



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Departamento de Humanidades

TESINA DE LICENCIATURA EN HISTORIA

**MÚSICOS EN RED: La creación del Conservatorio Provincial de Música en
el proceso de institucionalización cultural de Bahía Blanca (1956-1957)**

MARÍA NOELIA CAUBET

BAHÍA BLANCA
ARGENTINA
2015

Prefacio

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Historia de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por María Noelia Caubet en la orientación Historia del Arte bajo la dirección de la Dra. María de las Nieves Agesta.

21 de diciembre de 2015

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

Índice

Agradecimientos	1
Índice de Siglas	2
Introducción	3
Estado de la cuestión	6
Marco teórico-metodológico	12
Capítulo 1: Sociedad civil y mundo de la música a principios del siglo XX en Bahía Blanca....	18
1. La educación musical durante la primera mitad del siglo XX	19
1.1. La enseñanza privada y el desarrollo de las artes	19
1.2. Los primeros intentos de institucionalización oficial: la Comisión Municipal de Cultura y la Escuela de Bellas Artes del Instituto Tecnológico del Sur	25
2. Asociacionismo y vida musical	30
2.1. Organismos de consumo e interpretación	30
2.2. “Sin músicos no empieza el baile”: la conformación de las asociaciones profesionales	33
Capítulo 2: La oficialización de la música en la década del cincuenta	37
1. Iniciativas estatales y movimientos civiles para la concreción del Conservatorio de Música y Arte Escénico.....	38
1.1. El rol del Estado provincial luego de la “Revolución Libertadora”	38
1.2. “Escuela de Música y Arte Escénico para Bahía Blanca”: los movimientos de la sociedad civil en torno a la fundación del Conservatorio	41
1.3 La Orquesta como “complemento indispensable”	47
2. La estructuración del Conservatorio y la institucionalización de un gusto musical.....	49
2.1 La fundación del Conservatorio en el imaginario bahiense.....	49
2.2 Aulas Musicales: las carreras, los títulos y la selección de los docentes	51
2.3 El concierto inaugural	57
Conclusiones	63
Fuentes	66
Bibliografía	67
Anexo	73

Agradecimientos

Los caminos transitados en el Conservatorio de Música y en la Universidad Nacional del Sur sembraron en mí una profunda atracción por la Historia y las expresiones artísticas, intereses que se enlazaron de manera definitiva a partir del cursado de la materia *Historia del Arte y la Cultura*. Las docentes integrantes de la cátedra despertaron mi inquietud por la investigación y me alentaron a emprender este estudio. Agradezco, en primer lugar, a mi directora, la Dra. María de las Nieves Agesta por sus pacientes y minuciosas lecturas, sus acertados comentarios, el estímulo y sostén permanentes. Una mención especial merece la Dra. Diana Ribas por su acompañamiento afectuoso en mis primeros pasos en el mundo académico y por dirigirme en la beca otorgada por la Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC), cuyo financiamiento contribuyó a la elaboración de este trabajo. A Nieves y a Diana, gracias por inspirarme día a día a través de su ejemplo profesional y humano.

Quiero reconocer además a la Dra. Silvina Jensen y al Dr. Leandro Di Gresia por las lecturas del proyecto de investigación inicial, elaborado en la materia *Metodología de la Investigación Histórica* así como a la Lic. Andrea Pasquaré por sus comentarios y apreciaciones.

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

A mis amigas y compañeras de los proyectos de investigación *Usos y problemas de la imagen en la historia regional* y *Cultura y artes en Bahía Blanca: entre la institucionalización y la emergencia (siglos XX y XXI)* dirigidos por la Dra. Ribas e integrados por María de las Nieves Agesta, Juliana López Pascual, Ana Vidal, Paola Sierra, María Victoria Gómez Vila, Candela Ferracutti y Celeste Belenguer.

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 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 y a Vanesa Aceituno de la Biblioteca del Conservatorio Provincial de Música.

Quiero agradecer también a quienes me facilitaron el acceso a sus archivos personales y sus memorias: Gabriel Alberto Guala, Héctor Valdovino, Alberto Azzolina, Perla Fortunati y Ana María Borel de Selvarolo. Mi agradecimiento va además para Ástor Vitali, quien compartió conmigo documentos relevantes para la reconstrucción de la Asociación de Músicos Bahienses.

A mis amigos de toda la vida, a los que están cerca y a los que están lejos, pero me acompañan siempre. Gracias a mis padres, Cristina y Alfredo y a mis hermanos, Javier y Silvina, por su apoyo insustituible y cariñoso y por alentarme en cada proyecto que emprendo. A Luciano, por acompañarme lealmente en la cotidianeidad de este trabajo.

Índice de Siglas

AAS: Asociación Artistas del Sur

ABR: Asociación Bernardino Rivadavia

AGRA: Asociación Gente de Radio y Afines

AMBA: Asociación de Músicos Bahienses

APO: Asociación del Profesorado Orquestal

CLAEM: Centro Latinoamericano de Estudios Musicales

CMBA: Comisión Municipal de Bellas Artes

CMC: Comisión Municipal de Cultura

DEA: Dirección de Educación Artística

ITS: Instituto Tecnológico del Sur

SADAP: Sindicato Argentino de Artistas Plásticos

SDEA: Sindicato de Escritores Argentinos

UNS: Universidad Nacional del Sur

Introducción

En la presente tesina se abordará el proceso de creación del Conservatorio de Música de Bahía Blanca desde julio de 1956, cuando la ministra de Educación Elena Zara de Decúrgez visitó la ciudad, y noviembre de 1957, mes en que se efectuó la inauguración de la institución. El término inicial de este recorte temporal se fundamenta en que fue la llegada de esta funcionaria la que dio el impulso decisivo a la concreción definitiva del proyecto dieciséis meses más tarde. La entidad, abocada a la formación de músicos y docentes especializados en la enseñanza de esta disciplina, surgió gracias a la mediación de Alberto Ginastera¹ como segunda filial del Conservatorio de Música y Arte escénico de La Plata, dirigido también por él, y del cual dependió hasta que en 1959 pasó a estar a cargo de la Dirección de Educación Artística (DEA) de la provincia de Buenos Aires.² Su instauración no constituyó, sin embargo, un acontecimiento aislado, sino que se inscribió en un proceso cultural y político más amplio de institucionalización oficial de las artes llevado adelante por el Estado provincial durante el período. En este marco, se habilitaron en la ciudad la Escuela de Artes Visuales (1951) y el mencionado Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957), se oficializó la Escuela de Danzas y Estudios Coreográficos (1957) y se conformaron otros organismos dedicados a la interpretación, como la Orquesta Estable (1959) y el Ballet del Sur (1961). Este ciclo culminó en la estructuración de la antedicha Dirección de Educación Artística bonaerense en 1958, que fue nucleando de modo progresivo los organismos de enseñanza en esta jurisdicción.

Considerando que los estudios respecto del surgimiento del Conservatorio son escasos, esta investigación aportará a la reconstrucción, complejización y análisis del campo cultural bahiense en la década mencionada, poniendo de relieve la articulación de las distintas escalas de análisis, la dialéctica micro/macro y las vinculaciones entre lo individual y lo estructural. En este sentido, el accionar estatal mediado por la gestión de Decúrgez y la intervención de Ginastera se conectaron con la existencia de instituciones previas y de redes profesionales y personales que permitieron superar la dimensión local al articular las ciudades de Bahía Blanca, La Plata y Buenos Aires.

¹ 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. Suárez Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, 1967.

² *Resolución 03592*. La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 26 de agosto de 1959.

De acuerdo a Juliana López Pascual,³ el justicialismo desencadenó un proceso que anudó fuertemente las preocupaciones de la cultura a la esfera estatal y que continuó vigente a pesar del derrocamiento del gobierno peronista. En concordancia con ello, se conformaron instituciones oficiales que articularon de manera estratégica los intereses intelectuales y artísticos de los sectores profesionales liberales con el desarrollo oficial, generando políticas culturales públicas. La autodenominada “Revolución Libertadora” de 1955 inauguró una nueva coyuntura política en la historia nacional: el golpe militar significó el triunfo del antiperonismo, un colectivo heterogéneo aunado por el rechazo a la figura de Perón, a la vocación hegemónica del régimen y a su modelo político-social igualitarista. De esta manera, el nuevo grupo dirigente intervino de modo decisivo en las esferas educativa y cultural con el objetivo de reconstruir las instituciones y emprender la estrategia desperonizadora para desmontar el “aparato totalitario”. A pesar de ello, y tal como señala López Pascual, estos cambios no supusieron un corte radical con la gestión peronista en lo referido a la formalización de la cultura que, por el contrario, permaneció en gran medida bajo la incumbencia estatal.

La institucionalización oficial de la enseñanza musical en Argentina alcanzó su momento de esplendor a principios del siglo XX con la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1924) y el Conservatorio Municipal de Buenos Aires (1927). En 1948 la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Buenos Aires designó a Alberto Ginastera como asesor para organizar el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, cuya creación incluyó bajo su dependencia a las escuelas de Música, Arte Dramático y Danzas y respondió al programa de gobierno que tuvo especial preocupación por impulsar las actividades culturales en la provincia. Continuando con esta labor, en la década de 1950 se fueron abriendo filiales del Conservatorio platense en diversos distritos del territorio bonaerense (Banfield, Bahía Blanca, Chivilcoy), los cuales, en la medida en que la DEA se iba organizando y ampliando, fueron adquiriendo independencia. No obstante ello, siguieron creándose entidades privadas, como el Centro Latinoamericano de Estudios Musicales (CLAEM) en el Instituto Di Tella que funcionó como núcleo decisivo de renovación técnica y estética entre 1963 y 1970.⁴ En el ámbito universitario, se conformó en primer término una Facultad de Artes y Ciencias Musicales en la Universidad Católica Argentina (1958) y, más tarde, se creó la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1986).

³ López Pascual, Juliana. *Representaciones, prácticas y tensiones en la institucionalización de las actividades culturales. Bahía Blanca, 1940-1969*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2014. [tesis doctoral inédita]

⁴ Véase: 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.

Desde finales del siglo XIX, Bahía Blanca había sufrido un proceso de cambios materiales producto de su integración al modelo agroexportador como nodo ferro-portuario. Su incorporación al sistema productivo estuvo acompañada de un crecimiento exponencial de la población como resultado de la afluencia inmigratoria y de la expansión de las actividades primarias.⁵ Para mediados del siglo XX, la ciudad se había convertido en centro económico-financiero y político de una extensa área de influencia que abarcaba tanto al sudoeste bonaerense como el norte patagónico. 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 el desarrollo de la literatura y las artes visuales, en el aumento del número de instituciones y agrupaciones específicas y en el surgimiento de nuevos mecanismos de distribución, circulación y uso de los bienes culturales.⁶

En el caso del arte que nos ocupa, distintos factores coadyuvaron a la creciente autonomización y profesionalización de la disciplina: la temprana existencia de cuerpos de enseñanza y consumo, la multiplicación de *formaciones*⁷ dedicadas a la interpretación instrumental y vocal, la organización de asociaciones profesionales y la configuración de un público aficionado que, en posesión de cierto capital cultural, buscó diferenciarse de otros grupos sociales a partir de un gusto distintivo. Las demandas de la sociedad civil⁸ se tradujeron entonces en la constitución de entidades específicas por iniciativas de particulares primero y por intervención del Estado más tarde. En efecto, el Conservatorio contaba con importantes antecedentes que habían generado las condiciones de posibilidad para su surgimiento al impulsar la enseñanza y la conformación de conjuntos musicales, contribuyendo así a la difusión y a la educación formal en la disciplina. La fundación del Conservatorio oficial supuso la concreción de viejas aspiraciones de los músicos locales que activaron sus contactos individuales e institucionales nuevos o preexistentes, tanto dentro de la ciudad como fuera de ella, en pos de obtener el aval de compositores como Ginastera y el respaldo de las autoridades provinciales. De esta forma, el proyecto contó con el apoyo tanto del Sindicato de Músicos de la República Argentina como de entidades bahienses, como la Universidad Nacional del Sur, la

⁵ Sobre este proceso véase: Ribas, Diana I. *Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2008. [tesis doctoral inédita]

⁶ Agesta, María de las Nieves. *Mundos de papel. Las revistas en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1902-1927)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2013. [tesis doctoral inédita]

⁷ En el sentido dado por Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980, p. 139. Véase al respecto: Marco teórico-metodológico.

⁸ Entendemos a la sociedad civil como “aquella esfera históricamente constituida de derechos individuales, libertades y asociaciones voluntarias, cuya autonomía y concurrencia mutua en la 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* formulado para dar cuenta de “las instituciones e individuos con vocación de participar o influir en la dirección del estado o de subvertir la sociedad y el estado.” Véase: 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.

Asociación Bernardino Rivadavia, la Asociación Cultural, la Corporación del Comercio y la Industria, el Colegio de Abogados, el Seminario de Danzas Clásicas del Sur y los diarios *El Atlántico* y *La Nueva Provincia*.

En este sentido y teniendo en cuenta lo anterior, puede sostenerse que *el surgimiento del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca se insertó en una coyuntura político-cultural favorable a la institucionalización de las artes que hizo posible la confluencia entre las aspiraciones de agentes e instituciones locales y el proyecto educativo provincial, mediado por la acción individual de Alberto Ginastera. En este marco, la creación de la nueva entidad educativa contribuyó a configurar un campo musical local diferenciado mediante la instauración de las condiciones necesarias para la creciente especialización y profesionalización de la disciplina y para la formación de una cultura musical ligada al canon académico.*

Esta tesina se propone entonces como objetivo general analizar la conformación del Conservatorio entre 1956 y 1957, atendiendo a las formas en que se articularon las iniciativas locales con las políticas llevadas adelante por el Estado provincial, a fin de reconstruir el proceso de configuración y de diferenciación interna del campo cultural local así como el de formación de una cultura musical academicista. En particular, se busca identificar los agentes que intervinieron en la apertura del Conservatorio y los objetivos que los movilizaron, reconstruir las redes que generaron, tanto dentro como fuera de Bahía Blanca, e indagar acerca de los circuitos de formación previos al establecimiento oficial. En este sentido, se vincula la política cultural y educativa⁹ de la provincia con las acciones de los agentes locales y nacionales. De la misma forma, se propone estudiar la construcción de repertorios para recuperar las representaciones institucionalizadas sobre el arte y el gusto existentes en el período considerado y examinar los vínculos entre las creaciones del Conservatorio y de la Orquesta Estable.

Estado de la cuestión

Si bien no existen investigaciones académicas dedicadas al Conservatorio y a su historia, es posible encontrar referencias a él en textos de carácter periodístico, conmemorativo o de divulgación. Pese a que los artículos de Nicolás Ciarniello¹⁰ y Ana Luisa Dozo¹¹ no se propongan el estudio de las instituciones de formación musical, han indagado sobre la labor de Julio César Avanza en la Comisión Municipal de Cultura, organismo que se propuso constituir y

⁹ Concebimos a la política educativa como el conjunto de fuerzas que intentan dar direccionalidad al proceso educativo y las relaciones que se dan dentro del Estado para la configuración y control de la práctica educativa, dentro de una formación histórica precisa. Véase: Filmus, Daniel y Nora Gluz. *Política Educacional*. Buenos Aires, Universidad Virtual de Quilmes, 2000.

¹⁰ Ciarniello, Nicolás. *Julio César Avanza. Un homenaje demorado*. Bahía Blanca, Fundación Senda, 1992.

¹¹ 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.

reglamentar las Escuelas Municipales de Arte Escénico y Declamación y de Bellas Artes, el Conservatorio Municipal y la Orquesta Sinfónica. Asimismo, Edgard Mauger de la Branniere, en un artículo publicado a propósito del Centenario del diario *La Nueva Provincia*¹² y en su *Historia de la Música en Bahía Blanca*,¹³ describe el panorama de la música bahiense de los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX, los sucesivos intentos de organización de una orquesta estable y la concreción de este proyecto en 1959.

La enseñanza y la cultura musical en la ciudad han sido abordadas de modo escaso por la historiografía local. Más allá de algunas menciones ocasionales en publicaciones académicas colectivas,¹⁴ pueden destacarse aquí las investigaciones 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 algunos debates, prácticas e instituciones que operaron como antecedentes del Conservatorio oficial. Estos y otros estudios de la misma autora ofrecen una perspectiva teórica proveniente de la Historia de la Cultura que permite vincular el campo de la música con el de otras artes a partir del rastreo de agentes que tuvieron actuación en distintos espacios.¹⁵ Referidas a un período posterior, resaltamos las investigaciones 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.¹⁶ Esta investigación se propone continuar esa línea de trabajo y explorar las vinculaciones entre el Estado, las políticas culturales y las iniciativas particulares a propósito de la conformación del Conservatorio Provincial, entidad no abordada por López Pascual. Desde el punto de vista teórico-metodológico, esta tesina se situará también en la perspectiva sostenida por ambas investigadoras, puesto que trabajará 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 que llevó a la apertura del Conservatorio.¹⁷

Las formas de institucionalización de la música a escala nacional han sido abordadas por Melanie Plesch y Gerardo V. Huseby¹⁸ en los capítulos de su autoría incluidos en los dos tomos

¹² Mauger de la Branniere, Edgard. "Al compás de los años". En: Ídem. pp. 262-270.

¹³ Mauger de la Branniere, Edgard. *Historia de la Música en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, s/e, 2010, pp. 52-65.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit.

¹⁷ Véase Marco teórico-metodológico.

¹⁸ 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.

de *Arte, Sociedad y Política* dirigidos por José Emilio Burucúa. De forma general, los autores sintetizan el devenir de la educación de Buenos Aires desde las primeras décadas del siglo XIX. Por su parte, las contribuciones de la pedagoga Violeta Hemsy de Gainza¹⁹ nos brindan un acercamiento histórico a la enseñanza de esta disciplina en el nivel superior y a la tradición institucional del conservatorio. Desde una perspectiva biográfica, Pola Suárez Urtubey²⁰ contribuye al análisis del accionar de Alberto Ginastera²¹ en la instauración de establecimientos de enseñanza como el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata y el Centro Latinoamericano de Estudios Musicales mencionado con anterioridad. En este libro, al igual que en el de Eduardo Storni,²² aparecen algunos datos de importancia respecto de las vinculaciones del compositor con los gobiernos peronistas y con los posteriores a la “Revolución Libertadora” que permiten analizar las relaciones entre aquel proceso de formalización y la política. Estos y otras biografías, coinciden en resaltar el prestigio de Ginastera tanto en la Argentina como en el circuito internacional durante la segunda mitad del siglo XX, permitiendo comprender la legitimidad de la que gozaba en el campo musical nacional y que se proyectó sobre el Conservatorio oficial, cuya fundación y organización avaló. Cabe señalar que estos textos, si bien ofrecen algunos datos significativos acerca de la labor institucionalizadora de Ginastera en Capital Federal y La Plata, se refieren a la descripción y análisis de su obra compositiva. En nuestro caso, por el contrario, preferiremos un enfoque sociológico que privilegie su trabajo como gestor y que preste especial atención a su rol como mediador entre el campo específico en conformación y la esfera gubernamental.

Puesto que la música presentó condiciones similares a las otras artes en su proceso de institucionalización, resulta relevante recuperar también aquí la historiografía referida a las demás disciplinas que han recibido una mayor atención por parte de los investigadores. Esta cuestión en Bahía Blanca ha sido examinada por María de las Nieves Agesta²³ a propósito de los primeros salones realizados entre 1924 y 1926. A partir del estudio de la conformación de la Asociación Artística y el Salón de Arte inaugurado por aquella, Agesta analiza el rol asumido por las asociaciones civiles y el Estado en la configuración inicial del campo artístico local. En

¹⁹ Hemsy de Gainza, Violeta. “La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX. Realidad y perspectivas”. *Doce notas, monográfico Educación*. Madrid, año IV, n° 3, 1999, pp. 59-73.

²⁰ Suárez Urtubey. *Alberto Ginastera*. Op. cit.

²¹ Referencias acerca de Alberto Ginastera pueden ser halladas en bibliografía nacional e internacional. Véase: Aretz, Isabel. *América Latina en su música*. México, Siglo XXI, 1977; Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Camps. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Ricordi, 1990; Chase, Gilbert. “Alberto Ginastera: Argentine Composer”. *The Musical Quarterly*. Oxford, Oxford University Press, vol. 43, n° 4, 1957 pp. 439-460; “Remembering Alberto Ginastera”. *Latin American Music Review*. Texas, University of Texas Press, vol. 6, n°1, 1985, pp. 80-84 y Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires, Biblos, 2013.

²² Storni, Eduardo. *Ginastera*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

²³ 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: Miralles, Glenda, Perren, Joaquín, Ruffini, Martha y otros *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, 2015.

relación con esto, Diana Ribas²⁴ aborda la organización de espacios de exposición en torno al Centenario de la ciudad en 1928, que posibilitaron la circulación de producciones metropolitanas así como la formación de un incipiente mercado local. Enfocándose en un período posterior, Juliana López Pascual²⁵ ha indagado acerca de las tensiones en el campo artístico bahiense en la década de 1960. Esta autora centra su atención en el Museo de Bellas Artes durante la gestión de Ubaldo Tognetti (1963-1968) y brinda una aproximación a instituciones como la Escuela de Bellas Artes Proa (oficializada como Escuela de Artes Visuales), la Asociación Artistas del Sur, y distintos grupos como El Tablado Popular y el Movimiento Independiente Plástico, entre otros, señalando la importancia de avanzar en el estudio del campo cultural en relación con el político.

En esta misma línea, se encuentran los estudios de Andrea Giunta y María Amalia García referidos a las artes en la Capital, que resultan muy pertinentes para nuestro trabajo en tanto permiten descubrir las distancias que separaron el ambiente capitalino del de Bahía Blanca, por un lado, y el campo de la plástica del de la música, por otro. Giunta²⁶ analiza las formas que asumieron los proyectos de internacionalización del arte argentino y de la vanguardia en los años sesenta considerando sus tensiones con la política y destacando el papel del Estado en la promoción de proyectos artísticos institucionales. En este contexto, recupera las representaciones discursivas que privilegiaron la novedad, juventud e internacionalismo y descalificaron el período precedente. Por su parte, María Amalia García²⁷ indaga acerca de las vanguardias en los años cincuenta cuando el arte abstracto se apoderó del horizonte latinoamericano, enfocándose en los intercambios culturales entre Argentina y Brasil. El panorama que presentan ambas autoras difiere del bahiense porque, mientras la abstracción era la tendencia hegemónica en Buenos Aires, era la estética más clásica la que se privilegiaba en Bahía Blanca. Así, si en la Capital se estaban explorando los recursos que brindaban los medios tecnológicos para la producción del sonido y la indagación de nuevas estrategias a partir de la construcción de nuevos códigos y la utilización de procedimientos complejos,²⁸ aquí el Conservatorio oficial enaltecía una estética musical europeizante, academicista y tradicional en su lenguaje.²⁹

²⁴ Ribas, Diana. “¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en Bahía Blanca (1928-1940)”. En: Baldassarre, María Isabel y Silvia Dolinko (edit.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, Archivos del CAIA IV-Edutref, vol. 2, 2012, pp. 81-108.

²⁵ López Pascual, Juliana. “*Trincheras*”: *El campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, EdiUns, 2015.

²⁶ Giunta, Andrea. “Proclamas y programas durante la Libertadora”. En: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 85-128.

²⁷ García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

²⁸ Siguiendo las tendencias europeas, se buscaron nuevas formas de organizar el discurso sonoro, entre ellas el dodecafonismo, el serialismo, el serialismo integral, el aleatorismo y la politonalidad.

²⁹ Caubet, María Noelia. “El gusto musical institucionalizado: la programación del concierto inaugural del Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1957)”. En: Miralles, Perren, Ruffini y otros. *VI Jornadas de Historia de la Patagonia...* Op. cit.

Junto a esta bibliografía específica de referencia, es necesario también mencionar –sin pretensiones de exhaustividad– la historiografía que analiza diversos procesos políticos, económicos, sociales y educativos del período que nos interesa. La producción local sobre la etapa anterior a la que nos ocupa cuenta con aportes relevantes, entre los que se destaca el de José Marcilese,³⁰ 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 de estudio, Marcilese³¹ 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 son significativas debido a que dan cuenta de algunas iniciativas respecto de la creación de instituciones públicas de enseñanza previas al Conservatorio Provincial, de la misma forma que sus estudios –en coautoría con María Jorgelina Ivars– sobre el Coro de la Universidad Nacional del Sur, contribuyen a la reconstrucción del campo musical a mediados del siglo XX.³²

Vinculadas a lo anterior pero referidas al período posterior a 1955, las indagaciones de Patricia Orbe³³ respecto de los grupos y las ideologías de la comunidad universitaria bahiense permiten examinar el accionar de los académicos nucleados en la Universidad Nacional del Sur que apoyaron la conformación del Conservatorio oficial, aportando, a su vez, a la reconstrucción de los procesos sociopolíticos en que ambos se insertaron.³⁴ En este sentido, Orbe 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. De esta manera, la autora examina la trama político-ideológica de la comunidad universitaria bahiense hasta el momento en que se consolidó su autonomía luego de la primera elección de mediados de 1957.

Los estudios respecto de la política educativa en la provincia de Buenos Aires revisten especial importancia en este contexto, dado que permiten poner en diálogo los intereses y representaciones de los grupos que impulsaron la instauración del Conservatorio oficial con los

³⁰ Marcilese, José. *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía, 1945-1955*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2015.

³¹ 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.

³² 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.

