
Dossier: La cultura musical en las experiencias de la modernidad: política, civilidad, sociabilidad y urbanidad (siglos XIX y XX)



¿Música desinteresada? Iniciativas particulares para la organización de agrupaciones orquestales y de cámara en Bahía Blanca (1928-1959)

Playing for free? Particular initiatives for the organization of orchestral and chamber ensembles in Bahía Blanca (1928-1959)

Caubet, María Noelia

María Noelia Caubet
noelia.caubet@uns.edu.ar
Universidad Nacional del Sur, Argentina

Anuario del Instituto de Historia Argentina
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN: 2314-257X
Periodicidad: Anual
vol. 23, núm. 1, e180, 2023
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 28 Julio 2022
Aprobación: 03 Septiembre 2022
Publicación: 02 Mayo 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/79/794090002/>

DOI: <https://doi.org/10.24215/2314257Xe180>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Durante la primera mitad del siglo XX los músicos de Bahía Blanca constituyeron numerosas orquestas que respondieron a fines e intereses diversos. Pese a que eran consideradas como un signo de civilidad que dejaba ver el interés por las actividades “del espíritu” que existía entre los bahienses, aquellas formaciones se desarticulaban al poco tiempo de debutar en los escenarios locales. Esto halla sus razones en que, por un lado, en la ciudad no se había configurado una élite sólida con el suficiente peso económico y político como para respaldar un organismo con carácter permanente y, por otro, porque se producía una intervención pendular por parte del aparato estatal que oscilaba entre la política de subsidios y el establecimiento de partidas presupuestarias más estables, en la medida en que se creaba una estructura burocrática ocupada de los asuntos culturales. Al mismo tiempo, los propios músicos atentaban contra su profesionalización y la estabilidad de las formaciones, ya que sostenían una representación que distanciaba las prácticas académicas de los intereses materiales. Este artículo presenta un panorama de aquellas iniciativas que tuvieron origen en la sociedad civil y que procuraron organizar conjuntos orquestales a fin de insertarse como intérpretes, pero, al mismo tiempo, para promover el desarrollo cultural de la ciudad.

Palabras clave: Música, Orquesta, Bahía Blanca, Modernización, Civilidad.

Abstract: During the first half of the 20th century, Bahía Blanca’s musicians formed numerous orchestras that responded to diverse purposes and interests. Despite the fact that they were considered a sign of civility which showed the interest in “spiritual” activities amongst the people of Bahia, those formations dismantled shortly after debuting on local stages. The reasons for this lie in the fact that, on the one hand, there was still not a solid elite in the city with sufficient economic and political weight to support an organization with a permanent basis and, on the other, there was a pendular intervention of the state apparatus that oscillated between policies of subsidizing art, establishing fixed budgets and creating a bureaucratic structure focused on cultural affairs. Meanwhile, the musicians themselves

worked against their own professionalization and the stability of the groups, since they maintained a representation that distanced academic practices from material interests. This article will attempt to present an overview of those initiatives originated in civil society and which sought to organize orchestral ensembles in order to insert themselves as performers but, at the same time, to promote the cultural development of the city.

Keywords: Music, Orchestra, Bahía Blanca, Modernization, Civility.

Junto con el desarrollo de la lectura, la educación del gusto estético era un componente fundamental para el refinamiento de las costumbres y concitaba la atención de las élites argentinas, que asumieron como un deber propio la creación de instituciones destinadas a impulsar las prácticas de consumo artístico y la formación de los ciudadanos (Zarlenga, 2014). En este marco, la multiplicación de entidades dedicadas a la enseñanza, interpretación y consumo del arte se presentaba como un signo del progreso cultural y se insertaba en el programa modernizador impulsado por los sectores letrados desde finales del siglo XIX.¹

Durante aquellos años, Bahía Blanca -localidad ubicada al sudoeste de la provincia de Buenos Aires- se insertaba en el modelo agroexportador a partir de la llegada del ferrocarril en 1884 y la inauguración del puerto un año más tarde, pero, sobre todo, de las transformaciones que acontecieron durante las dos primeras décadas de la siguiente centuria a raíz de los cambios en la sociedad y en el espacio urbano. En concordancia con lo que acontecía en otras regiones del país, Bahía Blanca recibió un enorme caudal inmigratorio que, junto con el arribo de profesionales liberales llegados a principio de siglo como producto de la instalación de los tribunales federales y provinciales, contribuyeron a complejizar su perfil demográfico, dado que la localidad no poseía una raigambre colonial ni se verificaba en ella la presencia visible de una élite aristocrática afianzada. Estas transformaciones económicas y sociales sentaron las bases para una acelerada expansión educativa y cultural, en la que el fomento de la sociabilidad constituía una parte fundamental del programa de modernización que, de acuerdo al modelo de las grandes ciudades europeas y en consonancia con el progreso económico, buscaba proyectar a Bahía Blanca en un plano de civilización occidental.² En esta coyuntura, una parte de la sociedad local comenzó a valorar la instrucción artística y a generar espacios para la interpretación y el consumo de la música académica; es decir, aquella que incluía producciones cuya composición e interpretación exigían un arsenal teórico y técnico adquirido mediante la enseñanza sistemática. Así, comenzaron a organizarse conjuntos instrumentales que se articulaban a instituciones que ya venían funcionando o se cimentaban como nuevas entidades. La mirada sobre la sociedad civil no conlleva, sin embargo, desconocer la complejidad de los nexos con lo estatal. La frontera entre los ciudadanos, las organizaciones no gubernamentales y las instituciones de gobierno se presentaba como débil y porosa (Saltalamacchia, 2015). Ambas esferas estaban articuladas por redes de relaciones entre individuos con cierto capital social y simbólico que habilitaban capacidades diferenciales para participar o intervenir en la dirección del Estado. En este marco, determinados sectores de la sociedad bahiense pugnaban por oficializar las formaciones orquestales que habían instituido por iniciativas particulares. Pese a que no lograran sus propósitos, estos grupos actuaban momentáneamente como sociedad política.³

Tanto por su perspectiva como por su objeto, el presente artículo se inscribe en el ámbito de la Historia Cultural, centrada en las prácticas y las formas de representación simbólica sostenidas por los agentes que llevaron adelante la institucionalización de la música (Rioux y Sirinelli, 1998; Burke, 2006; Poirrier, 2012), y se articula con una línea de investigación sociológica que considera las prácticas musicales como dispositivos habilitantes que promueven la acción y que están en relación dinámica con la vida social,

ayudando a invocar, estabilizar y cambiar los modos de agencia, ya sea individual o colectiva (DeNora, 2012). Con su impronta artística específica, la música denota un carácter estructurante que interviene en la construcción de identidades y representaciones, en la configuración de redes y vínculos y en la organización de formaciones e instituciones. En los últimos años la temática ha recibido una creciente atención por parte de historiadores argentinos que han reflexionado profundamente sobre los presupuestos teóricos e interpretativos que subyacen a las heterogéneas investigaciones sobre la música (Guillamón, 2018; Irurzun, 2021; Yunis, 2018). Estos trabajos cuestionan aquellas perspectivas mecanicistas que han insertado forzosamente las prácticas artísticas en contextos históricos escindidos o que las consideraron reflejos de procesos y épocas del pasado. Por el contrario, ofrecen valiosos puntos de vista para abordar lo musical como una dimensión constitutiva de lo sociocultural.⁴ Desde esta óptica, el presente artículo expone el derrotero de aquellas iniciativas que procuraron constituirse en orquestas con carácter permanente hacia mediados del siglo XX. Las agrupaciones instrumentales, por un lado, generaban instancias compartidas de producción musical y, por otro, contribuían al establecimiento de vínculos entre los intérpretes y alimentaban sus expectativas de dedicarse profesionalmente a la disciplina. Aunque parecían desligadas de una función en particular, dichas agrupaciones eran impulsadas por artistas que las consideraban trascendentales para el desarrollo cultural de la ciudad. Los nexos con el poder político municipal a partir de la actuación de las orquestas en los actos oficiales y del otorgamiento de subsidios alimentaban la idea del aval estatal. Sin embargo, la perspectiva de la profesionalización en los circuitos académicos tropezaba con la lógica del "interés por el desinterés" sostenida por los propios músicos.

