido embajadas artísticas desde la Capital Federal. Es por ello que la instauración de la Orquesta Sinfónica del Estado en 1948 fue presentada como un acontecimiento de alcance nacional.⁷⁹⁰ No obstante, en aquel año fueron creados múltiples organismos radicados en diferentes ciudades: las orquestas de las universidades nacionales de Cuyo y Tucumán, la orquesta municipal de Mar del Plata y la sinfónica de Entre Ríos. En paralelo, la enseñanza musical fue jerarquizada e incluida en la oferta académica de universidades nacionales como Cuyo, Tucumán, Córdoba y del Litoral que implementaron un programa integrador de las artes.

[Cuadro 2] Instituciones educativas de dependencia universitaria

Dependencia	Universidad	Ubicación	Fecha de apertura
Conservatorio de Música y Arte Escénico	Universidad Nacional de Cuyo	Mendoza	1940
Instituto Superior de Artes	Universidad Nacional de Tucumán	S. M. de Tucumán	1948
Escuela Superior de Bellas Artes	Universidad Nacional de Córdoba	Córdoba	1948
Profesorado de Música	Universidad Nacional del Litoral	Santa Fe	1949

Fuente: Elaboración propia.

A su vez, fueron implementados distintos proyectos enfocados en la difusión de actividades culturales en el interior del país y en la subvención de prácticas

⁷⁸⁹ “Creárase la Orquesta Sinfónica del Estado”. *Buenos Aires Musical*. Buenos Aires, año I, n° 11, 15 de septiembre de 1946, p. 1.

⁷⁹⁰ Es necesario señalar que dos años antes había sido instituída la Orquesta Sinfónica del Teatro Municipal de Buenos Aires, hoy denominada Orquesta Filarmónica.

artísticas vocacionales.⁷⁹¹ De acuerdo con el análisis realizado por Fiorucci, durante la década del cincuenta se produjo un repliegue del Estado en esta materia que impactó en la disminución del presupuesto y en la disolución de sus principales entidades burocráticas.⁷⁹² La Subsecretaría fue transformada en Dirección Nacional de Cultura en 1950 y su tardía reglamentación expuso los síntomas de un grave deterioro en su funcionamiento institucional.⁷⁹³

En el ámbito provincial, la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952) continuó profundizando las capacidades del Estado en dicha materia y propició importantes cambios que se insertaron en un proceso de especialización de las funciones y centralización de las decisiones.⁷⁹⁴ La complejización de la estructura burocrática acarrea una progresiva conversión de los cuerpos colegiados en órganos con menor cantidad de integrantes e, incluso, de carácter unipersonal. El Consejo General de Educación, la Dirección General de Escuelas y los Consejos Escolares fueron reemplazados en 1949 por el Ministerio de Educación de la provincia a cargo de Julio César Avanza hasta 1952.⁷⁹⁵ Nacido en Bahía Blanca y proveniente de un hogar con una fuerte impronta musical,⁷⁹⁶ Avanza desarrolló una gestión caracterizada por una intensa renovación institucional en el marco de la cual se conformaron las Subsecretarías de

⁷⁹¹Leonardi, Yanina. "De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo". *Teatro XXI*, n° 35, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019, pp. 71-84.

⁷⁹² La Comisión Nacional de Folklore, la Junta Nacional de Intelectuales y la Comisión Nacional de Cultura dejaron de funcionar durante estos años.

⁷⁹³ Esta modificación implicaba, por un lado, un descenso en su jerarquía y, por otro, una disminución en las partidas presupuestarias. Ver: Fiorucci, Flavia. "La administración cultural del peronismo". *Op. Cit.*, p. 47.

⁷⁹⁴ El balance realizado por Eva Mara Petitti en el plano educativo indica la existencia de ciertos elementos de continuidad y otros de ruptura con las políticas públicas de la década del treinta. Mientras que los primeros se vinculan al avance del Estado sobre la sociedad civil, la permanencia de la voluntad modernizante de los gobiernos conservadores y la extensión de procesos de democratización que supuestamente estaban en marcha, los segundos señalan profundas transformaciones en los aspectos simbólicos. Ver: Petitti, Mara. "Notas en torno a los estudios sobre educación durante el primer peronismo". *A contracorriente*. Vol. 9, n°3, 2012, pp. 199-224.

⁷⁹⁵ Petitti, Mara. "La educación estatal en Argentina durante el peronismo: El caso de la provincia de Buenos Aires (1946-1955)". *Trabajos y Comunicaciones*, n° 39, Universidad Nacional de La Plata, 2013. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6087/pr.6087.pdf

⁷⁹⁶ Julio César Avanza era hijo de Celia Radaglia de Avanza, una reconocida cantante y profesora de música de la ciudad.

Educación, Administración y Cultura y una Dirección General.⁷⁹⁷ Mientras que en la primera repartición fue nombrado Carlos Acosta, en las siguientes fueron designados tres abogados que, al igual que Avanza, pertenecían al grupo de exforjistas provenientes de Bahía Blanca.⁷⁹⁸ La Subsecretaría de Cultura fue incorporando distintas agencias como el Instituto de la Tradición de la provincia de Buenos Aires, el Museo y Archivo Dardo Rocha y los departamentos de Extensión y de Cultura Social.⁷⁹⁹ Promovió, a su vez, la realización de espectáculos, conciertos, exposiciones, concursos de arte, la organización del Primer Congreso Provincial de Bibliotecas y la publicación de las revistas *Biblioteca y Cultura*.⁸⁰⁰

El gobierno justicialista promovió una selección musical que contemplaba, por un lado, una vertiente tradicional y popular y, por otro, una de raíz académica cuya propagación debía alcanzar a distintos sectores sociales a fin de enaltecer el nivel cultural de la población.⁸⁰¹ En efecto, la radiodifusión y las instituciones educativas operaron como canales privilegiados para promocionar estos repertorios.⁸⁰² Desde 1948, los alumnos del Ciclo Básico y del nivel Superior del Magisterio recibían clases de Cultura Musical, una materia centrada en el aprendizaje de canciones argentinas nacionalistas y europeas.⁸⁰³

⁷⁹⁷ Desde 1945 existía en la provincia una Dirección General de Cultura creada a partir del decreto 13.055/45. Julio César Avanza se había desempeñado como secretario de esta repartición.

⁷⁹⁸ La Dirección General estuvo a cargo de Gerardo Cornejo, las tareas de la sección de Cultura fueron encomendadas a José Cafasso y las de Administración a José Aralda.

⁷⁹⁹ María Guadalupe Suasnábar menciona que en noviembre de 1948 se creó una Comisión de Cultura integrada por los directores de instituciones como el Archivo Histórico de la Provincia, el Museo Colonial e Histórico de Luján, el Museo Provincial de Bellas Artes y de Bibliotecas Populares. Suasnábar, María Guadalupe *De salones e instituciones... Op. Cit.* p. 241.

⁸⁰⁰ Petitti, Eva Mara. *Más allá de una escuela peronista. Op. Cit.*

⁸⁰¹ Las reglamentaciones de los años cincuenta estipulaban qué géneros eran considerados música nacional, entre ellos, todos los autóctonos, tradicionales y criollos, tangos, valeses, rancheras, milongas y otros géneros de autores argentinos. Ver: Hildbrand, Sebastián Mauricio. "Con fuerza de ley. Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946-1955)". *Revista del ISM*. n° 16, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, 2016, pp. 66-67.

⁸⁰² En el capítulo anterior nos hemos ocupado de las legislaciones sobre radiodifusión durante el peronismo y de su impacto en la diagramación de las programaciones.

⁸⁰³ Mientras que los alumnos del Ciclo Básico recibían clases dos horas semanales de Cultura Musical, los del nivel Superior del Magisterio se limitaban a una hora semanal. Secretaría de Educación de la Nación. *Plan de estudios. Cursos del Ciclo Básico (Bachillerato Elemental) y del Ciclo Superior del Magisterio*. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Consejo N. de Educación, 1948 y

Sin embargo, la especialización en esta área quedaba en manos de los establecimientos de formación específica.

En la provincia de Buenos Aires se produjeron cambios en las dependencias gubernamentales ocupadas de la educación artística: la creación de la Inspección de Música en 1947 incrementaba la cantidad de profesores de aquella especialidad y estimulaba la integración de coros estables en las escuelas de los distritos más poblados.⁸⁰⁴ De manera paralela, el Poder Ejecutivo Nacional reforzaba esta iniciativa al decretar que todas las escuelas primarias debían contar con agrupaciones musicales.⁸⁰⁵ El currículum se enfocó sobre todo en la enseñanza de la música tradicional y, a las canciones pautadas en la década anterior, se sumaron nuevas obras y métodos como el Primer Solfeo Folklórico Argentino.⁸⁰⁶ De este modo, se produjo una difusión masiva del ideario musical nacional por medio de los establecimientos escolares de los distintos niveles educativos.⁸⁰⁷ De hecho, en 1948 se fundó la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, dependiente del Conservatorio de Música y Arte Escénico platense.⁸⁰⁸ Este último había sido organizado por Alberto Ginastera⁸⁰⁹ e incluía bajo su dependencia a las escuelas de Música, de Arte Dramático y de Danzas, respondió al programa de gobierno que tuvo una

Ministerio de Educación de la Nación. "Cultura Musical". *Plan de estudios y programas. Ciclo Superior del Curso del Magisterio*. Buenos Aires, 1951, pp. 77-78.

⁸⁰⁴ Petitti, Eva Mara. *Más allá de una escuela peronista...* Op. Cit.

⁸⁰⁵ Consejo Nacional de Educación. "Sobre acción social de la escuela. Decreto 28.718 del 18 de septiembre de 1947". *Programas de Instrucción Primaria*. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Consejo Nacional de Educación, 1949, pp. 12-13.

⁸⁰⁶ El Primer Solfeo Folklórico Argentino fue un método de ejercicio vocal ideado por los profesores Ernesto C. Galeano y Oscar S. Barailles que se caracterizaba por difundir una pedagogía adecuada al ideario nacionalista propuesto por el Poder Ejecutivo Nacional.

⁸⁰⁷ Hildbrand, Sebastián Mauricio. "Con fuerza de ley" Op. Cit. p. 77.

⁸⁰⁸ Actualmente, se denomina Conservatorio de Música Gilardo Gilardi. Sobre el proceso de organización de la institución platense ver: Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. "Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: el *Conservatorio de Música...*" Op. Cit.

⁸⁰⁹ Alberto Ginastera (1916-1983) fue un músico argentino que estudió en Buenos Aires en el Conservatorio Williams y luego en el Conservatorio Nacional, alcanzando notoriedad tanto a nivel nacional como internacional. La enseñanza de la música en la Argentina lo tiene entre sus grandes propulsores: en 1948 organizó el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata; en el año 1958 fundó la primera Facultad de Música en la Argentina como dependencia de la Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires, en la que se desempeñó como decano; en 1962 creó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales bajo el auspicio del Instituto Torcuato Di Tella y la Fundación Rockefeller. Schwartz-Kates, Deborah. *Ginastera. A research and information guide*. Nueva York, Routledge, 2010.

especial preocupación por impulsar las actividades culturales en la provincia de Buenos Aires.⁸¹⁰ Dos años más tarde el Ministro de Educación provincial, Julio César Avanza, emitió una resolución que fijaba las normas para las designaciones de profesores de música en las escuelas.⁸¹¹ La reglamentación establecía que, a partir de entonces, no se realizarían exámenes probatorios para el ingreso a la docencia y se reconocerían como títulos habilitantes los emitidos por el antedicho establecimiento platense, por el Conservatorio Nacional y por institutos que se rigieran por planes superiores de estudio y tuviesen carácter oficial.⁸¹² De este modo, el Estado jerarquizaba la labor educativa de las instituciones públicas y ejercía un mayor control sobre las credenciales académicas de los profesores. A la creación de la entidad platense le siguió la apertura de filiales en diversos distritos de la provincia, la primera de ellas en la localidad de Banfield en 1950. Esta labor se vio interrumpida en 1952, cuando se modificó el panorama político en la provincia de Buenos Aires ante la asunción del gobernador Carlos Aloé. Su gestión comenzó con la expulsión de los dirigentes vinculados al anterior gobierno, sobre todo de aquellos estrechamente ligados al grupo forjista. La praxis política del partido se había modificado para dar paso a un peronismo más dogmático que comenzaba a censurar y a perseguir incluso a quienes habían sido sus funcionarios. En este período, se acentuó su injerencia en la burocracia estatal y se continuó con el proceso de centralización de las entidades ocupadas de la educación. El Ministerio, dirigido durante todo el período por Raymundo Salvat, adquirió una nueva fisonomía dada por la transformación de las antedichas subsecretarías en direcciones generales.⁸¹³ Sin embargo y a diferencia de la

⁸¹⁰ Ver: *Nuevo informe Dirección de Educación Artística*. La Plata, Departamento Técnico de Educación Artística, 3 de marzo de 2011.

⁸¹¹ Esta reglamentación se sustentaba en la Ley 4.675 de 1938 que reconocía como válidos los títulos de Profesor Nacional o Provincial de Música. "Artículo 20" (1938) *Ley 4675. Escalafón y estabilidad del Magisterio*. La Plata

⁸¹² "Fíjense normas para designaciones de profesores de música en escuelas" en *El Atlántico*, 13 de enero de 1950.

⁸¹³ Petitti, Mara. *Más allá de una escuela... Op. Cit.*

repartición nacional, la Subsecretaría de Cultura provincial no vio disminuido su presupuesto.⁸¹⁴

En el plano local, el peronismo había aglutinado distintas fuerzas políticas, entre las cuales destacaban un grupo de dirigentes radicales encuadrados en el forjismo.⁸¹⁵ La obra de gobierno de Julio César Avanza como Comisionado Municipal de Bahía Blanca durante 1946 otorgó un fuerte impulso a las actividades culturales y educativas. La creación de la Comisión Municipal de Cultura en mayo de ese año evidenciaba el interés oficial por generar una estructura moderna que estimulara y encauzara las prácticas culturales en la ciudad. Como bien refiere Juliana López Pascual, sus estatutos articulaban el accionar de la población, de los artistas y, sobre todo, del Estado en torno a un concepto de cultura *popular* que debía aportar a la “elevación del nivel espiritual de la población”.⁸¹⁶ La permanencia del ideario nacionalista era evidente en tanto la CMC procuraba “exaltar los valores, nacionales y locales, la formación y difusión de un arte y de una cultura vernáculos y los principios inmutables de la argentinidad”.⁸¹⁷ Reconociendo la labor de la Comisión Municipal de Bellas Artes instaurada en la década anterior, el decreto señalaba la necesidad de instaurar un organismo que atendiera también otras ramas artísticas, como la música y la literatura. Su programa de acción planteaba la realización de una amplia labor de extensión cultural, el otorgamiento de becas de estudio y perfeccionamiento, la organización de concursos anuales, la promoción de los intercambios regionales y el establecimiento de nexos con otras dependencias oficiales similares. En la Comisión confluyeron individuos que simpatizaban con distintas opciones del arco político como el sindicalismo, el conservadurismo y el ex-forjismo.⁸¹⁸ Estaba integrada por artistas, periodistas y

⁸¹⁴ *Ídem* y Aelo, Oscar. *El peronismo en la provincia de Buenos Aires... Op. Cit.*

⁸¹⁵ Marcilese, José. *El peronismo en Bahía Blanca... Op. Cit.*

⁸¹⁶ López Pascual, Juliana. “Políticas públicas de la cultura, institucionalización y peronismo”. En: *Arte y trabajo. Op. Cit.*, pp. 21-76.

⁸¹⁷ Municipalidad de Bahía Blanca. “Decreto de creación de la Comisión Municipal de Cultura”. Bahía Blanca, 6 de mayo de 1946. Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Archivo 170*. 8 de julio de 1958, p. 2.

⁸¹⁸ Sus primeros miembros fueron Roberto J. C. Volpe (Presidente), Miguel Ángel Torres Fernández (Secretario), Juan Ipucha (Secretario Administrativo), Saverio Caló, Francisco Estrella Gutiérrez, Manuel Mayer Méndez, Adriano Pillado, Domingo Pronsato y Antonio Puga Sabaté

otros agentes del campo cultural local, entre los que se contaba el ya mencionado Alberto Savioli quien se desempeñó como vocal en los años iniciales.⁸¹⁹ Los miembros se dividían a su vez en comisiones asesoras organizadas por distintas disciplinas: Artes Plásticas, Letras y Música. Esta última estaba constituida por Luis Bilotti, Julio A. Paganotto, Serrano Vivanco, Luis Jorge Battolla, Celia Radaglia de Avanza y Elba Ducós.⁸²⁰ Según Juliana López Pascual, las prácticas que tuvieron mayor desarrollo fueron aquellas vinculadas con las artes visuales, debido a la fuerte presencia de los artistas plásticos en la entidad y al mayor grado de institucionalización que tuvo el área.⁸²¹ Como veremos más adelante, la CMC consideró, igualmente, la realización de distintos proyectos musicales. Por un lado, tuvo notable relevancia la propuesta de creación de un Conservatorio y una Orquesta Municipal que, aunque no se establecieron, coadyuvaron a la formalización de este tipo de prácticas y consumos. Por otro, se propició la actuación de intérpretes que estuviesen de gira por la provincia o el país y se planificaron presentaciones con artistas locales y de La Plata.

Las transformaciones promovidas por el gobierno municipal se complementaron con otras originadas en la administración bonaerense que impactaron con fuerza en el plano local. Como ya se ha dicho, la inserción de bahienses como Julio César Avanza, Miguel López Francés y José Cafasso en la estructura provincial reportó beneficios y sustento a los proyectos culturales de la ciudad. La apertura del Instituto Tecnológico del Sur (ITS) en octubre de 1946 a partir de la iniciativa del diputado provincial López Francés en articulación

(vocales). Durante los cinco años de su desempeño, fueron integrantes de la comisión directiva, alternativamente: Eugenio Álvarez Santos, José Aralda, Luis Reims, Alberto Savioli, Horacio Turio, Juan Montagnini, Arnaldo Collina Zuntini, Ernesto P. Corti e Ismael Bevilacqua. Ver: López Pascual, Juliana. "Políticas públicas de la cultura..." *Op. Cit.*

⁸¹⁹ Según el artículo 6 del decreto de creación, la CNC estaba compuesta por un presidente elegido por el Departamento Ejecutivo con acuerdo del Honorable Concejo Deliberante, por un secretario y por tres vocales seleccionados por aquel Departamento. Todos ellos permanecían en sus funciones por un período de dos años y su actuación era considerada una carga pública. Municipalidad de Bahía Blanca. "Decreto de creación de la Comisión Municipal de Cultura". Bahía Blanca, 6 de mayo de 1946. Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Archivo 170*. 8 de julio de 1958, p. 4.

⁸²⁰ *Actas de las reuniones de la Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Libro I, 15 de julio de 1946, folio 2 y 6 de agosto de 1946, folio 3.

⁸²¹ López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo...* *Op. Cit.*

con la gestión justicialista fue un hecho clave para el mundo intelectual y artístico. Aunque López Francés fue nombrado rector, el ITS quedó en manos del vicerrector Santiago Bergé Vila quien, a diferencia del primero, residía en Bahía Blanca. De acuerdo a los estudios de José Marcilese, la institución se insertaba en el proyecto industrializador peronista y de allí que su perfil se orientara a la investigación científica y a la formación profesional y técnica.⁸²² No obstante, el ITS contó con un Departamento de Cultura Universitaria dirigido en principio por el abogado Antonio Tridenti (h) y luego por el músico y crítico de arte Alberto Fantini.⁸²³ Esta dependencia patrocinó la realización de exhibiciones plásticas, conciertos, conferencias, presentaciones teatrales y proyecciones fílmicas de contenido científico-didáctico. Promovió, además, la creación de agrupaciones dedicadas a la interpretación coral, orquestal y teatral y el establecimiento de una Escuela de Bellas Artes en el seno del Instituto. Aunque nos ocuparemos de dichas entidades en los siguientes capítulos, cabe señalar que posibilitaron la inserción oficial de numerosos artistas que vieron incrementado su capital social, simbólico y político. Como hemos señalado anteriormente, los cambios derivados de la asunción de Aloé como gobernador en el territorio bonaerense implicaron la desaparición de los principales interlocutores políticos bahienses de la administración provincial. En el contexto local se extinguía la experiencia de la CMC que era reemplazada en 1951 por una Subsecretaría de Cultura y Asistencia Social de la Municipalidad. A su vez, la intervención del ITS por el Poder Ejecutivo Nacional en 1952 disponía la recuperación del perfil técnico de la institución planteado desde sus inicios y resolvía la suspensión de las actividades organizadas por el

⁸²² Marcilese, José. "Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur". *Op. Cit.* p. 34.

⁸²³ Alberto Fantini fue un periodista nacido en Buenos Aires en el año 1901. Se dedicó, además, a la música, ya que egresó de la Escuela de Virgilio Panisse con el título de Profesor Superior de Violín. A mediados de la década del cincuenta desempeñó el cargo de Director del Departamento de Extensión Cultural del Instituto Tecnológico del Sur. Por su parte, Antonio Tridenti era abogado, pertenecía al grupo de profesionales fundadores del instituto y había integrado la filial bahiense de FORJA. Sin dudas, era un referente del peronismo local. Véase: Fantini, Alberto. *Antecedentes*. Bahía Blanca, enero de 1954 [manuscrito sin editar] y Orbe, Patricia. *La política y lo político...* *Op. cit.* p.100.

Departamento de Cultura Universitaria y el cierre de la Escuela de Bellas Artes.⁸²⁴

La nueva coyuntura iniciada en septiembre de 1955 por medio de la vía armada permitió a los antiperonistas llegar al poder. La llamada “Revolución Libertadora”, de modo contradictorio, pretendía refundar la democracia extirpando el movimiento depuesto de la vida política del país. Los primeros años del gobierno de facto estuvieron signados por dos problemas principales: qué hacer con aquel movimiento y cómo replantear el orden político. A partir de estos interrogantes, se fueron delineando divergencias dentro del antiperonismo que no solo se manifestaron en los elencos gubernamentales, sino también intelectual y afectivamente en vastos sectores de la ciudadanía.⁸²⁵ Durante su breve mandato, el general Eduardo Lonardi emprendió el desmontaje del dispositivo ideológico y pedagógico peronista bajo el lema “ni vencedores ni vencidos”. Si bien en un principio la opinión pública manifestó un amplio consenso, pronto surgió una fuerte oposición política y militar al intento de pacificación. Sin un proyecto definido, el gabinete de Lonardi contuvo en sí la heterogeneidad ideológica y política que caracterizaba esta posición. El fracaso de su gestión ocasionó el traspaso de poder al general Pedro Aramburu, iniciándose un nuevo período en el que las prácticas desperonizadoras se profundizaron y sistematizaron en los campos político, económico, cultural y sindical. A la eliminación de los símbolos, se sumó la disolución del partido, la prohibición de la propaganda y de la enunciación del nombre del presidente depuesto o de su esposa. Las conducciones de Aramburu y del coronel Emilio Boncarrere, designado interventor de la provincia de Buenos Aires, no supusieron cambios inmediatos: los ministros de educación de la Nación, Atilio Dell' Oro Maini, y de la provincia, Juan Canter, permanecieron en sus cargos. No obstante, el clima de inestabilidad signado por la intervención del gobierno en las escuelas, la toma de establecimientos por parte de los alumnos y el enfrentamiento entre los partidarios de la “enseñanza

⁸²⁴ Marcilese, José. “Los antecedentes...”. *Op. cit.*

⁸²⁵ Spinelli, María Stella. *Los vencedores vencidos... Op. Cit.* p. 15.

libre” y de la “enseñanza laica”, precipitaron la renuncia de ambos ministros en los primeros meses de 1956.⁸²⁶ En el Ministerio nacional fue nombrado Carlos Adrogué, perteneciente al partido radical y en el Ministerio provincial, luego de un breve interinato del ministro de Salud Rodolfo A. Eyherabide, se designó a Elena A. Zara de Decúrgez,⁸²⁷ quien fue la primera mujer en ocupar este puesto.

Aunque la “Revolución Libertadora” construyó un discurso fundacional en torno a las políticas culturales y educativas, se pueden encontrar notables permanencias respecto de la gestión previa. En 1958 fue sancionada la Ley 14.597, reclamada sobre todo por los artistas que actuaban de manera independiente. Esta normativa regimentaba el trabajo de quienes desarrollaban tareas de carácter instrumental o vocal, de dirección, instrumentación, copia o enseñanza de la disciplina.⁸²⁸ Para ello, establecía una entidad con personería gremial que se ocupaba de registrarlos y de controlar que las actividades se realizaran de acuerdo a los criterios determinados en los contratos de actuación

⁸²⁶ Los partidarios de la enseñanza “libre” proclamaban la creación de universidades privadas y los defensores de la “enseñanza laica”, estaban a favor del monopolio estatal de la enseñanza universitaria. El enfrentamiento se desencadenó a partir de la promulgación del decreto 6403 en diciembre de 1955, por el ministro de Educación Atilio Dell’ Oro Maini que establecía que se podían crear universidades privadas. Véase: Orbe, Patricia. “El conflicto ‘Laica o Libre’: la subversión de la estructura histórica del campo universitario argentino (1955-1958)”. *Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca, n° 35/36, 2009, pp. 135-150 y Petitti, Eva Mara. “La educación primaria...”. *Op. Cit.* p. 7.

⁸²⁷ Nacida en Mendoza en 1902, Elena Zara de Decúrgez cursó los estudios universitarios en La Plata en donde se recibió de Profesora de Historia y Geografía en 1922. Al momento de asumir como ministra, dirigía la Escuela Nacional de Maestros N° 9 de Capital Federal. Durante el peronismo, había sido trasladada a la Escuela Normal de Maestras de Avellaneda, debido a la resistencia que despertó la erección de bustos de Eva Perón en los establecimientos educacionales entre un grupo de docentes que ella integraba. En 1955 formó parte de la Comisión Consultora de textos y programa del Ministerio de Educación de la Nación, al año siguiente fue miembro de los jurados para cargos por concurso de directores y vicedirectores de Escuelas Normales y Colegios Nacionales de la Capital Federal y sur de la Provincia de Buenos Aires. Asimismo, fue fundadora y primera presidenta de la Liga de Amas de Casa de la República Argentina. Véase: Ídem, p. 8; “Medio siglo de trabajo y perseverancia”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año CIX, n°37.458, 17 de noviembre de 2006, p. 25 y “Elena Zara de Decúrgez”. En: Sitio web de la Municipalidad de Avellaneda. Secretaría de Cultura, Educación y promoción de las Artes. Avellaneda. Disponible en: <http://www.culteducaavellaneda.com.ar/noticias/wmview.php?ArtID=40>. [Última consulta: 07/12/2015]

⁸²⁸ Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina. *Ley n° 14.597 del ejecutante musical. Régimen legal de trabajo*. Buenos Aires, 30 de septiembre de 1958.

y aprobados por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social.⁸²⁹ A su vez, se abría una caja de salarios y prestaciones sociales de los músicos que eximía a los contratistas de toda responsabilidad por enfermedad, despido, jubilación, vacaciones, entre otras obligaciones, y se constituían comisiones paritarias que determinaban las categorías y los salarios mínimos en cada ámbito. Esta legislación unificaba procedimientos y concentraba su administración en una única entidad que avanzaba sobre la autonomía y las resoluciones fijadas previamente por los sindicatos.⁸³⁰ La nota remitida por el diputado perteneciente a la Unión Cívica Radical Intransigente, Anselmo A. Marini, al Poder Ejecutivo en diciembre de 1959 deja ver que la ley demoró en reglamentarse.

Aunque con algunas modificaciones, el diseño administrativo bonaerense no presentó cambios rotundos: el Ministerio de Educación instaurado por Julio César Avanza estuvo vigente a lo largo de todo el período. Para distanciarse de la gestión peronista, se eliminó la Dirección de Cultura Social, se modificaron algunas denominaciones y se reorganizó la Dirección General de Cultura con el expreso fin de “posibilitar en forma racional la tarea de crear las condiciones indispensables que permitan desarrollar la sensibilidad del pueblo hacia las manifestaciones de la cultura”.⁸³¹ En este marco, fue constituida la Dirección de Educación Artística (DEA) en 1958 que concentró la gestión de escuelas de artes plásticas, de cerámica, de danzas tradicionales y clásicas y de conservatorios de música provinciales. En la medida en que esta agencia se iba organizando y ampliando, los institutos fueron adquiriendo independencia.⁸³² La legitimidad

⁸²⁹ En este año también fue organizada la Asociación Gremial de Artistas Plásticos de la Provincia de Buenos Aires. López Pascual, Juliana. "Pequeñas anécdotas sobre las instituciones..." *Op. Cit.*

⁸³⁰ De este modo, las nuevas reglamentaciones se superponían con los lineamientos de otros agentes colectivos como los sindicatos de una manera ambigua y posiblemente conflictiva. Ver: Oszlak, Oscar y Guillermo O'Donnell. "Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación". *Op. Cit.* p. 117.

⁸³¹ *Decreto 5686*. La Plata, Registro Oficial de la provincia de Buenos Aires-BSPBA, 19 de abril de 1956. Citado en: Petitti, Eva Mara. "La educación primaria..." *Op. Cit.* p. 12.

⁸³² Sobre la organización de la Dirección de Enseñanza Artística ver: Corbalán, María Alejandra y María Cristina Dimatteo. *La forma escolar del arte. Provincia de Buenos Aires (1940-1960)*. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018. Aunque publicada en los últimos años, esta tesis fue elaborada a finales de la década de los noventa y desde entonces

otorgada a sus egresados a partir de los títulos oficiales que emitían contribuía a la profesionalización de la disciplina y permitía a los músicos insertarse laboralmente en múltiples organismos de enseñanza e interpretación. Aunque siguieron fundándose entidades privadas,⁸³³ el Estado incrementaba paulatinamente el número de instituciones de educación musical y ampliaba sus injerencias en materia artística. De hecho, durante estos años y bajo la influencia de Alberto Ginastera,⁸³⁴ fueron organizadas orquestas en La Plata y en Bahía Blanca que dependían de entidades educativas: la primera se vinculaba con la Universidad Nacional de La Plata y la segunda con la filial del Conservatorio de Música y Arte Escénico.⁸³⁵ Para la ciudad de Bahía Blanca, la irrupción de la “Libertadora” supuso un despliegue de la institucionalización oficial de las artes, ya que, además del antedicho conservatorio y de la orquesta, fueron habilitados la Escuela de Danzas y Estudios Coreográficos y el Ballet del Sur.

se produjeron numerosas investigaciones relativas a la institucionalización artística en la provincia de Buenos Aires. Desplazar el foco hacia las entidades culturales de finales del siglo XIX permite matizar la hipótesis sostenida por las autoras respecto de la tardía integración de las disciplinas artísticas en el sistema educativo. Como hemos visto, la música estuvo presente en los planes de estudio de las escuelas provinciales y nacionales desde la sanción de las leyes educativas finiseculares y, de hecho, instituciones como la Escuela de Música y Declamación de la provincia de Buenos Aires fundada en 1874 dependieron burocrática y presupuestariamente del Ministerio de Gobierno. En futuros trabajos se ahondará en estas cuestiones que quedan aquí planteadas.

⁸³³ En el ámbito universitario, se conformó la Facultad de Artes y Ciencias Musicales en la Universidad Católica Argentina (1958). Por su parte, el Centro Latinoamericano de Estudios Musicales (CLAEM) en el Instituto Di Tella funcionó como núcleo decisivo de renovación técnica y estética entre 1963 y 1970. Ver: Novoa, María Laura. *Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011; “Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso”. *Revista Argentina de Musicología*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, n° 8, 2007, pp. 69-87 y Vázquez, Hernán Gabriel. “Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires”. *Revista Argentina de Musicología*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, n° 10, 2009, pp. 137-163.

⁸³⁴ Nos ocuparemos del organismo bahiense en el capítulo 7 de esta tesis.

⁸³⁵ Drago, Mariano. “La orquesta de la Universidad de La Plata”. *Revista de la Universidad*. N° 9. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, diciembre de 1959, pp. 180-184.

En concordancia con la paulatina injerencia estatal en otros planos de la vida cultural, el avance oficial en materia musical se produjo desde finales del siglo XIX y sobre todo hacia mediados del siglo XX cuando el Estado nacional y el provincial organizaron instituciones para la educación y promoción de la música. Su accionar oscilaba entre la política de subsidios –muchas veces otorgados por reparticiones vinculadas con la beneficencia pública– y el erogamiento de partidas presupuestarias más estables en la medida en que se creaba una estructura burocrática específica ocupada de los asuntos culturales. El juego de escalas deja ver que en la provincia de Buenos Aires los procesos tuvieron un devenir diferente a la nación y se advierten distintas temporalidades. Mientras que las primeras políticas estuvieron centradas en Capital Federal, el peronismo le otorgó un fuerte impulso a la jerarquización de la enseñanza artística en las universidades, a la creación de cuerpos orquestales y a la apertura de conservatorios en la provincia. Como analizaremos en los próximos capítulos, en Bahía Blanca este movimiento tuvo una concreción posterior.

La institucionalización oficial de la música encuentra sus raíces en la interlocución entre la esfera estatal y sectores de la sociedad civil en un proceso no exento de ambigüedades, resistencias y alteraciones que se asentó, por un lado, en el reconocimiento del rol de la disciplina artística en la vida social y en las políticas civilizatorias, y por otro, en la creciente especialización de la actividad que posibilitaba la configuración de una profesión musical. Para ello, los saberes y prácticas expertas debían ser reconocidas y avaladas por certificaciones pertinentes.⁸³⁶ Las tensiones y conflictos sobre la legitimidad de la enseñanza que impartían los conservatorios privados y sobre las maneras de evaluación y acreditación dirigieron la atención hacia el Estado. Frente a las deficiencias de las iniciativas particulares, la institucionalización oficial parecía brindar una educación sólida y sistemática que se concretaba en títulos habilitantes. El Estado cumplía, entonces, un rol fundamental en el proceso de

⁸³⁶ Frederic, Sabina, Osvaldo Graciano y Germán Soprano (Coord.). *El Estado argentino y las profesiones liberales... Op. Cit.*

profesionalización a partir de la creación de organismos de interpretación estables y de entidades de educación superior que contribuyeran en la distinción entre los *amateurs* y los titulados, entre quienes poseían diplomas emitidos por conservatorios privados y quienes habían egresado de aquellos establecimientos oficiales. La emergencia de estos últimos y de las orquestas estatales no conllevaba el declive de los particulares sino que inauguraba la coexistencia entre ambos circuitos a partir de relaciones de competencia y complementariedad.

CAPÍTULO 6: De la asistencia a la profesionalización: las instituciones de enseñanza musical

Aunque la cultura musical porteña de principios del siglo XIX daba cuenta de la voluntad política de erigir a la disciplina como una herramienta capaz de modificar las pautas de civilidad, sociabilidad y gusto estético, en Bahía Blanca la representación de la música “cultura” como dispositivo civilizador comenzó a operar durante la siguiente centuria.⁸³⁷ En principio, fueron los sectores ilustrados quienes impulsaron la constitución de espacios y circuitos ocupados de su enseñanza y difusión para dinamizar la vida cultural de la ciudad y, al mismo tiempo, generar mecanismos de distinción que permitieran consolidar su posición en una sociedad que era acusada de preocuparse únicamente por los beneficios económicos y comerciales. Aunque en una primera instancia la educación artística se dirigía al entretenimiento hogareño y a la acumulación de capitales simbólicos y sociales, paulatinamente se transformó en una condición necesaria para la profesionalización de la música. Mientras que los primeros proyectos delineados durante los años treinta procuraban extenderla hacia sectores sociales subalternos y tradicionalmente marginados de los circuitos de la “alta cultura”, la propuesta peronista ampliaba este propósito y se dirigía a la organización de entidades que ofrecieran una formación sistemática y avalada por títulos con validez legal. Si a principios de siglo los conservatorios privados mantenían una imagen de prestigio que volvía innecesaria la apertura de establecimientos oficiales, en los años cuarenta la legitimidad de su enseñanza y de las certificaciones que emitían era fuertemente cuestionada. En este contexto, las demandas hacia el Estado sostenían la necesidad de habilitar engranajes para la configuración profesional de los músicos y se articulaban con la representación de Bahía Blanca como un nodo de irradiación artística para la región sureña del país.

En el primer apartado nos referiremos a las iniciativas promovidas por los agentes locales en conjunción con el Municipio. Nos centraremos en dos experiencias que se desarrollaron desde los años treinta y en los proyectos planteados por la Comisión Municipal de Cultura en 1946. Aunque estos últimos no se formalizaron, dieron cuenta del creciente interés de los dirigentes

⁸³⁷ Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto... Op. Cit.*

políticos por la cuestión cultural, preocupación que se plasmó con posterioridad en la gestión efectuada por estas mismas personas en la cartera de educación de la provincia de Buenos Aires. En efecto, la segunda parte del capítulo se enfoca en los espacios creados en el nivel superior y homologados por la administración provincial e indaga en las continuidades y rupturas que existieron entre el programa justicialista y aquel desarrollado por el gobierno de facto surgido del golpe de Estado de 1955.

6.1 Iniciativas educativas en la escala local durante los años treinta y cuarenta

Hasta mediados de los años cincuenta la instrucción de quienes deseaban dedicarse a la docencia o ejecución musical con fines recreativos o profesionales estuvo en manos privadas. Como hemos visto anteriormente, el tránsito por los conservatorios particulares demandaba el pago de cuotas mensuales, matrículas anuales y derechos de exámenes que dificultaban su acceso a las clases populares. Con el objetivo de contrarrestar esta situación, se delinearon durante los años treinta dos proyectos que promovieron la apertura del aprendizaje hacia distintos sectores sociales. El primero se gestó a partir de una iniciativa particular en el seno de una institución pública y tuvo un carácter más vasto que la enseñanza artística dado que se presentaba como una opción para aquellos que habían abandonado la escolarización primaria y querían realizar cursos especializados con rápida aplicación práctica.⁸³⁸ Así, fue fundada en agosto de 1932 la Universidad Popular “Luis C. Caronti” (UPLC) por parte de los integrantes de la Asociación Cooperadora de la Escuela Primaria n°5 de la ciudad. Este tipo de organizaciones habían surgido en Francia durante los últimos años del siglo XIX y se habían multiplicado en distintas latitudes con el propósito de difundir la ciencia y la cultura entre los grupos populares. Al

⁸³⁸ En 1934 se organizó la Universidad Popular Domingo Faustino Sarmiento en la vecina localidad de Ing. White con similares características. Allí se dictaban cursos de contabilidad, matemáticas, mecanografía, taquigrafía, castellano, electrotécnica e inglés. “Cumple una meritoria labor la Universidad Popular Domingo Faustino Sarmiento de Ingeniero White”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVII, n° 5446, 28 de julio de 1936, p. 16.

respecto se pronunciaba Saturnino Costas en un artículo publicado en *El Monitor de la Educación Común*.

Fundamentales razones de orden económico y moral, hacían impostergable la nueva orientación que se ha de dar a la cultura del obrero, complementando la obra de la escuela nocturna con un aprendizaje especial en armonía con las tendencias de su espíritu, o con las necesidades de su oficio, y alejándolo de los antros del vicio, de la cantina, adonde acude a entorpecer sus desesperaciones, a ahogar las penas que lo laceran, porque ignora que sólo la fortaleza del alma lo consigue.⁸³⁹

En Argentina comenzaron a abrirse durante las primeras décadas del siglo XX bajo la influencia de corrientes socialistas, radicales y conservadoras. En esta coyuntura se fundaron las universidades populares del Centro Provincial del Libre Pensamiento en Santa Fe (1912), La Boca (1917) y Resistencia (1929).⁸⁴⁰ Anexadas a escuelas primarias y nocturnas, bibliotecas y asociaciones,⁸⁴¹ este tipo de universidades poseían una orientación práctica y ofrecían saberes propios de oficios tradicionales o procedentes de nuevos desarrollos técnicos que las distanciaban de los modelos clásicos europeos, en donde predominaban los cursos de divulgación científica.⁸⁴² La UPLC se inscribía en este movimiento ya que su principal objetivo consistía en formar alumnos con conocimientos que fueran de utilidad social y, al mismo tiempo, prepararlos ventajosamente para la inserción laboral.⁸⁴³ Mientras que en el fomento de actividades agrícolas, industriales y comerciales coincidía con la Universidad de La Boca,⁸⁴⁴ la entidad

⁸³⁹ Costas, Saturnino. "Las universidades populares". *El Monitor de la Educación Común*. Buenos Aires, año 35, n° 536, 30 de septiembre de 1917, pp. 185-187.

⁸⁴⁰ Yaverovski, Alejandro Martín. "Cien años de oscuridad sobre las Universidades Populares: a cien años del chispazo de la Reforma Universitaria en Córdoba". *Encuentro de Saberes*, n° 8, 2018, pp. 23-28.

⁸⁴¹ Sobre las universidades populares en La Plata en relación con la labor de las bibliotecas populares ver: Fiebelkorn, Ayelén. *¿Faros en la ruta de la cultura? Bibliotecas populares platenses en la trama de sociabilidades y construcciones identitarias urbanas durante el período de entreguerras*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Mimeo [Tesis inédita de Doctorado en Historia].

⁸⁴² Artieda, Teresa Laura, Carlos Silva e Ileana Ramírez. "La Universidad Popular de Resistencia (1929-1942)". *I Jornadas de comunicaciones en investigación educativa*. Instituto de Investigaciones en Educación, Facultad de Humanidades, UNNE, 11 de diciembre de 2007.

⁸⁴³ "Celebró el 14o. aniversario de su fundación, la Universidad Caronti". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n° 9084, 23 de agosto de 1946, p 12.

⁸⁴⁴ En ambas instituciones se podían tomar clases de idiomas, contabilidad, taquigrafía y mecánica. La UPLC sumaba además la enseñanza de carpintería, electricidad, galvanoplastia,

bahiense se distinguía por dictar clases de literatura, danza, teoría y solfeo, canto, violín y guitarra.⁸⁴⁵ La disciplina musical era pensada como una posible fuente de trabajo pero también como un horizonte de ascenso social para los sectores populares que, como hemos visto en el primer capítulo, apelaban al Estado municipal para obtener subsidios que permitieran solventar los gastos demandados por los conservatorios privados. Las propuestas para la creación de espacios de formación artística con carácter gratuito también se originaron en la esfera estatal. La Escuela Municipal de Música (EMM) fue una breve experiencia que se prolongó durante unos meses en el año 1934 como producto de la iniciativa del intendente socialista Agustín de Arrieta en conjunción con el accionar del músico italiano Siro Colleoni.⁸⁴⁶ La plataforma electoral que había presentado el socialismo durante las elecciones municipales de 1932 manifestaba la preocupación por la “elevación” cultural de los trabajadores y proponía la creación de instituciones educativas que permitieran democratizar sus consumos culturales. La EMM se inscribía en este programa y estaba dirigida a la instrucción de los hijos de obreros que no disponían de los medios para costearse los estudios.⁸⁴⁷ Con un carácter embrionario, la escuela funcionaba en el Teatro Municipal e involucraba solo a Colleoni quien, designado directamente por el Poder Ejecutivo Municipal, se ocupaba de la dirección y del dictado de las clases.⁸⁴⁸ Aunque el plan de estudios estaba integrado por las materias Teoría elemental, Lectura y notación, Solfeo elemental y Ejecución de instrumentos, no hemos podido determinar si se

dibujo mecánico, artes decorativas y corte y confección. Por su parte, la Universidad de la Boca poseía una impronta agrícola-ganadera al brindar cursos de mecánica agrícola, lechería, motores y automotores de campo y conservación de frutas y legumbres.

⁸⁴⁵ De acuerdo con las publicaciones de la prensa, la mayor parte de los estudiantes se anotaban en los cursos de inglés, contabilidad y taquigrafía. También tenían una numerosa concurrencia las clases de artes decorativas, piano, violín y guitarra.

⁸⁴⁶ Nos hemos referido a la trayectoria personal y profesional de Siro Colleoni en el capítulo 2 de esta tesis.

⁸⁴⁷ Como hemos visto en el capítulo 2, estas iniciativas habían sido desarrolladas previamente por la Agrupación Artística Socialista.

⁸⁴⁸ De hecho, el reglamento establecía que Colleoni debía hacerse cargo de las materias que no tuvieran docente designado. Municipalidad de Bahía Blanca. “Reglamentando el funcionamiento de la Escuela Municipal de Música”. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XIII, n° 149, mayo de 1934, pp. 4227-4228.

dictaron en su totalidad durante los cinco meses de funcionamiento de la escuela.

La concentración de funciones en la figura de Colleoni contrastaba con la organización de la UPLC, que era regida por un cuerpo colegiado compuesto por individuos ligados a la sociabilidad distinguida de la ciudad.⁸⁴⁹ Allí, la enseñanza estaba a cargo de más de veinte profesores de ambos sexos, entre ellos, quienes se ocupaban de las asignaturas musicales: María Elena Ruggiero de Boix Amat (solfeo y piano), María Albertini (canto), Gerónimo Fernández (violín), Plácido Oliva y Elba Cantarelli (guitarra). Del mismo modo que Colleoni, estos últimos se desempeñaban como docentes en los conservatorios particulares de la ciudad. La carencia de fondos documentales procedentes de la UPLC no nos permite precisar si por su labor recibían un salario. Contrariamente, los presupuestos y balances de gastos informados en el Boletín Municipal demuestran que Siro Colleoni cobraba 150 pesos mensuales, una retribución magra y similar a la obtenida por trabajos no profesionales como el de un peón, un mensajero-copista o un sereno.

En ambos establecimientos educativos cursaban alumnos de uno y otro sexo que en su mayoría eran jóvenes. De hecho, las normativas de la EMM determinaban que para poder inscribirse, los aspirantes debían tener entre 12 y 13 años, haber aprobado el cuarto año escolar, poseer certificado de buena salud y el aval de sus padres o tutores. Mientras que en este caso la enseñanza era totalmente gratuita y quedaba a cargo del estudiante proveerse útiles e instrumentos musicales, en la UPLC se pagaba una módica suma mensual de 2 pesos y un derecho de inscripción de 1 peso por todo el año. Los resultados de los exámenes de fin de curso de la EMM publicados por los periódicos bahienses dejan ver que asistían al menos treinta alumnos a los cursos, entre los

⁸⁴⁹En 1934 el Consejo estaba compuesto por Juan Unsworth (presidente), Pedro A. Saffores (vicepresidente), Siro Álvarez (secretario), Adelino Gutiérrez (tesorero-interventor), Carlos Vitalini (protesorero-interventor) e Isauro Robles Madariaga, Primo Marchesi, Juan Zonco, Luis Godio, Arturo H. Coleman, Miguel A. Luna, Francisco Cervini (consejeros).

cuales se encontraban las propias hijas de Colleoni.⁸⁵⁰ Aunque el número de estudiantes de las clases de música en la UPLC es más difícil de determinar, la siguiente imagen nos permite aproximarnos a una cifra similar a la anterior.

[Imagen 15] Alumnos pertenecientes al curso de música



Fuente: "Ha cumplido 13 años de existencia la Universidad Popular Luis C. Caronti". *El Atlántico*. Bahía Blanca, 22 de agosto de 1945, p. 8.

Con motivo de su decimotercer aniversario en 1945, la entidad había celebrado un acto en el que intervinieron los alumnos de los distintos cursos de música quienes en su mayoría eran del género femenino. Al parecer, la UPLC se sostenía a partir de la colaboración de los propios estudiantes, quienes aportaban al funcionamiento de la universidad en la medida en que se iban especializando. Aunque no conocemos las particularidades de esta dinámica, es probable que ante cierta desestabilización la institución procurara entablar diferentes instancias de diálogo con el Estado municipal y provincial. De hecho, en febrero de 1935 la UPLC solicitó la personería jurídica y un mes más tarde el presidente Juan Unsworth y el secretario Siro Álvarez presentaron un proyecto

⁸⁵⁰ En la nómina de los exámenes de fin de curso aparecían sus nombres: Judith T. Colleoni y Gemma S. Colleoni. "Escuela Municipal de Música". *Nuevos Tiempos*. Bahía Blanca, año XXI, n°1773, 15 de diciembre de 1934, p. 2.

de municipalización ante el intendente para incluir a la entidad en la Federación de Asociaciones de Fomento Escolar. Bajo la gestión del Ministro de Educación Julio César Avanza durante los años cincuenta, la universidad fue transformada en escuela profesional de la provincia y se eliminó la sección musical de su propuesta pedagógica.

A diferencia de la UPLC, que era valorada por contribuir a elevación cultural de la ciudad, la EMM era percibida por el diario *El Atlántico* como un medio para beneficiar a personas particulares que no se correspondía con el ideal de autonomía que debía revestir la actividad artística:

Hay en Bahía Blanca treinta y cuatro escuelas de música que trabajan desde hace muchos años y no pasan de una docena los elementos verdaderamente capaces para actuar con brillo que hayan producido. Y si la actividad privada no obtuvo más, la oficializada nada nuevo aportará. [...] Generalmente estos conservatorios se establecen con el ánimo de favorecer a personas determinadas, y si en el caso que contemplamos ocurriera lo mismo, sería doblemente lamentable. En el arte musical el que representa un valor positivo surge solo, sin necesidad de padrinos.⁸⁵¹

Cuestionada desde sus orígenes, la EMM dependía de la Comisión de Beneficencia Pública, junto con la colonia de vacaciones y las escuelas municipales de adultos. Resulta interesante que la entidad no tuviera vinculaciones con la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA) que se había establecido en 1930. Aunque es posible que la disciplina no fuera considerada dentro de la rama de las “bellas artes”, en verdad, este alejamiento pudo deberse a que la escuela estaba enfocada en la formación de trabajadores o a la filiación conservadora de los miembros de la CMBA y a su confrontación política con el socialismo local.⁸⁵² En efecto, fue el concejal conservador Florentino Ayestarán quien, hacia finales de 1934, propuso suprimir el monto presupuestario asignado al sostenimiento de la EMM.⁸⁵³ Dado que la mayor

⁸⁵¹ “Inconveniencia del proyectado Conservatorio Municipal de Música”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XV, n° 4727, 6 de abril de 1934, p. 1.