³³ 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]

³⁴ 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, 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.

de las clases gobernantes del período, materializados en disposiciones relativas a la enseñanza. Resulta de particular interés la tesis de maestría de Mara Petitti³⁵ referida a estos temas en el territorio bonaerense durante la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952). La autora aborda el objeto adoptando una perspectiva compleja que considera la ampliación de las competencias estatales, la modificación de la estructura administrativa y la sanción de nuevas leyes y políticas que integraron sujetos que hasta el momento no habían sido atendidos por el sistema educativo. Asimismo, sus indagaciones respecto de la enseñanza primaria luego de la “Revolución Libertadora”³⁶ contribuyen al análisis de la estructuración de la enseñanza provincial en el período del establecimiento del Conservatorio bahiense. De la misma manera, las investigaciones de Adriana Puiggrós,³⁷ Daniel Pinkasz y Cecilia Pittelli³⁸ aportan al conocimiento de las regulaciones posteriores a 1955. Estos autores remarcan que, desde entonces y durante la década de 1960, la escolarización superior creció de manera considerable –aunque la educación terciaria lo hubiera hecho por un efecto de arrastre de la etapa anterior– y que entre 1955 y 1958 se desarrolló una política que tendió a desmontar el dispositivo ideológico irradiado por la constitución provincial del peronismo y la Ley de Educación provincial 5650 derogadas en ese período. Sin bien en su mayoría los textos referidos a la historia de la educación superior se enfocan en las universidades,³⁹ existen algunos dedicados a la enseñanza no universitaria⁴⁰ que permiten complejizar el panorama. De forma general, estos textos dan cuenta de las políticas que confluyeron en la expansión de los sistemas educativos por parte del Estado, considerando la progresiva diferenciación y especialización de los saberes que funcionaron como legitimadores, controladores y reguladores de las prácticas, discursos y acciones de los distintos sujetos.⁴¹ En relación directa con nuestro objeto, la aparición de nuevas instituciones oficiales se vincula tanto con la emergencia de un Estado planificador acorde con

³⁵ Petitti, Mara. *La política educativa en la provincia de Buenos Aires durante la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952)*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012. [mimeo tesis de maestría inédita]

³⁶ Petitti, Mara. “La educación primaria en tiempos de la “revolución libertadora”: el caso de la provincia de Buenos Aires (1955-1958)”. *Quinto Sol*. La Pampa, Instituto de Estudios Socio-Históricos, vol. 18, n° 1, enero-junio 2014. Disponible en: <http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/quintosol/article/view/837> [Última consulta: 07/12/2015]

³⁷ Refiriéndose al período peronista, Adriana Puiggrós señala que fue la sociedad civil la que interpeló al Estado para que extendiera su capacidad de contención a la población que demandaba algún tipo de educación. Véase: Puiggrós, Adriana. *Peronismo, cultura política y educación (1943-1955)*. Buenos Aires, Galerna, Tomo V, 1993; *Qué pasó en la educación argentina. Breve historia de la conquista hasta el presente*. Buenos Aires, Galerna, Tomo VII, 2003.

³⁸ 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.

³⁹ Buchbinder, Pablo. “La renovación universitaria: 1955-1966”. En: *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2005, pp. 169-190; Suasnábar, Claudio. “¿Pedagogos críticos, expertos en educación, tecno-políticos o qué? A propósito de las relaciones entre Estado, políticas educativas e intelectuales de la educación en los últimos 50 años”. En: Plotkin, Mariano y Eduardo Zimmerman (Comp.). *Las prácticas del Estado. Política, sociedad y elites estatales en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Edhasa, 2012, pp. 187-209; Suasnábar, Claudio. *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)*. Buenos Aires, Manantial, 2004.

⁴⁰ Sigal, Víctor y Claudia Wentzel. “Aspectos de la educación superior no universitaria. La formación técnico-profesional: situación nacional y experiencias internacionales”. En: Sigal, Víctor y Mabel Dávila. *La educación superior no universitaria en Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 15-116.

⁴¹ En este sentido, María Malatesta sostiene que la educación superior representó la primera etapa en la extensión gradual del control del Estado sobre las profesiones por medio de sus cuerpos e instituciones. Véase: Malatesta, María. *Society and the Professions in Italy, 1860-1914*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 14.

las ideas desarrollistas, como con el intento de coordinar el crecimiento desordenado de un sistema en continua expansión y diferenciación.⁴²

En esta investigación se tendrán en cuenta, también, estudios más generales sobre la historia política del período, tanto a nivel provincial como nacional, que ofrecen el marco general del proceso en el cual se insertó la fundación del Conservatorio bahiense. La política y la cultura en la provincia de Buenos Aires en el período de nuestro interés han sido abordadas en la compilación coordinada por Osvaldo Barreneche.⁴³ A nivel nacional, cabe destacar los aportes de Marcos Novaro⁴⁴ y María Estela Spinelli,⁴⁵ quienes analizan las consecuencias, las transformaciones y las continuidades de la autodenominada “Revolución Libertadora”. Del mismo modo, rescataremos los textos de Marcelo Cavarozzi,⁴⁶ referentes a los nuevos modos de hacer política luego del derrocamiento de Perón y a la formación de un sistema dual ante la proscripción del peronismo, y la obra colectiva dirigida por Daniel James⁴⁷ en la que se estudian los intentos de establecer un proyecto económico desarrollista, los cambios en los posicionamientos de los sindicatos, la modernización cultural y la conformación de una cultura juvenil durante el período 1955-1976.⁴⁸

Marco teórico-metodológico

Este estudio se inserta en el marco de la Historia Cultural en el sentido que le otorga Jean-François Sirinelli como aquella que “se asigna el estudio de las formas de representación del mundo dentro de un grupo humano –nacional o regional, social o política–, y analiza [su] gestación, expresión y transmisión”.⁴⁹ Así, en esta pesquisa analizaremos las formas de representación simbólica de los agentes que promovieron la gestación del Conservatorio, atendiendo en especial al rol que tuvo la institución en la construcción y en la transmisión de estas representaciones hacia la comunidad de Bahía Blanca.

Con el objetivo de considerar el análisis de las estructuras sociales, recurriremos a la Sociología de la Cultura a partir de los aportes de Pierre Bourdieu. En su teoría del espacio

⁴² Palamidessi, Mariano, Daniel Galarza y Alejandra Cardini. “Un largo y sinuoso camino: las relaciones entre la política educativa y la producción de conocimientos sobre educación en Argentina”. En: Palamidessi, Mariano y otros. *Investigación educativa y política en América Latina*. Buenos Aires, Noveduc, 2012, pp. 113-140.

⁴³ Barreneche, Osvaldo. *Historia de la provincia de Buenos Aires. Del primer peronismo a la crisis de 2001*. Buenos Aires, Edhasa, tomo V, 2014.

⁴⁴ Novaro, Marcos. “La Revolución Libertadora: el fracaso de la restauración conservadora”. En: *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 13-38.

⁴⁵ 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> [Última consulta: 07/12/2015]; Spinelli, María Estela. *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires, Biblos, 2005.

⁴⁶ Cavarozzi, Marcelo. *Autoritarismo y democracia. 1955-1983*. Buenos Aires, Ariel, 1997.

⁴⁷ James, Daniel. *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo IX, 2003.

⁴⁸ De manera más amplia, los vínculos entre cultura y política han sido explorados desde la literatura por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Véase Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel, Tomo VI, 2000 y Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel, Tomo VII, 2001.

⁴⁹ Rioux, Jean-Pierre. “Introducción. Un terreno y una mirada”. En Rioux, Jean-Pierre y Jean-François Sirinelli (Dir). *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1998, p. 21.

social, este investigador francés define el *campo* 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, de este modo, confiriéndole una estructura determinada en un momento dado.⁵⁰ La utilización de esta herramienta teórica contempla la presencia de un campo cultural bahiense en el que, sin embargo, no hay una estricta especialización, dado que no están completamente delimitadas las esferas artísticas de cada disciplina. La fundación del Conservatorio y la Orquesta coadyuvieron aquí, por lo tanto, a la consolidación del campo musical que comenzó a diferenciarse con mayor claridad a mediados de la década del cincuenta.

Para complejizar y dinamizar este enfoque estructural, es necesario considerar la acción de los agentes individuales y colectivos, 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.⁵¹ Por esta razón se recurrirá a la teoría de *redes sociales*,⁵² que concibe la *red* como un constructo relacional en el que un conjunto de sujetos se vinculan a través de lazos sociales.⁵³ Las redes son mecanismos de comunicación, transmisión de información y aprendizaje que representan principalmente 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. En este sentido, serán fundamentales en este trabajo las ideas que se refieren a las *élites de mediación cultural*,⁵⁴ puesto que quienes estuvieron involucrados en la constitución del Conservatorio tuvieron el poder de influencia y capacidad de resonancia y amplificación que les permitió construir lazos en pos de la generación de oportunidades significativas que facilitarían la concreción de sus aspiraciones. El estudio de las redes sociales permite comprender el accionar de emprendedores⁵⁵ sociales como músicos y periodistas, entre otros, que actuaron en un sistema de intercambio, participando 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 entidades como el Conservatorio, agrupaciones, revistas, asociaciones, etc.

Debido a que el Conservatorio mismo será examinado como institución, consideramos también relevante el aporte de Jacques Revel para quien este último concepto alude a aquella

⁵⁰ Bourdieu, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador". En: Povillon, Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-183.

⁵¹ Ory, Pascal. *L'Histoire Culturelle*. París, Presses Universitaires de France, 2004, p. 18.

⁵² 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.

⁵³ Lozares, Carlos. "La teoría de redes sociales". *Papers*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 48, 1996, pp. 103-126.

⁵⁴ Sirinelli, Jean-François. "Las élites culturales". En: Rioux y Sirinelli. *Para una historia cultural*. Op. cit. pp. 289-312.

⁵⁵ Jeremy Boissevain concibe al emprendedor como aquel que construye y conduce una empresa con el propósito de obtener beneficio, y en este proceso implementa las innovaciones y asume los riesgos. Véase: Boissevain, Jeremy. "Manipolatori sociali: mediatori come imprenditori". En: Piselli. *RETI. L'analisi...* Op. cit. p. 251.

organización que funciona de manera regular en la sociedad, según reglas explícitas e implícitas que pueden o no recibir una sanción jurídica y que responden a una demanda colectiva particular, contribuyendo a configurar valores, normas y modelos de relación y de conducta.⁵⁶ En el mismo sentido, nos conciernen los Estudios Culturales de Raymond Williams que enriquecen el análisis de las dinámicas culturales al destacar la importancia de las *formaciones* entendidas como “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”.⁵⁷ Esta noción posibilita un abordaje más complejo del proceso de oficialización al considerar otras iniciativas, como conjuntos independientes, grupos de aficionados y redes profesionales que formaron parte del campo cultural bahiense y dieron cuenta de la intensa actividad de la ciudad a mediados del siglo XX.

El análisis de las trayectorias habilita el examen del conjunto de las prácticas y representaciones⁵⁸ de los agentes que intervinieron en la conformación del Conservatorio a partir de la noción 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.⁵⁹ Según esta concepción, el *habitus* es, por un lado, objetivación o resultado de condiciones objetivas y, por otro, capital, principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas situaciones que se le presentan según las representaciones que tiene de ellas. Estas últimas, a su vez, entendidas como “esquemas intelectuales incorporados que engendran las figuras gracias a las cuales el presente puede tomar sentido, el otro ser inteligible, el espacio recibir su desciframiento”, condicionan las prácticas y el gusto musical.⁶⁰ Dado que siempre se sustentan en los intereses del grupo que las forja, resulta fundamental ponerlas en relación con los posicionamientos de los agentes y con las disposiciones gubernamentales del período. Según Pierre Bourdieu,⁶¹ el *gusto* se vincula de manera estrecha con las condiciones sociales de su formación y con la educación formal. En efecto, las necesidades culturales son producto de la formación recibida: todas las prácticas y las preferencias están ligadas al nivel de instrucción y al origen social.⁶² Consagrando algunos objetos como dignos de ser admirados, ciertas instancias, como la familia o las instituciones, están investidas del poder delegado de imponer un arbitrario cultural designando qué obras

⁵⁶ Revel, Jacques. “La institución y lo social”. En: *Un momento historiográfico*. Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 64.

⁵⁷ Williams. *Marxismo y literatura...* Op. cit. p. 139.

⁵⁸ Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992; *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 2001.

⁵⁹ Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, p. 14.

⁶⁰ Chartier. *El mundo como representación...* Op. cit.

⁶¹ Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México D.F, Taurus, 2002.

⁶² Bourdieu. *El sentido social del gusto...* Op. cit. p. 231.

aparecerán como intrínseca o, mejor, dignas de ser apreciadas, convirtiendo el gusto legitimado de las clases superiores en regla de todo otro.⁶³ De esta forma, las preferencias estéticas constituyen una de las barreras más insuperables entre las clases; son aquello que “une y separa”: une a quienes viven en condiciones parecidas y los separa de los que, en la misma sociedad, están sometidos a mayores determinismos económicos y que permanecen, con probabilidad, excluidos de la adquisición de esquemas de percepción y de apreciación pertinentes y, en consecuencia, de los juegos legítimos (socialmente legitimados) de la cultura.⁶⁴ De acuerdo a esta teoría, los agentes son el producto de condiciones sociales e históricas y tienen disposiciones y esquemas que están ligados a sus trayectorias personales.⁶⁵

Por último, en tanto el cuestionamiento cultural mantiene siempre la preocupación por la medida, es necesario situar el proceso estudiado en una escala ponderada en el espacio y orientada en el tiempo, con el objetivo de limitar el riesgo de caer en contrasentidos y anacronismos.⁶⁶ En este sentido, nuestro trabajo se enmarca en una historia que piensa “lo local” en movimiento, es decir, de forma situada pero en relación permanente con otros centros culturales y administrativos del país.⁶⁷ Así, el análisis de redes sociales permite visibilizar que el recorte espacial es más pequeño que la localidad, dado que en la génesis del Conservatorio no está implicada toda la ciudad, pero que, a su vez, la excede, dado que los lazos entre los agentes que intervinieron en la conformación del Conservatorio superaron la dimensión de la urbe operando entre ciudades como Bahía Blanca, La Plata y Buenos Aires.⁶⁸ La cuestión de la circulación habilita un análisis de la situación bahiense en su especificidad, sin considerarla como reflejo de otros procesos ni como una excepcionalidad a la norma impuesta por estos núcleos. “Lo local” adquiere valor cognoscitivo al margen de sus repercusiones: se presume que el proceso de institucionalización en Bahía Blanca fue distintivo porque existió un movimiento cultural previo que lo alentó y un proyecto que sostenía la consolidación de la ciudad como centro de irradiación cultural. La meta no es aquí, por ende, examinar *la* localidad, sino la oficialización de la música *en* la localidad a partir de su particular condición histórica y territorial.⁶⁹

⁶³ Ídem, pp. 67-68.

⁶⁴ Martínez, Ana Teresa. *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones para una práctica sociológica*. Buenos Aires, Manantial, 2007, p. 202.

⁶⁵ Bourdieu. *El sentido social del gusto...* Op. cit. p. 39.

⁶⁶ Ory. *L'histoire...* Op. cit. p. 15.

⁶⁷ Fernández, Sandra. “Introducción”. En: Fernández, Sandra (Comp.). *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario, Prohistoria, 2007, p. 12.

⁶⁸ Como afirman Justo Serna y Analet Pons, los límites espaciales son construidos en cada investigación y de acuerdo con el objeto de estudio. Si bien hay fronteras que pueden ser físicas y administrativas, el andamiaje teórico es flexible: lo importante es la consideración de su artificialidad, ser conscientes de los criterios utilizados para construirla. Véase: Serna, Justo y Analet Pons. “Más cerca, más denso. La historia local y sus metáforas”. En: Fernández. *Más allá del territorio...* Op. cit. pp. 17-30.

⁶⁹ 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 representatividad del caso en la comprensión del todo, la interpretación de la

El problema de la reducción de escala tiene en el microanálisis su correlato metodológico dado que permite revelar la densa red de relaciones que configuran la acción humana a partir de la exploración de lo micro y su articulación con preguntas más generales.⁷⁰ La conjugación de lo individual y lo social conduce, asimismo, a una combinación de procedimientos cualitativos y cuantitativos. En el primer caso, se trata de un enfoque que atiende a las formas en las que el mundo social es interpretado, comprendido, experimentado y construido mediante el estudio del accionar de los agentes, sus experiencias, objetivos, representaciones, intenciones y vinculaciones.⁷¹ Para ello, se privilegiará la lectura y la interpretación crítica de documentos escritos y visuales así como la construcción y el análisis de fuentes orales.⁷² La etapa heurística consistirá en el rastreo documental en instituciones oficiales, en la prensa local y nacional, en los archivos visuales de la ciudad y del país y en la realización de entrevistas a autoridades del Conservatorio, a los alumnos y a otros individuos vinculados a él.⁷³ En dichas entrevistas se indagará tanto sobre las experiencias, las percepciones, las vinculaciones entre músicos, artistas y demás integrantes del campo cultural y político bahiense como sobre otros datos que ayuden a comprender el proceso.⁷⁴ Los procedimientos cuantitativos, por su parte, tendrán como eje la aplicación limitada del método prosopográfico para construir las biografías colectivas de aquellos individuos que intervinieron en la conformación del Conservatorio. Con este fin, se delimitará un corpus de agentes (músicos, políticos, periodistas, aficionados, gestores culturales) que será analizado de acuerdo a un cuestionario común referido a sus características de edad y procedencia y a sus atributos (parentescos, nivel educativo, títulos, ocupación, desempeño en asociaciones, etc.), que permita reconstruir sus trayectorias en el campo específico atendiendo también a su multiposicionalidad en otros campos.⁷⁵ Para sistematizar esta información se elaborarán cuadros comparativos, tablas de análisis y se utilizarán herramientas de procesamiento informático de la información como el software NodeXL que permite visualizar y examinar redes sociales. Este instrumento metodológico hace posible vincular la historia del Conservatorio con las biografías individuales al aproximarse a los individuos e indagar acerca de su integración en las organizaciones. De este modo, la combinación de procedimientos

particularidad para esbozar un plano general, la explicación de lo singular para la complejización de la totalidad”. Véase: Fenández, “Introducción”. Op. cit. p. 44.

⁷⁰ Barrera, Darío G. (Comp.) *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia, Prohistoria, 2002, p. 63.

⁷¹ Vasilachis de Gialdino, Irene. “La investigación cualitativa”. En: *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires, Gedisa, 2007, p. 25.

⁷² Tal como sostiene Dora Schwarzstein, la historia oral es una estrategia que permite aprehender las trayectorias de los agentes, sus representaciones y todo lo que hace a su subjetividad. Véase: Scharzstein, Dora. “La historia oral en América Latina”. *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Barcelona, Asociación Historia y Fuente oral-Universitat de Barcelona, n° 24, 2° época, 2000, pp. 39-50.

⁷³ Véase: Fuentes.

⁷⁴ Moss, William, Portelli, Alessandro y otros. *La historia oral*. Buenos Aires, CEAL, 1991.

⁷⁵ Según Marcela Ferrari, el procedimiento analítico de reducción de la escala de análisis resalta la centralidad de los individuos, ofrece explicaciones de sus comportamientos y prácticas y, sobre todo, pone el acento en la dimensión de las relaciones al situarlas en configuraciones sociales determinadas. Véase: Ferrari, Marcela. “Prosopografía e historia política. Algunas aproximaciones”. *Antíteses*. Londrina, Universidade Estadual de Londrina, vol. 3, n° 5, 2010, pp. 529-550.

cuantitativos y cualitativos posibilita un abordaje más complejo del problema de investigación a partir de la particular combinación entre el análisis hermenéutico y el tratamiento exhaustivo y denso de los datos recabados.

De acuerdo a la hipótesis y los objetivos planteados en los apartados precedentes, hemos estructurado la presente tesina en dos capítulos con la intención de dar cuenta, en el primero, de la existencia del “mundo de la música” gestado en Bahía Blanca durante la primera mitad del siglo XX que generó las condiciones materiales y humanas de posibilidad para el posterior surgimiento del Conservatorio. Consideramos en este marco, los principales institutos de enseñanza privados y estatales que lo precedieron, los organismos de consumo e interpretación y las asociaciones profesionales que nuclearon a los músicos. En el segundo capítulo nos hemos centrado en el proceso de institucionalización y organización del Conservatorio de Música. Para ello, analizamos las iniciativas estatales y los movimientos civiles que impulsaron su fundación, las redes tendidas por los agentes individuales y colectivos en función de estos objetivos, las representaciones que guiaron sus prácticas y las vinculaciones entre este proyecto y la instauración de una orquesta estable. Por último, analizamos la estructuración de la entidad, las carreras que se dictaron, los docentes que se integraron en sus cátedras, el modelo pedagógico y el gusto musical que se propuso desde el primer concierto. De este modo, esta institución se presenta como un elemento fundamental en la conformación de un campo con relativa autonomía, con sus propias instancias de legitimación y normas de funcionamiento que posibilitaron la profesionalización de la disciplina y la consolidación de ciertas representaciones sobre los consumos y las prácticas culturales consagradas.

Capítulo 1: Sociedad civil y mundo de la música a principios del siglo XX en Bahía Blanca

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. Estos intereses se cristalizaron en la preocupación por crear salas apropiadas para las presentaciones y en la multiplicación de aquéllas desde los años posteriores a la “segunda fundación” de la ciudad en la década de 1880.⁷⁶ El teatro se convirtió, entonces, en la institución fundamental del imaginario cultural de las asociaciones de inmigrantes, concentrando gran parte de las manifestaciones artísticas y sociales locales.

Las prácticas y consumos se desarrollaban en distintos circuitos, diferenciados pero no excluyentes: el de la música popular y el de la académica. El primero estaba ligado, en un principio, al aprendizaje informal, al canto folklórico, a la conformación de bandas militares y civiles así como, posteriormente, a las orquestas típicas y características que actuaban en los bailes y en las radiodifusoras a partir de los años treinta. De hecho, las presentaciones en estos ámbitos y la sonorización del cine mudo, posibilitaron la inserción laboral de los músicos en la ciudad. El segundo circuito, por su parte, se vinculaba con la enseñanza sistemática y con el canon de las expresiones europeas eruditas. En este sentido, el estudio de canto, piano o violín constituía una parte primordial de la formación de toda señorita o joven culto de la élite. No obstante, los cruces entre ambos circuitos fueron constantes dado que muchos alumnos educados en estos institutos participaron en agrupaciones dedicadas tanto a las manifestaciones populares como académicas.⁷⁷ En efecto, las numerosas escuelas formaron artistas que comenzaron a concebir la disciplina como una fuente de trabajo e impulsaron proyectos para desempeñarse de manera profesional en la enseñanza. A partir de los años cuarenta, el Estado provincial se interesó en estas iniciativas y buscó materializar la organización de conservatorios y escuelas de Bellas Artes que, si bien no prosperaron, sentaron las bases para el futuro desarrollo de la década siguiente.

En el presente capítulo nos proponemos explorar la creación de las condiciones de posibilidad para el surgimiento de un campo musical profesionalizado, con sus escuelas, sus agentes, sus principios específicos de legitimidad y de consagración. Prestaremos especial atención a las de Luis Bilotti y Alberto Savioli dado que fue en ellas y en las agrupaciones

⁷⁶ Véase: Martínez, Ovidio. *Historia del Teatro en Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Ducos, 1913.

⁷⁷ Cernadas, Mabel, Bracamonte, Lucía y Agesta, María de las Nieves. “Bahía Blanca, de la segunda fundación a la sociedad de masas”. En: *Sociabilidad y Cultura política en Bahía Blanca. 1. 1880-1946*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2015. (En elaboración)

instrumentales que constituyeron, en donde se formaron y pusieron en contacto numerosos músicos de la ciudad que luego integraron el plantel docente del Conservatorio oficial y de la Orquesta Estable. De la misma manera, examinaremos las iniciativas de la Comisión Municipal de Cultura (CMC) y del Instituto Tecnológico del Sur (ITS) vinculándolas con las políticas provinciales y con la acción de los agentes locales.

Considerando la participación de los músicos en organismos de interpretación y consumo artísticos, reconstruiremos las redes personales y profesionales que ellos generaron a partir de instancias de ejecución compartidas así como de presentaciones en bailes, eventos y radiodifusoras que fueron concibiéndose como actividades laborales potencialmente rentables. Estas vinculaciones profesionales se materializaron en la conformación de organizaciones destinadas a la defensa de los intereses específicos como la Asociación de Músicos Bahienses, creada en 1938. El análisis de esta entidad nos permitirá ahondar en los nexos establecidos entre los agentes que la integraron y en el rol que cumplió en el proceso de profesionalización de la actividad y en la configuración de nuevos espacios de inserción laboral.

1. La educación musical durante la primera mitad del siglo XX

1. 1. La enseñanza privada y el desarrollo de las artes

La educación artística no fue ajena a los proyectos sociopolíticos sostenidos por parte de diferentes sectores de las elites intelectuales y políticas del país: el crecimiento económico debía traducirse, a su vez, en modernización cultural. Con la idea de progreso como eje rector, los hombres de la Generación del '80 delinearon un proyecto nacional en el que se asignó a la cultura un papel relevante en la construcción de una nación moderna.⁷⁸ Entendida como un valor único, universal e inequívocamente occidental, la civilización podía lograrse si la atención se direccionaba, en particular, hacia Europa. En este sentido, las elites se proponían configurar un arte nacional tendiendo una doble mirada hacia y desde fuera, formando y orientando el gusto artístico según los cánones consagrados en los países centrales.⁷⁹

En Bahía Blanca, el lugar otorgado a las prácticas artísticas e intelectuales daba cuenta del interés de sus habitantes por hacer de la ciudad un “centro de cultura” en el que el progreso excediera a lo económico. El aprendizaje de la música cobró radical importancia para las elites, tal es así que creció el número de profesores particulares y se conformaron los primeros institutos dedicados a su enseñanza que estuvieron en manos privadas hasta la fundación del Conservatorio oficial en 1957. En contraposición, en ciudades como Buenos Aires⁸⁰ y La Plata,

⁷⁸ Bruno, Paula. “Vida intelectual de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Un balance historiográfico”. *PolHis*. Mar del Plata, Programa Interuniversitario de Historia Política, n°9, primer semestre de 2012, pp. 69-91.

⁷⁹ Malosetti Costa, Laura. “Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario”. En: Burucúa. *Nueva Historia Argentina...* Op. cit. Tomo 1, p. 165.

