

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959).
María Noelia Caubet
Estudios del ISHiR, 27, 2020. ISSN 2250-4397
Investigaciones Socio Históricas Regionales, Unidad Ejecutora en Red – CONICET
<https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/revistaISHIR/index>

Artículo/Article

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

María Noelia Caubet¹

Resumen

El presente artículo pretende analizar el asociacionismo cultural en Bahía Blanca que tuvo como objeto a la promoción de la música académica a mediados del siglo XX y se enfoca, principalmente, en la Asociación Bernardino Rivadavia (ABR) y en la Asociación Cultural (AC). Con distintos perfiles y objetivos, ambas instituciones se ocuparon de su difusión de manera sostenida y continua durante todo el período analizado. En este marco, se plantea que las asociaciones construían parámetros sociales y culturales compartidos y, a su vez, configuraban grupos de identificación y de pertenencia social. Aunque sus proyectos institucionales se enlazaban con los ideales de civilización y progreso, presentaban divergencias en cuanto a los programas estéticos que promovían y a los circuitos que generaban.

Palabras clave: Asociaciones culturales; música; institucionalización; Bahía Blanca; Historia regional.

Cultural associationism and academic musical consumption in Bahía Blanca (1930-1959).

Abstract

This article aims to analyze the cultural associationism that had the objective of promoting academic music in Bahía Blanca during the mid-20th century and focuses mainly on the Asociación Bernardino Rivadavia (ABR) and the Asociación Cultural (AC). With different profiles and objectives, both institutions advertised these events in a sustained and continues manner. Given this framework, it is proposed that the associations built shared social and cultural parameters and, in turn, configured groups of identification and social belonging. Although their institutional projects were linked to the ideals of civilization and progress, they differed in terms of the aesthetic programs they promoted and the circuits they generated.

Keywords: Cultural Associations; Music; Institutionalization; Bahía Blanca; Regional History.

¹Universidad Nacional del Sur/CONICET. Correo electrónico: noelia.caubet@uns.edu.ar

Introducción

El fomento de la sociabilidad constituyó una parte fundamental del programa de modernización y refinamiento de las costumbres que, de acuerdo al modelo de las grandes ciudades europeas y en consonancia con el progreso económico, buscaba proyectar a Bahía Blanca en un plano de civilidad occidental. Ubicada en el sudoeste bonaerense, la ciudad se había insertado en el modelo agroexportador como nodo ferropuerto y había recibido, producto de la inmigración masiva, contingentes de extranjeros que modificaron el perfil demográfico de la localidad. A partir de relaciones cada vez más formalizadas, los hombres y mujeres se sumaban al "fervor asociativo" de la época. La multiplicación de organizaciones recreativas, deportivas, masónicas, culturales, étnicas, de socorros mutuos, confesionales y laborales pusieron de relieve la conformación de una esfera pública vigorosa y dinámica (Agesta, 2016a). Consideradas como los pilares del mundo moderno, las asociaciones civiles eran un jalón significativo en el trayecto hacia una sociedad republicana (Sábato, 2002). En este marco, se intentaba edificar un círculo social distinguido a partir del estímulo de actitudes que fortalecieran el espíritu cívico de los asociados. Como en otras urbes argentinas, la sociabilidad bahiense estuvo más concentrada en la recreación que en la discusión política (Losada, 2008). Junto con el desarrollo de la lectura, la educación del gusto estético era un componente fundamental para la civilización de las costumbres. La música académica, en especial, concitaba la atención de las elites y de los grupos sociales en ascenso.² La percepción de una identidad y de un gusto compartidos daba cuenta de un *status* social diferenciado y, por ende, habilitaba la construcción de alianzas y solidaridades entre los *dilettanti*. Si bien los límites entre los fines oficiales de las asociaciones y la función difusa de la sociabilidad no estaban claramente diferenciados (Aguilhon, 2009:112), los sectores ilustrados asumieron como un deber propio la creación de asociaciones que impulsaran las prácticas de consumo artístico y la formación de los ciudadanos.

Así, desde fines del siglo XIX se conformaron instituciones con fines explícitamente culturales que, con mayor o menor éxito, congregaron a los interesados en el progreso de las actividades "del espíritu".³ El presente artículo se ocupa del asociativismo cultural que tuvo como objeto la promoción de la música académica en Bahía Blanca entre 1930 y 1959. Focalizaré el análisis principalmente en dos asociaciones, la Asociación Bernardino Rivadavia (ABR) y la Asociación Cultural (AC), dado que ellas se ocuparon de su difusión de manera sostenida y continua durante todo el período analizado. La primera fue fundada en 1882, con el propósito de llevar adelante un programa pedagógico que fomentara las actividades intelectuales en todas las clases sociales, a partir del sostenimiento de una biblioteca popular en el centro urbano (Agesta, 2016b:9). El traslado a su sede definitiva en 1930, la habilitación de una sala de conciertos propia y la adquisición de un piano coadyuvaron a la diversificación de su agenda. A su vez, la

2

² Creemos importante enfatizar la dimensión social del concepto de élite que refiere, por un lado, a los valores, distinciones y rituales que implican un reconocimiento donde cada uno exhibe sus atributos y símbolos de status para ser admitidos como tales por sus iguales y por sus inferiores. Por otro, resultan fundamentales las relaciones que se establecen entre sus miembros ya que la cohesión a través de un tipo especial de solidaridad, experiencias comunes y valores compartidos (Landaburu, Fernández y Macías, 1998).

³ Sus antecedentes españoles se remontan al primer tercio del siglo XIX, cuando la música se volvió objeto de prácticas asociativas formalizadas por los sectores sociales más encumbrados que restringieron el acceso por medio de costosas cuotas de ingreso. (Lécuyer, 1994).

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

inauguración del nuevo edificio influyó en la reactivación de las tareas de la segunda, la Asociación Cultural (AC).⁴ Esta entidad había sido constituida en 1919 por parte de un grupo de personas que se dedicaban a la ejecución y a la enseñanza de la música o que, al menos, eran aficionadas a la disciplina. En concordancia con otras instituciones que se habían creado en Buenos Aires y en Rosario,⁵ los agentes que fundaron la Asociación Cultural le otorgaron un carácter eminentemente musical puesto que se propusieron ofrecer "el mayor número posible de audiciones musicales, de diversos géneros, conferencias y otras manifestaciones de carácter artístico y cultural" (Agesta, 2013:7). Luego de una grave crisis institucional en la década del veinte, una asamblea de socios decidió reorganizarla y adherirla a la ABR (Agesta, Caubet y López Pascual, 2017).

Numerosas investigaciones enmarcadas en la Historia Social y Cultural arrojan luz sobre la configuración de sociabilidades asociativas ligadas a las prácticas culturales. En este marco, el libro compilado por Paula Bruno a propósito de la realidad porteña entre 1860 y 1930 presenta un valioso enfoque que da un marco a los estudios sobre la vida cultural y profundiza en las distintas aristas que permiten abordar su análisis (Bruno, 2014:14). En las últimas décadas, este campo se ha enriquecido gracias a los aportes generados por investigadores de distintos espacios provincianos como Tucumán (Vignoli, 2017, 2015; Martínez Zuccardi, 2012); Santa Fe (Fernández, 2013, 2010, 2003; Simonetta y Zapata, 2009); Córdoba (López, 2016, 2009; Grisendi, 2014); La Pampa (Laguarda y Martocci, 2019; Salomón Tarquini y Romaniuk, 2019; Laguarda y Lanzillotta, 2017; Salomón Tarquini y Lanzillotta, 2016), Santiago del Estero (Martínez, 2018, 2013) y el interior bonaerense (Pasolini, 2013). Resulta necesario destacar además, aquellos estudios anclados en este campo de conocimiento que se han ocupado de prácticas de sociabilidad que tuvieron como objeto específico la difusión de la producción musical (Guillamon, 2018; Yunis, 2018; Irurzun 2018, 2017, 2012). Por último, y a los fines de este artículo, adquieren especial relevancia los aportes de María de las Nieves Agesta (2019, 2016b, 2015, 2013) y Juliana López Pascual (2019, 2016), quienes han llevado adelante una vasta y rigurosa producción sobre el devenir de las asociaciones de nuestro interés, su estructuración, el perfil de sus comisiones directivas y los nexos que se tejieron con los poderes estatales y con otras entidades locales y nacionales. Siguiendo esta línea de trabajo, el presente estudio pretende contribuir a la comprensión del asociacionismo cultural bahiense centrándose en las representaciones sobre lo musical que alimentaron los programas estéticos de entidades que, si bien eran sostenidas por la ciudadanía, estaban en constante relación con las lógicas estatales y de mercado. A partir de documentación institucional y gubernamental, correspondencia, programas de conciertos y publicaciones periodísticas, se intentará demostrar que las asociaciones de Bahía Blanca construían parámetros sociales y culturales compartidos y, a su vez, configuraban grupos de identificación y de pertenencia social. Aunque sus proyectos institucionales se enlazaban con los ideales de civilización y progreso, mostraban divergencias en cuanto a los circuitos que generaban. Mientras que la Asociación Cultural procuraba consolidar las diferencias de clase apelando a un consumo musical distinguido y selecto, la Asociación Bernardino Rivadavia diseñaba un

⁴ *El Atlántico* (7/9/1930). "Progreso cultural". Bahía Blanca, año XI, n°3481, p.4.