⁸⁵² Ribas, Diana. “¿Cuánto se paga en Pago Chico?...” *Op. Cit.*

⁸⁵³ Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Libro 27. “Sesión extraordinaria”*, Bahía Blanca, 19 de diciembre de 1934, p. 121.

parte de los ediles apoyaron esta moción, la escuela fue clausurada. El periódico socialista *Nuevos Tiempos* lamentaba la determinación y enfatizaba el valor de la EMM que

“[con] un maestro y una sola aula, en la que entusiasta y alegremente entraban los pequeños de hoy y quizás grandes músicos de un mañana no muy lejano, fue la esperanza de muchos padres ansiosos de dar a sus hijos la mayor ilustración posible; de esos padres obreros que saben querer de verdad a sus hijos pero que no siempre logran, ni aún con su sacrificio, llenar el programa educacional que se trazan [...]”.⁸⁵⁴

De este pasaje se desprende que la EMM tenía una función social que la acercaba más a las lógicas asistenciales que a los parámetros relativos a la “alta cultura”.

La expansión de la burocracia estatal orientada a la organización pública de esta área se produjo a mediados de los años cuarenta cuando fue creada la Comisión Municipal de Cultura como parte de la obra de gobierno del Comisionado Julio César Avanza. Desde sus inicios, la entidad se propuso establecer una orquesta sinfónica que se organizó hacia finales de 1946 y un conservatorio municipal que no logró concretarse. Pese a que existía un marcado interés por parte de la AMBA y de distintos vecinos que se involucraban mediante la presentación de proyectos para abrir el conservatorio, este movimiento no tuvo el eco esperado en los miembros de la comisión asesora. En reiteradas oportunidades los integrantes del cuerpo directivo solicitaron a Alberto Savioli el presupuesto de gastos para su apertura y un posible plan de estudios pero no obtuvieron respuestas y, de hecho, el músico dejó de pertenecer a la CMC en julio de 1947.⁸⁵⁵ Aunque no resultan claros los motivos que llevaron al fracaso de estas aspiraciones, podría pensarse que la organización de un conservatorio oficial implicaba un arduo esfuerzo que los miembros de la comisión no estaban dispuestos a asumir o bien, que su

⁸⁵⁴ “La Escuela Municipal de Música”. *Nuevos Tiempos*. Bahía Blanca, año XXI, n° 1775, 22 de diciembre de 1934, p. 1.

⁸⁵⁵ Comisión Municipal de Cultura. “Doceava reunión”. *Libro de Actas*. Bahía Blanca, 25 de marzo de 1947, p. 17 y Comisión Municipal de Cultura. “Quinceava reunión”. *Libro de Actas*. Bahía Blanca, 29 de abril de 1947, p. 19.

instalación atentaba contra sus intereses económicos ya que sus principales ingresos provenían de las recaudaciones de los establecimientos privados. Las iniciativas generadas en 1948 para la formación de una masa coral, una escuela de danzas clásicas, una banda de música, una orquesta sinfónica y un conservatorio dan cuenta de que aquellos organismos no habían sido fundados previamente.⁸⁵⁶ En efecto, las cartas de lectores publicadas en las revistas culturales de la época sostenían este reclamo.⁸⁵⁷ Además del proyecto presentado en 1949 por Olivo Suárez para abrir una escuela de arte escénico, tuvo relevancia otro de creación de una Escuela Nacional de Bellas Artes con carácter preparatorio y un ciclo elemental de enseñanza musical que sería el germen de un futuro conservatorio oficial.⁸⁵⁸ El plan de difusión cultural iniciado en la escala local con la instauración de la CMC comenzó a proyectarse en el nivel provincial a partir de la gestión de Julio César Avanza como Ministro de Educación.

6.2 Iniciativas educativas en la esfera provincial

No pretendemos que todos sean creadores pero sí que todos gusten del arte, no ya como un refugio o un desahogo esporádico ni por vanidad o petulancia de diletantes sino para que su cultivo o contemplación constituya una disciplina más, un quehacer normal en cada individuo por su valor formativo su función modeladora y compensatoria. La sensibilidad educa al hombre a veces más fácilmente que la razón y ensancha el espíritu hacia insospechados horizontes.⁸⁵⁹

Con estas palabras, el subsecretario de Cultura de la provincia José Cafasso se refería en 1950 al rol de la educación artística en el desarrollo cultural de la población. Las políticas públicas del período propendían a que las masas

⁸⁵⁶ "Ha sido proyectada la ampliación de la Comisión Municipal de Cultura". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXIX, n°9688, 2 de mayo de 1948, p.

⁸⁵⁷ "Opinan nuestros lectores que... debiera ser creada sin demora la Escuela Municipal de Música y Arte Escénico". *Aquí Nosotros*. Bahía Blanca, año 1, n° 1, 1949, p. 11.

⁸⁵⁸ "Bahía Blanca será capital espiritual del sur, nos dice el Dr. Álvarez Santos". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXX, n° 10.101, 3 de julio de 1949, p. 16.

⁸⁵⁹ "Hechos de la Cultura". *Cultura*. Año II, n° 3. La Plata, Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, 1950, p. 121.

podieran conocer y apreciar las muestras "elevadas" del arte y la cultura, expresiones tradicionalmente reservadas para el deleite de la élite. Esta preocupación por el "cultivo espiritual" de los ciudadanos se manifestó en la apertura de instituciones de educación superior que, por un lado, habilitaban nuevas vías de ascenso social y económico para los sectores medios y, por otro, creaban cuerpos profesionales en las diferentes ramas artísticas. En 1949 inició sus actividades el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata bajo la dirección de Alberto Ginastera. Durante sus dos primeros años de funcionamiento había congregado a más de setecientos alumnos y organizado numerosas actividades de extensión cultural.⁸⁶⁰ Esta iniciativa se enmarcaba en un proyecto más amplio que promovía la creación de una red de institutos bonaerenses dependientes de aquel establecimiento platense. Aunque en 1950 Cafasso había manifestado durante una visita a Bahía Blanca que la primera filial del interior de la provincia se iba a instalar en el Teatro Municipal de la ciudad, finalmente la entidad se abrió en Banfield.⁸⁶¹

El interés local por la enseñanza oficial de la música se encauzaba hacia otra de las iniciativas educativas del forjismo provincial: el recientemente inaugurado Instituto Tecnológico del Sur (ITS). No obstante su carácter técnico, los asuntos culturales estuvieron presentes en su estructuración a partir del establecimiento del Departamento de Cultura, del Seminario de Arte Dramático, del Coro Popular Universitario y de la Escuela de Bellas Artes (EBA).

6.2.1 LA EFÍMERA EXPERIENCIA EN EL INSTITUTO TECNOLÓGICO DEL SUR (1952-53)

A principios de 1952 *El Atlántico* auguraba la posible apertura de una entidad de enseñanza artística dependiente del ITS. A diferencia de su postura durante los años treinta, esta vez demostraba una manifiesta preocupación por

⁸⁶⁰ Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. "Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948-1952)." *Op. Cit.*

⁸⁶¹ "En Bahía Blanca se instalará una Escuela de Música y Arte Escénico". *El Atlántico*. Bahía Blanca. Año XXXI, n° 10.354, 7 de marzo de 1950, p. 3.

las deficiencias pedagógicas de los privados y por la carencia de certificaciones legítimas. En efecto, las condiciones para acceder como profesores de música en las escuelas públicas se habían modificado a partir de la resolución emitida en 1950 por el Ministro de Educación Provincial. La nueva reglamentación establecía que, a partir de entonces, sólo se reconocerían los diplomas emitidos por conservatorios y establecimientos oficiales.⁸⁶² En esta nueva coyuntura, la EBA ofrecía una instrucción metódica y eficaz que se concretaba en títulos habilitantes.⁸⁶³ La idea de solidez intelectual y profesional que difundía la publicación era reforzada con la garantía de que los títulos serían válidos para ejercer el profesorado en escuelas secundarias. De este modo, la prensa promovía la inscripción para los cursos de la Escuela de Bellas Artes del ITS, que estaban organizados en las áreas de plástica y música.⁸⁶⁴ Mientras que la primera funcionaba en el nuevo edificio de Avenida Colón 80, la segunda lo hacía en el Teatro Municipal, que estaba en manos del ITS desde 1950 y había sido denominado "17 de octubre". La anexión del establecimiento educativo a la Universidad de La Plata permitió la utilización de fondos estatales provenientes de la provincia para la conservación y renovación material del edificio.⁸⁶⁵ Así, se realizaron obras de importante magnitud que implicaron la expansión de su capacidad y la modernización de su estructura y mobiliario. Junto con las instituciones que venían funcionando en el teatro desde finales de los años treinta, se iniciaron las actividades de la EBA.⁸⁶⁶

El plan de estudios de la sección musical se dividía en dos partes: un tramo básico o preparatorio de dos años y un ciclo medio de cinco años de duración. Ambos estaban correlacionados con la educación primaria ya que

⁸⁶²"Fíjanse normas para designaciones de profesores de música en escuelas". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXII, n° 10.291, 13 de enero de 1950, p. 4.

⁸⁶³ "Una Esc. De Bellas Artes creará el Inst. Tecnológico". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIII, n°10, 11 de enero de 1952, p.3.

⁸⁶⁴ Esta organización era homóloga a la que se había dispuesto en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de la Plata, fundada en 1923. Ver: Suasnabar, María Guadalupe. *De salones e instituciones en el espacio bonaerense... Op. Cit.*

⁸⁶⁵ López Pascual, Juliana. "Entre Evita y Rigoletto..." *Op. Cit.*

⁸⁶⁶ El subsuelo del teatro había alojado a la Asociación Artistas del Sur, al Museo Municipal de Bellas Artes, al Museo y Archivo Histórico Municipal y a la misma Comisión Municipal de Cultura.

para acceder al primero era necesario contar con el cuarto grado aprobado y para ingresar al ciclo medio se requería el sexto grado escolar. Entre las orientaciones que los alumnos podían seleccionar se encontraban el estudio de piano, violín, violonchelo o canto y de ópera. Quienes contaban con ciertos conocimientos musicales podían rendir un examen de admisión para ingresar directamente al ciclo medio. En el caso de los estudios de piano debían ejecutar escalas y arpeggios, dos estudios de Carl Czerny Op. 299, dos invenciones de J. S. Bach a dos voces y una pieza a elección del estudiante.⁸⁶⁷

[Cuadro 3] Plan de estudios de la sección musical de la Escuela de Bellas Artes.

Ciclo	Primer año	Segundo año	Tercer año	Cuarto año	Quinto año
Básico	Instrumento (4 hs.) Teoría y solfeo (6hs.)	Instrumento (6hs.) Teoría y solfeo (3 hs.)			
Medio	Instrumento (6hs.) Teoría y solfeo (3hs.) Conjunto instrumental (3hs.) Historia argentina (2hs.) Geografía argentina (2hs.) Castellano (2 hs.) Religión o moral (2 hs.)	Instrumento (6hs.) Teoría y solfeo (3hs.) Historia de la música (2hs.) Conjunto instrumental (3hs.) Historia argentina (2hs.) Panorama de la historia universal (4hs.) Matemática	Instrumento (6hs.) Armonía complementaria (3hs.) Conjunto instrumental (3hs.) Conjunto vocal (2hs.) Historia de la música (2hs.) Didáctica general (2hs.) Religión o moral (2hs.)	Instrumento (6hs.) Armonía complementaria (3hs.) Conjunto instrumental (3hs.) Conjunto vocal (2hs.) Fraseología y ritmo (2hs.) Práctica de enseñanza primaria (2hs.) Historia de la música (2hs.)	Instrumento (6hs.) Armonía complementaria (4hs.) Conjunto instrumental (4hs.) Conjunto vocal (2hs.) Armonía analítica y formas musicales (2hs.) Folklore y nacionalismo musical (2hs.)

⁸⁶⁷“Escuela de Bellas Artes”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIII, n°118, 29 de abril de 1952, p. 6.

		(2hs.) Religión o moral (2hs.)		Literatura (3hs.)	Acústica (2hs.) Práctica de la enseñanza (2hs.)
--	--	--------------------------------------	--	-------------------	--

Fuente: Elaboración propia sobre la base de "Plan de estudios de la sección música de la E. de Bellas Artes". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIII, n°128, 10 de mayo de 1952, p. 3.

Como se puede observar en el cuadro precedente, el programa de estudios no se restringía a la enseñanza estrictamente musical sino que incorporaba materias orientadas a la didáctica, a la práctica docente y otras vinculadas con la "cultura general".⁸⁶⁸ Se inscribía, entonces, en una línea pedagógica que priorizaba el saber globalizado por sobre los conocimientos parcelados y se distanciaba expresamente de los conservatorios particulares:

La existencia de entidades privadas que cumplen, dentro de sus fines, una labor meritoria, es insuficiente para dar a los alumnos los conocimientos completos, sobre todo porque los estudios se especializaron sobre determinadas materias, dejando, después al joven, que por sí mismo, adquiriera los conocimientos esenciales para adquirir una sólida cultura. Por esa causa, puede decirse que los artistas locales que se han distinguido, son autodidactos que han debido dedicarse tesoneramente a aumentar su acervo cultural.⁸⁶⁹

Con un marcado énfasis en la formación intelectual y artística de los estudiantes, la EBA se proponía instruir músicos profesionales que obtuvieran una capacitación en su especialidad y las herramientas necesarias para desempeñar la función docente. Su estructuración se asemejaba a la que se había planteado en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP, cuyos planes de estudio habían sido renovados en 1948 durante el proceso de rejerarquización de la entidad educativa. Dicha institución ofrecía cursos superiores y especiales de música además de cursos básicos para niños. Similar al ciclo medio propuesto por la escuela del ITS, el bachillerato constaba de cinco

⁸⁶⁸ "En la Escuela de Bellas Artes se aceleran las tareas organizativas". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIII, n°80, 22 de marzo de 1952, p. 3.

⁸⁶⁹ "Importancia que reviste la Escuela de Bellas Artes". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIII, n° 69, 11 de marzo de 1952, p. 6.

años de duración y preparaba al estudiante para el ciclo superior y lo capacitaba para desempeñarse como docente en la enseñanza primaria y secundaria. Del mismo modo, introducía materias complementarias como Historia del Arte, Matemáticas, Didáctica Especial, Historia de la Música, Literatura y folklore nacional, Armonía, Teoría y Solfeo, Castellano, Historia y Geografía.⁸⁷⁰ El ITS restringía la enseñanza al ciclo medio –desarrollado en paralelo a la escuela secundaria– y eliminaba el tramo superior que se equiparaba al nivel terciario o universitario. Por un lado, esta decisión favorecía la rápida inserción laboral de quienes egresaran de la escuela y, por otro, permitía agilizar la constitución del cuerpo docente a partir de la designación de profesores con distintos niveles de especialización y credenciales educativas. En mayo de 1952 se nombraron con carácter *ad-honorem* seis profesores titulares, cinco asistentes y quince ayudantes de cátedra. Como se observa en el siguiente cuadro, las materias que concentraron un número mayor de docentes fueron Teoría y Solfeo, Piano y Canto.

[Cuadro 4] Elenco docente de la sección musical de la Escuela de Bellas Artes

Materia	Profesor titular	Asistentes de Cátedra	Ayudantes de Cátedra
Teoría y Solfeo	Nélida Entizne Ochoa de Cantarelli		Raquel Mayer de Paladini Margarita Grinschpun de Mariasch María Rosa Motzkeit Clotilde Zeigerman Blanca Lucila Verettoni María Juana Parera
Violonchelo	Estanislao Doliński		

⁸⁷⁰ Sforza, César. “El nuevo plan de estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes”. *Imagen. Revista oficial de la Escuela Superior de Bellas Artes*. n°6. La Plata, Ministerio de Educación, Universidad Nacional de La Plata, diciembre de 1949, pp. 9-22.

Piano	Gabrielle Mack de Meckbach ⁸⁷¹	Irma Docena de Orozco María Magdalena Bidau de Doray Aurelia Donnari de Flores Electra Ludueña de Gorg Concepción Jiménez Romero	Juliana Blasoni Rubi Nélica García Victoria M. de Rocca María Celia Simón de Fernández Freddy Luis Ravasio
Violín	Alberto Fantini		Alberto Guala
Canto	María Savín de Moscú		Yolanda Boher de Carballido Matilde González Niello de Lavié Susana Adela L. de Craig
Historia	Antonia Ascención Miramont		

Fuente: Elaboración propia sobre la base de las Resoluciones rectorado ITS 5 de mayo de 1952. Exp. B- 845-1952. Archivo institucional del ITS, en Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

Los criterios de selección resultan inciertos ya que no parece haber existido una instancia formal de concurso de oposición y antecedentes. A su vez, los legajos de los profesores no dan cuenta de su intervención en la EBA, solo mencionan su labor en otras dependencias del ITS. Junto a las designaciones docentes, esta documentación ha resultado de utilidad en la reconstrucción de las trayectorias educativas y laborales de quienes se integraron a la escuela. Fueron convocados profesores de música que trabajaban en los conservatorios privados, que contaban con una trayectoria artística relevante como la cantante rumana María Savín de Moscú y que, en algunos casos, estaban vinculados con otras áreas del ITS. Este es el caso de Estanislao Doliński quien había sido contratado en 1951 para ocupar el cargo de profesor de Física General y Acústica en la Escuela de

⁸⁷¹ La profesora de Piano Gabrielle Mack también estaba vinculada con el ITS por intermedio de su marido, el físico alemán Wolfgang Meckbach, quien se desempeñó en la institución educativa hasta su traslado a la Universidad Nacional de La Plata.

Ingeniería Industrial. Además de educarse en el campo de la Física en universidades europeas, Doliński era violonchelista y se había desempeñado como docente y director de orquesta en el Conservatorio Chopin de Polonia, su país de origen.⁸⁷² Esta formación específica motivó que en su contrato con el ITS se estipulara que debía colaborar en la creación de un coro y de un conjunto orquestal.⁸⁷³ Aunque el violonchelista brindó conciertos patrocinados por el Departamento de Cultura y avanzó en la creación de un nuevo instrumento musical, desistió de la organización de la Orquesta de Cámara Universitaria y se desvinculó de la institución superior en junio de 1953. Por su parte, Alberto Fantini estaba ligado al ITS desde 1950 cuando accedió al cargo de Secretario del Departamento de Cultura y, dos años más tarde, al de Director. A diferencia del resto del cuerpo docente, Fantini obtenía un estipendio por su labor en la gestión universitaria que, sin embargo, era considerado un reintegro de gastos y no un salario propiamente dicho.⁸⁷⁴ Aunque algunos de los asistentes y ayudantes como Irma Esther Dossena de Orozco, María Bidau de Doray, Aurelia Donnari de Flores y Concepción Jiménez Romero contaban con títulos universitarios,⁸⁷⁵ la mayor parte de ellos se habían formado en conservatorios particulares y no poseían credenciales educativas que los habilitaran para el ejercicio de la docencia. Así sucedía con Yolanda Boher, Freddy Luis Ravasio, Juliana Blasoni y Alberto Guala. La participación de este último en la EBA, así como en las principales agrupaciones musicales de la ciudad y en la asociación profesional durante los años cincuenta, posibilitó su tránsito desde espacios emergentes hacia posiciones centrales en donde asumió un creciente poder de

⁸⁷² Doliński se había recibido de Licenciado en Física especializado en Acústica en la Universidad de Poznan y había obtenido el título de Doctor en Ciencias Físicas en La Sorbona de París.

⁸⁷³ Instituto Tecnológico del Sur. "Contrato de trabajo entre Miguel López Francés y Estanislao Doliński". Bahía Blanca, 1 de enero de 1951. Disponible en: Archivo de la Memoria de la UNS.

⁸⁷⁴ Alberto Fantini cobraba 500 pesos mensuales como reintegro de gastos. Instituto Tecnológico del Sur. *Resolución n°362, T1164*. Bahía Blanca, 9 de septiembre de 1952.

⁸⁷⁵ La primera había recibido el título de Profesora Superior de Piano en la UNLP, Bidau había egresado del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico como Profesora Superior de Teoría, Solfeo y Armonía. Por su parte, Aurelia Donnari de Flores había validado su título de Profesora Superior de Piano ante el Ministerio de Educación y Jiménez Romero se diplomó como Profesora Secundaria Nacional y Especial en Música en la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP.

agencia. Al promediar la década, Guala participaba activamente en la fundación y organización del Conservatorio oficial y de la Orquesta Estable.

La intervención del ITS por el Poder Ejecutivo Nacional en 1952 implicó que la entidad se reorganizara para cumplir con los fines convenidos desde sus inicios y retomar el perfil técnico indicado en su proyecto de creación.⁸⁷⁶ Dado que las actividades y los estudios artísticos eran las áreas más cuestionadas por la gestión del Ing. Juan M. Rioja, la Escuela de Bellas Artes fue cerrada al año siguiente provocando el cese de la formación de más de trescientos alumnos.⁸⁷⁷ Pese a su breve existencia, incentivó la profesionalización de los músicos locales a partir de la formulación de una propuesta educativa vinculada al ámbito universitario y de la apertura de nuevos canales que posibilitaron la creación de redes personales y laborales entre los artistas. La importancia de esta efímera experiencia trascendió su clausura y funcionó como el principal antecedente que evocaron los impulsores del Conservatorio de Música y Arte Escénico, fundado cinco años más tarde.

6.2.2 LA CONCRECIÓN INSTITUCIONAL DEL POSPERONISMO: EL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y ARTE ESCÉNICO (1957)

Las transformaciones en el gobierno provincial acontecidas en el año 1952 no sólo implicaron el cierre de la Escuela de Bellas Artes del ITS en Bahía Blanca sino que también tuvieron consecuencias para quien había fundado y organizado el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata: Alberto Ginastera fue dejado cesante por oponerse a que el establecimiento fuera denominado "Eva Perón".⁸⁷⁸ Aunque en su discurso sostenía que el arte era independiente de la política, Ginastera había participado en los proyectos peronistas y actuaba como Interventor del Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata en 1956. Como sostenía aún en 1977:

⁸⁷⁶ Marcilese, José. "Los antecedentes de la Universidad..." *Op. Cit.*

⁸⁷⁷ "Asisten 300 alumnos a la Escuela de Bellas Artes del Tecnológico" *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIII, n° 173, 25 de junio de 1952, p. 3.

⁸⁷⁸ En este período y ante las dificultades económicas que le originaron la pérdida del cargo directivo y las cátedras que dictaba, se dedicó a componer música para películas cinematográficas, concentrándose en su proyección internacional.

No creo en el arte comprometido ni en el arte didáctico o ideológico. El único compromiso que debe tener el arte es un compromiso estético. La filosofía busca la razón de las cosas y la esencia del pensamiento humano, la sociología explica las condiciones de la existencia en la sociedad humana. La estética se ocupa de la percepción humana de la belleza. Solo la última de estas tres ciencias tiene relación con el arte. Yo nunca me encerraría en una torre de marfil. Eso sería para mí una actitud suicida. Pero tampoco me comprometo con la realidad política ni con las modas estéticas. Creo que un compositor debe ser absolutamente libre. Como es sabido, yo he sido exonerado en dos ocasiones por el primer Gobierno de Perón. Sin embargo, en ninguna de mis obras ni en mis biografías figura ese dato porque -me parece un accidente de la persona- y, por tanto no corresponde para nada al artista. No sé con qué finalidad otros colegas míos alardean de compromisos políticos.⁸⁷⁹

La defensa de la realidad superior del arte y la oposición al compromiso político lo encuadraban en los postulados anti-totalitarios sostenidos en el Congreso por la Libertad de la Cultura, un grupo al que se acercaría en la década siguiente a partir de la fundación del CLAEM en el Instituto Torcuato Di Tella y de sus vinculaciones con la fundación Rockefeller.⁸⁸⁰ Su designación como Interventor en el Conservatorio de La Plata permitió la prosecución del proyecto iniciado durante el peronismo para la fundación de establecimientos de educación musical en la provincia de Buenos Aires, entre ellos el Conservatorio de Bahía Blanca. La vinculación del compositor con esta ciudad había comenzado unos años antes, durante la gestión de Julio César Avanza: en abril de 1951, con motivo de la Semana Cultural organizada por la Subsecretaría de Cultura a cargo del bahiense José Cafasso, Ginastera había brindado una conferencia en la Biblioteca Rivadavia titulada "Panorama de la música

⁸⁷⁹ "El único compromiso del arte es el estético". *El País*. Madrid, año II, n° 303, 24 de abril de 1977, p. 18.

⁸⁸⁰ Herrera, Luis Eduardo. *The CLAEM and the construction of elite art worlds: philanthropy, latinamericanism and avant-garde music*. Urbana-Champaign, University of Illinois, 2013. [Mimeo] Tesis de Doctorado en Musicología inédita; Nállim, Jorge A. "Intelectuales y Guerra Fría: el Congreso por la Libertad de la Cultura en Argentina y Chile, 1950-1964". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. N° 14. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2014.

argentina".⁸⁸¹ Un año más tarde se pronunció sobre los nexos entre música y cine con el auspicio del Departamento de Cultura del ITS. También en noviembre de 1955 había sido convocado por la Asociación Cultural para disertar sobre "La música de nuestra época".⁸⁸²

No obstante el impulso que le otorgaron estos eventos, los avances concretos de apertura de una entidad oficial dedicada a su enseñanza se produjeron recién un año después, cuando la Ministra de Educación Elena Zara viajó a la localidad, con motivo del cincuentenario de la Escuela Normal Mixta en julio de 1956. En esta visita, la funcionaria se refirió a la paulatina reactivación de la Dirección de Cultura y a la probable apertura de un conservatorio en algunos centros urbanos de la provincia de Buenos Aires, siendo candidatas para ello las ciudades de Mar del Plata y Bahía Blanca.⁸⁸³ Esta declaración concitó rápidamente la atención de los músicos y del resto de la sociedad civil bahienses que se dispusieron a organizar un movimiento destinado a promover, en conjunto con la acción estatal, su fundación efectiva. Solo dos días después del anuncio, la prensa local comenzó a reclamar la movilización de los distintos sectores en pos de este objetivo. *El Atlántico*, por ejemplo, sostenía que

corresponde movilizarse sin pérdida de tiempo, en procura de que esa escuela sea creada en nuestra ciudad. No lo decimos por un simple sentimiento egoísta, ni por un deseo de acaparar para Bahía Blanca todas las manifestaciones de la cultura y el espíritu. Así como se obtuvo una universidad por el propio peso de gravitación de la ciudad, con todo derecho puede aspirarse a un conservatorio de música y arte escénico, para lo que existe una sentida vocación.⁸⁸⁴

La tradición musical de la ciudad, la importancia que se otorgaba a las actividades culturales y el reciente establecimiento de la Universidad Nacional del Sur como precedente de un logro obtenido a partir de los esfuerzos locales, fueron ideas rectoras en este fragmento que apuntaba a posicionar a la ciudad

⁸⁸¹ *Semana Cultural de Bahía Blanca. Programa General*. Bahía Blanca, Subsecretaría de Cultura, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 7 al 14 de abril de 1951.

⁸⁸² En esta conferencia, Ginastera se refirió a compositores "de la nueva estética musical" como Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Béla Bartók, Aaron Copland, entre otros. Fue acompañada por las interpretaciones del pianista Antonio Tauriello.

⁸⁸³ "Regresó hoy a La Plata la Ministra Señora Decúrgez". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n°199, 24 de julio de 1956, p. 3.

⁸⁸⁴ *Ibidem*.

como legítima merecedora del Conservatorio.⁸⁸⁵ En cierta manera, la visita de la funcionaria alentó un movimiento que iba más allá de la apertura de un conservatorio y que extendía el programa de institucionalización hacia otras disciplinas; de hecho, aquella entidad sería la base de una posible escuela que, como aquella originada en el seno del ITS, brindaría una instrucción formal y superior en materia de Bellas Artes [Anexo 13].

Tanto el diario *El Atlántico* como *La Nueva Provincia*⁸⁸⁶ se destacaron por publicar notas y editoriales con una frecuencia casi diaria, mientras que otros medios, como el periódico *Democracia*,⁸⁸⁷ hacían referencias más reducidas y ocasionales. Esta divergencia se debe a que en los dos primeros se desempeñaban redactores que tenían intereses específicos en relación con el tema que nos ocupa: el ex director del Departamento de Cultura del ITS Alberto Fantini y José Escáriz que trabajaban como editorialistas y críticos de arte en los dos primeros, respectivamente, tenían una vasta trayectoria como músicos en la ciudad.⁸⁸⁸ Actuando como mediadores entre el Estado y la sociedad civil, estos órganos de prensa fueron agentes claves en la promoción de la institucionalización al expresar una efectiva adhesión a la instauración de los

⁸⁸⁵ Orbe, Patricia. "El surgimiento y la consolidación de una Universidad nueva". En: Cernadas de Bulnes, Mabel (Dir.). *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2006, pp. 77-178.

⁸⁸⁶ *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 y Marcilese. *Cuestiones políticas, socioculturales y económicas en el sudoeste bonaerense... Op. Cit.*, pp. 125-125. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3726/1/libro-iv-jornadas-interdisciplinarias-20061.pdf>

⁸⁸⁷ *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". En: Cernadas, Mabel y Patricia Orbe. *Itinerarios de la prensa... Op. Cit.* pp. 225-248.

⁸⁸⁸ Incluso, Fantini estaba vinculado con el inspector de Música de La Plata. Véase: "Nos visitó el Inspector de Música Profesor don Ricardo Nicolás Paggi". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 196, 21 de julio de 1956, p. 4.

organismos artísticos, realizar un seguimiento periodístico del proceso e incentivar a la comunidad a movilizarse en favor de este objetivo a través de editoriales que enfatizaban la “vocación musical” de la ciudad y demandaban el compromiso del poder político municipal con el proyecto artístico. Los periódicos incluían la reproducción de correspondencia oficial, notas de adhesión y resoluciones gubernamentales. La formación específica de los redactores se evidenciaba en el tratamiento de temas referentes a la configuración de las cátedras, el cuerpo docente y los métodos de enseñanza. El organismo oficial iba a “contrarrestar el mal que han hecho y hacen las tituladas academias y conservatorios que no tienen otro fin que el *modus vivendi* de quienes explotan esos rubros, salvo las honrosas excepciones que se pueden señalar”.⁸⁸⁹ De esta manera, se legitimaba la entidad estatal resaltando las diferencias con algunas privadas que, según el periódico, no favorecían el desarrollo de la disciplina en la ciudad. Respecto de las emisoras, no contamos con registros de sus transmisiones aunque sabemos que Mario Justiniano, director de LU2 y Miguel Ángel Cavallo, jefe de programación de LU7 Radio General San Martín, fueron activos difusores y promotores del proceso.⁸⁹⁰ La continua actividad de las orquestas en las radios y las vinculaciones profesionales que habían forjado los músicos con sus directivos desde la década de 1930 hicieron que estas empresas se sumaran al movimiento que había iniciado el periodismo gráfico.

Distintas instituciones y formaciones locales manifestaron, asimismo, su apoyo para que el Conservatorio fuera fundado en Bahía Blanca. La UNS no estuvo al margen de este proceso. En primer lugar, porque la idea de la “conquista de la universidad” por los bahienses, continuamente expresada en la prensa, funcionaba como estímulo para este nuevo proyecto. En segunda

⁸⁸⁹ “Creación de la Escuela de Bellas Artes”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.535, 4 de agosto de 1956, p. 2.

⁸⁹⁰ Arribamos a esta conclusión teniendo en cuenta lo expresado por el primer vicedirector de la institución respecto a las radiodifusoras y en base a publicaciones en la prensa en donde se afirma que se pusieron al aire reportajes efectuados a funcionarios y músicos, como Antonio Yepes en la emisora LU2 en octubre de 1956. Véase: “Acerca de la creación del Conservatorio de Música y Arte Escénico”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n°19.597, 6 de octubre de 1956, p.6 y Entrevista a Alberto Guala, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 18 de noviembre de 2011.

instancia, porque la existencia de la Escuela de Bellas Artes del ITS no se había olvidado y era recuperada como principal antecedente. De hecho, se habían presentado proyectos para reimplantarla en el seno de la UNS y para instaurar en esta casa de altos estudios una dependencia que incluyera la enseñanza de música, arte escénico, plástica y danzas e, incluso, la apertura de un moderno instituto cinematográfico. La alternancia en los titulares de los diarios mencionados referidos a la creación de un Conservatorio o de una escuela de aquellas características daba cuenta de la heterogeneidad del movimiento local y se mantuvo hasta los primeros meses de 1957, año en que se definió la efectiva apertura de un Conservatorio de Música y Arte Escénico como segunda filial del establecimiento platense.⁸⁹¹

Al mismo tiempo, las instituciones culturales manifestaron su decidido aval creando una comisión integrada por el abogado Gualterio Monacelli⁸⁹² y el ingeniero Manuel Vallés,⁸⁹³ ambos de la Comisión Directiva de la Asociación Cultural, y por el abogado Raúl E. Bagur⁸⁹⁴ presidente del Consejo Directivo de la Asociación Bernardino Rivadavia. Estos agentes, pertenecientes a la élite local

⁸⁹¹ "Nuevos pedidos en pro de la Escuela de Bellas Artes". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n°227, 22 de agosto de 1956, p. 5.

⁸⁹² Gualterio Monacelli, de origen italiano, arribó a Bahía Blanca de muy pequeño. Obtuvo los títulos de contador en la Universidad de Buenos Aires y de abogado en la de La Plata. Se asoció con Florentino Ayestarán con el que ejerció conjuntamente la profesión y en 1955 fue nombrado juez de primera instancia en lo Civil. Monacelli también se desempeñó como docente en la educación secundaria y universitaria, siendo miembro de la comisión que impulsó la creación de la Universidad Nacional del Sur. Formó parte del cuerpo docente de esta institución e intervino en la misma como consejero y asambleísta. Su padre, Ubaldo, se destacó como pintor y fue miembro fundador de la AAS. Véase: "Dr. Gualterio Monacelli. Su fallecimiento". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXXI, n°27.516, 19 de julio de 1979, p. 18.

⁸⁹³ Manuel Vallés obtuvo el título de ingeniero en la Universidad de Buenos Aires. Se desempeñó en Bahía Blanca como subdirector de obras públicas, vicepresidente y secretario del Centro de Ingenieros de la ciudad y como miembro de la Comisión Asesora Municipal. En 1955 asumió como decano de la Facultad Obrera, hoy Facultad Regional Bahía Blanca de la Universidad Tecnológica Nacional. En distintas oportunidades presidió la Asociación Cultural e impulsó la fundación de Canal 7, Teledifusora Bahiense TELBA. Véase: "Necrológicas. Ing. Manuel Emilio Vallés". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXXVI, n°29.281, 6 de marzo de 1984, p. 6.

⁸⁹⁴ Raúl Bagur era bahiense. Se recibió de abogado en la Universidad Nacional de La Plata y fue presidente del Colegio de Abogados de Bahía Blanca entre 1939 y 1943. También fue titular de la Federación Argentina de Colegios de Abogados. Participó en distintas asociaciones de la ciudad: a comienzos de la década de 1940 integró la Asociación Cultural, entre 1945 y 1946 encabezó el Rotary Club y desde 1956 hasta 1963 fue presidente del Consejo Directivo de la Biblioteca Bernardino Rivadavia. Véase: "Necrológicas. Dr. Raúl Enrique Bagur". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXXVI, n° 29.133, 8 de octubre de 1983, p. 16.

de profesionales, se desempeñaban en entidades con finalidades vinculadas a la “alta cultura” y formaban parte de circuitos de sociabilidad compartidos. Monacelli, Bagur y el comisionado municipal Santiago Cenoz⁸⁹⁵ pertenecían también al Colegio de Abogados y desde allí brindaron su apoyo.

Los principales interesados en el establecimiento oficial fueron, sin embargo, los músicos, que vieron en él oportunidades de legitimación y de inserción laboral. Algunos profesores de la ciudad que habían fundado institutos privados de enseñanza o se habían desempeñado en la Escuela del ITS, se nuclearon en una comisión con el objetivo de elevar a las autoridades un petitorio para que se creara la Escuela de Bellas Artes, así como para publicitar y organizar movimientos en su apoyo.⁸⁹⁶ Los beneficios mediatos y la confianza en las actividades “del espíritu” como índice del progreso de los pueblos, impulsaban a los músicos a consolidar las artes en la ciudad privilegiando los réditos simbólicos por sobre los económicos. De todas maneras, aunque se podría pensar en el conservatorio público como competencia de los privados, veremos más adelante que las divergencias entre los planes de estudios, originaban perfiles de alumnado también diferentes. Fue significativa, además, la labor de la asociación profesional y, en particular, de Alberto Guala quien se movilizó junto a Omar Meloni hacia La Plata en calidad de delegados de la AMBA.⁸⁹⁷ Del mismo modo brindaron su aval los organismos artísticos interesados en que la iniciativa institucionalizadora fuera extendida hacia otras disciplinas además de la música, como la Asociación Artistas del Sur, el Foto

⁸⁹⁵ Santiago Cenoz se recibió de abogado en la Universidad Nacional de La Plata. Fue presidente del Colegio de Abogados de Bahía Blanca por dos períodos entre 1946 y 1952. Simultáneamente, tuvo participación en otras entidades de la ciudad como el Club Argentino, donde ejerció la vicepresidencia, y el Rotary Club, del que fue miembro. Se desempeñó como comisionado municipal entre mayo de 1956 y febrero de 1957. Véase: “Falleció el Dr. Santiago Cenoz”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXXVI, n°29.379, 14 de junio de 1984, p. 4.

⁸⁹⁶ Integraban la comisión: Concepción Jiménez Romero de Robiolo (presidenta), Irma Esther Doseña de Orozco (secretaria), Elba Ducós, Irma Tridenti, Electra R. de Gorg, Ramona Carminagor de Dahn, Rosa A. de Zarranz, Emilse M. de Granado, Magdalena B. de Doray, Elma Manghi de Donadío, Josefina A. Badino de Álvarez, Olga Schaub, Alberto Savioli, R. Casal Buceta (adherentes). Véase: “Adhieren los profesores a la creación de un Conservatorio Provincial de Bellas Artes”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.592, 1 de octubre de 1956, p. 7.

⁸⁹⁷ “El Comercio de B. Blanca pide también se cree un Ente Musical y Escénico”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n°301,8 de noviembre de 1956, p. 3.

Cine Club Bahía Blanca, la Sección Cine de la Universidad Nacional del Sur, el Teatro Popular Independiente de Universitarios y el grupo de teatro Los Vocacionales. También avalaron el pedido agrupaciones vinculadas a la economía como la Corporación del Comercio y la Industria y la Asociación Empleados de Comercio.

El poder político municipal se comprometió con el propósito de fundación por medio del accionar del comisionado Santiago Cenoz, quien envió telegramas a Ginastera, a la Ministra de Educación y al gobernador Emilio Bonecarrere avalando las iniciativas para la apertura de un ente docente de alto nivel que reuniera todas las manifestaciones artísticas en pos del “progreso espiritual de la ciudad y su vasta zona”.⁸⁹⁸ En los manifiestos de adhesión recuperados por la prensa, se concebía a Bahía Blanca desde dos perspectivas que justificaban el establecimiento de un conservatorio. Por una parte, se hacía referencia a la posición geográfica de la localidad que, alejada de los centros culturales del país, debía bregar por la descentralización y federalización de las prácticas artísticas. Se afirmaba que “la enseñanza de este orden fue monopolizada hasta el presente por las grandes capitales del país y así la obra y los beneficios que comporta, han sido de aprovechamiento limitado y exclusivo”.⁸⁹⁹ Por otra parte, se sostenía la representación de la ciudad como centro de irradiación de cultura y capital social, económico y cultural del sur argentino.⁹⁰⁰

La resolución que fundaba el Conservatorio de Música y Arte Escénico y la Orquesta se dio a conocer el 11 de abril de 1957, en coincidencia con el aniversario de la ciudad. Allí se afirmaba que la localidad había “alcanzado un alto nivel cultural, reflejado en la intensa labor de sus instituciones

⁸⁹⁸ “Señálanse aspectos en favor a la creación de la Escuela de Música”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVI, n°222, 16 de agosto de 1956, p 5.

⁸⁹⁹ “Nuevas adhesiones a la gestión pro escuela de B. Artes”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.545, 14 de agosto de 1956, p. 2.

⁹⁰⁰ “El Comercio de B. Blanca pide también se cree un Ente Musical y Escénico”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 301, 8 de noviembre de 1956, p. 3 y “Apoya la Municipalidad la Esc. de Bellas Artes”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 334, 27 de diciembre de 1956, p. 4.

representativas, intelectuales y artísticas".⁹⁰¹ 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 encontrarse en esta y otras resoluciones del período, como las que reglamentaron la tercera filial del Conservatorio en Chivilcoy.⁹⁰² A diferencia de otros sitios, en Bahía Blanca la entidad 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.

El Atlántico presentó la fundación del conservatorio como una "conquista superior de orden cultural" en tanto contribuiría a la formación estética de la juventud y permitiría que la "alta cultura" llegara al pueblo a partir de espectáculos, conciertos y recitales.⁹⁰³ De esta manera, el acontecimiento actualizó en la prensa las representaciones que proyectaban a la localidad hacia el sur del país y afirmaban su auto-asignada función rectora como centro cultural del espacio patagónico.⁹⁰⁴ Así, destacaban las diferencias entre los primeros decenios del siglo XX, cuando Bahía Blanca era considerada una "ciudad cartaginesa" preocupada por los beneficios económicos y comerciales y la presente década del cincuenta, en la que los impulsos institucionalizadores de la música pudieron viabilizarse gracias a los logros de una ciudadanía que sentía las "superiores apetencias del espíritu ávido de cultura".⁹⁰⁵ La misión del conservatorio consistía, entonces, en contribuir al "progreso" de la localidad por medio de la formación en los valores de la cultura "legítima".

⁹⁰¹ Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 01195*. La Plata, 9 abr. 1957:1.

⁹⁰² Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 02245*. La Plata, 4 jun. 1957: 1.

⁹⁰³ "El Conservatorio será órgano de Difusión del Arte y la Cultura" (23/06/1957) *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 164, p.3.

⁹⁰⁴ 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. Op. Cit.* pp. 317-349.

⁹⁰⁵ "La ciudad como centro de cultura". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 184, 13 de julio de 1957, p.3.

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 estructuración.⁹⁰⁶ Desde su denominación, la entidad 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 las prácticas académicas y excluyeron cualquier expresión popular, que quedaba reservada a los círculos privados de los alumnos.

El análisis de la programación del concierto inaugural del Conservatorio y de los comentarios publicados por la prensa permite rastrear los objetivos y las características propias del proyecto de institucionalización dado que constituye una fecunda huella para indagar en el gusto estético que promovían sus fundadores, así como en el modelo de enseñanza que querían implementar. El Conservatorio configuraba determinados valores, normas y prácticas que priorizaban la transmisión de una cultura academicista. En efecto, el imaginario de la música erudita se enlazaba con la idea de progreso entendido en términos de civilización que sostenía la élite local en concordancia con el proyecto político oficial.⁹⁰⁷ 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 de las propias obras 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

⁹⁰⁶ Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 678*. La Plata, 3 de marzo de 1960. 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

⁹⁰⁷ 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. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, n°45, 2016, pp. 83-104

repertorios en desmedro de las prácticas de improvisación.⁹⁰⁸ Estos métodos de enseñanza podían resultar sumamente rígidos y severos para los alumnos. Según el recuerdo de algunos egresados, muchos de sus compañeros decidían abandonar los estudios y el conservatorio se transformaba, así, en una “máquina expulsadora”.⁹⁰⁹

La nueva institución que comenzó a funcionar en los camarines del Teatro Municipal,⁹¹⁰ 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).⁹¹¹ Aunque se propuso abrir una orientación en Educación Musical y otra en Composición tal como existía en la sede central, lo cierto es que esto no se implementó en los primeros años.⁹¹² 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 entidad. Alberto Guala siguió la línea iniciada por Ginastera en el Conservatorio platense y estimuló a los alumnos inscriptos en la carrera de piano o guitarra a estudiar oboe, flauta, clarinete y fagot.⁹¹³ El interés por la enseñanza de instrumentos de viento se sustentaba en la carencia de esta

⁹⁰⁸ Jorquera Jaramillo, María Cecilia. “Modelos didácticos en la enseñanza musical...” *Op. Cit.*

⁹⁰⁹ Entrevista a Perla Fortunati, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 7 de agosto de 2015.

⁹¹⁰ 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. El Teatro Municipal estuvo en manos del ITS hasta 1956, cuando el instituto se transformó en la Universidad Nacional del Sur. Desde entonces, su mantenimiento estuvo a cargo de la Dirección de Extensión Cultural de dicha entidad hasta 1958, momento en el que el gobierno local reasumió la posesión del edificio. Ver López Pascual, Juliana. “Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura y refuncionalización del Teatro Municipal...” *Op. Cit.*

⁹¹¹ Del mismo modo que en el Conservatorio platense, existía un examen de ingreso para el Ciclo Superior destinado a quienes ya tenían cierto conocimiento musical.

⁹¹² La estructura institucional del Conservatorio de La Plata era mucho más amplia ya que la Escuela de Música incluía Departamentos de Composición, Musicología, Interpretación Musical, Pedagogía Musical y Artesanías Musicales. Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. “Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral...” *Op. Cit.* p. 100.

⁹¹³ Entrevista a Alberto Guala, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 29 de septiembre de 2011.

oferta en la mayoría de los conservatorios y en los organismos profesionales de interpretación.⁹¹⁴

[Cuadro 5] Carreras proyectadas por el Conservatorio

Carrera	Duración
Profesorado Superior de piano, violín, viola, violonchelo, guitarra	10 años
Profesorado Superior de flauta, oboe, clarinete, fagot, saxófono, contrabajo, trompa, trompeta, trombón, tuba y percusión	8 años
Profesorado Superior de Canto ⁹¹⁵	7 años
Profesorado Superior de Educación Musical	7 años de piano más 3 años
Profesorado Superior de Composición	7 años de piano más 5 años

Del mismo modo que los planes de estudio elaborados por la Escuela de Bellas Artes del ITS, el Conservatorio incorporó –además de la práctica instrumental, la teoría y el solfeo– otras materias complementarias, como Armonía, Historia de la Música, Educación del oído, Música de Cámara, Orquesta y Coros, que apuntaban a la formación de profesionales, estéticamente instruidos y técnicamente capacitados a partir de una enseñanza racional y completa.⁹¹⁶ Vinculada a la asignación de estatus, la certificación académica emitida por el Conservatorio abría nuevas oportunidades laborales para sus graduados al facultarlos para insertarse como profesores en dependencias públicas, por ejemplo, en el mismo establecimiento, o como ejecutantes en distintas agrupaciones. Así configurada, la currícula se convertía muchas veces en el motivo por el cual los alumnos abandonaban los cursados o se trasladaban hacia los conservatorios privados. Por esta causa, la institución pública no significó una competencia para las múltiples academias que funcionaban en la ciudad sino que ofrecía distintas opciones según las inquietudes de los estudiantes: quienes deseaban enfocarse de modo exclusivo en el aprendizaje

⁹¹⁴ Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. “Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral...” *Op. Cit.* p. 99.

⁹¹⁵ Para canto correspondía un Ciclo Preparatorio de un año y seis años del Ciclo Superior.

⁹¹⁶ “El jurado del Conservatorio de Música se muestra satisfecho”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n°173, 2 de julio de 1957, p. 4.

de un instrumento y concebían a la disciplina artística como un pasatiempo solían dirigirse a las segundas mientras que, aquellos que comenzaban sus estudios en el Conservatorio, aspiraban, en general, a dedicarse a la actividad de manera profesional. El carácter oficial de este último requería que, al momento de seleccionar a los directivos y al cuerpo docente, se consideraran estrictamente sus competencias profesionales. El Estado era concebido como garante de idoneidad y, por tanto, los mecanismos de selección debían ser transparentes y basarse en criterios específicos del campo musical. Siguiendo este procedimiento, se realizaron concursos de títulos y antecedentes a fin de 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 estudios.⁹¹⁷ 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 incipiente. La contratación de músicos sin títulos oficiales o estudiantes que no habían finalizado su carrera se vinculaba tanto con la situación embrionaria de la nueva entidad que conducía a priorizar las competencias de los postulantes por sobre las certificaciones como con las redes personales y familiares que influían en los procesos de selección.⁹¹⁸ El llamado se hizo tanto en Bahía Blanca como en La Plata, en donde funcionaba la casa matriz de la institución educativa. Dado que las capitales eran concebidas como centros culturales, la

⁹¹⁷ López Pascual, Juliana. "Representaciones y autorrepresentaciones del trabajo intelectual y del artista: entre el Estado, la autonomía disciplinar y el compromiso político". En: *Arte y trabajo... Op. Cit.* pp. 209-258.