⁸⁰ Hubo experiencias previas de institucionalización oficial en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX que no lograron trascender. Este fue el caso de la Escuela Gratuita de Música del Consejo de Instrucción Pública (1865), la Escuela de Música de

la intervención estatal se materializó de forma definitiva ya en la década del veinte con la instauración del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y el Conservatorio Municipal en la primera, y con el establecimiento de la Escuela Superior de Bellas Artes dependiente de la Universidad Nacional en la segunda.⁸¹ En Bahía Blanca, fueron las academias privadas las que contribuyeron a difundir el interés por la disciplina en sus diferentes manifestaciones y a delinear un gusto específico, estableciendo nexos con entidades y artistas de la Capital Federal. Desde fechas tempranas se conoce la existencia de conservatorios como La Capital (1889), dirigido por el violinista Andrés Dalmau; Bahía Blanca⁸² (1905), de Ana F. F. San Martín; Eslava, liderado por Beatriz Romero Palacios y perteneciente a la Sociedad de Socorros Mutuos Nueva España; Chopin, de la pianista Pilar Fenech; Argentino, de Domingo Amadori (1921), entre otros.⁸³ Del mismo modo, se establecieron dependencias de academias prestigiosas de Buenos Aires como el Conservatorio Williams⁸⁴ (1905), dirigido por N. Cisneros,⁸⁵ donde se formaron músicos como Virgilio Panisse, Elba Ducós y el ya mencionado Amadori. También tuvieron filiales locales los conservatorios Santa Cecilia⁸⁶ (1907), de Juan Tomassini; Rossini (1915), conducido por Juan Quagliotti, y Verdi (1912) bajo la dirección de Livia Tatti de Bonomi, que fue incorporado al Conservatorio Tibaud-Piazzini de Buenos Aires.⁸⁷

Además de las reparticiones de las entidades capitalinas, los nexos con la Capital Federal se tendieron a partir del llamado a intérpretes y compositores destacados para que presidieran los tribunales a cargo de tomar los exámenes finales. Juan José Castro,⁸⁸ por ejemplo, fue convocado por el Conservatorio Argentino; mientras que la Escuela Normal de Música de Luis Bilotti contó con el aval de Ernesto Drangosch, Jorge Fanelli y Raúl Spivak.⁸⁹ De esta manera,

la Provincia (1874) presidida por Juan Pedro Esnaola y Nicolás de Bassi y el Conservatorio de Buenos Aires (1880) fundado por Juan Gutiérrez, principal antecesor del Conservatorio Nacional. Véase: Huseby, Gerardo y Melanie Plesch. “La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX”. En: Ídem. pp. 217-268.

⁸¹ Graciano, Osvaldo. “El mundo de la cultura y las ideas”. En: Palacio, Juan Manuel (Dir.). *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 153-184.

⁸² Luego fue incorporado a la sucursal del Conservatorio Santa Cecilia.

⁸³ “El Arte en Bahía Blanca”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, número extraordinario, 1 de enero de 1921, pp. 56-57.

⁸⁴ El Conservatorio de Música de Buenos Aires fue una institución privada creada por el músico Alberto Williams en el año 1893 en la cual se formaron generaciones enteras de músicos argentinos. En la actualidad lleva el nombre del compositor que lo fundó. Véase: Huseby y Plesch. “La música desde el período colonial...” Op. cit., pp. 217-268.

⁸⁵ En los años sucesivos, fueron sus directores Numa Rossotti, Julio Oscar Pinto y Alberto Savioli.

⁸⁶ El Instituto Musical Santa Cecilia fue fundado en 1894 por Luis Forino y José Bonfiglioli en Buenos Aires. Ídem, p. 267.

⁸⁷ Mauger de la Branniere. “Al compás de los años”. Op. cit. p. 264.

⁸⁸ Juan José Castro (1895-1968) fue un prestigioso compositor, pianista, violinista y director de orquesta argentino. Alumno de Manuel Posadas, Eduardo Fornarini y Constantino Gaito, continuó su formación en París estudiando composición con Vincent D'Indy y piano con Eduardo Risler. De regreso en Buenos Aires, fundó la Sociedad del Cuarteto (1925), la Orquesta de Cámara Renacimiento (1928), dirigió las orquestas Estable del Teatro Colón (1929-1943), la Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal (1930-1931), la Asociación Sinfónica (1931), la Asociación Filarmónica (1939-1948), entre otras. Fue miembro del Grupo Renovación (1929) junto a José María Castro, Jacobo Ficher, Gilardo Gilardi y Juan Carlos Paz. Véase: Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010.

⁸⁹ Ernesto Drangosch nació en 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. Por su parte, Raúl Spivak fue un pianista argentino formado con Vicente Scaramuzza,

Buenos Aires operaba en el imaginario como garantía de calidad y fuente de legitimidad para las instituciones locales y para sus alumnos, dado que era allí donde la música académica había adquirido un mayor desarrollo y donde existía una tradición consolidada de educación en esta área. No obstante, la prensa bahiense objetaba 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 poca exigencia en los exámenes. Como alternativa, se proponía que los estudiantes fueran a rendir al Conservatorio Nacional de Música para obtener una “garantía de ecuánime e imparcial apreciación”⁹⁰ en las evaluaciones. Estas disputas daban cuenta del interés de los músicos por proteger sus fuentes laborales y del de la sociedad civil que reclamaba la legitimación estatal de los títulos y del desempeño profesional. Si bien se plantearon desacuerdos en cuanto a los procedimientos de acreditación de los saberes, la vinculación con Buenos Aires no fue cuestionada.

La formación de una generación de docentes bahienses y la llegada de un gran número de instrumentistas de otras latitudes, contribuyeron a crear un ambiente fecundo para la enseñanza en la que los profesores que participaban o habían participado en las principales formaciones de la Capital y/o que se habían instruido con maestros reconocidos del país y del extranjero gozaban de una mayor legitimidad que aquellos que contaban con una trayectoria meramente local.⁹¹ Su arribo a Bahía Blanca viabilizó la conformación en las primeras décadas del siglo XX de la Escuela Normal de Música de Luis Bilotti y de la Escuela Superior de Música de Alberto Savioli. Ubicadas en calles céntricas de la ciudad,⁹² las instalaciones en las que funcionaban albergaban también las viviendas de los dueños, 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. La Escuela Normal de Música tuvo su origen en el Conservatorio Panisse fundado en 1915 por Virgilio Panisse y Luis Bilotti. Cuando en 1921 el primero se radicó en La Plata,⁹³ la institución cambió su nombre por el de Escuela Normal de Música. Esta modificación se vinculó también con el paso de Bilotti por la prestigiosa École

Constantino Gaito, Gilardo Gilardi y Arthur Schnabel. También se relacionó con la Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, actuando como solista en reiteradas ocasiones. Por último, Jorge Fanelli se especializó en la enseñanza del piano: fue profesor del Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo y del Conservatorio Beethoven de la Capital Federal. Formó a importantes pianistas como Pía Sebastiani, Jorge Fontenla, Irma Urteaga, entre otros. Véase: Mondolo, Ana María. “La técnica pianística en la Argentina. Estudio de caso: Ernesto Drangosch”. En: *Coloquio Internacional de Musicología*. La Habana, Dirección de Música de la Casa de las Américas, 19 al 23 de marzo de 2012. Disponible en: <http://www.musicaacademica.com/Mondolo%20-%20Drangosch.pdf> [Última consulta: 18/11/2015] y Weinstein, Ana y otros. *Trayectorias musicales judeo-argentinas*. Buenos Aires, Mila Amia, 1998.

⁹⁰ Monteverde, M. A. “Temas musicales. Incorporación de los conservatorios”. *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año 10, n° 130, 30 de junio de 1925, p. 30.

⁹¹ Huseby y Plesch. “La música argentina en el siglo XX...” Op. cit., pp. 175-234.

⁹² La Escuela Normal de Música funcionó en una casa ubicada en la intersección de calles céntricas Las Heras y San Martín donde vivía Bilotti y la Escuela Superior de Música se encontraba en la planta alta de O’Higgins 270, en el mismo edificio en que estaba ubicada la vivienda de Savioli y sus hermanas.

⁹³ Allí fundó la Escuela Profesional de Música, constituyó el Cuarteto de Cuerdas “La Plata” y encabezó la Orquesta Sinfónica de la capital bonaerense.

Normale de Musique de París, establecida en 1919 y dirigida por el pianista Alfred Cortot. Dedicada a la formación 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. De la misma forma, la Escuela Superior de Música creada por Alberto Savioli en 1926 buscó distanciarse del “modelo conservatorio” que, tal como se desprende de las fuentes, se hallaba desprestigiado entre algunos sectores de la sociedad.

El problema de la enseñanza musical fue uno de los tópicos más abordados en la sección “Temas musicales” de la revista *Arte y Trabajo*. Allí, Enrique Richard Lavalle afirmaba a fines de 1925:

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.⁹⁴

La falta 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. Era, por lo tanto, imperioso, de acuerdo al autor, que el Ministerio de Educación creara dentro de la Inspección de Enseñanza Secundaria una sección concreta que reglamentara su enseñanza. La oficialización o, al menos, la regulación estatal, era concebida como garantía de excelencia y se tornaba necesaria debido al amplio alumnado que allí concurría.

Con la apertura de las nuevas escuelas, el número de estudiantes no cesó de crecer. El ex alumno de Savioli, Gabriel di Cicco recuerda que “había muchos alumnos, pero muchos... era privado y había que pagar. Era extraordinaria la cantidad de alumnos que se interesaban por el violín y se tocaba música exclusivamente de naturaleza concertística, clásica...”.⁹⁵ Este éxito se debía a que ambas escuelas compartían ciertas características que les valían el reconocimiento de la sociedad local. En primer lugar, la legitimidad de los docentes provenía de su formación, puesto que la mayoría de ellos había estudiado en reconocidas instituciones de la ciudad y de la Capital Federal. En efecto, aunque de orígenes diversos (Virgilio Panisee era oriundo de Bahía

⁹⁴Lavalle, Enrique Richard. “Temas musicales. La enseñanza de la música”. *Arte y Trabajo*. Bahía Blanca, año 10, n° 134, noviembre-diciembre de 1925, p. 11.

⁹⁵Marcilese, José. *Entrevista n°358 realizada a Gabriel di Cicco*. Bahía Blanca, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, 13 de agosto de 2007.

Blanca, mientras que Luis Bilotti⁹⁶ y Alberto Savioli procedían de la provincia y de la ciudad de Buenos Aires respectivamente) los tres se destacaban por su trayectoria: Savioli había estudiado en el Conservatorio Williams de la Capital obteniendo los títulos de concertista de violín, piano, director de orquesta y composición; Bilotti se había recibido de profesor superior de piano y solfeo, aunque no existen mayores precisiones acerca de quién emitió su título; y, por último, Panisse había concurrido a la sucursal local del mencionado conservatorio donde había conseguido su título de profesor de violín. 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”.⁹⁷ La travesía europea, entonces, les otorgaba el reconocimiento en su propio país de pertenencia. Los músicos bahienses no fueron la excepción: entre 1903 y 1915 y en virtud de su desempeño Panisse fue becado por la Municipalidad de Bahía Blanca para realizar estudios en los conservatorios de París y Bruselas. 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. París, pensada como “el centro artístico por excelencia”, se convertía en uno de los destinos más elegidos en la primera mitad del siglo XX.⁹⁸

Finalizado el recorrido europeo, Virgilio Panisse retornó a su ciudad natal y fundó junto a Luis Bilotti el Conservatorio que llevó su nombre. Tanto este último como Alberto Savioli, habían llegado en las primeras décadas de la centuria.⁹⁹ Si bien los dos incursionaron en la sonorización del cine mudo, Bilotti se dedicó en particular a esta actividad en el Cine Ateneo mientras que Savioli arribó como representante del Conservatorio Williams del que estuvo a cargo en un principio. La labor docente de ambos no se redujo a su desempeño en las escuelas privadas sino que, tanto Bilotti como Savioli, fueron profesores de colegios de la ciudad; el primero de la Escuela Normal Mixta y el Colegio Nacional, donde también dirigió coros institucionales, y el segundo de las escuelas de Comercio, Normal Superior, Ciclo Básico e Industrial número 1 “Ingeniero César Cipolletti”.

Además de su accionar en la enseñanza, los tres compartieron su pertenencia a otros espacios de consumo y difusión como la Asociación Cultural creada en 1919. De hecho, Bilotti y Panisse formaron parte, junto a otros músicos, periodistas, profesionales y miembros de la

⁹⁶ Luis Bilotti había nacido en el norte de la provincia de Buenos Aires, las fuentes mencionan dos localidades posibles: San Fernando y 25 de Mayo.

⁹⁷ Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 187-237.

⁹⁸ 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.

⁹⁹ Luis Bilotti llegó a la ciudad en 1911 y Alberto Savioli en el año 1926.

elite tradicional local, de la Comisión iniciadora de la entidad y, en el caso del primero, 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.¹⁰⁰ Cuando esta fue constituida, su dirección estuvo en manos de Alberto Savioli quien también cumplió funciones directivas en la Asociación a partir de la década del treinta.

El plantel docente de las escuelas se había educado también en instituciones prestigiosas. Algunos de los profesores de la escuela de Bilotti¹⁰¹ iniciaron sus estudios en el anterior Conservatorio Panisse, como la pianista Eva Epstein¹⁰² y la violinista Carmen Yepes; otros vinieron de distintos lugares del país y del exterior, como los violinistas platense y español, Tobías Bonessatti¹⁰³ y Alfredo Fernández Aspra, respectivamente.¹⁰⁴ Por su parte, la pianista Milagros Pérez y los violinistas Ausonia y Alberto Savioli, -profesores de la Escuela Superior de Música- se habían formado en el Conservatorio Williams.

Si bien ambas entidades ocuparon un lugar de prestigio en la enseñanza de las primeras décadas del siglo XX, se puede observar que la Escuela Normal se destacó por varios motivos. En primer término y dado su mayor número de docentes, posibilitó el aprendizaje de instrumentos que la escuela de Savioli no ofrecía tales como canto, guitarra y violonchelo. En su estructura edilicia, se caracterizó por contar con una sala de conciertos propia en la que se realizaban audiciones de alumnos, entregas de diplomas, entre otras actividades. La prensa local le otorgaba un lugar de privilegio, destacando que esta escuela estaba

a la altura de los mejores establecimientos educacionales de su clase, tanto por la seriedad de los conocimientos que adquieren los numerosos alumnos, como por la acertada orientación artística impresa a sus actividades de estudiantes de la música, en sus varias especialidades.¹⁰⁵

La instrucción que brindaron ambas y la legitimidad de la que gozaron permitieron que algunos de sus alumnos tuvieran mayores ventajas en la calificación para ocupar cargos en el Conservatorio oficial una vez que fue creado.

¹⁰⁰ Agesta, María de las Nieves. “Del Club Social al asociacionismo cultural. La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1926)”. En: Conte de Fornés, Beatriz Margarita y otros (coord.). *Calidoscopio del pasado. XIV Jornadas Interescuelas de Historia-Departamento de Historia*. Mendoza, UNCuyo -Facultad de Filosofía y Letras, 2014.

¹⁰¹ Fueron docentes de la Escuela Normal de Música las profesoras de canto Rosa E. De Ruiz Capillas y Águeda S. de Bavio, de violonchelo Francisco Brambilla, de armonía José Fonrat y de guitarra Carmelo Gentili.

¹⁰² Eva Epstein se perfeccionó en el Conservatorio Real de Bruselas.

¹⁰³ Tobías Bonessatti 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.

¹⁰⁴ 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, 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.

¹⁰⁵ “El arte en Bahía Blanca”. Op. cit. p. 56.

La multiplicación de academias de carácter privado da cuenta del interés de la sociedad civil por formarse en esta disciplina, de la vitalidad de la música como actividad cultural y económica que había sido incluso incorporada a los planes de estudio oficiales de enseñanza primaria y secundaria a partir de mediados de la década del diez.¹⁰⁶ Si bien en un principio, los conservatorios estuvieron abocados a facilitar la inserción de los jóvenes en la vida social, con la llegada de profesionales educados en instituciones prestigiosas y la multiplicación de los espacios de enseñanza, ejecución y consumo, la práctica artística se fue transformando también en una potencial fuente laboral. En efecto, dado que los docentes que enseñaban en estas entidades recibían una remuneración, estas escuelas contribuyeron al proceso de profesionalización al generar puestos de trabajo, posibilitar la activación de redes dentro de la misma ciudad y con otros lugares del país y habilitar espacios de formación específica. El proceso se evidenció en las fotografías del alumnado de los conservatorios Bahía Blanca (1910) y Rossini (1921). [Imágenes 1 y 2, Anexo] Como se desprende de su comparación, esto supuso un aumento de la proporción de varones que, hacia la década de 1920 y ante la opción de continuar una carrera artística, se incorporaron al estudiantado de los conservatorios. En este contexto, las escuelas de Bilotti y de Savioli tuvieron un rol fundamental: jerarquizaron la formación artística y garantizaron la calidad educativa al insertarse en el proceso de normalización¹⁰⁷ que se estaba produciendo en otros ámbitos pedagógicos.

1.2. Los primeros intentos de institucionalización oficial: la Comisión Municipal de Cultura y la Escuela de Bellas Artes del Instituto Tecnológico del Sur

Junto a estos emprendimientos privados, en la década del treinta comenzaron a gestarse algunos proyectos de enseñanza oficial. Dichas iniciativas, aunque no fueron exitosas, sentaron las bases para las experiencias posteriores debido a que constituyeron una primera tentativa de avance del Estado sobre la educación artística en la ciudad en el marco de la transformación de los vínculos entre este y la sociedad civil.

Las políticas culturales en la provincia de Buenos Aires durante este decenio significaron, de hecho, un intento de rearticulación de este nexo a través de la ampliación de las facultades estatales. En una época signada por el fraude electoral, el gobierno conservador de Manuel Fresco (1936-1940) inició una política global de coerción que impulsó una reforma cultural de carácter moralizador, católico y nacionalista. A nivel educativo, se reforzaron los lazos con la iglesia católica y se privilegiaron pedagogías antipositivistas que fomentaran el trabajo manual y

¹⁰⁶ García Maese de Magallán, María Angélica y Ramírez de Quattrochio, Marta Susana. *50 años de Educación Argentina y su Proyección en Bahía Blanca, 1880-1930*. Bahía Blanca, Comisión de reafirmación histórica, 1979.

¹⁰⁷ 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.

rechazaran todo “intelectualismo enciclopedista”.¹⁰⁸ Osvaldo Graciano advierte que la estructura estatal padecía un déficit en el desarrollo de la enseñanza superior en el Interior.¹⁰⁹ En lo que respecta a la música, las intervenciones del Estado fueron más visibles en La Plata donde el Teatro Argentino y sus cuerpos artísticos estables pasaron a la jurisdicción gubernamental en 1937.

A nivel provincial no hemos hallado, por cierto, registros que manifiesten la existencia de políticas culturales de institucionalización oficial de las artes en Bahía Blanca antes de los años cuarenta.¹¹⁰ Sin embargo, se produjeron durante la década de 1930¹¹¹ varias iniciativas orientadas a favorecer la constitución de entidades dedicadas a la enseñanza y consumo de las artes visuales. Desde los años veinte, los espacios de exposición se habían multiplicado: la Asociación Artística¹¹² había concretado la realización de un salón de arte y, para el Centenario de la ciudad en 1928, se habían inaugurado muestras con producciones plásticas de artistas metropolitanos y locales.¹¹³ Ya durante la gestión conservadora de Florentino Ayestarán en 1930, se había constituido la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA) -principal antecesora de la CMC- que creó al año siguiente el Museo Municipal homónimo y el I Salón Municipal de Arte, iniciativas oficiales que permitieron dar continuidad a las exposiciones.¹¹⁴ El interés local por institucionalizar se tradujo también en la conformación de asociaciones privadas que gestionaron en favor del establecimiento de academias de enseñanza como el Taller Libre (1933) que luego dio origen a la Escuela de Bellas Artes “Proa”. La confluencia entre los intereses de los de artistas y los del gobierno municipal posibilitaron que las artes visuales logaran un mayor nivel de formalización.

La llegada del peronismo al poder a mediados de los años cuarenta, implicó un nuevo impulso a estos proyectos a través de nuevas legislaciones y dependencias que se abocaron a la administración pública de la cultura.¹¹⁵ En el ámbito provincial, la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952) continuó profundizando las injerencias del Estado en dicha materia.¹¹⁶ La creación del Ministerio de Educación de la Provincia en 1949 dio cuenta de este proceso de

¹⁰⁸ Pinkasz y Pittelli. “Las reformas educativas...”. Op. cit.

¹⁰⁹ Graciano. “El mundo...” Op. cit. pp. 167-168.

¹¹⁰ En La Plata, la institucionalización oficial de las artes visuales se remonta a la década del veinte con la creación del Museo Provincial de Bellas Artes (1922) y la Escuela de Bellas Artes (1924) anteriormente referida.

¹¹¹ Hernán Molina sostiene que durante la intendencia de Agustín de Arrieta (1934-1936) fue inaugurada una Escuela Municipal de Música a cargo de Ciro Colleoni. Si bien es un aporte que ilumina la relación del gobierno socialista con la cultura en la década del treinta, no indagaremos sobre aquella iniciativa en esta tesina porque escapa a nuestro recorte temporal. Véase: Molina, Hernán. *Intendentes de Bahía Blanca: comisionaturas 1886-2003*. Bahía Blanca, Ed. de autor, 2007, p. 162.

¹¹² Agesta. “Entre el asociacionismo cultural...” Op. cit.

¹¹³ Ribas. “¿Cuánto se paga en Pago Chico?...” Op. cit.

¹¹⁴ López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit., p. 43.

¹¹⁵ Fiorucci, Flavia. *La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado*. Maryland, University of Maryland College Park, Latin American Studies Center Working Paper n° 20, 2007, 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) [Última consulta: 22/07/2015]

¹¹⁶ Petitti. *La política educativa...* Op. cit.

especialización de funciones y centralización de las decisiones.¹¹⁷ Nacido en Bahía Blanca, Julio César Avanza se desempeñó como ministro de esa repartición entre 1949 y 1952 y su gestión se caracterizó por una intensa reforma institucional en el marco de la cual se conformó una Dirección General y las Subsecretarías de Educación, Administración y Cultura. Esta última estuvo dirigida por el bahiense José Cafasso y tuvo a su cargo, entre otros organismos, el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata.¹¹⁸ Su organización había sido encomendada por el gobierno provincial a Alberto Ginastera en 1948. El Conservatorio -que incluía bajo su dependencia a las escuelas de Música, de Arte Dramático y de Danzas-, respondió al programa de gobierno que tuvo una especial preocupación por impulsar las actividades culturales en la provincia de Buenos Aires.¹¹⁹ A pesar de las relaciones contradictorias del compositor con el peronismo, el gobierno de Mercante privilegió sus méritos profesionales y le concedió la dirección de la nueva institución.¹²⁰ Así lo refiere Guillermo Korn en su estudio respecto de la revista *Cultura*:

en la Subsecretaría de Cultura el doctor José Cafasso, también de Bahía Blanca, originariamente de FORJA y con larga actuación posterior en el peronismo, llevó adelante una tarea extraordinaria y novedosa. Reuníamos colaboradores distinguidos, sin tener en cuenta su filiación política. Alberto Ginastera dirigía el conservatorio de música de La Plata, Marcos Fingerit editaba las publicaciones...¹²¹

Desde esta posición, el músico tuvo la oportunidad de intervenir en los procesos de tomas de decisión y poner en práctica sus conocimientos en materia de docencia.¹²²

En Bahía Blanca, las primeras tentativas de oficialización de la enseñanza de la disciplina fueron más tempranas y estuvieron dadas por la primera Comisión Municipal de Cultura (CMC) creada en mayo de 1946 por el entonces Comisionado Municipal ex-forjista Julio César Avanza y también por la Escuela de Bellas Artes del Instituto Tecnológico del Sur (1952). La Comisión estaba integrada por artistas, periodistas y otros agentes del campo cultural local,¹²³ entre los que se contaba el ya mencionado Alberto Savioli que se desempeñó como vocal en los años iniciales. Los miembros se dividían a su vez en comisiones asesoras organizadas según las

¹¹⁷ La creación del Ministerio de Educación formó parte de la agenda del gobierno provincial, en consonancia con lo que sucedía también a escala nacional: en 1948 se había creado la Secretaría de Educación de la Nación a cargo de Oscar Ivanissevich.

¹¹⁸ Actualmente Conservatorio de Música Gilardo Gilardi.

¹¹⁹ Véase: *Nuevo informe Dirección de Educación Artística*. La Plata, Departamento Técnico de Educación Artística, 3 de marzo de 2011.

¹²⁰ Las diferencias se hicieron notorias en el año 1952 cuando las autoridades le impusieron al Conservatorio el nombre de *Eva Perón*, a lo cual Ginastera se opuso. Este posicionamiento le valió la destitución de su cargo. Véase: Scalisi, Cecilia. "El caso Ginastera". *La Nación*. Buenos Aires, año 141, n° 49.988, 16 de noviembre de 2010. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1325178-el-caso-ginastera> [Última consulta: 07/12/2015]

¹²¹ Citado en: Korn, Guillermo. "La revista *Cultura* (1949-1951). Una sutil confrontación". En: Panella, Claudio (Comp.). *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial*. La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2009, p. 170.

¹²² Storni. *Ginastera*. Op. cit. p. 104.

¹²³ 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 (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. Véase: López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit. p.35.

distintas disciplinas: Artes Plásticas, Letras y Música. Esta última estaba conformada por Luis Bilotti, Julio A. Paganotto, Serrano Vivanco, Luis Jorge Battolla, Celia Radaglia de Arauza y Elba Ducós.¹²⁴ 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 en la ciudad a pesar de su desarrollo más tardío.¹²⁵ No obstante, la CMC consideró la realización de proyectos musicales: tuvo notable relevancia la propuesta de creación de un Conservatorio y una Orquesta Municipal que brindase conciertos sinfónicos. Si bien esta iniciativa no se concretó, se llevaron a cabo otras que sentaron precedentes para la conformación del Conservatorio oficial y la Orquesta Estable. En este sentido, se propició la actuación de músicos que estuviesen de gira por la provincia o el país y se planificaron presentaciones con artistas locales y de La Plata. En 1946 se realizaron conciertos sinfónicos; al año siguiente, corales; y, en reiteradas ocasiones, se organizaron y se auspiciaron audiciones del Cuarteto del Sur en la ciudad y en la región. Esta agrupación, que existió entre 1947 y 1955, fue de hecho el conjunto oficial de la CMC y estaba integrada por José Escáriz, Francisco Brambilla, Samuel Kerlleñevich y Gabriel Alberto Guala, a los que se sumaba, en algunas ocasiones, la pianista Elsa Fanny Conte.