En la primera parte procuraremos construir una imagen más o menos global de las orquestas bahienses e indagaremos en las representaciones sobre la actividad artística sostenidas por los músicos, así como en los lazos que se tendieron con las agencias estatales municipales. En la segunda parte nos centraremos en la composición de las orquestas y en las trayectorias formativas y profesionales de sus miembros. A su vez, atenderemos a la configuración instrumental de los conjuntos y a los repertorios que interpretaban.

PROYECTOS EFÍMEROS: ENTRE LA PROFESIONALIZACIÓN MUSICAL Y EL "ACCIONAR DESINTERESADO"

Durante la primera mitad del siglo XX los músicos constituyeron numerosas orquestas que respondieron a fines e intereses diversos. La organización de entes instrumentales de dimensiones relevantes era considerada como un índice de civilidad que daba cuenta de la capacidad de los artistas y, a su vez, de la existencia de un público musicalmente instruido. Sin embargo, la mayor parte de las orquestas se desarticulaban al poco tiempo de debutar en los escenarios locales. A diferencia de otras ciudades argentinas como Buenos Aires, en donde la institucionalización de la música de concierto estuvo en manos de un grupo social que poseía las condiciones simbólicas y materiales para monopolizar la autoridad cultural (Di Maggio, 1991, p. 136), Bahía Blanca no contaba con una élite sólida con el suficiente sustento como para respaldar un organismo con carácter permanente. Concomitantemente, el principio del "interés por el desinterés" sostenido por los mismos músicos y la noción de que las prácticas académicas debían ser ajenas al rédito económico atentaban contra su profesionalización y obstaculizaban la estabilidad de las formaciones.

Si bien aquí nos ocupamos de entidades musicales establecidas por parte de la sociedad civil, es justo señalar que el Estado municipal no estaba al margen de su actividad. Los festejos por el centenario de la fundación de la ciudad en 1928 habían incluido la participación de la orquesta y el coro del Teatro Colón de Buenos Aires y de un conjunto vocal e instrumental integrado por artistas locales que interpretaron por primera vez el Himno a Bahía Blanca.⁵ Las distintas agrupaciones porteñas concentraban a 168 músicos y habían sido establecidas en 1925, en una coyuntura política que había propiciado la institucionalización artística en Buenos Aires (Mansilla, 2006). Puesto que Bahía Blanca no contaba con organismos de tales características, su actuación funcionaba como un horizonte de expectativas y abría el panorama hacia los géneros sinfónico-

corales que, con escasas excepciones, no solían ser habituales en las audiciones. Por otro lado, el estreno del Himno por músicos bahienses era percibido como un acontecimiento inaugural que parecía el inicio de un futuro promisorio en materia musical.⁶ La orquesta local estaba constituida por cincuenta instrumentistas, una cifra que, según el diario *El Atlántico*, nunca había sido alcanzada anteriormente.⁷ Sus miembros eran alumnos, graduados y profesores de la Escuela Normal de Música -a cargo de Luis Bilotti- junto a otros intérpretes que se desempeñaban en Bahía Blanca.⁸ Aunque se habían generado expectativas respecto de su posible continuidad, la orquesta se desvinculó una vez finalizado el acto. Sin embargo, la música no estuvo ausente en los siguientes aniversarios de la ciudad y en las festividades patrias. Las formaciones instrumentales y corales organizadas por Bilotti actuaron en reiteradas oportunidades durante los primeros años de la década del treinta.⁹ Quienes las integraban eran, en su mayoría, aquellos que habían participado del concierto del Centenario y que, junto a Bilotti "prestaban su desinteresado concurso" para la realización de los actos.¹⁰ Esta idea estaba muy arraigada entre aquellos músicos dedicados a las expresiones académicas. A diferencia de los artistas populares, quienes parecían preocuparse por los honorarios obtenidos por sus presentaciones, los intérpretes de las orquestas ligadas a la *alta cultura* se alejaban de las lógicas del mercado y se alineaban con aquellas iniciativas sin fines de lucro (Di Maggio, 1999).

Las únicas instancias en las que se consideraban las recaudaciones monetarias eran cuando se ofrecían conciertos a beneficio de las entidades de caridad de la ciudad. Como bien ha demostrado Lucía Bracamonte (2012) en sus estudios sobre el rol de las mujeres en la asistencia social durante las primeras décadas del siglo XX, la mayor parte de las actividades organizadas para colectar fondos #como los conciertos, los espectáculos teatrales y los bailes de gala# eran parte de la sociabilidad que caracterizaba a las clases pudientes. Estos acontecimientos contribuían a que los músicos generaran lazos con la élite y acrecentaran su reconocimiento social, dado que la filantropía era considerada un deber moral de interés público (Bracamonte, 2017, p. 202). El Hogar del Anciano fue la institución más favorecida durante los años treinta, ya que se organizaron conciertos dos o tres veces por año para colaborar con su labor social.¹¹ En menor medida fueron asistidos el Patronato de la Infancia y la Asociación de Damas de Beneficencia San Vicente de Paul, y sólo en ocasiones excepcionales se recaudó en favor de los mismos artistas.¹²

La creación de la Orquesta Sinfónica Bahiense en 1931 constituyó una experiencia breve pero altamente significativa para los músicos locales puesto que se proponía reunir fondos para los artistas que se habían desempeñado en los cines. Desde principios del siglo XX, los intérpretes se ocupaban de la sonorización de los films mudos y podían insertarse profesionalmente en las distintas salas cinematográficas que se habían abierto en la ciudad.¹³ El Cine Odeón, por ejemplo, había contratado en 1923 al pianista Oscar Orzali y al violinista Ángel Reta, un dúo que luego se amplió con la incorporación del chelista Francisco Brambilla, del clarinetista Tarquino Gentile y del violinista Andrés Lucas Caro. La inclusión de la música grabada en los cines durante la década del treinta provocó que los intérpretes perdieran esta fuente de trabajo.¹⁴ Con el objetivo de recaudar fondos para los desempleados, Ángel Reta reunió a veintidós instrumentistas bahienses y convocó al músico capitalino León Fontova para dirigir dos conciertos que fueron realizados en el Teatro Municipal.¹⁵ Aunque fue calificada como elemental, la prensa enfatizaba la importancia de que la ciudad contara con un ensamble instrumental que ampliara las posibilidades de consumo musical:

No es necesario destacar la importancia que representa para Bahía Blanca el poder contar con una orquesta sinfónica de la importancia de la ya en formación. Poblaciones más pequeñas que la nuestra y con menos institutos musicales, poseen diversas agrupaciones de carácter artístico ofreciendo periódicamente conciertos, que constituye nun [sic] factor importante para el mejoramiento de la cultura artística.¹⁶

Pese a los comentarios favorables, la iniciativa no logró el impacto esperado en el público y, por ende, las recaudaciones no fueron suficientes para cubrir las necesidades de todos los músicos. Luego de recibir un único subsidio por parte de la Municipalidad, la agrupación se desintegró.¹⁷ Por el contrario, el Conjunto

Orquestal Bahiense creado en el mismo año por el músico italiano Siro Colleoni renunciaba a todo beneficio monetario.¹⁸ En nombre de la civilización y del cultivo artístico, la entidad pretendía "contribuir al progreso espiritual de la ciudad".¹⁹ El periódico *El Atlántico* destacaba que el organismo no había tenido apoyo material de ningún tipo y que su objetivo consistía en desarrollar actividades "superiores y desinteresadas del espíritu". La publicación deja ver que la orquesta se pensaba, por lo tanto, ligada a una concepción romántica de las actividades artísticas en la que la esfera ideal preponderaba por sobre la material. En palabras de uno de sus representantes, Gastón Peyón, el conjunto tenía como propósito

brindarse en pro de la cultura argentina en general y dentro de ella a la cultura bahiense; empeñada en demostrar que los progresos adquiridos por nuestra ciudad no existen solo en su faz edilicia, en sus progresos materiales, sino que alcanza en su faz artística la más pura, más alta y más brillante representada por la música, la que alejándonos de los sinsabores cotidianos de la lucha por la vida, por los ideales y por los partidos debe unir en una sola gran familia a todas las personas que sienten las emociones y bellezas que de ella derivan.²⁰

Según esta perspectiva, la preocupación por el fomento de la música debía elevarse por sobre las querellas políticas y los problemas económicos. La necesidad de distanciarse de la exaltación del dinero y de los beneficios burgueses eran los pilares sobre los cuales los músicos académicos procuraban construir su autonomía artística y garantizar la calidad de sus producciones (Bourdieu, 1995). Sin embargo, la pretendida libertad reivindicada en los discursos se tensionaba con las prácticas efectivas que llevaban adelante. El Conjunto Orquestal había sido subvencionado por la Municipalidad en ocasión del concierto del 25 de mayo de 1931.²¹ Aun cuando no hemos podido determinar si los subsidios se reiteraron, es posible afirmar que el organismo actuó con mayor frecuencia durante la gestión municipal del socialista Agustín de Arrieta (1932-1935).²² Su participación en el concierto en honor del nuevo intendente electo y la continuidad de los vínculos entre Colleoni y la Municipalidad luego de su desintegración en 1934 parecen indicar que existía cierta afinidad entre el músico y de Arrieta, aun cuando las diferencias ideológicas entre ambos fueran significativas.²³ Mientras que Colleoni participaba activamente en el *fascio*, de Arrieta integraba Acción Argentina, una de las más prestigiosas instituciones del antifascismo liberal-socialista (Bisso, 2005, p. 294). Es posible que, como afirmaba Peyón en la cita reproducida anteriormente, en una ciudad reducida como Bahía Blanca operaran otras lógicas que se evadían de las pugnas políticas.