⁹¹⁸ La incertidumbre acerca de la validez de los títulos otorgados por las academias privadas llevó a Héctor Valdovino, pianista de reconocida trayectoria, a anotarse como alumno del Ciclo Elemental en 1958. Finalmente, la falta del título oficial no le impidió integrarse al cuerpo docente pocos años después y acceder en la década de 1980 al cargo de director del Conservatorio. Ver: Acta n° 1. *Libro de Actas*. Bahía Blanca, Conservatorio de Música de Bahía Blanca, 12 de mayo de 1958, p. 1. Por otra parte, la primera egresada de esta entidad, Perla Fortunati, recuerda que algunos de sus compañeros ingresaron a la orquesta y al Conservatorio antes de recibirse. Ver: Entrevista a Perla Fortunati, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 7 de agosto de 2015.

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 áreas.⁹¹⁹ La designación simultánea en ambos organismos y la suma de dos retribuciones económicas era una opción alentadora para el traslado de los ejecutantes.⁹²⁰ 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 sólo 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 Aires.⁹²¹ 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 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 provino 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 Sáenz.⁹²² La asignación mensual propuesta era de \$3000

⁹¹⁹ "Bahía Blanca y la Escuela de Bellas Artes". La Nueva Provincia. Bahía Blanca, año LVIII, n°19.564, 3 de septiembre de 1956, p. 2 3 y "Razones que urgen dar forma a dos creaciones". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n°45, 19 de febrero de 1957, p. 3.

⁹²⁰ Las retribuciones de la actividad en la orquesta y del cargo docente sumaban \$2.800 m/n.

⁹²¹ Entrevista a Perla Fortunati, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 7 de agosto de 2015.

⁹²² 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.

m/n mensuales.⁹²³ 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 habilitante, pudiera postularse.⁹²⁴ 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 postulantes.⁹²⁵ 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 1958.⁹²⁶ 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 conveniente.⁹²⁷ La prueba de

⁹²³ En ese mismo año, un director de escuela primaria en Capital Federal con cinco años de antigüedad obtenía una remuneración de \$1.777 m/n. Ministerio de Cultura y Educación, Dirección Nacional Sectorial de Desarrollo. *Evolución de los salarios docentes 1906-1975*. Buenos Aires, 1976, p. 13.

⁹²⁴ Como mencionamos en el Capítulo 1 de esta tesis, Alberto Guala se había recibido como Profesor de violín en la Escuela Superior de Música dirigida por Alberto Savioli.

⁹²⁵ 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.

⁹²⁶ "Faltan profesores en el Conservatorio y la Orquesta de B. Blanca". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n°20.090, 14 de marzo de 1958, p. 8.

⁹²⁷ 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, año LX, n°20577, 2 de diciembre de 1957, p. 1.

capacitación se realizó en el Teatro Municipal y se presentaron diecisiete concursantes, quedando al final seleccionados los siguientes:

[Cuadro 6] Resultados de los concursos docentes, octubre de 1957.

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

Fuente: elaboración propia sobre datos extraídos de “Organízase el funcionamiento del Conservatorio local de música”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 278, 28 de octubre de 1957, p. 4.

Como se puede observar en el cuadro precedente, las ligazones familiares estaban presentes en la configuración del cuerpo docente del Conservatorio: los consortes Juliana Blasoni y José Luis Ramírez Urtasun habían compartido experiencias docentes en el ITS y, a su vez, Elsa Conte era esposa de Alberto Guala. Por su parte, la profesora Myrta Nydia Escáriz era hija de José Escáriz, uno de los periodistas y músicos que impulsó la creación de la institución. 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 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 oído.⁹²⁸

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".⁹²⁹ 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 músicos.⁹³⁰ Como abordaremos en el siguiente capítulo, 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 municipalizarlo.⁹³¹ Esta iniciativa partió de un grupo de concejales pertenecientes a la UCRI⁹³² y fue descrita en una editorial de *La Nueva Provincia* que comparaba sus beneficios e inconvenientes.⁹³³ 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

⁹²⁸ "Debe regularizarse la situación del Conservatorio de Música y Arte Escénico, Escuela de Danzas y la Orquesta". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXI, n°20.570, 25 de julio de 1959, p. 2. 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 de junio de 1964.

⁹²⁹ "Tuvo alta relevancia artística el acto inaugural del Conservatorio". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n°310, 23 de noviembre de 1957, p. 3.

⁹³⁰ "Faltan profesores en el Conservatorio y la Orquesta de B. Blanca". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n°20.090, 14 de marzo de 1958, p. 8.

⁹³¹El 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 de mayo de 1958.

⁹³² 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.

⁹³³ "Municipalización del Conservatorio". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n°20.157, 22 de mayo de 1958, p. 2.

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 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 Municipalidad.⁹³⁴ 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 entidad 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 músicos.⁹³⁵ 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 culturales. De hecho, un grupo de concejales pertenecientes a la UCR del Pueblo había presentado un proyecto para constituir una Comisión Municipal de Cultura que coordinara la labor de las entidades artísticas oficiales y privadas.⁹³⁶ Según el plan, ésta 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 Comuna.⁹³⁷ De

⁹³⁴ "Expediente 255/58: Sr. Nicolás Verrotti remite proyecto para la creación de la Escuela Municipal de Música" *Actas del Honorable Concejo Deliberante*. Bahía Blanca, libro n°38, acta n° 16, 16 de julio de 1958, p. 271.

⁹³⁵ "Una iniciativa particular propicia la formación de una banda municipal local". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n°47, 13 de julio de 1958, p. 4.

⁹³⁶ Los concejales que presentaron el proyecto fueron Bernardo B. Vila, José Glasman, Mario H. Sclavi, Dioniso Galán, Juan Roberto Garmendia y Julio Corenfeld.

⁹³⁷ 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°2 del Conservatorio de Música y Arte Escénico. Ver:

acuerdo con la prensa,⁹³⁸ se dispuso la revisión de los antecedentes de la comisión designada por el gobierno peronista en la década del cuarenta⁹³⁹ 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 CMC,⁹⁴⁰ no fue hasta 1961 que pudo recomponerse el cuerpo colegiado.⁹⁴¹

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 alumnado.⁹⁴² Más allá de los esfuerzos de las personas vinculadas con el establecimiento, comenzó a propagarse la idea de su clausura 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

"Creando la Comisión Municipal de Cultura". *Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, expediente n° 205, 17 de junio de 1958.

⁹³⁸ "La Comisión Municipal de Cultura". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n°47, 13 de julio de 1958, p. 3. y "Labor Cultural de la Comuna". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n°117, 26 de septiembre de 1958, p. 3.

⁹³⁹ 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. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3886/1/Lopezp.pdf>

⁹⁴⁰ 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 para componerla: Eugenio 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. Ver: Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. "Designación de la Comisión Municipal de Cultura". Bahía Blanca, expediente n° 250, 15 de noviembre de 1958.

⁹⁴¹ Ver: López Pascual, Juliana. "Pequeñas anécdotas sobre las instituciones..." *Op. Cit.*

⁹⁴² 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 Alberto Guala (asesor). "El Ingeniero Manuel Vallés preside la Cooperadora del Conservatorio". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n°20.130, 24 de abril de 1958, p. 6.

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 preocupan."⁹⁴³

De esta manera, *La Nueva Provincia* denunciaba la falta de atención estatal 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 Plata.⁹⁴⁴ Esta resolución se tomó luego de la asunción de Luis de Paola⁹⁴⁵ 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).⁹⁴⁶ Un año más tarde, el Ministro de Educación provincial Ataulfo Pérez Aznar⁹⁴⁷ 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 entidad que incorporó la enseñanza de

⁹⁴³ "El Conservatorio y la Orquesta de Bahía Blanca". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXI, n°20.293, 12 de octubre de 1958, p. 2.

⁹⁴⁴ "Debe regularizarse la situación del Conservatorio de Música y Arte Escénico, Escuela de Danzas y la Orquesta". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXI, n°20.579, 25 de julio de 1959, p. 2.

⁹⁴⁵ 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 del resto de Sudamérica. "El Dr. Luis de Paola es el nuevo Director de Cultura de la Provincia". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n° 44, 10 de julio de 1958, p. 3.

⁹⁴⁶ Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 03592*. La Plata, 26 de agosto de 1959.

⁹⁴⁷ Ataulfo 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. Ver: "Testimonio de Ataulfo 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. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56793>.

violín, violonchelo, flauta, música de cámara, habilitó la cátedra de canto y comenzó a componer el coro institucional.⁹⁴⁸

Sin embargo, los primeros años de existencia del Conservatorio de Música y Arte Escénico estuvieron caracterizados por la inestabilidad y la incertidumbre.⁹⁴⁹ La falta de docentes y de los recursos necesarios para cumplir con la oferta educativa fueron las principales dificultades que atravesó. 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 intra-institucionales, 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 entidad oficial fue adquiriendo autonomía y se fue consolidando en estrecha relación con la Orquesta Estable.

Como en una compleja armonía polifónica, los agentes locales interesados en la institucionalización de la educación musical se relacionaban con las agencias estatales de diferentes maneras. En una primera instancia, las iniciativas de enseñanza que llevaron adelante eran autónomas y se desarrollaban al margen de la regulación oficial. Las preocupaciones de esos sectores de la sociedad civil comenzaron a hallar respuestas en la medida en que el Estado diseñaba nuevas áreas de intervención pública en la cultura. Su accionar no asumió, sin embargo, un carácter homogéneo sino que se fue

⁹⁴⁸ "Nuevos cursos se crearon en el Conservatorio de Música Local". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XL, n°247, 15 de septiembre de 1959, p. 4 y "Se crearon nuevos cursos y aumenta su actividad el Conservatorio de Música". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XL, n°262, 30 de septiembre de 1959, p. 4.

⁹⁴⁹ 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, año XLIV, n°138, 22 de mayo de 1963, p. 4.

redefiniendo conforme a las distintas coyunturas políticas y a las posibilidades y limitaciones del campo musical local. De un lado, las controversias respecto de los conservatorios privados y la necesidad de obtener certificaciones oficiales generaron una creciente demanda estudiantil. De otro, las instituciones encontraron problemas para constituir los elencos de profesores dado que buena parte de los músicos de la ciudad carecía de instrucción específica y de credenciales académicas suficientes. La estructuración de las entidades deja ver la activación de vínculos familiares, educativos y profesionales preexistentes que operaban en los mecanismos de designación docente. Allí se yuxtaponían distintas lógicas que oscilaban entre los nombramientos unilaterales y las instancias formales de concursos de oposición y antecedentes. Mientras que los primeros respondían a un criterio patrimonial de las instituciones, los concursos se regían por las pautas y los principios de la burocracia moderna, ligados a la objetividad y al acceso de acuerdo al mérito.

El trabajo como docente de música no siempre era reconocido económicamente dado que sólo en el Conservatorio oficial se determinó la asignación de un salario mensual para los profesores y directivos. La enseñanza *ad honorem* se presentaba como una estrategia que intervenía en la construcción de la autoridad profesional.⁹⁵⁰ En una coyuntura en la que los modos de certificación académica del músico se habían transformado y se agotaba el prestigio de los conservatorios privados, la intervención en las entidades públicas resultaba primordial para configurar criterios profesionales y específicos del campo musical.

El fracaso de la mayor parte de las experiencias ensayadas desde la década del treinta no cancela, sin embargo, la centralidad operativa que asumía la meta de institucionalización pública de la música. La idea de que el ciudadano podía mejorar a partir de la educación artística estaba presente tanto en el proyecto ilustrado de los grupos conservadores como en el programa socialista. Durante los años cuarenta se hizo presente en las políticas emprendidas por el

⁹⁵⁰ Frederic, Sabina; Osvaldo Graciano y Germán Soprano (Coord.) *El Estado argentino y las profesiones Op. Cit.*

peronismo que, con un éxito indudablemente mayor que aquel, buscó dar expresión a las expectativas de ascenso social de los sectores trabajadores.⁹⁵¹ La apertura de establecimientos que ofrecieran una formación sistemática avalada por títulos habilitantes promovía la profesionalización de la música y, de este modo, el Estado intervenía en la legitimación pública de los artistas por medio de la regulación de su educación. Heredera del proyecto peronista, la institucionalización de la enseñanza musical a finales de la década del cincuenta pone de relieve las continuidades que existían entre dos gestiones que se presentaban como antagónicas pero que compartían estructuras administrativas y proyectos culturales. Asimismo, da cuenta de la articulación de distintos niveles estatales que coadyuvaron a la creación de las entidades por medio de la activación de contactos y de la disposición de espacios para la realización de las prácticas educativas. El Teatro Municipal cobijó a la mayor parte de las iniciativas aquí reseñadas. Si bien durante el peronismo experimentó una apertura hacia manifestaciones políticas y populares,⁹⁵² luego de la “Revolución Libertadora” reafirmó su emplazamiento como símbolo de la *alta cultura* y como “foco de irradiación espiritual”.⁹⁵³

⁹⁵¹ Buonuome, Juan. *La Vanguardia, 1894-1905. Cultura impresa, periodismo y cultura socialista en la Argentina*. Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2014, p. 202. Mimeo [Tesis inédita de Maestría en Historia]

⁹⁵² López Pascual, Juliana. “Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura...” *Op. Cit.*

⁹⁵³ “Destino del Teatro Municipal”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n°19.956, 27 de octubre de 1957, p. 2 y “El Teatro Municipal de Bahía Blanca debe llenar cabalmente una misión de cultura”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 267, 11 de octubre de 1957, p. 3.

CAPÍTULO 7. La promoción de la música en la agenda estatal: la conformación de organismos de interpretación

Ha sido la labor lenta, perseverante, silenciosa y sacrificada, la que ha colocado a Bahía Blanca entre las ciudades de más intensa vida espiritual. Ese concepto se debe a los hombres que supieron equilibrar el esfuerzo material que da pujanza a los pueblos, con el vuelo lírico que los hace imperecederos a través de la historia.⁹⁵⁴

Presente desde finales del siglo XIX, el dilema entre el progreso “material” y el “espiritual” continuaba operativo hacia mediados de la siguiente centuria.⁹⁵⁵ El proyecto que sostenía la consolidación de la ciudad como centro de irradiación de la cultura operaba como un horizonte de expectativas que parecía contribuir a la resolución de esta disyuntiva porque visibilizaba los esfuerzos de una ciudadanía que no se consideraba solamente una herramienta del trabajo material sino que también sentía las “superiores apetencias del espíritu ávido de cultura”.⁹⁵⁶ Signos de modernidad, los organismos de interpretación musical abonaban esta representación y permitían demostrar que los artistas bahienses eran capaces de conformar sus propias agrupaciones orquestales y vocales. El revés de numerosas iniciativas particulares puso en evidencia que la interpelación al ámbito público era necesaria para su sostenimiento, tal como se verificaba en el caso de las bandas civiles y militares. Los cambios en las estructuras estatales durante los años cuarenta y cincuenta posibilitaron el diseño de políticas que, con un carácter diverso y cambiante, promovieron la apertura de entidades artísticas oficiales. En el presente capítulo nos centraremos en aquellos organismos de interpretación de la música académica gestados en distintos circuitos estatales con el propósito de demostrar que su proceso de oficialización no estuvo exento de tensiones y redefiniciones en sus configuraciones iniciales. El análisis de los intercambios

⁹⁵⁴ “La actividad cultural y artística refleja la inquietud permanente de Bahía Blanca”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXIX, n° 9855, 22 de octubre de 1948, p. 10.

⁹⁵⁵ La idea de progreso material y espiritual de Bahía Blanca ha sido estudiada por: Cernadas de Bulnes, Mabel. “La idea de progreso en la vida cotidiana de Bahía Blanca de fines del siglo XIX: nuevas formas de sociabilidad”, en Felix Weinberg (dir.), *Estudios sobre inmigración 3*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, 1995, pp. 35.62; Ribas, Diana. *Del fuerte a la ciudad moderna... Op. Cit.*; Agesta, María de las Nieves. *Páginas Modernas... Op. Cit.* y López Pascual, Juliana. *Arte y trabajo... Op. Cit.*

⁹⁵⁶ “La ciudad como centro de cultura”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 184, 13 de julio de 1957, p.3.

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 civil.⁹⁵⁷

El primer apartado se ocupará de las primeras agrupaciones instrumentales estructuradas en el ámbito de instituciones nacionales y municipales cuyos objetivos no respondían a un proyecto sistemático de institucionalización artística sino al mundo castrense, a la contención de sectores sociales desprotegidos y al entretenimiento. Especialmente, hará foco en las bandas civiles y militares que se presentaban en el espacio público e interpretaban repertorios misceláneos de consumo masivo. La segunda sección del capítulo se centrará en el programa orgánico dedicado a la difusión de la música académica durante los años peronistas y analizará las políticas culturales municipales y provinciales que se llevaron adelante por medio de la Comisión Municipal de Cultura y el Instituto Tecnológico del Sur. A partir de este período se entrecruzaron las tensiones entre las decisiones oficiales, las expectativas de los agentes locales y las efectivas posibilidades para constituir agrupaciones musicales profesionales. La tercera parte se abocará al proceso de creación de la Orquesta Estable como producto de la confluencia entre las aspiraciones de los agentes locales y el programa político cultural de oficialización de la música sostenido por el Estado provincial durante la década del cincuenta. A diferencia de los conjuntos instrumentales anteriores, la orquesta se constituyó de acuerdo a criterios sistematizados y logró adquirir un carácter permanente. Lejos de ser un proceso lineal, su conformación no estuvo libre de obstáculos y contratiempos relacionados con las características específicas del campo musical local.

⁹⁵⁷ Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano. *Un Estado con rostro humano. Op. Cit.* Recientemente, se ha estudiado esta cuestión en Bahía Blanca, ver: Cernadas de Bulnes, Mabel y María de las Nieves Agesta. "Dossier: Juntos pero separados. Estado y organizaciones sociales en la provincia de Buenos Aires (fines del siglo XIX-primer mitad del XX)". *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, año 13, n° 26, Mar del Plata, pp. 4-218.

7.1. Entre la asistencia y el entretenimiento: las primeras agrupaciones sostenidas por el Estado

Hacia finales del siglo XIX, los habitantes de Bahía Blanca habían manifestado su interés por disfrutar de las expresiones musicales en el espacio público.⁹⁵⁸ En una coyuntura donde el ritmo de la vida urbana se transformaba al compás del crecimiento demográfico y de la expansión de los mercados, la aparición de nuevos escenarios de sociabilidad permitía que la población se acercara a un estilo de vida “civilizado”.⁹⁵⁹ Como ha apuntado Nicolás Fernández Vicente, distintos órganos de prensa locales habían resaltado la necesidad de contar con una banda de música que acompañara los festejos en las fechas conmemorativas y que impulsara a las familias de Bahía Blanca a participar de la vida social pública.⁹⁶⁰ El siguiente fragmento de una nota divulgada por *El Eco de Bahía Blanca* en 1884 deja ver que se solicitaba la intervención del Estado municipal para dar respuestas a estas demandas.

Desearíamos que la Municipalidad se ocupara un poco de la banda de música. Todos los pueblos de campaña cuentan con este elemento de recreo y no comprendemos como el nuestro carece de él, máxime cuando en la localidad no hay distracción de ninguna especie en los días festivos. Con la banda de música, veríamos pasear por la plaza Rivadavia la mayor parte de las familias que hoy permanecen en sus casas, y se notaría aquel movimiento propio que se observa en todos los pueblos que como el nuestro están llamados a ser una ciudad de primer orden.⁹⁶¹

⁹⁵⁸ Los modos de ocupación del espacio público en el período de entre siglos han sido analizados desde múltiples ópticas, entre ellas, los partidos políticos, el asociacionismo catolicismo y la sociabilidad pueblerina. Ver: Vidal, Gardenia y Jessica Blanco (Eds.) *Espacio público en Argentina a fines del siglo XIX, primera mitad del s. XX: partidos, catolicismo, sociabilidad*. Córdoba, Brujas, 2016.

⁹⁵⁹ Cernadas, Mabel, Lucía Bracamonte, María de las Nieves Agesta y Yolanda de Paz Trueba. *Escenarios de la sociabilidad... Op. Cit.*

⁹⁶⁰ Fernández Vicente, Nicolás. “El tango en Bahía Blanca: representaciones en la prensa local a fines del siglo XIX (1884-1898)”. Fúa Púppulo, Violaine y Jorge Curcio (Eds.) *Actas de las primeras jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango. Cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2016, pp. 209-247.

⁹⁶¹ Citado en: Fernández Vicente, Nicolás. “El tango en Bahía Blanca: representaciones...” *Op. Cit.* pp. 217-218.

La configuración de pautas de comportamiento y de consumo ligadas a la esfera cultural era una pieza fundamental en el proceso de modernización. Junto con el crecimiento agrícola y la vitalidad comercial, debían generarse nuevos canales para la sociabilidad informal y el consumo artístico. En este contexto, la administración local había profundizado sus injerencias en la organización de las festividades patrióticas y populares a fin de construir identidades y exhibir el poder del Estado. En este apartado nos ocuparemos de las bandas que actuaron en el espacio bahiense hacia mediados del siglo XX y que se vincularon de distintas maneras con la Municipalidad. Mientras que algunos organismos dependieron directamente de aquella jurisdicción, otros como la Banda del Regimiento V de Infantería recibían contribuciones por parte de la Comuna pese a que pertenecían a instituciones nacionales.

Según indica Edgard Mauger de la Branniere, el gobierno comunal había creado una banda civil en 1898 que estaba dirigida por Juan Valentini y que, tres años más tarde, había incorporado una sección infantil. Al parecer, aquella formación subsistió hasta mediados de la década del veinte y estuvo a cargo de músicos que también se desempeñaban como docentes en los conservatorios privados, entre ellos, Juan Tomassini, Tarquino Gentile, Juan B. Quagliotti, entre otros.⁹⁶²

Los festejos por el Centenario de la fundación de Bahía Blanca en 1928 concentraron la realización de diversas presentaciones musicales. Además de la actuación de los cuerpos estables del Teatro Colón y de la orquesta y los coros constituídos por músicos bahienses en el Teatro Municipal, la comisión organizadora convocó a las bandas del Arsenal Naval de Buenos Aires, del Cuerpo de Bomberos, de la Policía de la provincia de Buenos Aires y del Regimiento V de Infantería. Esta última unidad se había instalado en la ciudad en 1923 y contaba con el conjunto instrumental desde, al menos, finales de aquella década.⁹⁶³ Las formaciones se presentaron en la Plaza Rivadavia

⁹⁶² Mauger de la Branniere, Edgard. *Historia de la música en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, manuscrito s/e, 2010, pp. 80-81.

⁹⁶³ La Nueva Provincia. "Ejército. Destinatario de la misión fundadora". *1828 11 de abril 1978. Sesquicentenario de la fundación de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, 1978, p. 76.

–ubicada en el espacio céntrico– y en el Parque de Mayo en donde ejecutaron el Himno Nacional Argentino, marchas militares y sinfónicas y fragmentos de óperas.⁹⁶⁴ Luego de esta conmemoración en la que intervinieron autoridades civiles, militares y eclesiásticas, la Banda del Regimiento local continuó actuando todos los domingos en la plaza.⁹⁶⁵ La Municipalidad impulsaba estas actividades por medio de una subvención que en 1930 ascendía a 8.700 pesos anuales, superando los 6.000 pesos otorgados al Hogar del Anciano y los 3.000 destinados al Orfeón Bahiense.⁹⁶⁶

A diferencia de las de agrupaciones de cámara y sinfónicas, las bandas tenían un mayor contacto con el público ya que estaban compuestas por aerófonos de metal que, por su fuerte sonoridad y su fácil transporte, eran apropiados para su ejecución al aire libre. Como se observa en la siguiente fotografía, una numerosa concurrencia era convocada por la banda del Hogar del Niño, que solía presentarse en la plaza central.

[Imagen 16] Banda de Música del Hogar del Niño en la Plaza Rivadavia de Bahía Blanca

⁹⁶⁴ "Audición musical de anoche. Discursos frente a la Municipalidad". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XXX, n°10.076, 11 de abril de 1928 y "Conciertos de la Banda del Arsenal Naval". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año IX, n° 3031, 11 de abril de 1928, p. 8.

⁹⁶⁵ Durante el gobierno peronista y, bajo el mando del Teniente Coronel Aristides Renato Ruival, el Regimiento V estableció dos conciertos semanales: uno en aquella área central y otro en distintas plazas y paseos de la ciudad.

⁹⁶⁶ "Presupuesto de gastos de la Administración para el año 1930". *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año IX, n° 97, enero de 1930, p. 17. Estas contribuciones no parecen haber sido sistemáticas porque no hay referencias a la Banda del V Regimiento en el Presupuesto para 1933 pero sí para 1936 cuando recibió 8.700 pesos anuales, cifra que se mantuvo –al menos– hasta 1945.



Fuente: Municipalidad de Bahía Blanca. "La Banda de Música del Hogar del Niño".
Boletín Municipal. Bahía Blanca, año XIII, n° 151, julio de 1934, portada.

Esta última agrupación inició sus actividades en los años treinta y dependía del Hogar del Niño, una institución civil y estatal creada en 1918 para acoger a menores de edad de ambos sexos huérfanos o abandonados.⁹⁶⁷ En ella intervenían veintisiete instrumentistas bajo la dirección del profesor Juan Abate, quien había participado en numerosas oportunidades como flautista de las orquestas organizadas durante esos años. Según consta en el *Boletín Municipal*, Abate percibía un salario de cien pesos mensuales por su trabajo, el doble de lo que cobraba la maestra de manualidades y similar al del tenedor de libros, el zapatero y el mecánico del establecimiento.⁹⁶⁸

En la siguiente fotografía aparecían sus integrantes –todos ellos varones– posando con sus respectivos instrumentos de viento y percusión y ocupando una posición central, se encontraba el director sosteniendo la batuta. Es posible

⁹⁶⁷ Bracamonte, Lucía. "Mujeres y asistencia en Bahía Blanca..." *Op. Cit.*

⁹⁶⁸ Municipalidad de Bahía Blanca. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XIV, n°160, abril de 1935, p. 4767.

conjeturar que la banda se configuraba como un ámbito masculino en el que la participación de las niñas era desalentada. Quizás podría pensarse que no estaba bien visto que ejecutaran aquellos instrumentos o que se expusieran públicamente.

[Imagen 17] La Banda del Patronato de Menores



Municipalidad de Bahía Blanca. "La Banda de Música del Hogar del Niño". *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XIII, n° 151, julio de 1934, portada.

Del mismo modo que la banda del Regimiento, esta formación se presentaba en las plazas bahienses y en localidades cercanas como Punta Alta e Ingeniero White en donde interpretaba himnos, marchas patrióticas, fragmentos de óperas, *canzonette*, música folklórica y otras obras del repertorio popular como habaneras, tangos y pasodobles. Las reseñas en la prensa local eran elogiosas y afirmaban que los niños "afinan bien, miden el tiempo correctamente y por esta circunstancia el ritmo no se rompe, como tampoco la homogeneidad alcanzada por los minúsculos ejecutantes."⁹⁶⁹ El ajuste, la corrección y la disciplina de los

⁹⁶⁹ "La banda del Hogar del Niño es una promesa". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XV, n° 4737, 16 de abril de 1934, p. 1.

intérpretes eran cualidades destacadas en sucesivas publicaciones.⁹⁷⁰ Como hemos visto en el capítulo dos, estos méritos no sólo eran valorados en la ejecución musical sino que también se esperaba que los niños adquirieran determinados patrones de comportamiento intelectual y físico, coherentes con los preceptos pregonados por las fuerzas armadas y la iglesia. Así, la banda contribuía a reforzar las pautas de ordenamiento que proponía la institución a partir de la uniformidad en la vestimenta, el cuidado de sus peinados y las disposiciones corporales.

La creciente preocupación estatal por las infancias desvalidas se manifestaba en la multiplicación de espacios destinados a su reclusión, moralización y normalización. Con este propósito, el Decreto dictado en 1903 por el Ministerio de Guerra señalaba que para completar el personal profesional de las bandas militares era necesario reclutar menores de edad que preferentemente provinieran de establecimientos de beneficencia y de reformatorios de varones.⁹⁷¹ Siguiendo la línea planteada por aquella dependencia nacional, la banda del Regimiento V convocaba a niños y a hombres jóvenes para que se enlistaran y ocuparan las vacantes como aprendices voluntarios. El anuncio de 1931 publicado por *El Atlántico* se dirigía especialmente a aquellos con dificultades económicas:

Es una buena oportunidad que se ofrece a los numerosos niños y jóvenes que vagan por las calles, al ser dejados pocos menos que en el abandono por sus padres y expuestos, en consecuencia, a contraer los peores vicios y a no adquirir los hábitos de trabajo indispensables para ser elementos útiles a sí mismos y a la sociedad. Los padres que se hallan en el expresado caso no debieran dejar de aprovechar la oportunidad de referencia, para que sus hijos no deban reprocharles mañana el descuido con que su preparación para la labor disciplinaria y metódica ha sido mirada [sic] por quienes debían prestarle solícita atención. El ingreso a la banda de música del regimiento implica apreciables ventajas para los menores que

⁹⁷⁰“Con éxito actuó ayer en la Plaza Rivadavia, donde se congregó un público numeroso, la banda de música del Hogar del Niño”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVI, N°4817, 20 de enero de 1935, p. 3; “Concierto por la Banda del Hogar del niño”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XVI, n°4896, 12 de abril de 1935, p.6.

⁹⁷¹ Sancinetti, Nicolás Germinal. *Bandas militares. Reseña histórica del servicio de bandas militares del ejército argentino*. Buenos Aires, Gráfica Gral. Belgrano, 1998, p. 47.

sin ocupación útil pasan la mayor parte del tiempo en la calle, con el riesgo de convertirse en holgazanes incurables o algo peor todavía.⁹⁷²

La banda actuaba, entonces, como un espacio de contención que procuraba atenuar la vulnerabilidad social en una coyuntura crítica para la vida económica como la que se experimentaba a causa de la Gran Depresión. Dado que la mendicidad era considerada peligrosa e improductiva, el Ejército pretendía contrarrestarla a partir de la formación de profesionales “útiles” que incorporaran valores ligados a la disciplina, el orden y el acatamiento de las jerarquías sociales y militares. La institución castrense se presentaba como la “reserva moral de la nación” y se ocupaba de legitimar y transmitir la abnegación y la obediencia, al mismo tiempo que la confianza y la lealtad a los miembros de la fuerza y a la sociedad en su conjunto.⁹⁷³

Los requisitos de ingreso no se modificaron demasiado durante las tres décadas analizadas. Era necesario que los aspirantes se encontraran en un rango de edad que iba desde los dieciséis hasta los veinte años y cuyo límite inferior se ampliaba hasta catorce si el menor en cuestión era huérfano. Además, se exigía que supieran leer y escribir, que gozaran de buena salud y, por último, que presentaran una declaración escrita con buenos antecedentes morales. En la convocatoria de 1950 se precisó que tenían que contar con el quinto grado de la educación primaria aprobado.⁹⁷⁴ Si eran aceptados, quedaban sujetos a las leyes y reglamentos militares y debían firmar un contrato de servicios por un plazo de cinco años que, posteriormente, se redujo a dos. Existía una jerarquización en las categorías de músicos que iba desde el rango de soldado voluntario hasta el de director de banda y cada posición obtenía una remuneración diferente. El anuncio de 1931 resaltaba que, además del pago de diez pesos mensuales, el

⁹⁷² “Ingreso a la banda del Regimiento”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XII, n°3679, 22 de marzo de 1931, p. 5.

⁹⁷³ Oriozabala, Sebastián. “Aprehendiendo el devenir. Un estudio etnográfico sobre el proceso de formación permanente en el ejército argentino”. En: Frederic, Sabina; Osvaldo Graciano y Germán Soprano (Coord.) *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*. Op. Cit. pp. 421-442.

⁹⁷⁴ “Inscripción para el ingreso a la banda de música del regimiento”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXI, n° 10.447, 9 de junio de 1950, p. 3.

Regimiento ofrecía casa, comida y vestimenta.⁹⁷⁵ Para finales de la década del cincuenta, el salario ascendía a 1.700 pesos para los soldados voluntarios y 3.000 pesos para los cabos músicos.⁹⁷⁶ Como analizaremos más adelante, estas retribuciones eran bastante inferiores a las obtenidas por los instrumentistas que contemporáneamente se desempeñaban en la Orquesta Estable.

La libreta de enrolamiento del músico Carmelo Azzolina permite examinar la movilidad ascendente que caracterizó su recorrido militar durante estos años. Como se observa en el siguiente cuadro, se enlistó como soldado voluntario en 1932 y, desde entonces, comenzó a ascender de rango cada tres años en promedio.

[Cuadro 7] Carrera de Carmelo Azzolina en el Regimiento V

Fecha	Cargo
3 de junio de 1932	Alta como soldado voluntario tambor
31 de agosto de 1935	Ascenso a músico de tercera
1 de marzo de 1939	Ascenso a músico de segunda
28 de febrero de 1941	Ascenso a músico de primera
30 de junio de 1944	Ascenso a Sargento Músico
31 de diciembre de 1944	Ascenso a Sargento Primero Músico
31 de diciembre de 1947	Ascenso a Sargento Ayudante Músico
31 de enero de 1952	Baja por retiro efectivo voluntario

Fuente: Elaboración propia sobre la base de los datos consignados en la Libreta Personal de Carmelo Azzolina.

La creación de estos cuerpos instrumentales estimulaba el aprendizaje musical entre las clases trabajadoras y constituía, para los músicos, una oportunidad de formación y actuación profesional en el ámbito estatal. A su vez, permitía incrementar su capital social, sobre todo en esos años, cuando la institución militar tenía un gran prestigio en los mundos locales y suscitaba cierta percepción positiva por parte de la sociedad civil. Según consta en el *curriculum vitae* de Azzolina, ingresó al conjunto como flauta solista y allí aprendió a ejecutar el saxofón y el clarinete. Estos conocimientos y habilidades le

⁹⁷⁵ Este pago resultaba magro si se compara con la asignación mensual de 30 a 35 pesos de una empleada que realizaba tareas domésticas en el ámbito rural. "Se necesita para el campo". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XXXIII, n°10.947, 5 de septiembre de 1930, p.1.

⁹⁷⁶ "Ingreso de músicos en bandas del ejército". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XL, n°136, 21 de mayo de 1959, p. 4.

permitieron desempeñarse en los circuitos populares y rendir las pruebas de oposición para integrar posteriormente la Orquesta Sinfónica.⁹⁷⁷

Además de regular el movimiento de la tropa y funcionar como lazo para el accionar en conjunto durante los entrenamientos y las ceremonias militares o patrióticas,⁹⁷⁸ la música que ejecutaba la Banda del V Regimiento componía una programación miscelánea que combinaba piezas marciales junto con fragmentos de óperas y otras como *fox trots*, rancheras, tangos, pasodobles, milongas y valeses [Anexo 8]. De este modo, la agrupación atraía a los transeúntes que paseaban por el espacio céntrico de la ciudad y realizaba una labor de difusión en la que intercalaba obras del repertorio europeo con las melodías que aquellos solían escuchar por medio de las radiodifusoras. Diversos estudios que se han ocupado de las bandas militares en Argentina y en otros países americanos coinciden en señalar la importancia que adquirirían estos conjuntos en el programa educativo de las masas populares y en la divulgación de la música “cultura”.⁹⁷⁹ Las retretas contribuían a que las fuerzas armadas generaran una imagen positiva frente al resto de la sociedad y que esta naturalizara su presencia en el espacio público a partir de la música como actividad recreativa. Referido a los comienzos del siglo XIX, el estudio de María Lía Munilla Lacasa ha indagado sobre la presencia de las tropas en las fiestas cívicas y el papel que cumplían estas celebraciones en la consagración del régimen, del orden social vigente y en la consolidación de valores y reglas

⁹⁷⁷ Otros músicos que culminaron en aquel organismo habían integrado la Banda de la Base Naval Puerto Belgrano, ubicada en el vecino partido de Coronel Rosales. Esta formación fue creada en 1945 –junto con la de Flota de Mar y la de Baterías– y brindaba conciertos durante la semana para los Oficiales y Suboficiales y los días domingo por la tarde en las plazas de Punta Alta y Bahía Blanca. En 1952 actuó en el Teatro Municipal bajo la dirección de Nicolás Verroti y con el auspicio del Departamento de Cultura del ITS. “Un concierto sinfónico dará la Banda de la Base Naval de Puerto Belgrano”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXIII, n°362.532, 12 de octubre de 1952, p.6.

⁹⁷⁸ Binder, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. San Pablo, Universidade Estadual Paulista, 2006. Mimeo [Disertación inédita de Maestría]. Disponible en: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95107>

⁹⁷⁹ Fernandez Calvo, Diana. “La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX”. *Revista digital del Instituto Universitario Naval*. N° 1, 2009, pp. 29-54; Sarmiento, Mario A. “Bandas militares y repertorio en Colombia: el caso del Batallón Guardia Presidencial, 1930-1946”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, vol. XX, n°31, julio-diciembre 2016, pp. 65-92; Ruíz, Rafael A. “Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato”. *Cuicuilco*. México D.F., Escuela Nacional de Antropología e Historia, vol. 23, núm. 66, mayo-agosto, 2016, pp. 95-105.

tradicionales.⁹⁸⁰ Sin dudas, las presentaciones de la banda en la plaza principal de la ciudad suponían un acercamiento entre las fuerzas armadas y la sociedad civil. Es así que, cuando dejó de presentarse en los años cincuenta, la prensa publicó sucesivas notas reclamando por su actuación.⁹⁸¹

Acá, en esta Bahía Blanca nuestra, también todos los domingos oíamos a la banda del Regimiento en las audiciones de la tarde, en invierno; y de noche, en verano. Alguna razón debe de haber cuando, de pronto, la banda militar suprimió dichas audiciones que era el atractivo de mucha gente que concurría a la plaza Rivadavia a oír el siempre interesante repertorio musical [...] El paseo por la Plaza Rivadavia, durante las retretas, especialmente en las noches de verano, constituía un entretenimiento que movilizaba a las familias. Esa costumbre fue perdiéndose cuando, por haberse reducido el monto de la subvención municipal, la banda del 5 de Infantería redujo, a su vez, las audiciones y, al cabo, desapareció sin que nadie se preocupase de conocer las verdaderas causas que lo motivaron.⁹⁸²

Más allá de las causas que motivaron el cese de los conciertos, es cierto que existía una marcada pretensión por parte de la sociedad de que el Estado se ocupara de impulsar estas prácticas. Por un lado, las bandas propiciaban formas modernas de ocio ligadas a la sociabilidad civil en los espacios públicos bahienses y, por otro, contribuían a reforzar ciertos valores y comportamientos en los actos cívicos y militares. Al mismo tiempo, abrían un posible camino de ascenso social a partir del estudio de un instrumento y la oportunidad de desarrollar una carrera en el ámbito militar o en otros espacios musicales. Dado que se encuadraban en instituciones cuyos objetivos principales no tenían que ver con la música, el sostenimiento estatal era indirecto y no constituía un planeamiento cultural para la institucionalización de las artes.

7.2. Políticas culturales y conjuntos musicales académicos durante el primer peronismo

⁹⁸⁰ Munilla Lacasa, María Lía. *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013.

⁹⁸¹ "La música para todos". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n°45, 11 de julio de 1958, p. 3.

⁹⁸² "Ya no hay música en la plaza". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n°140, 20 de octubre de 1958, p. 3.

En los primeros años de la década del cincuenta Bahía Blanca contaba con numerosas agrupaciones vocales, conjuntos de cámara y proyectos orquestales que, en la transición entre la práctica vocacional y la profesionalización, contribuían a dinamizar la vida musical de la ciudad. La labor de difusión realizada por la CMC y, posteriormente, por el ITS favorecía la consolidación de un público aficionado a la disciplina e impulsaba a los agentes locales a promover nuevos proyectos y a demandar el apoyo estatal en una coyuntura propicia para el desenvolvimiento cultural. Al mismo tiempo, los músicos afianzaban su identidad profesional y procuraban hacer de aquella actividad su ocupación principal. En este apartado nos enfocaremos, por un lado, en las iniciativas sostenidas por el Estado municipal a partir de la CMC y provincial por medio del Departamento de Cultura Universitaria del ITS, prestando especial atención al Coro Popular Universitario (CPU) ya que fue la única agrupación que actuó de manera sostenida desde 1950 y hasta el presente.

Establecida en 1946, la CMC desarrolló un programa de difusión cultural y musical concretado en la realización de numerosos conciertos fono-eléctricos con grabaciones orquestales al aire libre en el estadio del Club Estudiantes, conferencias a cargo de musicólogos locales, espectáculos de folklore popular en distintos barrios de la ciudad y audiciones de artistas que estaban de gira por la provincia y el país. A su vez, entabló sólidos lazos con la dirigencia del Teatro Argentino de La Plata y propició la actuación del Coro Estable y de la Compañía Lírica de aquel coliseo, entre otros eventos.⁹⁸³ Como adelantamos en el capítulo 5, la CMC se propuso estimular la conformación de una orquesta local y encomendó esta tarea a Alberto Savioli, quien integraba su comisión directiva. Fue así que en noviembre de 1946 la llamada “orquesta municipal” ofreció dos conciertos con carácter libre y gratuito bajo la batuta de aquel músico. Aunque no conocemos con certeza la composición de la agrupación instrumental, sabemos que estaba integrada por más de veinte intérpretes procedentes de Bahía Blanca y de La Plata. El programa combinó fragmentos de

⁹⁸³ Nos ocuparemos del análisis de estos eventos en próximas investigaciones orientadas al estudio de las programaciones musicales propuestas por organismos municipales y provinciales en Bahía Blanca durante el primer peronismo.

óperas, música incidental, una sinfonía completa y obras de compositores argentinos vinculados al nacionalismo musical que recuperaban aires folklóricos y danzas populares como Gilardo Gilardi y Emilio Napolitano [Anexo 9]. Como se puede ver en la siguiente imagen, los conciertos se desarrollaron en el Teatro Municipal y reunieron una numerosa concurrencia que colmó sus instalaciones. La prensa destacó que la orquesta fue muy aplaudida y que tuvo que repetir la interpretación del “Gato” de Napolitano a pedido del público.

[Imagen 18] Concierto de la Orquesta de la CMC



Fuente: “Brillante fue el concierto sinfónico de ayer de la CMC”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n°9476, 24 de noviembre de 1946, p. 14.

El Atlántico celebró las presentaciones y resaltó la labor de la CMC en la promoción del acceso a la cultura a sectores más vastos de la población. A su vez, se refirió al proyecto de fundación de un conservatorio municipal para formar músicos con el propósito de nutrir y acrecentar el organismo instrumental.

...con tales conciertos, Bahía Blanca entrará en un nuevo y floreciente período en su historia musical, términos válidos también para otros aspectos de su historia cultural. Pero no es sólo por ello, sino que hay algo más, que es menester destacar: el carácter sinfónico de dichos conciertos, que constituye el punto de partida de otros sucesivos, que, mediante el funcionamiento del Conservatorio Municipal de Música (próximo a constituirse), y la paulatina incorporación de nuevos valores al

conjunto musical, llegárase en un plazo prudencial a contar con la gran Orquesta Sinfónica Municipal de alta calidad, que constituyen justos y antiguos anhelos de nuestra población y que están incluidos en el decreto del doctor Avanza.⁹⁸⁴

No obstante el éxito que tuvieron las actuaciones y a la voluntad de la CMC por sostener estas iniciativas, la orquesta se desintegró y el conservatorio no llegó a concretarse. Un año más tarde, la entidad procuró constituir un organismo de dimensiones reducidas y para ello citó a Alberto Guala y Samuel Kerlleñevich (violines), Alberto Brambilla (violonchelo) y José Escáriz (viola), quienes compusieron el Cuarteto del Sur.⁹⁸⁵ Estos músicos contaban con una consagrada trayectoria en distintos circuitos artísticos que, en el caso de Guala y Brambilla, involucraban también a la música popular. Su presentación oficial se realizó en diciembre de 1948 por medio de un concierto efectuado en la Asociación Bernardino Rivadavia que obtuvo muy buenas repercusiones en la prensa. Además de orientar el consumo artístico e intervenir en la formación del gusto de la audiencia, los juicios críticos definían el éxito de una presentación y constituían una legitimación escrita de las agrupaciones musicales.⁹⁸⁶ Con cierto matiz poético, *El Atlántico* afirmaba que

el conjunto [...] conquistó de inmediato el favor de los “diletantes”, por las ajustadas interpretaciones del cuarteto de Haydn, que comprendía la primera parte del programa, resaltando la bellísima versión del “Minuetto”, donde las frases musicales surgían gráciles de las cuerdas como formas maravillosas de algún mundo ideal.⁹⁸⁷

Si bien las primeras audiciones se centraron en el repertorio clásico del siglo XVIII, posteriormente incorporaron obras del nacionalismo español y argentino como las composiciones de Enrique Albano, Armando Schiuma, Luis Gianneo, entre otros [Anexo 10]. El apoyo de la CMC al cuarteto se tradujo en la compra

⁹⁸⁴ “Tendrá lugar hoy el primer gran concierto sinfónico organizado por la CMC”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n°9475, 23 de noviembre de 1946, p. 10.

⁹⁸⁵ Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca. *Actas de las reuniones de la CMC: Reunión n° 21*. Bahía Blanca, 5 de septiembre de 1947, p. 30. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes.

⁹⁸⁶ Agesta, María de las Nieves. “Del amor y otros demonios. La dimensión discursiva de las revistas culturales”. En: *Páginas Modernas. Op. Cit.* pp. 251-320.

⁹⁸⁷ “El cuarteto del Sur debutó el viernes con una interpretación de gran calidad”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXIX, n°9911, 19 de diciembre de 1948, p. 4.

de partituras, en el arreglo y mantenimiento de los instrumentos y en el pago de una retribución económica por cada presentación que realizaran, aún sin contar con el aval explícito de la comisión.⁹⁸⁸ El monto inicial había sido pautado en cuatrocientos pesos, pero en abril de 1950 se incrementó a quinientos pesos por cada actuación. El conjunto ofreció conciertos en distintas instituciones locales –como en la ABR, en el Colegio “La Piedad” y en el ITS–, pero también estableció una fluida vinculación con numerosos núcleos urbanos de la zona como Punta Alta, Tres Arroyos, Cnel. Suárez, Cnel. Dorrego, Cnel. Pringles, Darregueira, Olavarría, Médanos y Carmen de Patagones. A su vez, se presentó en dos oportunidades en Capital Federal y en la ciudad de La Plata [Anexo 11].⁹⁸⁹

Luego de la desaparición de la CMC en 1951 y de su reemplazo por la Subsecretaría de Cultura y Asistencia Social, el Cuarteto del Sur realizó un único viaje a la localidad rionegrina de General Roca y discontinuó sus actuaciones. El retraimiento del apoyo municipal motivó que sus integrantes afianzaran relaciones con el Departamento de Cultura del ITS, que auspició tres conciertos en este período. La ulterior desintegración del conjunto no significó el cese de estos vínculos sino que fueron reforzados, sobre todo por Alberto Guala quien se desempeñó como ayudante en la Escuela de Bellas Artes. Las experiencias musicales del Cuarteto del Sur nos permiten, entonces, trazar un hilo de continuidad entre las políticas culturales sostenidas por la administración municipal y aquellas desarrolladas en la dimensión provincial. El aval oficial de la CMC posibilitó que la agrupación emprendiera una labor artística con carácter permanente en Bahía Blanca, en la región del sudoeste bonaerense y en las ciudades capitales. Asimismo, el otorgamiento de retribuciones económicas estables por sus actuaciones incentivó la profesionalización de los instrumentistas y coadyuvó a que definieran sus

⁹⁸⁸ Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca. *Actas de las reuniones de la CMC: Reunión n° 37*. Bahía Blanca, 6 de enero de 1949, p. 58. Archivo Museo Municipal de Bellas Artes.

⁹⁸⁹ Con motivo del intercambio pautado por la ABR y la Asociación Argentina de Música de Cámara de Buenos Aires, el cuarteto viajó hacia la Capital Federal en septiembre de 1949 para presentarse en la Sala Argentina del Teatro Cervantes. Un año más tarde volvió a aquella ciudad para actuar en la Casa de la Provincia en Buenos Aires y en la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación en La Plata.

prácticas artísticas y las orientaran hacia la música académica. La desestructuración de la agencia municipal provocó que ellos dirigieran su atención hacia el ITS, cuyo interés por las actividades culturales se había manifestado tempranamente.

El Departamento de Cultura del ITS había sido fundado en marzo de 1948, unas semanas después de la apertura del instituto. Desde sus inicios, estrechó vínculos con los músicos locales para incluir a la disciplina en sus actos: en febrero de 1948 el rector Miguel López Francés agradecía a Domingo Amadori por el préstamo de un piano procedente de su conservatorio privado para el acto inaugural.⁹⁹⁰ Aquella dependencia siguió la línea iniciada por la CMC y desarrolló una activa promoción de las actividades musicales a partir de la presentación de artistas de Bahía Blanca y de otras ciudades y de la organización de audiciones fono-eléctricas en el Club Estudiantes y radiofónicas en la emisora LU7 “General San Martín”.⁹⁹¹ Iniciado en septiembre de 1951, el ciclo radial “Más al sur” difundía las expresiones de los artistas locales y a quienes se habían vinculado recientemente con el ITS, como María Savin de Moscú, Estanislao Doliński, Gabrielle Mack de Meckbach y otros que luego conformaron el plantel docente de la mencionada Escuela de Bellas Artes. Esta iniciativa se mantuvo hasta 1955 y puso de relieve el interés de las diferentes autoridades del ITS por difundir las noticias universitarias y llegar por medio de la radiofonía a diferentes sectores de la población.⁹⁹²

Al mismo tiempo, otorgó un fuerte impulso a la música coral y orquestal mediante la presentación de elencos procedentes de La Plata y la organización de agrupaciones locales.⁹⁹³ Por un breve tiempo, la creación de la orquesta dependiente del ITS estuvo a cargo del violonchelista Doliński hasta que en

⁹⁹⁰ Carta a Domingo Amadori de Miguel López Francés, Rector interino del ITS y Bernardo Rocha, Secretario General. Bahía Blanca, 21 de febrero de 1948. Archivo de la Memoria UNS.