Las transformaciones promovidas por el gobierno municipal se complementaron también con otras originadas en la administración bonaerense. La inauguración del Instituto Tecnológico del Sur en octubre de 1946 a partir de la iniciativa del diputado provincial Miguel López Francés significó un impulso determinante para las artes. Aunque tenía una marcada orientación técnica, este contó con un Departamento de Cultura Universitaria dirigido en principio por el abogado Antonio Tridenti y luego por el músico y crítico de arte Alberto Fantini.¹²⁶ El aval que el ITS otorgó a las artes se materializó en la organización del Coro Popular Universitario en 1951 dirigido por José Luis Ramírez Urtasun, quien después formaría parte del plantel docente del Conservatorio oficial y de la Orquesta Estable. Desde un posicionamiento acorde con el gobierno peronista, el programa del concierto inaugural realizado en el entonces Teatro Municipal “17 de octubre”,¹²⁷ presentaba la nueva agrupación como la expresión viva de la comunión entre Universidad y Pueblo.¹²⁸ En esta coyuntura, se constituyó también el Seminario de Arte Dramático cuyo elenco, bajo la conducción de Ernesto Nocera, se presentó por primera

¹²⁴ *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.

¹²⁵ López Pascual. . *Representaciones, prácticas...* Op. cit., p. 43.

¹²⁶ 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. 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 era un referente indiscutido del peronismo local. Véase: Fantini, Alberto. *Antecedentes*. Bahía Blanca, enero de 1954 [manuscrito sin editar] y Orbe. *La política y lo político...* Op. cit. p.100.

¹²⁷ El teatro Municipal dependió del Instituto Tecnológico del Sur entre los años 1950 y 1958. Véase: Marcilese. “Los antecedentes...” Op. cit.

¹²⁸ Ídem. p. 67.

vez junto al mencionado coro en diciembre de 1951.¹²⁹ Al año siguiente se creó en el seno del ITS una Escuela de Bellas Artes que fue dirigida por el arquitecto Manuel Mayer Méndez quien, por motivos internos, había sido desplazado de “Proa” en 1947. La escuela se organizó en torno a dos orientaciones, plástica y música, estructuradas en tres niveles de estudio (básico, medio y superior) y contó con más de doscientos inscriptos.¹³⁰ Su incuestionable convocatoria, no impidió que en 1953, con la intervención del Instituto, la Escuela de Bellas Artes fuera cerrada con el argumento de que era necesario retomar el perfil técnico planteado desde sus comienzos.¹³¹ De estas iniciativas, la única que tuvo continuidad fue el Coro Universitario que retomó sus actividades con la normalización de la entidad dos años después. Superada la crisis, se reactivaron las actividades culturales: bajo la dependencia del Departamento de Extensión Universitaria se estableció en 1954 el Seminario de Danzas Clásicas del Sur,¹³² organizado y dirigido por la bailarina Alba Lutecia Collo de Duyos. En 1956, con la fundación de la Universidad Nacional del Sur este espacio fue desvinculado de la entidad y esto motivó a su directora a buscar otros medios para que se instaurara de forma definitiva una escuela de esta disciplina.

Más allá de las desavenencias que impidieron su concreción, estas experiencias dieron cuenta del interés de la sociedad por crear instituciones de enseñanza artística. Las gestiones llevadas a cabo por bahienses como Avanza, Cafasso y López Francés en la capital de provincia fueron esenciales para estimular el desarrollo local de las artes; aunque no prosperaron, los primeros proyectos de Julio César Avanza significaron un primer avance del estado provincial en este sentido que fue profundizado con la fundación del ITS. Al intentar nuclear la música, el teatro, la danza y las artes visuales, la entidad estableció un vínculo estrecho con los artistas de la ciudad. No obstante, la relación ambivalente y contradictoria del ITS con estas prácticas llevó a que los agentes locales buscaran apoyo en otras instancias gubernamentales para lograr sus objetivos. En el caso específico de la música, las escuelas de enseñanza que se habían proyectado dieron cuenta del capital humano que existía para conformar los planteles docentes. De hecho, algunos de sus profesores como Juliana Blasoni, Freddy Ravasio y Gabriel Alberto

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ El área de música quedó integrada por los profesores titulares Nélide Entizne Ochoa de Cantarelli (Teoría y solfeo), Estanislao Dolinsky (Violonchelo), María Savín de Moscu (Canto), Gracielle Mack de Meckbach (Piano), Antonia Ascensión Miramont (Historia); los asistentes Irma Dossena de Orozco, María Magdalena Bidau de Doray, Aurelia Donnari de Flores, Electra Ludueña de Gorg, Concepción Jimenez Romero y los ayudantes: Juliana Blasoni, Rubi Nélide García, Victoria M. de Rocca, María Celia Simón de Fernandez, Freddy Luis Ravasio (Piano). Raquel Meyer de Paladini, Margarita Grinschpun de Mariasch, María Rosa Motzkeit, Clotilde Zeigerman, Blanca Lucila Verettoni y María Juana Parera (Teoría y Solfeo). Gabriel Alberto Guala (Violín). Yolanda Bober de Carballido, Matilde González Niello de Lavié y Susana Adela L. de Craig (Canto). *Expediente B- 845-1952. Resoluciones rectorado ITS*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 5 de mayo de 1952.

¹³¹ Marcilese. “Los antecedentes...”. *Op. cit.*

¹³² “Artículo 2”. *Expediente n° 884-D-1954. Resoluciones rectorado ITS*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 30 de junio de 1954.

Guala se desempeñarían luego en el Conservatorio oficial y el mismo Alberto Fantini formaría parte de la comisión que daría origen a la Orquesta Estable en 1959.

2. Asociacionismo y vida musical

El interés manifestado por impulsar el desarrollo del campo se concretó también en la multiplicación de proyectos grupales que, desde la sociedad civil, promovieron el consumo y la ejecución musicales. Esto resultó, además, de suma importancia para la configuración de redes personales e institucionales durante la primera mitad del siglo XX, dado que fue de esta forma que se favoreció la cohesión y la identidad de los músicos profesionales. La combinación entre los vínculos tradicionales de parentesco y los modernos ligados al asociacionismo voluntario fue importante para construir nexos organizativos: mientras que en la familia se acumulaba capital material, cultural, relacional y simbólico para reafirmar la posición del individuo en la sociedad, en las asociaciones sus acciones se volvían más reconocibles al establecer intercambios de bienes e información.¹³³ De esta forma y desde fines del siglo XIX, se conformaron entidades con fines culturales como la Asociación Bernardino Rivadavia (1882), la Sociedad Artística (1889), la Asociación Cultural (1919), la Asociación Artística (1924), los grupos Índice (1927) y La Peña y la Asociación Artistas del Sur (1939), por mencionar solo algunas.

Estas y otras agrupaciones dedicadas a la interpretación demostraron la preocupación de los músicos por gestionar sus propios espacios de intervención. Fue así como el proyecto de constitución de una Orquesta Estable hacia mediados de la década del cincuenta contó con el apoyo de personas vinculadas con el mundo del arte y el periodismo, como Antonio Schulz, los ya mencionados José Escáriz,¹³⁴ Alberto Guala, Omar Meloni, Alberto Fantini, Miguel Ángel Cavallo, entre otros que también impulsaron la constitución del Conservatorio oficial.¹³⁵

2.1. Organismos de consumo e interpretación

Los espacios de sociabilidad vinculados al consumo reunían a ejecutantes, cantantes y aficionados, moldeaban el gusto y orientaban la construcción de los repertorios. En este sentido,

¹³³ Según María de las Nieves Agesta, sociabilidad y civilización eran conceptos íntimamente relacionados y fue por este motivo que hombres y mujeres se sumaron al “fervor asociativo” de la época. Véase: Agesta, María de las Nieves. “Modernismo de gente bien. Asociacionismo intelectual y cultura de élite en Bahía Blanca (1882-1930)”. En: *V Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda, Red Internacional de Historia Social-Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos A. Segreti, 2015, p. 5 [en prensa]

¹³⁴ Antonio Schulz fue uno de los pioneros que presentó el mencionado proyecto. Luego, cuando fue creada la orquesta, se desempeñó durante muchos años como encargado de prensa y difusión del organismo. Llevó a cabo actividades de promoción cultural en diversos ámbitos: fue presidente de la Escuela de Bellas Artes Proa, co-fundó el FotoClub Bahía Blanca y fue secretario de la Asociación Cultural. Véase: “Señor Antonio Schulz, su fallecimiento”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año CIII, n° 35.462, 16 de mayo de 2001, p. 22. José Escáriz, por su parte, fue un músico y periodista rionegrino radicado en la ciudad. Estudió violín en la Escuela Normal de Música de Luis Bilotti y trabajó como periodista en diarios y periódicos locales y de la zona. Fue miembro de la Asociación Cultural. Contribuyó a la creación de la Orquesta y el Conservatorio estatal, aunque no integró el plantel de profesores de la institución. En la actividad plástica impulsó la formación de una Academia de Dibujo y Pintura y fue el primer director de la Escuela de Artes Visuales de la ciudad oficializada en 1951. “Sr. José Escáriz. Falleció ayer”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXI, n° 23.931, 11 de enero de 1969, p. 10.

¹³⁵ “Alberto Guala. Buscando continuidad”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXXXVIII, n° 30.095, 8 de junio de 1986, p. 27.

cabe destacar la acción de la Asociación Cultural cuyo objetivo principal fue el de difundir la cultura artística ofreciendo a sus miembros conciertos y conferencias de artistas e intelectuales argentinos y extranjeros de reconocida trayectoria.¹³⁶ Muy ligada a las elites de la ciudad, en la Asociación Cultural se nuclearon personas relacionadas con la música como Virgilio Panisse, Luis Bilotti, Eva Epstein de Bilotti, Alberto Savioli, José Escáriz, Elba Ducós, entre otras.¹³⁷ En consonancia con sus intereses y con el objetivo de dinamizar la vida artística y educar el gusto del público, la asociación privilegió repertorios que respondían a los cánones académicos vinculados a la “alta cultura”. El predominio de invitados europeos da cuenta de la potencia simbólica que tenía aquel continente para los bahienses y de su preocupación por conocer las principales tendencias que estaban en boga en la época. En general, la programación del concierto dependía del artista invitado y se organizaba como miscelánea: en una misma presentación podían escucharse obras de distintos autores y períodos de la música erudita occidental. Sin embargo, se advierte que la estética romántica cobró especial importancia, aunque también las obras del Barroco y el Clasicismo. El país de origen condicionaba igualmente la selección, de manera que la producción de Frédéric Chopin estaba siempre presente en los programas de los concertistas polacos y las obras de Isaac Albéniz, Manuel de Falla o Enrique Granados se repetían en los conciertos de los ejecutantes españoles. Por el contrario, los artistas argentinos preferían interpretar composiciones europeas incluyendo de forma esporádica obras de algún autor nacional consagrado como Alberto Williams, Julián Aguirre, Constantino Gaito o Ernesto Drangosch. De esta manera, demostraban que ellos también tenían las competencias técnicas e interpretativas para ejecutar el repertorio occidental con la misma excelencia que los propios europeos.

Del mismo modo, los organismos de interpretación tuvieron una influencia significativa en el desarrollo de la actividad musical, dado que generaron instancias de ejecución compartida, fortalecieron los nexos entre los músicos y los pusieron en contacto con colegas de otras ciudades.¹³⁸ En este sentido, identificamos dos tipos de agrupaciones: las que funcionaron de manera informal por fuera de los canales institucionales y aquellas que se relacionaron con entidades culturales y profesionales de la localidad. Entre las primeras se encuentran el Cuarteto Renovación (1915-1921) constituido por Virgilio Panisse, Alberto Fantini y Tobías Bonesatti, el Cuarteto de Cuerdas Bahía Blanca fundado en la década del treinta por Alberto Savioli e

¹³⁶ De esta manera, llegaron a la ciudad personajes de la talla de Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, Joaquín V. González, los músicos Ninon Vallin, Lotte Lehman, Pierre Fournier, Alfredo Janigro, Paul Tortelier, Andrés Segovia, Narciso Yepes, Wilhelm Backhaus, Ricardo Viñes, Claudio Arrau, Arturo Rubinstein, Alfred Cortot, Witold Malcuzinski, Byron Janis, Zino Francescatti, Jascha Heifetz, Mischa Elman, Henryk Szering, Isaac Stern, Salvatore Accardo. Véase: Mauger de la Branniere. “Al compás de los años...” Op. cit.

¹³⁷ Véase: Agesta. “Del Club Social...” Op. cit.

¹³⁸ Por ejemplo, en La Plata Virgilio Panisse, Gilberto F. Fantini, Pio Guardia y Francisco Vilardebó tocaron juntos en el Cuarteto La Plata, del que Panisse fue director entre 1922-1937. En la década del cincuenta, Panisse y Gilberto Fantini integraron el cuarteto de cuerdas del Teatro Argentino de esa ciudad.

integrado, además, por Luis Héctor Regis, Gaspar Cammarata y Francisco Brambilla¹³⁹ y el Quinteto Bahía Blanca conformado por José Escáriz, Tobías Bonessatti, A. Caro y Francisco Brambilla, acompañados por Luis Bilotti en el piano. Estas formaciones se centraron en la interpretación de música de cámara del repertorio europeo: en sus presentaciones pudieron escucharse 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.¹⁴⁰

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. Las formaciones, aunque no dependían de otras entidades culturales de la ciudad, establecían nexos con ellas y encontraban allí un valioso espacio de difusión de su actividad artística. En este caso, la interpretación del cuarteto de Respighi se realizó en el marco de los conciertos organizados por la Asociación Cultural luego de su reestructuración en los años treinta.

En la década de 1920 se crearon agrupaciones orquestales como la Orquesta Sinfónica Bahiense de Ciro Colleoni (1924) o la convocada por Luis Bilotti¹⁴¹ para interpretar por primera vez el Himno a Bahía Blanca con motivo del centenario de la localidad (1928).¹⁴² En particular, este último concierto incorporó al repertorio erudito marchas militares y algunas canciones del folklore latinoamericano y argentino compuestas por músicos formados en ámbitos académicos. La programación, afín al gusto popular, contempló la asistencia de un público diverso.

Las instituciones también bregaron por tener conjuntos estables. Fue así como se constituyeron la orquesta de la Asociación Cultural dirigida por Alberto Savioli (1939), la Sinfónica de la Asociación de Músicos de Bahía Blanca (1949) bajo la batuta de Gabriel Alberto Guala, la Orquesta de Cuerdas del ITS dirigida por Estanislao Dolinsky, el mencionado Cuarteto del Sur, conjunto oficial de la Comisión Municipal de Cultura, la Orquesta de la Asociación de Amigos de la Música dirigida por Guala y la Orquesta Sinfónica del Sindicato de Músicos

¹³⁹ Profesor de la Escuela Normal de Música.

¹⁴⁰ “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.

¹⁴¹ En esta ocasión, participaron Samuel Kerlleñevich, Tobías Bonessatti, José Escáriz, Francisco Brambilla, Gilberto Fantini, Mario Meloni y Eva Epstein.

¹⁴² Cejas, Diego Gonzalo. “Himno a Bahía Blanca: una introducción a la épica local del Centenario”. En: Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese (Ed.). *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, pp. 241-250.

Bahienses (1955) bajo la dirección de Jean Duval.¹⁴³ Otras agrupaciones que se prepararon para ocasiones especiales¹⁴⁴ desaparecieron debido a la falta de financiamiento.

Los organismos de interpretación y consumo fueron significativos para la formación específica de los músicos así como para la construcción de redes entre aquellos y la sociedad civil. Las presentaciones de estos conjuntos de cámara y orquestas, en tanto eventos asociados a la distinción de las élites, congregaron a personas que compartían preferencias estéticas y un determinado capital simbólico. En paralelo, coadyuvaron a la configuración de un público afecto a las audiciones y conciertos académicos, educaron las habilidades de escucha de los oyentes y delinearon un gusto acorde con el ideario normativo de la civilización ilustrada.

2.2. “Sin músicos no empieza el baile”: la conformación de las asociaciones profesionales¹⁴⁵

No solo los organismos de consumo e interpretación de los repertorios académicos creaban nuevos ámbitos de exhibición y legitimaban culturalmente la actividad artística; también la participación en orquestas de música popular consolidaba las relaciones profesionales y personales entre sus integrantes. En particular, el surgimiento de las primeras asociaciones gremiales dio cuenta de la creciente profesionalización de la disciplina y fortaleció los vínculos laborales entre ellos. Desde las primeras décadas del siglo XX, los intelectuales buscaron organizar este tipo de entidades para proteger sus intereses laborales y económicos. Si bien es cierto que durante esta etapa el proceso de sindicalización en la ciudad estuvo estrechamente ligado a la prensa¹⁴⁶ y a la plástica,¹⁴⁷ la Asociación de Músicos de Bahía Blanca (AMBA) instaurada en 1938, se propuso defender los intereses comunes de quienes la componían,¹⁴⁸ “velar por los intereses materiales, elevar el nivel artístico y lograr por todos los medios la reivindicación total de los derechos que corresponden a los trabajadores de la música”.¹⁴⁹ Vinculados al mundo del tango, los artistas que integraron la primera comisión provisoria¹⁵⁰ vieron en las presentaciones en bares, festivales, hoteles, clubes, emisoras de la ciudad y de la zona una fuente laboral viable. Si bien es una hipótesis sobre la que no nos detendremos en esta investigación, consideramos que las expresiones populares -a diferencia de las académicas-

¹⁴³ Mauger de la Branniere. “Al compás de los años”. Op. cit. p. 269.

¹⁴⁴ Luis Bilotti había formado un conjunto orquestal que ofreció un concierto el 18 de marzo de 1923 en ocasión de la visita del entonces presidente Dr. Marcelo T. de Alvear y en 1937 cuando llegó a la ciudad el presidente Agustín P. Justo. *Ibídem*.

¹⁴⁵ Caubet, María Noelia. *Entrevista a Alberto Azzolina*. Bahía Blanca, 18 de agosto de 2015.

¹⁴⁶ El periodismo desarrolló 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. Agesta. *Mundos de papel...* Op. cit.

¹⁴⁷ Sobre la organización laboral de los artistas plásticos, véase: López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit.

¹⁴⁸ “Asociación de Músicos Bahienses”. *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca. año XLI, n° 13.871, 24 de agosto de 1938, p. 15.

¹⁴⁹ *Memoria y Balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Bahía Blanca, Asociación de Músicos Bahienses y Afines, 1950, p. 1.

¹⁵⁰ Entre ellos, Nicolás Tauro (presidente), Pascual Carabilló (vicepresidente), Oscar Hornou (secretario), Armando Cirauco (prosecretario), José Manrique (tesorero), Mauricio Favre (protesorero), Julio Martínez, Mario Montani, Gavino Frías (vocales titulares), Atilio Leoni, Alberto Acosta y Serafín Cardozo (vocales suplentes).

dieron el sustento económico que hizo posible su profesionalización y que sentó las bases para la conformación de sus propias organizaciones laborales.

Las múltiples reestructuraciones experimentadas por la Asociación de Músicos dan cuenta de la fragilidad de la organización y de los reiterados impulsos por incorporarse a fuerzas sindicales de mayor dimensión para legitimar su accionar y mejorar la capacidad de negociación con las empresas locales.¹⁵¹ En la década del cuarenta la AMBA se unió con la Asociación Gente de Radio y Afines (AGRA) y¹⁵² en la del cincuenta se afilió a la Confederación General del Trabajo, fue reconocida por el Ministerio de Trabajo y Previsión Social y se integró al Sindicato de Músicos de la República Argentina.¹⁵³ La concepción del Estado como proveedor de beneficios sociales, en concordancia con el ideario del gobierno peronista, impulsó a la asociación bahiense a incorporarse a estructuras de alcance nacional para mejorar sus condiciones laborales. La falta de regulación de las presentaciones facilitaba el abuso por parte de los empleadores y el ejercicio independiente de la profesión acarrea una inestabilidad laboral que los músicos buscaban contrarrestar amparándose en la entidad gremial. Por estas razones, la AMBA buscaba aumentar las tarifas mínimas para los bailes, elevar los sueldos en los “dancings locales”, establecer días de descanso semanal y reestructurar totalmente los trabajos que se realizaban en la radio. En efecto, gracias a su mediación, se reglamentaron las condiciones y precios de las actuaciones tanto en la ciudad como en la zona y se inició una disputa legal sobre la relación de dependencia de los instrumentistas respecto de las emisoras radiales. Estos querían constituirse como empleados permanentes para acceder a beneficios como el pago del sueldo anual complementario, la inclusión en el régimen de jubilaciones, el pago de días feriados, las vacaciones remuneradas, entre otros.¹⁵⁴ Si bien no se consideró a todos como empleados fijos de las radiodifusoras, se concretaron convenios que establecieron porcentajes mínimos de música en vivo y aumentos salariales.¹⁵⁵

La actualización de los precios de las funciones en bailes en 1950 se realizó de acuerdo a 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 Almafuerte (\$50 m/n por

¹⁵¹ La incorporación a estructuras nacionales se llevó a cabo también en otras disciplinas: en Bahía Blanca se habían conformado las delegaciones locales de los sindicatos de Artistas Plásticos (SADAP), de Escritores Argentinos (SDEA), de Trabajadores del Espectáculo Público, de la Unión Argentina de Artistas de Variedades, de Operadores Cinematográficos, de la Federación Gráfica Argentina y del Sindicato Argentino de Prensa. Véase: López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit. p. 219.

¹⁵² Hasta 1947, año en que la entidad se reorganizó como Asociación de Músicos Bahienses y Afines integrándose una nueva comisión directiva presidida por Hornou y conformada por Nicolás Tauro (vicepresidente), Alberto Guala (secretario), Néstor Amado (prosecretario), Francisco Brambilla (tesorero), Mario Meloni, Alberto Tenenti, Héctor Ferri, Carlos Amado, Avelino Prícolo, Marcelo Tomassini (vocales titulares), R. Figueroa, S. Ochoa, I. Montecchia, C. Yulita (vocales suplentes), Carmelo Azzolina y Olivo Parcaroli (revisores de cuentas).

¹⁵³ El Sindicato Argentino de Músicos fue fundado el 21 de diciembre de 1945 para agrupar a los ejecutantes vocales y/o instrumentales con zona de actuación en la Capital Federal.

¹⁵⁴ *Memoria y Balance...* Op. cit. p. 14.

¹⁵⁵ Solo fueron reconocidos como músicos estables de LU2 y LU3 Avelino Prícolo, Ricardo Belleggia, Gabriel Alberto Guala y Oscar Orzali.

ejecutante) o en otras entidades (\$40 m/n por ejecutante). De la misma forma, se procedió a regular los precios de las presentaciones en localidades de la zona en relación a la distancia respecto de Bahía Blanca. [Cuadros 1 y 2, Anexo] Se negoció, asimismo, un aumento salarial para los empleados de los 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 ejecutantes. Esta actividad no ofrecía las mismas condiciones de estabilidad ni de seguridad social que garantizaba el trabajo en el Estado. Por esta razón, la AMBA se proponía además crear y mantener secciones de previsión social, seguros, préstamos, una biblioteca, un archivo y ediciones regulares de una publicación. Además, aspiraba a elevar artística y culturalmente la profesión. Se constituyó, entonces, una sub-comisión de Cultura¹⁵⁶ que se proponía conformar una orquesta -efectivizada en dos ocasiones-, construir una Casa del Músico y una Escuela que permitiría “la mayor capacitación de nuestros afiliados lográndose de tal manera, la dignificación del músico por el músico mismo”.¹⁵⁷ Aunque no pudo concretarse, la idea de instituir un organismo de enseñanza estaba presente en las iniciativas de la asociación y se vinculaba de manera estrecha con la profesionalización de la actividad. En síntesis, la defensa y promoción de estos intereses se manifestó en la conformación de entidades gremiales que buscaron generar lazos con otros artistas y asociaciones del país así como nuevos espacios de inserción laboral y de formación específica.

En este capítulo hemos trazado una cartografía de las instituciones y formaciones significativas en el ambiente bahiense de la primera mitad del siglo XX. El estudio de los establecimientos en los que los músicos se educaron, la reconstrucción de las redes que tendieron con otros colegas y agentes del campo cultural y el análisis de los proyectos que gestionaron, constituyen un primer paso para comprender la fundación del Conservatorio estatal e insertarla en la historia de esta disciplina. [Red 1, Anexo] La educación en las prestigiadas escuelas de Luis Bilotti y Alberto Savioli propició una formación academicista y brindó a sus graduados la preparación necesaria para introducirse en distintos circuitos de la vida cultural local, en concordancia con el gusto que venía fomentándose en los conservatorios y en las presentaciones de artistas locales y extranjeros. La necesidad de legitimación del incipiente campo incentivó a los músicos a privilegiar prácticas y repertorios desarrollados en los centros culturales nacionales e internacionales. De hecho, se consideraba Europa como cuna de las más

¹⁵⁶ Integrada por Francisco Brambilla, Oscar Hornou, Pedro Buscarini, Alberto Guala, Carlos Brandimarte, Macelo Tomassini, Carmelo Azzolina y Mario Meloni.