⁵ Nos referimos principalmente a la Wagneriana de Buenos Aires y al Círculo de Rosario, ambas fundadas en 1912.

programa centrado en la instrucción pública y en la promoción de las producciones artísticas locales.

Sobre la base de la anterior hipótesis, nos ocuparemos en primer lugar del perfil de las asociaciones, de la composición de sus cuerpos directivos y de las estrategias que implementaron para superar las adversidades financieras en un período de creciente injerencia de las funciones estatales en materia cultural y de expansión del mercado del entretenimiento. En segundo término, indagaremos en las agendas culturales de cada organismo para reconstruir los elencos de artistas propuestos, el repertorio que se priorizaba y las representaciones que sustentaban dichas selecciones. A diferencia de otras disciplinas artísticas, el desarrollo de la música en la ciudad introducía lógicas comerciales y económicas. En este sentido, exploraremos las vinculaciones con los agentes y los mecanismos ligados a la industria cultural.

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

Desde los albores del siglo XX, la enseñanza y el consumo de la música académica estaban en manos de los grupos letrados. De hecho, eran prácticas restringidas y reservadas a aquellos que tuvieran los capitales simbólicos necesarios para su comprensión y deleite. Con una destacada voluntad de intervención pública, las elites articulaban la función cívica con la cultural por medio de una praxis que, por un lado, habilitaba procesos de distinción social y, por otro, asumía una voluntad pedagógica y democrática de propagación del conocimiento. Recuperando las palabras del escritor español Jacinto Benavente, la revista *Arte y Trabajo* aseveraba que existía en Bahía Blanca un gran número de cultores del arte de Euterpe y delineaba la orientación que debía seguir la formación musical de los bahienses

(...) si ha de educarse al pueblo artísticamente ha de ser presentándole el Arte con cierto respeto, no poniéndolo a sus pies, sino sobre su cabeza. Que oiga la música, la mejor, cuando de oír música se trate; cuando se trate de bailotear en una verbena o jolgorio de barrio, con una buena charanga tiene bastante (...)⁶

Este artículo y otros difundidos por la prensa afirmaban que el «progreso cultural» no se hallaba interrumpido en la ciudad, sobre todo en lo que respectaba a la música: "una de las manifestaciones de la actividad espiritual más característica de los pueblos cultos".⁷ Desde la esfera de las "bellas artes", la práctica musical aparecía ligada a la intelectualidad ilustrada, al buen gusto y a la civilidad y, por tanto, era el objeto de interés de los grupos letrados que habían asumido la responsabilidad de extender la "alta cultura" hacia el resto de la población (Guillamón, 2018).

⁶ *Arte y Trabajo* (31/7/1921). "El arte de oír la música y los critiquillos". Bahía Blanca, año VI, n°94, p. 12.

⁷ *El Atlántico* (7/9/1930). "Progreso cultural". Bahía Blanca, año XI, n°3482, p. 4.

Sostenidas desde sus inicios gracias a los aportes de sus miembros, la ABR y la AC coincidían en la promoción de formas de sociabilidad moderna y se presentaban como las referentes del movimiento intelectual y cultural local. Ambas estaban compuestas por integrantes de uno y otro género y habían establecido distintas categorías de socios.⁸ Pese a que estaba abierta a todo el vecindario y el acceso a los conciertos era gratuito, el carácter *popular* de la ABR remitía a las formas de financiamiento más que a una determinada fracción del público ya que los principales concurrentes a la biblioteca eran minorías que tenían cubiertas sus necesidades materiales (Agesta, 2015:5).⁹ La AC, por su parte, estaba conformada por individuos pertenecientes a la alta sociedad bahiense y había sido calificada de aristocrática en numerosas oportunidades por sus contemporáneos, que resaltaban los mecanismos endogámicos y restrictivos del ingreso de socios y la impronta elitista de sus audiciones musicales (Agesta, 2015:19). El análisis de la composición de los cuerpos rectores de ambas asociaciones ha permitido observar rasgos comunes en la extracción social de sus integrantes que dan cuenta de su perfil «selecto» (López Pascual, 2016; Agesta, Caubet y López Pascual, 2017). Las funciones directivas estaban en manos de un grupo reducido de figuras masculinas dedicadas a las profesiones liberales que se alternaban en los distintos cargos (López Pascual, 2016). Definitivamente, eran los abogados quienes predominaban, seguidos por contadores, ingenieros, arquitectos, periodistas, médicos, comerciantes, docentes y, de forma minoritaria, por artistas. El carácter cultural que detentaban ambos organismos conduce a preguntarnos acerca de los lugares que ocupaban aquellos individuos que poseían capitales específicos. A diferencia de la ABR en la que los músicos sólo oficiaron como consultores, en la AC –cuya impronta era eminentemente musical– se integraron desde sus inicios en las comisiones asesoras y directivas. La participación en la vida asociativa legitimaba la inclusión de profesionales, artistas e intelectuales en el seno de la elite local y, al mismo tiempo, contribuía a la consolidación de nuevos capitales simbólicos que permitían articular lazos e insertarse en múltiples espacios institucionales. La necesidad de intervenir en los asuntos públicos daba cuenta de que el poder económico no era suficiente para alcanzar una posición de prestigio sino que, como señala Sandra Fernández (2013), también influían otros capitales como la educación, la moralidad y la caridad.

Para mantener la continuidad de su funcionamiento, las distintas organizaciones civiles se debatían entre la reivindicación de su autonomía y las demandas hacia los poderes públicos. Si bien la política estaba explícitamente proscripta en las bases mismas de la ABR y de la AC, esto no quiere decir que sus comisiones

⁸ La ABR contaba con afiliados activos y honorarios y, en 1893, había incorporado la figura del abonado, una categoría de socios sin derechos plenos. La AC, por su parte, determinó una única condición de miembros luego de su reorganización en 1930.

⁹ Si se comparan los montos de las cuotas abonadas por los miembros de la AC y de la ABR, se advierte una amplia diferencia entre ambas. En los años cincuenta la cuota de la primera variaba entre los veinte y treinta pesos, mientras que en 1958 la membresía de la ABR ascendía de tres a cinco pesos (López Pascual, 2019:129).

directivas no entablaron relaciones con las diferentes instancias gubernamentales (Agesta, 2015:4). Desde los inicios de su vida institucional, la primera había reclamado el apoyo estatal por medio de la política de subsidios y en los años veinte reguló de forma explícita el tratamiento de las ayudas financieras (Agesta, 2016b:14). Una década más tarde el establecimiento contaba con las subvenciones del Estado nacional por medio de la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares¹⁰ y de los poderes provincial y municipal.¹¹ No obstante, el atraso en el envío del dinero y la discontinuidad en su pago eran recurrentes y volvían al apoyo oficial inestable e intermitente (Agesta, 2019). La AC, por su parte, solo recurría a la administración comunal para solucionar problemas coyunturales como la falta de espacios o para obtener subsidios en ocasiones particulares.¹² En general, las contrariedades económicas eran superadas merced al incremento en el número de los socios o a los préstamos personales que efectuaban sus directivos (Agesta, 2015:18). Aunque el resguardo de su autonomía institucional era una condición central, la asociación demandaba al Estado su protección moral y política frente a los embates de la industria cultural y sus agentes (Agesta, Caubet y López Pascual, 2017:153). Producto de las circunstancias críticas experimentadas en los años veinte, se solicitó la ayuda oficial y se iniciaron las gestiones para la adhesión a la ABR. El proyecto de vinculación comenzó en agosto de 1930, cuando la biblioteca inauguraba el nuevo edificio con un espacioso salón de actos (Agesta, 2020).¹³

6

¹⁰ La Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares no sólo fomentaba y fiscalizaba el funcionamiento de las entidades sino que además administraba sus fondos y los remitidos por el Ministerio de Instrucción Pública para la adquisición de libros. En contrapartida, las bibliotecas debían presentar planillas de movimientos dos veces al año y someterse a las inspecciones enviadas por la comisión (Agesta, 2019).

¹¹ El primero consistía en la suma de \$250 pesos mensuales que se cobró hasta el año 1931, cuando el gobierno suspendió su pago. De acuerdo con las memorias institucionales, la biblioteca volvió a acceder a este subsidio en los años cuarenta. Por su parte, el gobierno provincial había concedido \$10.000 pesos nominales en títulos de deuda consolidada gracias a las gestiones del prosecretario Agustín de Arrieta en 1931. En 1949 la ABR cobraba además subsidios provinciales del Ministerio de Hacienda y de la Dirección General de Bibliotecas de la provincia de Buenos Aires. El patrocinio municipal, por último, había sido solicitado desde los primeros momentos de la asociación y consistía en una contribución mensual, que en 1931 se redujo de \$300 a \$200 pesos, dada la situación de déficit y crisis económica. Es posible que el triunfo electoral de Arrieta en las elecciones de 1932 y su designación como intendente de la ciudad hayan estrechado los vínculos entre la biblioteca y el poder político. De hecho, el presupuesto general de gastos para el año 1933 volvía a incrementar el subsidio para la ABR a \$300 mensuales. Una década más tarde el subsidio municipal se mantenía vigente. *Boletín Municipal de Bahía Blanca* (Dic. 1932) "Presupuesto general de gastos de la administración para el año 1933". Bahía Blanca, Municipalidad de Bahía Blanca, año XI, n°132, p. 3373.