⁹⁹¹ “Se inauguró el ciclo radial del ITS”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXII, n° 10.889, 8 de septiembre de 1951, p.5.

⁹⁹² Marcilese, José. “Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur”. *Op. Cit.*

⁹⁹³ En marzo de 1951 actuó la Orquesta del Teatro Argentino de La Plata en el marco de la Semana cultural de Bahía Blanca, en mayo de aquel año se presentaron el Coro de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales y el Conjunto Folklórico de la Facultad de Agronomía. En 1952 actuó el elenco estable del Teatro Argentino –la orquesta sinfónica, el coro mixto y el cuerpo de baile– y el Cuarteto de Cuerdas de la misma institución platense.

septiembre de 1952 dimitió de esta tarea y el proyecto quedó inconcluso. Unos meses más tarde, Alberto Guala convocó a sus ex-integrantes y constituyó –por fuera del ITS– la orquesta de cámara del Círculo de Amigos de la Música.⁹⁹⁴

Las reiteradas actuaciones de los elencos estables del Teatro Argentino, del Cuarteto de Cuerdas de la misma institución y del Coro Universitario de la UNLP obtuvieron una recepción positiva por parte del público y la crítica de Bahía Blanca. Su visita no era una novedad para la ciudad ya que, como mencionamos anteriormente, la CMC había entablado relaciones con la capital de provincia que fueron sostenidas por el ITS. En este período, La Plata parecía operar como el modelo de estructura de los organismos artísticos estatales.

La afición de la comunidad por la música coral se manifestó en septiembre de 1950, cuando se abrieron las inscripciones para integrar el Coro Popular Universitario. La organización de este grupo había sido encomendada en primera instancia a Luis Bilotti, pero el músico declinó la propuesta debido a sus múltiples compromisos y propuso, en su lugar, a José Luis Ramírez Urtasun, quien tenía una reconocida trayectoria como director, compositor y cantante.⁹⁹⁵ Como señalamos anteriormente, Ramírez Urtasun estaba al frente del coro de la Unión Vasca y en 1948 había conformado el conjunto vocal de cámara Pro-Música junto a su esposa Juliana Blasoni, Carmen Botti Puga y Héctor Valdovino.⁹⁹⁶ Todos ellos habían participado en el Coro Mixto del Colegio Nacional dirigido por Luis Bilotti y confluyeron posteriormente en la agrupación universitaria.⁹⁹⁷

La prensa local difundió la convocatoria del CPU y precisó que podía ser integrado por personas de ambos sexos que no necesariamente debían tener conocimientos musicales ni pertenecer a la institución educativa. Este llamado fue exitoso ya que, tres meses más tarde, se habían inscripto 175 postulantes

⁹⁹⁴ Hemos analizado la actividad del Círculo Amigos de la Música en el capítulo 2 de la presente tesis.

⁹⁹⁵ Marcilese, José y María Jorgelina Ivars. *Hermanos en el canto... Op. Cit.* p. 13.

⁹⁹⁶ Los integrantes de la agrupación fueron variando. En 1952 estaba compuesta por Juliana Blasoni (soprano), Marta Laurencena (contralto), Cesáreo Leoz (tenor), José Luis Ramírez Urtasun (barítono) y Héctor Valdovino (bajo). También fueron miembros del conjunto Alfredo Ortiz, Amelia Manera de Irastroza y Gerta Fischer de Marcolini.

⁹⁹⁷ Durante 1952 el Quinteto Pro-Música recibió el auspicio del ITS.

que realizaron una prueba de aptitud vocal en la que resultaron seleccionados 82 cantantes. El primer concierto se brindó en septiembre de 1951 con un repertorio que incluía obras de Palestrina, Bach, Beethoven, Foster, Gilardi, Boedo y piezas folklóricas de distintos países. El programa del concierto inaugural realizado en el entonces Teatro Municipal “17 de octubre”, presentaba la nueva agrupación como la expresión viva de la comunión entre Universidad y Pueblo.⁹⁹⁸ Como señalan José Marcilese y Jorgelina Ivars, buena parte de sus integrantes eran ajenos a la casa de altos estudios y no poseían instrucción musical por lo que el coro coadyuvó a reforzar los lazos entre el ITS y la sociedad bahiense al ofrecer un espacio vocacional o *amateur* en donde aprender y disfrutar del canto en conjunto.⁹⁹⁹ El entrenamiento vocal y la enseñanza de las obras se efectuaban en los ensayos parciales que estaban a cargo de la soprano Juliana Blasoni para las mujeres y de José Luis Ramírez Urtasun para los varones. El conjunto se reunía en su totalidad los días sábados en el edificio del rectorado en Colón 80 para llevar a cabo los ensayos generales.

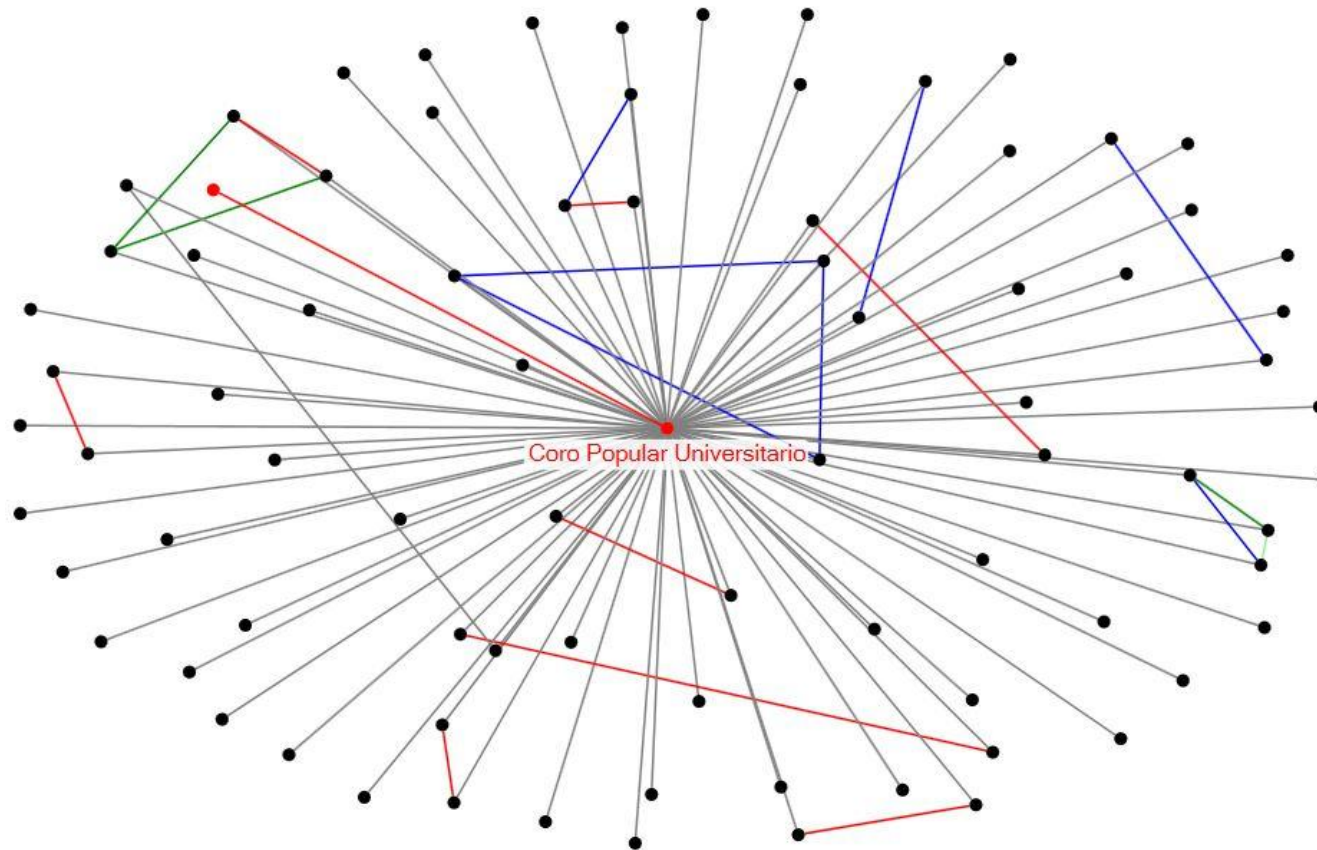
Además de promover la música vocal, el coro generaba nuevos ámbitos de sociabilidad menos estructurados que aquellos espacios. Como ha indicado la ex-coreuta Norma García Armendáriz, era frecuente que los cantantes concurrieran luego de los ensayos a un café céntrico de la ciudad o que organizaran ágapes y encuentros informales después de las presentaciones.¹⁰⁰⁰ En la actividad coral confluían personas que estaban unidas por lazos de parentesco y en ese entorno se forjaban, además, relaciones de amistad y de noviazgo que a veces concluían en alianzas matrimoniales.

⁹⁹⁸Marcilese, José. “Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur” *Op. cit.* p. 67.

⁹⁹⁹Marcilese, José y María Jorgelina Ivars. *Hermanos en el canto... Op. Cit.* p. 14.

¹⁰⁰⁰ Entrevista a Norma García Armendáriz, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 18 de octubre de 2019.

[Gráfico 8] Lazos de parentesco en el Coro Popular Universitario en el año 1963



Elaboración propia a partir de los datos brindados por la ex-coreuta Norma García Armendáriz. En rojo se distinguen los lazos matrimoniales, en verde las relaciones parentales y en azul las de hermanos.

Pese a que el anterior gráfico se refiere a un período posterior, permite dar cuenta de la multiplicidad de vínculos presentes una década después de su fundación. De hecho, la sección infantil se conformó en 1952 a partir de la activación de redes familiares preexistentes, ya que varios de los niños y las niñas eran parientes de los integrantes del coro de adultos.¹⁰⁰¹ El grupo infantil se presentó por primera vez en un festival de navidad en diciembre de 1952 y allí entonó canciones de cuna de Mozart y Brahms y obras de autores argentinos, brasileros y españoles.¹⁰⁰² Por su parte, el CPU se centraba en la interpretación de composiciones renacentistas, barrocas y clásicas e incluía, además, obras sacras y canciones del repertorio folklórico nacional e internacional. Sin apartarse de las estéticas académicas, procuraba realizar una amplia labor de difusión musical y, para ello, introducía melodías populares que suscitaban una buena respuesta por parte del público. La comunidad universitaria también fue interpelada ya que en diciembre de 1958 el coro estrenó el Himno para la UNS, con música de Luis Ramírez Urtasun y letra de Ezequiel Martínez Estrada.

Una vez creada la Orquesta Estable, realizaron numerosas actuaciones en conjunto que iniciaron con los conciertos de Navidad ofrecidos en diciembre de 1959 bajo el patrocinio del Departamento de Extensión Universitaria de la UNS y de la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. Los lazos institucionales entre la agrupación orquestal y la coral se explicaban porque, como veremos más adelante, Ramírez Urtasun y Blasoni compartían su pertenencia a ambas entidades.

Aunque estaba compuesto por aficionados [Anexo 12],¹⁰⁰³ el CPU desarrollaba un arduo trabajo de entrenamiento que le permitía abordar obras sinfónico-corales de mediana y alta complejidad como las que se concretaron en

¹⁰⁰¹ Marcilese, José y María Jorgelina Ivars. *Hermanos en el canto... Op. Cit.* p. 14.

¹⁰⁰² "Hace su presentación el Coro de Niños del Inst. Tecnológico del Sur". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIII, n°362.542, 23 de diciembre de 1952, p.5.

¹⁰⁰³ Bahía Blanca no contó con un coro de carácter profesional hasta 1996, cuando por iniciativa del director titular de la Orquesta Sinfónica Provincial de Bahía Blanca José María Ulla y el violonchelista y director de coros Daniel Tulio Grimoldi, se convocó a una audición para formar un grupo permanente con el objetivo de abordar repertorio sinfónico-coral junto a la Orquesta.

años posteriores.¹⁰⁰⁴ Sus actuaciones se realizaban en las instalaciones de la Universidad, de la Asociación Bernardino Rivadavia, del Teatro Municipal y en entidades barriales, educativas y religiosas de la localidad. Al mismo tiempo, cantaban en otras ciudades de la provincia de Buenos Aires como Tres Arroyos, Coronel Suárez y Capital Federal. La presencia del abogado y escritor Gregorio Scheines en el Departamento de Extensión Universitaria una vez creada la UNS, afianzó la presencia del coro en la zona e impulsó la participación del organismo en el Primer Festival Nacional de Coros en el Teatro Argentino de La Plata en 1959, así como en los sucesivos encuentros de coros universitarios desarrollados durante la década del sesenta. Estos conciertos se insertaban en un plan de extensión cultural en la región implementado durante la gestión de Scheines que procuraba difundir actividades con carácter técnico, científico, artístico y de cultura general hacia sectores sociales alejados de la vida universitaria.¹⁰⁰⁵ La organización de estos eventos insumía un gran esfuerzo por parte de los mismos coreutas y de sus núcleos familiares que se complementaba con el apoyo de instituciones privadas y públicas. Sin dudas, el ITS y, a partir de 1956, la UNS coadyuvaron al sostenimiento del coro.¹⁰⁰⁶ En primer lugar, proveyeron un espacio físico para los ensayos, los recursos necesarios para su funcionamiento y el pago de salarios a Ramírez Urtasun y a Blasoni. Aquel recibía un monto equivalente al cargo de Profesor Adjunto con dedicación semi-exclusiva que, en 1951, constituía 700 pesos. Este sueldo era comparable con el percibido por un Profesor titular en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, quien obtenía 840 pesos mensuales.¹⁰⁰⁷ Por su parte, Juliana Blasoni percibía una remuneración similar al cargo de Ayudante Mayor Administrativa que consistía en 400 pesos. Hacia finales de la década del cincuenta, Ramírez Urtasun reclamaba un mayor apoyo económico por parte de la universidad y

¹⁰⁰⁴ Entre ellas, Requiem de W. A. Mozart, Gloria de A. Vivaldi, La Passione de Malipiero y fragmentos de distintas óperas y oratorios.

¹⁰⁰⁵ López Pascual, Juliana. "Universidad, comunidad y región: posperonismo y política cultural universitaria en el interior argentino (Bahía Blanca, 1956-1968)". *Historia de la Educación. Anuario SAHE*. Vol. 16, N° 1, 2015, pp. 97-133.

¹⁰⁰⁶ Después de 1956, el coro adquirió carácter nacional por su pertenencia a la Universidad Nacional del Sur.

¹⁰⁰⁷ "Llaman a concurso para la provisión de cátedras en el C. de Música y Arte". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXII, n° 10.961, 20 de noviembre de 1951, p. 3.

señalaba en un manuscrito autobiográfico que, luego de la fundación de la Orquesta Estable, había accedido por concurso al puesto de copista, un trabajo que no era “muy lírico que digamos pero que, aunque parezca mentira esta[ba] mejor remunerado que el de director de coro universitario.”¹⁰⁰⁸

Aún cuando los lazos entre el coro y la institución académica se interrumpieron entre 1953 y 1954, Ramírez Urtasun continuó ligado a la agrupación hasta su fallecimiento en 1969.¹⁰⁰⁹ Además de obstaculizar sus actividades, la intervención del ITS durante octubre de 1952 provocó el cese de la referida Escuela de Bellas Artes y del Seminario de Arte Dramático organizado un año antes. Sin embargo, el conjunto vocal continuó funcionando con el aval de la Sociedad Coral de Bahía Blanca, una entidad privada que fue creada ex profeso para su sostenimiento. La agrupación congregaba a cuarenta y cuatro voces mixtas que desde junio de 1953 comenzaron a brindar conciertos para los socios cooperadores y para aquellas personas no adherentes que quisieran abonar la entrada.¹⁰¹⁰ Los primeros podían suscribirse pagando una mensualidad de cinco pesos que, si bien duplicaba la cuota exigida por el Círculo Amigos de la Música, no se comparaba con la gravosa suma de veinte pesos que requería la Asociación Cultural. Las presentaciones no solo se circunscribieron a la música coral sino que introdujeron artistas solistas como el violinista Samuel Kerlleñevich, la pianista Juliana Blasoni y conjuntos de cámara como el ya mencionado Quinteto Vocal Pro-Música y un trío instrumental conformado por Blasoni en el piano, Estanislao Doliński en el violonchelo y Ángel Barricanal en el violín.

Como hemos afirmado en el capítulo 2, la prensa local intensificaba sus demandas al Estado Municipal para que interviniera en el mantenimiento y la difusión de agrupaciones como el coro a cargo de Ramírez Urtasun, la orquesta del Círculo Amigos de la Música dirigida por Guala y el Cuarteto del Sur:

La formación de los referidos organismos en nuestra ciudad merecen un reconocimiento de parte de las autoridades oficiales, no dirigidos a sostenerlos

¹⁰⁰⁸ Ramírez Urtasun, José Luis. *Datos para una entrevista*. Bahía Blanca, manuscrito inédito, 22 de enero de 1960, p. 5. Disponible en el Archivo del diario La Nueva Provincia.

¹⁰⁰⁹ Un año antes se había trasladado a Buenos Aires para dirigir al Coro Lagun Onak.

¹⁰¹⁰ Una década más tarde, el CPU alcanzaba el número de ochenta coreutas.

económicamente –por ahora- sino para que les llegue su auspicio en alguna forma, ya sea financiando algunas audiciones fuera de la ciudad, por ejemplo, en las ciudades más próximas, o con una contribución directa destinada a sufragar gastos de sostenimiento. Bahía Blanca debe a la labor de sus músicos profesionales y aficionados, y a sus agrupaciones corales, una parte muy ponderable de su prestigio de ciudad culta, y creemos que es hora de contemplar la posibilidad de amparar ese prestigio que a todos nos beneficia por igual, recordándolos en la distribución del erario público. El servicio de la cultura popular es también retributivo.¹⁰¹¹

La retracción de la Subsecretaría de Cultura y Asistencia Social respecto del patrocinio de las prácticas musicales podría vincularse, por un lado, con el desplazamiento del eje de la dependencia hacia un campo más amplio que incorporaba la cuestión social y, por otro, con la mayor gravitación de los artistas plásticos en la subsecretaría, dirigida por el presidente de la Asociación Artistas del Sur, Arnaldo Collina Zuntini.¹⁰¹² Mientras que la agrupación coral subsistió al ser reincorporada por el Departamento de Extensión Universitaria creado en abril de 1954, la orquesta y el Cuarteto del Sur interrumpieron sus actividades hacia mediados de la década.¹⁰¹³

7.3. Síncopas y contratiempos: La concreción de la Orquesta Estable en 1959

El apoyo oficial parecía ser la clave para la estabilidad de los organismos y, aunque los músicos eran los principales interesados en la apertura de una orquesta con carácter permanente, la demanda hacia el Estado no partió de aquellos sino de Antonio Schulz,¹⁰¹⁴ quien presentó en julio de 1956 un proyecto

¹⁰¹¹ "Aportes de la música a la cultura popular". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LV, n°, 18.348, 4 de abril de 1953, p. 3.

¹⁰¹² López Pascual, Juliana. "Políticas públicas de la cultura, institucionalización y peronismo". En: *Arte y Trabajo... Op. Cit.* pp. 21-76.

¹⁰¹³ De acuerdo con Marcilese e Ivars, la Sociedad Coral continuó funcionando hasta 1987. Marcilese, José y María Jorgelina Ivars. *Hermanos en el canto... Op. Cit.* p. 21.

¹⁰¹⁴ 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.

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 contrataciones.¹⁰¹⁵ 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.¹⁰¹⁶

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, hemos visto que en estos espacios se habían generado fecundas fuentes laborales para los artistas en los cines, las confiterías, los cabarets y, luego de 1930, en las emisoras radiales.¹⁰¹⁷ Por el contrario, la consagración de los músicos enfocados en las obras académicas se producía en ámbitos en los

"Necrológicas. Señor Antonio Schulz, su fallecimiento". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año CIII, n° 35.462, 16 de mayo de 2001, p. 22.

¹⁰¹⁵ 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, año LVIII, n° 19.561, 31 de agosto de 1956, p. 6.

¹⁰¹⁶ Misiva de Antonio Schulz a Santiago Cenoz, Comisionado Municipal de Bahía Blanca. Bahía Blanca, 22 de julio de 1956, p.1. Disponible en el Archivo de *La Nueva Provincia*.

¹⁰¹⁷ Caubet, María Noelia. "Trabajadores de la música. Asociacionismo y profesionalización de la actividad artística en Bahía Blanca (1938-1946)". *Op. Cit.*

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 laborales e intentaba presentarse desvinculado de los intereses económicos y materiales. Sin embargo, la apertura de la orquesta posibilitaría la inserción laboral plena de aquellos vinculados a la música “erudita”, al mismo tiempo que contribuía a separarla de la popular.¹⁰¹⁸

Los periódicos locales, portadores y guías de la opinión pública, hicieron referencia a esta iniciativa, resaltando las aptitudes de Bahía Blanca y los repetidos esfuerzos de los músicos locales por establecer este tipo de agrupaciones.¹⁰¹⁹ De hecho, 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 instrumental.¹⁰²⁰ Los órganos de prensa 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 recitales.¹⁰²¹ En una coyuntura en la que el Estado había ampliado sus incumbencias, se esperaba que su intervención se tradujera en la provisión de recursos financieros para el sostenimiento de los artistas, sobre todo porque las prácticas académicas revestían un interés especial al ser concebidas como una vía hacia el “enaltecimiento espiritual”.¹⁰²²

El proyecto de Schulz recibió respuestas favorables por parte del Comisionado Municipal Santiago Cenoz, quien convocó a una reunión en la

¹⁰¹⁸Di Maggio, Paul. “Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX...” *Op. Cit.*

¹⁰¹⁹ “B. Blanca ofrece todas las posibilidades para contar con una Orquesta de Cámara”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 204, 29 de julio de 1956, p. 3.

¹⁰²⁰ 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, año I, n° 1, noviembre de 1956, p. 6.

¹⁰²¹ “El Conservatorio será órgano de Difusión del Arte y la Cultura”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 164, 23 de junio de 1957, p.3.

¹⁰²² 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...” *Op. Cit.*

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 cámara.¹⁰²³ 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”.¹⁰²⁴ Los músicos se referían a la necesidad de nuevos puestos laborales estables, pero, sobre todo, destacaban la importancia de la agrupación para toda la sociedad bahiense. Así, los intereses particulares del grupo se elevaban al rango de necesidad colectiva.¹⁰²⁵

Los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Juan José Castro, que efectuó en Bahía Blanca durante el mes de septiembre, fueron auspiciados por el Departamento de Extensión Cultural de la UNS y pusieron en contacto a los músicos bahienses con el timbalista Antonio Yepes,¹⁰²⁶ quien instó a los dirigentes del Sindicato de Músicos a encaminar los esfuerzos para la concreción de la orquesta.¹⁰²⁷ 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.¹⁰²⁸ Según Guala,¹⁰²⁹ 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

¹⁰²³ “Se trataron ayer las bases para la formación de una orquesta estable”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.582, 21 de septiembre de 1956, p. 6.

¹⁰²⁴ “Hay que bregar por la Orquesta de Cámara”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 237, 1 de septiembre de 1956, p. 3.

¹⁰²⁵ Meimon, Julien. “Sur le fil. La naissance d’une institution”. *Op. Cit.* p.128.

¹⁰²⁶ 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.

¹⁰²⁷ “Una vibración común agita a la ciudad en favor de la creación de una orquesta”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 295, 1 de noviembre de 1956, p. 3.

¹⁰²⁸ La huelga de 1946 fue abordada en el capítulo cuatro de la presente tesis.

¹⁰²⁹ Entrevista a Alberto Guala, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 29 de septiembre de 2011.

delegados del sindicato.¹⁰³⁰ 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.

[Imagen 19] Pasacalle con la adhesión del Sindicato de Músicos para la creación de la Orquesta Estable



Fuente: "Suplemento cultural: Ideas Imágenes". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año III, n°154, 11 de julio de 1996, p. 2.

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 proyección 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 a profesores de otras regiones que pudieran incorporarse a ambas instituciones.¹⁰³¹ Como indicamos en el capítulo anterior, la orquesta fue

¹⁰³⁰ "El Comercio de B. Blanca pide también se cree un Ente Musical y Escénico". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 301, 8 de noviembre de 1956, p. 3.

¹⁰³¹ 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*.

fundada junto con aquella institución educativa en 1957. Sin embargo, su proceso de constitución demoró alrededor de dos años. Durante ese período, los obstáculos tuvieron que ver, 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 su continuidad en el tiempo. Por esta razón, la legitimidad del ente oficial se fundaba también en que la selección de sus miembros se realizaba por concurso. Se estipuló que quien ocupara el cargo de director recibiría una asignación mensual de \$3000 m/n y sería designado como profesor titular en la cátedra "Práctica de Música Sinfónica y de Cámara", con un sueldo de \$1400 m/n por 6 hs semanales.¹⁰³² Para poder aspirar a estas plazas 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 aspirantes debían realizar una prueba de oposición.¹⁰³³ En septiembre de 1957 fue designado Simón Blech como director de orquesta.¹⁰³⁴ 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 antecedentes.¹⁰³⁵

Por su parte, los concursos para los sesenta y cinco miembros de la Orquesta Sinfónica se realizaron en diciembre de dicho año con un jurado

¹⁰³² Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 1633*. La Plata, 7 de mayo de 1957, p. 1. Archivo del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

¹⁰³³ "Bases para el concurso de provisión de cargos en la Orquesta Sinfónica local". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 125, 13 de mayo de 1957, p. 3.

¹⁰³⁴ 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, año XXXVIII, n° 255, 24 de septiembre de 1957, p. 3.

¹⁰³⁵ "Designaciones efectuadas en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de nuestra ciudad". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n°19.953, 24 de octubre de 1957, p. 6.

constituído por los músicos Teodoro Fuchs, Pedro di Gregorio y Simón Blech, que se trasladaron hacia Bahía Blanca.¹⁰³⁶ 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 evaluaban los conocimientos generales sobre la disciplina y el ordenamiento de archivos.¹⁰³⁷ Los sueldos de los instrumentistas, dependiendo de la categoría, oscilaban entre \$2400 m/n y \$1500 m/n.¹⁰³⁸ El violín *concertino*¹⁰³⁹ 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 (\$3400 m/n en total) las

¹⁰³⁶ 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 un director de orquesta y pedagogo musical de origen alemán que se desempeñó al frente de la Orquesta Sinfónica de Córdoba y de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio Nacional.

¹⁰³⁷ 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, 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, Dvořák 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.

¹⁰³⁸ 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, año XXXVIII, n° 311, 24 de noviembre de 1957, p. 3.

¹⁰³⁹ 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. Ver: Latham, Alison. "Concertino". *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 350.

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 1958.¹⁰⁴⁰ 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".¹⁰⁴¹ De este modo, se evaluaban las condiciones reales de integración de una orquesta sinfónica en una urbe de medianas dimensiones¹⁰⁴² en la que no se hallaban instituciones educativas enfocadas en la enseñanza de los instrumentos específicos para este tipo de formaciones.¹⁰⁴³

Dado que era un conjunto profesional, debían evitarse los desajustes producidos en experiencias anteriores. Respecto de este tema se pronunciaría 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

¹⁰⁴⁰ Rapoport, Mario. "Una década de inestabilidad". En: *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Macchi, 2000, p. 545.

¹⁰⁴¹ "La Orquesta Estable para Bahía Blanca". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n° 20170, 6 de junio de 1958, p. 2.

¹⁰⁴² Hacia finales de la década del cincuenta, la población de Bahía Blanca era de 150.000 habitantes, mientras que la de Mar del Plata era 224.824, la de La Plata 354.400 y la de Córdoba 589.153. Ver: Dirección Nacional de Estadística y Censos. *Censo Nacional de Población*, tomos I y IV, 1960.

¹⁰⁴³ En efecto, la mayor parte de los conservatorios y escuelas privadas se dedicaban a la enseñanza de piano, violín, violonchelo, canto y guitarra.

'Quinta Sinfonía' de Beethoven, con piano, saxofón y muchos otros instrumentos que les son extraños y extemporáneos a las respectivas partituras, incluidos.¹⁰⁴⁴

Debido a que la Orquesta oficial debía distanciarse de estos cuestionamientos, se decidió anular el concurso, lo que 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 serían 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 aplicarse.¹⁰⁴⁵ 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 época.¹⁰⁴⁶ 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 investigación.¹⁰⁴⁷ 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

¹⁰⁴⁴ Schulz, Antonio. "Correspondencia dirigida a D. Federico Massot, Director de La Nueva Provincia, 7/3/1977". Publicada en: Schulz, Antonio. *Síntesis histórica de la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca en el 25° aniversario de su creación*. Bahía Blanca, Ed. de autor, 1984.

¹⁰⁴⁵ Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina... Op. Cit.*

¹⁰⁴⁶ Pinkasz, Daniel y Cecilia Pittelli. "Las reformas educativas en la provincia de Buenos Aires (1934-1972). ¿Cambiar o conservar?". *Op. Cit.*

¹⁰⁴⁷ 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, año XXXIX, n°171, 22 de noviembre de 1958, p. 3.

Plata, el Museo de Arte Moderno en la misma localidad y un Taller de Bellas Artes en Coronel Pringles.¹⁰⁴⁸ 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 Cavallo.¹⁰⁴⁹ En dicho encuentro se hizo referencia a las comunicaciones de Bermúdez con el Director General de Cultura quien había aseverado que se abrirían los cargos antes de finalizar dicho mes.

Pocas semanas más tarde se realizó un nuevo llamado a concurso para establecer un conjunto 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 irían sumando los instrumentos restantes.¹⁰⁵⁰ 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 interesados.¹⁰⁵¹ 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 ciento.¹⁰⁵² Es

¹⁰⁴⁸ 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, pp. 53-89.

¹⁰⁴⁹ 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.

¹⁰⁵⁰ 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. "Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca. Veinte años de historia". Ministerio de Educación, Provincia de Buenos Aires. La Plata, 9 de agosto de 1979, p. 3.

¹⁰⁵¹ Meimon, Julien. "Sur le fil. La naissance d'une institution". *Op. Cit.*, p.113.

¹⁰⁵² 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).

posible que esta corrección se vinculara con la disminución en el número de instrumentistas, reducido a la mitad, y con los incrementos salariales derivados de la coyuntura inflacionaria.¹⁰⁵³

[Cuadro 8] Comparación de salarios pautados para los cargos de la orquesta entre 1957 y 1958

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

Las pruebas se efectuaron en La Plata y en Bahía Blanca durante el mes de diciembre y se inscribieron treinta y un aspirantes 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 Nacional.¹⁰⁵⁴ 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 prueba.¹⁰⁵⁵

Municipalidad de Bahía Blanca. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 410, septiembre y octubre de 1959, p. 15.061.

¹⁰⁵³García Heras, Raúl. "El plan de estabilización económica de 1958 en Argentina". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Tel Aviv, vol.11, n°2, 2000. Disponible online: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1004/1039>

¹⁰⁵⁴ El repertorio seleccionado para las pruebas de oposición fue el mismo que en el concurso anterior. Ver: "Condiciones del concurso convocado para integrar la Orquesta de B. Blanca". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIX, n° 143, 23 de octubre de 1958, p.3.

¹⁰⁵⁵ Quedaron vacantes los cargos de oficial 3° viola solista, oficial 4° contrabajo solista, oficial 6° segunda y cuarta violas de fila. "Personas seleccionadas para integrar la Orquesta Estable de

[Cuadro 9] Músicos designados en el concurso de 1958

Instrumentos	Músicos
Violines	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.

La mayor parte de los seleccionados eran originarios de Bahía Blanca y se habían educado en los conservatorios privados locales.¹⁰⁵⁶ Si bien algunos de ellos habían participado en agrupaciones de cámara y de mayores dimensiones que interpretaban repertorios académicos,¹⁰⁵⁷ un gran número se dedicó a los géneros populares y había integrado las orquestas típicas y características.¹⁰⁵⁸ 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

Bahía Blanca". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año, n° LXI, n°20.416, 17 de febrero de 1959, p. 3.

¹⁰⁵⁶ Alberto Guala, Sigfrido Ravasio y Teddy Mario Cipriani habían estudiado en la Escuela Superior de Música a cargo de Alberto Savioli. Por su parte, Samuel Kerlleñevich, José Escáriz, José Balda, Tomás Blanco y Juliana Blasoni se habían formado en la Escuela Normal de Música dirigida por Luis Savioli.

¹⁰⁵⁷ Entre ellos, Samuel Kerlleñevich, José Escáriz, Juliana Blasoni y José Luis Ramírez Urtasun.

¹⁰⁵⁸ De hecho, algunos eran miembros del Sindicato de Músicos. Entre ellos: Tomás Blanco, Alberto Guala, Danilo Cenci, Oscar Hornou, Roque Martello, David Sosnitsky, José Balda y Pedro Buscarini.

aún el presupuesto oficial para 1959. El espaldarazo definitivo para el inicio de los ensayos de la orquesta tuvo lugar cuando Gianni Rinaldi¹⁰⁵⁹ asumió como nuevo director ya que, 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 permanente.¹⁰⁶⁰ 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 protege.¹⁰⁶¹

Aunque esta idea estaba presente desde principios de siglo,¹⁰⁶² 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 Plata.¹⁰⁶³ 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

¹⁰⁵⁹ 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.

¹⁰⁶⁰ De hecho, Rinaldi se desempeñó al frente de la orquesta hasta 1963.

¹⁰⁶¹ "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° 207, 5 de agosto de 1959, p. 3.

¹⁰⁶² 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*. N° 3, 2015, pp. 296-345.

¹⁰⁶³ "Bahía Blanca debe convertirse en centro de irradiación de una labor de extensión cultural para toda la zona". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXII, n° 20.582, 6 de agosto de 1959, p. 2.

Blanca. Asimismo, se programaban diferentes jornadas y encuentros artísticos que involucraban la música, el ballet y el teatro.¹⁰⁶⁴ Por este motivo, De Paola convocó 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 proyecto.¹⁰⁶⁵

En esta coyuntura, el inicio de los ensayos de la Orquesta Estable confirmaría su efectiva fundación y posibilitaría el trabajo conjunto con otros cuerpos artísticos como el Ballet del Sur y el Coro de la Universidad Nacional del Sur.¹⁰⁶⁶ 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 cultural.¹⁰⁶⁷ De este modo, la prensa incentivaba el proyecto institucionalizador al sostener la representación de la localidad como centro de cultura y capital social, económica y cultural del sur argentino. Este imaginario estuvo fuertemente arraigado en el período e, incluso, fue objeto de planes que buscaron modificar la división política del territorio para convertir a la localidad en la capital administrativa de una nueva jurisdicción provincial.¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁴ 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 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, año LXII, n° 20.583, 7 de agosto de 1959, p. 2.

¹⁰⁶⁵ 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.

¹⁰⁶⁶ 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" *Op. Cit.*

¹⁰⁶⁷ "Bahía Blanca debe convertirse en centro de irradiación de una labor de extensión cultural para toda la zona". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXII, n° 20.582, 6 de agosto de 1959, p. 2.

¹⁰⁶⁸ López Pascual, Juliana. "¿"Puerta y puerto del sur argentino"? Representaciones de Bahía Blanca en su contexto regional a mediados del siglo XX". En: *Arte y trabajo... Op. Cit.*, pp. 317-366.

[Imagen 20] Ensayo de la Orquesta Estable



Fuente: "La Orquesta Estable de B. Blanca hará hoy su primera presentación en el T. Municipal".
La Nueva Provincia. Bahía Blanca, LXII, n° 20.598, 22 de agosto de 1959, p. 6.

Con menos de dos semanas de ensayos, la Orquesta realizó su presentación inaugural en el Teatro Municipal el 22 de agosto de 1959 en donde interpretó obras del repertorio académico compuestas por Purcell, Vivaldi, Bach, Mozart y Dvořák.¹⁰⁶⁹ Tal como había advertido Rinaldi, esta 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."¹⁰⁷⁰ El primer concierto funcionaba, entonces, como un "rito institucional" que trazaba una línea divisoria con las experiencias previas, legitimando el nuevo conjunto y consagrando socialmente a sus músicos.¹⁰⁷¹ Desde la óptica de Renaud Tarlet, la

¹⁰⁶⁹ 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°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.

¹⁰⁷⁰ "La Orquesta Estable de Bahía Blanca tiene existencia real y se la conocerá en su primera actuación del 22". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXII, n° 20.586, 10 de agosto de 1959, p. 2.

¹⁰⁷¹ Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 331.

audición adquiriría también una impronta solemne al afirmar la existencia de un sistema de representaciones y un orden social que contribuía a fortalecer la idea de modernidad entre sus participantes.¹⁰⁷² Aunque no avanzaremos aquí sobre este tema, nos interesa señalar una serie de cuestiones.¹⁰⁷³ Concebida como un todo orgánico estructurado sobre la base de jerarquías y diferencias, la orquesta mostraba a músicos en distintas posiciones actuando de manera coordinada y siguiendo indicaciones del director para ofrecer un resultado musical que debía ser adecuado en términos técnicos y expresivos. En segundo lugar, la disposición de los ejecutantes en el escenario estaba establecida de acuerdo a la sonoridad de los instrumentos y al rango de cada puesto: en la fotografía anterior se observa al director sobre una tarima y de espaldas al público en el centro de un semicírculo compuesto por los intérpretes. Enfrente de aquel se halla Alberto Guala, quien ocupaba la posición de *concertino* y se encontraba más delante que los demás. Esta característica era compartida con el piano, cuyo carácter distintivo le otorgaba un estatus excepcional en la orquesta. En tercer lugar, el intercambio con el público estaba pautado ya que suponía el respetuoso silencio de los asistentes durante las interpretaciones y aplausos –para demostrar satisfacción– en determinados momentos que debían ser conocidos previamente por aquellos y que ponían al descubierto sus conocimientos musicales. Esta *mise en scène* transcurría en el recinto teatral, en un tiempo diferente al ordinario y alejado de la banalidad de la vida cotidiana.

Los periódicos reseñaron el concierto y contribuyeron a la construcción de una imagen favorable de la Orquesta mediante comentarios que resaltaron el

¹⁰⁷² Tarlet, Renaud. "Le rituel du concert et la question du sacré". *Appareil*. N°3, 2009. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/appareil/841>

¹⁰⁷³ Sobre las *performance* como prácticas ritualizadas hay una vasta producción desde el campo antropológico dedicada, sobre todo, al teatro. Ver: Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000; Citro, Silvia "El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro" En: Matoso, Elina (comp.) *Imagen y representación del cuerpo*. Buenos Aires, Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2001, pp. 19-34; Bianciotti, María Celeste y Mariana Ortecho. "La noción de *performance* y su potencialidad epistemológica en el hacercientífico social contemporáneo". *Tabula Rasa*. N° 19, julio-diciembre 2013, pp. 119-137.

gran número de personas que colmaba la sala,¹⁰⁷⁴ 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 conductor.¹⁰⁷⁵ Señalaron, además, la escasa densidad sonora producida por la falta de violas y violonchelos y el insuficiente tiempo de ensayo de la orquesta.¹⁰⁷⁶ 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 instrumentos.¹⁰⁷⁷

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 económica. 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 que no tenían intervención en aquellos

¹⁰⁷⁴ Se había dispuesto una entrada general que costaba \$8 m/n.

¹⁰⁷⁵ "Efusivamente se recibió a la orquesta estable en su primera presentación". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XL, n° 224, 23 de agosto de 1959, p. 4.

¹⁰⁷⁶ "Mostró estimables posibilidades la Orquesta Estable de Bahía Blanca en su primer concierto". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXII, n° 20.599, 23 de agosto de 1959, p. 11.

¹⁰⁷⁷ 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, año LXII, n° 20.713, 17 de diciembre de 1959, p. 3 e "Iniciará mañana la temporada de conciertos en el Teatro Municipal la Orquesta Estable local". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXII, n° 20.814, 30 de marzo de 1960, p. 2.

conjuntos populares y que no se enseñaban en los conservatorios locales.¹⁰⁷⁸ 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 académica.

Desde las primeras décadas del siglo XX, el otorgamiento de becas y subsidios por parte de la administración municipal permitía que un reducido grupo de músicos accediera a estudios especializados y que, en algunos casos, obtuvieran una retribución por sus presentaciones. Sin embargo, este patrocinio ocasional distaba mucho de corresponderse con un sostenimiento permanente y, como hemos señalado en capítulos anteriores, la habitual actuación *ad honorem* por parte de los músicos académicos atentaba contra las perspectivas de profesionalización. En este contexto, la principal actividad que les permitía sustentarse económicamente era la docencia. Por el contrario, quienes se alistaban en las bandas del Ejército eran instruidos en la ejecución de un instrumento y podían desarrollar una carrera como músicos en el ámbito castrense. Allí desempeñaban su actividad en función de los requerimientos militares y se presentaban ante la población civil en retretas en el espacio público donde interpretaban un repertorio misceláneo que combinaba los géneros académicos con los populares. En las páginas precedentes hemos intentado mostrar que esta institución incentivó su temprana profesionalización y cumplió una función asistencial al ofrecer un espacio de contención de la minoridad.

La creación de la Comisión Municipal de Cultura, como producto de la ampliación de la burocracia cultural durante el peronismo, posibilitó el diseño de políticas oficiales orientadas a la conformación de un organismo orquestal dependiente de la comuna. Este proyecto pareció encontrar obstáculos en las características propias del campo musical local dado que se debió recurrir a

¹⁰⁷⁸ Como el oboe, el clarinete, el fagot y contrafagot, el corno, entre otros.

intérpretes procedentes de otras ciudades para alcanzar una configuración instrumental adecuada. Ante este hecho, la CMC decidió patrocinar un conjunto de cámara de menores dimensiones que realizó una vasta tarea de difusión musical en Bahía Blanca y la zona. El impulso a las expresiones académicas por parte del Estado municipal coadyuvaba a que los artistas se orientaran hacia aquellas prácticas, dejando de lado su intervención en orquestas típicas y características. Al mismo tiempo, se extendía el consumo de este tipo de música hacia sectores sociales más amplios a partir de un programa que involucraba la actuación de las agrupaciones bahienses y de las ciudades capitales.

Las transformaciones acaecidas en la administración municipal durante los años cincuenta y el creciente peso de las tareas de extensión cultural desarrolladas por el ITS provocaron un mayor estímulo de las prácticas musicales por parte de esta entidad provincial. Además de la Escuela de Bellas Artes analizada anteriormente, se planteó la organización de una orquesta y de un coro popular. Mientras que la primera no pudo concretarse, el segundo inició sus actividades en 1950 con un carácter vocacional, ya que el ITS abonaba los salarios del director y la preparadora vocal pero sus integrantes no se desempeñaban profesionalmente como cantantes ni contaban con formación específica. Estos nuevos espacios de sociabilidad propiciaban la construcción de un entramado de vínculos de distintas características al tiempo que posibilitaban la acumulación de capitales sociales y simbólicos. Dichos recursos resultaron de utilidad luego de la intervención de 1955, cuando se produjo la consecución definitiva de un ente orquestal como resultado de la articulación de los intereses de los agentes locales con un programa provincial cultural y político de institucionalización oficial de la música. A diferencia del caso del Conservatorio analizado en el capítulo anterior, el proyecto del conjunto instrumental fue netamente bahiense dado que no figuraba en los propósitos del Ministerio de Educación provincial ni de Alberto Ginastera. 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. 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. A partir del estudio de la estructuración de la entidad, hemos indagado en las marchas y contramarchas que suscitaron la adaptación de las políticas públicas a las posibilidades locales. Las dificultades experimentadas durante los primeros tiempos de la Orquesta –y también del Conservatorio– parecen sugerir que la representación de Bahía Blanca como centro de irradiación cultural, al menos en lo que concierne a la música, operaba como proyección simbólica.

CONCLUSIONES

Así como en el sistema tonal una melodía adquiere significados divergentes según el tejido armónico que la atraviesa, la conformación de instituciones musicales es un *leitmotiv* que se ha reiterado en diferentes tonalidades, formulaciones y contextos durante el siglo XX en Bahía Blanca. Como fenómeno intrínsecamente cultural, la música no sólo se ha alimentado de motivaciones artísticas sino que ha condensado dimensiones identitarias, procesos de distinción, experiencias emocionales y otros factores extra-musicales que dieron cuenta de su carácter complejo y multifacético. De hecho, algunas prácticas se han mostrado entrelazadas con diferentes aspectos del comportamiento social como la religiosidad, las identificaciones étnicas, la militancia política y la vida castrense. Como sostiene el etnomusicólogo John Blacking, a veces estas actividades se han vinculado más con la organización social que con las disciplinas artísticas autónomas, entendidas en términos modernos y occidentales.¹⁰⁷⁹ Al mismo tiempo que en los conservatorios, en los conciertos académicos y en las bandas se insinuaba el control de los impulsos y el recato de los modales, en otros ámbitos como los recitales de las orquestas populares o en los actos políticos, la música exaltaba emociones e incitaba al movimiento. Esta compleja polaridad nos conduce a pensar que las prácticas que la rodearon quizás nos aportan incluso más información que la misma música para esbozar respuestas sobre la vida social y cultural.

Como hemos visto en el transcurso de este recorrido, las expresiones académicas han formado parte de políticas de civilización orientadas a refinar las costumbres. Sin embargo, estos programas no tuvieron un correlato unidireccional con las acciones de los agentes sino que, como sostiene Ricardo Pasolini, en principio afectaron a los grupos letrados que los promovían y posteriormente involucraron a las clases medias.¹⁰⁸⁰ La música funcionaba como un vector que impulsaba la sociabilidad formal e informal a partir de su enseñanza, producción y circulación en distintos espacios. ¿Cómo ordenar la multiplicidad de instituciones, agentes y prácticas en un relato que resulte

¹⁰⁷⁹ Blacking, John. *How musical is man?* Seattle, Universidad de Washington Press, 1973.

¹⁰⁸⁰ Pasolini, Ricardo. "Vida cotidiana y sociabilidad". *Op. Cit.* p. 365.

coherente? Hemos optado por estructurar el texto en dos ejes basados en la naturaleza privada o pública de las iniciativas musicales pero, en verdad, encontramos conexiones y solapamientos entre ambas esferas. Aunque en las primeras décadas del siglo XX la enseñanza y la difusión de la música estaban en manos privadas, existían vasos comunicantes con las diferentes estructuras estatales. Aun cuando se concretaron los establecimientos oficiales, pervivieron iniciativas particulares que continuaron existiendo hasta finales de la centuria.

Organizadas y sostenidas por las élites de la ciudad, las asociaciones culturales operaban en la tensión entre la autonomía y la necesidad del aval estatal ante coyunturas adversas. Por medio de la promoción de conciertos y eventos artísticos, estas entidades intervenían en el programa modernizador difundiendo lenguajes estéticos dominantes y probadamente consolidados, convocando a figuras reconocidas de la escena artística nacional e internacional e insertándose en circuitos mayores que englobaban otros centros urbanos del país. Aun cuando dinamizaban la oferta musical de la ciudad, la labor de estas agrupaciones se dirigía a una audiencia restringida, sobre todo la Asociación Cultural. Esta última procuraba que su programación estuviese a la altura de la Wagneriana de Buenos Aires o el Círculo de Rosario y, para ello, instrumentaba diferentes estrategias para afrontar los cuantiosos pagos que exigían los músicos que visitaban la ciudad con los fondos obtenidos de las suscripciones de sus socios. Con un perfil más pedagógico y enfocado en la actividad artística local, la Asociación Bernardino Rivadavia otorgaba un mayor espacio a la promoción de los músicos bahienses quienes, en general, tenían como principal ocupación la docencia.

El interés por la educación musical se había evidenciado en la vertiginosa apertura de conservatorios privados que se dirigían sobre todo a la educación de niños y niñas desde la edad escolar. Además de los profesores particulares y los institutos que se abrían en espacios barriales, existían establecimientos céntricos que detentaban un gran prestigio y atraían a aquellas familias capaces de adquirir los insumos necesarios, solventar las mensualidades y los derechos de examen. Para una élite que buscaba consolidarse, el acercamiento a las

tradiciones musicales europeas a partir del estudio de un instrumento como el piano o el violín constituía un mecanismo de distinción socio-cultural que era divulgado públicamente en las audiciones y en la difusión de reseñas y comentarios en la prensa periódica. Con la mirada enfocada en los polos culturales europeos y en el acontecer musical de Buenos Aires, los conservatorios procuraron insertarse en redes más amplias que los ligaban con aquella capital pero, simultáneamente, extendían su influencia hacia el sudoeste de la provincia de Buenos Aires y la norpatagonia. Aunque sus egresados no obtenían títulos avalados por el Estado, podían desempeñar la docencia de manera particular o bien rendir un examen que certificara sus conocimientos y competencias para insertarse en las escuelas públicas. En un principio la actividad musical era un aditamento en la educación de las niñas y jóvenes de la élite, pero desde los años veinte aumentó la proporción de varones que, ante la opción de continuar una carrera artística, se incorporaron al estudiantado de los conservatorios.