¹⁵⁷ Véase: “Prestarán su decidido apoyo al Plan Quinquenal. Pueblo y gobierno han de asegurar su éxito, manifiestan los músicos”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIV, n°98, 11 de abril de 1953, p.10.

excelsas expresiones de la música occidental y París como la ciudad que mejor representaba los valores de la “alta cultura” y la civilización. En este sentido, la llegada de artistas consagrados y/o los viajes hacia el Viejo Continente coadyuvaron a reforzar el prestigio de las academias de enseñanza, sus profesores y egresados. Sin embargo, la falta de regulación de estos establecimientos privados y el carácter no oficial de los títulos que emitían constituía una dificultad para la consolidación del campo. Las certificaciones académicas no solo garantizaban formalmente las competencias específicas y la posesión de una “cultura legítima”, sino que eran la llave de acceso del mundo laboral.¹⁵⁸ A pesar de ello, la convivencia de los circuitos de las expresiones académicas y populares yuxtaponían dos concepciones respecto al artista y sus prácticas: mientras que la idea “romántica” del arte se relacionaba con su participación en las primeras manifestaciones, la perspectiva del músico como trabajador era resaltada a partir de su implicación en los circuitos populares, donde su desempeño era remunerado. Así, las recurrentes tensiones con los empresarios dueños de emisoras, clubes y locales bailables los impulsó a conformar asociaciones que defendieran sus intereses y a generar instancias de negociación en las que arbitrara el Estado, concebido como garante de la seguridad laboral y social. Por estas razones, la intervención de los músicos bahienses en las principales iniciativas estatales de institucionalización de la disciplina da cuenta de su interés creciente por conformar entidades oficiales. El establecimiento de un organismo estable que posibilitara su inserción económica estaba entre sus principales metas; muchos de los instrumentistas que habían formado parte de las orquestas populares se desempeñarían luego en el conjunto provincial, centrado en la interpretación de obras académicas.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Bourdieu. *La Distinción...* Op. cit. p. 26.

¹⁵⁹ Fue el caso de Alberto Guala, Oscar Hornou, Pedro Buscarini, Mario Meloni y Carmelo Azzolina.

Capítulo 2: La oficialización de la música en la década del cincuenta

La política de apertura de nuevos espacios de intervención en la cultura y la educación llevada adelante por el Estado peronista en la provincia de Buenos Aires se mantuvo vigente luego de la denominada “Revolución Libertadora”. Fue así que la oficialización de la música iniciada en los años cuarenta en La Plata continuó en otras ciudades del Interior durante la década del cincuenta. Si el fomento de las manifestaciones académicas constituía una vía privilegiada para el enaltecimiento cultural de la elite, en localidades con aspiraciones de centralidad como Bahía Blanca estas prácticas adquirirían un significado más amplio vinculado a la exaltación de su carácter moderno.¹⁶⁰ Por esta razón, la conformación de múltiples espacios de consumo y enseñanza de la música generaba una imagen progresista de Bahía Blanca. Las representaciones que prevalecían hacia mediados del siglo XX proyectaban a la localidad hacia el sur del país y afirmaban su auto-asignada función rectora como centro cultural del espacio patagónico.¹⁶¹ Estas concepciones tuvieron una gran potencia movilizadora en la sociedad civil que comenzó a demandar el sostenimiento estatal de las artes en concordancia con la posición diferencial que se atribuía a la ciudad. Las experiencias de institucionalización durante el peronismo involucraron profundamente al Estado en el campo cultural bahiense como legitimador y agente de consolidación mediante un diálogo fluctuante y no exento de tensiones. En el ámbito específico de lo musical, el impulso definitivo se extendió desde la administración provincial hacia mediados de los años cincuenta y alentó en la prensa y en la comunidad bahiense un movimiento tendiente al definitivo establecimiento de un Conservatorio de Música y Arte Escénico y una Orquesta Estable. La interrelación de las dimensiones política y musical da cuenta de un proceso en el que se articularon los proyectos educativos de la provincia con las aspiraciones de los agentes locales, interesados por promover el desarrollo cultural. De esta manera, el Conservatorio se concibió como la institución estatal facultada para formar a sus alumnos en los valores de la “cultura legítima”, manifestados en las expresiones académicas.

En la primera parte de este capítulo analizaremos las políticas de la provincia de Buenos Aires luego de 1955 y su impacto en Bahía Blanca, vinculándolas con el accionar de los agentes locales desde una perspectiva que articule distintas escalas de observación y permita captar la complejidad del proceso. De esta manera, ahondaremos en las trayectorias de quienes intervinieron en el establecimiento del Conservatorio identificando los intereses que los movilizaron y analizando el entramado de relaciones que crearon en función de sus objetivos. Asimismo, examinaremos los vínculos entre la enseñanza musical y la Orquesta Estable, explorando los nexos entre los miembros de ambos organismos. En la segunda parte del

¹⁶⁰ Sobre la vinculación entre los géneros musicales y las clases sociales véase: Bourdieu. *La Distinción..* Op. cit., p. 12.

¹⁶¹ López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit. pp. 315-370.

capítulo, nos centraremos en el proceso de estructuración del Conservatorio: la selección del elenco docente, la definición de las materias y el perfil del egresado que se planteó desde la organización. Por último, examinaremos la construcción de los repertorios del concierto inaugural de aquella entidad para recuperar las representaciones institucionalizadas sobre el arte y el gusto existentes durante el período considerado y analizar cómo se plasmaron en el concierto los objetivos y las características propias de la futura entidad.

1. Iniciativas estatales y movimientos civiles para la concreción del Conservatorio de Música y Arte Escénico

1.1. El rol del Estado provincial luego de la “Revolución Libertadora”

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.¹⁶² 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 a 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 Bonecarrere, 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 libre” y de la “enseñanza laica”, precipitaron la renuncia de ambos

¹⁶² Spinelli. *Los vencedores...* Op. cit. p. 15.

ministros en los primeros meses de 1956.¹⁶³ 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,¹⁶⁴ quien fue la primera mujer en ocupar este puesto.

Aunque la “Revolución Libertadora” construyó un discurso fundacional en torno a las políticas educativas, se pueden encontrar notables permanencias respecto de la gestión previa. Aunque con algunas modificaciones, el diseño administrativo no presentó cambios rotundos: el Ministerio de Educación creado por Julio César Avanza estuvo vigente a lo largo de todo el período. Por el contrario, la Dirección General de Cultura fue reorganizada 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”.¹⁶⁵ Para distanciarse de la gestión peronista, se eliminó la Dirección de Cultura Social, se modificaron algunas denominaciones y, dado que la música siguió ocupando un lugar destacado, se reanudó el proceso de institucionalización de la enseñanza y se llamó para ello a Alberto Ginastera cuyas iniciativas de constitución de conservatorios se habían materializado ya durante el peronismo, como lo harían luego de la “Revolución Libertadora”. En 1948 había sido convocado por el gobierno provincial para fundar y dirigir el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata del que se había desprendido la primera filial en Banfield dos años después. Esta labor, así como su producción compositiva, el reconocimiento internacional y el capital simbólico adquirido, lo ubicaron en un lugar de jerarquía en el campo cultural nacional. Pese a las contradictorias relaciones con el peronismo y a las múltiples cesantías experimentadas,¹⁶⁶ Ginastera sostenía que el arte era independiente de la política. Este posicionamiento daba cuenta

¹⁶³ 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: Patricia Orbe. “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. “La educación primaria...”. Op. cit. p. 7.

¹⁶⁴ 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]

¹⁶⁵ *Decreto 5686*. La Plata, Registro Oficial de la provincia de Buenos Aires-BSPBA, 19 de abril de 1956. Citado en: Petitti. “La educación primaria...”. Op. cit. p. 12.

¹⁶⁶ En 1945 fue exonerado de su cargo como profesor del Liceo Militar por oponerse a la expulsión de colegas ante una protesta contra el gobierno de Farrell. De esta manera, reivindicó su posición antiperonista y se alejó del país merced a la beca Guggenheim. Posteriormente, en 1952, Ginastera fue dejado cesante por oponerse a que el conservatorio de La Plata fuera denominado “Eva Perón”. 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. Véase: Scalisi. “El caso Ginastera...”. Op. cit. p. 17.

de la necesidad de reivindicación de la autonomía del campo musical y de la pretensión de promover principios de reconocimiento específicos.¹⁶⁷ En este sentido, al defender la realidad superior del arte y la concepción del artista autónomo, Ginastera legitimó su accionar a partir de las instancias de consagración propias del campo y logró tener participación en las decisiones del nuevo gobierno. Como sostenía aún en 1977:

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.¹⁶⁸

Amparada por las ideas de autonomía e independencia de las artes, su preocupación institucionalizadora pudo viabilizarse en distintas coyunturas políticas.¹⁶⁹ Luego de la “Revolución Libertadora,” los intereses de Ginastera convergieron con los de un Estado que avanzaba sobre el campo de la educación y la cultura, tal como había comenzado a hacer el peronismo. En 1956 Elena Zara de Decúrgez lo designó con carácter de interventor en el Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata.¹⁷⁰ Desde allí, participó en la conformación de su segunda filial.

La vinculación del compositor con esta localidad 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 argentina”.¹⁷¹ También en noviembre de 1955 había sido convocado por la Asociación Cultural para disertar sobre “La música de nuestra época”.¹⁷² En esta ocasión, el compositor había incitado a actualizar la educación, instando a la universidad a que se convirtiera en “el foco de radiación más importante” de las actividades musicales al igual que las estadounidenses Harvard

¹⁶⁷ Bourdieu. *Las reglas...* Op. cit. p. 438.

¹⁶⁸ “El único compromiso del arte es el estético”. *El País*. Madrid, año II, n° 303, 24 de abril de 1977, p. 18.

¹⁶⁹ En este sentido se ha referido Raymond Williams al artista romántico como genio autónomo e independiente que “es por naturaleza indiferente al carácter mundano y al materialismo tosco de la política y las cuestiones sociales; se consagra, antes bien, a las esferas más sustanciales de la belleza natural y el sentimiento personal”. Véase: Williams, Raymond. *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pp. 41-54.

¹⁷⁰ Urtubey. *Alberto Ginastera*. Op. cit.

¹⁷¹ *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.

¹⁷² 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.

o Yale.¹⁷³ 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 viajó a la localidad, con motivo del cincuentenario de la Escuela Normal Mixta en julio de 1956. En esta visita, Elena Zara de Decúrgez se refirió a la paulatina reactivación de la Dirección de Cultura y a la probable apertura de un Conservatorio de Música y Arte Escénico en algunos centros urbanos de la provincia de Buenos Aires, siendo candidatas para ello las ciudades de Mar del Plata y Bahía Blanca.¹⁷⁴ Si bien Ginastera asociaba la instrucción en la disciplina a las facultades universitarias, la coyuntura política provincial permitió vehiculizar la opción del Conservatorio, tal como había sucedido en La Plata.¹⁷⁵

En suma, las iniciativas del gobierno provincial indican que, a pesar de las rupturas en el plano político e ideológico, es posible encontrar notables elementos de continuidad en la estructura administrativa y en las políticas llevadas a cabo por el peronismo y las gobernaciones de la intervención. De hecho, las gestiones emprendidas por Alberto Ginastera en distintos contextos políticos estaban en relación con su concepción de autonomía de la actividad artística. En especial, la música era considerada la práctica “pura” por excelencia: aquella que representaba la forma más radical de la negación del mundo social.¹⁷⁶ Sin embargo, la proclamación de la independencia de la disciplina no impidió que el Estado haya operado como un agente clave en la consolidación del campo mediante el establecimiento de instituciones específicas.

1.2. “Escuela de Música y Arte Escénico para Bahía Blanca”:¹⁷⁷ los movimientos de la sociedad civil en torno a la fundación del Conservatorio

La visita de Elena Zara y su propuesta de instalación de una Escuela de Música y Arte Escénico, concitó rápidamente la atención de los músicos y 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

¹⁷³ El modelo de las universidades norteamericanas fue retomado por Ginastera a partir de su estadía en los Estados Unidos como beneficiario de la beca Guggenheim. Véase: “Cómo piensa, cómo siente su arte Ginastera”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVI, n° 312, 22 de noviembre de 1955, p. 3.

¹⁷⁴ “Regresó hoy a La Plata la Ministra Señora Decúrgez”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n°199, 24 de julio de 1956, p. 3.

¹⁷⁵ En 1958 Ginastera cumplió sus objetivos y fundó la Escuela Preparatoria de Música que luego se convertiría en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

¹⁷⁶ Bourdieu. *La Distinción...* Op. cit., p. 16.

¹⁷⁷ “Escuela de Música y Arte Escénico para Bahía Blanca”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 201, 26 de julio de 1956, p. 3.

ciudad, con todo derecho puede aspirarse a un conservatorio de música y arte escénico, para lo que existe una sentida vocación.¹⁷⁸

La tradición musical de la ciudad, la importancia que se otorgaba a las actividades culturales y el establecimiento de la UNS como precedente de un logro obtenido a partir de los esfuerzos locales, fueron ideas rectoras en este fragmento que apuntaban a posicionar a la ciudad como legítima merecedora del Conservatorio. En cierta forma, 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 brindara una instrucción formal y superior en materia de Bellas Artes. En este marco puede entenderse que Alba Lutecia se hubiera entrevistado en La Plata con la Ministra de Educación y luego con el Director de Cultura Alberto Palcos para que el conservatorio se instalara en la ciudad e integrara al Seminario de Danzas del Sur.¹⁷⁹

Mientras tanto en Bahía Blanca, la Asociación Cooperadora del Seminario organizaba reuniones a las que asistían representantes de las emisoras y diarios locales para difundir las noticias referentes al avance de las gestiones. En efecto, la prensa fue un agente clave en la promoción de la institucionalización y contribuyó a delinear la organización y finalidades de las futuras entidades artísticas. Asimismo, evidenció la complejidad del movimiento emprendido por la sociedad civil que apostaba tanto a la conformación de un conservatorio como al establecimiento de un espacio integral de enseñanza de las artes. La relevancia asignada a este proceso fue diferencial según los diarios: *La Nueva Provincia* y *El Atlántico*¹⁸⁰ se destacaron por publicar notas y editoriales con una frecuencia casi diaria, mientras que otras publicaciones, como el periódico *Democracia*, 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: Alberto Fantini¹⁸¹ y José Escáriz que trabajaban como editorialistas y críticos de arte en *La Nueva Provincia* y *El Atlántico*, respectivamente, tenían en efecto una vasta trayectoria como músicos en la ciudad. Actuando como mediadores entre el Estado y la sociedad civil, estos órganos de prensa expresaron una efectiva adhesión a la instauración de los organismos artísticos, realizaron un seguimiento periodístico del proceso e incentivaron a la comunidad a movilizarse en favor de este objetivo a

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ “En marzo de 1957 iniciaría su labor el Conservatorio de Música”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 211, 5 de agosto de 1956, p. 3.

¹⁸⁰ *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. Véase: Orbe, Patricia. “La exaltación de la figura del mártir juvenil en la comunidad universitaria bahiense: prensa, estudiantes y cultura política en 1957”. En: Cernadas de Bulnes y Marcilese. *Cuestiones políticas...* Op. cit. pp. 121-130.

¹⁸¹ 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.

través de editoriales que enfatizaban la “vocación musical” de la ciudad manifestada en las diferentes formaciones y entidades que difundían este arte. A su vez, incentivaban el compromiso del poder político municipal con el proyecto institucionalizador. Las publicaciones de los periódicos incluían la reproducción de correspondencia oficial, proyectos, 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”.¹⁸² De esta manera, se legitimaba a la entidad estatal resaltando las diferencias con algunos conservatorios privados 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.¹⁸³ 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.

Otras instituciones y formaciones locales manifestaron, asimismo, su apoyo para que el Conservatorio fuera establecido 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 instancia, porque la existencia de la Escuela de Bellas Artes del ITS no se había olvidado y era recuperada como antecedente. 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 el efectivo establecimiento de un Conservatorio de Música y Arte Escénico. Aunque no fue considerado, la ex-profesora de la cátedra de Dibujo y Pintura de la sección Plástica de aquella entidad, Elena Van Hees de Folgueras,¹⁸⁴ había presentado un año antes un proyecto a la Comisión Especial de Estructuración de la UNS para

¹⁸² “Creación de la Escuela de Bellas Artes”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.535, 4 de agosto de 1956, p. 2.

¹⁸³ 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 Caubet, María Noelia. *Entrevista realizada a Gabriel Alberto Guala*. Bahía Blanca, 18 de noviembre de 2011.

¹⁸⁴ Elena Van Hees egresó como Profesora Nacional de Dibujo y Pintura de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1930. Era socia de la AAS y se desempeñó luego como docente en el Taller Libre. Véase: López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit. p. 48.

reimplantar aquella academia superior de enseñanza artística.¹⁸⁵ De la misma forma, la Federación Universitaria del Sur (FUS)¹⁸⁶ impulsó la instauración de una instancia dependiente de la casa de altos estudios que incluyera la enseñanza de música, arte escénico, plástica y danzas e, incluso, la apertura de un moderno instituto cinematográfico.¹⁸⁷ Ante la posibilidad de que el gobierno provincial fundara una entidad de esas características, la FUS se propuso realizar una campaña para divulgar y popularizar el proyecto.¹⁸⁸ En tercer lugar, el rector interventor de la UNS, Vicente Fatone se había informado personalmente acerca de los propósitos del gobierno provincial y había sugerido que se iniciara un movimiento para que la escuela de arte fuera instalada en Bahía Blanca.¹⁸⁹ La formación filosófica del profesor Fatone se evidenciaba en el perfil humanista que quería transmitir a la universidad. Aunque no existen evidencias de su consentimiento para que la Escuela de Bellas Artes se estableciera como una repartición de esta última, su apoyo se manifestó en el ofrecimiento de crear cátedras con materias vinculadas a los estudios que se cursaran en la escuela.¹⁹⁰ La donación de un busto con motivo del primer aniversario de su fallecimiento en 1963 nos permite conocer las relaciones de amistad del filósofo con destacados representantes del antiperonismo, entre ellos, Elena Zara de Decúrgez.¹⁹¹ En este sentido, la posición estratégica que Fatone ocupaba en una red de lazos intelectuales y políticos permitió que estuviese mejor informado sobre las determinaciones del gobierno provincial.

Al mismo tiempo, las instituciones culturales manifestaron su decidido aval formando una comisión integrada por el abogado Gualterio Monacelli¹⁹² y el ingeniero Manuel Vallés,¹⁹³ ambos de la Comisión Directiva de la Asociación Cultural, y por el abogado Raúl E. Bagur¹⁹⁴

¹⁸⁵ “Van Hees de Folgueras, Elena. Sugiere creación escuela de Bellas Artes”. *Rectorado. Expediente n° 1358, letra V*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, febrero de 1956.

¹⁸⁶ Esta agrupación había presentado a la Comisión Estructuradora de la UNS en diciembre de 1955 un proyecto de creación del Instituto de Bellas Artes que luego formaría parte de dicha universidad.

¹⁸⁷ “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.

¹⁸⁸ “Apoya la FUS las gestiones a favor de la E. de Bellas Artes”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.539, 8 de agosto de 1956, p. 6.

¹⁸⁹ “En Bahía Blanca se gesta un movimiento a favor del Conservatorio de Música”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n°209, 3 de agosto de 1956, p. 3.

¹⁹⁰ “Informó sobre la Esc. De B. Artes”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n°19.590, 29 de septiembre de 1956, p. 2.

¹⁹¹ *Acta de Rectorado*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 13 de diciembre de 1963.

¹⁹² 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.

¹⁹³ 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.

¹⁹⁴ 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.

presidente del Consejo Directivo de la Asociación Bernardino Rivadavia (ABR). Estos agentes, pertenecientes a la elite local 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 Cenoz¹⁹⁵ 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, como vimos en el capítulo anterior, se desempeñaban como docentes o habían fundado institutos privados de enseñanza, 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.¹⁹⁶ 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 formas, aunque se podría pensar en el conservatorio oficial como competencia de los privados, veremos más adelante que las divergencias entre los planes de estudios, diferenciaban los perfiles del alumnado en las distintas entidades. Del mismo modo brindaron su apoyo 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 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. [Red 2, Anexo]

En estos 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

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.

¹⁹⁵ 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.

¹⁹⁶ 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.

limitado y exclusivo”.¹⁹⁷ 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.¹⁹⁸ En este sentido, la misión del conservatorio consistiría en contribuir al “incremento” y “progreso” cultural. Este imaginario estuvo fuertemente arraigado en el período e, incluso, fue objeto de proyectos que buscaron modificar la división administrativa del territorio para transformar a la localidad en la capital administrativa de un nuevo estado provincial.¹⁹⁹

El poder político municipal también se comprometió con el propósito de fundación de la institución de enseñanza artística. En reiteradas oportunidades, el comisionado Santiago Cenoz envió telegramas a Alberto Ginastera, a Elena Zara de Decúrgez y a 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”.²⁰⁰ En dicha correspondencia publicada en la prensa, también se visibilizaba la representación de Bahía Blanca como “centro de irradiación y confluencia del sur argentino”²⁰¹ y se resaltaban las condiciones favorables que poseía para que el Conservatorio pudiese instalarse de inmediato, poniéndose a su disposición las instalaciones del Teatro Municipal como sede de sus actividades.²⁰² Asimismo, se insistía en los antecedentes de la localidad, resaltando el “elevado clima artístico alcanzado” gracias a la enseñanza privada, la Escuela de Bellas Artes del ITS, el Seminario de Alba Lutecia, la labor de la Asociación Cultural y las formaciones orquestales que no habían prosperado. Las respuestas de Alberto Ginastera eran alentadoras puesto que el compositor estaba al tanto del desarrollo de la ciudad y expresó en distintas ocasiones que consideraba oportuno crear allí un instituto de enseñanza musical.²⁰³ Del mismo modo, Elena Zara manifestó que se procuraría concretar para 1957 la instalación e iniciación oficial de las actividades del Conservatorio, reconociendo el valioso aporte del memorial presentado por el comisionado como muestra de colaboración hacia el Ministerio.²⁰⁴

¹⁹⁷ “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.

¹⁹⁸ “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.

¹⁹⁹ López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit. pp. 315-370.

²⁰⁰ “Señálanse aspectos en favor a la creación de la Escuela de Música”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 222, 16 de agosto de 1956, p. 5.

²⁰¹ “Apoya la Municipalidad la Esc. de Bellas Artes”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 334, 27 de diciembre de 1956, p. 4.

²⁰² “En Bahía Blanca se gesta un movimiento a favor del Conservatorio de Música”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 209, 3 de agosto de 1956, p. 3.

²⁰³ “La creación de un Conservatorio es apoyada por el Maestro Ginastera”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.540, 9 de agosto de 1956, p. 2 y “Remitió una nota al S. de Danzas Clásicas el Maestro A. Ginastera”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.548, 18 de agosto de 1956, p. 6.

²⁰⁴ “Se anticipa como un hecho la creación del Conservatorio Musical”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.582, 21 de septiembre de 1956, p. 3.

1.3 La Orquesta como “complemento indispensable”²⁰⁵

Las expectativas en torno al conservatorio se vinculaban de manera estrecha con aquellas que se referían a la conformación de una Orquesta Estable. Cabe destacar que la iniciativa de su instauración fue netamente bahiense, dado que no figuraba en los propósitos del Ministerio de Educación de la provincia. [Imagen 3, Anexo] Los diarios *El Atlántico* y *La Nueva Provincia* impulsaron desde sus páginas la creación de la orquesta, enfatizando la eficiencia y calidad de las experiencias bahienses. El último periódico denunciaba de forma explícita la falta de interés oficial y exhortaba a la Comuna a saldar sus deudas con la sociedad local.²⁰⁶ En tanto se consideraba que la orquesta tenía una importante función en la formación de la cultura, la ciudad no podía prescindir de este invaluable aporte para su jerarquización: “Bahía Blanca, merecidamente considerada entre los centros musicales más autorizados del interior, no debe quedar a la zaga: la constitución de una orquesta de cámara es sumamente factible...”.²⁰⁷ La comparación con otras ciudades del país que contaban con una formación orquestal como Córdoba, Santa Fe, La Plata, Rosario, Tucumán o Mendoza iba de la mano con la representación de Bahía Blanca como centro artístico merecedor de tal organismo.

En las páginas de *El Atlántico* podemos hallar la carta anónima de un lector que afirmaba que “el músico es un profesional y no puede pedírsele que salga él a hacer lo que debe hacer el Estado o la municipalidad en este caso. Pero también necesita de la cooperación del pueblo por medio de las instituciones privadas...”.²⁰⁸ La precariedad del mercado artístico de la ciudad para disciplinas como la plástica o la literatura²⁰⁹ contrastaba con la situación de los músicos que habían creado espacios de inserción laboral en los cuales podían desempeñarse profesionalmente, aunque de manera inestable y sin apoyo oficial. No obstante, la demanda hacia el Estado no partió de aquellos sino de Antonio Schulz, un intelectual aficionado a las artes, que presentó en julio de 1956 un proyecto al comisionado municipal Santiago Cenoz para conformar un conjunto de cámara estable que dependiera de la comuna o del gobierno de la provincia. Los diarios mencionados hicieron referencia a este proyecto, resaltando las aptitudes de Bahía Blanca y los repetidos esfuerzos de los músicos locales por organizar este tipo de formaciones.²¹⁰ Asimismo, remarcaron la función pedagógica de la orquesta porque, siendo “vehículo de cultura”, contribuiría a la jerarquización de la ciudad como centro cultural y sería

²⁰⁵ “Se organiza el Conservatorio de Música”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 122, 10 de mayo de 1957, p. 3.

²⁰⁶ “Una Orquesta de Cámara para Bahía Blanca”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.532, 1 de agosto de 1956, p. 2.

²⁰⁷ “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.

²⁰⁸ “Bahía Blanca debe contar con una Orquesta Estable”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 114, 27 de abril de 1956, p. 3.

²⁰⁹ López Pascual. *Representaciones, prácticas...* Op. cit. p. 211.

²¹⁰ “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.

“escuela del buen gusto en la faz de la educación musical”.²¹¹ Su estructuración como orquesta de cámara,²¹² concebida según la disponibilidad de ejecutantes locales, después podría ser ampliada para constituir una orquesta sinfónica. Con el objetivo de asegurar la calidad de sus producciones y la continuidad en el tiempo, se sostenía que el organismo debía ser rentado y avalado por entes oficiales y la selección de los miembros tendría que realizarse por concurso. En este sentido, la vinculación con una escuela de música era vital para atraer profesores de otras ciudades que pudieran incorporarse a ambas instituciones. El plan recibió respuestas favorables por parte de Cenoz que convocó a una reunión en la que se designó una comisión integrada por Antonio Schulz, Alberto Fantini, Alberto Guala, José Escáriz y Omar Meloni para el estudio y presentación del anteproyecto destinado a la organización de la orquesta de cámara.²¹³ 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, un esfuerzo económico que superaba las posibilidades del presupuesto comunal. Por ello, se propusieron apelar 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”.²¹⁴ En una coyuntura en la que el Estado había ampliado sus incumbencias, se esperaba que su presencia 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”.