¹² Otras asociaciones del país con propósitos de difusión musical se encontraban en una situación similar. La Sociedad Cultural Diapasón de Capital Federal reclamaba a la Honorable Cámara de Diputados en 1934 la restauración de los subsidios que había percibido hasta 1930. Su interrupción había ocasionado la pérdida de parte de su biblioteca y mobiliario que fue embargada y rematada por el propietario del inmueble que alquilaba. Ver: Honorable Cámara de Diputados. Comisión Presupuesto y Hacienda (29/11/1939) *Particulares. Sociedad Cultural Diapasón, subsidio*. Buenos Aires, n° 1424.

¹³ El inmueble se ubicaba en una avenida céntrica de la ciudad y contaba con una sala de lectura, una hemeroteca, un espacio para una biblioteca infantil y un amplio auditorio con capacidad para

De acuerdo con el artículo 63 de los estatutos de la Biblioteca Rivadavia, la institución incorporada con carácter autónomo conservaba sus reglamentos, pero su programa de acción debía ser refrendado en cada caso por el consejo directivo de la entidad receptora.¹⁴ Asimismo, la solicitud de la AC motivó, en diciembre de 1930, la redacción de una normativa específica que introdujo modificaciones y ampliaciones respecto de las disposiciones anteriores. En efecto, la ABR estaba autorizada para ejercer la superintendencia de los organismos anexos y para controlar que su funcionamiento se efectuara de acuerdo con lo establecido. La referida autonomía era, por lo tanto, simbólica dado que la Asociación Cultural quedaba a partir de entonces en una posición subordinada.¹⁵ Esto generó, además, cambios en el perfil social de la entidad que, como señalamos anteriormente, había sido reiteradamente calificado de elitista. En consonancia con el carácter multclasista y pedagógico que enfatizaba la biblioteca, su consejo directivo había exigido a la AC que realizara, como mínimo, dos audiciones musicales gratuitas por año. Pese a que las nuevas condiciones parecen haber representado un perjuicio económico y tal vez simbólico, durante esta etapa la entidad cumplió con dicho requisito y abonó, sin excepciones, el monto por el alquiler del salón de actos.

El Estado no solo operaba como mero proveedor de recursos sino que, de manera simultánea, comenzaba a delinear nuevas modalidades de regulación e intervención en el campo cultural. A partir de los años treinta se generaron nuevos mecanismos que apuntaban a sistematizar el patronazgo estatal y a centralizar las políticas públicas en instancias burocráticas específicas (Fiorucci, 2008). Además de instituir un programa de subsidios para la producción artística e intelectual y de crear la Comisión Nacional de Cultura, el Estado comenzó a controlar las formas de reproducción y circulación de las obras. La promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual (11.723) en 1933 procuraba cubrir un área de vacancia en las legislaciones sobre derechos autorales en la Argentina y respondía a las transformaciones generadas por el desarrollo de los nuevos medios técnicos de reproducción.¹⁶ La sanción de la ley promovió la creación de las sociedades autorales que, de forma conjunta con el Estado, comenzaron a actuar como organismos de control, ya que la nueva legislación incrementaba las disposiciones penales contra las falsificaciones y ampliaba las prerrogativas

más de cuatrocientas personas. Este salón de actos disponía de un piano que había sido comprado al músico Luis Bilotti, socio de la entidad.

¹⁴ ABR (1921) *Estatutos de la Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca*. "Artículo nº 63". Bahía Blanca, Palumbo y Rojlin, p. 16.

¹⁵ ACBB (18/9/1959) "Acta número 126". *Libro de Asambleas*. Bahía Blanca, p. 124.

¹⁶ Hasta ese momento, la ley vigente era la 7092 sancionada por el Poder Ejecutivo Nacional en 1910 por iniciativa de los diputados Carlos Carlés y Manuel Carlés ante la representación de una obra del político y escritor francés Georges Clemenceau, quien había sido invitado al país con motivo de los festejos por el centenario de la Revolución de Mayo. Al carecer de sanciones penales, sus efectos fueron inocuos (Lipszyc y Villalba, 2009:6-7).

de los derechos a los herederos de los artistas (Lacquaniti, 2017:72).¹⁷ La nueva disposición desató un conflicto entre Argentores y la ABR durante el año 1934 puesto que, de acuerdo con la normativa, esta debía pagar los derechos de propiedad intelectual de las obras interpretadas en su sede. En sucesivas misivas dirigidas al Gerente General de Argentores y a funcionarios nacionales, el presidente de la ABR, Francisco Cervini, manifestaba su acuerdo con la defensa de los derechos de autor pero solicitaba la eximición de su pago alegando que la organización de audiciones musicales no era el objetivo principal de la asociación.¹⁸ La misión civilizadora de la ABR pugnaba, entonces, con los intereses económicos de los compositores avalados por la legislación. El conflicto se mantuvo hasta finales de la década del treinta dado que, al parecer, Argentores no estaba facultada para ejercer la representación o administración de los derechos musicales. En contrapartida, la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música acreditaba que estaba autorizada legalmente para administrar los derechos de los músicos. Cabe señalar que la entidad se declaraba dispuesta a cooperar en cualquier manifestación desinteresada en favor de la cultura del pueblo y, por ello, ponía a disposición de la ABR y de todas las instituciones similares del país el repertorio de sus asociados y las producciones extranjeras que administraba absolutamente libre de aranceles.¹⁹ La creación de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) en 1936 como producto de la fusión entre la anterior asociación y el Círculo de Autores y Compositores de Música, contribuyó a reglamentar las normas y disposiciones respecto de la percepción de derechos de autor.²⁰ El problema del pago de las prerrogativas dio cuenta de las implicancias prácticas de la aplicación de las legislaciones, de la progresiva consolidación de las agrupaciones profesionales y de la creciente intervención del Estado en las prácticas artísticas e intelectuales. Aunque intentaban apartarse de los problemas materiales y políticos, las asociaciones se vieron interpeladas por otras entidades con jurisdicciones y competencias más amplias, por decisiones estatales y por los avatares económicos que perjudicaban los índices de afiliación, su principal fuente de sostenimiento.

La instauración de la Comisión Municipal de Cultura durante los años cuarenta en Bahía Blanca no supuso una necesaria conexión con las mencionadas asociaciones culturales (López Pascual, 2016). Mientras que la ABR concertó la actuación de artistas patrocinados por organismos oficiales locales y

¹⁷ Así, se conformó en 1934 la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) que tenía como antecedente la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos, fundada en 1910 (Catena, 2010).

¹⁸ Carta de Francisco Cervini a Ángel Saracco, Gerente General de Argentores. Abril de 1934. Archivo de la ABR, Bahía Blanca y carta de Francisco Cervini a José M. de Yriondo, Ministro de Justicia e Instrucción Pública, 14 de junio de 1934. Archivo de la ABR, Bahía Blanca

¹⁹ Carta de Alfredo Pelaia, presidente de la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música a Francisco Cervini, 14 de noviembre de 1934, p.1. Archivo de la ABR, Bahía Blanca.

²⁰ SADAIC (21/1/1937) *Estatutos de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música*. Buenos Aires.

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

provinciales,²¹ la AC parece haber eludido el contacto con la agencia estatal. Por su parte, ambas establecieron canales de diálogo con el Instituto Tecnológico del Sur (1946) y con la posterior Universidad Nacional del Sur (1956). La creciente intervención y control del Estado sobre las asociaciones privadas quedó de manifiesto a partir de la sanción de las reglamentaciones provinciales sobre personas jurídicas a comienzos de los años cincuenta. Por medio de una regulación minuciosa, se categorizaba a las entidades según sus fines y se establecían obligaciones que eran controladas por la Dirección General de Personas Jurídicas.²² Desde 1956, esta dependencia tuvo un rol central en el proceso de "desperonización" de los espacios sociales. La creación de exhaustivos registros sobre las asociaciones civiles significaba un incremento de la capacidad coercitiva de la administración estatal y, al mismo tiempo, una condición para alcanzar el reconocimiento legal. Siguiendo las indicaciones de aquella Dirección, la AC redactó un nuevo estatuto en 1959 adaptado a las nuevas normativas (Agesta, Caubet y López Pascual, 2017:160). De manera paulatina, el Estado avanzaba sobre la sociedad civil y se erigía como árbitro y garante de la legitimidad asociativa. En este marco, las entidades eran interpeladas por las regulaciones oficiales que crecientemente intervenían en su funcionamiento.