Los crecientes cuestionamientos sobre los métodos didácticos y el carácter lucrativo de algunos de estos centros erosionaron su prestigio y redundaron en la creación de instituciones que buscaron distanciarse de ese perfil. En esta línea se encuadraban las escuelas dirigidas por Luis Bilotti, Alberto Savioli y Elba Ducós que jerarquizaron la formación artística y garantizaron la calidad educativa al insertarse en el proceso de normalización que se estaba produciendo en otros ámbitos pedagógicos. Además de dedicarse a la docencia, los músicos desarrollaban una vigorosa actividad como intérpretes en los escenarios locales e intervenían en las comisiones directivas y asesoras de las asociaciones culturales de la ciudad. Las escuelas, sobre todo las dos primeras, funcionaron como los principales núcleos educativos que dotaron de instrumentistas a las agrupaciones de cámara y orquestales. De hecho, Bilotti y Savioli fueron activos propulsores de numerosos organismos que se establecieron desde los años veinte.

Los conciertos realizados durante las festividades por el centenario de la fundación de Bahía Blanca en 1928 dejaron ver la afición musical de la ciudad y

el potencial que existía para concretar organismos de interpretación con carácter permanente. Sin embargo, el derrotero de las numerosas experiencias ensayadas desde aquellos años puso en evidencia que diferentes factores atentaban contra su estabilidad. Los músicos académicos estaban atravesados por una contradicción entre la concepción idealizada de la labor cultural –que los llevaba a alejarse de los intereses económicos– y la aspiración de hacer de la música un medio de vida. Mientras que algunos de ellos se dedicaban a la docencia o tenían cubiertas sus necesidades materiales por distintas vías, otros intentaron hallar un sustento material en las actuaciones como intérpretes. Para ello, era necesario que hubiese un grupo patrocinador que afrontara su sostenimiento o un público dispuesto a costear las entradas correspondientes por sus presentaciones. Mientras que la primera opción no era posible debido a que no existía una élite consolidada, la segunda era inviable porque los circuitos de música académica, como el que se organizaba en torno a la Asociación Cultural, priorizaban la contratación de artistas extranjeros por sobre la de músicos locales. Esta preferencia se fundamentaba en los réditos simbólicos que otorgaba el consumo de obras y espectáculos consagrados en los centros culturales del país y del exterior.

El Círculo Amigos de la Música creado en los años cincuenta intentó generar un núcleo de socios adherentes que sostuviera una orquesta de intérpretes bahienses, pero su breve duración puso de relieve la debilidad del mercado musical académico y la ausencia de un público masivo para este tipo de conciertos. En este marco, el desarrollo de políticas estatales parecía dar respuestas a la interpelación de los artistas y de otros agentes del campo cultural que demandaban la oficialización de agrupaciones estables dedicadas a las expresiones “cultas”. A diferencia de este circuito, en el de los géneros populares los músicos se habían organizado en asociaciones profesionales como respuesta al desarrollo de un incipiente mercado en el que las prácticas artísticas eran remuneradas. La irrupción de nuevas tecnologías como la radiofonía no solo expandió significativamente las posibilidades de consumo, sino que, además, fue un parteaguas en la vida de los músicos. Las emisoras

abrieron nuevas fuentes de trabajo en una coyuntura en la que se habían agotado las posibilidades laborales en los cines ante la implementación del sonido grabado. De un lado, las radios exhibían un carácter masivo cuyas fronteras traspasaban los límites de la ciudad y se proyectaban hacia la zona y el resto del país. Esto otorgaba visibilidad a los músicos, los legitimaba y alimentaba su identificación como artistas. De otro, su inserción en un espacio de trabajo institucionalizado y regido por lógicas comerciales los impulsaba a defender sus intereses como grupo corporativo en oposición a las patronales. Al mismo tiempo, el avance de la estructura burocrática estatal durante el primer gobierno peronista fomentaba su organización sindical e intervenía en la configuración de las identidades de los músicos como trabajadores.

La trabazón entre el mundo popular y el académico se condensaba en la figura de Alberto Guala, quien se formó como violinista en la antedicha escuela de Alberto Savioli, se dedicó a la docencia en su propio conservatorio particular e integró los conjuntos de cámara y las orquestas típicas y características que actuaban en las radiodifusoras. Desde este lugar, se vinculó con la Asociación de Músicos Bahienses y tuvo una destacada actuación durante la huelga de 1946, en la que –junto con otros artistas– luchó por obtener el reconocimiento como empleado permanente de las emisoras. Su recorrido previo en el mundo de la música y el desarrollo de políticas destinadas a la regulación y administración cultural durante el peronismo posibilitaron la inserción de Guala en el ámbito público. En principio, a partir de su participación en el cuarteto de cámara dependiente de la Comisión Municipal de Cultura y, posteriormente, como miembro del plantel docente de la Escuela de Bellas Artes del ITS. Aunque breves, estas experiencias incidieron en la inclinación del músico hacia las prácticas académicas que, en definitiva, eran las que recibían un mayor patrocinio estatal. La ocupación de cargos en la esfera pública, el capital específico acumulado durante su trayectoria y la red de relaciones que había articulado lo colocaron en una posición favorable al interior del campo cultural para intervenir unos años más tarde en la creación del Conservatorio y la Orquesta Estable, instituciones en las que ocupó cargos jerárquicos.

Más allá del itinerario particular de Guala, el problema de la profesionalización de los músicos fue aún más complejo. Pese a que fue en el ámbito popular en el que sus intereses adquirieron características gremiales, tanto allí como en el circuito académico su identidad profesional había comenzado a gestarse incluso cuando esta actividad no era su principal modo de sostenimiento vital. Desde una perspectiva que supera el enfoque netamente economicista, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo han enfatizado que el tránsito entre la actividad *amateur* y profesional no se producía cuando había una remuneración de por medio sino cuando las prácticas culturales trascendían los espacios de ocio y se transformaban en una ocupación central.¹⁰⁸¹ Aunque algunos músicos lograron sostenerse económicamente mediante la enseñanza o el trabajo en las radioemisoras, en verdad, vivir de la disciplina era una “misión esforzada”.¹⁰⁸² El análisis de la dimensión local pone de relieve que, a diferencia de las grandes ciudades como Buenos Aires en las que las relaciones de los músicos entre sí y con el Estado provincial habían posibilitado su temprana profesionalización,¹⁰⁸³ en Bahía Blanca jugaron un rol preponderante las instituciones y formaciones vinculadas con el aprendizaje, la producción y difusión de las prácticas musicales. Mientras que el avance oficial fue más tardío aquí que en la Capital Federal, los impulsos privados –con sus características particulares– se dieron de manera contemporánea con los de otros espacios. Esto permite distinguir temporalidades divergentes respecto de los centros culturales sin incurrir en modelos de pensamiento evolutivos que lean el devenir local en términos de atraso. La profesionalización musical surgía, entonces, como corolario del desarrollo institucional y continuaba articulándose más allá de las demarcaciones temporales que hemos dispuesto para esta investigación. Es por ello que la constelación de rasgos y características del proceso bahiense impuso límites a la utilización del concepto de *campo*, sobre todo por la acotada especialización de los agentes y por las

¹⁰⁸¹ Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. En: *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997:161-201.

¹⁰⁸² *Ibíd.*

¹⁰⁸³ Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto... Op. Cit.*

particularidades de su profesionalización. Aun así, este armazón teórico ha funcionado como un esquema ordenador de utilidad que permitió dar cuenta de los cambios en el ámbito musical.

El crecimiento de la burocracia estatal ocupada de la cultura en interlocución con las capacidades organizativas de la sociedad civil impactó sobre la creación de formas institucionales ligadas a la música. Durante los años treinta, el Municipio había articulado diferentes iniciativas que apuntaban a la extensión de la producción y el consumo artístico hacia capas más amplias de la población a partir de la apertura de espacios educativos gratuitos y del apoyo a organismos enfocados en la difusión de géneros académicos y populares como las bandas. Mientras que estos emprendimientos se sostenían sobre la base de subsidios y fondos provenientes del área de beneficencia pública, las políticas delineadas a mediados de los años cuarenta por el Estado municipal y provincial se estructuraban desde dependencias que centralizaban las actividades culturales. Desde este lugar, se constituyeron entidades específicas que anudaban las preocupaciones estatales respecto de aquella cuestión con los intereses de los grupos locales que demandaban la creación y el sostenimiento de organismos de enseñanza e interpretación. Por un lado, la ausencia de establecimientos que emitieran títulos habilitantes y reconocidos por el Estado impulsaba la demanda por parte del estudiantado. Por otro, el afán de los músicos por generar oportunidades laborales en la esfera pública dejaba ver el relativo afianzamiento de su condición profesional al intentar competir por puestos de trabajo en un ámbito que debía regirse por criterios propios del campo musical. La constitución del plantel integrante de las instituciones oficiales mostraba, sin embargo, que junto con los mecanismos modernos de inserción que procuraban garantizar la idoneidad de los músicos designados, pervivían otros de vieja data como las redes personales y familiares.

De las iniciativas de la Comisión Municipal de Cultura referidas a la educación y a la difusión musical, solo pudieron concretarse estas últimas a partir de la organización de una efímera orquesta y del Cuarteto del Sur. Estos proyectos encontraron fuertes obstáculos dados por la carencia de músicos

especializados y por la falta de una estructuración sistemática que los volvía dependientes del concierto de voluntades individuales. Originados en el Estado municipal, los propósitos institucionalizadores fueron retomados años más tarde por la gestión provincial, cuando se pretendió inscribir a Bahía Blanca en el programa iniciado por Alberto Ginastera en 1948 con la apertura del Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata y la fundación de filiales en otras localidades de la provincia. El silencio de las fuentes a ese respecto y la creación de la primera dependencia en Banfield muestran que dicha propuesta quedó inconclusa, al menos en ese momento. Posteriormente, se intentó incorporar la disciplina a la educación superior universitaria a partir de la Escuela de Bellas Artes del ITS. Como hemos visto, la apertura de carreras musicales y la organización de orquestas en numerosas universidades por parte del gobierno peronista era una tendencia que se evidenciaba en otras ciudades del país. Esta experiencia abría un horizonte propicio para la profesionalización al encuadrar a la música junto con otras especialidades como la Ingeniería, la Química y las Ciencias Comerciales. Aunque la oferta de la enseñanza se restringía al nivel básico y medio, otorgaba una formación integral que se alineaba con las directrices educativas sostenidas por el gobierno provincial y preparaba a los egresados para insertarse como docentes en el ámbito estatal. La amplia matrícula de estudiantes que se integró a la institución, así como la composición de un cuerpo de profesores que a pesar de no obtener una remuneración por sus tareas procuraban ligarse al ITS, daban cuenta del potencial éxito que se preveía para la nueva entidad. A diferencia de la clausura de los proyectos de la CMC –vinculada a las limitaciones del propio mundo artístico–, el apresurado cierre de la Escuela de Bellas Artes del ITS en 1953 se debió a un cambio de coyuntura política en la administración provincial. Es por esta razón que el objetivo de concretar una institución dedicada a la enseñanza de la música siguió latiendo y se enlazó a la preocupación por la organización de una orquesta. En efecto, tres años más tarde la vida política del país se había modificado sustancialmente, pero estas inquietudes permanecían latentes entre

los músicos y otros sectores de la sociedad civil que hallaban nuevos interlocutores para plantear sus demandas.

El clivaje político de 1955 inauguró un nuevo período que presentó permanencias y cambios con las etapas previas. Entre las primeras, se destaca la continuidad de la concepción de Estado como un agente con facultades para intervenir en materia cultural, la persistencia de las estructuras administrativas educativas formuladas durante el peronismo y la reactivación del plan emprendido por Ginastera hacia fines de los años cuarenta. Las divergencias se basan principalmente en la renovación de los elencos políticos y el giro ideológico que posibilitó el regreso del compositor al país. Su accionar como mediador cultural articuló las aspiraciones de los grupos locales, interesados en la institucionalización musical, con el proyecto provincial que procuraba reactivar la enseñanza terciaria y coordinar el crecimiento del sistema educativo superior en continua expansión y especialización. Este proceso, sin embargo, no tuvo un carácter meramente descendente, sino que se enlazó con las inquietudes gestadas desde diferentes sectores de la sociedad civil bahiense, cuyo interés por la música se remontaba hasta fines del siglo XIX.

El sostenido cuestionamiento a los diplomas emitidos por las entidades educativas privadas, la creciente difusión de la música grabada y la ausencia de agrupaciones de interpretación permanentes afectaban tanto a los artistas populares como a los académicos. En este sentido, el recurso al patrocinio estatal se volvía imprescindible para el desarrollo de sus prácticas profesionales como músicos. Fue así que los propósitos anunciados por el gobierno provincial tendientes a la apertura de un Conservatorio de Música y Arte Escénico en 1956, estimularon movimientos heterogéneos que reclamaban, además, la fundación de una Escuela de Bellas Artes, una de Danzas Clásicas y una Orquesta Sinfónica. Situada en la confluencia del accionar estatal y civil, de la política y la cultura, la inauguración de los organismos musicales oficiales supuso también un cruce complejo entre las dimensiones institucionales e individuales y entre las diferentes instancias gubernamentales y territoriales. En este sentido, adquirió relevancia en nuestro estudio la identificación de los lazos

generados por los agentes a partir del enfoque propuesto por la teoría de redes sociales que, a su vez, permitió reducir la escala de observación y considerar el aspecto relacional del proceso.

La creación de nuevos espacios de sociabilidad, el tendido y el sostenimiento de vínculos dentro y fuera de la ciudad otorgaron al proyecto de institucionalización musical y a sus impulsores un alcance territorial mayor que excedió los límites del ambiente local y contribuyó a situar a Bahía Blanca en el mapa cultural argentino. Las estrategias desplegadas para superar los obstáculos derivados de la distancia geográfica respecto de los centros culturales y para insertarse en redes más extensas configuraron un sistema de circulación fluida con nodos en el que las posiciones eran variables y móviles. Para decirlo de otro modo: en algunos aspectos Bahía Blanca funcionaba como una ciudad periférica y en otros, aspiraba a constituirse en un centro cultural regional. Aunque este último no fue el objetivo principal de la institucionalización musical, actuó como una corriente a favor que la impulsó y la sostuvo, al menos desde los años cuarenta.

En concordancia con las selecciones que venían efectuándose desde las escuelas privadas, las agrupaciones de interpretación y desde las asociaciones culturales previas, el Conservatorio y la Orquesta configuraban y consolidaban valores, normas y prácticas, priorizando la transmisión de una cultura musical ligada a los cánones académicos que apuntaba a prestigiar a la sociedad bahiense. En efecto, el imaginario de la música erudita se enlazaba con la concepción de progreso entendido en términos de civilización que sostenía la élite local en concordancia con la nacional. Junto con estas instituciones ligadas a la “alta cultura”, prevalecían otros circuitos socialmente diferenciados en los que se continuaba consumiendo y produciendo música popular. Incluso los mismos artistas que confluyeron en el Conservatorio y la Orquesta Estable habían intervenido previamente en el mundo de los géneros masivos y no es posible asegurar que hayan discontinuado estas prácticas luego de su inserción en los organismos oficiales. En verdad, solo una parte de la sociedad estaba implicada en el proyecto de modernización cultural y es por ello que resulta

difícil pensar en una recepción unilateral de los preceptos y las estéticas académicas. Este movimiento estaba atravesado por contradicciones entre elementos novedosos vinculados a la institucionalización y al establecimiento de normativas y regulaciones propias de la disciplina y otros factores residuales ligados a la permanencia de prácticas menos formalizadas, a las múltiples inserciones de los agentes y a los nexos con otras aristas de la vida social.

Tanto desde el punto de vista institucional como del lenguaje, la autonomización de las esferas artísticas fue paulatina. La legitimidad otorgada a los egresados del Conservatorio a partir de los títulos oficiales que emitía contribuyó a la profesionalización de la disciplina y permitió a los músicos insertarse laboralmente en organismos de enseñanza e interpretación. De hecho, los nexos con la Orquesta Estable surgieron en el transcurso de este proceso y se mantuvieron a lo largo de su estructuración. Pese a los múltiples contratiempos experimentados, a los proyectos que resultaron trunco y a las experiencias efímeras, la oficialización musical se pudo llevar adelante en la compleja interacción entre las agencias individuales y colectivas y el concurso del Estado. En definitiva, la fundación de ambas entidades hizo posible que el campo musical se afianzara mediante la formación de agentes especializados, la apertura de nuevas fuentes laborales, la reglamentación de normas de funcionamiento propias y la creación de instancias de consagración específicas.

Más allá de las conclusiones aquí enunciadas, del desarrollo alcanzado surgen distintas líneas de investigación que no fueron abordadas por exceder los objetivos de la presente tesis o por superar los límites temporales definidos. Una vertiente de análisis que se desprende de este recorrido se vincula con el estudio de otras entidades de enseñanza musical. Por un lado, nos interesaría profundizar en la reconstrucción histórica de los conservatorios privados fundados en localidades regionales para indagar en sus características particulares, en las trayectorias de quienes los integraron y en las redes de relaciones que forjaron con Bahía Blanca y con otros centros urbanos. Por otro lado, sería deseable ahondar en la conformación de los demás conservatorios

dependientes del Estado provincial que se abrieron como filiales del establecimiento platense, entre ellos, el de Banfield, el de Chivilcoy y el de Mar del Plata. En relación con la organización de agrupaciones orquestales sinfónicas en el seno de universidades nacionales durante el peronismo también hay un área de vacancia significativa que solo está cubierta con estudios parciales y desarticulados sobre algunas de estas orquestas.

De igual modo, aunque existen contribuciones generales acerca de las instituciones culturales en el plano local, sería conveniente analizar pormenorizadamente la oficialización de las demás escuelas de arte y de los organismos artísticos como el Ballet del Sur y el Coro Estable. En este sentido, nuevas pesquisas podrían poner el foco en el devenir del Conservatorio y de la Orquesta durante sus primeros años de existencia y hasta 1978, cuando el primero cambió de cuerpo directivo y se trasladó a una sede propia y la segunda adquirió la categoría de sinfónica.

La exploración de los circuitos de la música popular que hemos realizado de manera tangencial a nuestro objeto nos muestra un vasto horizonte de investigación posible. El mundo local del tango con sus múltiples actores, espacios de sociabilidad y la amplia producción compositiva por parte de los músicos se presenta como un fecundo nicho de estudio que permitiría enriquecer y complejizar el análisis del campo cultural. En relación con lo anterior, sería conveniente examinar en profundidad la actividad musical en los medios masivos como el cine y la radiodifusión, así como priorizar el mercado como eje de análisis para indagar en los mecanismos de distribución y venta de partituras, grabaciones e instrumentos musicales.

Esta tesis procuró aportar a la reconstrucción de la historia de los espacios enfocados en el quehacer musical y dio cuenta del avance de la educación y el consumo musical académico, de la constitución y organización de los artistas como profesionales, de las redes de circulación de personas, saberes y prácticas, de la articulación entre el accionar estatal y civil y de las fronteras permeables entre lo “popular” y lo “erudito”. Asimismo, aportó a la complejización del

campo cultural prestando atención a las dimensiones individual y estructural del proceso de institucionalización de la música en Bahía Blanca.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

1. Diarios y periódicos

1.1. De Bahía Blanca

Democracia. Bahía Blanca, 1931-1959.

El Atlántico. Bahía Blanca, 1928-1959.

El Censor. Bahía Blanca, 1928.

La Nueva Provincia. Bahía Blanca, 1928-1959.

Nuevos Tiempos. Bahía Blanca, 1928, 1933-1935, 1946.

1.2. De Buenos Aires

Clarín. Buenos Aires, 1946.

La Nación. Buenos Aires, 1928, 1931, 1945, 1946, 1957.

Il Mattino d'Italia. Buenos Aires, 1936-1938.

Buenos Aires Musical. Buenos Aires, 1946.

1.3. De Santa Fe

El Litoral. Santa Fe, 1933-1959.

1.4. De San Juan

La Acción. San Juan, 1946.

1.5. De Mendoza

Los Andes. Mendoza, 1946.

1.6. De Tucumán

La Gaceta. Tucumán, 1946.

2. Revistas

2.1. De Bahía Blanca

Aquí nosotros. Bahía Blanca, 1949-1950.

Arte y Trabajo. Bahía Blanca, 1915-1946.

Carácter. Revista escolar del Colegio Don Bosco. Bahía Blanca, 1934-1939.

El explorador. Bahía Blanca, Colegio Don Bosco, número único del Batallón "Manuel Belgrano", 1934.

Índice. Bahía Blanca, 1927-1928.

Panorama. Bahía Blanca, 1949-1959.

2.2. De Buenos Aires

AGMA. Publicación mensual de la Asociación General de Músicos de la Argentina. Buenos Aires, 1939-1942.

La Quena. Revista trimestral del Conservatorio de Música de Buenos Aires y sus sucursales. Buenos Aires, 1919-1936.

El Monitor de la Educación Común. Buenos Aires, 1894, 1917, 1931, 1937, 1938.

2.3. De La Plata

Imagen. Revista oficial de la Escuela de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 1944-1949.

2.4. De Uruguay

Apolo. Revista de Artes y Letras. Montevideo, 1919-1920.

3. Memorias, actas, ordenanzas, libros de socios, disposiciones y registros institucionales

3.1. Instituciones particulares

Asociación Bernardino Rivadavia

Actas de Sesiones del Consejo Directivo de la Asociación Bernardino Rivadavia. Bahía Blanca, 1930-1944.

Actas de la asamblea de la Asociación Bernardino Rivadavia. Bahía Blanca, 1951.

Boletines de la Asociación Bernardino Rivadavia. Bahía Blanca, 1932-1952.

Estatutos de la Asociación Bernardino Rivadavia. Bahía Blanca, 1921.

Libro inventario del material bibliográfico de la Biblioteca Bernardino Rivadavia. Bahía Blanca, 1933-1934.

Memorias y Balances de la Asociación Bernardino Rivadavia. Bahía Blanca, 1931-1966.

Asociación Cultural

Asociación Cultural. 50 Aniversario. 1919-1969. Bahía Blanca, 1969.

Actas de Sesiones del Consejo Directivo de la Asociación Cultural. Bahía Blanca, 1919-1957.

Libro de Asambleas de la Asociación Cultural. Bahía Blanca, 1919-1961.

Libro de firmas de la Asociación Cultural. Bahía Blanca, 1925-1953.

Estatutos de la Asociación Cultural. Bahía Blanca, 1919 y 1930.

Memoria y Balance de la Asociación Cultural. Bahía Blanca, 1919-1920.

Memoria y Balance de la Asociación Cultural. Bahía Blanca, 1933.

Libros y Balances de la Asociación Cultural. Bahía Blanca, 1930-1959.

Programas de conciertos ofrecidos por la Asociación Cultural. Bahía Blanca, 1935-1940.

Asociación de Músicos Bahienses

Memoria y Balance correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950. Bahía Blanca, 1950.

Asociación del Profesorado Orquestal

Estatutos de la Asociación del Profesorado Orquestal. Buenos Aires, 1920.

Constitución y declaración de propósitos del Grupo Acción A.P.O. Buenos Aires, 1935.

Personería Jurídica de la Asociación del Profesorado Orquestal. Escrito presentado al Ministro de Justicia e Instrucción Pública. Buenos Aires, 1919.

Conservatorios particulares de Bahía Blanca

Conservatorio Argentino. Diploma de Profesora Superior de Adelaida Caunedo. Bahía Blanca, 1935.

Conservatorio Argentino. Programas de conciertos. Bahía Blanca, 1935-1936.

Conservatorio Clementi. Programa de concierto. Bahía Blanca, 1938.

Conservatorio Panisse y Escuela Normal de Música. Programas de audiciones de alumnos. Bahía Blanca, 1915-1939.

Escuela Superior de Música. Programas de conciertos. Bahía Blanca, 1936.

Escuela Profesional de Piano. Programas de conciertos. Bahía Blanca, 1930.

Instituto Musical Eslava. Reglamentos, Resumen de su labor artística, programas de conciertos. Bahía Blanca, 1919-1932.

Romero Palacios de Jiménez Espinosa, Beatriz. *Bodas de Plata con el arte musical.* Bahía Blanca, Talleres Panzini, 1936.

Luisa Pernici. *Profesora Superior de Piano. Programa de concierto de la Décima audición de alumnos.* Bahía Blanca, 1936.

Conservatorios particulares de Buenos Aires

Conservatorio Musical Beethoven. Memoria anual. Buenos Aires, 1906.

Conservatorio de Música de Buenos Aires. Memorias. Clasificaciones, concursos, conciertos. Buenos Aires, 1902, 1905, 1908, 1909.

Alberto Williams. *Nota biográfica y catálogo de sus obras.* Buenos Aires, Conservatorio de Música de Buenos Aires, 1943.

Reglamento del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Buenos Aires, 1902.

Planes de estudios del Conservatorio Musical Clementi. Buenos Aires, s/f.

Planes de estudios y reglamentos del Conservatorio Thibaud-Piazzini. Buenos Aires, 1904.

Memorias anuales del Instituto Musical Fontova. Buenos Aires, 1905, 1907, 1908, 1912, 1923, 1924.

Concursos y títulos del Instituto Musical Santa Cecilia. Buenos Aires, 1934.

3.2. Instituciones estatales

Comisión Provincial por la Memoria

CPM Fondo DIPPBA División Central de Documentación, Registro y Archivo. Mesa "B", Carpeta 14, Legajo 47 (Asociación Regional de Músicos y Afines del Sur).

Comisión Municipal de Cultura

Municipalidad de Bahía Blanca. *Estatutos de la Comisión Municipal de Cultura.* Bahía Blanca, 1946.

Actas de Sesiones de la Comisión Municipal de Cultura. Bahía Blanca, 1946-1950.

Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca

Actas de examen del Conservatorio de Música y Arte Escénico. Bahía Blanca, mayo a diciembre de 1958.

Fichas de alumnos del Conservatorio de Música y Arte Escénico. Bahía Blanca, 1958-1960.

Programas de conciertos y audiciones de alumnos y profesores del Conservatorio de Música. Bahía Blanca, 1957-1967.

Conservatorios públicos de Argentina

Asociación Wagneriana de Buenos Aires. *Proyecto para organizar el Conservatorio de Música y Arte Escénico.* Buenos Aires, 1919.

Roldán, José M. *Conservatorio Nacional de Música. Fundamentos para su creación.* Buenos Aires, Estudios Gráficos Barabino, 1909.

Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. *Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Reglamento Administrativo.* Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1926.

Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. *Condiciones y programas de exámenes de ingreso*. Buenos Aires, 1942.

Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. *Programas de estudios*. Buenos Aires, 1946.

Conservatorio de Música de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. *Programa General de Estudios*. Buenos Aires, 1946.

Universidad Nacional de Cuyo. *Plan y programas de estudios del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico*. Buenos Aires, 1941.

Universidad Nacional de Cuyo. *Reglamentos del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico*. Buenos Aires, 1941.

Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca

Honorable Concejo Deliberante. Actas de sesiones. Bahía Blanca, 1920, 1934, 1958.

Honorable Concejo Deliberante. Expediente ° 49. Bahía Blanca, 19 de mayo de 1958.

Honorable Concejo Deliberante. Expediente ° 205. Bahía Blanca, 17 de junio de 1958.

Honorable Concejo Deliberante. Expediente ° 250. Bahía Blanca, 8 de julio de 1958.

“Decreto de creación de la Comisión Municipal de Cultura”. Bahía Blanca, 6 de mayo de 1946. Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Archivo 170*. 8 de julio de 1958.

Honorable Cámara de Diputados de la Nación

Senado y Honorable Cámara de Diputados de la Nación Argentina. *Ley n° 14.597 del ejecutante musical. Régimen legal de trabajo*. Buenos Aires, 30 de septiembre de 1958.

Honorable Cámara de Diputados de la Nación. *Diversas instituciones culturales de la Capital Federal solicitan la aprobación del proyecto de ley por el que se crea la Dirección Nacional de Música*. Expediente n° 236. Buenos Aires, 1 de agosto de 1951.

Honorable Cámara de Diputados. Comisión Presupuesto y Hacienda. *Particulares. Sociedad Cultural Diapasón, subsidio*. Buenos Aires, n° 1424, 29 de noviembre de 1939.

Honorable Cámara de Diputados de la Nación. “Reglamentación para los premios a la producción musical Argentina”. *Fondo Permanente de la Comisión Nacional de Cultura*. Buenos Aires, 24 de septiembre de 1935, expediente n° 38

Honorable Cámara de Diputados de la Nación. *Presupuestos de sueldos y gastos del Registro Nacional de Propiedad Intelectual y Comisión Nacional de Cultura*. Buenos Aires, 8 de agosto de 1934.

Instituto Tecnológico del Sur

ITS. Consideraciones y convenio celebrado con la Biblioteca Rivadavia. Bahía Blanca, 1950.

Expedientes, resoluciones y comunicaciones oficiales del ITS. Bahía Blanca, 1948-1956.

Expedientes, resoluciones y comunicaciones oficiales de la Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, 1956-1957.

Legajos docentes del ITS.

Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires

Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 01195*. La Plata, 9 de abril de 1957.

Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 02245*. La Plata, 4 de junio de 1957.

Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. *Resolución 03592*. La Plata, 26 de agosto de 1959.

Ministerio de Educación de la Nación

Boletines de Comunicación. Buenos Aires, 1949-1957.

Secretaría de Educación de la Nación. *Plan de estudios. Cursos del Ciclo Básico (Bachillerato Elemental) y del Ciclo Superior del Magisterio*. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Consejo N. de Educación, 1948.

Ministerio de Educación de la Nación. "Cultura Musical". *Plan de estudios y programas. Ciclo Superior del Curso del Magisterio*. Buenos Aires, 1951, pp. 77-78.

Ministerio del Interior

Boletín Oficial de la República Argentina. Buenos Aires, 1950-1959.

Municipalidad de Bahía Blanca

Boletín Municipal. Bahía Blanca, Municipalidad de Bahía Blanca, 1928-1959.

4. Correspondencia

Correspondencia de la Asociación Bernardino Rivadavia. Bahía Blanca, 1930-1935.

Correspondencia del Centro Socialista "Agustín de Arrieta". Bahía Blanca, 1926-1936.

Correspondencia del Instituto Tecnológico del Sur. Bahía Blanca, 1952-1954

Correspondencia personal de Luis Savioli. Archivo Salesiano. Bahía Blanca.

Correspondencia de la Comisión Municipal de Cultura. Bahía Blanca, 1945-1950.

5. Entrevistas

Entrevista a Teddy Cipriani, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 25 de octubre de 2019.

Entrevista a Norma García Armendáriz, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 18 de octubre de 2019.

Entrevista a Gabriel Di Cicco, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 29 de marzo de 2018.

Entrevista a Sigfrido Ravasio, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 10 de julio de 2017.

Entrevista realizada a Liliana Tauro, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 12 de julio de 2016.

Entrevista a Hugo Panelli, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 21 de junio de 2016.

Entrevista a Alberto Azzollina, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 18 de agosto de 2015.

Entrevista a Perla Fortunati, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 7 de agosto de 2015.

Entrevista realizada a Héctor Valdovino, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 30 de octubre de 2014.

Entrevista a Alberto Guala, por María Noelia Caubet, Bahía Blanca, 8 de noviembre de 2011.

Entrevista a Alberto Guala, por María Noelia Caubet. Bahía Blanca, 29 de septiembre de 2011.

Entrevista n°345 a Alberto Guala, por José Marcilese. Bahía Blanca, Archivo de la Memoria, Universidad Nacional del Sur, 18 de julio de 2007.

Entrevista a José Mallia, por José Marcilese. Bahía Blanca, Archivo de la Memoria, Universidad Nacional del Sur, 21 de agosto de 2007.

6. Memorias personales

Ramírez Urtasun, José Luis. *Datos para una entrevista*. Bahía Blanca, 22 de enero de 1960, p.2. Archivo del Diario La Nueva, Bahía Blanca.

Rossotti, Numa. *Recuerdos y anécdotas*. La Plata, Talleres Gráficos Olivieri y Domínguez, 1955.

"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. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56793>.

7. Guías comerciales y otras publicaciones

Anuario ilustrado. Bahía Blanca y Región Sur, Bahía Blanca, R. J. Vidales, 1921-1922.

Guía Blanca La Bahía: social, informativa, comercial, turística. Bahía Blanca, Serrallonga, 1952.

Güemes, Emilio V. (Ed.) *Gran guía comercial de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1930, 1931, 1932, 1933.

Guía Güemes. Tercer volumen. Bahía Blanca, 1928.

La Nueva Provincia. *Anuario Guía Comercial y social 1934 de Bahía Blanca y su zona*. Bahía Blanca, 1934.

Télez, Juan M. *Guía ilustrada de Bahía Blanca. Social, artística y cultural*. Bahía Blanca, 1936.

8. Censos

Segundo Censo Nacional, 10 de mayo de 1895. Buenos Aires, Tall. Tip. de la Penitenciaría nacional, 1898.

Tercer Censo Nacional, 1° de junio de 1914. Buenos Aires, Tall. Graf. L. J. Rosso, 1916-17.

Dirección Nacional de Estadística y Censos. *Censo Nacional de Población*, tomos I y IV, 1960.

9. Obras musicales

Composiciones de Luis Savioli. Bahía Blanca, Archivo Salesiano.

Composiciones de Alberto Savioli. Bahía Blanca, Conservatorio Provincial de Música.

Himno a Bahía Blanca, por Pascual de Rogatis. Bahía Blanca, Archivo personal Héctor Valdovino.

BIBLIOGRAFÍA

1. Estudios teórico-metodológicos

- Aliano, Nicolás et al. "Los estudios sociales sobre música en Argentina. Notas para un balance a partir de las I Jornadas de Estudios Sociales de la Música". *El oído pensante*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, vol. V, n°2, 2017, pp. 76-88.
- Attali, Jacques. "La metáfora de la orquesta". *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F., Siglo XXI, 1995, pp. 100-103.
- Barriera, Darío G. (Comp.) *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia, Prohistoria, 2002.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F., Itaca, 2003.
- Bianciotti, María Celeste y Mariana Ortecho. "La noción de *performance* y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo". *Tabula Rasa*. N° 19, julio-diciembre 2013, pp. 119-137.
- Biland, Émilie. "Les cultures d'institution". En: Lagroye, Jacques y Michel Offerlé. *Sociologie des institutions*. París, Belin, 2010, pp. 177-192.
- Blacking, John. *How musical is man?* Seattle, Universidad de Washington Press, 1973.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, Buenos Aires, Anagrama, 2015.
- Bourdieu. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México D.F, Taurus, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre "Los ritos como actos de institución". En: Pitt-Rivers, Julián y J.G. Peristiany (coord.) *Honor y gracia*. Madrid, Alianza, 1993, pp. 111-123.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, Paidós, 2006.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2005.
- Burucúa, José Emilio. *Historia. Arte. Cultura. De Aby Warburg, a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 2001.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- Citro, Silvia "El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro" En: Matoso, Elina (comp.) *Imagen y representación del cuerpo*. Buenos Aires, Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Publicaciones de la Facultad de

- Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2001, pp. 19-34.
- Corrado, Omar. "Canon, hegemonía y experiencia estética". *Revista Argentina de Musicología*, n°5-6. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2004-2005, pp. 17-44.
- Crozier, Michel y Erhard Friedberg. "El actor y su estrategia" *El actor y el sistema. Las restricciones de la acción colectiva*. México D.F., Alianza Editorial, 1990.
- Deleuze, Gilles. "Devenir música". *Nombres*. Córdoba, año I, n°1, Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón", Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, diciembre de 1991.
- De Nora, Tia. "La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810." En: Benzecry, Claudio, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- De Nora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- De Vito, Christian G. "Verso una microstoria translocale". *Quaderni storici*, fascicolo 3, diciembre 2015, Bologna, Società editrice il Mulino, pp. 815-833.
- 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*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1999, pp. 163-198. [Di Maggio, Paul. "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organization base for high culture in America", en *Media, Culture & Society*. Vol 4., n° 1, enero de 1982]
- Di Maggio, Paul. "Social Structure. Institutions and Cultural Goods". En: Bourdieu, Pierre y James S. Coleman (Eds.) *Social Theory for a Changing Society*. Boulder, Westview Press, 1991.
- Di Maggio, Paul. "Classification in Art". *American Sociological Review*. Vol. 52, No. 4, agosto de 1987, pp. 440-455.
- Dubois, Vincent, Jean-Michel Eymeri-Douzans, Bastien François y Olivier Nay. "Débat en forme de conclusion et d'ouverture. Perspectives de la sociologie des institutions". En: Lagroye, Jacques y Michel Offerlé. *Sociologie des institutions*. París, Belin, 2010, pp. 293-326.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Fernández, Sandra. *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario, Prohistoria, 2007.
- Firth, Simon. "Música e identidad" En: Stuart Hall y Paul Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 18-213.
- Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*, México, Ediciones Gustavo Gili, 1993.
- Friedberg, Erhard y Philippe Urfalino, "La gestion des politiques culturelles municipales: de l'inflation culturelle à l'évaluation politique", *Politiques et management public*, vol. 2 n° 1, 1984. pp. 3-26.

- Gatto, Ezequiel. "Una multiplicidad productiva: la música y la investigación". En: Salomón Tarquini, Claudia, Sandra Fernández, María de los Ángeles Lanzillotta y Paula Laguarda. *El hilo de Ariadna: propuestas metodológicas para la investigación histórica*. Buenos Aires, Prometeo, 2019, p. 321.
- Giner, Salvador. "Sociedad Civil". En: Díaz, Elías y Alfonso Ruiz. *Filosofía Política II*. Madrid, Instituto de Filosofía, 1996, pp. 130-131.
- Hennion, Antoine. "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto". *Comunicar. Revista científica Iberoamericana de Comunicación y Educación*. Huelva, Grupo Comunicar, vol. XVII, n° 34, 2010, pp. 25-33.
- Herbert, Trevor. "Social history and music history". En: Clayton, Martin, Trevor Herbert y Richard Middleton (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003, pp. 146-158.
- Lagroye, Jacques y Michel Offerlé. *Sociologie des institutions*. París: Belin, 2010.
- Lagroye, Jacques. "L'institution en pratiques". *Swiss Political Science Review*. Zurich: Wiley-Blackwell, vol. 8, n°3 y 4, 2002, pp. 114-128.
- Llop Torné, José María. "Ciudades intermedias: urbanización e intermediación". En: Llop, José María y Ezequiel Usón (Ed.) *Ciudades intermedias. Dimensiones y definiciones*. Lleida, Milenio, 2012, pp. 6-43.
- Lozares, Carlos. "La teoría de redes sociales". *Papers*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 48, 1996, pp. 103-126.
- Martinez, Ana Teresa. "Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu", *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas*. Santiago del Estero, año 9, vol. 9, 2007.
- Merino Montero, Luis. "Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena". *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, año LX, n°205, enero-junio 2016, p. 26-33.
- Merriam, Alan. *The anthropology of music*. Evanston, Northwestern University Press, 1964.
- Mitchell, Clyde. "Reti, norme e istituzioni". En: Piselli, Fortunata (Comp.). *RETI. L'analisi di network nelle scienze social*. Roma, Donzelli, 1995, pp. 3-26.
- Negus, Keith y Patria Román Velázquez. "Belonging and detachment: musical experience and the limits of identity". *Poetics*. n° 30, 2002, p. 133-145.
- Ortiz, Renato. "América Latina. De la modernidad incompleta a la modernidad-mundo", *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, Fundación Friedrich Ebert, n° 166, 2000, pp. 44-61.
- Ory, Pascal. *L'histoire culturelle*, París, Presses Universitaires de France, 2004.
- Oszlak, Oscar y Guillermo O'Donnell. "Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación". *Centro de Estudios de Estado y sociedad (CEDES)*. Buenos Aires, Documento G.E. CLACSO, n°4, 1981.

- Pasolini, Ricardo. "La historia intelectual desde su dimensión regional: algunas reflexiones". *Prismas - Revista de Historia Intelectual*. Vol. 17, núm. 2, Universidad Nacional de Quilmes, 2013, pp. 187-192.
- Poirrier, Philippe (Ed.) *La historia cultural ¿un giro historiográfico mundial?* Valencia, Publicacions de la Universidad de Valencia, 2012.
- Poirrier, Philippe. "L'histoire culturelle en France. «Une histoire sociale des représentations»", *L'Histoire culturelle : un " tournant mondial " dans l'historiographie?*, EUD, 2008, pp.27-39
- Poirrier, Philippe. "French Cultural Policy in Question, 1981-2003", en Bourg, Julian (Dir.), *After the Deluge, New Perspectives on Postwar French Intellectual and Cultural History*, Lanham Md., Lexington Books, 2004, pp. 301-323
- Poirrier, Philippe. "L'histoire des politiques culturelles des villes", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, N°53, 1997, pp. 129-146.
- Revel, Jacques. "La institución y lo social". En: *Un momento historiográfico*. Buenos Aires, Manantial, 2005, pp. 63-82.
- Rioux, Jean Pierre y Jean François Sirinelli (Dir.) *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1998.
- Rosanvallon, Pierre. *Por una historia conceptual de lo político*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 19-20.
- Saltalamacchia, Homero Rodolfo. "Estado/sociedad: una anacronía regresiva". *Estudios sociales del Estado*. Buenos Aires, vol. 1, n°1, 2015, pp. 27-57.
- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Schütz, Alfred. "La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales". *Estudio sobre teoría social*. Buenos Aires, Amorrortu, 1964, pp. 153-170.
- Serna, Justo y Anacleto Pons. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid, Akal, 2013.
- Starobinski, Jean. "La palabra civilización". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, n°3, 1999, p. 9-36.
- Urfalino, Philippe. "La historia de la política cultural", en Jean Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (Dir.), *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1998, pp. 327-340.
- Williams, Raymond. *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.

2. Estudios de investigación histórica sobre temas internacionales

- Abbonizio, Isabella. *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922-1943)*. Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 2008-2009. [Tesis inédita de doctorado en Historia, Ciencia y Técnica de la Música]

- Agulhon, Maurice. *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009.
- Agulhon, Maurice. *Historia Vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto Mora, 1994.
- Becker, Howard. "The Professional Dance Musician and His Audience". *The American Journal of Sociology*. Chicago, vol. 57, n° 2, The University of Chicago Press, 1951.
- Binder, Fernando Pereira. *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. San Pablo, Universidade Estadual Paulista, 2006. Mimeo [Disertación inédita de Maestría]. Disponible en: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95107>
- Bitran, Yael. "La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente" (pp. 112-153). En Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio (coords.). *La música en los siglos XIX y XX* (Tomo IV). México, Conaculta, 2013, pp. 112-153.
- Burucúa, José Emilio. *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica (siglos XV al XVII)*. Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila, 2001.
- Brancaion, Flavia. *Tornar-se compositor: a construção do modernismo musical e o processo de institucionalização da música de concerto em São Paulo (1920-1950)*, (Tesis inédita de Magíster en Sociología), San Pablo, Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo, 2016.
- Brunner, José Joaquín. *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile, FLACSO, 1988.
- De Nora, Tia. "La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810". En: Benzecry, Claudio, (Comp.) *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, pp. 190-191.
- Frederic Oriola Vello, Frederic. "Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío x: Valencia, 1903-1936". *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*. Zaragoza, n° 25, 2009, pp. 89-108.
- Gayol, Sandra. *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés, 1862-1910*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000.
- Gayol, Sandra y Marta Madero. *Formas de Historia Cultural*. Buenos Aires, Prometeo-UNGS, 2008.
- García Canclini, Néstor (Ed.) *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 1987.
- García Canclini, Néstor. "Las políticas culturales en América Latina". *Chasqui. Revista Latinoamericana de comunicación*. N° 7, julio-septiembre de 1983, pp. 18-27.
- Gentile, Emilio. *El culto del Littorio. La sacralización de la política en la Italia fascista*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Península, 1976.

- Groussac, Paul. *Paradojas sobre música*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008 [1984-1985]
- Guillou, Angèle. "Early musicians' unions in Britain, France, and the United States: on the possibilities and impossibilities of transnational militants transfers in an international industry". *Labour History Review*, 74, (3), 2009, pp. 288-304
- Hobsbawm, Eric. *La era de la revolución, 1789-1848*. Buenos Aires, Crítica, 1998.
- Hobsbawm, Eric. *La era del capital, 1848-1875*. Barcelona, Crítica, 1998.
- Hobsbawm, Eric. *La era del imperio, 1875-1914*. Barcelona, Labor, 1990.
- Jorquera Jaramillo, María Cecilia. "Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española". *Revista Musical Chilena*. Santiago, año LXIV, n° 214, julio-diciembre de 2010, pp. 52-74.
- Jorquera Jaramillo, María Cecilia. "Educación Musical: Aportes para su comprensión a partir del origen de la disciplina". *Investigación en la escuela*. Sevilla, Universidad de Sevilla, n° 58, 2006, pp. 69-78.
- Karmy, Eilen y Cristian Molina. "Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930). *Resonancias*. Santiago, vol. 22, n° 42, enero-junio de 2018, pp. 53-78.
- Kingsbury, Henry. *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia, Temple University Press, 1988.
- Masquiarán Díaz, Nicolás. *La construcción de la institucionalidad musical en Concepción, 1934-1963* (Tesis inédita de Magíster en Artes, mención Musicología), Santiago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2011. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101338>
- Mesa Martínez, Luis Gabriel. *Hacia una reconstrucción del concepto de 'músico profesional' en Colombia: antecedentes de la educación musical e institucionalización de la Musicología*, (Tesis inédita de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música), Granada, Departamento de Historia y Ciencias de la Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 2013. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/29968>
- Needell, Jeffrey, D. *Belle époque tropical: sociedad y cultura de élite en Rio de Janeiro a fines del siglo XIX y principios del XX*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Prochasson, Cristophe. "¿Es la música de derecha? Socialismo y música en la Belle Époque". *Políticas de la Memoria*. Buenos Aires, n° 14, verano 2013/2014, pp. 189-197.
- Puradier, Maud. "La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIX siècle". *Musurgia. Analyse et pratique musicales*. París, Eska Editions, año XIV, vol. 1, 2007, pp. 5-13.
- Ruíz, Rafael A. "Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato". *Cuicuilco*. México D.F., Escuela Nacional de Antropología e Historia, vol. 23, núm. 66, mayo-agosto, 2016, pp. 95-105.
- Sarmiento, Mario A. "Bandas militares y repertorio en Colombia: el caso del Batallón Guardia Presidencial, 1930-1946". *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá,

Universidad Nacional de Colombia, vol. XX, n°31, julio-diciembre 2016, pp. 65-92.

Steinberg, Michael P. *Escuchar a la razón. Cultura, subjetividad y la música del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Tarlet, Renaud. "Le rituel du concert et la question du sacré". *Appareil*. N°3, 2009. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/appareil/841>

Valero Abril, Pilar. *De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)*. Logroño, Facultad de Letras y de la Educación, Universidad de La Rioja, 2015. Mimeo [tesis doctoral inédita]

Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

3. Estudios de investigación sobre temas nacionales

Acha, Omar. "Lucha y organización: repensar en la Argentina la historia de la clase obrera y el primer peronismo". *Cuadernos del CIESAL*. Rosario, Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales Argentinos y Latinoamericanos, Universidad Nacional de Rosario, 2015.

Acha, Omar. *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconsciente y política, 1945-1955*. Buenos Aires, Prometeo, 2013.

Acha, Omar. *Los muchachos peronistas. Orígenes olvidados de la Juventud Peronista, 1945-1955*. Buenos Aires, Planeta, 2011.

Aelo, Oscar. "El gobierno Mercante. Estado y Partido en la provincia de Buenos Aires, 1946-1951". *Entre pasados*. Año XVI, n° 32, 2007, pp. 123-142.

Acha, Omar. "Sociedad civil y sociedad política durante el primer peronismo". *Desarrollo Económico*. Buenos Aires, vol. 44, n° 174, julio-septiembre 2004, pp. 199-230.

Acha, Omar. "Catolicismo social y feminidad en la década de 1930: de damas a mujeres". En: Halperin, Paula y Omar Acha (Comps.) *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de historia de género en Argentina*. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000.

Aelo, Oscar. *El peronismo en la provincia de Buenos Aires (1946-1955)*. Caseros, Eduntref, 2012.

Aelo, Oscar. *Las configuraciones provinciales del peronismo. Actores y prácticas políticas, 1945-1955*. La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2010.

Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino, Buenos Aires, Ariel, 2001.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

Álvarez Gila, Oscar. "Los inicios del nacionalismo vasco en América: el centro Zazpirak Bat de Rosario (Argentina)". *Sancho el sabio. Revista de cultura e investigación vasca*. Vitoria-Gasteiz, n°12, 2000.