Las presentaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Juan José Castro en Bahía Blanca durante el mes de septiembre, fueron auspiciadas por el Departamento de Extensión Cultural de la UNS y pusieron en contacto a los músicos bahienses con el timbalista Antonio Yepes,²¹⁵ quien instó a los dirigentes del Sindicato local a encaminar los esfuerzos para la concreción de la orquesta.²¹⁶ Alberto Guala²¹⁷ recuerda que los intercambios con Yepes posibilitaron el contacto con Alberto Ginastera, a quien conoció cuando viajó a La Plata junto a Omar Meloni, como delegados del Sindicato de Músicos.²¹⁸

²¹¹ “Una Orquesta de Cámara para Bahía Blanca”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.532, 1 de agosto de 1956, p. 2.

²¹² 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. Véase: “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.

²¹³ “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.

²¹⁴ “Hay que bregar por la Orquesta de Cámara”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 237, 1 de septiembre de 1956, p. 3.

²¹⁵ Quien fue comisionado por Alberto Ginastera para relevar la situación de Bahía Blanca y que en octubre de 1956 fue designado director del Teatro Argentino de La Plata.

²¹⁶ “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.

²¹⁷ Caubet. *Entrevista realizada a Gabriel Alberto Guala*. Op. cit.

²¹⁸ “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.

A pesar de las múltiples gestiones llevadas a cabo por la prensa, la sociedad civil y el poder ejecutivo municipal, el año finalizó y los bahienses no tuvieron noticias de las instituciones artísticas anunciadas. La incertidumbre por la falta de un decreto que definiera la efectiva fundación del conservatorio y la orquesta fue manifestada por la prensa y se volvería acuciante en 1957 ante las fluctuaciones políticas del período.

2. La estructuración del Conservatorio y la institucionalización de un gusto musical

En los meses que mediaron entre la promulgación del decreto de fundación y el efectivo inicio de las actividades del Conservatorio de Música y Arte Escénico se llevó a cabo su estructuración.²¹⁹ El proyecto apuntaba a formar a los alumnos en una estética europeizante, tradicional en su concepción y academicista, inspirada en los métodos didácticos del Conservatorio de París.²²⁰ Este modelo promovía una enseñanza enfocada en el virtuosismo, privilegiaba el dominio sobresaliente de la técnica y se orientaba especialmente a la formación de músicos que reunieran las condiciones necesarias para conformar la anhelada Orquesta Estable. En el primer apartado nos centraremos en las titulaciones oficiales que el Conservatorio emitía, la organización de las cátedras y materias así como en la selección del personal y el perfil del alumnado concebido desde la configuración institucional. A continuación, nos dedicaremos a analizar el repertorio del concierto inaugural para vincularlo con el plan pedagógico del Conservatorio.

2.1 La fundación del Conservatorio en el imaginario bahiense

El escenario político de 1957 a nivel provincial y nacional estuvo fuertemente marcado por la inestabilidad y el conflicto. La divergencia entre las distintas posiciones antiperonistas, la escasa eficiencia de las políticas económico-sociales ensayadas y la creciente agitación social, contribuyeron al desgaste del segundo gobierno provisorio en su ambición por “refundar la democracia”.²²¹ La denominada fase defensiva de la “Revolución Libertadora”²²² inició a comienzos de 1957 con una serie de cambios en el gabinete que indicaron un giro tanto en

²¹⁹ *Resolución 678*. La Plata, Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, 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

²²⁰ 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 tuvieron gran difusión fuera del país y el Conservatorio se transformó en el paradigma más difundido de institución dedicada a la formación moderna y especializada. Véase: 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.

²²¹ Spinelli. *Los vencedores...* Op. cit.

²²² Cavarozzi, Marcelo. *Sindicatos y política en Argentina*. Buenos Aires, CEDES, 1984, p. 63.

materia política como económica.²²³ Esta frágil coyuntura se reflejó también en la prensa local donde se advirtió acerca de los peligros que implicaban para el establecimiento del Conservatorio los posibles cambios de gabinete en el poder político y, por esta razón, se impulsó en sucesivos editoriales la reactivación del movimiento comunal. Si bien el cargo de comisionado municipal fue renovado,²²⁴ no hubo grandes modificaciones que afectaran la composición del Ministerio de Educación y la tan deseada fundación se hizo una realidad próxima cuando se anunció que una parte del presupuesto estaba destinada tanto a la concreción del Conservatorio como a la de la Orquesta Estable.²²⁵

Los reiterados pedidos para que estas entidades se establecieran el 11 de abril en coincidencia con el aniversario de Bahía Blanca, dan cuenta de la potencia simbólica de esta fecha. La avanzada civilizatoria en la cultura se entrelazó con el desarrollo regional y la proyección de la ciudad hacia el sur. El decreto que creaba el Conservatorio de Música y Arte Escénico se dio a conocer en aquella fecha y afirmó que la ciudad había “alcanzado un alto nivel cultural, reflejado en la intensa labor de sus instituciones representativas, intelectuales y artísticas.”²²⁶ Por su parte, los objetivos del Ministerio de Educación, enfocados en el desarrollo de la vida espiritual, la elevación y dignificación del pueblo en el interior de la provincia pueden rastrearse en esta y otras resoluciones del período, como las que reglamentaron la creación de la tercera filial del Conservatorio en Chivilcoy.²²⁷ A diferencia de otras localidades, en Bahía Blanca la institución de enseñanza oficial de la música y el teatro, organizada por Alberto Ginastera, contó con una Escuela de Danzas Clásicas y una Orquesta Estable como dependencias, producto de los movimientos ya descriptos gestados por el periodismo, el Seminario de Danzas Clásicas y el Sindicato de Músicos.

La fundación del Conservatorio fue recuperada por la prensa como una “conquista superior de orden cultural”. En este sentido, *El Atlántico* sostenía que sería “órgano de difusión del arte y la cultura” en tanto contribuiría a la formación estética de la juventud y permitiría que la “alta cultura” llegara al pueblo en forma de espectáculos, conciertos y recitales.²²⁸ De hecho, el funcionamiento de las nuevas instituciones en el Teatro Municipal tenía que ver con su recuperación por parte de la comuna,²²⁹ con la disponibilidad de espacios, pero también con la

²²³ Estos cambios se efectuaron en los Ministerios del Interior, Relaciones Exteriores y Culto, Hacienda, Educación y Justicia y Comunicaciones.

²²⁴ En el mes de febrero asumió como nuevo comisionado municipal el abogado Carlos Poncio de la Sota.

²²⁵ El aumento en el presupuesto destinado al emprendimiento de nuevas actividades culturales se fijó en \$7.693.200 y contempló también la creación de cátedras en el Conservatorio Provincial de La Plata, la jerarquización del personal del Teatro Argentino y la fundación del Conservatorio de Música de Chivilcoy. Véase: “Contempla las aspiraciones de Bahía Blanca la creación del Conservatorio de Música y de la Orquesta Estable”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n°41, 15 de febrero de 1957, p. 3.

²²⁶ *Resolución 01195*. La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 9 de abril de 1957, p. 1.

²²⁷ *Resolución 02245*. La Plata, Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires, 4 de junio de 1957, p. 1.

²²⁸ “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.

²²⁹ Desde 1950 estaba administrado por el Instituto Tecnológico del Sur.

concepción del recinto como un “foco de irradiación espiritual” que debía contribuir a “elevar el nivel medio de la ilustración general”.²³⁰ De esta manera, el establecimiento de las entidades artísticas oficiales actualizó en la prensa la representación de la localidad como centro de cultura, destacando las diferencias entre los primeros decenios del siglo XX cuando era considerada una “ciudad cartaginense” preocupada por los provechos económicos y comerciales y la presente década del cincuenta en la que la obra de muchos años de esfuerzo pudo cimentarse gracias a los logros 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”.²³¹ Por otra parte, tanto *La Nueva Provincia* como *El Atlántico* contribuyeron a la convocatoria de posibles alumnos, informando las fechas de inscripciones y resaltando la gratuidad de la enseñanza y el carácter oficial de los títulos, avalados por el Ministerio de Educación. Además, subrayaron los nexos entre la Orquesta Estable y el Conservatorio al señalar que los egresados y estudiantes “aventajados” podrían integrarse como instrumentistas en dicha formación.

En el proceso de oficialización de la música convergieron, entonces, las políticas culturales y educativas de la provincia de Buenos Aires con un movimiento específico de Bahía Blanca en el que se articularon los intereses de la sociedad civil y el poder político. La representación de la ciudad como un centro ligado a la “alta cultura” fue la idea rectora que impulsó la instauración de organismos artísticos que contribuyeran al enaltecimiento espiritual de la localidad. En este sentido, el rol de la prensa fue fundamental debido a que intervino de manera activa reforzando esta representación y estimulando la movilización. Si bien el propósito inicial de fundar una Escuela de Bellas Artes no prosperó, se generaron las condiciones para que se organizara una Escuela de Danzas Clásicas y una Orquesta Estable a los pocos años. Por medio de la configuración de redes personales y profesionales, los músicos, las formaciones e instituciones locales gestionaron la conformación de entidades que incluso superaron los objetivos del Ministerio de Educación, orientados exclusivamente a la multiplicación de filiales del Conservatorio platense. El papel del Estado en este proceso fue fundamental para brindar el sustento económico a los músicos y, por lo tanto, para la legitimación de su profesión.

2.2 Aulas Musicales: las carreras, los títulos y la selección de los docentes

A diferencia de los diplomas de las academias privadas, los emitidos por el Estado tenían validez legal y eran considerados como garantía de la idoneidad de los graduados. Estrechamente vinculada a la asignación de estatus, la certificación académica abrió nuevas

²³⁰ “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.

²³¹ “La ciudad como centro de cultura”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 184, 13 de julio de 1957, p.3.

oportunidades laborales para ellos al facultarlos para insertarse como profesores en dependencias públicas, por ejemplo en el mismo Conservatorio, o como ejecutantes en distintas formaciones. No obstante, durante los primeros años se permitió que accedieran como docentes músicos sin títulos oficiales o estudiantes que no habían finalizado su carrera. Lo mismo sucedió en la Orquesta Estable.²³² Esto se vincula tanto con la situación embrionaria de las nuevas entidades que priorizaban las competencias de los postulantes por sobre las certificaciones como con las redes personales y familiares que influían en los procesos de selección.

Desde su denominación, la institución estaba ligada a la idea de *conservar* y transmitir las producciones canónicas de la historia de la música occidental. En la estructuración del Conservatorio, el Estado concentró y unificó una forma determinada de enseñanza. En relación con un proyecto orientado a la construcción de una nación civilizada, las políticas educativas priorizaron los repertorios y métodos didácticos que provenían de las tradiciones europeas consagradas. Por ejemplo, los programas de piano incluían ejercicios técnicos como los estudios de Carl Czerny y producciones de Mozart, Beethoven, Bach, entre otros. Asimismo, era obligatorio ejecutar cada año alguna obra de un compositor nacional como Aguirre, Williams o Gianneo. De esta manera, se privilegiaba el repertorio académico y se excluía cualquier expresión popular, que quedaba reservada a los círculos privados de los alumnos dado que “en el conservatorio esas cosas no se podían tocar, eran herejía”.²³³ Por su parte, los paradigmas de enseñanza se dirigían a la formación de músicos virtuosos y estaban inspirados en los modelos desarrollados en el Conservatorio de París. Allí se aplicaba un método sistemático y racional basado en la realización de ejercicios muy analíticos pero descontextualizados que se dirigían al dominio de los ingredientes imprescindibles de la música tonal. Los procedimientos consistían en la imitación y la repetición dando prioridad al estudio de repertorios en desmedro de las prácticas de improvisación.²³⁴ 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”.²³⁵

En su mayoría, las carreras que podían estudiarse estaban orientadas a la docencia en el instrumento elegido y se dividían en tres ciclos: preparatorio (un año), elemental (cuatro años) y

²³² 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. Véase: 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. Véase: Caubet, María Noelia. *Entrevista realizada a Perla Fortunati*. Bahía Blanca, 7 de agosto de 2015.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Jorquera Jaramillo, María Cecilia. “Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española”. *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, año LXIV, n° 214, 2010, pp. 52-74. Disponible online: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10571> [Última consulta: 17/05/2014]

²³⁵ Caubet. *Entrevista realizada a Perla Fortunati*, Op. cit.

superior (seis años).²³⁶ Había también una carrera orientada a la Educación Musical y otra dedicada a la Composición.²³⁷ Posteriormente, con el objetivo de preparar ejecutantes que se integraran a la orquesta, se estableció un curso de capacitación profesional destinado a los instrumentos específicos de aquella formación. Del mismo modo el director del Conservatorio, que era uno de los principales impulsores de la orquesta, estimulaba a los alumnos inscriptos en la carrera de piano o guitarra a estudiar oboe, flauta, clarinete y fagot.²³⁸

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 ²³⁹	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

A diferencia de los de los privados en los que el aprendizaje se enfocaba en la práctica instrumental, la teoría y el solfeo, los planes de estudio de la entidad oficial incorporaron 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.²⁴⁰ De hecho, el título de profesorado no solo los habilitaba para ejercer la docencia en la especialización elegida sino también a desempeñarse en aquellas cátedras. 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 oficial 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 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.

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

²³⁶ Quienes ya tenían cierta formación musical podían acceder a un examen de ingreso al Ciclo Superior sin cursar los anteriores.

²³⁷ Caubet. *Entrevista realizada a Perla Fortunati*, Op. cit.

²³⁸ Caubet, María Noelia. *Entrevista realizada a Gabriel Alberto Guala*, Bahía Blanca, 29 de septiembre de 2011.

²³⁹ Para canto correspondía un Ciclo Preparatorio de un año y seis años del Ciclo Superior.

²⁴⁰ "El jurado del Conservatorio de Música se muestra satisfecho". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n°173, 2 de julio de 1957, p. 4.

procedimiento, se realizaron concursos de títulos y antecedentes para cubrir los cargos de vicedirector y docentes del Conservatorio y de director de la Orquesta. El llamado se hizo tanto en Bahía Blanca como en La Plata. La prensa bahiense veía con buenos ojos la llegada de artistas de otras ciudades, dado que las capitales eran concebidas como centros culturales, la integración de músicos formados allí al cuerpo orquestal y al Conservatorio contribuirían a la constitución de un plantel docente de renombre que renovara los conceptos de la enseñanza y la estética. Asimismo, su arribo permitiría formar la orquesta y cubrir la carencia de profesores de determinadas áreas.²⁴¹ La designación simultánea en ambos organismos y la suma de dos retribuciones económicas era una opción alentadora para el traslado de los ejecutantes. La importancia atribuida a los centros capitalinos se materializó también en la discriminación del origen de los profesores para los distintos ciclos de estudios: los postulantes bahienses solo podían aspirar a los cargos docentes en el Ciclo Elemental, mientras que las vacantes en el Ciclo Superior estaban reservadas para músicos provenientes de La Plata o Buenos Aires.²⁴² 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. A pesar de las notorias diferencias con las instituciones privadas, todas coincidían en la idea de que la legitimación provenía de las grandes ciudades.²⁴³ En el Conservatorio confluyeron, entonces, músicos formados en la localidad que encontraron en este ámbito estatal una instancia de legitimación, con otros que arribaron de distintos lugares del país atraídos por la apertura de nuevas posibilidades de trabajo. Estos últimos, a su vez, contribuyeron a complejizar el campo musical local mediante la activación de redes con Buenos Aires y La Plata.

El cargo de vicedirector, por su parte, requería que el postulante fuese argentino, tuviese más de treinta años de edad y contase con un título habilitante para la docencia superior. No obstante, la última condición podía excluirse si el músico acreditaba haber ejercido la enseñanza superior durante 5 años por lo menos. El jurado estaba integrado por directivos de conservatorios oficiales de Buenos Aires y La Plata: Alberto Ginastera, Luis Gianneo y Pedro

²⁴¹ “Bahía Blanca y la Escuela de Bellas Artes”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.564, p. 2 y “Razones que urgen dar forma a dos creaciones”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n°45, 19 de febrero de 1957, p. 3.

²⁴² Caubet. *Entrevista realizada a Perla Fortunati*, Op. cit.

²⁴³ En los primeros años de existencia, integraron el plantel del Conservatorio prestigiosos músicos como Gerardo Gandini. Formado con Alberto Ginastera, este fue uno de los compositores de música contemporánea más destacados de la Argentina. Su producción incluye música sinfónica, de cámara, para films, ópera y los particulares *Postangos* que renovaron el tradicional lenguaje rioplatense. Gandini integró la cátedra de piano del Ciclo Superior al igual que Hugo Aisemberg, pianista formado en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires y dedicado a la interpretación del tango. Véase: Menacho, Luis. “La composición y el museo sonoro imaginario. Entrevista a Gerardo Gandini”. *Plurentes. Artes y Letras*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, año 1, n° 2, 2012. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/15759/Documento_completo.pdf?sequence=1 [Última consulta: 07/12/2015].

Alejo Sáenz.²⁴⁴ La asignación mensual propuesta era de \$3000 pesos m/n mensuales. Considerando que las condiciones salariales eran excelentes, resulta curioso que solo se haya registrado un anotado en Bahía Blanca para el puesto: Gabriel Alberto Guala. El reglamento que consideraba la experiencia en docencia superior permitió que este músico, aun sin contar con un título oficial, pudiera postularse. Asimismo, las redes que había establecido con funcionarios platenses a partir de su accionar en el Sindicato de Músicos y de su trayectoria local coadyuvaron para que Guala accediera al cargo. Según se deduce de la prensa, los jurados no se trasladaron a la ciudad, sino que analizaron la documentación en La Plata y luego transmitieron su dictamen al Ministerio de Educación de la provincia. A diferencia de este concurso, los que se realizaron para los cargos docentes²⁴⁵ exigieron que el jurado se movilizara debido a la paridad de antecedentes entre los postulantes.²⁴⁶ Se requería título habilitante y experiencia previa en la enseñanza o antecedentes que certificaban su participación en el movimiento artístico nacional o extranjero. La asignación mensual estipulada era de \$1400 pesos m/n mensuales que, en comparación con otros empleos, era muy provechosa.²⁴⁷ La prueba de capacitación se realizó en el Teatro Municipal y se presentaron diecisiete concursantes, quedando al final seleccionados los siguientes:

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

Si bien el plantel se reducía entonces a cuatro profesores titulares, se generaron otros mecanismos para cubrir los cargos, como las designaciones provisionales o por contrato.²⁴⁸ En distintas ocasiones, quienes fueron incorporados de esta manera luego rindieron un concurso de oposición y antecedentes para establecerse como titulares. La precaria conformación del cuerpo de profesores en los primeros meses constituía un impedimento para la enseñanza de determinados instrumentos como violín, violonchelo, flauta y otros que no comenzaron a

²⁴⁴ 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.

²⁴⁵ Debían establecerse los siguientes cargos: dos profesores de Piano, uno de Canto, uno de Guitarra, dos de Introducción a la Música y Educación del oído, un profesor de Armonía, uno de Historia de la Música y uno de Acústica y Solfeo Moderno.

²⁴⁶ 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 Grisolfá.

²⁴⁷ Por ejemplo, el sueldo de una persona que realizaba quehaceres domiciliarios era de \$500 m/n. Véase: “Avisos clasificados”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVIII, n° 19.842, 01 de julio de 1957, p. 2.

²⁴⁸ Véanse las variaciones en el elenco docente entre 1958 y 1964 en el Cuadro 3, Anexo.

dictarse en el ciclo lectivo de 1958.²⁴⁹ En estas condiciones, el Conservatorio comenzó a funcionar sobre la base casi exclusiva de los cursos de piano, que absorbían gran parte de los alumnos inscriptos.²⁵⁰ La fundación 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, por ejemplo, hizo alusión al llamado a concurso para proveer cargos para la Orquesta Estable y destacó que “el concurso comprende a instrumentistas de cuerdas, maderas, robre [sic] piano, arpa y percusión. Los respectivos solistas serían designados simultáneamente como profesor y titular de su especialidad con 6 horas semanales y una asignación mensual de \$1.400”.²⁵¹ Al sumarse las retribuciones de la actividad en la orquesta y del cargo docente (\$2.800 m/n), las perspectivas económicas eran en verdad alentadoras para los músicos. En 1959, una vez conformado el organismo de interpretación,²⁵² se incorporó la enseñanza de violín, violonchelo, flauta, música de cámara, se habilitó la cátedra de canto y comenzó a organizarse el coro.²⁵³

De acuerdo a lo planteado en el capítulo anterior, las escuelas de Bilotti y Savioli contribuyeron a formar a gran parte de los músicos que se desempeñaron en los organismos estatales y los convirtieron así en referentes del ambiente local. Aunque los títulos emitidos por ellas no tenían validez legal, los antecedentes de sus egresados, las redes que habían conformado y las competencias que acreditaron en las pruebas de oposición los posicionaron favorablemente para ocupar puestos.²⁵⁴ La estructuración del Conservatorio, entonces, dio cuenta de vínculos preexistentes, ya fueran familiares, educativos o profesionales.

En síntesis, las políticas provinciales priorizaron una concepción de institución dedicada a conservar las prácticas académicas y consagradas en los centros culturales nacionales e internacionales. A su vez, los métodos de enseñanza, heredados del Conservatorio de París, promovieron la formación de intérpretes virtuosos y enfocados en el perfeccionamiento de una técnica sobresaliente. De esta forma, quienes desarrollaban estas competencias estaban en mejores condiciones para finalizar sus carreras e integrarse a la Orquesta Estable y aquellos que no se acercaban a aquel paradigma, solían ser expulsados por el mismo sistema. La atención

²⁴⁹ “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.

²⁵⁰ “Debe regularizarse la situación del Conservatorio de Música y Arte Escénico, Escuela de Danzas y la Orquesta”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LXI, 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. *Recopilación de datos*. Bahía Blanca, Conservatorio de Música de Bahía Blanca, 11 de junio de 1964.

²⁵¹ “Tuvo alta relevancia artística el acto inaugural del Conservatorio”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 310, 23 de noviembre de 1957, p. 3

²⁵² El primer concierto de la Orquesta Estable se realizó el 22 de agosto de 1959.

²⁵³ “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.

²⁵⁴ Gabriel di Cicco y Freddy Ravasio se formaron en la Escuela Superior de Música e ingresaron posteriormente al Conservatorio oficial como docentes. Di Cicco llegó también a formar parte de la Orquesta Estable.

otorgada a las manifestaciones académicas y europeizantes se vinculaba con una tradición construida desde principios de siglo según la cual el desarrollo de la “alta cultura” contribuiría al progreso de Bahía Blanca.

2.3 *El concierto inaugural*

Una elocuente muestra de la profunda satisfacción que en todos los círculos de la ciudad ha suscitado esa trascendente creación tuvo su expresión en el numeroso público que colmaba la capacidad de la sala, y que puso un brillante marco a la ceremonia.²⁵⁵

Con estas palabras se refería el periódico bahiense *El Atlántico* al acto inaugural del Conservatorio de Música y Arte Escénico y de la Escuela de Danzas y Estudios Coreográficos realizado en el Teatro Municipal el 22 de noviembre de 1957 con presencia de la ya mencionada Ministra de Educación provincial, el Director General de Cultura Alberto Palcos, el Director del Conservatorio Alberto Ginastera y el vicedirector de la filial local Gabriel Alberto Guala. [Imágenes 4 y 5, Anexo] Esta audición dio cuenta de las representaciones institucionalizadas sobre el arte y el gusto existentes durante el período considerado. Es decir, en la presentación oficial se manifestaron las ideas que tenía el grupo que estructuró el Conservatorio y creía dar de sí mismo en representación pública a la sociedad bahiense.²⁵⁶ Por otra parte, el concierto tuvo un carácter performativo porque en él se plasmaron los objetivos y las características propias del proyecto de formalización de las artes que hemos analizado con anterioridad. Si bien este apartado se focalizará en la programación musical, es importante señalar que el acto estuvo integrado por manifestaciones de distintas disciplinas. Por una parte, esta organización tuvo que ver con la función pedagógica que se le atribuía al acontecimiento como difusor de una variedad de expresiones artísticas entre el público bahiense. Por otra, la inclusión de música, teatro y danza coronó la inauguración del Conservatorio de Música y Arte Escénico y la oficialización de la Escuela de Danzas. En lo específicamente musical, si bien se observa una diversidad de géneros en cuanto a la forma y a la instrumentación, pueden reconstruirse patrones comunes puesto que el concierto compartió un mismo paradigma sobre el tipo de música que se debía enseñar.

El evento se inició con el Himno Nacional Argentino ejecutado por la Banda de la Base Naval de Puerto Belgrano, a continuación del cual Elena Zara pronunció un discurso en el que declaró inaugurada la filial bahiense del Conservatorio, destacando los esfuerzos realizados para dotar a Bahía Blanca de una casa de estudios artísticos que estuviese a la altura de la “ebullición

²⁵⁵ “Tuvo alta relevancia artística el acto inaugural del Conservatorio”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 310, 23 de noviembre de 1957, p. 3.