A partir de los años treinta el Estado local había comenzado a intervenir de manera más sistemática en la organización de espacios para la difusión artística por medio de la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA) (López Pascual, 2016; Ribas, 2012). Como cierre del II Salón Anual en 1932 se presentó una orquesta de treinta miembros dirigida por el violinista Alberto Savioli, quien contaba con cierta trayectoria en el campo cultural local.²⁴ El dinamismo de las actividades plásticas en la ciudad y su mayor grado de institucionalización propiciaban que los músicos se interesaran por intervenir en estos espacios.²⁵ Si bien la CMBA había planteado que dicho concierto iba a ser el primero de una serie de audiciones que auspiciaría, nunca se concretó dicho programa musical.

En este marco, la vinculación con instituciones civiles ya consolidadas parecía una buena alternativa para conferirle estabilidad a las agrupaciones en un contexto de embrionario afianzamiento del Estado en materia de gestión cultural. Fundada en 1919 por un grupo selecto de vecinos, la Asociación Cultural se enfocaba en la promoción de la música académica. Esta entidad se sostenía mediante los aportes de los socios que permitían solventar las actuaciones de artistas reconocidos nacional e internacionalmente. La intervención de Alberto Savioli en su comisión directiva incidió, sin dudas, en que se incluyera a los intérpretes bahienses ante "la necesidad moral de dar cabida a nuestros artistas locales descollantes en las audiciones que organice la Cultural".²⁶ Luego de un período de inactividad, la entidad fue reinaugurada en 1930 con un concierto ofrecido gratuitamente por el Cuarteto Bahía Blanca, un conjunto de cámara en el que participaba Savioli. Por primera vez en su historia, la Asociación Cultural incluía en su programación a un grupo local. Dicho antecedente facultaba al músico para proponer la organización de un concierto

con solistas y un organismo sinfónico. Este último nucleaba a veintiséis músicos que actuaron con motivo del aniversario de la localidad en 1934.²⁷ Sin embargo, las presentaciones no tuvieron continuidad y el proyecto quedó inconcluso hasta 1939 cuando Savioli reiteró su propuesta de fundar una orquesta sinfónica estable que dependiera de la Asociación Cultural. Aunque en esta ocasión se acordó una asignación de trescientos pesos para la organización de cada concierto, la entidad instrumental ofreció una única audición en junio de dicho año y se desintegró.²⁸ Como se deduce de las actas de la asociación, los músicos no habían obtenido retribuciones económicas por su participación en ambas presentaciones. Mientras que a los artistas extranjeros se les pagaban cuantiosos *cachets*, a los bahienses se les habían enviado misivas que les agradecían por su "desinteresada colaboración" en los conciertos.²⁹ Esto por un lado, deja ver que el patrocinio institucional parecía operar en un plano simbólico más que efectivo dado que no se habían constituido lazos formales con los músicos. Por otro, pone de relieve la vinculación asimétrica entre las metrópolis culturales y localidades periféricas como Bahía Blanca, por la cual la circulación de artistas y de otros agentes culturales provenientes de aquellos centros coadyuvaba a la legitimación y la consolidación del propio campo artístico (Agüero y García, 2013).

Tal como señala Raymond Williams (2001) a propósito de los escritores románticos ingleses de principios del siglo XIX, la auto percepción de los artistas como una clase especial de personas era practicada por buena parte de los músicos académicos. Esta representación era compartida por otros agentes culturales de la ciudad que, ante la inexistencia de un mercado artístico, no podían desarrollar sus actividades plásticas o literarias de manera profesional (López Pascual, 2016). En el caso de la música, sin embargo, existía un circuito relativamente consolidado de actuación remunerada en el ámbito popular que era menospreciado por los sectores distinguidos de la sociedad. Haciéndose eco de esta perspectiva, la revista *Arte y Trabajo* señalaba las posibles causas de la desintegración de las orquestas:

El cine, radiolas, vitrolas, ortofónicas y por fin, la radio, maravillosos inventos contemporáneos, han influido en que sea real la indiferencia por parte del público #inmensa mayoría del pueblo# por asistir a los actos a base de conciertos sinfónicos, polifónicos, etc. alternando entre lo clásico y lo moderno, a fin de satisfacer los distintos "paladares" de los buenos aficionados. [...] La "jazz", el "fox trot", las "típicas", y algo más que queda sin expresión, también restáronle al público aficionado, parte de aquel acierto en la elección de las obras, de los actos que eran en verdad la comida espiritual, la más sabrosa, la predilecta. Se estragó, pues, el gusto, desviando al paladar hacia otros manjares de infimo sabor.³⁰

Asimilando el consumo musical con la alimentación, el autor lamentaba las transformaciones en el gusto estético de las audiencias. En el mismo sentido, el diario *El Atlántico* publicó unos años después un artículo que instaba a apoyar a los jóvenes músicos para que se creara el conjunto estable que exigía "la importancia de la ciudad" ya que de lo contrario "Bahía Blanca jamás tendrá nada más que esos murguistas que ejecutan en las mal llamadas orquestas típicas, la expresión más fiel del analfabetismo artístico y tortura de las personas de gustos refinados".³¹ De allí que los músicos académicos procuraran apartarse, en mayor o en menor grado, de toda aquella inclinación mercantil que socavara la idea del arte como realidad superior (Williams, 2001). Incluso cuando la Asociación de Músicos Bahienses (AMBA) se propuso componer una orquesta para difundir el repertorio clásico y consolidar la profesión, lo hizo *ad honorem*.³² La primera iniciativa se desarrolló dos años después de la fundación de la AMBA, en 1940, bajo la dirección de Alberto Savioli.³³ Aunque este músico no participaba de la asociación,³⁴ dirigió un numeroso conjunto orquestal integrado por cincuenta y un instrumentistas que actuaron en una única ocasión durante el Festival del Círculo de la Prensa del Sur.³⁵

Durante los años peronistas, la AMBA adquirió visibilidad ante el Estado a partir del reconocimiento otorgado por el Ministerio de Trabajo y Previsión Social y por la delegación regional de la CGT. En este período, impulsó la reglamentación de las actividades laborales que realizaban los músicos y la mejora de sus salarios y de sus condiciones de trabajo (Caubet, 2020). A su vez, fue reavivado el proyecto de la orquesta a partir de la iniciativa de la Subcomisión de Cultura, instituida durante 1949 en el seno

de la asociación gremial.³⁶ Alberto Guala tomó entonces la batuta y reunió a veinticinco músicos que brindaron tres conciertos públicos en la Biblioteca Rivadavia, en el Club Villa Mitre y en el Teatro Municipal.³⁷ Este último fue auspiciado por el Instituto Tecnológico del Sur. Pese a la orientación técnica e industrial de la entidad, su proyecto educativo contemplaba las actividades artísticas. El Departamento de Cultura, establecido en 1948, promovía numerosas tareas de extensión cultural como exhibiciones plásticas, conciertos, conferencias y presentaciones teatrales. Sin embargo, no existían lazos estables con los artistas ni se los retribuía económicamente por sus actuaciones. Conforme al concierto ofrecido en el Teatro Municipal las autoridades del ITS elaboraron una carta para expresar su agradecimiento y felicitar a la AMBA