- Ansaldi, Waldo, Alfredo Pucciarelli y José Villarruel. *Representaciones inconclusas. Las clases, los actores y los discursos de la memoria, 1912-1946*. Buenos Aires, Biblos, 1995.
- Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Camps. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Ricordi, 1990.
- Artieda, Teresa Laura, Carlos Silva e Ileana Ramírez. "La Universidad Popular de Resistencia (1929-1942)". *I Jornadas de comunicaciones en investigación educativa*. Instituto de Investigaciones en Educación, Facultad de Humanidades, UNNE, 11 de diciembre de 2007.
- Baldasarre, María Isabel. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- Barreneche, Osvaldo. *Historia de la provincia de Buenos Aires. Del primer peronismo a la crisis de 2001*. Buenos Aires, Edhasa, tomo V., 2014.
- Béjar, María Dolores. "Altares y banderas en una educación popular. La propuesta del gobierno de Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires (1936-1940)". En: De Amézola, Gonzalo, Ana María Barletta, María Dolores Béjar y Juan Alberto Bozza. *Mitos, altares y fantasmas. Aspectos ideológicos en la historia del nacionalismo argentino*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1992, pp. 83-130.
- Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.
- Bentivegna, Diego. "La revista del Instituto Nacional de la Tradición: estudios folklóricos, nacionalismo y tradicionalismo en el primer peronismo". En: Panella, Claudio y Guillermo Korn (Comps.) *Ideas y debates para la nueva argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1946-1955)*. Vol. III. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2016, pp. 107-138.
- Berrotarán, Patricia, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier (Eds.) *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2004.
- Bisso, Andrés, Emmanuel Kahan y Leandro Sessa. *Formas políticas de celebrar y conmemorar el pasado (1930-1943)*. La Plata, Ceraunia, 2014.
- Bisso, Andrés. "La revista Educación bonaerense durante el período de gobierno de Manuel A. Fresco (1936-1940): Acerca de los "usos del pasado" en los discursos y las prácticas escolares". *Clío & Asociados*, n° 15, 2011, pp. 27-52. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5013/pr.5013.pdf
- Bisso, Andrés. *Sociabilidad, política y movilización. Cuatro recorridos bonaerenses (1932-1943)*, Buenos Aires, CEDINCI-Editorial Buenos Libros, 2009.
- Bisso, Andrés. "Aprender a divertirse. Pedagogía y control de la sociabilidad lúdica en la prensa bonaerense (1932-1943)". *Cuadernos de H ideas*. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata,

- Vol. 2, n°2, 2008. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1372/1802>
- Bisso, Andrés. "Apuntes sobre militancia, política, ocio y sociabilidad a través de la experiencia de izquierda y antifascista en el interior de la provincia de Buenos Aires en la época de la restauración conservadora (1932-1943)". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Vol. 7, 2007 pp. 135-153. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.676/pr.676.pdf
- Bisso, Andrés. *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires, Prometeo, 2005.
- Bohoslavsky, Ernesto y Germán Soprano (Eds.) *Un Estado con rostro humano: Funcionarios e instituciones estatales en Argentina*. Buenos Aires, Prometeo, 2010.
- Bruno, Paula. "Dossier: Buenos Aires, capital cultural. Visitas y estadías culturales en las primeras décadas del siglo XX." *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n°60, 2015. Disponible en: <http://historiapolitica.com/dossiers/visitas-culturales>
- Bruno, Paula (Dir.) *Sociabilidades y vida cultural Buenos Aires, 1860-1930*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014.
- Buch, Esteban. "The Apolitical Politics of Classical Music: The Mozarteum Argentino under the Dictatorship of 1976-1983". *Latin American Research Review*. Año 56, n° 2, 2021, pp. 484-499.
- Buch, Esteban y Camila Juárez. "Músicos y Malvinas: la cultura de guerra en la Argentina". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2019. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/76091>
- Buch, Esteban. *Música, dictadura y resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Buch, Esteban. *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*. Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- Buchrucker, Cristián. *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1987.
- Bugnone, Ana. "Dossier: Arte y política en la Argentina". *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n° 93, 2017. Disponible en: <https://historiapolitica.com/dossiers/dossier-arte-y-politica-en-argentina/>
- Buonuome, Juan. *La Vanguardia, 1894-1905. Cultura impresa, periodismo y cultura socialista en la Argentina*. Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2014. Mimeo [Tesis inédita de Maestría en Historia]
- Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Buenos Aires, Biblos, 2021.
- Camarero, Hernán. *A la conquista de la clase obrera*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2017.

- Carli, Sandra. "Infancia y Sociedad: La mediación de las asociaciones, centros y sociedades populares de educación". En: Puiggrós, Adriana (Dir.) *Historia de la Educación en la Argentina, vol. II. Sociedad civil y Estado en los orígenes del sistema educativo argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1991.
- Catena, Alberto. ARGENTORES. Un siglo en defensa del autor. Buenos Aires, ARGENTORES, 2010.
- Cattaruzza, Alejandro. "Las culturas políticas en la Argentina de los años treinta: algunos problemas abiertos". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. Vol. 16, n°2, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Historia Argentina y Americana, 2016.
- Cattaruzza, Alejandro. *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo VII, 2001.
- Cavarozzi, Marcelo. *Autoritarismo y democracia. 1955-1983*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Cerletti, Adriana. "Tras la huellas del 'Patriarca': La revista *La Quena* como órgano de legitimación en la figura y la estética de Alberto Williams". *Revista Argentina de Musicología*. N° 15-16. Asociación Argentina de Musicología, 2014-2015, pp. 321-338.
- Cerletti, Adriana. "La imagen sonora de la nación: el logo de la revista *La Quena* como símbolo de la intersección entre lo autóctono y lo europeo en la música de Alberto Williams". *Cuadernos de Iconografía Musical*, Vol. 2, N°1. México, UNAM, 2015, pp. 39-67. Disponible en <http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx>
- Cetrangolo, Aníbal. *Dentro e fuori il teatro ventura degli italiani e del loro melodramma nel Rio de la Plata*. Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2018.
- Cetrangolo, Aníbal. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- Chamosa, Oscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Chamosa, Oscar. "Criollo and peronist. The argentine folklore movement during the first peronism, 1943-1955". En Karush, Matthew y Oscar Chamosa. *The new cultural history of peronism. Power and identity in Mid-Twentieth-Century Argentina*. Durham, Duke University Press, 2010.
- Cingolani, Josefina y Guillermina Guillamón. "Encuentros y desencuentros entre música y género: perspectivas, nuevos aportes y desafíos emergentes". *Descentrada*. Vol. 2, n°1, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG), 2018.
- Contreras, Gustavo. "El peronismo obrero. La estrategia laborista de la clase obrera durante el gobierno peronista. Un análisis de la huelga de los trabajadores frigoríficos de 1950". *Documentos y comunicaciones* vol. 1. Buenos Aires, 2007, pp. 74-127.

- Corbalán, María Alejandra y María Cristina Dimatteo. *La forma escolar del arte. Provincia de Buenos Aires (1940-1960)*. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.
- Corrado, Omar. "Buenos Aires Musical, 1952: conceptos y debates sobre música argentina, una vez más". *Música e Investigación*. Año 18, n° 27, 2019, pp. 41-69.
- Corrado, Omar. "Para el 'tránsito a la inmortalidad': la Sinfonía 'In Memoriam' (1953) de Luis Milici". *Revista Argentina de Musicología*, 15-16. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, 2016, pp. 279-320.
- Corrado, Omar. "Los sonidos del 45. Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo". *Revista del Instituto Superior de Música*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 16, 2016, pp. 9-61.
- Corrado, Omar. "Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) Vidala". *Música e Investigación*, 21. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2014, pp. 19-54.
- Corrado, Omar. "Ideologías y tradiciones en conflicto: la "Cantata Martín Fierro" (1945-1948) de Juan José Castro en el contexto del primer peronismo". En: Ramos López, Pilar (ed.), *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970), España, Argentina, Cuba, México*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, pp. 301-316.
- Corrado, Omar. "Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año Sanmartiniano (Argentina, 1950). En: Volpe, M. Alice. *Teoría, crítica e música na atualidade*, Rio de Janeiro, Escola de Música UFRJ, 2012, pp. 91-115.
- Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2010.
- Cristiá, Cintia. "Musicólogos sin fronteras: el estudio de la interrelación música/plástica y sus posibles aportes a la disciplina" En: Sammartino, Carlos Federico; Clarisa Pedrotti y Fernanda Escalante. *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace? La musicología latinoamericana y los programas interdisciplinarios. Actas de las XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. Córdoba, Asociación Argentina de Musicología, 2013, pp. 27-38.
- Cristiá, Cintia. ; "Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino". *Trans. Revista Transcultural de música*. N°16, Sociedad de Etnomusicología, 2012, pp. 1-44.
- Cristiá, Cintia. *Xul Solar. Un músico visual. La música en su vida y obra*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2011.
- Cuerda, Cecilia. "La orquesta sinfónica en las sociedades musicales de Buenos Aires: Asociación del Profesorado Orquestal". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Buenos Aires, año XVI, n° 16, 2000, pp. 91-112.
- Da Orden, María Liliana y Julio César Melon Pirro (Comps.) *Organización política y estado en tiempos del peronismo*. Rosario, Prohistoria, 2012.

- De Melo Gomes, Tiago y Carolina González Velasco. "Los trabajadores del teatro popular carioca y porteño en los años '20". *PolHis. Boletín Bibliográfico Electrónico del Programa Buenos Aires de Historia Política*. Año 6, n°11, 2013, pp. 148-163.
- De Paz Trueba, Yolanda y Lucía Bracamonte. "Movilidad y circulación geográfica. Niños y jóvenes en la provincia de Buenos Aires (Argentina), 1880-1919". *HiSTOreLo. Revista de Historia Regional y Local*. Vol. 10, 2018, pp. 196 - 236.
- De Privitellio, Luciano e Ignacio López. "Dossier: La década del treinta". *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n°53, 2015. Disponible en: <http://historiapolitica.com/dossiers/dossier-la-decada-del-treinta/>
- Devoto, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.
- Dezillio, Romina. "Género, política y espacio: estudio sobre la actuación de Celia Torr  en el Teatro Colón de Buenos Aires como compositora y directora de orquesta". *Revista Música*. Vol. 19, n 2, 2019, pp. 197-219.
- Dezillio, Romina. "María Isabel Curubeto Godoy: la emergencia pública de lo olvidado". *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*. N  9, EdiUNC, 2016.
- Dezillio, Romina. ; "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1 955): fundamentos, metodología y avances de una investigación". En: Rubio, Héctor (Ed.) *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*. Año 27, N  68, Córdoba, 2012, pp. 18-27.
- Dic simo, Daniel. "El sindicalismo en los primeros gobiernos peronistas. Burocratización y representación en la seccional Tandil de la Unión Obrera Metalúrgica, 1946-1955". *Anuario del IEHS*, VIII, Tandil, 1993, pp. 125-151.
- Doyon, Louise. *Perón y los trabajadores: los orígenes del sindicalismo peronista, 1943-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- Doyon, Louise. "La organización del movimiento sindical peronista 1946-1955". *Desarrollo Económico*. Buenos Aires, v. 24, n  94, 1984, pp. 1-42.
- Fernández, Noelia, María Florencia Osuna y Jeremías Silva. Introducción al Dossier "Una historia socio-cultural del estado: política, actores y representaciones durante el siglo XX". *PolHis. Revista bibliográfica del programa interuniversitario de Historia Política*. Año 11, n 22, 2018, pp. 4-13.
- Fernández, Sandra. "Sociabilidad, arte y cultura. Una experiencia en la Argentina de entreguerras". *História Unisinos*. São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Universidade de Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), Vol. 17, n  3, 2013, pp. 248-256.
- Fernández, Sandra. *La ciudad en movimiento. Espacio público, sociedad y política. Rosario (1910-1940)*. Rosario, ISHIR-CONICET, 2012.
- Fernández, Sandra. *La Revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia, Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones, 2010.
- Fernández, Sandra. "La negación del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación El Círculo (1912-1920)". *Andes*. Salta, Universidad Nacional de Salta, n  14, 2003, pp. 247-274.

- Fernández Sandra y Yunis Micaela. "Notas Serenas. Las hermanas Cossettini y la enseñanza de la música en su experiencia educativa en Rosario, Argentina". *Revista Mexicana de Historia de la Educación*. Vol. IV. SOMEHIDE. Sociedad Mexicana de Historia de la Educación, año 2016, pp. 69-86.
- Fernández, Rubén Alejandro. *Actividad musical en los conservatorios de San Juan (1952-1966)*. San Juan, Universidad Nacional de San Juan, 2010.
- Fernández Calvo, Diana. "La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX". *Revista digital del Instituto Universitario Naval*. N° 1, 2009, pp. 29-54.
- Ferrari, Marcela y Nicolás Quiroga. *Historias políticas de la provincia de Buenos Aires*. La Plata, Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, 2011.
- Ferreira, Silvana. *El peronismo denunciado. Antiperonismo, corrupción y comisiones investigadoras durante el golpe de 1955*. Buenos Aires, Eudem-GEU, Vol.2 de la Colección La Argentina peronista, 2018.
- Fiebelkorn, Ayelén. *¿Faros en la ruta de la cultura? Bibliotecas populares platenses en la trama de sociabilidades y construcciones identitarias urbanas durante el período de entreguerras*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Mimeo [Tesis inédita de Doctorado en Historia].
- Fiorucci, Flavia. "Maestros para el sistema de educación pública. La fundación de escuelas normales en Argentina (1890-1930)". *Revista Mexicana de Historia de la Educación*. Vol. II, n°3, 2014, pp. 25-45.
- Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos, 2011.
- Fiorucci, Flavia. "La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado". *Latin American Studies Center Working Paper N 20*. The University of Maryland College Park, 2008. pp. 1-35. Disponible en: [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20\(FlaviaFiorucci\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP20(FlaviaFiorucci).pdf)
- Fiorucci, Flavia. "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el peronismo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Debates, 2008. Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/index24372.html>
- Flores, Marta. "Mamá toca esta noche. Algunos aspectos de la vida musical en Neuquén desde una perspectiva de género". *La aljaba*. Vol. 13, n° 13, Instituto Interdisciplinario de Estudios de la mujer, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa, 2009, pp. 1-22.
- Frederic, Sabina, Osvaldo Graciano y Germán Soprano. "Profesión, Estado y política. Estudios sobre formación académica y configuración profesional en la Argentina". En: *El Estado argentino y las profesiones liberales, académicas y armadas*. Rosario, Prohistoria, 2010, pp. 13-50.
- Fukelman, María. "Los inicios del teatro independiente en Buenos Aires y su vínculo con la macropolítica". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. Barcelona, n° 16, 2017, pp. 105-129.
- García Cánepa, Julio César. "La enseñanza musical en Argentina: el Conservatorio Nacional de Música «Carlos López Buchardo»" *Conservatorianos*, n° 6.

- México, Conservatorio Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación René Avilés Fabila A.C., 2000, pp. 53-57.
- García Heras, Raúl. "El plan de estabilización económica de 1958 en Argentina". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Tel Aviv, vol.11, n°2, 2000. Disponible online: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1004/1039>
- Garzón Rogé, Mariana. "Fragmentación y unidad de las organizaciones obreras mendocinas en 1945". *Quinto Sol*. n° 14, Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa, 2010, pp. 125-142.
- Gené, Marcela. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Gesualdo, Vicente. *La música argentina*, Buenos Aires, Stella, 1988.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires. Paidós, 2001.
- Glocer, Silvia. *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2016.
- Glocer, Silvia. "Jacobó Fischer: fragmentos musicales olvidados". En: Skura, Susana y Silvia Glocer. *Teatro ídish argentino (1930-1950)*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.
- Glocer, Silvia. *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas durante el nazismo*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015.
- Glocer, Silvia. "Guillermo Graetzer. Judaísmo y exilio: las palabras ausentes" *Latin American Music Review*. Vol. 33, N°1, University of Texas Press, 2012.
- González, Juan Pablo. "Presentación del dossier Escuchando el pasado: música y sonido en el entramado histórico y social" En: *Historia Crítica*, 59, 2015, pp. 13-17.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013.
- González, Juan Pablo. "De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular", En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N 23, 2009, pp. 195-212.
- González Bernaldo de Quirós, Pilar. "Sociabilidad y regímenes de lo social en sociedades post imperiales: Una aproximación histórica a partir del caso argentino durante el largo siglo XIX". En: Santiago Castillo y Montserrat Duch (Coords.) *Sociabilidades en la historia*. Madrid, La Catarata- Asociación de Historia Social, 2015, pp. 213-234.
- González Velasco, Carolina, "Pasen y vean... y escuchen y lean: el mercado de los espectáculos porteños durante la entreguerras", en *II Jornadas. Política y Cultura en la entreguerras*, Universidad Nacional de General Sarmiento, 5 de diciembre de 2014.
- González Velasco, Carolina. *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Graciano, Osvaldo. *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda, 1918-1955*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

- Grisendi, Ezequiel. "Los 'escritores de provincia' como tema: Mediadores culturales y circuitos literarios "periféricos" (Córdoba, 1940-1960)", *Trabajo y sociedad*, Santiago del Estero, n° 22, 2014, pp. 273-284.
- Guillamón, Guillermina. "Músicos, acción y contexto: reconstruyendo la escena musical porteña desde la trayectoria biográfica del empresario Pablo Rosquellas". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*. N°52, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2020, pp. 1-26.
- Guillamón, Guillermina. *Música, política y gusto: una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario, Prohistoria, 2018.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- Gutiérrez, Talía y Silvia Lobato. "Alberto Ginastera y su proyecto de formación musical integral: el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata (1948 - 1952)". En: Mansilla, Silvina Luz et al. *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*. La Plata, Ediciones Gilardo Gilardi, 2019.
- Herrera, Luis Eduardo. *The CLAEM and the construction of elite art worlds: philanthropy, latinamericanism and avant-garde music*. Urbana-Champaign, University of Illinois, 2013. [Mimeo] Tesis de Doctorado en Musicología inédita.
- Hildbrand, Sebastián. "Todos unidos triunfaremos..." La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo". En: Corrado, Omar (Comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019, pp. 273-310.
- Hildbrand, Sebastián. "Con fuerza de ley. Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946-1955)". *Revista del ISM*. N° 16, Universidad Nacional del Litoral, 2016, pp. 62-83.
- Huseby, Gerardo y Melanie Plesch. "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX". En: Burucúa, José Emilio (Dir.). *Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo I, 1999, pp. 217-268.
- Huseby, Gerardo y Melanie Plesch. "La música argentina en el siglo XX". En: Burucúa, José Emilio (Dir.). *Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo II, 1999, pp. 175-234.
- Irurzún, Josefina. *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2021.
- James, Daniel. *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo IX, 2003.
- Karush, Matthew B. "Música y nación en la Argentina posperonista". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y americana Dr. Emilio Ravignani*. N°50, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2019.
- Lacquaniti, Leandro. *La Comisión Nacional de Cultura. Estado y política cultural en la Argentina de la década del treinta. (1933 - 1943)*. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2020. Mimeo [Tesis de Maestría en Historia]

- Lacquaniti, Leandro Gustavo. "La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina". *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*. Mendoza, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo, n° 17, 2017, pp. 66-85.
- Laguarda, Paula y Federico Martocci. "Sociedad, cultura y vida urbana en los pueblos de La Pampa: una aproximación a partir del teatro de Pedro E. Pico". En: *El Partido Socialista (re)configurado: Escalas y desafíos historiográficos para su estudio desde el "interior"*. Buenos Aires, Teseo, 2019, pp. 231-251.
- Laguarda, Paula y María Lanzillotta. "La construcción del campo intelectual en La Pampa: el debate Girbal-Nervi y la posibilidad de una literatura regional". *Afuera. Estudios de crítica cultural*. n°17-18, 2017.
- Laguarda, Paula y Flavia Fiorucci (Eds.) *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*. Rosario, Prohistoria- EdUNLPam, 2012.
- Landaburu, Alejandra, María Elena Fernández, y Flavia Macías. "Esfera pública, moralidad y mujeres de la élite. Sociedad de Beneficencia en Tucumán (1860-1920)". En *Temas de Mujeres. Perspectivas de Género*, coords. Hilda Beatriz Garrido & María Celia Bravo, 97-110. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1998, pp. 105-106.
- Leonardi, Yanina. "De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo". *Teatro XXI*, n° 35, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2019, pp. 71-84.
- Leonardi, Yanina. "Arte y asociacionismo en la primera mitad del siglo XX". En: Fabiani, Nicolás L. (Coord). *Anuario de Estética y Artes*, Año 7, Vol. VII. Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas, Departamento de Filosofía, Universidad de Mar del Plata, Editorial Marin, 2016, pp. 93-104.
- Leonardi, Yanina. "Una planificación cultural para el territorio bonaerense". En: *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la Provincia de Buenos Aires*. La Plata, Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires, 2015, pp. 9-34.
- Leonardi, Yanina. "El campo teatral durante la primera gestión peronista: autonomía, polémica y polarización", en Pelletieri, Osvaldo. *Territorios teatrales*, Buenos Aires, Galerna, 2012.
- Leonardi, Yanina. "Los imaginarios culturales del peronismo: «Un teatro para los jóvenes de la Nueva Argentina»", en Mirza, Roger e Conteris, Hiber, *Teatro y representación: 401 perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, 2011.
- Leonardi, Yanina y Karina Mauro. "La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador". *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. N° 19, 2014.
- Lida, Miranda. "Iglesia Católica, sociabilidad y canto gregoriano en Buenos Aires, en el primer tercio del siglo XX". *Anuario de Historia de la Iglesia*. Pamplona, vol. 21, 2012.

- Lida, Miranda. "Por una historia social y política del catolicismo en la Argentina del siglo XX". *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*. Mar del Plata, n°8, 2011, pp. 121-128.
- Lionetti, Lucía. *La misión política de la escuela pública. Formar a los ciudadanos de la república (1870-1916)*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2007.
- Lionetti, Lucía y Daniel Míguez. "Aproximaciones iniciales a la infancia". En: Lionetti, Lucía y Daniel Míguez (Comp.) *Las infancias en la historia argentina. Intersecciones entre prácticas, discursos e instituciones (1890-1960)*. Rosario: Prohistoria, 2010, pp. 9-34.
- Lipszyc, Delia y Carlos A. Villalba. *El derecho de autor en la Argentina*. Buenos Aires, La Ley, 2009.
- Lobato, Mirta Zaida. "Historia de las instituciones laborales en la Argentina: una asignatura pendiente". *Revista de Trabajo*. Madrid, año III, n° 4, 2007, pp. 145-154.
- López, María Victoria. "Instituciones, asociaciones y formaciones de "alta cultura" en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización". En: Agüero, Ana Clarisa y Diego García (Comps.) *Culturas interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Villa María, Eduvim, 2016, pp. 35-60.
- López, María Victoria. *Elite letrada y alta cultura en el fin de siglo El Ateneo de Córdoba, 1894-1913*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba (Tesina de licenciatura inédita), 2009. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/395>
- Losada, Leandro. "Liberalismo y derechas en la Argentina, 1912-1943. Apuestas interpretativas, posibilidades y límites". *Prismas. Revista de Historia intelectual*. Vol. 24, n°2, Universidad Nacional de Quilmes, 2020, pp. 319-325.
- Losada, Leandro. "El 'régimen oligárquico' y la aristocracia republicana. Identidades sociales y proyecciones políticas." *Investigaciones y ensayos*. Vol. 65, Academia Nacional de la Historia, 2017, pp. 135-157.
- Losada, Leandro. *Marcelo T. de Alvear. Revolucionario, presidente y líder republicano*. Buenos Aires, Edhasa, 2016.
- Losada, Leandro. "Oligarquía, aristocracia y nación. La Argentina de los años treinta según Marcelo T. de Alvear. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*. N°44, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2016, pp. 108-134.
- Losada, Leandro. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editora Latinoamericana, 2008.
- Luciani, María Paula. "La etapa formativa de la Secretaría de Trabajo y Previsión (1943-1946): Primeros pasos organizativos y figuras relevantes". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 14, 2014. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6721/pr.6721.pdf
- Lvovich, Daniel. *El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2006.

- Maggio Ramírez, Matías y Guillermina Guillamón. "Estéticas de la civilidad. El 'buen gusto' en la prensa porteña de 1801-1827". *Estudios sobre el mensaje periodístico*. vol. 24, n° 1, 2018, pp. 753-767.
- Macor, Darío y César Tcach. *La invención del peronismo en el interior del país*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2013.
- Macor, Darío y César Tcach. *La invención del peronismo en el interior del país II*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2013.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mansilla, Silvina Luz. "La revista Tárrega en 1924. Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina". *Actas de las IV Jornadas del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, 6 de marzo de 2020.
- Mansilla, Silvina Luz. *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2012.
- Mansilla, Silvina Luz. "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones". En (coord.) *Los días de Alvear*, coordinado por Alberto David Leiva, Tomo I. Buenos Aires, Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro, 2006, pp. 313-344.
- Mansilla, Silvina Luz. "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Año 18, n° 18, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", 2003, pp. 19-38.
- Mansilla, Silvina Luz y Guillermo Dellmans. "El patrimonio de música académica argentina en custodia en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y (etno)estéticas musicales. XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*. Mendoza, Asociación Argentina de Musicología y Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 31 de julio al 3 de agosto de 2014, pp. 349-358.
- Manso, Carlos. *Del Teatro de la ópera a Carmen Piazzini*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos, 2012.
- Manzano, Valeria. *La era de la juventud en la Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Manzano, Valeria. "Dossier. Música y política en la historia argentina del siglo XX." *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n°72, 2015. Disponible en: <http://historiapolitica.com/dossiers/musica-y-politica/>
- Manzano, Valeria. "Ha llegado la 'nueva ola': Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966". En: Cosse, Isabella, Karina Felitti y Valeria Manzano (Eds.) *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo, 2010, pp. 19-60.
- Massone, Manuel y Oscar Olmello. "La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina". *Resonancias*. Santiago

- de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, vol. 22, n° 42, 2018, pp. 33-52.
- Marcilese, José. "Dinámica política, sociabilidad y trayectorias personales en el peronismo bonaerense (1956-1973)". *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*. Vol. 7, 2020 pp. 21-43.
- Martínez, Ana Teresa. "El periódico cultural La Brasa, un espacio de intercambios en el noroeste argentino". *Anales de la literatura hispanoamericana*. Vol. 46, 2018, pp. 283-299.
- Martínez, Ana Teresa. "Intelectuales de provincia, entre lo local y lo periférico". *Prismas*. Vol. 17, n°2, Universidad Nacional de Quilmes, 2013, pp. 169-180.
- Martínez, Ana Teresa, Constanza Taboada y Alejandro Auat. *Los hermanos Wagner. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de la identidad en Santiago del Estero. 1920-1940*. Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2011.
- Martínez Zuccardi, Soledad. *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires, Corregidor, 2012.
- Martocci, Federico. "Socialismo, cultura y trabajadores en el Territorio pampeano (1913-1939). En: Mases, Enrique y Mirta Zink (Eds.) *En la vastedad del "desierto" patagónico... Estado, prácticas y actores sociales (1884-1958)*, Prohistoria-EdUNLPam, Rosario, 2014, pp. 165-189.
- Matallana, Andrea. *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo, 2006.
- Melón Pirro, Julio. *La resistencia peronista o la difícil historia del peronismo en la proscripción (1955-1960)*. Buenos Aires, Eudem-GEU, Vol. 4 de la Colección La Argentina Peronista, 2018.
- Mercado, Belén. "Escolarizar la mirada: arte, estética y escuela (1880-1910). En: Pineau, Pablo. *Escolarizar lo sensible. Estudios sobre estética escolar (1870-1945)*. Buenos Aires, Teseo, 2014, pp. 101-102.
- 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, pp. 53-89.
- Munilla Lacasa, María Lía. *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013.
- Murray, Verónica. "Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino. La música coral en la Ciudad de Buenos Aires en la década del '30", *Espacios. Revista de crítica y producción*. Buenos Aires, n° 44, septiembre de 2010, pp. 74-79.
- Musri, Fátima Graciela. "Sobre migraciones y localidades: las jotas navarras en San Juan (Argentina)". *Revista Neuma*. Año 12, vol. 2, Universidad de Talca, 2019, pp. 84-107.
- Musri, Fátima Graciela. "Ingreso y aportes de músicos locales a la temprana radiodifusión sanjuanina". *Revista del ISM*. Número Especial. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, 2016, pp. 72-103.

- Musri, Fátima Graciela. "Prácticas musicales y radiodifusión en San Juan en la década de 1930". En: Sammartino, Federico (Dir.) *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina 2*. Córdoba, Buena Vista Editores, 2013, pp.165-191.
- Musri, Fátima Graciela. "Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música". *Revista del ISM*. 14. Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. 51-72; "Notas para pensar una historia regional de la música". En: Murad, Diana y María Inés Saavedra (Coord.) *Artes en cruce: problemáticas teóricas actuales*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, pp. 305-320.
- Musri, Fátima Graciela (Dir.) *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944-1970)*. San Juan, Universidad Nacional de San Juan, 2006.
- Nállim, Jorge A. "Intelectuales y Guerra Fría: el Congreso por la Libertad de la Cultura en Argentina y Chile, 1950-1964". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. N° 14. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2014.
- Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- Novoa, María Laura. "Pensamiento musical y representación visual en América latina durante la década del sesenta: la Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas". *Caiana*. N°4. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), primer semestre de 2014. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=142&vol=4;
- Novoa, María Laura (Comp.). *Alberto Ginastera en el Instituto Di Tella: correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.
- Novoa, María Laura. "Proyecto de renovación estética en el campo musical argentino y latinoamericano durante la década del sesenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Avances de una investigación en curso. *Revista Argentina de Musicología*. N°8. Asociación Argentina de Musicología, 2007, pp. 69-87.
- Oyuela, María Soledad. *Las políticas públicas de la Provincia de Buenos Aires en la conformación de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes durante la década de 1940. Una cronología de los salones de arte*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata [documento de conferencia], 2010. Recuperado de: https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/SEDICI_9459d51da8976f6d93f20d3d4368e719
- Paiva, Vanina. "Alberto Williams y la edificación de un relato originario de la música argentina. Estrategias y recursos discursivos". *Música e Investigación*. N° 28, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 2020, pp.49-80.
- Paiva, Vanina. "El campo de la música académica en Argentina y el problema de la identidad nacional, entre las décadas de 1890 y 1950. Los conservatorios privados". *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4212/ev.4212.pdf

- Palacio, Juan Manuel. *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del Peronismo (1880-1943)*, Edhasa, Buenos Aires, 2013.
- Palacio, Juan Manuel. "El peronismo y la invención de la justicia del trabajo en la Argentina". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2013. [En línea] Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/65765>.
- Palamidessi, Mariano. *El currículum para la escuela primaria argentina: continuidades y cambios a lo largo de un siglo*. Victoria, Universidad de San Andrés, 2004.
- Panella, Claudio (Comp.): *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial*. La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene". Vol. 1, 2005 - Vol. 2, 2006 - Vol. 3, 2006 - Vol. 4, 2009 - Vol. 5, 2009.
- Pasolini, Ricardo. "Antifascismo y redes sociales en provincia: El Ateneo de Cultura Popular de Tandil, 1935-1936", *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, nº 12, UNCuyo, 2015.
- Pasolini, Ricardo. "Vida cotidiana y sociabilidad", en Juan M. Palacio (Dir.), *Historia de la Provincia de Buenos Aires, Tomo 4, De la federalización al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Buenos Aires, Edhasa, Unipe, 2013, pp. 363-392.
- Pasolini, Ricardo. *La utopía de Prometeo*, Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2006.
- Pasolini, Ricardo. "Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil". *Estudios Sociales*. Santa Fe, vol. XXVI, nº1, 2004, pp. 81-116.
- Pasolini, Ricardo (1999). "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales". En Devoto, Fernando y Marta Madero (Dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural (1870-1930)*. Buenos Aires, Taurus Alfaguara, t. 2, 1999, pp. 227-273.
- Pasolini, Ricardo. "Entre la evasión y el humanismo. Lecturas, lectores y cultura de los sectores populares. La Biblioteca Juan B. Justo de Tandil, 1928-1945", *Anuario del IEHS*, nº 12, Tandil, FCH-UNICEN, 1997.
- Pastoriza, Elisa. *La conquista de las vacaciones. Breve historia del turismo en la Argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- Persello, Virginia, "La ingeniería institucional en cuestión en la Argentina de los años '30. Del «estado consultivo» al «gobierno de los funcionarios»", *Programa Interuniversitario de Historia Política*. Disponible en: http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/decadatreinta_persello.pdf.
- Petitti, Eva Mara. *Más allá de una escuela peronista. Políticas Públicas y Educación en la provincia de Buenos Aires (1946-1955)*. Rosario, Prohistoria Ediciones, 2017.
- Petitti, Eva Mara. "Actores, instituciones y política en la configuración escolar durante el peronismo (provincia de Buenos Aires, 1946-1955)". *Revista de estudios marítimos y sociales*. Año 9, nº9, 2016, pp. 76-95.

- Petitti, Eva Mara. "Educación, finanzas públicas y justicia social: la Provincia de Buenos Aires durante el peronismo, 1946-1955". *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*. Año 24, nro. 45, 2015, pp. 1-17.
- Petitti, Eva Mara. "La educación primaria en tiempos de la "Revolución Libertadora": el caso de la provincia de Buenos Aires (1955-1958)". *Quinto Sol*. Vol. 18, n°1, Instituto de Estudios Socio-Históricos - Facultad de Ciencias Humanas - UNLPam, 2014, pp. 1-22.
- Petitti, Mara. "La educación estatal en Argentina durante el peronismo: El caso de la provincia de Buenos Aires (1946-1955)". *Trabajos y Comunicaciones*, n° 39, Universidad Nacional de La Plata, 2013. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6087/pr.6087.pdf
- Petitti, Mara. "Notas en torno a los estudios sobre educación durante el primer peronismo". *A contracorriente*. Vol. 9, n°3, 2012, pp. 199-224.
- Pineau, Pablo. *Escolarizar lo sensible. Estudios sobre estética escolar (1870-1945)*. Buenos Aires, Teseo, 2014.
- Pineau, Pablo. *La escolarización de la provincia de Buenos Aires (1875-1930). Una versión posible*. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC, 1997.
- 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 las Provincias y Territorios Nacionales (1885-1945)*, Buenos Aires, Galerna, 1993, pp. 7-50.
- Plante, Isabel. *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- Plesch, Melanie. "Decentring Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music". *Revista Portuguesa de Musicología*. Año 4, n°1, 2017, pp. 27-32.
- Plesch, Melanie. "Teoría, musicología y Antón Pirulero (Rondó en varias secciones)". *Revista Argentina de Musicología* 15-16, 2015, pp. 200-219.
- Plesch, Melanie. "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo". *Revista Argentina de Musicología*. Córdoba, Asociación Argentina de Musicología, año 1, n°1, 1996, pp. 57-68.
- Plesch, Melanie. "El rancho abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina". En: *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras/ CAIA, 1992, pp. 196-202.
- Plesch, Melanie. "A propósito del tratamiento de la música rural tradicional en el repertorio guitarrístico académico argentino". *Ciudad/campo en las artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires, Terceras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes/ CAIA, 1991, pp. 225-264.
- Plotkin, Mariano y Zimmermann, Eduardo (Comps.), *Los saberes del Estado*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Plotkin, Mariano. *Mañana es San Perón*. Buenos Aires, Ariel, 1993.

- Prislei, Leticia. "La voluntad de creer y organizar. Ideas, creencias y redes fascistas en la Argentina de los tempranos años treinta". *Prismas: revista de historia intelectual*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, n°8, 2004, pp. 59-80.
- Puiggrós, Adriana. *Qué pasó en la educación argentina. Breve historia de la conquista hasta el presente*. Buenos Aires, Galerna, 2003.
- Puiggrós, Adriana. "La educación argentina". En Puiggrós, Adriana (Dir) *Historia de la educación en la Argentina III. Escuela, democracia y orden (1916-1943)*. Buenos Aires, Galerna, 1992, pp. 52-58.
- Pujol, Sergio. *Discépolo, una biografía argentina*. Buenos Aires, Planeta, 2017.
- Pujol Sergio. *Oscar Alemán. La guitarra embrujada*. Buenos Aires, Planeta, 2015.
- Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires, Biblos, 2012.
- Pujol, Sergio. ; *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires, Emecé/Planeta, 2011.
- Pujol, Sergio. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2011.
- Pujol Sergio. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario, 2007.
- Pujol, Sergio. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Emecé, 2005.
- Pujol, Sergio. *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Queirolo, Graciela. *Mujeres que trabajan. Labores femeninas, Estado y sindicatos (Buenos Aires, 1910-1960)*. Buenos Aires: Eudem-GEU, Vol.6 de la Colección La Argentina peronista, 2020.
- Quiñonez, María Gabriela. *Elite, ciudad y sociabilidad en Corrientes (1880-1930)*. Corrientes, Moglia, 2007.
- Quiroga, Nicolás. "Comunidad y carisma: continuidades en las modalidades organizativas de las unidades básicas peronistas entre 1945-1960, a la luz de la normalización partidaria de 1959". En: Quiroga, Nicolás y Omar Acha. *Asociaciones y política en la Argentina del siglo veinte. Entre prácticas y expectativas*. Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 180-204.
- Quiroga, Nicolás y Julio César Melon Pirro. "Una crasa mitología: carisma y «vida partidaria» en el peronismo proscrito". En: *El peronismo y sus partidos. Tradiciones y prácticas políticas entre 1946 y 1976*. Rosario, Prohistoria, 2014, pp. 79-104.
- Rapoport, Mario. "Una década de inestabilidad". En: *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Macchi, 2000.
- Rodríguez, Laura Graciela y Eva Mara Petitti. "Dossier: Historia, política y educación en la provincia de Buenos Aires: maestros, escuelas y funcionarios (siglos XIX y XX)". *Programa Interuniversitario de Historia Política*, n°92, 2016. Disponible en: <https://historiapolitica.com/dossiers/dossier-historia-politica-y-educacion-en-la-provincia-de-buenos-aires-maestros-escuelas-y-funcionarios-siglos-xix-y-xx/>

- Roldán, Diego, "Imágenes, juegos, rituales y espacios. Las Interacciones socioculturales entre elites y sectores populares durante la entreguerra. La incultura en Rosario (Argentina)", en *Historia*. Vol. 28, 2009, pp. 683 - 714.
- Romaniuk, Ana María. *La música popular de referencias rurales en la provincia de La Pampa. Huellas, zambas y milongas en la construcción de identidades no-centrales en Argentina*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2018. Mimeo [Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes inédita]
- Romero, Luis Alberto. "El Estado y las Corporaciones". En: Di Stefano, Roberto; Hilda Sábato, Luis Alberto Romero, José Luis Moreno. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*. Buenos Aires, Edilab, 2002. Recuperado de: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/HistdelasAsociaciones.pdf
- Rovira, Elvira. "Los conservatorios y la actividad musical educativa entre 1944 y 1960". *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan*. San Juan, EFFHA, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 2007, pp. 85-112.
- Ruíz, Germán. "La enseñanza del piano en la primera mitad del siglo XX en Villa María, Cba". *Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. El piano. Historia, didáctica e interpretación*. Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina, 2016. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/ensenanza-piano-siglo-xx-ruiz.pdf>
- Sábato, Hilda. "Estado y sociedad civil". En: Di Stefano, Roberto; Hilda Sábato, Luis Alberto Romero, José Luis Moreno. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*. Buenos Aires, Edilab, 2002.
- Salomón, Alejandra. "El surgimiento del peronismo bonaerense en clave local y rural. Propuestas y problemas", en *Pilquen*, N° 14, Viedma, Centro Universitario Regional Zona Atlántica, Universidad Nacional del Comahue, 2011. Disponible en: www.revistapilquen.com.ar/CienciasSociales/Sociales14/14_Salomon_Surgimiento.pdf
- Salomón Tarquini, Claudia y Ana Romaniuk. "Redes y espacios de sociabilidad de artistas pampeanos: COARTE, 1986-1995". En: *La selva, la pampa, el ande: las vías interiores de la cultura argentina*. Santiago del Estero, EdUNSE, 2019.
- Salomón Tarquini, Claudia y María de los Ángeles Lanzillotta. *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina, siglo XX*. Rosario, Prohistoria, 2016.
- Sancinetti, Nicolás Germinal. *Bandas militares. Reseña histórica del servicio de bandas militares del ejército argentino*. Buenos Aires, Gráfica Gral. Belgrano, 1998.

- Sanz, María de los Ángeles. "Historia del café-concert en Buenos Aires". En Mirza, Roger (Ed.) *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo, Universidad de la República, 2011, pp. 43-50.
- Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel, 2001.
- Scharagrodsky, Pablo. "En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Gimnástico: prácticas corporales, masculinidades y religiosidad en los Exploradores de Don Bosco en la Argentina de principios del siglo XX". *Educación*. Curitiba, UFPR, n°33, 2009, pp. 57-74.
- Schiavi, Marcos. "Producción e inflación en las negociaciones colectivas durante el primer peronismo. Los casos textil y metalúrgico". *Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad*, n° 13-14, Córdoba, Área de Historia del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichón, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, 2015, pp. 169-194. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/viewFile/11287/11818>
- Simonetta, Leonardo y Zapata, Horacio. "Las caras del burgués. Un ejercicio de reflexión acerca del coleccionismo, el arte y la cultura asociativa en Rosario, 1907-1930", *Actas de las Segundas Jornadas de Historia Social*. Córdoba, CEH Prof. Carlos S. A. Segreti/Conicet y Centro de Estudios de Historia Americana Colonial (UNLP), 2009.
- Siracusano, Gabriela. "Las artes plásticas en las décadas del '40 y el '50". En: Burucúa, José Emilio. *Arte, sociedad y política. Op. Cit.* Tomo II, pp. 13-55.
- Sorá, Gustavo. "Prólogo. Interiorizar y objetivar, o la centralidad de la periferia cordobesa". En: Agüero, Clarisa y Diego Garcia (Comps.) *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, La Plata, ediciones Al Margen, 2010.
- Spinelli, María Estela. "La desperonización, una estrategia política de amplio alcance 1955-1958." *Programa Interuniversitario de Historia Política*, 2008 Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/Spinelli1.pdf>.
- Spinelli, María Estela. *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la "revolución libertadora"*. Buenos Aires, Biblos, 2005.
- Suasnábar, Guadalupe. *De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955*. Tandil, Universidad Nacional de San Martín, 2019. Mimeo [Tesis inédita de Doctorado en Historia].
- Suárez Urtubey, Pola. "La creación musical". En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo V, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 92-205.
- Suárez Urtubey, Pola. "La creación musical en la generación del noventa". En: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo VII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 58-140.

- Tato, María Inés. "Una reflexión acerca de la cultura política de la derecha en la Argentina de entreguerras". *Projeto Historia*. Vol. 47, Pontificia Universidade Católica de São Paulo 2013, pp. 125-152.
- Torre, Juan Carlos. "Los años peronistas (1943-1955)". *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo VIII, 2002.
- Ullanovsky, Carlos et alter. *Días de radio: 1920-1959*. Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Vázquez, Hernán Gabriel. "Los sesenta Ginasteras. Ginastera en los sesenta". En: Mansilla, Silvina Luz et alter. *Malambo, truculencia y legado: apuntes para el análisis de la obra de Alberto Ginastera*. La Plata, Ediciones Gilardo Gilardi, 2019, pp. 107-120.
- Vázquez, Hernán Gabriel. "Alberto Ginastera, el surgimiento del CLAEM, la producción musical de los primeros becarios y su recepción crítica en el campo musical de Buenos Aires". *Revista Argentina de Musicología*. N° 10. Asociación Argentina de Musicología, 2009, pp. 137-163.
- Veniard, Juan Maria. *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires (1536-2000)*. Buenos Aires, Edición del autor, 2014.
- Vidal, Gardenia y Jessica Blanco (Eds.) *Espacio público en Argentina a fines del siglo XIX, primera mitad del s. XX: partidos, catolicismo, sociabilidad*. Córdoba, Brujas, 2016.
- Vignoli, Marcela (Coord.) *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2017.
- Vignoli, Marcela. *Sociabilidad y cultura política. La Sociedad Sarmiento de Tucumán, 1880-1914*. Rosario, Prohistoria Ediciones, 2015.
- Vior, Susana E. y Laura Rodríguez. "La privatización de la educación argentina: un largo proceso de expansión y naturalización". *Pro-Posições*. Vol. 23, n° 2, 2012, pp. 91-104.
- Weber, Ignacio, Lucía Martinovich y Pedro Camerata. "Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)". En: Cetrangolo, Aníbal y Matteo Paoletti. *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata*. Bologna, 2021, pp. 64-107.
- Weber, Ignacio. "Pluriculturalidad y creación artística italiana en Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)". *Revista Signa*. N°28, Asociación Española de Semiótica, 2019, pp. 1529-1569.
- Wolkowicz, Vera. "En busca de la identidad perdida: Los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista Nosotros (1915-1934)". En: Rodríguez, Victoria Eli y Elena Torres Clemente (Eds.). *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 33-44
- Wolkowicz, Vera. *Música de América. Edición crítica y estudio preliminar*. Buenos Aires, Teseo, Ediciones Biblioteca Nacional, 2012.
- Yaverovski, Alejandro Martín. "Cien años de oscuridad sobre las Universidades Populares: a cien años del chispazo de la Reforma Universitaria en Córdoba". *Encuentro de Saberes*, n° 8, 2018, pp. 23-28.

- Yunis, Micaela. "Cultoras del arte musical: música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, entre 1870-1920". *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*. Vol. 2, n°1, FaHCE Universidad Nacional de La Plata, 2018, pp.1-16. Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe032/9210/>
- Zapiola, María Carolina. *Excluidos de la niñez. Menores, tutela estatal e instituciones de reforma*. Buenos Aires, 1890, 1930. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2019.
- Zarlenga, Matías I. "La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907)". *Revista Mexicana de Sociología*. 76, n°3, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, julio-septiembre de 2014, pp. 383-411.

4. Estudios de investigación sobre historia de Bahía Blanca

- Agesta, María de las Nieves. "Tramas institucionales y relaciones de sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX. Problemas, hipótesis y perspectivas". *II Conversatorio Temas y problemas de la Historia Regional. Una agenda para Historia Social, Política y Cultural*. ISHIR. 29 y 30 de junio de 2021, modalidad virtual.
- Agesta, María de las Nieves. "Bibliotecas populares a debate. Estado y bibliotecas en la provincia de Buenos Aires (1874-1880)". *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, año 13, n° 26, Mar del Plata, 2020, pp. 24-59.
- Agesta, María de las Nieves. "Minerva en la Pampa, Sarmiento en el templo. Bibliotecas populares e historicismo arquitectónico en el sudoeste bonaerense a principios del siglo XX". *On the w@terfront*, vol. 62, n°2, 2020. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/31139>
- Agesta, María de las Nieves. "Por amor al arte. El problema de la autonomía en el asociacionismo cultural bonaerense (La Asociación Cultural de Bahía Blanca, 1919-1927)". *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti*. Año 20, N°20. Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti, 2020, pp.23-50.
- Agesta, María de las Nieves. "Ni contigo ni sin tí. Bibliotecas populares, asociacionismo cultural y acción estatal en el sudoeste bonaerense (1880-1930)". *Revista Historia Social y de las Mentalidades*. Vol. 23, n°2, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2019, pp. 169-198.
- 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*. N°104, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2019, pp. 1-38.
- Agesta, María de las Nieves. *Páginas modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2016.
- Agesta, María de las Nieves. "A puertas abiertas. La Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca: reformismo, distinción social y configuración urbana (1882-1930)". *Estudios del ISHiR*, n°6, Investigaciones Socio Históricas Regionales, 2016, pp. 6-30.
- Agesta, María de las Nieves. "Modernismo de gente bien. Asociacionismo intelectual y cultura de élite en Bahía Blanca (1882-1930)". *V Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda, Red Internacional de Historia Social- Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos Segreti", 2015.
- 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*. N° 3, 2015, pp. 296-345.
- 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: *VI Jornadas de historia de la Patagonia "Pasado y Presente: encuentro entre las Ciencias Humanas y Sociales con la Historia"*. Cipolletti, Universidad Nacional de Comahue, 2014.
- Agesta, María de las Nieves. "Del club social al asociacionismo cultural: La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1927)". En Conte, Beatriz Margarita et. al. (Coord.) *Calidoscopio del pasado. XIV Jornadas Interescuelas de Historia- Departamento de Historia*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 2014.
- Agesta, María de las Nieves. "Disonancias críticas en la ópera bahiense. La construcción de una representación de clase en la crítica musical (1910)". En: Ribas, Diana I. (coord.) *Jornadas de Hum.H.A, La crisis de la representación*. Bahía Blanca, Área de Historia del Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, 2005, pp. 1-13.
- Agesta, María de las Nieves y Juliana López Pascual (Coords.). *Estado del arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2019.
- Agesta, María de las Nieves, Juliana López Pascual y Ana María Vidal. "Bahía Blanca en su dimensión cultural". En: Cernadas, Mabel y José Marcilese (Comp.) *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2018, pp. 207-272.
- Agesta, María de las Nieves; Caubet, María Noelia 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, Juliana López Pascual y María de las Nieves Agesta. *Amalgama y distinción: culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2017, pp. 131-178.