²⁵⁶ En este sentido, Bourdieu establece una relación entre *lo oficial* y el teatro fundada en el carácter público y visible del primero (el *theatrum* es lo que se ve, lo que se da en espectáculo). Así pues, lo oficial se basa en la idea que el grupo quiere tener y dar de sí mismo. Véase: Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona, Anagrama, 2014, p. 74.

espiritual” de la ciudad.²⁵⁷ Las obras seleccionadas para la programación inaugural eran enaltecidas y prestigiadas por los organizadores. En este sentido, la decisión de incluirlas tuvo una dimensión política dado que estableció un recorte sobre el espacio material y simbólico.²⁵⁸ Las determinaciones mediante las cuales se fijó el sentido del Conservatorio fueron “prácticas hegemónicas” llevadas a cabo desde lugares de poder: los ideales artísticos elevados solo podían establecerse si sus principios estaban sustentados por una autoridad intelectual e institucional, en este caso proveniente del conocimiento especializado representado por la “intelligentsia” de músicos que tenían el capital simbólico para controlar o direccionar el gusto.²⁵⁹

El programa se dividió en tres partes: la primera dedicada a la música, la segunda, al teatro y la última, al ballet. Respecto del segmento teatral, se anunció la presentación de la obra de teatro *El Suicida*, escrita por Néstor Nocera²⁶⁰ a partir de un cuento de Averchenko²⁶¹ interpretado por alumnos del Curso de Arte Dramático de la Filial n° 1 de Banfield a cargo del mismo profesor. A continuación, *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky fue el ballet puesto en escena por las alumnas de la Escuela de Danzas, únicas artistas locales. Su presencia se explica a partir de la historia particular de la Escuela de Danzas que venía funcionando con el aval del Instituto Tecnológico del Sur antes de su oficialización por parte del Estado provincial. Por último, el segmento musical incluyó un repertorio diagramado de la siguiente manera:

Intérpretes	Obra	Compositor	País de origen
Raúl Rolandi, Agustín I. Nardo y Jaime Raigorodezky. Alumnos del curso de Música de Cámara a cargo del profesor Pascual Grisolia (La Plata).	<i>Divertimento N° 1</i> para dos clarinetes y fagot	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Austria
Romanina De Piaggi. Alumna del último año del curso de arpa a cargo de la prof. María Esther Moro de Carfi (La Plata).	Impromptu	Pierné (1863-1937)	Francia
	<i>Tango-Seguidilla</i> de la <i>Suite de las Ocho Danzas</i>	Salzedo (1885-1961)	
	<i>Féerie: Prélude et Danse</i>	Tournier (1879-1951)	
Eke Méndez. Egresado del curso de piano del profesor Roberto Castro (La Plata).	<i>El Coro de las hilanderas</i> basada en la ópera <i>El holandés errante</i> de R. Wagner	Franz Liszt (1811-1886)	Hungría
	<i>Requiebros</i>	Luis Gianneo (1897-1968)	Argentina
	<i>Toccata</i> de la suite <i>Pour le piano</i>	Claude Debussy (1862-1918)	Francia

El hecho de convocar alumnos y graduados del Conservatorio de la capital provincial evidenciaba la intención de mostrar los resultados obtenidos en la formación de músicos a fin de

²⁵⁷ “Bahía Blanca es una ciudad en ebullición espiritual, dijo la Ministra de Educación”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LX, n° 19.982, 23 de noviembre de 1957, p. 3.

²⁵⁸ Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

²⁵⁹ 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. 41.

²⁶⁰ Néstor Nocera fue actor, director y profesor de arte dramático. Trabajó en especial en el interior del país y montó particularmente obras nacionales como “La Pereza” en 1970 y “Ceta-Mayeta” en 1983. Véase: Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1990.

²⁶¹ Arkady Timofeevich Avérenchenko (1881-1925) fue un escritor ruso conocido como “el rey de la risa” ya que su obra figura en la larga tradición humorística y satírica en la literatura europea.

alimentar las expectativas en torno al Conservatorio local. Partiendo de la idea de que al “arte noble” no se podía llegar solo por medio de los sentidos, era necesario instruir al gusto para que fuera capaz de apreciar las producciones académicas nacionales y extranjeras.²⁶² Para analizar su repertorio resulta significativo considerar el concepto de *habitus* propuesto por Pierre Bourdieu. En este sentido, el concierto se presentó como un conjunto de “estructuras estructuradas”, dado que hubo una construcción de significados en torno a las obras y a los autores seleccionados. Por otra parte, también se volvió performativo al integrar todas las experiencias pasadas y funcionar como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes.²⁶³ De esta forma, pudo actuar sobre la formación del gusto de los futuros alumnos del Conservatorio y de la comunidad bahiense de acuerdo a los criterios propuestos por los organizadores. En efecto, pueden hallarse en el periódico *El Atlántico* representaciones referentes a la dimensión pedagógica atribuida al Conservatorio, que era concebido como “un instituto llamado a cumplir una misión enaltecida que ha de dar magníficos frutos” y como un “medio de incrementar la cultura” y promover la “elevación cultural y espiritual de la población”.²⁶⁴ La educación artística como índice del progreso cultural de Bahía Blanca era entonces, la idea rectora que sustentaba el proceso.

Para comprender los recortes que se realizaron en la programación del concierto es necesario hacer explícita “la imagen social de las obras”,²⁶⁵ es decir, las significaciones que tuvieron para el conjunto de los agentes sociales que las incorporaron en el repertorio. Resulta relevante 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. En cuanto al primer criterio se observa que la mayoría eran de origen europeo. El único argentino en la nómina era Luis Gianneo, quien había estudiado en su país natal piano y armonía para luego perfeccionarse en Francia, Italia y Alemania. El modelo del Viejo Continente tenía gran presencia en el repertorio del concierto porque Europa era concebida como la cuna de la excelencia musical occidental. William Weber destaca que desde fines del siglo XVIII, Londres y París habían adquirido una autoridad indiscutida sobre la sociedad y la cultura europeas; estas ciudades se habían convertido en árbitros claves del gusto cultural.²⁶⁶ No obstante ello, no se hallan autores ingleses en la nómina del concierto, aunque sí otros procedentes de la zona oriental del continente.

Con respecto a las épocas de composición, aunque la organización del repertorio privilegió el formato de miscelánea es posible sistematizar la elección en torno a la delimitación

²⁶² Bourdieu. *La Distinción...* Op. cit. p. 29.

²⁶³ Ídem, p. 54.

²⁶⁴ “Oficialmente inaugura hoy el Conservatorio la Sra. Ministra de Educación”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 309, 22 de noviembre de 1957, p. 3.

²⁶⁵ Bourdieu. *La Distinción...* Op. cit. p. 17.

²⁶⁶ Weber. *La gran transformación...* Op. cit. p. 34.

temporal de tres períodos. El primero, correspondiente al siglo XVIII en el que se desplegó la labor compositiva de W. A. Mozart, representativa del Clasicismo.²⁶⁷ El segundo, se sitúa en el siglo XIX en que se desempeñó Liszt, un eximio pianista cuyas obras se caracterizaron por el virtuosismo y el desarrollo de las capacidades técnicas. Por último, el tercer período, que transcurre entre el siglo XIX y el siglo XX, es aquel en el que vivieron los compositores franceses Piernè, Salzedo, Tournier y Debussy;²⁶⁸ en esta última etapa, puede ubicarse también al argentino Luis Gianneo.

Incluir producciones de Mozart y Liszt prestigió a la nueva institución porque se trataba de músicos reconocidos y consagrados de la historia occidental cuya referencia constituyó en sí misma una forma de reconocimiento canónico.²⁶⁹ Dentro de lo que señalamos como la tercera etapa, hay dos composiciones que eran próximas temporalmente a la inauguración del Conservatorio: *Requiebros (Coquetterie)* de la serie *Cinco Pequeñas Piezas* de Luis Gianneo (1938) y *Tango-Seguidilla de la Suite de las Ocho Danzas* (1943) del francés Carlos Salzedo. Si bien las fechas pueden sugerir actualidad, su estética no era contemporánea. *Requiebros* fue compuesta por Gianneo en París y contenía una cierta alusión a lo nacional en el ritmo de candombe.²⁷⁰ Por otra parte, la inclusión de *Tango-Seguidilla* podría relacionarse con la intención de destacar el prestigio que había alcanzado el tango en Francia y, por lo tanto, el reconocimiento que recibía la música argentina en un centro de producción artística europeo. En efecto, una elite que había sido adiestrada en los saberes y rituales de una cultura que se miraba en Europa, pretendía encontrar allí un espejo que le devolviera imágenes favorables.²⁷¹ La vinculación con Francia se evidenció también en el concierto debido a la incorporación de músicos educados en el Conservatorio de París que, como señalamos en el apartado anterior, impuso una nueva manera de concebir la enseñanza de la disciplina.²⁷² El paso por este espacio

²⁶⁷ No deja de ser curioso percibir el doble uso del adjetivo clásico en música: se emplea para describir un periodo determinado de su historia conocido como “clasicismo musical” que se desarrolla alrededor de 1720 y 1800 o como adjetivo general para definir un cierto tipo de obra que se vincula con la composición académica de tiempos pasados. La primera acepción se vincula con la analogía con el arte de griegos y romanos caracterizado por el equilibrio, la perfección en las formas y la necesidad arraigada con profundidad en la Grecia clásica de descubrir un orden en el flujo de la experiencia física y psicológica o de superponérselo. En la música del clasicismo, especialmente en las composiciones de Haydn y Mozart, están presentes estas cualidades y se incorporan otras como la diversidad dentro de la unidad y la liberación de excesos de ornamentos y florituras. Véase: Pollit, J.J. *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*. Bilbao, Xarait, 1984 y Grout, Donald J. y Claude V. Palisca. *Historia de la Música Occidental*. Madrid, Alianza, Tomo II, 2004.

²⁶⁸ Sobre la supervivencia de elementos de diferentes períodos históricos véase: Weber. *La gran transformación...* Op. cit. p. 47.

²⁶⁹ Ídem. p. 53.

²⁷⁰ De Marinis, Dora. “La obra completa para piano de Luis Gianneo”. *Huellas...Búsquedas en Artes y Diseño*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, n° 1, noviembre de 2001, pp. 48-56. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/1361> [Última consulta: 17/05/14]

²⁷¹ 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, tomo 2, 1999, p. 227.

²⁷² Mozart inició sus estudios de forma privada ya que fue su padre, Leopold, quien lo instruyó desde temprana edad. En principio, la formación de Franz Liszt fue similar a la de Mozart, pero posteriormente se perfeccionó con artistas reconocidos como Karl Czerny y Antonio Salieri. Desde 1824, Liszt estudió composición con Anton Reicha y Ferdinando Paër. Claude Debussy, por su parte, inició el estudio del piano en su hogar y lo perfeccionó en el Conservatorio de París a partir de 1873. Los arpistas franceses Piernè, Salzedo y Tournier también estudiaron y se graduaron en esa institución. En cuanto al músico argentino Luis Gianneo, consta que inició a muy temprana edad sus estudios musicales y se formó en piano con el profesor

respondía a un patrón común en la formación de la mayoría de los compositores analizados y podemos suponer que su inclusión en el programa inaugural de la entidad bahiense no fue casual y tuvo como objetivo legitimarla y prestigiarla a partir de la inclusión de músicos acreditados por el Conservatorio moderno.

Por otra parte, la construcción del repertorio se realizó teniendo en cuenta la representación del alumno ideal asociado al perfil de ejecutante cuya técnica era eximia. De tal modo, se incluyó en el programa del concierto una transcripción de Liszt para piano de la ópera *El Coro de las Hilanderas* de Richard Wagner. Este compositor había atraído la atención de los conocedores y de la crítica musical en Bahía Blanca –y en el resto de las ciudades argentinas– desde comienzos del siglo como sinónimo de distinción y de actualidad artística.²⁷³ Esta obra estaba pensada para que un intérprete pudiera lucir sus proezas técnicas y así impresionar a los espectadores. Liszt profundizó en la técnica del piano al hacer del aquel un instrumento a partir del cual se podían abordar géneros disímiles que no habían sido concebidos para su ejecución en teclado. Asimismo, la *Toccata* de la suite *Pour le piano* de Claude Debussy constituyó uno de los puntos más altos del manejo de la técnica pianística de este autor. Se trataba de una obra que resignificaba los nombres tradicionales de los bailes del siglo XVIII (el preludio, la sarabanda y la tocata). El virtuosismo, sello distintivo de esta composición, se ilustraba a través del uso de patrones de semicorcheas y arpegios. De esta forma, Debussy exploraba sonidos y texturas impresionistas mientras mantenía intacto el concepto tradicional.²⁷⁴ En este sentido, la prensa local evaluó a las ejecuciones destacando las “relevantes aptitudes” de Erke Méndez, quien “a través de sus interpretaciones se reveló como un valor de la joven pianística argentina” y las “magníficas dotes y una fina y comunicativa pulsación” de Romanina De Piaggi, alumna del curso de arpa, quien también evidenció “excelentes dotes de intérprete y buenos recursos técnicos”.²⁷⁵ Los rasgos del repertorio seleccionado para el concierto inaugural del Conservatorio dieron cuenta, entonces, del perfil profesional del músico proyectado, con miras a la constitución de la Orquesta Estable.

El análisis de la programación del acto constituye un aporte para comprender la fundación de la entidad bahiense y su impacto cultural y artístico a partir de la indagación acerca del gusto que promovía así como del modelo de enseñanza que quería implementar. El concierto recibió

Ernesto Drangosch en el conservatorio que llevaba su nombre y con Luigi Romaniello. Estudió composición con los profesores Constantino Gaito y Eduardo Fornarini en países como Francia, Italia y Alemania gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura. Por lo tanto, se mantuvo la vinculación con el continente europeo en la educación del músico argentino.

²⁷³ Pasolini. “La ópera...” Op. cit. y Agesta. “Disonancias...” Op. cit.

²⁷⁴ Song, Seon Hwa. *A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide*. Florida, Florida State University, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 1630, 2011, pp. 8-9. Disponible en: <http://diginole.lib.fsu.edu/etd/1630/> [Última consulta: 17/05/2014]

²⁷⁵ “Tuvo alta relevancia artística el acto inaugural del Conservatorio”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 310, 23 de noviembre de 1957, p. 3 y “Bahía Blanca es una ciudad en ebullición espiritual...” Op. cit.

críticas favorables en la prensa local. *El Atlántico* destacó su “alta relevancia artística” y lo calificó como “un magnífico concierto”. Igualmente, *La Nueva Provincia* hizo referencia a la respuesta del público que “tuvo expresiones de cálido aplauso para todos cuanto intervinieron en los distintos números del programa”.²⁷⁶ Mediante los recortes operados, se enalteció una estética musical europeizante, tradicional y academicista en vinculación con los ideales de una elite que jerarquizaba los valores del canon occidental, se miraba en el espejo europeo y quería educar y educarse en instituciones concebidas a imagen y semejanza de los conservatorios del viejo mundo, tomando como referencia específica el moderno Conservatorio de París. El perfil profesional del músico proyectado en el concierto se vinculaba con ese modelo que privilegiaba el dominio sobresaliente de la técnica. Los futuros egresados que se aproximaran a este paradigma estarían en mejores condiciones para insertarse en la Orquesta Estable, cuyo surgimiento no puede desvincularse de la organización del Conservatorio. Por último, el concierto tuvo un rol pedagógico y performativo al educar a los espectadores en una estética acorde con las representaciones establecidas en ese período sobre el gusto. La presentación constituyó una exhibición adelantada de los resultados que se obtendrían en Bahía Blanca en función de las experiencias de otros conservatorios de la provincia.

²⁷⁶ *Ibíd.*

Conclusiones

En esta tesina hemos analizado el surgimiento del Conservatorio de Música y Arte Escénico en el marco del proceso de institucionalización cultural que se estaba produciendo en Bahía Blanca a mediados de la década del cincuenta. A partir de la adopción de un enfoque relacional que puso en diálogo la dimensión micro con preguntas más generales, revisamos los nexos establecidos por los agentes en articulación con una coyuntura política que favoreció la oficialización de la enseñanza artística en la provincia de Buenos Aires. En este sentido, abordamos la fundación del Conservatorio de forma situada pero en continua relación con los centros culturales y administrativos del país, que no solo concentraban el diseño y gestión de políticas públicas sino que también operaban como legitimadores de las prácticas musicales de la ciudad desde inicios de la centuria.

Las transformaciones acontecidas en 1955 inauguraron un nuevo período que presentó permanencias y cambios con los períodos previos. Entre las primeras, tenemos que destacar 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 proyecto insitucionalizador emprendido por Ginastera hacia fines de los años cuarenta. Las divergencias se basaron 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 sectores locales, interesados en la apertura del Conservatorio, con el proyecto provincial que procuraba reactivar la enseñanza terciaria y coordinar el crecimiento del sistema educativo superior en continua expansión y especialización. Así, fueron habilitadas en la localidad la Escuela de Artes Visuales (1951), el mencionado Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957) y la Escuela de Danzas y Estudios Coreográficos (1957).

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 los fines del siglo XIX y principios del XX. La gran profusión de academias privadas, la temprana constitución de agrupaciones y la fundación de entidades dedicadas a la difusión de este arte coadyuvaron a la incipiente conformación de un campo específico. Las redes personales y profesionales establecidas con artistas de las capitales del país favorecieron el arribo de Luis Bilotti y Alberto Savioli, que instauraron sus respectivas escuelas, participaron en la organización de múltiples conjuntos, coros y orquestas y se vincularon con las asociaciones de la ciudad. Agentes relevantes del campo cultural bahiense, contribuyeron a la profesionalización de la música puesto que muchos de los alumnos que pasaron por sus aulas concibieron a la disciplina como una actividad laboral.

Con el objetivo de sistematizar la enseñanza y dadas las dificultades para conformar una orquesta sinfónica, los particulares que impulsaron los proyectos precedentes comenzaron a demandar la organización de instituciones oficiales sustentadas y avaladas por el Estado. Las experiencias de la Comisión Municipal de Cultura y de la Escuela de Bellas Artes del Instituto Tecnológico del Sur durante el peronismo enlazaron las prácticas culturales a las injerencias estatales. 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 este organismo oficial de enseñanza 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, nos permitió reducir la escala de observación y considerar el aspecto relacional del proceso. Esta herramienta fue fundamental para examinar la posición que ocupó cada uno en la red, su poder de influencia y resonancia. En este sentido, la prensa bahiense, mediante las intervenciones de los músicos y periodistas José Escáriz y Alberto Fantini, actuó como mediadora cultural y tuvo un rol primordial en la difusión y aliento del plan, que concitó el apoyo de sectores interesados en la apertura de nuevos espacios de inserción laboral, como los artistas dedicados a la música, el teatro, la danza, la plástica y el cine, y otros que consideraban que la institucionalización cultural contribuía al progreso de la ciudad. Entre ellos, los organismos educativos, culturales y profesionales de la ciudad como la Universidad Nacional del Sur, las asociaciones Cultural y Bernardino Rivadavia y el Colegio de Abogados. No obstante esta movilización y el respaldo del poder político local, la aspiración a que distintas artes se integraran en un único instituto superior de enseñanza no pudo ser viabilizada, aunque sí pudieron concretarse los demás organismos a partir de las gestiones de los agentes nucleados en el Seminario de Danzas del Sur y en el Sindicato de Músicos que hicieron uso de sus contactos estratégicos para llevar adelante sus objetivos.

El tendido y el sostenimiento de vínculos dentro y fuera de la ciudad otorgaron al proyecto de instalación del Conservatorio 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 cualidades específicas que adquirió el proceso de institucionalización local se engarzaron así con un proyecto que sostenía el plan más amplio de consolidación de la ciudad como centro cultural regional. En concordancia con las selecciones que venían efectuándose desde las escuelas privadas y desde las asociaciones culturales previas, el Conservatorio configuró y

consolidó valores, normas y prácticas, priorizando la transmisión de una cultura musical ligada a los cánones académicos que apuntaba a prestigiar a la sociedad local. 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. Así se demostró durante el primer concierto brindado por la institución, cuando se plasmaron sus objetivos y se avanzó en el direccionamiento de las preferencias de la comunidad. La instalación de distintas entidades que propagaran la “alta cultura” vigorizó la representación de Bahía Blanca como centro y proyectada capital del sur argentino, representación ésta que atravesó todo el proceso analizado y tuvo continuidad más allá de los límites temporales de este trabajo.

El proyecto modernizador en sus aspectos culturales implicó asimismo una paulatina autonomización de las esferas artísticas, tanto desde el punto de vista institucional como del lenguaje. A pesar de que no estuviesen completamente delimitadas en esta etapa, consideramos que el establecimiento del Conservatorio contribuyó a instaurar las condiciones necesarias para la consolidación de un campo musical definido. La legitimidad otorgada a sus egresados a partir de los títulos oficiales que la entidad emitía contribuyó a la profesionalización de la disciplina y permitió a los músicos insertarse laboralmente en organismos de enseñanza e interpretación. Los nexos establecidos con la Orquesta Estable, fundada a los pocos años, surgieron en el transcurso de este proceso y se mantuvieron a lo largo de la estructuración de ambas entidades. El propósito inicial del Conservatorio consistió en formar ejecutantes para nutrir las filas de la orquesta y, por este motivo, se privilegió un modelo didáctico que apuntó al perfeccionamiento de la técnica y se direccionó el gusto de los alumnos tanto en la elección de los instrumentos como en los repertorios de los programas de estudio. En definitiva, la conformación de estas instituciones 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 enunciadas aquí, del desarrollo alcanzado surgen distintas líneas de investigación que no fueron abordadas, como aquellas ligadas al circuito de la música popular, a los nexos entre asociacionismo y mundo del trabajo, a la oficialización de las demás escuelas de arte, a los organismos de interpretación y a los primeros años de funcionamiento del Conservatorio. Esta tesina constituye entonces un punto de partida que, si bien se enfocó en la historia de una institución específica, indagó además sobre el desarrollo musical de la ciudad y aportó a la complejización del campo cultural mediante un enfoque que articuló las dimensiones estructural e individual del proceso de oficialización de la música en Bahía Blanca.

Fuentes

A. Archivos y repositorios documentales

Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
Archivo del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca.
Archivo del Concejo Deliberante de Bahía Blanca.
Hemeroteca de la Biblioteca Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca.
Archivo del diario La Nueva Provincia, Bahía Blanca.
Archivo del Museo Municipal de Bellas Artes, Bahía Blanca.
Archivo de la Asociación Artistas del Sur, Bahía Blanca.
Archivo de la Asociación Cultural de Bahía Blanca.
Archivo Histórico de la Nación, Buenos Aires.
Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Ricardo Levene”, La Plata.
Archivo del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, La Plata.
Archivo de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, La Plata.

B. Diarios, periódicos y revistas

1. Nacionales

El Atlántico. Bahía Blanca, 1955-1957.
La Nación. Buenos Aires, 16 de noviembre de 2010.
La Nueva Provincia. Bahía Blanca, 1955-1957.
Democracia: una voz bahiense para toda la provincia. Bahía Blanca, 1955-1957.
Arte y Trabajo. Bahía Blanca, 1921-1946.

2. Internacionales

El País. Madrid, 24 de abril de 1977.

C. Memorias, actas, ordenanzas, disposiciones, correspondencia y registros institucionales

Actas de las reuniones de la Comisión Municipal de Cultura de Bahía Blanca. Bahía Blanca, 1946.
Actas de Rectorado. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1963.
Libro de Actas. Bahía Blanca, Conservatorio de Música de Bahía Blanca, 1958-1959.
Resoluciones rectorado ITS. Bahía Blanca, Instituto Tecnológico del Sur, 1952.
Memoria y Balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950. Bahía Blanca, Asociación de Músicos Bahienses y Afines, 1950.
Programa del acto inaugural del Conservatorio de Música y Arte Escénico de Bahía Blanca. La Plata, Ministerio de Educación, noviembre de 1957.
Resoluciones. La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1957-1960.
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.

Bibliografía

A. Estudios teórico-metodológicos

- Barriera, Darío G. (Comp.) *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia, Prohistoria, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Barcelona, Anagrama, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México D.F, Taurus, 2002.
- Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. En: Povillon, Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI, 1967, pp. 135-183.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa, 1992.
- Chartier, Roger. *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 2001.
- Fernández, Sandra (Comp.). *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario, Prohistoria, 2007.
- Ferrari, Marcela. “Prosopografía e historia política. Algunas aproximaciones”. *Antíteses*. Londrina, Universidade Estadual de Londrina, vol. 3, n° 5, 2010, pp. 529-550.
- Giner, Salvador. “Sociedad Civil”. En: Díaz, Elías y Alfonso Ruiz. *Filosofía Política II*. Madrid, Instituto de Filosofía, 1996, pp. 130-131.
- Lozares, Carlos. “La teoría de redes sociales”. *Papers*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, vol. 48, 1996, pp. 103-126.
- Martínez, Ana Teresa. *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones para una práctica sociológica*. Buenos Aires, Manantial, 2007.
- Moss, William, Portelli, Alessandro y otros. *La historia oral*. Buenos Aires, CEAL, 1991.
- Ory, Pascal. *L'Histoire Culturelle*. París, Presses Universitaires de France, 2004.
- Piselli, Fortunata (Comp.). *RETI. L'analisi di network nelle scienze social*. Roma, Donzelli, 1995.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.
- Revel, Jacques. “La institución y lo social”. En: *Un momento historiográfico*. Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Rioux, Jean-Pierre y Jean-François Sirinelli (Dir). *Para una historia cultural*. México, Taurus, 1998.
- Scharzstein, Dora. “La historia oral en América Latina”. *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Barcelona, Asociación Historia y Fuente oral-Universitat de Barcelona, n° 24, 2° época, 2000, pp. 39-50.
- Vasilachis de Gialdino, Irene. *Estrategias de investigación cualitativa*. Buenos Aires, Gedisa, 2007.
- Williams, Raymond. *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.

B. Estudios de investigación sobre temas internacionales

- Aretz, Isabel. *América Latina en su música*. México, Siglo XXI, 1977.
- Chase, Gilbert. “Alberto Ginastera: Argentine Composer”. *The Musical Quarterly*. Oxford, Oxford University Press, vol. 43, n° 4, 1957 pp. 439-460.