Por su alta preocupación en pro del mejoramiento y elevación artísticos de nuestra ciudad. El magnífico esfuerzo por ustedes realizado merece el estímulo y el amplio aplauso de todos los que saben valorar en su debida intensidad, los sacrificios y el desinterés que habéis puesto para lograr la formación de un conjunto orquestal que honra a Bahía Blanca, y en pro de cuyo progreso incesante, formulamos nuestros mejores votos y augurios.³⁸

El esfuerzo era una cualidad valorada en el ámbito de la *alta cultura* y sostenida por los propios artistas: Guala afirmaba que toda obra que iniciaba exigía de sus precursores algo de desprendimiento, sacrificio y voluntad.³⁹ La integración de un organismo estable parecía erigirse como una misión trascendental de la que los músicos eran los principales protagonistas. La disciplina exigida y el cumplimiento de un rol específico para la consecución de un objetivo en común materializaban en la orquesta una imagen racionalizada del mundo en la que era necesaria la organización rigurosa y la jerarquización de las funciones (Attali, 1995, pp. 100-103). Los artistas bahienses intentaban demostrar que estaban a la altura de estos requerimientos y querían ser reconocidos dentro del campo por sus prácticas específicas. Aunque conscientes de la necesidad de apoyo económico para sostener el funcionamiento del conjunto,⁴⁰ no eran ellos quienes demandaban el aval oficial sino que esta tarea quedaba en manos de los periodistas. Las publicaciones de los órganos de prensa enfatizaban la importancia de la nueva entidad e instaban al Estado a apoyar y a estimular a los músicos. Los vínculos personales y profesionales sustentaban la voluntad de colaboración entre los agentes, pero, además, esto se producía en un campo cultural que no estaba aún sujeto a una lógica de especialización disciplinaria estricta. Si bien la estabilidad de la orquesta era un asunto que concernía principalmente a los músicos, eran los periodistas quienes tenían el acceso a los mecanismos de difusión y poseían la palabra autorizada para expresar la necesidad del respaldo gubernamental.⁴¹

En la década del cincuenta se llevó adelante una de las iniciativas más formalizadas ya que, además de un conjunto de cámara, los músicos reunieron una comunidad de suscriptores para sostener las actividades por medio del pago de una cuota mensual. El Círculo de Amigos de la Música se constituyó en noviembre de 1952 y estaba regido por una comisión directiva compuesta por los mismos integrantes de la orquesta.⁴² Nacida como iniciativa del ITS, esta agrupación instrumental había quedado acéfala ante la dimisión de su conductor, Estanislao Doliński. La reorganización de los músicos estuvo a cargo de Guala, quien reunió a veinticinco ejecutantes y se ocupó de su dirección. El conjunto ofreció tres conciertos, que se desarrollaron en el Teatro Municipal y en el salón de la ABR.⁴³ El primero fue el único subsidiado por la Secretaría de Cultura y Asistencia Social de la Municipalidad.⁴⁴ La entidad había reunido un grupo de socios adherentes pero no parecía contar con los recursos suficientes para sostenerse por sus propios medios. Aunque la cuota era asequible en comparación con la de las otras asociaciones musicales de la ciudad, la especificidad del repertorio y la dilatada frecuencia con la que ofrecían los conciertos atentaban contra su consolidación.⁴⁵ En este marco, las demandas hacia el Estado se hicieron más explícitas, y la prensa insistió en la necesidad del aval gubernamental para la subsistencia de la institución.

El conjunto que, no obstante estar librado a sus propias fuerzas, prosigue con verdadero fervor los ensayos semanales, con espíritu de disciplina y con vocación admirables, honrando así la tradición de quienes han legado a la humanidad las más bellas obras de arte sin recibir por ellas otra cosa que aplausos, manifestación grata al oído y al ánimo, más que no contribuye

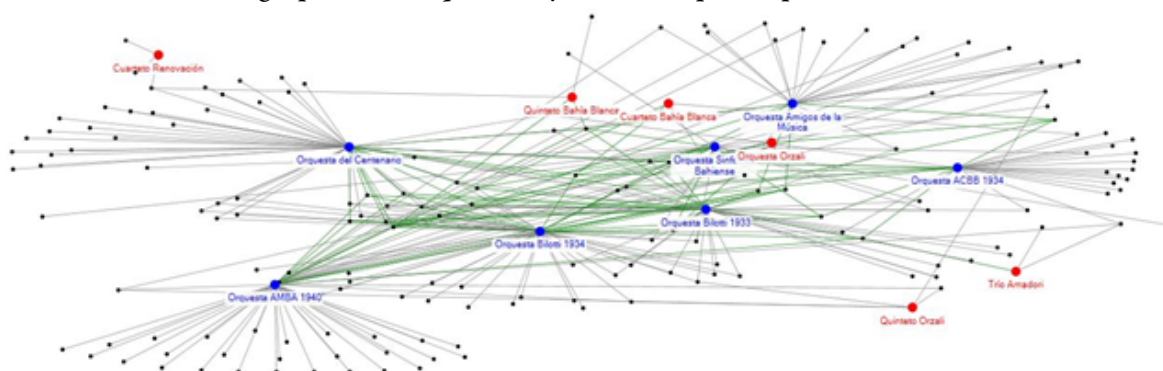
a resolver algunos serios problemas que afectan también a los músicos. Por ello estimamos oportuno insistir nuevamente ante las autoridades municipales, la conveniencia e importancia de incluir a este organismo artístico en el presupuesto del año próximo con carácter de cuerpo estable para la difusión de las obras maestras de la música clásica, romántica y folklórica y también podría la Secretaría Municipal de Cultura patrocinar algunos conciertos durante el corriente año.⁴⁶

El compromiso de los músicos era destacado por *La Nueva Provincia*, que se refería a la rigurosidad en la realización de los ensayos y a la vocación por sostener una actividad que no les otorgaba réditos económicos. La reciente fundación de orquestas estatales durante los últimos años de la década de 1940 alimentaba, además, las expectativas respecto de la oficialización del conjunto local.⁴⁷ Sin embargo, la organización de una orquesta con carácter permanente no pudo concretarse sino hasta final de la década del cincuenta, a partir de la confluencia entre el proyecto político provincial con los intereses de los agentes locales (Caubet, 2019).

¿ORQUESTAS SINFÓNICAS? UN PANORAMA DE LAS ACTIVIDADES DE LOS ORGANISMOS BAHIENSES

Mientras que la mayoría de las entidades sinfónicas reunían entre sesenta y ochenta músicos, las bahienses oscilaban entre veinticinco y cincuenta intérpretes quienes, en ningún caso, alcanzaban a completar el cuerpo de instrumentos correspondientes a una formación sinfónica.⁴⁸ De acuerdo con Alison Latham, estos organismos incluían una gran sección de cuerdas, una de maderas compuesta por parejas de flautas, oboes, clarinetes y fagotes, una sección de metales consistente en cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones y una tuba y, por último, tres o cuatro percusionistas (Latham, 2008, p. 1134). Mientras que el grupo mejor nutrido en las orquestas bahienses era el de cuerdas, las carencias afectaban especialmente a las maderas puesto que faltaban fagotistas, contrafagotistas y oboístas. La ausencia de profesores especializados en los conservatorios entorpecía su aprendizaje y hasta era usual que los músicos debieran resignarse al empleo de instrumentos que no eran los que habían aprendido a ejecutar. A modo de ejemplo, la Sinfónica Bahiense organizada por Reta en 1931 sólo incorporaba una flauta y dos clarinetes para la sección de las maderas, un corno francés, un trombón y un pistón para la sección de metales y carecía de percusionistas. La utilización frecuente del armonio por parte de las agrupaciones daba cuenta de la necesidad de reforzar el sustento armónico y la densidad de las sonoridades. ¿Qué significaba entonces la denominación "sinfónica" en el contexto local? No es de extrañar que la magnificación de las dimensiones de las orquestas fuera utilizada a fin de distanciarse de los conjuntos de cuerdas y funcionara como un horizonte de expectativas para los músicos. Como se observa en la siguiente red (Figura 1), las reducidas dimensiones de la ciudad y la escasez de instrumentistas formados para cada especialidad coadyuvaban a reunir a los mismos integrantes en los distintos emprendimientos.