De libros, partituras y conciertos. La promoción de la música en las asociaciones culturales bahienses

Aunque el libro constituía un elemento clave en el proyecto civilizatorio asumido por la ABR, luego de la inauguración de la nueva sede, las actividades culturales definidas por las subcomisiones internas de Actos Públicos y de Bellas Artes se ampliaron y diversificaron.

Aunque aquí nos ocuparemos de los actos efectivamente organizados por la ABR, es necesario señalar que sus instalaciones fueron utilizadas con distintos fines por otras entidades oficiales y civiles locales y de las ciudades capitales.²³ Como se observa en el siguiente gráfico, las conferencias mantuvieron su preponderancia durante la primera parte del período.²⁴ De manera paulatina

9

²¹ Entre ellos, la mencionada Comisión Municipal de Cultura y la Dirección General de Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

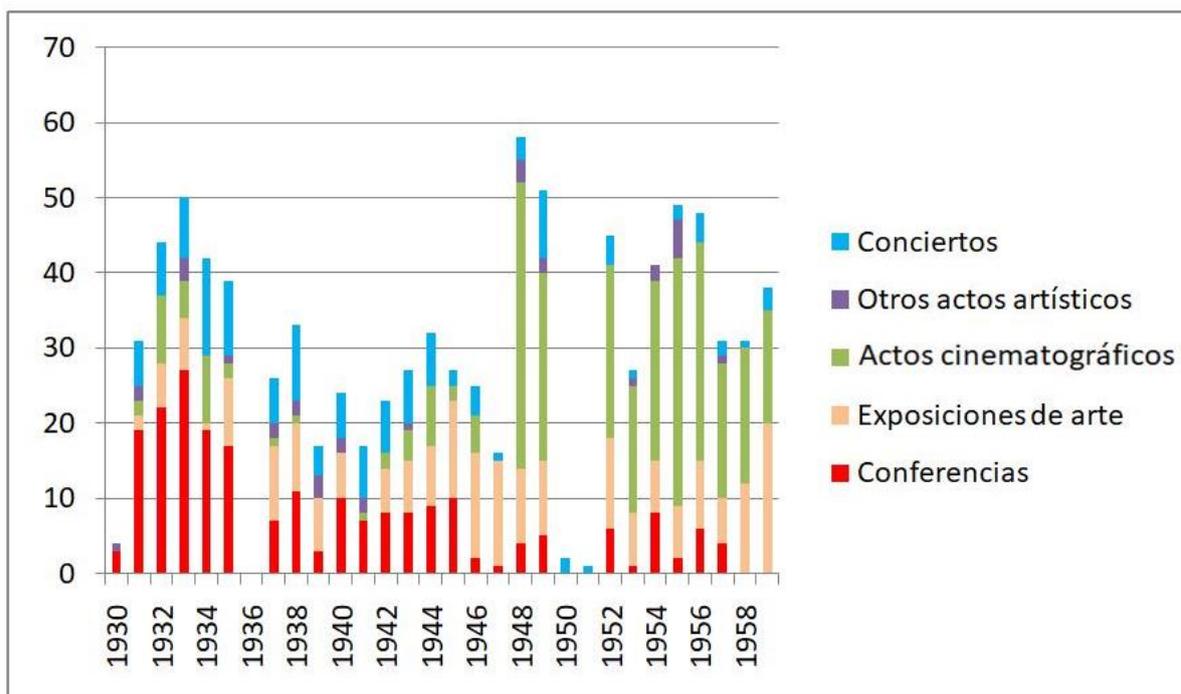
²² Entre 1950 y 1953 se produjeron las dos primeras legislaciones provinciales sobre las personas jurídicas: la *Ley Orgánica de la Superintendencia de Personas Jurídicas* (5597/950) y la *Ley de Régimen de la Dirección de Personas Jurídicas* (5742), que derogó a la primera al ser promulgada por el Decreto 9227/53 (López Pascual, 2019:108-133).

²³ Entre las locales se encuentran la Asociación Médica, el Colegio Nacional, el Ministerio de Agricultura de la Nación, el Aeroclub, la Liga Naval Argentina, la Asociación de Maestros Egresados de la Escuela Normal Mixta, entre otras. Además, la ABR estableció lazos con la Dirección Nacional de Bellas Artes, con la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires y con la Asociación Argentina de Música de Cámara.

²⁴ Las conferencias se enfocaban en temas médicos, jurídicos y, en menor medida, artísticos. Esto se vincula por un lado, con la participación de integrantes de la Asociación Médica, una organización adherida a la biblioteca y, por otro, con la importancia de las áreas de salud e higiene en la formación de la población.

comenzaron a incrementarse las exposiciones pictóricas y fotográficas, aunque no de igual manera que los actos cinematográficos. Hacia finales de los años cuarenta estas funciones constituían la mayor parte de la agenda cultural de la biblioteca. La vinculación con el Servicio Cultural e Informativo de la Embajada de Estados Unidos había facilitado la adquisición de un proyector y de diversas cintas filmicas. Asimismo, la Caja Nacional de Ahorro Postal, el Centro de Información de la ONU y la Embajada de Francia contribuyeron a ampliar la cinemateca de la ABR. Ante las distintas adversidades económicas por las que atravesaba la institución, la exhibición de documentales con carácter educativo y de divulgación científica parecía una opción accesible y de fácil organización. Junto con la prensa y la radiofonía, el cine se había vuelto uno de los medios de comunicación masiva que, desde principios del siglo XX, atraía a un gran número de espectadores.²⁵ Al tiempo que aumentaban las funciones cinematográficas disminuía la oferta de conferencias que, desde 1952, eran organizadas por la filial bahiense del Colegio Libre de Estudios Superiores.

GRÁFICO 1. Actividades organizadas por la Asociación Bernardino Rivadavia entre 1930 y 1959.



Fuente: Elaboración propia sobre la base sobre la base de las *Memorias* y *Balances* de la ABR.

Si bien el número de audiciones musicales aumentó desde la inauguración del salón de actos en 1930, esta cifra resultó significativamente menor en comparación con las demás manifestaciones artísticas y educativas. Esto no parece haber sido una característica exclusiva de la ABR sino que también se

²⁵ Clara Kriger (2009) ha profundizado en los cambios introducidos en la industria del cine durante los años cuarenta y cincuenta a propósito de la intervención del Estado peronista en la producción cultural cinematográfica.

ha verificado en otros centros culturales de la provincia, como en el caso del Ateneo Rivadavia de la homónima asociación de Tandil durante los años cuarenta y cincuenta. Dicha entidad basó su práctica en las conferencias que predominaron significativamente por sobre los recitales musicales y poéticos pero también por encima de las lecturas-debate, los homenajes, las presentaciones cinematográficas y las obras teatrales (Pasolini, 2006:92). En contrapartida, la preocupación por difundir y acrecentar la actividad musical académica era frecuente desde finales del siglo XIX (Bruno, 2012; López, 2016). En 1912 fueron creadas la Asociación Wagneriana en Buenos Aires y el Círculo de la Biblioteca de Rosario.²⁶ La primera había sido fundada para el estudio y promoción de las obras escénicas y teóricas de Richard Wagner a partir de la formación de artistas capaces de ejecutar sus composiciones, la publicación de una revista con carácter mensual, la inauguración de una biblioteca especializada y la organización de conciertos. En sus inicios los eventos realizados estuvieron en relación con Wagner, pero paulatinamente se incorporaron obras de otros autores como Beethoven, Schumann, Chopin y Liszt (Mansilla, 2003). Las actividades musicales en Santa Fe, por su parte, eran impulsadas por El Círculo de la Biblioteca de Rosario y, a partir de los años treinta, por la asociación Amigos del Arte fundada en la capital provincial (Fernández, 2003; Veliscek, 2019). La apertura de nuevos espacios de difusión cultural en otras localidades argentinas fue bastante más tardía, como la fundación de la Asociación Amigos de la Música de San Juan en 1952.²⁷

Desde 1919, la Asociación Cultural era la principal promotora de audiciones musicales en Bahía Blanca. Su programa de actividades también incluía, en menor medida, espectáculos de danzas y conferencias sobre temas literarios y artísticos.