- Chase, Gilbert. "Remembering Alberto Ginastera". *Latin American Music Review*. Texas, University of Texas Press, vol. 6, n°1, 1985, pp. 80-84.
- Grout, Donald J. y Claude V. Palisca. *Historia de la Música Occidental*. Madrid, Alianza, Tomo II, 2004.
- Hemsey de Gainza, Violeta. "La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX. Realidad y perspectivas". *Doce notas, monográfico Educación*. Madrid, año IV, n° 3, 1999, pp. 59-73.
- Jorquera Jaramillo, María Cecilia. "Modelos didácticos en la enseñanza musical: el caso de la escuela española". *Revista Musical Chilena*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, año LXIV, n° 214, 2010, pp. 52-74. Disponible online: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/10571>[Última consulta: 17/05/2014]
- 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.
- Malatesta, María. *Society and the Professions in Italy, 1860-1914*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Pollit, J.J. *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*. Bilbao, Xarait, 1984.
- Song, Seon Hwa. *A Study of Selected Piano Toccatas in the Twentieth Century: A Performance Guide*. Florida, Florida State University, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Paper 1630, 2011. Disponible en: <http://diginole.lib.fsu.edu/etd/1630/> [Última consulta: 17/05/2014]
- Weber, William. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

C. Estudios de investigación sobre temas nacionales

- 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.
- Altamirano, Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel, Tomo VI, 2000.
- Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Camps. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Ricordi, 1990
- Barreneche, Osvaldo. *Historia de la provincia de Buenos Aires. Tomo V, del primer peronismo a la crisis de 2001*. Buenos Aires, Edhasa, 2014.
- Bruno, Paula. "Vida intelectual de la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Un balance historiográfico". *PolHis*. Mar del Plata, Programa Interuniversitario de Historia Política, n°9, primer semestre de 2012, pp. 69-91.
- Buchbinder, Pablo. *Historia de las universidades argentinas*. Buenos Aires, Sudamericana, 2005, pp. 169-190.
- Burucúa, José Emilio (Dir.). *Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo II, 1999.
- Burucúa, José Emilio (Dir.). *Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo I, 1999.
- Cavarozzi, Marcelo. *Autoritarismo y democracia. 1955-1983*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Cavarozzi, Marcelo. *Sindicatos y política en Argentina*. Buenos Aires, CEDES, 1984.
- Corrado, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2010.

- De Marinis, Dora. “La obra completa para piano de Luis Gianneo”. *Huellas...Búsquedas en Artes y Diseño*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, n° 1, noviembre de 2001, pp. 48-56. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/1361> [Última consulta: 17/05/14]
- Filmus, Daniel y Nora Gluz. *Política Educativa*. Buenos Aires, Universidad Virtual de Quilmes, 2000.
- Fiorucci, Flavia. *La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado*. Maryland, University of Maryland College Park, Latin American Studies Center Working Paper n° 20, 2007, 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) [Última consulta: 22/07/2015]
- García, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 85-128.
- James, Daniel. *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo*. Buenos Aires, Sudamericana, Tomo IX, 2003.
- Korn, Guillermo. “La revista *Cultura* (1949-1951). Una sutil confrontación”. En: Panella, Claudio (Comp.). *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial*. La Plata, Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2009, pp. 157-173.
- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Menacho, Luis. “La composición y el museo sonoro imaginario. Entrevista a Gerardo Gandini”. *Plurentes. Artes y Letras*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, año 1, n° 2, 2012. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/15759/Documento_completo.pdf?sequence=1 [Última consulta: 07/12/2015].
- Mondolo, Ana María. “La técnica pianística en la Argentina. Estudio de caso: Ernesto Drangosch”. En: *Coloquio Internacional de Musicología*. La Habana, Dirección de Música de la Casa de las Américas, 19 al 23 de marzo de 2012. Disponible en: <http://www.musicaacademica.com/Mondolo%20-%20Drangosch.pdf> [Última consulta: 18/11/2015]
- Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 13-38.
- 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*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, n° 8, 2007, pp. 69-87.
- Novoa, María Laura. *Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958-1970*. Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011.
- Palacio, Juan Manuel (Dir.). *Historia de la provincia de Buenos Aires. De la federalización de Buenos Aires al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 153-184.
- Palamidessi, Mariano, Daniel Galarza y Alejandra Cardini. “Un largo y sinuoso camino: las relaciones entre la política educativa y la producción de conocimientos sobre educación en Argentina”. En: Palamidessi, Mariano y otros. *Investigación educativa y política en América Latina*. Buenos Aires, Noveduc, 2012, pp. 113-140.

- 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, tomo 2, 1999.
- Petitti, Mara. “La educación primaria en tiempos de la “revolución libertadora”: el caso de la provincia de Buenos Aires (1955-1958)”. *Quinto Sol*. La Pampa, Instituto de Estudios Socio-Históricos, vol. 18, n° 1, enero-junio 2014. Disponible en: <http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/quintosol/article/view/837> [Última consulta: 07/12/2015]
- Petitti, Mara. *La política educativa en la provincia de Buenos Aires durante la gobernación de Domingo Mercante (1946-1952)*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012. [mimeo, tesis de maestría inédita]
- Plante, Isabel. *Argentinos en París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.
- Puiggrós, Adriana (Dir.) *Historia de la Educación en las Provincias y Territorios Nacionales (1885-1945)*. Buenos Aires, Galerna, 1993, pp. 7-50.
- Puiggrós, Adriana. *Peronismo, cultura política y educación (1943-1955)*. Buenos Aires, Galerna, Tomo V, 1993;
- Puiggrós, Adriana. *Qué pasó en la educación argentina. Breve historia de la conquista hasta el presente*. Buenos Aires, Galerna, Tomo VII, 2003.
- Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires, Biblos, 2013.
- Sarlo, Beatriz. *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel, Tomo VII, 2001.
- Sigal, Víctor y Claudia Wentzel. “Aspectos de la educación superior no universitaria. La formación técnico-profesional: situación nacional y experiencias internacionales”. En: Sigal, Víctor y Mabel Dávila. *La educación superior no universitaria en Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 15-116.
- 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> [Última consulta: 07/12/2015]
- Spinelli, María Estela. *Los vencedores vencidos. El antiperonismo y la “revolución libertadora”*. Buenos Aires, Biblos, 2005.
- Storni, Eduardo. *Ginastera*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Suárez Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires, Subsecretaría de Cultura, 1967.
- Suasnábar, Claudio. “¿Pedagogos críticos, expertos en educación, tecno-políticos o qué? A propósito de las relaciones entre Estado, políticas educativas e intelectuales de la educación en los últimos 50 años”. En: Plotkin, Mariano y Eduardo Zimmerman (Comp.). *Las prácticas del Estado. Política, sociedad y elites estatales en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Edhasa, 2012, pp. 187-209.
- Suasnábar, Claudio. *Universidad e intelectuales. Educación y política en la Argentina (1955-1976)*. Buenos Aires, Manantial, 2004.
- 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.
- Weinstein, Ana y otros. *Trayectorias musicales judeo-argentinas*. Buenos Aires, Mila Amia, 1998.

Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Galerna, 1990.

D. Estudios de investigación sobre historia de Bahía Blanca

Agesta, María de las Nieves. “Modernismo de gente bien. Asociacionismo intelectual y cultura de élite en Bahía Blanca (1882-1930)”. En: *V Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda, Red Internacional de Historia Social-Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos A. Segreti, 2015. [en prensa]

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: Miralles, Glenda, Perren, Joaquín, Ruffini, Martha y otros *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, 2015.

Agesta, María de las Nieves. *Mundos de papel. Las revistas en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1902-1927)*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2013. [tesis doctoral inédita]

Agesta, María de las Nieves. “Del Club Social al asociacionismo cultural. La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1926)”. En: Conte de Fornés, Beatriz Margarita y otros (coord.). *Calidoscopio del pasado. XIV Jornadas Interescuelas de Historia-Departamento de Historia*. Mendoza, UNCuyo-Facultad de Filosofía y Letras, 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.

Caubet, María Noelia. “El gusto musical institucionalizado: la programación del concierto inaugural del Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1957)”. En: Miralles, Perren, Ruffini, y otros *VI Jornadas de historia de la Patagonia... Op. cit.*

Cejas, Diego Gonzalo. “Himno a Bahía Blanca: una introducción a la épica local del Centenario”. En: Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese (Ed.). *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, pp. 241-250.

Cernadas, Mabel, Bracamonte, Lucía y Agesta, María de las Nieves. “Bahía Blanca, de la segunda fundación a la sociedad de masas”. En: *Sociabilidad y Cultura política en Bahía Blanca. 1. 1880-1946*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2015. [mimeo, en elaboración]

Ciarniello, Nicolás. *Julio César Avanza. Un homenaje demorado*. Bahía Blanca, Fundación Senda, 1992.

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. “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.

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.

López Pascual, Juliana. “Trincheras”: *El campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, EdiUns, 2015.

- López Pascual, Juliana. *Representaciones, prácticas y tensiones en la institucionalización de las actividades culturales. Bahía Blanca, 1940-1969*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2014. [tesis doctoral inédita]
- Marcilese, José. *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía, 1945-1955*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2015.
- 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, s/e, 2010.
- 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.
- Molina, Hernán. *Intendentes de Bahía Blanca: comisionaturas 1886-2003*. Bahía Blanca, Ed. de autor, 2007
- 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.
- 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 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. “La exaltación de la figura del mártir juvenil en la comunidad universitaria bahiense: prensa, estudiantes y cultura política en 1957”. En: Cernadas de Bulnes y Marcilese. *Cuestiones políticas, socioculturales y económicas...* Op. cit., pp. 121-130.
- 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.
- Weinberg, Félix (Dir.). *Manual de historia de Bahía Blanca*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1978.

E. Diccionarios y manuales biográficos

- Diccionario Biográfico: Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires, “C” Signo Editorial Argentino, vol. I, 1954.
- Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Anexo



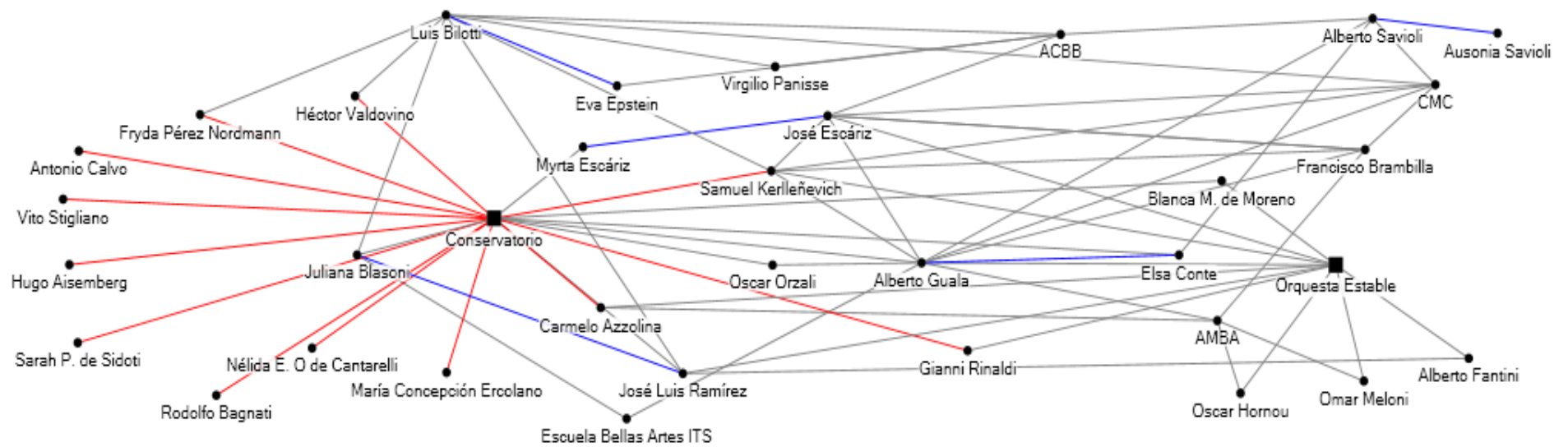
[Imagen 1] *Ecós*, Bahía Blanca, año 1, n°7, 17 de diciembre de 1910, p. 9.



[Imagen 2] *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, año 6, n° 88, enero de 1921, p. 17.



[Imagen 3] *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVII, n° 295, 1 de noviembre de 1956, p. 3.



[Red 1] Lazos generados por los agentes desde principios de siglo XX que confluyeron en la fundación del Conservatorio y de la Orquesta Estable
 [En rojo, los docentes que se integraron al Conservatorio luego de 1958. En azul, los vínculos de parentesco]

[Cuadro 1] Tabla de precios fijados para los bailes locales

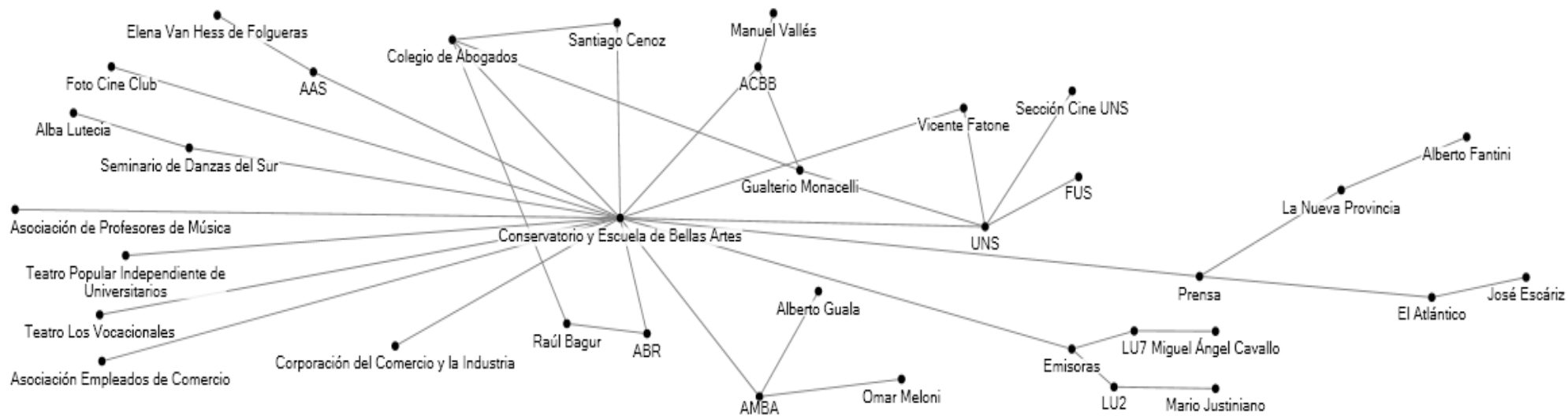
Precios Mínimos de los Bailes (1950)¹		
Categoría	Instituciones	Tarifas
Especial	Club Argentino, Club Olimpo, Club Estudiantes, La Sportiva, Base Naval, Club Palihué, Club de Equitación, Comandante Espora, Regimiento V de Infantería.	\$60 moneda nacional por ejecutante. Excedente por hora o fracción: \$10 m/n por ejecutante.
Primera	Club Almafuerde, América, Salón de los Deportes, Sociedades Italianas de Bahía Blanca, de Ing. White y Gral. Cerri, Unión Ferroviaria.	\$50 m/n por ejecutante. Excedente por hora o fracción: \$8 m/n por ejecutante.
Corriente	Restantes instituciones	\$40 m/n por ejecutante. Excedente por hora o fracción: \$6 m/n por ejecutante.

Elaboración propia en base a la información extraída de: *Memoria y Balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Bahía Blanca, Asociación de Músicos Bahienses y Afines, 1950.

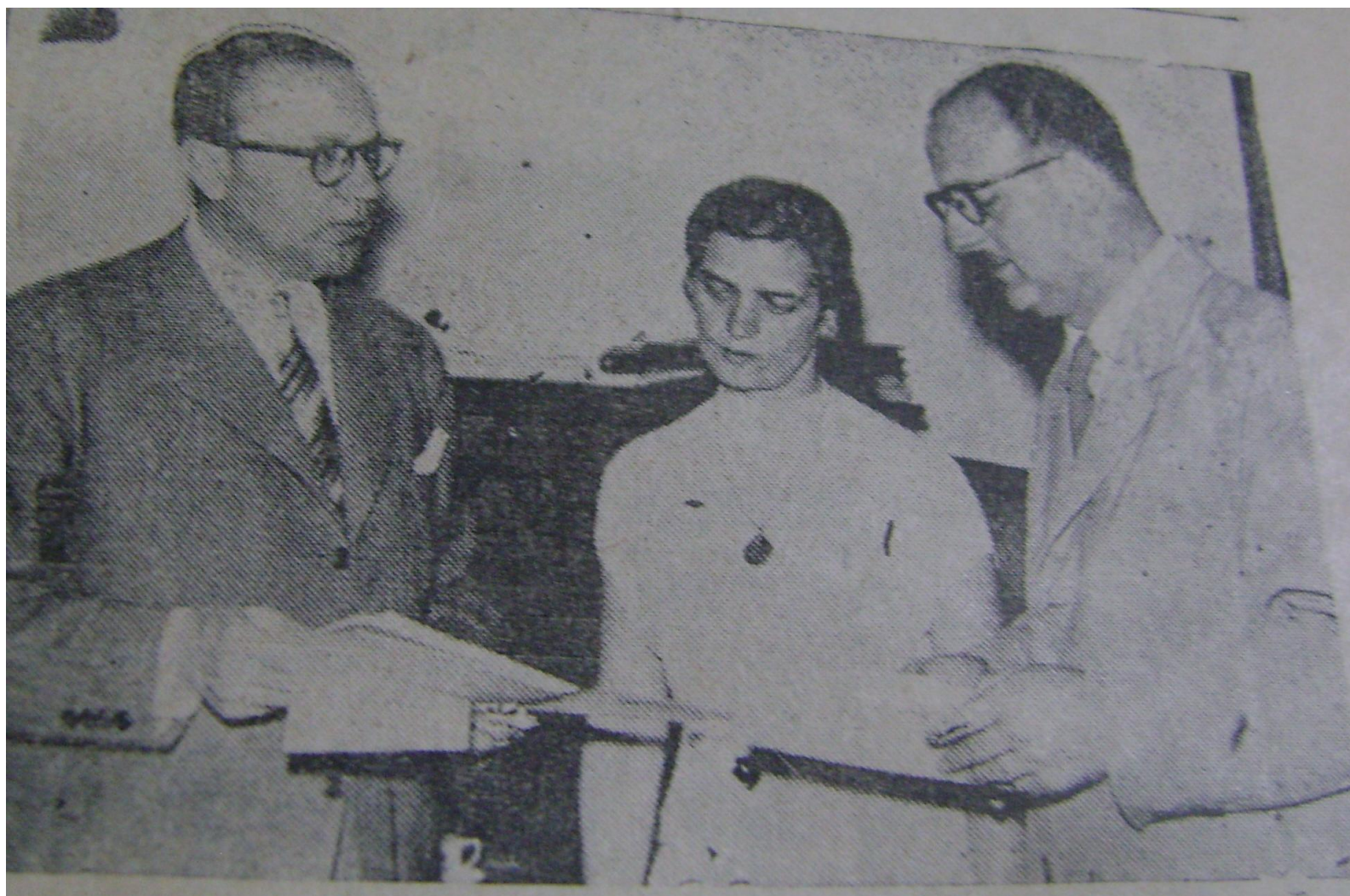
[Cuadro 2] Tabla de precios fijados para los bailes de campaña

Precios Mínimos para los Bailes de la Campaña (1950)¹		
Zonas	Localidades	Tarifas (libres de gastos de viaje y hotel, con un mínimo de 6 integrantes)
Zona 1 (35 a 87 Km.)	Médanos, Bajo Hondo, Nueva Roma, Napostá, Nicolás Levalle, Tte. Origone, Cabildo, Tres Picos, Chasicó, San Román, Algarrobo, Mayor Buratovich, Tornquist, Pelicurá, San Germán.	\$70
Zona 2 (92 a 138 Km.)	López Lecube, Hilario Ascasubi, Saldungaray, Coronel Dorrego, Dufaur, Sierra de la Ventana, Pedro Luro, Felipe Solá, J. A. Guisasola, Villa Iris, Peralta, Saavedra, 17 de Agosto, Aparicio, Jacinto Aráuz, Bordenave.	\$80
Zona 3 (142 a 195 Km.)	Pigüé, Goyena, Coronel Pringles, Irene, Villalonga, Darregueira, Oriente, Gral. San Martín, Puán, Cascallares, Bernasconi, Copetonas, Stroeder, Erize, Cnel. Suárez, Tres Arroyos.	\$110

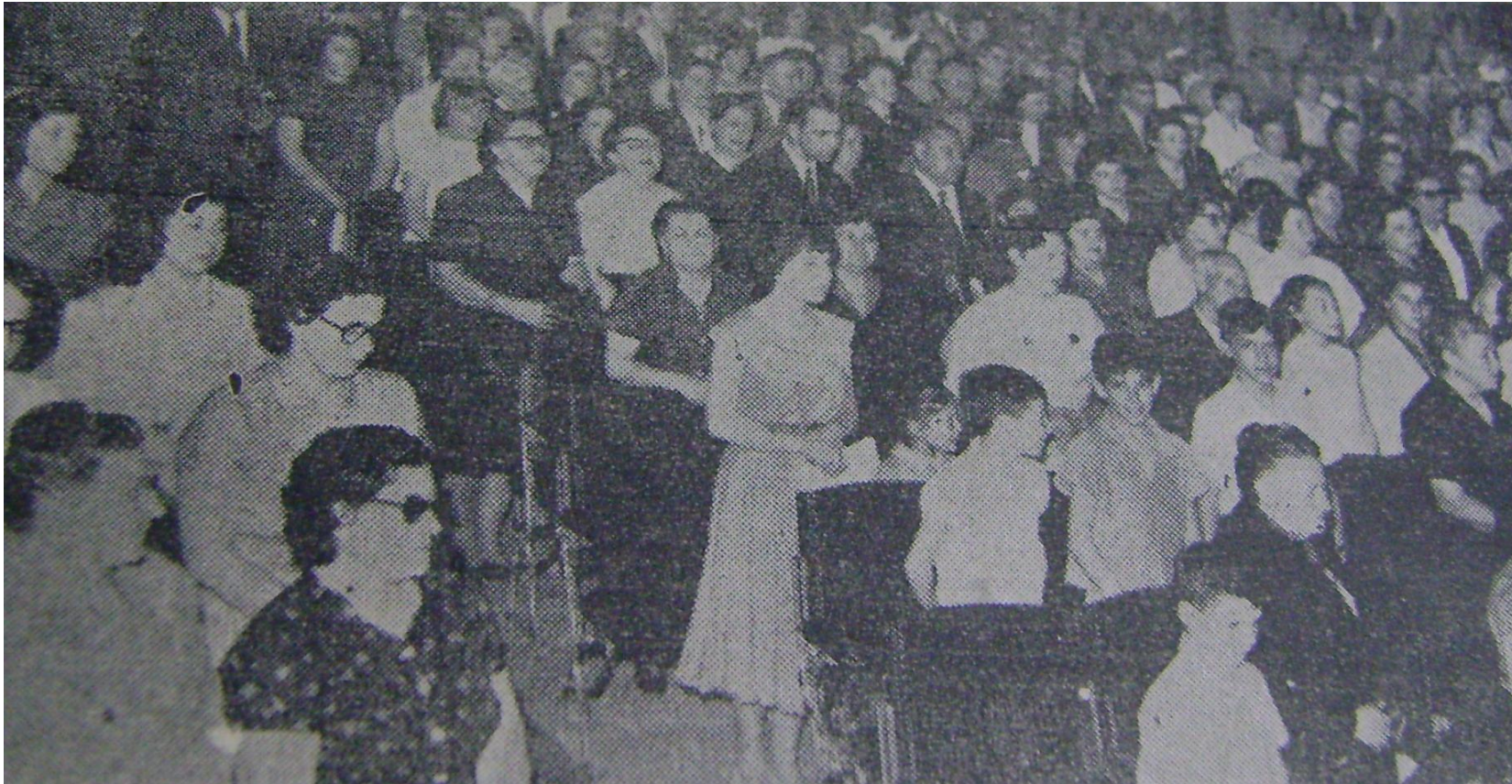
Elaboración propia en base a la información extraída de: *Memoria y Balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Bahía Blanca, Asociación de Músicos Bahienses y Afines, 1950.



[Red 2] Movimientos locales para la concreción de dos proyectos simultáneos: el Conservatorio y la Escuela de Bellas Artes



[Imagen 4] Alberto Ginastera, Alba Lutecia y Gabriel Alberto Guala. "Oficialmente inaugura hoy el Conservatorio la Sra. Ministra de Educación". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 309, 22 de noviembre de 1957, p. 3.



[Imagen 5] Acto inaugural en el Teatro Municipal.

“Tuvo alta relevancia artística el acto inaugural del Conservatorio”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXVIII, n° 310, 23 de noviembre de 1957, p. 3

CUADRO 3

Materia	Profesor	
	1958	1964
Introducción a la Música y Educación del oído	Elsa F. Conte de Guala	Elsa F. Conte de Guala
	María Concepción Ercolano (provisional)	Nélida E. O. de Cantarelli
		Héctor Valdovino
	José Luis Ramírez Urtasun	José Luis Ramírez Urtasun
Solfeo Moderno	-----	Elsa F. Conte de Guala
Piano Preparatorio y Elemental	Elsa F. Conte de Guala	Elsa F. Conte de Guala
	Juliana Blasoni de Ramírez	Juliana Blasoni de Ramírez
	José Luis Ramírez Urtasun	Héctor C. Valdovino
Piano Superior	Sarah Porro de Sidoti (por contrato)	Hugo Aisemberg
Violín	Gabriel Alberto Guala	Samuel Kerlleñevich
Guitarra	-----	Vito Stigliano
Flauta	-----	Carmelo Azzolina
Violonchelo	-----	Rodolfo Bagnati
Trompeta	-----	Antonio Calvo
Canto preparatorio y superior	Fryda Pérez Nordmann (provisional)	Fryda Pérez Nordmann
Dicción italiana, alemana y francesa	Fryda Pérez Nordmann (provisional)	Fryda Pérez Nordmann
Ayudante de cátedra	Oscar Orzali	
Armonía	José Luis Ramírez Urtasun	José Luis Ramírez Urtasun
Morfología	-----	José Luis Ramírez Urtasun
Acústica	-----	José Luis Ramírez Urtasun
Contrapunto	-----	Rodolfo Bagnati
Historia de la Música	Myrta Nydia Escáriz	Myrta Nydia Escáriz
Música de Cámara	-----	Gabriel Alberto Guala
Psicología, Pedagogía y Didáctica	-----	Américo Mazzuca