FIGURA 1
Red de agrupaciones orquestales y de cámara para el período 1928-1953



Fuente: Elaboración personal mediante el software NodeXL. En azul, las orquestas; en rojo, los conjuntos de cámara; y en verde, los músicos que coinciden con mayor frecuencia en las distintas agrupaciones.

A la vez, la participación de los mismos músicos en diferentes agrupaciones y de manera sostenida a lo largo del tiempo permite indagar en su potencial profesionalización. Este es el caso de los violinistas Jorge González y Jaime Goldstein, los violistas Gaspar Cammarata, José Escáriz y Roque Martello, y el violonchelista Francisco Brambilla, quienes, entre otros, integraron conjuntos de cámara y orquestales durante todo el período analizado. La gran mayoría de ellos se habían educado en los conservatorios privados de la ciudad o se desempeñaban como docentes en aquellas instituciones. La carencia de ejecutantes de instrumentos de viento se mitigaba a partir de la inclusión de músicos procedentes de la Banda del Regimiento V de Infantería. Este es el caso de Carmelo Azzolina, quien había ingresado como flautista solista de aquel organismo en el año 1932. Al mismo tiempo que desarrollaba una carrera como músico militar, intervenía en los circuitos populares por medio de la integración de agrupaciones típicas y características. Lejos de ser un caso excepcional, la participación simultánea en el mundo académico y en el popular era sumamente recurrente, sobre todo para aquellos que aspiraban a recibir una remuneración por su trabajo como músicos. No obstante, esto no solía ser asumido en las autorrepresentaciones que sostenían sobre su actividad artística.

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

Quienes participaban de las orquestas también solían componer conjuntos de cámara.⁴⁹ Las menores dimensiones de estos grupos facilitaban la organización de sus actividades y, por ende, perduraban por mayor tiempo. El ya mencionado Cuarteto Bahía Blanca⁵⁰ se había constituido en 1930 y se destacaba por brindar conciertos tanto en escenarios locales como en los de Buenos Aires.⁵¹ Aunque estas agrupaciones no dependían de otras entidades culturales, establecían nexos con ellas y encontraban allí un valioso espacio de difusión de su actividad artística. Durante la década del treinta se crearon, además, el Trío Amadori y el Quinteto de Oscar Orzali.⁵² Mientras el primero ofrecía sus conciertos exclusivamente en el ámbito de la Biblioteca Rivadavia, el segundo se presentaba en distintos espacios de la ciudad y en los estudios de las radios.⁵³ Desde sus inicios, las *broadcastings* habían habilitado nuevas fuentes de empleo para los músicos mediante la inclusión de números en vivo en las programaciones. Si bien las condiciones laborales eran precarias, la posibilidad de tocar en una orquesta radial constituía un incentivo para el estudio de un instrumento, ya que la actuación en este medio coadyuvaba a la promoción de los artistas y a su legitimación profesional.

Todas las entidades aquí analizadas se centraban en la interpretación de música del repertorio europeo: en sus presentaciones pudieron escucharse obras del Barroco, del Clasicismo y del Romanticismo, aunque también otras composiciones posteriores. Alberto Savioli advertía al público sobre el primer movimiento del *Cuarteto en Re* de Ottorino Respighi, compuesto en 1907:

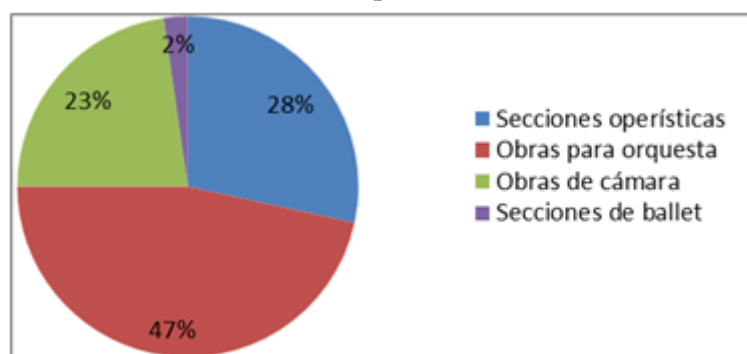
Es posible que el auditorio se encuentre algo desorientado en lo que se refiere a la comprensión espontánea de la composición que nos ocupa. Esta obra, bien que modernista, está muy lejos de contener extravagancias y efectismos teatrales, características propias de los titulados “Vanguardistas”; muy por el contrario revela al artista probo y al músico inspirado.⁵⁴

De esta manera, buscaba resaltar en la prensa la contemporaneidad de algunas de las obras ejecutadas por el Cuarteto Bahía Blanca pero establecía claras distancias con las vanguardias. Del mismo modo, las programaciones de las orquestas incluían numerosas producciones de las primeras décadas del siglo XX. En su

mayoría se trataba de composiciones del nacionalismo español, como las de Manuel de Falla, Manuel Infante y José María Usandizaga.⁵⁵ La reiteración de obras que recuperaban el folklore hispánico durante la década del treinta y su favorable recepción por parte de las audiencias podrían dar cuenta de la pervivencia de los vínculos identitarios con aquella nación europea.⁵⁶ Aunque en menor proporción, la música argentina también era introducida en las programaciones. Las composiciones de Gilardo Gilardi, de Ernesto Drangosch, de Felipe Boero, de Julián Aguirre, de Alberto Williams y de Floro Ugarte solían escucharse en sus conciertos.⁵⁷ En las conmemoraciones patrias, por supuesto, se interpretaban el Himno Nacional Argentino y el Himno de Bahía Blanca (Caubet, 2018).

Los conciertos no sólo incluían repertorio orquestal, sino que también incorporaban música de cámara interpretada por un número más reducido de instrumentistas. Se trataba, entonces, de una programación miscelánea en la que se interponían composiciones y fragmentos de distintos géneros y períodos. Como se observa en la Figura 2, las obras estrictamente orquestales constituían menos de la mitad del total de las selecciones musicales entre 1928 y 1953.

FIGURA 2
Géneros musicales interpretados en los conciertos



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

Las secciones instrumentales de las óperas adquirían gran relevancia en las programaciones, sobre todo en los conciertos de los años treinta y cuarenta. Tal como señala María de las Nieves Agesta (2005), el indudable predominio de la lírica en las primeras décadas del siglo XX indica la existencia de un numeroso público interesado en este género. Los inmigrantes italianos y españoles que residían en Bahía Blanca habían sido educados en las tradiciones musicales natales y entendían la ópera como parte de la cultura popular. En este marco, el consumo del canto lírico se presentaba social y étnicamente identitario (Pasolini, 1999, p. 233). Mientras que en las audiciones preparadas por el músico italiano Siro Colleoni predominaban las óperas de aquel país,⁵⁸ los conciertos dirigidos por Bilotti y Savioli introducían, además, composiciones españolas, francesas, alemanas y rusas que procuraban ampliar el repertorio operístico y propiciar un acercamiento más intelectualizado a dichas producciones.⁵⁹

Evidentemente, la inclusión de una gran variedad de propuestas musicales apelaba a generar la adhesión del público pero, al mismo tiempo, ponía en evidencia las dificultades de los organismos para afrontar conciertos completos o repertorios de mayor complejidad. Asimismo, la reiteración de ciertas obras en las presentaciones no sólo suponía recuperar aquellas más exitosas entre las audiencias, sino que también permitía optimizar los tiempos de ensayo y aprovechar los aprendizajes de los instrumentistas. A diferencia de las agrupaciones anteriores, el ensamble del Círculo Amigos de la Música dirigido por Guala en los años cincuenta se distinguió por enfocarse con exclusividad en el repertorio orquestal. Estas selecciones musicales parecen dar cuenta de una mayor voluntad de especialización por parte de su director y de los músicos que integraban la entidad.

CONCLUSIONES

La creación de una orquesta bahiense había aparecido con cierta fuerza en el imaginario de los sectores ilustrados de la sociedad en las primeras décadas de la centuria. Una ciudad que había experimentado un vertiginoso despegue económico no debía carecer de las instituciones que la enaltecieran en términos culturales. A pesar de los efímeros acercamientos con el poder público, los esfuerzos para la organización de las orquestas fueron privados. La visión romántica del arte sostenida por los mismos músicos intentaba despojar las prácticas académicas de todo interés material y, por ende, la labor en este ámbito no permitía la subsistencia cotidiana. De este modo, las orquestas eran concebidas como una actividad *amateur* y las remuneraciones se obtenían por medio de la docencia o de la actuación en las *boîtes* nocturnas. Así, los músicos conjugaban, muchas veces en tensión, el mundo académico con el de las prácticas populares.