- Álvarez Gila, Óscar. "Inmigración, colonización y religión: el desarrollo de Bahía Blanca (Argentina) a través de las memorias de José Joaquín Esandi (1870-1925)". *Migraciones y exilios*. Madrid, n° 11, 2010, pp. 41-56.
- Bracamonte, Lucía. "Aportes de la Comisión Central de Señoras Cooperadoras Salesianas Argentinas al financiamiento del proyecto salesiano (Buenos Aires, 1900-1929)". *Historia y Espacio*. Vol. 16, 2020, p. 49 - 72.
- Bracamonte, Lucía. "Mujeres y asistencia en Bahía Blanca: la perspectiva estatal (1918-1920)" *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, año 13, n° 26, Mar del Plata, 2020, pp. 93-122
- Bracamonte, Lucía. "Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920". En: De Paz Trueba, Yolanda. *Infancia, pobreza y asistencia. Argentina, primera mitad del siglo XX*. Rosario, Prohistoria ediciones, 2019, pp. 99 - 120.
- Bracamonte, Lucía. "La organización normativa de la Comisión Central de Señoras Cooperadoras Salesianas: género y sociabilidad. Argentina, 1900-1926." *Historia, cuestiones e debates*. Vo. 6, 2017, pp. 145-173.
- Bracamonte, Lucía. "Damas y asistencia social: las comisiones de cooperadoras salesianas en Bahía Blanca durante la década de 1920". En: Cernadas, Mabel, María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual. *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2017, pp. 179-212.
- Bracamonte, Lucía. "Mujeres benefactoras en el sudoeste bonaerense argentino: el caso del Patronato de la Infancia de Bahía Blanca, 1906-1931". *Historiolo. Revista de Historia Regional y Local*. Vol. 4, año 7, 2012, pp. 48-84.
- Cabezas, Gonzalo. "El centralismo en el Partido Socialista: apuntes sobre las dinámicas institucionales y las prácticas de los afiliados del Centro Socialista de Bahía Blanca". En: Ferreyra, Silvana y Federico Martocci (Eds.) *El Partido Socialista (re)configurado. Escalas y desafíos historiográficos para su estudio desde el "interior"*. Buenos Aires, Teseo, 2019, pp. 127-144.
- Cabezas, Gonzalo. "La propaganda en el interior. Mecanismos de financiamiento, organización partidaria y entramados relacionales socialistas en el sudoeste bonaerense (1912-1921)". *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*. Año IV, Número 1, 2017, pp. 62-86.
- Cabezas, Gonzalo. "Funcionamiento partidario y sentidos del socialismo en la correspondencia del Centro Socialista de Bahía Blanca (1911-1921)" *Políticas de la Memoria*. N° 15, 2014/2015, pp. 29-35.
- Cabezas, Gonzalo. "La norma y la práctica en el centro socialista de Bahía Blanca: afiliaciones, cotizaciones, bajas y renunciadas (1911-1919)." *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*. Año 5, n° 6, 2014: pp. 71-89.
- Caubet, María Noelia. "Los lugares de la música. Prácticas, agentes y redes en los conservatorios privados de Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX". *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, año 13, n° 26, Mar del Plata, 2020, pp. 185-218.

- Caubet, María Noelia. «Civilizar el oído» Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)". *Estudios del ISHIR*, vol. 10, n°27, Rosario, 2020, pp. 1-27.
- Caubet, María Noelia. "Músicos en huelga. Asociacionismo profesional, trabajo y política durante el primer peronismo en Bahía Blanca (septiembre de 1946)". *Trabajo y Sociedad*. Vol. 21, n°34, Santiago del Estero, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Instituto de Estudios para el Desarrollo Social (INDES-Conicet), 2020, pp. 247-265.
- Caubet, María Noelia. "Los conciertos del Centenario. Nacionalismo, música y distinción en el aniversario de la fundación de Bahía Blanca (1928)". *Música e Investigación*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", año XVII, n° 25-26, 2018, pp. 101-126.
- 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. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, n°45, 2016, pp. 83-104.
- Caubet, María Noelia. *Músicos en red. La creación del Conservatorio provincial de música en el proceso de institucionalización cultural de Bahía Blanca (1956-1957)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2015. Mimeo [Tesina de Licenciatura en Historia inédita].
- Cejas, Diego Gonzalo. "Himno a Bahía Blanca: una introducción a la épica local del Centenario". En: Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese. *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.
- Cernadas de Bulnes, Mabel. "De la política a lo político: vecinos y ciudadanos en la esfera pública bahiense durante los años treinta". *Polhis*. Año 13, n°26, 2020, pp.123-152.
- Cernadas de Bulnes, Mabel. "El Partido Conservador de Bahía Blanca y sus dilemas: entre la democracia y la manipulación electoral (1930-1935), en las V Jornadas de Historia Política, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República, Uruguay, 8 al 10 de julio de 2015. <http://cienciassociales.edu.uy/institutodecienciapolitica/noticias/v-jornadas-de-historia-politica/>
- Cernadas de Bulnes, Mabel. "Cuando los socialistas gobernaron Bahía Blanca: la intendencia de Agustín de Arrieta (1932-1935) y el desafío de transformar la cultura política «criolla»". *Estudios Sociales*. Santa Fe, vol. 44, n°1, 2013, pp. 101-122
- Cernadas de Bulnes, Mabel. "Nuevos Tiempos: una voz socialista para el sudoeste bonaerense (1930-1936)". En: Cernadas, Mabel y Patricia Orbe (Comp.) *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2013, pp. 165-190.
- Cernadas de Bulnes, Mabel. "El partido radical bahiense en la oposición: entre la proscripción política y la participación electoral. (1930-1943)". En: *Actas de*

- las XI Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, sept. 2007, pp. 1-19.
- Cernadas de Bulnes, Mabel y María de las Nieves Agesta. "Dossier: Juntos pero separados. Estado y organizaciones sociales en la provincia de Buenos Aires (fines del siglo XIX-primer mitad del XX)". *PolHis. Revista Bibliográfica del Programa Interuniversitario de Historia Política*, año 13, n° 26, Mar del Plata, pp. 4-218.
- Cernadas, Mabel y José Marcilese. *Bahía Blanca siglo XX. Historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2018.
- Cernadas, Mabel, María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual (Coord.) *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2017.
- Cernadas, Mabel; Lucía Bracamonte, María de las Nieves Agesta y Yolanda De Paz Trueba. *Escenarios de la sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2016.
- Ciarniello, Nicolás. *Julio César Avanza. Un homenaje demorado*. Bahía Blanca, Fundación Senda, 1992.
- Cimatti, Bruno. *Bahía Blanca, camicie nere. El fascismo y la colectividad italiana bahiense (1926-1939)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2021. Mimeo [Tesis de Doctorado en Historia inédita]
- Cimatti, Bruno. "¿Identidad étnica, hegemonía o resistencia? El antifascismo italiano y el monumento a Giuseppe Garibaldi (Bahía Blanca, Argentina, 1927-1928)". *Documents d'Anàlisi Geogràfica*. Vol. 66, 2020, pp. 541-563.
- Cimatti, Bruno. "Sociabilidad, identidad y política. Los fascistas y la noción de ítalo-argentinidad como generadora de vínculos al exterior de la colectividad italiana (Bahía Blanca, 1930-1936)". *Andes*. Vol. 30, n°2, 2019, pp. 1-29.
- Cimatti, Bruno. "La sociabilidad fascista en construcción. El fascismo y la colectividad italiana de Bahía Blanca (1926-1927)". *Pasado Abierto. Revista del CEHis*. Vol. 3; 2016, pp. 6-24.
- Cimatti, Bruno. "Fascistas y antifascistas en las elecciones de la Sociedad Italia Unita de Bahía Blanca (enero de 1927)". *Avances del CESOR*. Rosario, Centro de Estudios Sociales Regionales, año XIII, n° 14, pp. 117-136.
- Cimatti, Bruno. *Bahía Blanca, camisas negras. El fascio Giulio Giordani y la constitución de la sociabilidad fascista en Bahía Blanca (1926-1927)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2016. [Tesina de Licenciatura en Historia inédita]
- Costantini, Florencia. "Intermediarios de la palabra. Los comerciantes del sur bonaerense a través de sus publicaciones (Bahía Blanca, 1905-1910)". *Pilquen. Sección Ciencias Sociales*. Vol. 24, n°1, Centro Universitario Regional Zona Atlántica, Universidad Nacional del Comahue, 2021, pp. 18-33.
- Costantini, Florencia. "Capitales británicos y producción agraria en espacios de frontera. Bahía Blanca, Argentina (1860-1900)". *Estudios fronterizos*. Vol. 20, 2019, pp. 1-21.
- Costantini, Florencia. "Sociabilidad en la producción y comercialización de carne en Bahía Blanca a principios de siglo XX". En: Cernadas, Mabel, María de las

- Nieves Agesta y Juliana López Pascual (Coord.) *Amalgama y distinción... Op. Cit.*, pp. 259-278.
- Dozo, Ana Luisa. "Los herederos de Estomba". En: *La Nueva Provincia: 1898-1998 Cien años de periodismo...* Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1998, pp. 38-49.
- Eberle, Adriana. "La cultura política del Desarrollismo: democracia y gobernabilidad". En: Cernadas de Bulnes, Mabel y Roberto Bustos Cara (Ed.). *La cultura en cuestión, Estudios interdisciplinarios del Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca, Ediuns, 2005, pp. 57-69.
- Eberle, Adriana. "Resistencia y disciplina electoral. El electorado peronista del sudoeste bonaerense ante las elecciones de 1958". En: Cernadas de Bulnes, Mabel (Comp.). *I Jornadas del Sudoeste Bonaerense. Historia, Política y Sociedad en el Sudoeste Bonaerense*. Bahía Blanca, Ediuns, 2001, pp. 115-136.
- Fernández Vicente, Nicolás. "El tango en Bahía Blanca: representaciones en la prensa local a fines del siglo XIX (1884-1898)". Fúa Púppulo, Violaine y Jorge Curcio (Eds.) *Actas de las primeras jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango. Cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2016, pp. 209-247.
- Ledesma, Anabel. *De la radio al escenario. Una aproximación a la representación de la mujer en el pasaje del radioteatro al teatro. Selección de textos de Guardiola Plubins escritos en la década del '50 en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2020. Mimeo [Tesina de Licenciatura en Letras inédita]
- López Pascual, Juliana. "El ojo colectivo. Fotografías de paisajes y cultura visual en la configuración de una representación de Bahía Blanca como capital de la Patagonia argentina (1940-1970)". *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*. N°17, CAIA, 2020, pp. 65-82.
- López Pascual, Juliana. "Mapas de un futuro posible. Artefactos visuales en la construcción de una representación proyectiva sobre la Patagonia argentina (Bahía Blanca, 1940-1970)". *Anales de Historia del Arte*. N°30. Universidad Complutense de Madrid, 2020, pp. 81-107.
- López Pascual, Juliana. "Pequeñas anécdotas sobre las instituciones. Prerrogativas estatales, políticas públicas y asociacionismo cultural en la provincia de Buenos Aires (1955-1970)". En: Agesta, María de las Nieves y Juliana López Pascual. (coord.) *Estado del arte: cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2019, pp. 108-133.
- López Pascual, Juliana. "Nombrar la distinción. Estrategias de sociabilidad antiperonista en la construcción de un Otro (Bahía Blanca, Argentina, 1946)". *Cuadernos de Historia Cultural. Revista de estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y social*. N°8, 2019, pp.138-167.
- López Pascual, Juliana. "Con la pluma, la palabra y la política. Problemas de la extensión universitaria en Bahía Blanca a mediados del siglo XX". En: Marcilese, José (Coord.) *La extensión en la Universidad Nacional del Sur: orígenes y extensión 1948- 2018*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del

- Sur, Secretaria General de Cultura y Extensión Universitaria, 2019, pp. 49-80.
- 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.
- López Pascual, Juliana. "Universidad, comunidad y región: posperonismo y política cultural universitaria en el interior argentino (Bahía Blanca, 1956-1968)". *Historia de la Educación. Anuario SAHE*. Vol. 16, N° 1, 2015, pp. 97-133.
- 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. *Teatro y Cultura durante el primer peronismo... Op. Cit.*, pp. 109-134.
- López Pascual, Juliana. *Trincheras: el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*, EdiUNS, 2014.
- López Pascual, Juliana. «La cultura no es política. Democracia como actor del mundo cultural de Bahía Blanca en los años cuarenta». Cernadas, Mabel y Patricia Orbe. *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca: EdiUNS, 2013, pp. 225-248.
- 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. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3886/1/Lopezp.pdf>
- Marcilese, José. "Resistencia y organización en el peronismo de los distritos rurales del sudoeste bonaerense (1955-1965)". En: Andújar, Andrea y Leandro Lichtmajer (Comp.) *Lo local en debate*. Buenos Aires, Teseo, 2019, pp. 251-272.
- Marcilese, José. "La Unión Obrera Metalúrgica durante el primer peronismo: evolución institucional y dinámica organizativa". *Trabajo y Sociedad*. Vol. 30, 2018, pp. 85-98.
- Marcilese, José. "Prácticas, personal político y elecciones municipales en el peronismo bonaerense (1948-1955)". *Revista de Historia Americana y Argentina*. Vol. 52, 2018, pp. 193-212.
- Marcilese, José. *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía, 1945-1955*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2015.
- Marcilese, José. "Tensiones y conflictos en la prensa bahiense durante el primer peronismo". En: Cernadas, Mabel y Patricia Orbe. *Itinerarios de la prensa. Cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2013, pp. 191-224.
- Marcilese, José. "El movimiento obrero en vísperas del peronismo". En: Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese (Eds.) *Política, sociedad y cultura en el sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2009, pp. 101-112.

- Marcilese, José. "La sociedad civil y el primer peronismo. El fomentismo de Bahía Blanca y su lugar dentro de la "comunidad organizada". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos. Debates*, 2009. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/57286>
- Marcilese, José. "Los antecedentes de la Universidad Nacional del Sur". En: Cernadas de Bulnes, Mabel (Dir.). *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2006.
- Marcilese, José y María Jorgelina Ivars. *Hermanos en el canto. 50 años del Coro de la Universidad Nacional del Sur*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2003.
- Martínez, Ovidio. *Historia del Teatro en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Ducos, 1913.
- Mauger de la Branniere, Edgard. *Historia de la música en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, manuscrito s/e, 2010, pp. 80-81.
- Mauger de la Branniere, Edgard. "Al compás de los años". En: *La Nueva Provincia: 1898-1998 Cien años de periodismo...* Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1998, pp. 262-270.
- Minervino, Mario; Lucía Bracamonte; Fernando Gabriel Romero y Marta Susana Ramírez Garcíandía. *Historia de la Unión Vasca de Bahía Blanca*. Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2003.
- Obiol, Alberto. "Reflexiones sobre la producción cultural en Bahía Blanca". En: Cernadas de Bulnes, Mabel (Comp.). *Bahía Blanca de ayer a hoy. Segundo Seminario sobre historia y realidad bahiense*. Bahía Blanca, Ediuns, 1996, pp. 145-151.
- Obiol, Alberto. "Proyección cultural en evolución". En: *La Nueva Provincia: Sesquicentenario de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 1978, pp. 99-102.
- Orbe, Patricia. "'Ilustrando al pueblo...': La prensa de Bahía Blanca ante el golpe de Estado de 1955". *Cuadernos de H Ideas*. Vol. 8, n°8, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, 2014, pp. 1-23.
- Orbe, Patricia. "El conflicto 'Laica o Libre': la subversión de la estructura histórica del campo universitario argentino (1955-1958)". *Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca, n° 35/36, 2009, pp. 135-150.
- 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 y Marcilese. *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>
- Orbe, Patricia. *La política y lo político en torno a la comunidad universitaria bahiense (1956-1976). Estudio de grupos, ideologías y producción de discursos*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2007.[tesis doctoral inédita]

- Orbe, Patricia. "El surgimiento y la consolidación de una Universidad nueva". En: Cernadas de Bulnes, Mabel (Dir.). *Universidad Nacional del Sur 1956-2006*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2006, pp. 77-178.
- Orbe, Patricia y Celeste Napal. Periodismo, negocios y política durante el tercer peronismo: la revista Panorama (1973-1975)". *Question. Revista especializada en periodismo y comunicación*. Vol. 1, Universidad Nacional de La Plata, 2019, pp. 1-18.
- Orbe, Patricia y Mabel Cernadas. "Diarios bahienses en perspectiva: idas y vueltas en búsqueda de la pluralidad". En: *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2013, pp. 23-45
- Ribas, Diana. "¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en Bahía Blanca (1928-1940)". En: Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (edit.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, Archivos del CAIA IV-Eduntref, vol. 2, 2012, pp. 81-108.
- Ribas, Diana I. *Del fuerte a la ciudad moderna: Imagen y autoimagen de Bahía Blanca*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2008, Mimeo [Tesis doctoral inédita]
- Santos La Rosa, Mariano. "Historia de la educación en Bahía Blanca (1880-2001)". En: Cernadas, Mabel y José Marcilese. *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca: EdiUns, 2018, pp. 305-344.
- Weinberg, Félix (Dir.). *Manual de historia de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1978.

5. Diccionarios y manuales biográficos

- Casares Rodicio, Emilio (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999.
- Coelho, Teixeira "Política cultural", en *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*, Gedisa, Barcelona, 2009.
- Diccionario Biográfico: Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires, "C" Signo Editorial Argentino, vol. I, 1954
- Freinkel, Pablo A. *Diccionario biográfico bahiense*. Buenos Aires, Letra Viva, 1993.
- Latham, Alison. "La orquesta del siglo XIX. El surgimiento de la Orquesta Sinfónica". *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, Fondo de Cultura Económica. 2008.
- Ponte, Luis Pedro. *Perfiles de la ciudad: Recuerdos y figuras de Bahía Blanca de ayer*. Bahía Blanca, Banco del Sud, 1986.
- Prat, Domingo. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.
- Schwartz-Kates, Deborah. *Ginastera. A research and information guide*. Nueva York, Routledge, 2010.

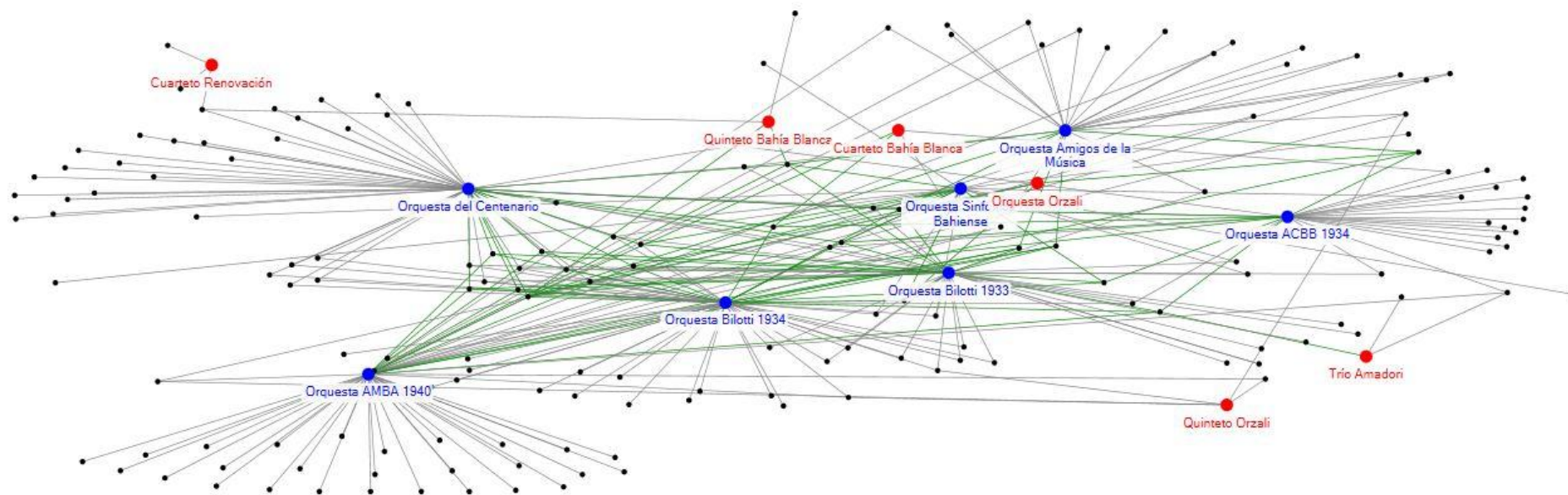
ANEXO

[Anexo 1] Ubicación de los conservatorios privados entre 1928-1965



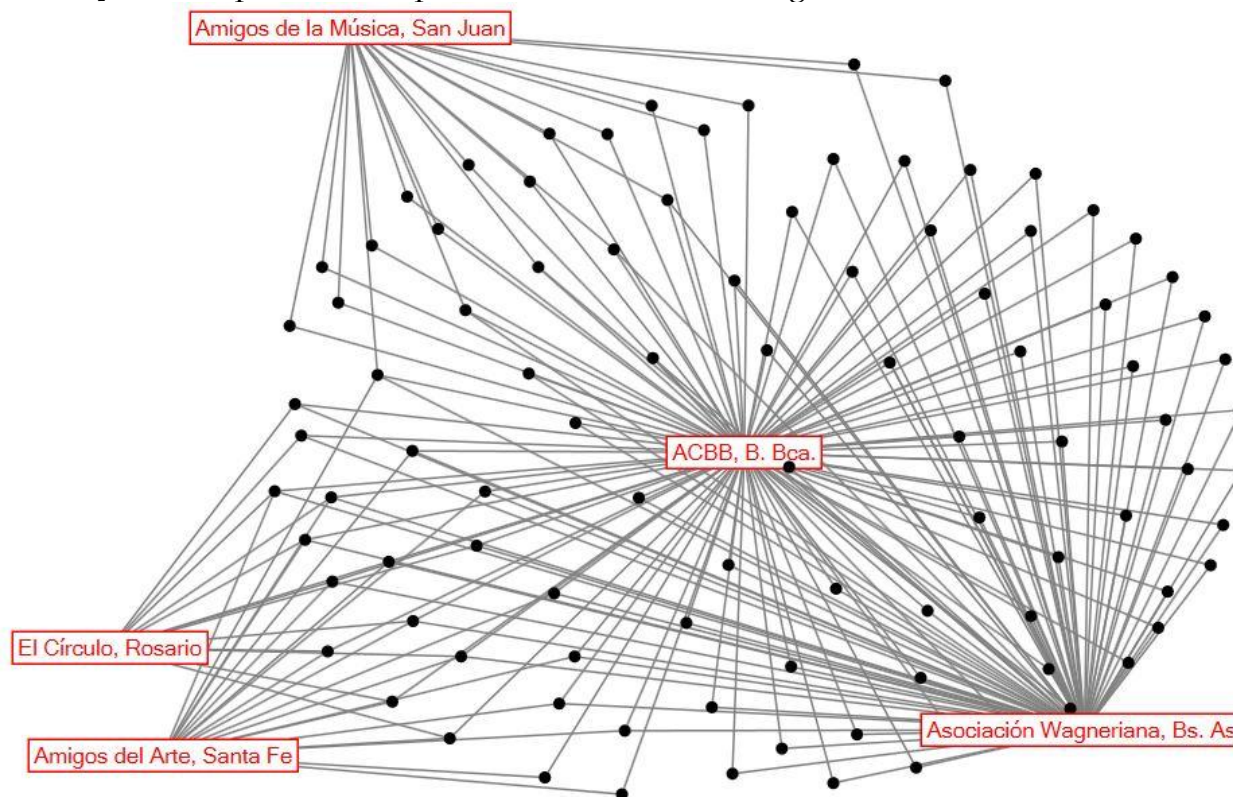
Fuente: Elaboración propia sobre la base de las guías comerciales de Bahía Blanca entre 1928 y 1965.

[Anexo 2] Red de agrupaciones orquestales y de cámara para el período 1928-1953



Fuente: Elaboración personal utilizando el software NodeXL. [En azul las orquestas, en rojo los conjuntos de cámara y en verde los músicos que coinciden con mayor frecuencia en las distintas agrupaciones]

[Anexo 3] Artistas presentados por cada asociación en las giras desarrolladas entre 1930-1959



Fuente: Elaboración propia.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸⁴ La red fue elaborada sobre la base del análisis de información consignada en: Asociación Cultural de Bahía Blanca. *1919-1969 Cincuenta aniversario*. Bahía Blanca, s/e, 1969; Dillon, César A. *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Buenos Aires, Dunker, 2007; Rovira, Elvira "Los conservatorios y la actividad musical educativa entre 1944 y 1960". En: Musri, Graciela (Dir.) *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan*. San Juan: EFFHA, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 2007, pp. 85-112; *El Litoral*. Santa Fe, 1933-1959; *Rosario Musical*. Rosario, 1935-1938; *Apolo. Revista de Artes y Letras*. Montevideo, 1919-1920. Algunas referencias sobre los conciertos desarrollados en Rosario provienen de bases de datos elaboradas por la Lic. Micaela Yunis, a quien agradezco por permitirme acceder a las mismas.

[Anexo 4] Participación de músicos en agrupaciones orquestales organizadas entre 1928 y 1953 y en la Orquesta Estable de 1959

Orquestas	Bilotti, Centenario	Orq. Reta	Bilotti	Bilotti	Savioli, AC	AMBA	Amigos de la Música	Estable
Año	1928	1931	1933	1934	1934	1940	1952/1953	1959
Nº aprox.de músicos	50	22	45	55	25	51	25	23
Abate, Juan								
Álvarez, Francisco								
Ante, Julio								
Azzolina, Carmelo								
Bacchella, Armando Omar								
Bajden, Marcos								
Balda, José								
Baselice, Vicente								
Barriocanal, Ángel								
Bernard, Juan								
Bianchi, Nino								
Bilotti, Luis								
Blanco, Manuel								
Blanco, Tomás								
Blasoni, Juliana								
Bonesatti, Tobías								
Bonini, José Ismael								
Borelli, Humberto								
Brambilla, Francisco								
Braschi, Armando								
Buceta, Ricardo								
Buscarini, Pedro								

Cabiscol, Luis								
Cammarata, Gaspar								
Cantarelli, Rina								
Canteros de Claro, Lydia								
Cardazo, Ángel								
Cenci, Danilo								
Cesarini, Luis								
Cesarini, Salvador								
Cesarini, Toriddo								
Cesarini, Ubaldo								
Chiesa, Esteban								
Cipriani, Teddy Mario								
Ciraudó, Francisco								
Constantini, Enzo								
Constantini, Ralo								
Conte de Guala, Elsa								
Correa, Manuel								
Costa, Francisco								
Coulombié, Enrique								
Coulombié, Luis								
Crudelli, Aliveo								
Cuatrocchi								
De Arrieta, Zulema								
De los Santos, Miguel								
De Mattia, Américo								
Delfor, Mediano								
Díaz, David								
Dreysin, Rosa								

Emiliozzi, Lidia								
Epstein, Lea								
Escáriz, José								
Fantini, Gilberto								
Favre, Mauricio								
Fernández Aspra, Alfredo								
Ferrario, Carlos								
Fischbein, Aída								
Garbarino, Antonio								
García, José								
Garutti, Cayetano								
Gentile, Tarquino								
Giugno, José								
Goldstein, Jaime								
González, Jorge								
Grassi, Alfonso								
Guala, Alberto								
Guidi, Guido								
Hitzagüe, Tulio								
Hornou, Eleazar								
Hornou, Oscar Miguel								
Huerta, Bautista								
Huerta, Tito								
Jacob, Ricardo								
Kerlleñevich, Samuel								
Kludt, Alfredo								
Kowalj, Platón								
Labataglia, Víctor								

Laplaza, Carmelo								
Larre, Francisco								
Lataza, Livio								
Laurent, A.								
Lercari, Norberto Omar								
Maffeis, Cayetano								
Mambor, Ubaldo								
Mancini, Aníbal								
Mancini, Horacio								
Mancini, Juan								
Mancuso, Francisco								
Marconi, Norma Amanda								
Mariani, Ana María								
Marletta, José								
Marletta, Luis								
Marletta, Rodolfo								
Marqués, Blanca Dolores								
Martello, Roque								
Martín, Roberto								
Mascali, Antonio								
Matera, Salvador								
Mattia, Américo								
Meloni, Mario								
Meloni, Nazareno								
Meloni, Omar								
Mena, Nicolás								
Minghetti, Sotero								
Mollo, Francisco								

Montes, Andrés								
Mucci, Ricardo								
Ochoa, Martín S.								
Ochoa, Segundo								
Ojea, María Elena								
Orbe, Isaías								
Orzali, Héctor								
Orzali, Oscar								
Pagella, Irma								
Pagella, José								
Pagella, Juan								
Paiva, Emilio								
Peluffo, Mario								
Petrini, Nicolás								
Peyón, Raimundo								
Plantey, Aurelio								
Plunkett, Aurelio								
Pont Giraud, María Edith								
Prozorovich, Adolfo								
Quagliariello, Félix								
Radaglia de Avanza, Celia								
Raff, David								
Rappallini, Nivia								
Ravasio, Sigfrido								
Regis, Luis								
Régoli, Alba								
Régoli, Darío								
Ríos, José M.								

Rossigno, Teobaldo								
Saikevich, Abraham								
Salotti, Juan Carlos								
Savioli, Alberto								
Savioli, Ausonia								
Scheines, Gregorio								
Segovia, Miguel								
Slezak, Luis								
Sosnitsky, David								
Sosnitsky, Mateo								
Sosnitsky, Moisés "Tito"								
Sosnitsky, Pedro								
Spinelli, Celia Haydée								
Steimbach, Miguel								
Surá, Antonio								
Tagliabue, Jorge								
Taylor, Dulcie								
Tenenti, Alberto								
Tomassini, Marcelo								
Toretti, Luis								
Torrontegui, Juan								
Tortorollo, Horacio								
Totti, Antonio								
Trecci, Rosa								
Ustarroz, Ignacio								
Valetti, Roberto León								
Varela, Ernesto								
Vigna, Heraldo Domingo								

Vitali, Alfredo								
Yulita, Pedro								
Zatti, José								
Zatti, M.								
Zitto, Vicente								
Zubillaga, Luis								

[Anexo 5] Programación de concierto de las orquestas organizadas entre 1928 y 1952

Orquesta y año de concierto	Obra	Autor	Periodización	Origen	Género/Instrum.
Orquesta dirigida por Luis Bilotti, 1928	Himno Nacional Argentino	V. López y Planes	Siglo XIX	Argentina	Arreglo orq.
	Himno a Bahía Blanca	P. de Rogatis	Siglo XX 1928	Argentina	Orquestal
	Obertura criolla	E. Drangosch	Siglo XX 1920	Argentina	Orquestal
	Rapsodia española	F. Liszt/Busoni	Siglo XIX (arr. 1894)	Hungría	Piano y orquesta
Orquesta dirigida por Ángel Reta, 1931	Las bodas de Fígaro	W. A. Mozart	Siglo XVIII 1786	Alemania	Operístico
	Danza Macabra	C. Saint-Saëns	Siglo XIX 1874	Francia	Orquestal (Poema sinfónico)
	Moskowskiana	M. Moszkowski	Siglo XIX	Polonia	
	Romance sans paroles	H. Wieniawsky	Siglo XIX (1854)	Polonia	Violín y piano
	Vocalise	S. Rachmaninoff	Siglo XX 1912	Rusia	Canción
	La fille aux cheveux de lin	C. Debussy	Siglo XX 1910	Francia	Pieza para piano
	En bateau	C. Debussy	Siglo XIX 1889	Francia	Pieza para piano a 4 manos
	Nana y Jota	M. de Falla	Siglo XX 1914	España	Guitarra y orq (arr.)
	La Firmeza	G. Gilardi	Siglo XX	Argentina	Orquestal
	Esquisses Caucasiennes	M. Ippolitow Iwanow	Siglo XIX 1895	Rusia	Orquestal
	Concierto Op. 64	F. Mendelssohn	Siglo XIX 1845	Alemania	Violín y orquesta
Conjunto Orquestal Bahiense	Himno Nacional Argentino	V. López y Planes	Siglo XIX	Argentina	Arreglo orq.
	Primera Sinfonía	L. V. Beethoven	Siglo XVIII 1795	Alemania	Orquestal
	Zampa, Overture	L. Herold	Siglo XIX 1831	Francia	Operístico

dirigido por Siro Colleoni, 1931	Caro mio bene	G. Giordani	Siglo XVIII 1783	Italia	Operístico
	Iris, Himno al Sol	P. Mascagni	Siglo XIX 1898	Italia	Operístico
	La Gioconda, Danza de las horas	A. Ponchielli	Siglo XIX	Italia	Operístico
	Marcha de Tannhauser	R. Wagner	Siglo XIX	Alemania	Operístico
	Sinfonía n°1	J. Haydn	Siglo XVIII 1759	Alemania	Orquestal
	Momento criollo	Autor local?	Siglo XX	Argentina	
	La Firmeza	G. Gilardi	Siglo XX	Argentina	Orquestal
	Ouverture de Guillermo Tell	G. Rossini	Siglo XIX 1829	Italia	Operístico
	Segunda Suite Arlessiene	G. Bizet	Siglo XIX	Francia	Orquestal
Orquesta dirigida por Alberto Savioli, II Salón Anual de Arte, 1932	El Califa de Bagdad, Overture	F.A. Boieldieu	Siglo XIX 1800	Francia	Operístico
	La bella durmiente del bosque (Introducción)	P. I. Tchaicovsky	Siglo XIX 1890	Rusia	Orquestal (ballet)
	Angelus de Scènes Pittoresques	J. Massenet	Siglo XIX 1874	Francia	Orquestal
	Marcha Solemne	Wesly			
Orquesta dirigida por Luis Bilotti, 1932	Himno a Bahía Blanca	P. de Rogatis	Siglo XX 1928	Argentina	Orquestal
	Andante	J. Haydn	Siglo XVIII	Alemania	Orquestal
	Alegretto	W. A. Mozart	Siglo XVIII	Austria	Orquestal
	Minuetto	L. Boccherini	Siglo XVIII	Italia	Cuarteto de cuerdas
	La condición	J. Gil		Argentina	
	Obertura criolla	E. Drangosch	Siglo XX 1920	Argentina	Orquestal (quinteto)
	Rapsodia Húngara	D. Popper	Siglo XIX	Rep. Checa	Violonchelo y orquesta
	Impromptu Rococó	E. Schütt	Siglo XIX 1899	Rusia	Pianístico a dos pianos

	Valse (Suite n°1?)	A. Arensky	Siglo XIX 1888	Rusia	Pianístico a dos pianos
	Murmullo del viento	C. Saint-Saëns	Siglo XIX	Francia	
	Danza andaluza	M. Infante	Siglo XIX	España	Pianístico a dos pianos
	Rondó caprichoso	C. Saint-Saëns	Siglo XIX 1863	Francia	Violín y orquesta
	Navarra	P. Sarasate	Siglo XIX 1889	España	Violín y orquesta
	Pantomima y danza del fuego	M. De Falla	Siglo XX 1915	España	Orquestal
	Fantasia Húngara	F. Liszt	Siglo XIX	Hungría	Piano y orquesta
Orquesta dirigida por Luis Bilotti, 1933	Himno a Bahía Blanca	P. de Rogatis	Siglo XX 1928	Argentina	Orquestal
	Canción de los Rotarios Bahienses	L. Bilotti	Siglo XX	Argentina	Canción
	Media caña de la ópera El Matrero	F. Boero	Siglo XX 1925	Argentina	Operístico
	Canción de la Marina Argentina	E. Drangosch	Siglo XX	Argentina	Orquestal/banda
	Aires Bohemios	P. Sarasate	Siglo XIX 1878	España	Violín y orquesta
	Nocturno op. 9, n°8	F. Chopin	Siglo XIX	Francia	Pianístico
	Tarantella	D. Popper	Siglo XIX 1880	Rep. Checa	Violonchelo y piano
	Rapsodia Húngara n°2	F. Liszt	Siglo XIX 1847	Hungría	Pianístico
	Intermezzo de la ópera Cavallería Rusticana	P. Mascagni	Siglo XIX 1890	Italia	Operístico
	Preludio de la ópera Carmen	G. Bizet	Siglo XIX 1845	Francia	Operístico
	Rapsodia española	F. Liszt/Busoni	Siglo XIX (arr. 1894)	Hungría	Piano y orquesta
Orquesta dirigida por Luis	Himno Nacional Argentino	V. López y Planes	Siglo XIX	Argentina	Arreglo orq.
	Río, río				Canción popular

Bilotti, 1934	La Huella, Suite de Danzas argentinas	F. Boero	Siglo XX	Argentina	Orquestal
	Choeur des Garmins, de Carmen	G. Bizet	Siglo XIX 1845	Francia	Operístico
	Vidalita Op. 45 n° 3	A. Williams	Siglo XX 1909	Argentina	Canto y piano
	Marcha y coro de Tannhäuser	R. Wagner	Siglo XIX 1845	Alemania	operístico
	Romanza Op. 50 en fa mayor	L. V. Beethoven	Siglo XVIII 1798	Alemania	Violín y orquesta
	Fantasia	F. Liszt		Hungría	
	Obertura criolla	E. Drangosch	Siglo XX 1920	Argentina	Orquestal
	Milonga	E. Drangosch	Siglo XX	Argentina	
Rapsodia húngara n°3 en Sib Mayor	F. Liszt	Siglo XIX	Hungría	Orquestal	
Orquesta de la AC, dirigida por Alberto Savioli, 1934	Scherzo en si bemol menor	F. Chopin	Siglo XIX	Francia	Pianístico
	Minstrel's, Preludios para piano	C. Debussy	Siglo XX	Francia	Pianístico
	Golliwood Cake Walk	C. Debussy	Siglo XX	Francia	Pianístico
	Polichinela	H. Villa-Lobos	Siglo XX	Brasil	Pianístico
	Danza de la vida breve	M. De Falla	Siglo XX 1913	España	Operístico
	Villanelle	E. Dell'Acqua	Siglo XIX 1893	Bélgica	Canto y piano
	Plaisir de amour	J. P. E. Martini	Siglo XVIII 1784	Francia	Canto y piano
	Chanson du papillon, Les festes vénitiennes	A. Campra	Siglo XVIII	Francia	Canto y piano
	Chanson triste	H. Duparc	Siglo XIX 1868	Francia	Canto y piano
	Berchouse	J. Brahms	Siglo XIX	Alemania	Canto y piano
	Chanson hindú, Sadkó	N. Rimsky Korsakov	Siglo XIX 1898	Rusia	operístico
	Le violette	A. Scarlatti	Siglo XVII 1694	Italia	operístico
	Cortejo chino	F. Ugarte	Siglo XX 1913	Argentina	Orquestal, poema sinfónico
	Pantomima Sinfónica de Las Golondrinas	J. M. Usandizaga	Siglo XX 1914	España	Orquestal, zarzuela.
	Egmont, Op. 84	L. V. Beethoven	Siglo XIX 1810	Alemania	Orquestal
Orquesta de la AC, dirigida por Alberto Savioli,	Danza de los espectros infernales de la ópera Orfeo y Eurídice	C. W. Gluck	Siglo XVIII 1774	Alemania	Operístico
	Aria	J. S. Bach	Siglo XVII	Alemania	

1939	Minuetto de la Sinfonía Militar	J. Haydn	Siglo XVIII	Austria	Orquestal
	Athalie, overture	F. Mendelsshon	Siglo XIX	Alemania	Orquestal
	Preludio en do sostenido menor	S. Rachmaninoff	Siglo XIX	Rusia	Pianístico
	Bacanal de Sansón y Dalila	C. Saint-Saëns	Siglo XIX 1877	Francia	Operístico
Orquesta de la AMBA, dirigida por Alberto Guala, 1949	Obertura de la ópera Norma	V. Bellini	Siglo XIX	Italia	Operístico
	Rondó alla turca	W. A. Mozart	Siglo XVIII	Austria	Orquestal?
	Dos danzas españolas	M. Moszkowsky	Siglo XIX	Polonia	Orquestal?
	El barón gitano, vals	J. Strauss	Siglo XIX	Austria	Operístico
	El cielito	F. Boero	Siglo XX	Argentina	Orquestal
	Poeta y aldeano, obertura	F. Von Suppé	Siglo XIX	Austro-Hungría	Operístico
	"La mañana" Peer Gynt	E. Grieg	Siglo XIX	Noruega	Orquestal
	Marcha de Tannhäuser	R. Wagner	Siglo XIX 1845	Alemania	Operístico
	Vals triste	J. Sibelius	Siglo XX	Finlandia	Orquestal
	Gato	E. Napolitano	Siglo XX	Argentina	Orquestal
	Minueto	A. Fernández Aspra	Siglo XX	Argentina	Orquestal
El barbero de Sevilla, obertura	G. Rossini	Siglo XIX	Italia	Operístico	
Orquesta del Círculo Amigos de la Música, dirigida por Alberto Guala, 1952	Concerto Grosso	A. Corelli	Siglo XVII	Italia	Orquestal
	Concerto Grosso	A. Vivaldi	Siglo XVIII	Italia	Orquestal
	Aria	J. S. Bach	Siglo XVII	Alemania	Orquestal
	Vidala	C. López Buchardo	Siglo XX	Argentina	Orquestal
	El cielito	F. Boero	Siglo XX	Argentina	Orquestal
	Canción del árbol del olvido	A. Ginastera	Siglo XX		Orquestal
	Huella	J. Aguirre (arr. Orquestal Ansermet)	Siglo XX	Argentina	Orquestal (arr.)
	Andante Cantabile	P. I. Tchaicovsky	Siglo XIX	Rusia	Orquestal
	Dos danzas españolas	E. Granados	Siglo XIX	España	Orquestal (arr.)

	Vals triste	J. Sibelius	Siglo XX	Finlandia	Orquestal
	Dos danzas españolas	M. Moszkowsky	Siglo XIX	Polonia	Orquestal?

Fuente: Elaboración propia sobre la base de programas de conciertos y publicaciones en la prensa periódica.

[Anexo 6] Actos culturales ofrecidos por la Asociación Bernardino Rivadavia

<p>1930</p>	<p>Conferencia sobre el grabado de Antonio Pérez Valiente, Recital poético de Francisco Ponce de León, Conferencia de Gregorio Martínez Sierra con la actriz Catalina Bárcena, Conferencia de Antonio Pérez Valle, Bilotti alquila el salón de actos, Instituto Musical Eslava alquila el salón de actos, María Elena Ruggiero de Boix alquila el salón de actos, Bilotti, Amadori, Pernicci, AC y Eleodora Salotti alquilan salón de actos, Recital de piano de Montserrat Fábregas Vall para optar a medalla de oro por la Escuela Normal de Música, Festival del Día del Maestro.</p>
<p>1931</p>	<p>Concierto del Cuarteto Bahía Blanca, Recital poético, Conferencia del Dr. Juan B. Llosa (Medicina), Conferencia del diputado J. Oscar Griot, Conferencia del diputado J. Oscar Griot, Conferencia de Edmundo Chedufau (Derecho), Recital de guitarra por Hercilia Sanabria y disertación sobre la guitarra por Oscar Fuentes Urios, Conferencia de Juan Guido Pastorino (Derecho), Conferencia de Luis de Paola, Conferencia de Cesáreo Fernández Pereyro, Exposición de pintura de Juan Carlos Miraglia, Conferencia del presbítero Carlos Pesce, Conferencia de Ernesto Bianco (Medicina), Concierto de la Rondalla Usandizaga. Disertación sobre música española de Eusebio Heredero Clar, Exposición de pintura de Domingo Orlandi, Conferencia de Alberto Savioli con músicos (Brambilla, Cammarata, Margarita Loubert Jambert) Ilustrada por Marta G. del Pont, Conferencia de Arturo García Herd, Conferencia de Eusebio Heredero Clar, Conferencia de Arturo García Herd, Conferencia de Oscar Fuentes Urios, Conferencia de Alfonso Calmens (Medicina), Audición de música de cámara preparada por Luis Bilotti, Recital poético, Conferencia de Pedro A. Saffores (Asoc. Médica de Bahía Blanca), Acto cinematográfico, Conferencia de César Castillo (Asociación Médica), Conferencia de Francisco A. Berardi (Medicina), Función cinematográfica, Conferencia de Mario Appelius, publicista italiano, Savioli solicita el salón de actos para concierto cuarteto Bahía Blanca, Recital de Alba Régoli, Escuela Normal de Música, Cuarteto Bahía Blanca.</p>
<p>1932</p>	<p>Función cinematográfica, Exposición de los pintores alemanes María y Harold Lobenwein, Función cinematográfica, Función cinematográfica, Conferencia de Victor Locatelli (Medicina), Función cinematográfica, Conferencia de Clotilde Buceta, Conferencia de Arnaldo Lejarraga, Acto cinematográfico para niños, Conferencia de Oscar Fuentes Urios, Función cinematográfica, Conferencia del Ing. Arduino Lelli, Conferencia de Ernesto Bianco, Conferencia del Ing. Guillermo L. Martín, Recital del guitarrista Albor Maruenda, Disertación de Oscar Fuentes Urios, Exposición de pintores locales, Concierto del Cuarteto Bahía Blanca con la colaboración de Margarita Loubert Jambert, Conferencia del Dr. Palomeque leída por Alberto Savioli, Acto cinematográfico para niños, Audición de canto preparada por Celia R. de Avanza. Discurso de Arturo Kiernan, Conferencia del poeta y publicista español Antonio Chacón Ferral, Presentación por Oscar Fuentes Urios, Conferencia de Aníbal Ponce, Presentación por Agustín de Arrieta, Audición de música de cámara y sinfónica ofrecida por la Escuela Normal de Música de B. Bca., Conferencia de Pedro A. Saffores (Medicina), Exposición del pintor vasco Flores Kaperotxipi, Acto cinematográfico para niños, Conferencia de Ramón del Río (Medicina), Conferencia de Carlos Cisneros, Recital de piano de Alfredo Kludt, Recital poético por María Delia Robles Gorriti, Exposición de pintura de Juan Sol, Conferencia de César R. Castillo, Conferencia de Gerardo de Geus, Conferencia de Juan B. Llosa (Medicina), Exposición de pintura de Tito Menna, Conferencia de Ovidio J. Godoy, I Conferencia de arte por Domingo Pronsato, II Conferencia de arte por Domingo Pronsato, III Conferencia de arte por Domingo Pronsato, Concierto de música de cámara ofrecido por el Conservatorio Williams, Conferencia por Alberto Savioli: La música de cámara, Conferencia de profilaxis antituberculosa, Conferencia del ajedrecista Roberto Grau, Acto de propaganda Banco Nación, Acto artístico musical: Concierto sinfónico, Agrupación La Peña, Conferencia de Orlando Erquiaga, Conmemoración día del Maestro, Audición de canto organizada por la Escuela Normal Mixta,</p>

	Acto cinematográfico para niños, Exposición de caricaturas de Alfredo A. Massera, Audición del Instituto Eslava por Jerónimo Fernández (guitarra), María del Carmen Moro (canto) y Nélida Entizne Ochoa (piano). Acto presidido por León Fontova, Conferencia de Elite Roqué, Bilotti solicita salón de actos.
1933	Función cinematográfica, Conferencia de Arnaldo Lejarraga, Conferencia de Luis D. Mailhet (primera parte), Función cinematográfica, Conferencia de Luis Machado, Conferencia de Luis D. Mailhet (segunda parte), Conferencia de Ramón A. Muñiz, Conferencia de Oscar Fuentes Urios, Audición de canto de María del Carmen Moro, Conferencia de C. A. Isnardi, Función cinematográfica, Exposición de arte fotográfico, Recital de piano por Elba Ducós, Conferencia de Ernesto Bianco (Medicina), Conferencia de Carlos E. Cisneros, Recital de canto y declamación por Eva Sugden y María Delia Robles Gorriti, Conferencia de Adolfo Calmens (Asociación Médica de B. Bca.), Conferencia de Ángel Rey Montero, Cuarto Salón de Invierno, La Peña, Recital de piano por Montserrat Fábregas, Conferencia de Agustín de Arrieta, Exposición de pintura de Juan Carlos Durán, Recital de piano y declamación por Aída Gallego y Romeo Márquez Garabano, Exposición de pintura española, Conferencia de Adolfo D. Cisterna (Medicina), Función cinematográfica, Conferencia de César R. Castillo , Exposición de pintura de Juan Sol, Conferencia de Alejandro B. Bonel, Recital de canto y declamación por Julia Antinori y Eloyña Amarante, Conferencia de Felisa Guerrero Sánchez, Conferencia de César R. Castillo , Conferencia de Adelino Gutiérrez, Exposición de pintura española y francesa, Conferencia del Tte. De Fragata Ernesto Grieben, Conferencia del Arq. Martín S. Noel, Recital poético por Clotilde C. Buceta, Exposición de arte austríaco, Conferencia del Ing. Guillermo I. Martín, Proyecciones y números de teatro infantil de las Escuelas Láinez, Conferencia de Emilia T. de Fernández, Conferencia de Bartolomé Francisco Vanoli, Función cinematográfica, Charlas náuticas a cargo del capitán Segade y Juan B. Llosa, Recital poético organizado por el Consejo Escolar, Conferencia de Julia Cuestas, Conferencia de Clotilde Guillén de Rezzano (Medicina), Conferencia de Santiago A. Celsi (Medicina), Acto artístico coral organizado por la Escuela Normal Mixta, Acto organizado por el Rotary Club, Recital de piano y violín de Teresa Garófoli, María Paz Ramos, Aída Gallego, Juan Carlos Salotti.
1934	Conferencia de Pedro Bardi sobre arte moderno, Conferencia de N. La Fuerza sobre la revolución comercial, Exposición de pintura de E. Rovere Maldini, Exposición fotográfica de Hilario A. Bazzana, Conferencia de Luis Márquez Garabano sobre la Justicia, Conferencia de Domingo Pronsato sobre tres pintores modernos, Exposición de pintura, colección de Domingo Pronsato, Audición de piano de Alfredo Kludt, Conferencia de Oscar Fuentes Urios sobre la reforma educacional en España, Conferencia de Carlos Sikos sobre escritura, Audición de piano de Emma de Marchi, Concierto de música sacra, Coro Santa Cecilia, Celia de Avanza, Exposición de pintura de Federico Molinelli, Audición de canto por Delia González Martínez, Reseña histórica sobre Música de Cámara por Carmelo Esandi, Audición del Trío clásico de Domingo Amadori, Segundo Ochoa y Alberto Tenenti, Conferencia de Orlando Erquiaga sobre Alberdi, Exposición de plásticos decorativos en aluminio de Raúl Soldi, Exposición de trabajos con mariposas de Alejandro Parko, Audición de piano a cargo de Margarita Loubet Jambert, Concierto a cargo de la orquesta sinfónica de Bahía Blanca con los coros de la orquesta Normal Mixta dirigidos por Luis Bilotti, Conferencia de Roberto Isnardi sobre el valor del arte, Conferencia de Juan B. Llosa sobre la conciencia marítima nacional, Conferencia de Ernesto Blanco sobre la educación sexual de los hijos, Conferencia de Raúl Selva sobre estructura íntima de la materia, Audición de canto de Julia Antinori al piano Celia Avanza, Conferencias de Domingo Pronsato, Roberto Isnardi, Dora Rappallini sobre Rossini. Ejecución de obras de Rossini por el Trío Clásico de Amadori , Conferencia de Víctor Locatelli (Medicina), Exposición de pintura de Eugenio Fornells, Conferencia de Clotilde Casal Buceta, Recital de piano por Elba Ducós, Concierto de Ángel Reta y Alberto Paz (piano), Conferencia de Juan Guido Pastorino sobre Derecho, Exposición de pintura de Eduardo Soria, Conferencia de Adolfo Cisterna (Medicina), Proyecciones cinematográficas,

	Recital de canto de Juan Carlos Pino, al piano Celia de Avanza, Conferencia de Domingo Pronsato sobre tres pintores modernos, Exposición de arte fotográfico de José María Iglesias, Recital de canto de María del Carmen Moro. Al piano Beatriz Romero P., Conferencia de Federico Gómez de Otero sobre sinfonía tonta en colores, Conferencia de Octavio C. Fernández sobre Medicina, Concierto de Héctor Ruíz Díaz, piano.
1935	Concierto sinfónico vocal dirigido por Savioli y Celia Radaglia de Avanza. 40 ejecutantes y 80 voces mixtas. Realizado en el Teatro Municipal. Proyección cinematográfica, Conferencia Dr. Juan B. Llosa, Conferencia Dr. Vanoli, Audición de canto de Arturo Matera. Al piano: Celia R. de Avanza, Conferencia Dr. Sammartino, Concierto de Juan Reta, violín y Alfredo Rodríguez Mendoza, piano. Ford Moto Co y Amado Cattaneo, Conferencia Dr. Sammartino, Conferencia Ángel Roffo, Concierto Goya Pérez Berrueta, guitarra, Conferencia Cichetti, Conferencia de Arrieta, Conferencia Rómulo Carbia, Transmisión radiotelefónica por LU2: Composiciones de Haydn, Scarlatti y Bach, Conferencia Oscar Fuentes Urios, Concierto Margarita Loubet Jambert, Armando Perret y Francisco Brambilla, Conferencia Rómulo Carbia, Conferencia Isnardi, Conferencia Cnel. Lugones, Transmisión radiotelefónica por LU7: Mozart. Palabras de Isnardi, Conferencia Dr. Castillo, Transmisión radiotelefónica por LU2: Beethoven. Palabras de Dora Rappallini, Conferencia Ing. Strasser, Audición de canto y piano. Beatriz Romero Palacios María del Carmen Moro, Nélide Entizne, Gaspar Cammarata, violín. Al piano: Margarita Loubet Jambert, Conferencia Dra. Macedo, Proyección cinematográfica, Conferencia del Dr. Ubatuba, Conferencia de Clotilde Buceta, Acto literario para niños, 6 exposiciones pictóricas y 3 de otra índole.
1936	S/D
1937	Conferencia Sr. Ortega, Conferencia Elordi, Proyección cinematográfica, Recital poético, Eva I. Fernández Chaize, piano, Delia González Martínez, canto. Al piano: Celia Avanza, Conferencia Wood, Concierto de Esther Plotkin, soprano y Felipe Barbalace, tenor. Al piano: Germán de Elizalde, Conferencia Echague, Conferencia Díaz, Recital poético Serrano, Conferencia Ingenieros, Conferencia Bianco, Concierto Trío Amadori y Goya Pérez Berrueta, guitarra, Alberto y Horacio Bilotti, violín y piano, María Esther Tessone y Armando Perret, canto. Al piano: Celia Avanza.
1938	Recital poético y de canto. Juan José Abeal, barítono. Al piano: Mauricio Favre, Conferencia Pucciarelli, Recital poético. Gabriela Mistral, Arturo Matera, canto, Matthaeus, Marion. ACBB Acto gratuito por la adhesión, Conferencia Scalabrini Ortiz, Concierto de guitarra, canto y música de cámara. Goya Pérez Berrueta, María Albertini y Trío Amadori, Conferencia Dr. Erquiaga, Concierto de piano y recital poético. Teresa Garófoli y Márquez Garabano, Conferencia María de Maetzu, Conferencia María de Maetzu II, Acto cinematográfico, Recital poético, Aurelia Donnari, piano, Homenaje a Sarmiento. Coros de Bilotti. Conferencia, Conferencia Locatelli, Conferencia Battistessa, Conferencia Obedman, Blanca Dolores Marquéz, violín. Conjunto de violines de Savioli. Al piano: Milagros Pérez, Alberto Bilotti y Julio María Rocha, violín y piano., Lydia Mitti y Celia Pazó, piano. Rina Cantarelli, violín. Conjunto orquestal dirigido por Savioli, Conferencia de Julio Rubio, Conferencia Carbajal, Conferencia Peyrallo.
1939	Conferencia Pérez Herrera, Recital Poético, Conferencia Moya, Recital Poético, Alberto Bilotti y Julia Mazzini, violín y piano, Conferencia Goin, Albor Maruenda, guitarra, Concierto sinfónico dirigido por Alberto Savioli, 26 ejecutantes, Recital Poético, Delia González Martínez, canto. Al piano: Celia R. de Avanza.