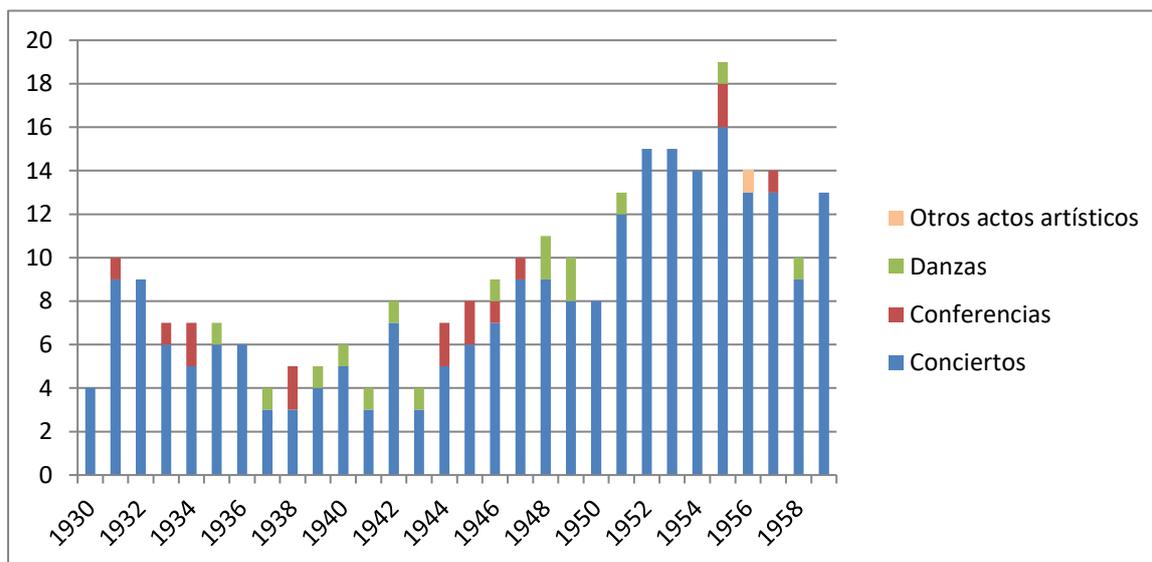
A diferencia del período inicial en el que prevalecían la actuación de artistas extranjeros, en la etapa de su reorganización se incrementaron las contrataciones de intérpretes argentinos. Por primera vez en su historia, el concierto inaugural estuvo a cargo de una formación local: el Cuarteto Bahía Blanca.²⁸

²⁶ En estos años se creó además la Sociedad Nacional de Música en 1915 y la Asociación del Profesorado Orquestal en 1919. No nos ocuparemos aquí de estos organismos puesto que la primera se dedicó a la difusión y edición de la producción local de Buenos Aires y la segunda se enfocó mayormente en el género sinfónico.

²⁷ Desde los años cuarenta, existía en esta región una vasta agenda musical ofrecida por el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo y con sede en Mendoza.

²⁸ El Cuarteto Bahía Blanca estaba integrado por Luis Héctor Regis, Gaspar Cammarata, Francisco Brambilla y Alberto Savioli.

GRÁFICO 2. Actividades organizadas por la Asociación Cultural entre 1930 y 1959



Fuente: Elaboración propia sobre la base de las Memorias y Balances y las actas de la Comisión Directiva de la AC

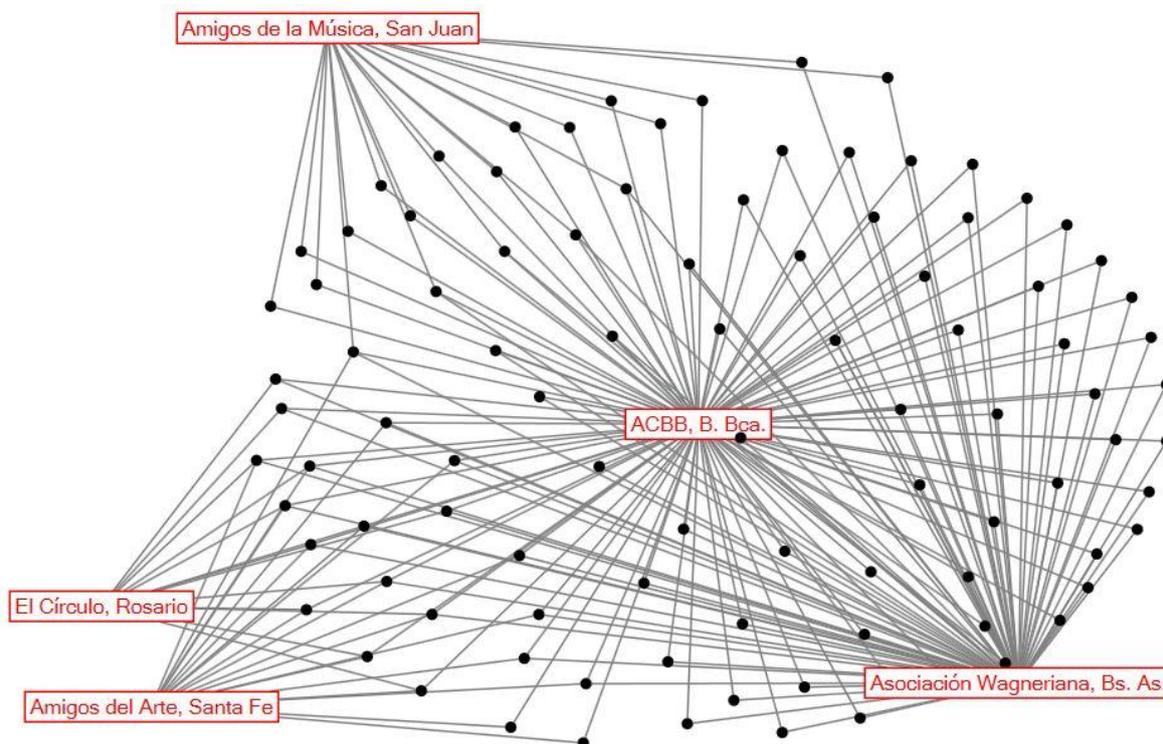
Por una parte, el auspicio de la AC contribuía a la legitimación del grupo, que se había conformado recientemente y que pretendía adquirir visibilidad en el ambiente musical de la ciudad. Por otra, la propuesta del cuarteto de no cobrar por su actuación permitió que la asociación capitalizara las primeras contribuciones procedentes de los socios. Es probable que este cambio se vinculara con la falta de fondos para cubrir los elevados honorarios que demandaban aquellos artistas y con el propósito de ofrecer a la audiencia la mayor variedad de espectáculos con el menor gasto posible. Los datos acerca de los orígenes de los músicos muestran que esta situación se revirtió en los años sucesivos ya que comenzaron a predominar los invitados europeos.²⁹ Como se observa en la siguiente red, los artistas incluían Bahía Blanca en los recorridos que realizaban por distintas ciudades de Argentina. El violinista húngaro Joseph Szigetti, por ejemplo, actuó el 11 de julio de 1936 para la Asociación Cultural, el 25 de julio para Amigos del Arte de Santa Fe y dos días más tarde para la Wagneriana.³⁰

²⁹ Los artistas auspiciados por la Asociación Cultural entre 1930 y 1959 eran originarios de Europa en un 62 por ciento, de Argentina en un 28 por ciento y del continente americano en un 9 por ciento. Además había una proporción minoritaria de representantes de Asia y África.

³⁰ Nos consta que en 1936 se presentó en El Círculo de Rosario pero no hemos podido determinar con exactitud la fecha de su concierto. "La temporada musical de Rosario" (enero 1937) *Rosario Musical*. Rosario, año III, n° 25, p.1.

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

GRÁFICO 3. Red de artistas presentados por cada asociación en las giras desarrolladas entre 1930-1959³¹



Fuente: Elaboración propia.

La AC efectuaba una minuciosa investigación sobre los antecedentes de los músicos y sobre las críticas que habían originado sus conciertos en otras ciudades. Si eran favorables, los comentarios se publicaban en la prensa local a fin de atraer al público.³² Si, por el contrario, eran negativos se desestimaban las ofertas o se solicitaba una reducción de su *cachet*.³³

13

³¹ La red fue elaborada sobre la base del análisis de información consignada en: Asociación Cultural de Bahía Blanca. *1919-1969 Cincuenta aniversario*. Bahía Blanca, s/e, 1969; Dillon, César A. *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Buenos Aires, Dunken, 2007; Rovira, Elvira "Los conservatorios y la actividad musical educativa entre 1944 y 1960". En: Musri, Graciela (Dir.) *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan*. San Juan: EFFHA, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, 2007, pp. 85-112; *El Litoral*. Santa Fe, 1933-1959; *Rosario Musical*. Rosario, 1935-1938; *Apolo. Revista de Artes y Letras*. Montevideo, 1919-1920. Algunas referencias sobre los conciertos desarrollados en Rosario provienen de bases de datos elaboradas por la Lic. Micaela Yunis, a quien agradezco por permitirme acceder a las mismas.

³² *El Atlántico* transcribía críticas de diarios de Buenos Aires como *La Prensa*, *La Nación* y *La Razón*, de Córdoba como *La Voz del Interior* y de prensa internacional como *New York Times* y *New York Herald* de Nueva York, *The Times* de Londres, *ABC* de Madrid, *Muncher Zeitung* de Munich, *Berliner Tageblatt* de Berlín, *Figaro* de París, entre otros. *El Atlántico* (14/5/1932) "Cómo se ha juzgado a Claudio Arrau". Bahía Blanca, año XIII, n°4967, p. 6 y *El Atlántico* (27/7/1932) "Próxima visita del Cuarteto de Londres". Bahía Blanca, año XIII, n° 4135, p. 4.