En el presente artículo hemos realizado un análisis acerca de la complejidad de las iniciativas musicales que fueron articuladas por la sociedad civil hacia mediados del siglo XX a fin de demostrar que en torno de la música se construía un amplio abanico de significaciones que enlazaba la organización de una orquesta académica con la configuración de una sociedad moderna y civilizada. Como ha afirmado Tia DeNora, la modernidad no residía en la desunión de la música de la práctica social sino en las relaciones de producción; es decir, en los contextos en los que se crea, interpreta, distribuye y consume la música (DeNora, 2004, p. 156). Ello supuso reflexionar acerca de la profesionalización de los artistas, de la configuración de un auditorio instruido y de la existencia de una crítica especializada. No se trataba sólo de la capacidad de los músicos para emprender la creación de organismos de interpretación sino también del interés del público por apoyar los emprendimientos locales cuando existían otros circuitos de consumo alternativos. Las formaciones instrumentales habilitaban nuevos espacios de sociabilidad pública que reforzaban los lazos sociales y que establecían pautas modernas de comportamiento. Además de presentarse en la ciudad, algunas de las agrupaciones realizaron una significativa labor de divulgación en la región, incluso antes de que Bahía Blanca fuera concebida como un centro de irradiación cultural.

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

FUENTES DOCUMENTALES

Prensa periódica

"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.

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

"Conjunto orquestal que actuó en el festival de ayer". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVII, n° 19.129, 13 de junio de 1955, p. 2.

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

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

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

"El Orfeón Bahiense". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XI, n° 3563, 29 de noviembre de 1930, p. 6.

"Labor del Círculo Amigos de la Música". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LV, n° 18.387, 15 de mayo de 1953, p. 6.

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

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

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

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

"Próximos conciertos de la A. Cultural". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LV, n° 18.437, 4 de julio de 1953, p. 3.

"Se abrió el registro de socios cooperadores en la Soc. Coral". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVI, n° 18.509, 15 de septiembre de 1953, p. 3.

Documentos institucionales

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

"Colaboración municipal concierto Círculo Amigos de la Música" (1952). *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, Municipalidad de Bahía Blanca, año XXXI, n° 367-68-69-70-71-72, p. 13.024.

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

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

Homenaje al Maestro Don Luis A. Bilotti en su 80° cumpleaños. Programa de Actos (1964). Bahía Blanca: s/e.

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

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

Libro de Actas de la Asociación Cultural. *Acta 164*. Bahía Blanca, 8 de julio de 1939, pp. 495-496.

"Subvención acordada al Conjunto Orquestal Bahiense". *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, Municipalidad de Bahía Blanca, año X, n° 112-113-114, abril, mayo y junio de 1931, p. 2623.

Entrevistas

Entrevista n° 345 realizada a Alberto Guala, por José Marcilese. Bahía Blanca, 18 de julio de 2007. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

REFERENCIAS

Acha, O. (2004). Sociedad civil y sociedad política durante el primer peronismo. *Desarrollo Económico*, 44(174), 199-230.

- Agesta, M. de las N. (2005). Disonancias críticas en la ópera bahiense. La construcción de una representación de clase en la crítica musical (1910). En D. I. Ribas (Coord.), *Jornadas de Hum.H.A, La crisis de la representación* (pp. 1-13). Bahía Blanca: Área de Historia del Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Attali, J. (1995). La metáfora de la orquesta. En *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música* (pp. 100-103). México D. F.: Siglo XXI.
- Bisso, A. (2005). *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bourdieu, P. (1995). Tres estados del campo. En *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (pp. 79-98). Barcelona: Anagrama.
- Bracamonte, L. (2012). Mujeres benefactoras en el sudoeste bonaerense argentino: el caso del Patronato de la Infancia de Bahía Blanca, 1906-1931. *Historiela. Revista de Historia Regional y Local*, 4(7), 48-84.
- Bracamonte, L. (2017). Damas y asistencia social: las comisiones de cooperadoras salesianas en Bahía Blanca durante la década de 1920. En M. Cernadas, M. de las N. Agesta y J. López Pascual (Coord.), *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca* (pp. 179-212). Bahía Blanca: EdiUNS.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- Caubet, M. N. (2018). Los conciertos del Centenario. Nacionalismo, música y distinción en el aniversario de la fundación de Bahía Blanca (1928). *Música e Investigación*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 17(15-26), 101-126.
- Caubet, M. N. (2019). Síncopas y contratiempos en la institucionalización oficial de la música en Bahía Blanca (1957-1959). En M. de las N. Agesta y J. López Pascual (Coords.), *Estado del arte: cultura, sociedad y política en Bahía Blanca* (pp. 87-107). Bahía Blanca: EdiUNS.
- Caubet, M. N. (2020). Músicos en huelga. Asociacionismo profesional, trabajo y política durante el primer peronismo en Bahía Blanca (septiembre de 1946). *Trabajo y Sociedad*, 21(34), 247-265.
- Cejas, D. G. (2007). Himno a Bahía Blanca: una introducción a la épica local del Centenario. En M. Cernadas de Bulnes y J. Marcilese (Eds.), *Cuestiones políticas, socioculturales y económicas en el sudoeste bonaerense: Actas de las IV Jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense* (pp. 241-250). Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Cernadas de Bulnes, M. (2013). Cuando los socialistas gobernaron Bahía Blanca: la intendencia de Agustín de Arrieta (1932-1935) y el desafío de transformar la cultura política "criolla". *Estudios Sociales*, 44(1), 101-122.
- Cernadas, M., Agesta, M. de las N. y Bracamonte, L. (2016). Bahía Blanca de la "segunda fundación" a la sociedad de masas (1880-1943). En M. Cernadas et al. *Escenarios de la sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX* (pp.15-50). Bahía Blanca: EdiUNS.
- Cuerda, C. (2000). La orquesta sinfónica en las sociedades musicales de Buenos Aires: Asociación del Profesorado Orquestal. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 16(16), 91-112.
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2012). La música en acción: la constitución del género en la escena concertística de Viena 1790-1810. En C. Benzecry (Comp.), *Hacia una nueva sociología de la cultura. Mapas, dramas, actos y prácticas* (pp. 187-212). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Di Maggio, P. (1991). Social Structure. Institutions and Cultural Goods. En P. Bourdieu y J. S. Coleman (Eds.), *Social Theory for a Changing Society* (pp. 133-166). Boulder: Westview Press.
- Di Maggio, P. (1999). Emprendimiento cultural en el Boston del siglo XIX: la creación de una base organizativa para la alta cultura en Norteamérica. En J. Auyero, *Caja de herramientas. El lugar de la cultura en la sociología norteamericana* (pp. 163-198). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. [Publicación original: Di Maggio, Paul. "Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organization base for high culture in America", *Media, Culture & Society*, 4(1), enero de 1982]

- Elias, N. (2016). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guillamón, G. (2018). *Música, política y gusto: una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria.
- Irurzun, J. (2021). *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Karmy, E. y Molina, C. (2018). Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930). *Resonancias*, 22(42), 53-78.
- Latham, A. (2008). La orquesta del siglo XIX. El surgimiento de la Orquesta Sinfónica. En *Diccionario Enciclopédico de la Música* (pp. 1134). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- López Pascual, J. (2016). *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria.
- Mansilla, S. L. (2006). El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones. En A. D. Leiva (Coord.), *Los días de Alvear* (Tomo I, pp. 313-344). Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro.
- Manzano, V. (2010). Ha llegado la “nueva ola”: Música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966. En I. Cosse, K. Felitti y V. Manzano (Eds.), *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina* (pp. 19-60). Buenos Aires: Prometeo.
- Marcilese, J. (2013). Tensiones y conflictos en la prensa bahiense durante el primer peronismo. En M. Cernadas y P. Orbe, *Itinerarios de la prensa. Cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX* (pp. 191-224). Bahía Blanca: EdiUNS.
- Pasolini, R. (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En F. Devoto y M. Madero (Dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural (1870-1930)* (Tomo 2, pp. 227-273). Buenos Aires: Taurus Alfaguara.
- Poirrier, P. (Ed.) (2012). *La historia cultural ¿un giro historiográfico mundial?* Valencia: Publicacions de la Universidad de Valencia.
- Pujol, S. (2012). *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Ribas, D. (2012). ¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en Bahía Blanca (1928-1940). En M. I. Baldassarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 81-108). Buenos Aires: Archivos del CAIA IV-Eduntref, 2.
- Rioux, J. P. y Sirinelli, J. F. (Dirs.) (1998). *Para una historia cultural*. México D. F.: Taurus.
- Saltamacchia, H. R. (2015). Estado/sociedad: una anacronía regresiva. *Estudios sociales del Estado*, 1(1), 27-57.
- Valero Abril, P. (2015). *De los sextetos a la orquesta sinfónica: la música en el asociacionismo cultural en Murcia (1900-1936)* (Tesis doctoral). Logroño, Facultad de Letras y de la Educación, Universidad de La Rioja. Mimeo.
- Yunis, M. (2018). Cultoras del arte musical: música y consumos culturales de niñas y mujeres de la burguesía rosarina, entre 1870-1920. *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 2(1), 1-16. Recuperado de <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/download/DESe032/9210/>
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zarlenga, M. I. (2014). La nacionalización de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires (1905-1907). *Revista Mexicana de Sociología*, 76(3), 383-411.