1940	Concierto Feliberto Hernández, piano, Conferencia Carpinetti, María del Carmen Álvarez, canto. Al piano: Celia de Avanza, Conferencia Rojas, Recital poético, Marta L. Soria, piano, Conferencia Moya, Conferencia Fuentes Urios, Conferencia Rodolfo de los Santos, Conferencia Blanco, Conferencia Shaw, Recital poético, Conferencia Cambours, Elena Yanzi Palacios Molina, piano, Alberto y Horacio Bilotti, violín y piano, Conferencia Gaztañaga, Conferencia Castillo, María del Pilar Martorell de Peri, canto.
1941	Orquesta de arcos de Savioli, Recital poético, Conferencia Chiarini, Conferencia Márquez Garabano, Orquesta clásica de LU2, Orzali, Conferencia Moya, Recital poético, Conferencia Igobone, Coros del Colegio Nacional y de Escuela Normal Mixta, Bilotti, Leonor Aída Real, Blanca Marqués. Canto y piano, Proyección cinematográfica, Eva Pescader y Esther Azcoitia, canto y poesía, Noemí Souza y Carmen Favre, canto, 2 Conferencias de Tobías Bonesatti, Conferencia Cervini, Esther Plotkin y Germán de Elizalde, canto y piano.
1942	Conferencia Shaw, Eva Pescader, canto. Al piano: María del Carmen Álvarez, Carmencita Favre, canto. Al piano: Mauricio Favre, Conferencia Volpe, Concierto de Arturo Matera, canto. Al piano: Mauricio Favre, Conferencia Fuentes, Conferencia Recca, Concierto de Martha Soria, piano, Conferencia Arecco, Conferencia Castillo, Concierto de M. Georgina Argañaraz, piano, Conferencia Volpe, Concierto de Pilar Ametller y Carmencita Favre, recital poético y de canto, Conferencia Morell, Concierto de Julia Mazzini de Cornago y Samuel Kerlleñevich, violín y piano, Acto cinematográfico, Acto cinematográfico
1943	Acto cinematográfico, Orquesta de arcos de Savioli, Concierto de Roberto Locatelli, piano. Extensión de UNLP, Conferencia Amador. Extensión de la UNLP, Acto cinematográfico, Conferencia Estrada, 61 Aniversario. Coros por Celia Avanza, conferencia Márquez Garabano, Conferencia Julio Rinaldini, Conferencia Julio Rinaldini, Conferencia de los Santos, Irma C. Amoroso Funes, piano, Acto cinematográfico, Recital poético, Conferencia Baeza, Luis J. Battolla, piano, Concierto Freddy Ravasio, Olga Ostrovsky, María Bevilacqua. Conferencia, Eva E. de Bilotti, piano, Acto cinematográfico.
1944	Conferencia Sidotti, Acto cinematográfico, Conferencia Sahores, Martha L. Soria, piano, Acto cinematográfico, Acto cinematográfico, 62 Aniversario. Conferencia Germán García. Concierto Guala-Orzali, Concierto Raquel Adela Turnbull, piano, Conferencia de la Mota, Acto cinematográfico, Acto cinematográfico, Aniversario de la muerte de Rivadavia. Conferencia, violín y piano, Acto cinematográfico, Concierto de Fryda Pérez Nordmann, canto y Samuel Kerlleñevich, violín, Acto cinematográfico, Conferencia Dawson, Conferencia Ewing, Conferencia Ewing, Acto cinematográfico, Concierto de Noemí Souza, canto y Coro Santa Cecilia, Conferencia Crespo y recital de piano Haydée E. Fernández.
1945	Conferencia Ciro Torres, Conferencia Raimondi, Acto cinematográfico, Conferencia Etchegoyen, Acto cinematográfico, Conferencia Turrens, Conferencia Heras, Conferencia Palcos, Conferencia Cortes Pla, Conferencia Saldías, Conferencia Pronsato, Conferencia Brady, Concierto de Arminda Zulueta Arraya, canto y Elda Vida Herzfeld, piano, Concierto de Gloria Fosatti y Yolanda Boher, canto y declamación.
1946	Celia M. Pazó, piano y Carmen Corte de Morales, recitado. Orquesta de arcos dirigida por Savioli, Acto cinematográfico, Conferencia musicólogo Paganotto, acompañado por la soprano Estela Z. de Odoux, 64 aniversario de ABR, Conferencias. María Elena Goin, piano, Acto cinematográfico, Acto cinematográfico, Acto cinematográfico, Concierto de Pía Esandi de Garmendia, canto. Al piano: Elba Ducós.

1947	Conferencia Moreno, Concierto de Esther Plotkin, canto. Al piano: Germán de Elizalde.
1948	3 actos cinematográfico, Conferencia Cortázar, Acto cinematográfico, Conferencia Raimondi, 10 actos cinematográficos, Omar Cerrutti, piano. Auspiciado por la MBB, 66 aniversario de la ABR. Muestra de libros, 5 actos cinematográfico, Conferencia Galarreta, Francesco Marigo, piano. Auspiciado por la Dirección Gral de Cultura de la prov. De Buenos Aires, Proyecciones científicas ITS, 7 actos cinematográficos, 9 actos cinematográficos, Teatro de títeres, Conferencia de Paganotto sobre Debussy. Ilustrada a dos pianos y con canto, 3 actos cinematográficos.
1949	Acto cinematográfico y número de piano, Acto cinematográfico y número de piano, 3 actos cinematográficos, Ernesto Mampaey, violín. Intercambio artístico. Palabras de Omar Cerrutti, delegado de la Asociación Arg. de Música de Cámara, 3 actos cinematográfico, Conferencia Barbano, Acto cinematográfico, Manuel López Ramos, guitarra, Conferencia Moya, Recital poético, 2 actos cinematográfico, Conferencia Moliné, 3 actos cinematográficos, Alicia Bergé, canto, 2 actos cinematográficos, Conferencia Soto, 2 actos cinematográficos, María Luisa Beni Mazoni, piano, 2 actos cinematográficos, Haydée Zipman, violín, Acto cinematográfico, Cuarteto del Sur en la Cap. Fed. Intercambio con la Asociación Arg de Música de Cámara, Cuarteto del Sur, Conferencia Sidotti, 4 actos cinematográficos, Teatro de títeres.
1950	Cuarteto del Sur, Amalia del Carmen Gómez, guitarra, conferencias ITS, Conciertos de la CMC.
1951	Flora Nudelman, piano.
1952	7 actos cinematográficos, Conferencia Padros, 2 actos cinematográficos, Francisco Orozco, guitarra, 4 actos cinematográficos, Cuarteto del Sur, Conferencia Romero, 2 actos cinematográficos, Mario Amalfi, canto y Mauricio Favre, piano, Conferencia Bermejo Hurtado, 3 actos cinematográficos, Conferencia Gazzolla, Samuel Kerlleñevich, violín. Al piano: Luis Bilotti, Acto cinematográfico, Conferencia Loudet, 4 actos cinematográficos, Conferencia Gaztañaga de Lejarraga.
1953	17 actos cinematográficos, Recital poético, Orquesta Amigos de la Música, Conferencia Orihuel.
1954	Conferencia López, 3 actos cinematográficos, Conferencia Márquez Garabano, Conferencia García, 7 actos cinematográficos, Acto de declamación, 3 actos cinematográficos, Conferencia Balseiro, 72 aniversario ABR, 3 actos cinematográficos, Conferencia Gilbert Chase, 6 actos cinematográficos, Conferencia Rodríguez Ponce, Conferencia Loudet, 2 actos cinematográficos, Conferencia Crespi Valls.
1955	6 actos cinematográficos, Teatro de Títeres, 6 actos cinematográficos, Conferencia Castellón, 9 actos cinematográficos, Conferencia Rodríguez Ponce, 3 actos cinematográficos, 2 Teatro de Títeres, 3 actos cinematográficos, Concierto Héctor Valdovino, piano, 6 actos cinematográficos, Teatro de títeres, Malena Goin, piano, Teatro de títeres en el Patronato de la Infancia.
1956	Conferencia Martínez Estrada, Celia Salomón de Font, guitarra. Acto auspiciado por la Dirección Gral. De Cultura de la prov de Buenos Aires, Nina Carini, canto. Acto auspiciado por la Dirección Gral. De Cultura de la prov de Buenos Aires, 7 actos cinematográficos, Conferencia Castrillo, Quinteto

	de Bilotti, Eva Epstein, piano, Samuel Kerlleñevich, violín, Tomás Blanco, violín, José Escáriz, viola y Pedro Buscarini, violonchelo, 5 actos cinematográficos, Conferencia Lanfranco, 2 actos cinematográficos, Alicia Allerand, canto. Acto auspiciado por la Dirección Gral. De Cultura de la prov de Buenos Aires, 7 actos cinematográficos, Conferencia Castrillo, 5 actos cinematográficos, Conferencia Castrillo, 3 actos cinematográficos, Conferencia Castrillo.
1957	6 actos cinematográficos, Concierto Eleazar Jackson, órgano, Conferencia Castrillo, Conferencia Scheines, Conferencia González Lanuza, Conferencia Alberto Palcos, Homenaje ABR. Coro Popular de la UNS, 7 actos cinematográficos, Recital poético, 5 actos cinematográficos.
1958	4 actos cinematográficos, Francisco Marigo, piano. Acto auspiciado por la Dirección Gral. De Cultura de la prov de Buenos Aires, 8 actos cinematográficos, 6 actos cinematográficos.
1959	3 actos cinematográficos, Concierto Néstor Guiñazú, guitarra y canto, 3 actos cinematográficos, Concierto Trío Beethoven, Capital Federal. Acto auspiciado por la Dirección Gral. De Cultura de la prov de Buenos Aires, 4 actos cinematográficos, 5 actos cinematográficos, Concierto de Sottero Minghetti, violonchelo. Al piano: Gianni Rinaldi, Concierto fonoelectrico.

[Anexo 7] Actos ofrecidos por la Asociación Cultural

1930	Cuarteto Bahía Blanca, Carlo Zecchi, pianista, Washington Castro, violonchelo, Simón Schneider, cítara.
1931	María Luisa Anido, guitarra, Jorge Fanelli, piano, Raúl Espoile, disertación sobre música vocal, Robert Casadesus, piano, Jan Kubelik, violín. Al piano Dr. Herz, Cuarteto Vocal Argentino, Felipe Boero, Wadin von Struckhof, violonchelo. Al piano: Herman Jumok, Antonieta Silveyra de Lenhardson, soprano, Augusto Sebastiani arpa, Max Wolfson ACBB.
1932	Trío González, Pessina y Villaclara, Claudio Arrau, piano, Cuarteto de Londres, Cuarteto de laúdes Aguilar, Nicolai Orloff, piano, Remo Bolognini, violín. Al piano Francisco Amicarelli, Alberto Inzaurraga, piano, María Pini de Chrestia, soprano, Tila y John Montes, dúo de piano.
1933	Gastón Talamón, disertación sobre música argentina. Ilustrada al piano por Héctor Ruíz Díaz, Trío Buenos Aires, Arturo Rubinstein, piano, Cuarteto Guarneri, Nybia Mariño, piano, Cuarteto Vocal Argentino, Felipe Boero, Raúl Spivak, piano.
1934	Antonieta Silveyra de Lenhardson, soprano, Cuarteto Fontova, Héctor Ruíz Díaz, piano, Arturo Capdevila, disertación, Lucila Machuca García, piano, Moritz Rosenthal, piano, Ots Capdequi, disertación sobre "Nuevos puntos de vista sobre la dominación española en América.
1935	Oscar Nicastro, violín. Al piano Margarita Loubet Lambert, Maria Pini de Chrestia, soprano. Al piano: Ovidio Pautasso, Beno Moiseiwitsch, piano, Isabel Marengo, soprano, Alexander Borowsky, piano, Roger Salmon, violín. Al piano: María C. Peñagaricam, Lidia Martinoli, danza.
1936	Trío Schneider, Antonieta Silveyra de Lenhardson, soprano. Al piano: Margarita Loubet Lambert, Alfred Cortot, piano, Joseph Szigeti, violín. Al piano Endre Petri, Cuarteto Kolisch, Nicanor Zabaleta, arpa.
1937	Andrés Segovia, guitarra, Nathan Milstein, violín. Al piano: Leopoldo Mittmann, Nicolas Orloff, piano, Guna Castillo, Gloria Kasda, Ongel Eleta, danzas. Al piano: Roberto Kinsky.
1938	Marion Matthaesus, contralto. Al piano: Werner Singer, Zino Francescatti, violín. Al piano: Arthur Balsam, Lubka Kolessa, piano, María de Maetzu, escritora. Disertación sobre "Simbolismo del Quijote", Eduardo Mallea, escritor. Disertación: "Conferencia de un escritor".
1939	José Iturbi, piano, Orquesta de Cámara de la AC, Encarnación López, la Argentinita. Danzas y canciones españolas, Mischa Elman, violín. Al piano: Vladimir Padwa, Giorgy Sandor, piano.
1940	Cuarteto Lener, Jascha Heifetz, violín. Al piano: Emanuel Bay, Claudio Arrau, piano, Sai- Shoki, bailarina japonesa, Arturo Rubinstein, piano, Lydia Kindermann, contralto. Al piano: Thomas G. Mayer.
1941	Witold Malczuzinski, piano, Cristina Maristany, soprano. Ermete Forti, órgano., Judith Hellwig, soprano. Al piano: Dilys Cummings de Summerbell, Clotilde y Alejandro Sakharoff, danza. Al piano: Hugo Balzo.
1942	Poldi Milner, piano, Claude Revel, soprano. Al piano: César Brero., Alexander Uninsky, piano., Henryk Szering, violín. Al piano: Luis la Via, Agrupación de instrumentos antiguos. Adolfo Morpurgo, Ricardo Odnoposoff, violín. Al piano: Nélide Odnoposoff, Martial Singher, barítono. Al piano: Roberto Locatelli, Joaquín Pérez Fernández, danza.
1943	Daniel Ericourt, piano, Lia Cimaglia Espinosa, piano, Paco Aguilar, laúd. Al piano: Donato O. Colacelli, Miriam Winslow, danza.
1944	Honorio Sicardi, disertación sobre Compositores argentinos. Ilustrada al piano por el disertante, Tila y John Montes, dúo de pianos, Rafael Alberti, poeta, Paco Aguilar, laúd. Al piano: Donato O. Colacelli, Conferencia de Leopoldo Hurtado. Sobre: Una reunión romántica en casa de

	Liszt, Alexander Borovsky, piano, Henryk Szering, violín. Al piano: Luis la Via, Blanca Zunino, arpa.
1945	Lia Cimaglia Espinosa, piano, Daniel Ericpurt, piano, Rodolfo Zubrisky, violín. Al piano: Valentín Zubrisky, Raúl de Lange, recitador, Inés Sebastiani, arpa y Lía Napal, canto. Al piano: Donato O. Colacelli, Joana y Louise Leschin, dúo de pianos, Pia Sebastiani, piano.
1946	Agrupación de instrumentos antiguos. Adolfo Morpurgo, Cuarteto Lener, Whu-Mei-Ling, bailarina china, Marisa Regules, piano, Julián Olevsky, violín. Al piano: Miguel Gielen, Eliane Richepin, piano, Ellabelle Davis, soprano, Cuarteto Vocal Gómez Carrillo, Juan Carlos Paz. Disertación sobre "Introducción a la música actual".
1947	Lia Cimaglia Espinosa, piano, Tila y John Montes, dúo de pianos, José María Espigares Moreno, conferencia tema: "Retablo patagónico", Antonio de Raco, piano, Gabriel Bouillon, violín. Al piano: Valentín Zubrinsky, Nicanor Zabaleta, arpa, Irina Alexandrova, cantos rusos, Regino Sainz de la Maza, guitarrista, Henri Gil-Marchez, piano, Edith Murano, piano.
1948	Henri Gil-Marchez, piano, Nikita Magaloff, piano, Nicanor Zabaleta, arpa, Mariemma, bailarina española, Ballet de Aníbal Navarro, Michele Auclair, violín. Al piano: Valentín Zubrisky, Trío Moysse (flauta, violín y piano). Blanche Honneger Moysse, Louis y Marcel Moysse, Antonio de Raco- Elizabeth Westerkamp, piano, Charlie Lilamand, piano, Rosa Mas, violinista. Al piano: Donato O. Colacelli, Roberto Castro, piano
1949	Irma Villamil, danza española. Al piano: Donato O. Colacelli. Guitarra: A. Posadas, Trío Moysse (flauta, violín y piano), Janine Andrade, violín. Al piano: Nicolás Astrinidis, Jacques Ripoché, violonchelo. Al piano: Lyda Indart, Haydee Helguera, piano, Cuarteto Húngaro, Charlie Lilamand, piano, Duo de pianos Berggrun-Mazziotti, Paul Loyonnet, piano, Ballet de Vassili Lambrinos.
1950	Henryk Szering, violín. Al piano: Leo Schwarz, Coro Trapp dirigido por Franz Wesner, Pierre Fournier. Al piano: A. Rossi, Solomon, piano, Witold Malcuzyński, piano, Alexander Borovsky, piano, Henri Lewcovicz, violín. Al piano: Alfredo Rossi, Bernard Michelin, violonchelo. Al piano: Leo Schwarz.
1951	Cuarteto Barylli, Edmund Kurtz, violonchelo. Al piano: Leo Nadelman, Cuarteto Vegh, Henri Lewcovicz, violín. Al piano: Alfredo Rossi, Ruggiero Ricci, violín. Al piano: Carlo Bussotti, Flora Nudelman, piano, Wilhelm Backhaus, piano, Jacqueline Potier, piano, María de Lourdes Cruz López, soprano., Pierre Fournier, violonchelo. Al piano: Leo Schwarz, Agrupación coral de cámara de Pamplona, Ida Haendel, violín. Al piano Alfredo Rossi, Ballet de Otto Werberg.
1952	Paolo Spagnolo, piano, Imre Hajmassy, piano, Louis Kaufman, violín. Al piano Anette Kaufman, Henryk Szering, violín. Al piano: Leo Schwartz, Daniel Ericourt, piano, Alejandro Barletta, bandoneón, Alexander Uninsky, piano, Quinteto de vientos de París, Quinteto de vientos de París. Al piano: Leo Schwartz, Renato de Barbieri, violín, Charles Lilamand, piano, Eva Heintz, viola da gamba y violonchelo. Al piano: Leo Schwartz, Walter Gieseking, piano, Grant Johannesen, piano, Myrta Garbarini, soprano. Al piano: Elvia Ochoa.
1953	Cuarteto de cuerdas de la Asociación Wagneriana, con Roque Spátola, clarinete, Ruggiero Ricci, violín. Al piano: Alfredo Rossi, Raymond Trouard, piano, Erno Valacek, violín. Al piano Leo Schwartz, Gerhard Taschner, violín. Al piano: Lo Schwartz, Ida Haendel, violín. Al piano: Leo Schwartz, Witold Malcuzyński, piano, Coro Petits Chanteurs de Provence, Cuarteto Loewenguth, Gerard Sousay, barítono. Al piano: Dalton Baldwin, The Jubiles Singers. Directora: James A. Myes, Alfredo Janigro, violonchelo. Al piano: Alfredo Rossi, Paul Badura Skoda, piano, María Tipo, piano, Annie Laffra, violonchelo. Al piano: Washington Quintás Moreno.
1954	Duo Glen List, violín y piano, Bernard Michelin, violonchelo. Al piano: Donato Colacelli, Ida Haendel, violín. Al piano Leo Schwartz, Marie-Therese Fournau, piano, Joseph Szigeti, violín. Al piano: Carlo Bussotti, Pnina Salzman, piano, Octeto de la Orquesta de Berlín , Byron Janis,

	piano , Christian Ferras, violín. Al piano: Leo Schwartz, Enrico Mainardi, violonchelo. Al piano: Leo Schwartz, Agrupación coral de cámara de Pamplona, Quinteto Chigiano. Sergio Lorenzi. Piano, violín, viola, violonchelo., Jorge Fontenla, piano, Cuarteto vocal Sodca: María Kallay, Noemí Souza, Sante Rosolen y Juan Carlos Ortíz.
1955	Cuarteto de cuerdas de la Asociación Wagneriana, Julio Perceval, órgano, Annia Dorfmann, piano, Roberto Caamaño, piano, Orquesta de cámara de Munich, Jesús María Sanroma, piano, Trío González Acedo Villaclara, Nicanor Zabaleta, arpa, Abbey Simon, piano, Berta Singerman, Gerard Souzay, barítono. Al piano: Dalton Baldwin, Dore Hoyer, bailarina. Al piano: Dimitri Wlatowitsch, Ruggiero Ricci, violín. Al piano: Leo Schwartz, Eva Heintz, violonchelo. Al piano: Alfredo Rossi, Christian Ferras, violín. Al piano: Leo Schwartz, Adolfo Odnoposoff, violonchelo. Al piano: Wahington Quintas Moreno, Cuarteto de Danzas, Conferencias a cargo del musicólogo Carlos Suffern sobre Panorama de la música argentina, Conferencia a cargo de Alberto Ginastera con la colaboración de A. Tauriello sobre "La música de nuestra época".
1956	Philippe Entremont, piano, Víctor de Narke, bajo cantante, Pia Sebastiani, piano, Cuarteto de Cuerdas Budapest, Isaac Stern, violín. Al piano: Alexander Zakin, Alfred Brendel, piano, Orquesta de cámara de Berlín, Louis Kentner, piano, Henryk Szeryng, violín. Al piano: Leo Schwartz, Gloria Davi, soprano. Al piano: Alfredo Rossi, Eugene Malinin, piano, Rodolfo Zubrisky, violín. Al piano: Valentín Zubrisky, Flora Nudelman, piano, Conjunto teatral "La Marea"; los días felices.
1957	Abbey Simon, piano, Gerard Souzay, barítono. Al piano: Dalton Baldwin, Nicanor Zabaleta, arpa, Rudolf Firkusny, piano, Andor Foldes, piano, Pierre Fournier, violonchelo. Al piano Alfredo Rossi, Cuarteto Paganini, Claude Kahn, piano, Bronislaw Gimpel, violín. Al piano: Wladislaw Szpilman, Christian Ferras, violín. Al piano: Pierre Barbizet, Zimble Sinfonietta de Boston, Haydée Helguera, piano, Antonio Tauriello, piano, Conferencia del Musicólogo Jorge Oscar Pickenhayn y recital de la soprano Julieta Hardoy. Tema: Evolución de la pedagogía musical.
1958	Henryk Szeryng, violín. Al piano: Leo Schwartz, Antonio Janigro, violonchelo. Al piano: Alfredo Rossi, Jacques Klein, piano , Berliner Ballet, ballet, Koeckert, cuarteto de cuerdas, Robert Mc Ferrin, barítono. Al piano: Carlos Tuxen Bang, Liliane Garnier, Ricardo Zugaro, violín y piano, María Luisa Anido, guitarra, Lia Demasi, piano, Teatro de Ópera de Cámara de Buenos Aires.
1959	Berta Singerman, Alberto Lysy, violín. Al piano: Jorge Lechner, Conjunto de Cámara de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, Raúl Spivak, piano, Betty Allen, mezzosoprano. Al piano: Jorge Lechner, Henri Lewkowicz, violín. Al piano: N. Saslavsky, Orquesta de Cámara Helvética, Cuarteto Janacek, González Acedo, piano y violín, Sigi Weissenberg, piano, Alberto Varady, violín. Al piano: Norberto Grosso, Dora Bonesatti de Harispe, piano, Orquesta Estable de Bahía Blanca, Coro del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la provincia. Noemí Souza, Beatriz Freixas.

[Anexo 8] Programación de conciertos de la Banda del Regimiento V de Infantería

Fecha	Ubicación	Programas de conciertos
Abril de 1928	Plaza Rivadavia	Marcha militar 12 de infantería de Tomazzi. Marcha sinfónica Ilusión de D'Agostino. Fantasía Il barbiere di Siviglia de Rossini. Himno del Centenario Himno a Bahía Blanca de De Rogatis. Preludio y coro Cavalleria Rusticana de Mascagni y charleston Original americano de Mac.
Marzo de 1931	Plaza Rivadavia	Marcha militar de Rivadavia, Marcha sinfónica, Patria, sinfonía. Tutti in maschera: Preludio y Salmodia, Final. Mefistófeles, Célebre Minuet de Bochierini, Tango Linghera de Filiberto
Octubre de 1931	Plaza Rivadavia	Marcha militar Patria de Zabatolli, Marcha sinfónica A mi pueblo de D'Agostino, Segunda Suite L'Arlessiene de Bizet, Himno al sol Iris de Mascagni, Marcha triunfal Aida, Verdi y Fox Trot Tus ojos en los míos de Trimboli
Enero de 1932	Plaza Rivadavia	Marcha militar Gral. Lavalle de M. Pucci; Sinfonía Poeta y Paisano de Suppi; Fantasia La reina del fonógrafo de Lombardo; Fantasía La sonámbula de Bellini; Rapsodia Fuite Andaluza de Rosa; Tango Tomo y obligo de Gardel
Marzo de 1932	Plaza Rivadavia	Marcha sinfónica de M. Bruno; Sinfonía Raymond de Tomas; La hija de Madame Angot de Lecoy; Aires españoles de Granados; Tango Madreselva de Canaro; Final segundo Polinto de Donizetti; Fox Trot de Chantecler; Ranchera Margarita silvestre, NN
Julio de 1932	Plaza Rivadavia	Marcha de los Granaderos del desfile del amor, Sinfonía Cavallería Leggera de Suppé, Escena y dúo acto primero de Norma de Bellini, Popurrí Aires españoles de Granados; Preludio y coro Cavalleria Rusticana de Mascagni; Fox Trot Tus ojos en los míos de Trimboli
Septiembre de 1932	Plaza Rivadavia	Marcha militar Gral. Medina de Pucci. Sinfonía homenaje a Verdi, We Marinis, Sunto acto, Trovatore, Verdi, Final acto segundo Aida; Canzone Rusticanella, Cortopassi, Rumba Fox trot, Fiesta Uhitcup.
Enero de 1933	Plaza Rivadavia	Marcha sinfónica. Homenaje De D'Agostino. Sinfonía original Pastorella de Filippa. Gran Fantasía, Tosca de Puccini. Potpurri Couplet célebres de Tellez. Potpuorri, Danzas y melodías nacionales de Berutti; Suite de valse. Les Sirenes de Waldteufel. Canción, popular Procesita de Arista. Tango milonga, La Muchachada del Centro de Canaro.
Junio de 1933	Plaza Rivadavia	Marcha militar. Sobre el labio, Speciale. Potpurri, Trovatore, Verdi. Marcha sinfónica, Bruno. Fantasía, Gheisa, Jones. Potpourri. Gran vía, Chueca. Tango la canción de Buenos Aires de Cufaro.
Diciembre de 1933	Plaza Rivadavia	Marcha militar, Gral. San Martín. D'Aló. Sinfonía La Muta, Di Portici. Auber. Cuarteto y dúo final, Rigoletto. Verdi. Preludio y Salmodia, Mefistófeles. Boito. Potpourri, La hija de la Madama Angot, Lecooq. Vals americano, Mis pensamientos. Dugour.
Marzo de 1934	Plaza Rivadavia	Campo de Mayo, marcha militar de Napoleoni. Vida Argentina, marcha sinfónica de Scleseco. L'Elisir d'amor, gran Fantasía de Donizetti, Aires criollos, Potpourri de Chueca y Valverde. Marcha Criollo, motivos nacionales de N.N.

Junio de 1934	Plaza Rivadavia	Marcha criolla, Aires y melodías nacionales. Kern. Sinfonía original, Satanella, Accorsi. Pot-pourri, Bocaccio. Suppé. Motivos célebres, Mosaico de Gounod, Tavan. Vals Lluvia de estrellas, Becucci. Zamba, Cuyana, Maurage y Couplet. Habanera, La Monteria, Guerrerc.
Abril de 1935	Plaza Rivadavia	Homenaje, marcha sinfónica. Aroldo, sinfonía de Verdi. Lo no sé llorar, tango. Tannhauser, fantasía de Wagner. Con casa y sin mujer, ranchera. L'Africana, acto cuarto de Méyerbeer. Maja, pasodoble.
Julio de 1935	Teatro Municipal	Acto por el 9 de julio. Junto a los coros de la Escuela Normal. Himno nacional argentino, boliviano y paraguay. Marcha San Lorenzo.
Julio de 1935	Plaza Rivadavia	Al infante argentino, Marcha sinfónica. Satanella. Fantasía sinfónica de Serventi. Ernani, acto 4 de Verdi. Trío en sol bemol, de Amancio Alcorta. Rapsodia Húngara n°2 Suite sinfónica de Liszt. Bahía Blanca, tango. General Rodríguez, Marcha militar.
Diciembre de 1937	Plaza Rivadavia	Marcha sinfónica Homenaje. Sinfonía Raymond de Thomas. Fantasía La Boheme de Puccini. El Yaguanv en cuatro números. Suite n°2 L'Arlesienne. Bailable. Marcha española.
Febrero de 1938	Plaza Rivadavia	Alt Kamarad, marcha militar de C. Teiko. El Guaragy, sinfonía de Gómes. Un ballo in maschera, acto 3 de Verdi, Suite Andaluza, rapsodia de Ross. Estilos Criollos de Marranti. Pescadoras de amor, vals de Abata. Hogar del Anciano, paso doble de Abato. Bahía Blanca, marcha militar de Pinto.
Septiembre de 1938	Plaza Rivadavia	Marcha sinfónica. El Guarany, sinfonía de Gómez. Norma, escena y duetto de Bellini. El Yaguani, estilos criollos de Buchino, Danubio azul de Strauss. Rusticanella, canción de Cortapassi. San Lorenzo, marcha militar de Silva
Marzo de 1939	Plaza Rivadavia	Atilio Bruno, Marcha sinfónica. El barbero de Sevilla, sinfonía. Traviana, acto 3. Tanhauser, fantasía Wagner. Facetta Nera, Paso Doble. Alguno de estos días, fox-trot. Humayt'a, Marcha militar, A. Rome
Agosto de 1939	Plaza Rivadavia	Marcha militar, Sinfonía La basilicata en el mundo, D'Agostino. Fantasía El barbero de Sevilla, Rossini. Rapsodia Húngara n°2, Liszt. Intermezzo En un mercado persa; Kellebey. Vals Los Patinadores Waldtenfel. Paso doble Carita Morena Ruccione.
Julio de 1945	Plaza Rivadavia	Reconquista, marcha militar de Tonazzi. La Casta Susana, Fantasía de Gilbert. En un mercado Persa, fantasía descriptiva de Ketelbey. Narcistruz, intermedio de Nevin. Clavel del Aire, canción porteña de Filiberto. La vi llegar, tango de Franchini. Pasa la vida, vals de G. del Barrio. Claveles mendocinos, zamba de Pelaia. Trenzas, tango de Pontier, marcha final.
Marzo de 1946	Plaza Rivadavia	Avenida de las Camelias, marcha militar de Tonazzi. Celos, tango gitano de Gade. Princesita Sevillana, paso doble de Ibáñez. Huella de Aguirre, Curu-Malal, marcha militar de Ríspoli, Gitana rusa, tango. Ficha personal, milonga del pollito. Bajo los puentes de París, Vals y Laguna del Diamante, marcha militar de Sánchez.
Mayo de 1951	Plaza Rivadavia	Obras de Aguirre, Williams y Gilardi.

Agosto de 1951	Plaza Rivadavia.	Danza n°5 de Brahms, Pericón por María. Córdoba de Albéniz. Rapsodia santiagueña de Gómez Carrillo, Serenata de Schubert, Sylvia de Leo Delibes. Poeta y aldeano de Francisco Suppé.
1952		Canción de la quena de Barrera, Anillo de Hierro de Marques, Alma de Bohemio de Firpo, Narcisus de Nevin, Griseta de Delfino, Huella de Aguirre, Festival de Suppé.
Agosto de 1958	Teatro Municipal	Aires criollos de Beltrame, Pericón nacional de Grosso, India de Flores. Andante de Rachmaninoff, Danza de las gitanas de Saint-Saëns. España, vals de Wltherulfeld, Aida de Verdi.

[Anexo 9] Programación de conciertos de la Orquesta Sinfónica Municipal, dependiente de la Comisión Municipal de Cultura, noviembre 1946

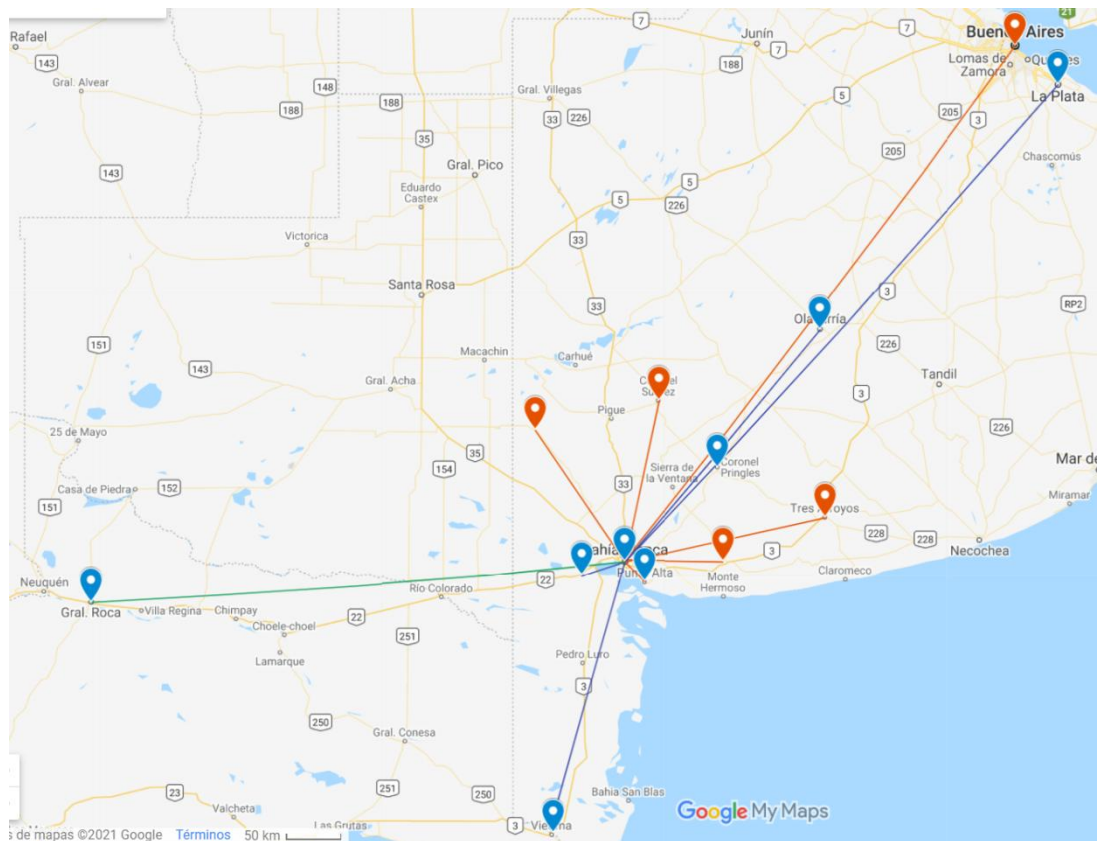
Obra	Autor	Periodización	Origen
Obertura de la ópera buffa "El matrimonio secreto"	Domenico Cimarrosa	Finales del siglo XVIII	Italia
Sinfonía n°100 "Militar"	Joseph Haydn	Finales del siglo XVIII	Austria
Bacanal de la ópera "Sansón y Dalila"	Camille Saint-Saëns	Finales del siglo XIX	Francia
"La firmeza" de la Serie Argentina para orquesta	Gilardo Gilardi	Siglo XX	Argentina
"Chacarera" de la Serie Argentina para orquesta	Gilardo Gilardi	Siglo XX	Argentina
"Gato"	Emilio Napolitano	Siglo XX	Argentina
Obertura de "Athalia"	Félix Mendelssohn	Mediados del siglo XIX	Alemania

[Anexo 10] Programación de conciertos del Cuarteto del Sur, dependiente de la CMC.

Fecha y ubicación	Obra	Autor	Periodización	Origen
Primer concierto. Diciembre de 1948, en ABR	Cuarteto op. 77 n°1	Joseph Haydn	Finales siglo XVIII	Austria
	Andante	Carl Ditters von Dittersdorf	Siglo XVIII	Austria
	Minuetto	Wolfgang A. Mozart	Siglo XVIII	Austria
	Adagio del Cuarteto "El Emperador"	Joseph Haydn	Finales siglo XVIII	Austria
	Scherzo	Alexander Borodin	Finales siglo XIX	Rusia
	Cuarteto K. n° 458 "La Caza"	Wolfgang A. Mozart	Finales siglo XVIII	Austria
Octubre de 1949, en ABR	Cuarteto Op. 42	Joseph Haydn	Finales siglo XVIII	Austria
	Alegretto	Wolfgang A. Mozart	Siglo XVIII	Austria
	Interludium in modo antico	Aleksandr Glazunov	Finales siglo XIX	Rusia

	Adagio	Carl Ditters von Dittersdorf	Siglo XVIII	Austria
	Intermezzo Op. 13	Félix Mendelssohn	Principios siglo XIX	Alemania
	Minuetto	Wolfgang A. Mozart	Siglo XVIII	Austria
	Cuarteto K. n° 458 La Caza	Wolfgang A. Mozart	Finales siglo XVIII	Austria
	(Fuera de programa) Minuetto	Juan Pedro Esnaola	Siglo XIX	Argentina
Julio de 1950, en ABR	Cuarteto Op. 74 n°2	Joseph Haydn	Finales siglo XVIII	Austria
	Nocturno	Alexander Borodin	Finales siglo XIX	Rusia
	La oración del torero	Joaquín Turina	Principios siglo XX	España
	Minuetto	Giovanni Bolzoni	Finales del siglo XIX	Italia
	Preludio con aire de triste	Enrique Albano	Principios siglo XX	Argentina
	Zamba	Armando Schiuma	Principios siglo XX	Argentina
	Cuarteto Op. 18 n°4	Ludwig Van Beethoven	Finales siglo XVIII	Alemania

[Anexo 11] Presentaciones del Cuarteto del Sur en la zona entre 1949 y 1951



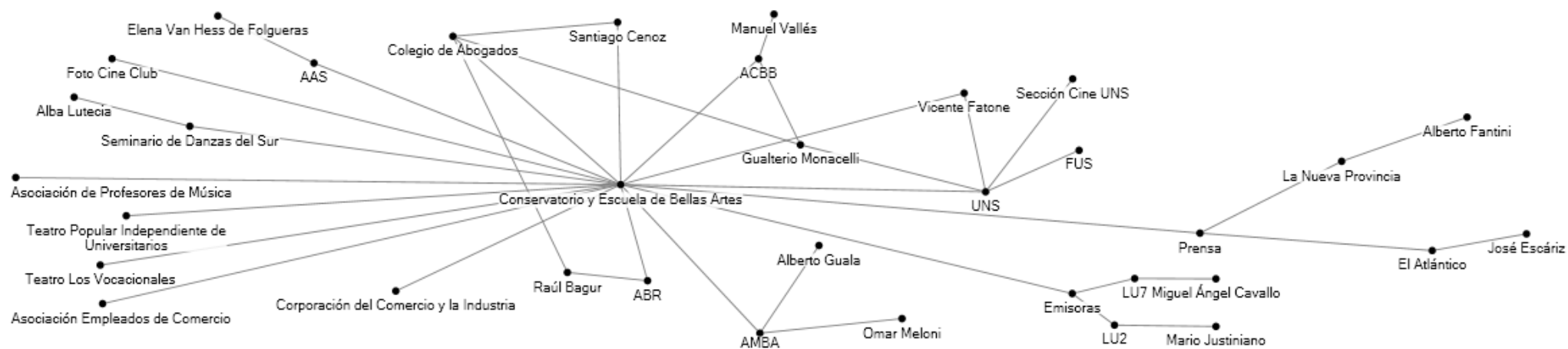
Fuente: Elaboración propia. En color rojo se consignan las presentaciones realizadas durante el año 1949, en azul las de 1950 y en verde las de 1951.

[Anexo 12] Integrantes de los coros fundados por Luis Ramírez Urtasun en 1953 y 1964

	1953	1964	
	SOCIEDAD CORAL DE BAHÍA BLANCA	CORO POPULAR UNIVERSITARIO	
Sopranos	Alexander, Nelly Esther	Esperguin, Nora	Ramírez Urtasun, Juliana B. de
	Abdala, María Teresa	Galay, Lucila E.	Ramos de Rodríguez, Vida
	Blasoni, Juliana	Gantzer, Elisa	Sagarzazu, María Cristina
	Calderucho, Norma	Gantzer, Emilia	Sola, María Elena
	Castillo, Clara	García Armendáriz, Norma	Tallarico, Alicia
	De Angelis, María Teresa	Harms, Mónica	Trillo, Martha
	Merlini, Esmeralda	Heredia, Marta	
	Pérez, Haydée	Iriarte, Florentina M.	
	Pujol, Dora Hilda	Iriarte, Rosa M.	
	Ramos, Vida Helena	Martín, Selma	
	Ramos Cortez, Irma	Muñiz, Raquel	
	Real, Perla	Nozal, Gloria	
	Riobó Nélica	Ortíz, María Inés	
	Weinzettel, María	Pessi, Cora	
Contraltos	Aranda, Sara	Arrieta, Argelia	Mochen, Marta Susana
	Borau, Luisa	Bertran, Nuri	Signorini, Mirta
	Cortina, Virginia	Blanco, Nora	Tarulli, Susana
	Chistik, Clara Inés	Blanco, Stella Maris	Tridente, Irma
	Ferrari, Noemí	Ferrari, Noemí	Vera, Lucía Emma
	García, Ruby	García Ruby	Volpellier, Mercedes
	Gordon, Greta	Gentili, María Rosa	
	Luayza, Cristina	Gentili, Mónica	
	Maruenda, Heliana	Gonzalez, Francisca	
	Mayer Méndez, Isabel	Grimoldi, Perla F. de	

	Ortiz Lobos, M. Isabel	Ludwig, Irma	
	Popischill, Adelina	Maruenda, Eliana	
	Ramos Cortez, Dora	Mayer, Isabel	
	Santillán, Delia	Meske, Nelli	
Tenores	Blanco, Miguel	Bohuny, Francisco	Werner, Lantschner
	Fagoaga, Mario	Carbonetti, Horacio	Leoz, Cesáreo
	Fuentes, Alfonso	Cartagena, Haroldo	López, Mario
	Leoz, Cesáreo	De la Fuente, Rolando	Menghini, Luis
	Lezcano, Mario	Domini, Vicente	Peñuñuri, Omar
	Novelli, Aldo	Fuentes, Alfonso	Pessi, Eduardo
	Obiol Rivera, Enrique	García del Cerro, Carlos	Sellan, Juan
	Pellegero, Carlos	Gentili, Antonio	Sellan, Luis
		Vivlio, Amadeo	
Bajos	Evangelista, Alberto	Ardissono, Néstor	Martínez, Albor
	Fontana, Carlos	Barna, Alejandro	Mensch, Isaac
	Merlini, Nildo	Bernabé, Omar	Murphy, Eduardo Ramón
	Montenegro, Raúl	Calzetta, Julio Antonio	Neiendam, Horacio
	Mayer Méndez, Eugenio	Darlan, Roberto Oscar	Pastene, Eduardo
	Rodríguez, Néstor	Galay, José Norberto	Rodríguez Núñez, Néstor
	Salerno, Antonio	Giorgetti, Oscar Alberto	Sellán, Carlos
	Valdovino, Héctor	Gennaro, Jorge	Sierra, Elmo José
		Grimoldi, Bruno Juan	Urquiyo, Julián
		Grimoldi, César Augusto	Valdovino, Héctor
		Maronna, Jorge	Vidal, Salvador
			Villahoz, Raúl Manuel

[Anexo 13] Movimientos locales para la concreción de dos proyectos simultáneos: el Conservatorio y la Escuela de Bellas Artes



Fuente: Elaboración propia.