³³ Así sucedió en junio de 1931, cuando se solicitó una rebaja en el *cachet* exigido por el empresario que gestionaba las presentaciones de Jan Kubelik, en atención a que las críticas desfavorables sobre sus actuaciones perjudicaban la opinión de los socios. Ver: ACBB *Actas de la Comisión Directiva de la Asociación Cultural de Bahía Blanca*. Libro n°1. (20/6/1931) p. 265.

En los años treinta los músicos bahienses pujaron por conquistar un espacio en la programación de la entidad. A raíz de la intervención de Alberto Savioli, se creó una subcomisión específica para reglamentar la actuación de los intérpretes locales en los actos (Caubet, 2013).³⁴ De acuerdo con la normativa, la AC disponía que aquellos no iban a percibir remuneración alguna y que no se considerarían los ofrecimientos espontáneos.³⁵ Dado que luego de la crisis, la asociación convocó a los intérpretes bahienses solo de manera esporádica,³⁶ puede conjeturarse que su inclusión anterior se debiera a la escasez de recursos económicos para contratar artistas extranjeros.³⁷ Aun cuando fue organizada la propia orquesta institucional en 1939, careció del apoyo económico necesario para sostenerse en el tiempo.

El limitado presupuesto con el que contaba la asociación en este período impedía pagar a los concertistas invitados los gastos de transporte y manutención. En más de una ocasión, la comisión directiva se vio obligada a cancelar presentaciones y a buscar artistas alternativos.³⁸ A su vez, la mediación de los representantes privados y de las compañías especializadas que se ocupaban de promocionar, gestionar y concertar las actuaciones, contribuía a encarecer los costos de contratación.³⁹ En una coyuntura de avance del mercado del entretenimiento, estos actores introducían las lógicas comerciales en ámbitos que se pretendían ajenos a los intereses lucrativos (Agesta, Caubet, López Pascual, 2017:164). La situación deficitaria de las finanzas obligaba a la Comisión Directiva de la AC a buscar nuevas estrategias para la contratación de músicos. En 1950 se establecieron negociaciones con los empresarios a fin de convenir y pagar la temporada completa en lugar de hacerlo mensualmente. Este procedimiento les permitía seleccionar los números de mejor calidad a la vez que obtener rebajas en los honorarios (Agesta, Caubet y López Pascual, 2017:171). La ABR, por su parte, enfatizaba en su programa institucional el estímulo hacia los músicos de la ciudad y mantenía con ellos una relación flexible. La Biblioteca prestaba su salón de actos para que los distintos conservatorios pudieran

³⁴ Esta subcomisión estaba integrada por Alberto Savioli, Antonio Maronna y Humberto Pennini.

³⁵ Con la única excepción de los integrantes de grupos instrumentales. *El Atlántico* (29/4/1934) "La Asociación Cultural reglamentó la intervención de artistas locales en los conciertos que realizara". Bahía Blanca, año XV, n°4550, p. 1.

³⁶ Los artistas bahienses solían ilustrar musicalmente las conferencias ofrecidas por la AC o actuaban como pianistas acompañantes de los músicos invitados sin obtener remuneración alguna.

³⁷ Los músicos locales actuaron para la Cultural en ocasión del aniversario de Bahía Blanca en abril de 1934. Se presentaron entonces el pianista Alfredo Kludt, la soprano Julia Antinori acompañada al piano por Celia Radaglia de Avanza y una orquesta de cámara dirigida por Alberto Savioli. *El Atlántico* (9/4/1934) "La Asociación Cultural dio a conocer el programa del concierto del día once". Bahía Blanca, año XV, n°4730, p. 1.

³⁸ La Cultural rechazó las presentaciones de las sopranos Lily Pons e Isabel Marengo, que exigían U\$S 3000 y \$2000 m/n respectivamente.

³⁹ De las actas emergen los nombres de estos empresarios que representaban a uno o varios artistas: Schralm aparece como el mediador con los pianistas Benno Moisewitsch, György Sándor y Claudio Arrau y con los violinistas Mischa Elman y Jascha Heifetz, Ernesto de Quesada para Joseph Szigetti y el Cuarteto Kolisch. Entre las compañías, aparecen mencionadas la Organización de Conciertos Daniel, Barry, Gerard e Iriberry, entre otras.

efectuar las audiciones, lo ponía a disposición para conciertos de beneficencia y, en determinados casos, rebajaba o eliminaba el pago por su alquiler.⁴⁰ Las actuaciones estaban a cargo de los profesores y alumnos de los distintos establecimientos educativos y de jóvenes artistas bahienses que habían logrado destacarse en Buenos Aires o Europa.⁴¹ Actuar en la ABR no sólo aseguraba contar con un espacio adecuado y amplio sino que también permitía su transmisión radial. En 1931 la emisora LU2 Radio Parque de Mayo había instalado una línea directa entre el salón de actos y los estudios radiofónicos. Un año más tarde la radio LU7 transmitía en directo el recital brindado por la Escuela Normal de Música con ocasión del cincuentenario de la biblioteca. El desarrollo de la actividad radiofónica durante la década del treinta fomentaba nuevas formas de consumo cultural en el espacio doméstico y, dado que la música en vivo constituía el elemento por excelencia en las programaciones, se ampliaban las posibilidades de difusión para los artistas bahienses. Las actas atestiguan que eran ellos mismos quienes solían proponer los conciertos y que la comisión de actos públicos analizaba detalladamente cada caso y aceptaba o rechazaba las ofertas.⁴² Los balances económicos demuestran que los eventos musicales eran los acontecimientos en los que menos dinero se gastaba.⁴³ Esto se debe a que, en la mayoría de los casos, los intérpretes no cobraban por su actuación sino que las audiciones eran ofrecidas como acto de homenaje o agradecimiento hacia la ABR por la obra de cultura popular que desarrollaba.⁴⁴ Es posible que personajes reconocidos en el campo cultural como Luis Bilotti y Alberto Savioli, procuraran enlazar su accionar profesional a la labor educadora que realizaba una asociación consolidada y prestigiosa como la ABR. Sin dudas, su inserción en la entidad coadyuvaba a que la música adquiriera mayor relevancia en su programación y en su acervo bibliográfico. Hacia finales de la década del veinte, Luis Bilotti sugirió abrir una sección específica de partituras que fue concretada en 1934 gracias a la colaboración de los directores de los conservatorios.⁴⁵ La

⁴⁰ En 1931 el mencionado Cuarteto Bahía Blanca organizó un concierto para recaudar fondos con el propósito de trasladarse a Buenos Aires para brindar una presentación en la Asociación Filarmónica. En esta oportunidad, la ABR cooperó con su proyecto y redujo notablemente el pago por el alquiler del salón de actos. ABR. *Libro de Actas de la Asociación Bernardino Rivadavia* "Decima cuarta reunión ordinaria de 1931" (16/9/1931). Bahía Blanca, f. 27.

⁴¹ Como el violinista Ángel Reta, el pianista Alfredo Kludt, el guitarrista Albor Maruenda y la cantante Carmen Favre.

⁴² Es así que en 1932 rechazó un concierto propuesto por Ignacio Winitzky y una conferencia ilustrada musicalmente a cargo de Alberto Savioli por no poder solventarlas.

⁴³ En ocasión de los festejos por el cincuentenario de la ABR en 1932 se destinó sólo un ocho por ciento de los recursos para las audiciones. Por el contrario, la organización de una galería fotográfica demandó un 27% de los recursos y la de un concurso literario un 20%. Menores fondos se destinaron a la realización de una exposición artística y de una conferencia con un invitado de Buenos Aires. ABR *Libro de Actas de la Asociación Bernardino Rivadavia* (10/5/1932) "Reunión especial del 10 de mayo de 1932". Bahía Blanca, f. 84.

⁴⁴ Entre ellos, las audiciones con motivo del cincuentenario de la Biblioteca en 1932, el concierto sinfónico programado por Luis Bilotti y ejecutado por cuarenta y cinco instrumentistas y ochenta coreutas bahienses en 1934, entre otros.

⁴⁵ ABR *Libro de actas de la Asociación Bernardino Rivadavia* (8/4/1929) "I sesión extraordinaria". Bahía Blanca, f. 56.

relación entre la ABR y los músicos parecía definirse, entonces, en términos de reciprocidad, poniendo en evidencia la limitada profesionalización de la actividad. Por un lado, la asociación se constituía como divulgadora legítima y nutría su agenda cultural con la participación *ad honorem* de los músicos locales. Por otro, estos hacían uso del marco institucional e incluso solían pagar por la ocupación de los espacios de la ABR para actuar.

La mirada sobre los repertorios seleccionados por la ABR y por la AC pone de relieve que en las audiciones predominaba la música de cámara y los conciertos solistas, especialmente de piano.⁴⁶ A diferencia de la primera que otorgaba un mayor espacio a los números corales y de canto, la Cultural priorizaba los géneros instrumentales. Dado que la música constituía el eje de su programación, evitaba reiterar las presentaciones sucesivas de un mismo instrumento e intentaba difundir artefactos sonoros desconocidos por los asociados.⁴⁷ Estas estrategias apuntaban a concitar la atención de un público más amplio y, por ende, a incrementar el número de suscriptores que aportaran económicamente a su sostenimiento.