NOTAS

- 1 María Noelia Caubet es Profesora, Licenciada y Doctora en Historia por la Universidad Nacional del Sur, y Profesora de Música con orientación en Dirección Coral por el Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca. Su área de especialización se centra en la institucionalización de la música en el proceso de modernización de la ciudad hacia

- mediados del siglo XX. Integra el Centro de Estudios Regionales "Prof. Félix Weinberg" y se desempeña como Asistente de Docencia en el Área de Historia del Arte en la misma universidad.
- 2 Sobre el refinamiento de las costumbres y el control de los afectos como parte del proceso civilizatorio europeo, ver la obra de Norbert Elias (2016).
 - 3 Este concepto ha sido formulado para superar el cuestionamiento de la autonomía de la sociedad civil y dar cuenta de "las instituciones e individuos con vocación de participar o influir en la dirección del estado o de subvertir la sociedad y el estado" (Acha, 2004). Lejos de tratarse de un trayecto lineal y vertical en el que la sociedad civil dejó paso a la intervención de un Estado fuerte, se trató de un proceso complejo de continua interrelación entre ambos en condiciones que fueron cambiantes.
 - 4 En este sentido, resulta necesario destacar los aportes pioneros de Ricardo Pasolini (1999) sobre el consumo teatral de géneros como la ópera y el circo hacia finales del siglo XIX en Buenos Aires, las investigaciones de Sergio Pujol, especialmente el libro *Cien años de música argentina* (2012) en el que realiza un recorrido cronológico de largo alcance que interrelaciona la dimensión popular y la académica, y las de Valeria Manzano (2010) sobre los consumos culturales de la juventud desde los años cuarenta.
 - 5 La letra del Himno celebraba la modernización y la inserción de Bahía Blanca en los mercados internacionales a partir de la construcción de un nudo ferro-portuario hacia fines del siglo XIX y de la campaña exitosa contra el indígena. De hecho, la idea de progreso constituía uno de los pilares sobre el cual se vertebraron expresiones como "a infinita grandeza te orientas / y es tu nombre una imagen de luz", "se presiente tu gloria mundial" y "progreso inmortal", que se vinculaban con las transformaciones económicas y sociales que estaba experimentando la ciudad (Cejas, 2007).
 - 6 Comisión Oficial del Centenario, 1928.
 - 7 El Atlántico, 1928.
 - 8 En la nómina de alumnos de la Escuela Normal de Música, recopilada en el programa de actos del Homenaje a Luis Bilotti en 1964, se hallan algunos músicos que formaron parte del concierto del Centenario, como Samuel Kerlleñevich, Darío Régoli, Jaime Goldstein, Tito Huerta, Adolfo Prozorovich, Juan Torrontegui, Pedro Yulita, José Escáriz, Roque Martello, Gregorio Scheines, Alba Régoli y Alfredo Kludt. Por su parte, Tobías Bonesatti [ver nota xlvii], Francisco Brambilla y Eva Epstein de Bilotti fueron docentes de la institución. Ver Homenaje al Maestro Don Luis A. Bilotti, 1964.
 - 9 Se presentaron en 1932 cuando se efectuó una audición en beneficio del Hogar del Anciano, en 1933 cuando el Rotary Club participó en la organización de un concierto sinfónico y en 1934 actuaron en el acto conmemorativo por el día de la Independencia.
 - 10 El Atlántico, 1932.
 - 11 Entre los músicos que organizaron conciertos a beneficio del Hogar del Anciano se encuentran Luis Bilotti, Celia Radaglia de Avanza, Eloyna Amarante, Julia Antinori, Delia González Martínez, Margarita Loubet Jambert, Juan Carlos Pini y Beatriz Romero Palacios.
 - 12 Celia Radaglia de Avanza, Héctor Ruíz Díaz y Alberto Savioli colaboraron con el Patronato de la Infancia. Salvioli y Luisa García de Mux aportaron además a la causa de las Damas Vicentinas. Asimismo, se realizaron conciertos en beneficio de otras instituciones locales, como el Hospital Municipal, la Escuela 97, la Alianza Francesa, la Comisión Pro-Templo, el Comité de Ayuda a Italia, y en apoyo de los desocupados de la ciudad. Por su parte, el concierto ofrecido por el guitarrista Albor Maruenda en mayo de 1932 fue organizado a fin de obtener fondos para costearse sus estudios en Europa.
 - 13 De acuerdo con la Guía Comercial publicada por Colósimo en 1909, había en la ciudad diez salas cinematográficas, situadas en bares, cafés y confiterías. Con el paso de los años, se abrieron nuevos espacios cada vez más especializados (Cernadas, Agesta y Bracamonte, 2016, p. 47).
 - 14 La progresiva instalación de los sistemas de sonido en los cines cercenó las fuentes laborales de numerosos músicos de distintas latitudes (Valero, 2015; Karmy y Molina, 2018).
 - 15 De origen catalán, Fontova solía viajar a Bahía Blanca para tomar exámenes en el Instituto Musical Eslova, dependencia de la entidad educativa capitalina que llevaba su nombre. A su vez, había sido profesor de Ángel Reta cuando este se trasladó a Buenos Aires para proseguir sus estudios.
 - 16 El Atlántico, 1931.
 - 17 Boletín Municipal, 1931.
 - 18 Hacia mediados de los años veinte Colleoni había conformado el Orfeón Bahiense, un coro integrado por varones y mujeres que ensayaba dos veces por semana en las instalaciones ubicadas en la intersección de las calles Mitre y Rodríguez. Al parecer, esta agrupación estaba dirigida por Augusto Cabezalí y en 1930 recibía 250 pesos mensuales por parte del gobierno municipal. El Atlántico, 1930.
 - 19 El Atlántico, 1931.
 - 20 La Nueva Provincia, 1931.
 - 21 En esta oportunidad, el Conjunto había recibido un pago de trescientos pesos por los gastos ocasionados por su actuación en dependencias de la Comuna. Boletín Municipal, 1931.