Las selecciones estéticas de los artistas bahienses presentados por la Biblioteca Rivadavia no diferían demasiado de los programas dispuestos por los conservatorios privados. Si en las audiciones para piano prevalecían los compositores románticos, en las de guitarra tenían mayor presencia los españoles. Asimismo, las obras de autores argentinos estaban incluidas en la mayoría de los conciertos.⁴⁸ En concordancia con las preocupaciones nacionalistas de la década del treinta, la ABR y la AC habían asumido la responsabilidad de fomentar la cultura artística y de divulgar la música nacional. En este marco, la presentación del Cuarteto Vocal Argentino en 1931 fue una buena oportunidad para cumplir con los eventos abiertos y gratuitos pactados con la ABR según el convenio de adhesión de 1930. La actividad coral desarrollada por su director, Felipe Boero, procuraba impulsar el ideario nacionalista por medio del canto (Murray, 2008). Su inclusión en estas audiciones halla sus razones, por un lado, en el repertorio folklórico que abordaba y, por otro, en las negociaciones que permitieron conseguir un mejor precio para las dos presentaciones -una para los asociados y otra popular-.

16

El concierto ofrecido por el pianista Héctor Ruíz Díaz para la ABR tres años más tarde congregó a un numeroso público que colmó las localidades disponibles. Como se observa en la siguiente fotografía, la planta baja y el primer

⁴⁶ La ausencia de géneros operísticos en el repertorio puede explicarse, de un lado, por los grandes costos que demandaban las puestas en escena y las contrataciones de los cantantes líricos, gastos que no podían ser afrontados por asociaciones que se auto sustentaban. De otro, se vincula con la contratación de compañías líricas por parte de empresarios particulares que habían arrendado las instalaciones del Teatro Municipal.

⁴⁷ Entre ellos, el concierto de *theremin* ofrecido en 1931 por Max Wolfson.

⁴⁸ En determinadas oportunidades se privilegiaba un repertorio en particular, como por ejemplo en el concierto de la contralto Arminda Zulueta de Araya quien ofreció un programa de música norteamericana. *El Atlántico* (3/10/1945) "Notas de arte". Bahía Blanca, año XXVI, n°8767, p. 10.

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

piso de la sala estaban completos e incluso había espectadores de pie. Por el contrario, la presentación de Ruíz Díaz para la AC unos días antes había sido poco concurrida.



Imagen 1. Sala de la ABR durante el concierto ofrecido por el pianista Héctor Ruíz Díaz
Fuente: ABR (dic. 1934) *Memoria y Balance 1934*. Bahía Blanca, p. 22

Es posible que estos músicos no resultaran tan atractivos para los miembros de la Cultural en comparación con aquellos que habían actuado en su primer período de existencia. La obligación de brindar audiciones gratuitas promovía la renovación de los repertorios, que apelaban a las estéticas nacionales y, en especial, al folklore. En ocasión del concierto de cámara de los cantantes María Pini de Chrestia y Juan Carlos Pini, se diferenciaron los programas de las distintas funciones. Mientras que para los socios se ejecutaron algunas canciones italianas y obras de Mozart, Schubert, Schumann, Ravel, Milhaud, Severac y Debussy, para la audición abierta se ofrecieron composiciones que, según la prensa, eran totalmente distintas pero no de menor mérito que las anteriores.⁴⁹ Las melodías italianas permanecieron en el repertorio junto a canciones populares inglesas, estadounidenses y francesas, secciones de *operettas* y obras de músicos argentinos como Pascual de Rogatis, Felipe Boero y José Torre Bertucci. Sobre la base de una retórica destinada a captar a un oyente informal y no especializado, esta última audición se caracterizaba por un conjunto coherente de prácticas y repertorios que la audiencia conocía y disfrutaba (Weber, 2011). La variedad de propuestas musicales, siempre en el ámbito académico, apuntaba a atraer a diversos sectores sociales.

⁴⁹ *El Atlántico* (15/5/1935) "Bajo los auspicios de la Asociación Cultural se realizará hoy un acto artístico en la Biblioteca Rivadavia". Bahía Blanca, año XVI, n° 4927, p. 3.

El recorrido de los artistas por las diferentes asociaciones del país nos permite analizar los puntos de contacto y las diferencias entre los repertorios ejecutados en Bahía Blanca y en otras ciudades. En algunas ocasiones, los músicos replicaban las programaciones o variaban determinadas obras.⁵⁰ En otras, las selecciones se modificaban por completo. El concierto que anunció el pianista francés Robert Casadesus en 1931 fue objeto de polémica puesto que la prensa sostenía que las obras eran hartamente conocidas por los asociados a la Cultural. A diferencia del repertorio presentado en la Wagneriana tres días antes,⁵¹ el planeado para la asociación bahiense incluía un concierto de Bach, una sonata de Beethoven, varios estudios de Chopin y dos obras de Albéniz.⁵² De acuerdo con el periódico *El Atlántico*

(...) pocas novedades ofrece, por lo tanto, el programa de referencia. Las obras en él incluidas son de positivo mérito musical y expresamente lo reconocemos. Habría sido de desear, sin embargo, conferir al programa un carácter de mayor variedad, eclecticismo y, sobre todo, de modernidad. No figuran ni el contemporáneo Debussy ni los modernos Ravel, de Severac, Falla, y otros, que según los críticos, Casadesus interpreta admirablemente. La inclusión en el programa de las obras más características de éstos y otros autores, sobre todo de las que caben ser consideradas como otras tantas expresiones de la sensibilidad musical de nuestros días, habría contribuido a dar al concierto el atractivo de la novedad y, desde luego, mayor interés. Se está a tiempo todavía, de modificar el programa en el sentido que dejamos consignado.⁵³

Este comentario evidencia que, por un lado, existía cierta especialización en la crítica ya que el redactor estaba informado acerca del desempeño de Casadesus y de las obras que ejecutaba. Por otro, da cuenta de la existencia de un público ávido de un consumo musical cosmopolita y moderno.⁵⁴ Las observaciones críticas vertidas en la publicación parecen haber sido consideradas por el pianista ya que, fuera del programa, interpretó obras de Debussy y de Ravel.⁵⁵ Según la mirada de los artistas, ¿era el público bahiense estéticamente conservador o tenía una escasa instrucción musical? Hacia finales de la década

⁵⁰ Así sucedió con el pianista Alexander Borovsky quien en septiembre de 1935 ejecutó el mismo programa en la Wagneriana y en la Cultural; con el pianista ruso Benno Moiseiwitsch quien en junio de 1935 replicó el repertorio ofrecido en el teatro Odeón de Capital Federal, con el arpista Nicanor Zabaleta en septiembre y octubre de 1936 y con la cantante Marion Mathaeus en mayo de 1938.

⁵¹ Programa ofrecido en la Wagneriana el 1 de julio de 1931. J. Ph. Rameau: a) Les Niais de Sologne, b) Le rappel des oiseaux, c) Les cyclopes. D. Scarlatti: a) Sonata n° 465 en si mayor, b) Sonata n° 395 en la mayor, c) Sonata n° 463 en re mayor. Chopin: Cuatro baladas a) Op. 23 en sol menor, b) Op. 38 en fa mayor, c) Op. 47 en la bemol mayor, d) Op. 52 en fa menor. G. Fauré: Premier Nocturne; E. Chabrier: Scherzo-Valse. C. Debussy: Reflets dans l'eau. M. Ravel: Toccata. En: Dillon, César A. *Asociación Wagneriana de Buenos Aires... Op. Cit.* p. 163.

⁵² Programa ofrecido en la ACBB el 4 de julio de 1931. Bach: Concierto italiano; Beethoven: Sonata op. 57 Appassionata. Chopin: Estudios 2, 10, 6 y 12 op. 10. Estudio en la bemol y números 5, 6, 1, 2 y 12, op. 25. Albéniz: a) Corpus Christi, en Sevilla; b) Córdoba c) Triana.

⁵³ *El Atlántico* (2/7/1931). "Actos de la Asociación Cultural". Bahía Blanca, año XII, n°3860, p. 4.

⁵⁴ Aunque Claude Debussy y Déodat de Severac habían fallecido unos años antes, Maurice Ravel y Manuel de Falla eran músicos en actividad.

⁵⁵ *El Atlántico* (5/7/1931) "Asociación Cultural". Bahía Blanca, año XII, n° 3862, p. 5.