- 22 Oriundo de Bilbao, de Arrieta llegó a Argentina con sus padres en 1906. El aprendizaje de la tipografía le permitió insertarse laboralmente en los Talleres Panzini Hnos. de Bahía Blanca. Su activa participación en el Partido Socialista y en el gremio gráfico le valieron el despido de aquella imprenta. Entonces fundó y dirigió su propio periódico: *Lucha de Clases* y, posteriormente, *Nuevos Tiempos*. Desde estos medios construyó la plataforma que le permitió iniciar una eficaz carrera política. Preocupado por el acontecer cultural, de Arrieta participaba en las asociaciones locales, como el Círculo de la Prensa, la filial local del Colegio Libre de Estudios Superiores, la Liga del Sur, la Asociación Bahiense de Cultura Inglesa y la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia (Cernadas, 2013).
- 23 Además de participar en el concierto en honor al intendente electo, se presentó en los festejos por el 25 de mayo y el 9 de julio entre 1932 y 1933 e intervino en un festival en beneficio de los desocupados en octubre de 1933. La labor musical de Colleoni continuó en la Escuela Municipal de Música, una institución creada en 1934 con el apoyo del gobierno local.
- 24 Alberto Savioli era un músico porteño que había estudiado en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, y obtenido los títulos de concertista de violín, piano, director de orquesta y composición. Se trasladó a Bahía Blanca en los años veinte para hacerse cargo de la sucursal del mencionado conservatorio capitalino y, posteriormente, estableció por su cuenta la Escuela Superior de Música.
- 25 De hecho, los músicos y docentes Alberto Savioli y Domingo Amadori participaban con asiduidad en las actividades propuestas por la agrupación La Peña que, en los años inmediatamente posteriores al Centenario, organizaba salones artísticos.
- 26 Libro de Actas de la Asociación Cultural, 1933.
- 27 La dirección de la orquesta había sido ofrecida en reiteradas oportunidades a Luis Bilotti, quien no respondió a la propuesta. Por este motivo, Savioli se hizo cargo de la formación.
- 28 De acuerdo con los libros contables de la ACBB, se asignaron 320 pesos para el concierto sinfónico, pero no se especificó cómo fue utilizado dicho monto.
- 29 Libro de Actas de la Asociación Cultural, 1939.
- 30 Mestre, 1936.
- 31 El Atlántico, 1934.
- 32 Al parecer, esta práctica era usual en otras organizaciones gremiales del país. En los años veinte, la Asociación del Profesorado Orquestal de Buenos Aires había constituido una filarmónica integrada por ciento veinte profesores que comenzó a actuar sin que los músicos recibieran remuneración alguna. Aunque de manera intermitente, el aval estatal logrado en los años posteriores posibilitó que la entidad continuara sus actividades hasta la década del cuarenta, cuando la institución gremial se desintegró (Cuerda, 2000).
- 33 En los años cincuenta se volvió a conformar una orquesta en la AMBA bajo la dirección del organista Jean Duval. Aunque actuó bajo los auspicios de la Comisión de Cultura de la Confederación General del Trabajo en 1955, sus actividades no tuvieron continuidad. La Nueva Provincia, 1955.
- 34 El violista José Escáriz integró la orquesta institucional pero tampoco participaba de la AMBA. Fue quizás quien, desde su labor de periodista, estableció el contacto entre los músicos y el Círculo de Prensa del Sur.
- 35 Esta organización había sido fundada en el mismo año que la AMBA y agrupaba tanto a los propietarios y el personal jerárquico de los diarios como a periodistas y empleados de los diarios locales (Marcilese, 2013, p. 211).
- 36 Esta subcomisión estaba integrada por Francisco Brambilla, Oscar M. Hournou, Pedro Buscarini, Alberto G. Guala, Carlos Brandimarte, Marcelo Tomassini, Carmelo Azzolina y Mario Meloni.
- 37 Las presentaciones de la orquesta fueron transmitidas por la radio LU2, en la que Guala se desempeñaba como músico estable. Entrevista n° 345 realizada a Alberto Guala, 2007.
- 38 Carta del Vice-Rector Santiago Bergé Vila y del Director del Departamento de Cultura Antonio Tridenti al Presidente de la Asociación de Músicos Bahienses y Afines Oscar Hournou. Bahía Blanca, 8 de septiembre de 1949. En Asociación de Músicos Bahienses, 1950.
- 39 Guala, 1950.
- 40 Guala planteaba que el principal inconveniente que atentaba contra la estabilidad de las formaciones era de orden económico. Guala, 1950.
- 41 La designación de Fantini como Director del Departamento de Cultura Universitaria en 1952 profundizó los lazos con los músicos locales.
- 42 Encabezada por Nicolás Menna, la comisión nucleaba a Omar Meloni como secretario, a Ernesto Varela como prosecretario, a Pedro Buscarini como tesorero, a Moisés Sosnitsky como prosecretario, a Tomás Blanco, Danilo Cenci, Mateo Sosnitsky y Sigfrido Ravasio como vocales, y a Miguel de los Santos y a Luis Slezack como revisores de cuentas. La Nueva Provincia, 1953.
- 43 La orquesta se presentó en noviembre de 1952 con motivo de los festejos por el día de la música. Reinició la temporada en junio de 1953 y un mes después ofreció un concierto por el aniversario de la Asociación Bernardino Rivadavia. El Círculo organizó una audición en septiembre de ese año, pero en dicha ocasión no intervino la orquesta sino que actuó el Cuarteto del Sur junto a la pianista Elsa Conte de Guala.

- 44 La Secretaría de Cultura otorgó doscientos pesos para cubrir los gastos ocasionados por el concierto, pero estos no contemplaban las remuneraciones de los músicos. Boletín Municipal, 1952.
- 45 El Círculo de Amigos cobraba una suscripción de dos pesos. Contemporáneamente, funcionaban la Asociación Cultural, cuya mensualidad ascendía a veinte pesos, y la Sociedad Coral de Bahía Blanca, que cobraba una cuota de cinco pesos. La Nueva Provincia, 1953.
- 46 La Nueva Provincia, 1953.
- 47 En 1946 se había fundado la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y dos años más tarde se habían creado las orquestas sinfónicas Nacional, Municipal de Mar del Plata y las correspondientes a las Universidades Nacionales de Tucumán y de Cuyo.
- 48 La orquesta más numerosa fue organizada por Luis Bilotti en 1934 en virtud del festejo por el día de la Independencia y reunió a 55 músicos.
- 49 Durante las primeras décadas del siglo XX se desempeñaron dos agrupaciones de cámara: el Cuarteto Renovación y el Quinteto Bahía Blanca. El primero estaba constituido por Virgilio Panisse, Alberto Fantini y Tobías Bonesatti. El segundo estaba integrado por José Escáriz, Tobías Bonesatti, Andrés Lucas Caro y Francisco Brambilla, acompañados por Luis Bilotti en el piano.
- 50 El Cuarteto Bahía Blanca estaba compuesto por Alberto Savioli (primer violín), Luis Héctor Regis (segundo violín), Gaspar Cammarata (viola) y Francisco Brambilla (violonchelo).
- 51 Se presentó en reiteradas oportunidades en la Asociación Bernardino Rivadavia, en el Jockey Club de la localidad portuaria de Ingeniero White, en la Sociedad Filarmónica Argentina y en la *broadcasting* del Teatro Colón en Buenos Aires
- 52 El trío Amadori reunía a Domingo Amadori (piano), Segundo Ochoa (violín) y Alberto Tenenti (violoncello). Por su parte, el Quinteto Orzali estaba integrado por Oscar Orzali (piano), Pedro Sosnitzky (violín), Eleazar Hornou (violoncello), Teobaldo Rossigno (clarinete) y Moisés Sosnitsky (contrabajo). En los años siguientes Oscar Orzali constituyó una orquesta clásica en la que se desempeñó como pianista y reunió a Alfredo Fernández Aspra y Alberto Guala (violines), a Francisco Brambilla (violoncello) y a Mario Meloni (flauta).
- 53 De hecho, Orzali formó parte de los conjuntos estables de las emisoras LU2 y LU7 Radio General San Martín.
- 54 La Nueva Provincia, 1930.
- 55 Entre ellas, la *Danza de la vida breve* (1913), *Nana y Jota* (1914), *Pantomima y Danza del Fuego* (1915) de Manuel de Falla, la *Danza Andaluza* de Manuel Infante y la *Pantomima Sinfónica de las Golondrinas* (1914) de José María Usandizaga.
- 56 Sobre el hispanismo y la reconsideración de la "herencia española", ver el libro de Altamirano y Sarlo (1997).
- 57 En algunos conciertos se incluían composiciones de músicos bahienses, como la *Canción de los Rotarios Bahienses* de Luis Bilotti, *Minuetto* de Alfredo Fernández Aspra y *Momento Criollo* de autor desconocido.
- 58 Entre ellas, *Caro mio ben* de Giuseppe Giordani, "Iris" del *Himno al Sol* de Pietro Mascagni, "La danza de las horas" de *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli y la Obertura de *Guillermo Tell* de Gioachino Rossini.
- 59 Se interpretaron la Obertura de El califa de Bagdad de François-Adrien Boieldieu, la "Canción Hindú" de Sadko de Rimsky-Korsakov, la "Danza" de La vida breve de Manuel de Falla, la "Pantomima sinfónica" de Las golondrinas de José María Usandizaga, la "Danza de los espectros infernales" de Orfeo de Christoph Willibald von Gluck, secciones de la ópera Carmen de Georges Bizet, "Bacanal" de Sansón y Dalila de Camille Saint-Saëns y secciones instrumentales de *Tanhäuser* de Richard Wagner.