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

del cuarenta se presentó en la AC el pianista ruso Nikita Magaloff con un programa que incluía obras de Bach, de Scarlatti, de Beethoven, de Schumann y composiciones de los españoles Isaac Albéniz, Ernesto Halffter y Enrique Granados. En esta oportunidad, sin embargo, la propuesta del artista no fue cuestionada por la prensa y su desempeño fue sumamente elogiado.⁵⁶ Poco antes había actuado en la Wagneriana en donde había ejecutado obras complejas en su sonoridad y estructura como el primer movimiento de *Gaspard de la Nuit* (1908) de Maurice Ravel y dos escenas del ballet *Petrushka* (1911) de Igor Stravinsky. La ausencia de actas de la institución para ese período no nos permite comprobar si la modificación del repertorio fue solicitada por la comisión directiva o si se trataba de una determinación del propio intérprete. Lo cierto es que la creciente oferta de números musicales programados por otras empresas privadas y por el Departamento de Cultura del ITS rivalizaba con el accionar de la AC.⁵⁷ Por este motivo, no sorprende que esta última procurara atraer a una gran cifra de asociados mediante la promoción de instrumentos relacionados a las estéticas populares o de discursos musicales comprensibles para los oyentes menos adiestrados.⁵⁸

Los comentarios publicados por la prensa local sobre las audiciones solían ser elogiosos. Se referían a las habilidades técnicas de los artistas, a la expresividad de sus interpretaciones y, en la mayoría de los casos, afirmaban que los conciertos confirmaban las trayectorias prestigiosas de los músicos. La visita de Arturo Rubinstein en 1933 concitó la atención de numerosos melómanos que se afiliaron a la AC a fin de asistir a la presentación. Sin embargo, como deja ver el diario *El Atlántico*, las percepciones del público fueron disímiles:

A medida que iba interpretando el programa, el público cambiaba también. Su comprensibilidad era distinta. Percibía menos la belleza de la fuga de Bach y las obras de Beethoven, en las que el pianista superaba dificultades y demostraba su gran dominio técnico, que al pasar luego por Debussy y Chopin, llegando a lo más en consonancia con el temperamento nuestro, las obras de Albéniz y Falla. La música, para el público, está hecha para sentirla en lo más vivo de la emoción transmitida por el sonido que para pensarla en las dificultades que vence el artista. Se explica, por tanto, la actitud del auditorio cuyo entusiasmo se expresaba en los aplausos en forma diferente y en las reflexiones que después hizo, terminado el concierto.⁵⁹

⁵⁶ *El Atlántico* (19/5/1948) "El pianista ruso Nikita Magaloff fue calurosamente ovacionado en su recital". Bahía Blanca, año XXIV, n° 9705, p.3.

⁵⁷ La empresa S. Scheines y Cia. presentó en concierto al violinista Jascha Rein en el Cine Splendid durante 1947. Respecto del Departamento de Cultura del ITS, nos ocuparemos de su programación musical en el capítulo cinco de esta tesis.

⁵⁸ Estas selecciones estéticas la acercaban al perfil de la ABR. De hecho, en 1952 la AC presentó al bandoneonista Alejandro Barletta, quien había desarrollado una innovadora carrera como concertista y compositor de música académica interpretada por el instrumento a fuelle. Sin abrirse hacia los géneros populares, la institución introdujo instrumentos que tenían una extensa trayectoria en aquellos ámbitos.

⁵⁹ *El Atlántico* (23/7/1933) "El concierto de piano de Arturo Rubinstein". Bahía Blanca, año XIV, n° 3382, p. 4.

Según el redactor, las piezas que poseían complejidades técnicas no fueron tan apreciadas por los oyentes como aquellas que apelaban a lo emocional y, en particular, a las estéticas españolas. Es posible que, por un lado, asistieran al concierto personas con diferentes intereses musicales y desiguales competencias técnicas y, por otro, pervivieran ciertos lazos identitarios con aquel país europeo.⁶⁰

Las publicaciones periódicas informaban acerca del público presente en las audiciones. A veces especificaban si la sala se encontraba colmada o si, por el contrario, la concurrencia había sido escasa. Mientras que la AC permitía a los alumnos de los conservatorios y de los colegios secundarios contratar un abono anual para asistir a los recitales, la ABR prohibía el acceso a menores de edad en todos los actos que organizaba. Posiblemente, esta norma intentaba propiciar el orden y evitar las interrupciones en los conciertos. Sin embargo, los disturbios no estuvieron ausentes en las audiciones de la biblioteca: en la presentación del recitador Romero Márquez Garabano y de la pianista Aída Gallego en agosto de 1933 un grupo de personas expresaron su disgusto con las actuaciones de una forma inadecuada y fueron apartados por la policía. El periódico *El Atlántico* hacía referencia a aquellos espectadores que

en vez de escuchar silenciosamente y con respeto, prefirieron manifestar su desagrado en forma inculta. Y no se trataba de una audición en la que se cobraba entrada y que el auditorio defraudado, expresaba su protesta. No había tal defraudación de expectativas y anuncios. Fueron los que quisieron ir espontáneamente. ¿Qué no les gustó el número ofrecido? Lo correcto era callar y respetar, por lo menos, la buena voluntad puesta en la organización del acto. Lo desagradable del hecho que comentamos es que los que produjeron la situación de molestia, se consideran jóvenes cultos, correctos y otras cosas por el estilo, olvidando que la educación se demuestra, no se declama.⁶¹

El artículo consideraba estos conciertos como pruebas en las que se sometía a juicio del auditorio las interpretaciones de los noveles artistas y, al mismo tiempo, repudiaba aquellas actitudes que no eran consecuentes con el ideal de civilización que sostenía. Para avanzar en la educación cultural de la sociedad no bastaba con provocar el interés del público, sino que era necesario afinar el gusto y mejorar las condiciones de los conciertos.⁶² Se esperaba que los espectadores mantuvieran una conducta apropiada que se traducía en la inmovilidad corporal y en la expresión de la aprobación -o la condena- de las interpretaciones mediante los aplausos (De Nora, 2004:157). Si bien las actividades eran apropiadas para modelar los comportamientos sociales, nos preguntamos ¿en qué medida tenía éxito el programa sostenido por las

⁶⁰ María Isabel Baldasarre (2006) se ha ocupado del estudio del coleccionismo y ha señalado el predominio del arte español y, de manera especial, de la afluencia de pinturas que arribaban al mercado porteño.

⁶¹ *El Atlántico* "(18/8/1933) Cultura". Bahía Blanca, año XIV, n°4507, p. 4.

⁶² *El Atlántico* (28/1/1931) "Acción cultural". Bahía Blanca, año XII, n°3622, p. 4.

instituciones culturales? Por un lado, el gusto estético es el resultado de un proceso activo en el que intervienen múltiples factores que, en la mayoría de los casos, son inaprensibles para la Historia (Hennion, 2010). Por otro, es cierto que el hecho de asistir a los conciertos estaba alimentado de diferentes dimensiones ligadas a lo social. En efecto, los consumos conspicuos permitían edificar e integrar un círculo refinado que reunía a las familias más encumbradas de la ciudad. Durante los años veinte y treinta, luego de la publicación de cada reseña crítica de las audiciones se consignaban los apellidos de quienes habían concurrido al espectáculo y a los *lunchs* que se ofrecían en honor de los artistas.⁶³ La participación en estos espacios y su posterior visibilización en la prensa contribuían en la construcción de la distinción social. En este marco, los músicos que intervenían en las asociaciones eran reconocidos como expertos en la materia y, desde este lugar, configuraban solidaridades y alianzas con otros miembros de la elite.

Reflexiones finales

Desde los años treinta se produjo una gran expansión de la oferta musical académica en Bahía Blanca. La inauguración del nuevo edificio de la Asociación Bernardino Rivadavia y la reanudación de las actividades de la Asociación Cultural incrementaron el número de conciertos y eventos artísticos. Estos nuevos escenarios sitúan a dichas instituciones en un conveniente ángulo de interés para observar el paulatino proceso de especialización profesional de los músicos. Aunque las personas que conducían ambas asociaciones pertenecían a un mismo grupo social, se trazaron perfiles distintivos que, sin embargo, coincidían en el valor de la disciplina artística en los procesos de perfeccionamiento social. La composición y las actividades que auspiciaban sugieren la tensión entre la apertura hacia la población y la restricción, entre la aspiración de autonomía y las demandas hacia los poderes públicos, y, por último, entre las prácticas consagradas y las *amateurs*.

Las asociaciones se sustentaban en un pensamiento ilustrado que reivindicaba la unión entre iguales pero que, al mismo tiempo, habilitaba la construcción de diferencias sociales (González Bernaldo, 2015). El hecho de pertenecer a las entidades como dirigentes o como asociados otorgaba beneficios simbólicos que operaban como mecanismos y resortes de la distinción. Asimismo, suponía poseer ciertos capitales educativos legítimos y una conducta sujeta a la moral y a las buenas costumbres. Mientras que la conducción de ambas asociaciones era monopolizada por los reductos tradicionales de la sociedad bahiense, el público destinatario era más restringido en la AC que en la ABR. La gratuidad de los conciertos de esta última contrastaba con la exclusividad de las presentaciones de la AC.

⁶³ Se ofrecieron ágapes en las lujosas instalaciones del Club Argentino a Isabel Marengo en 1935, a Antonieta Silveyra de Lenhardson en 1936 y, al año siguiente, a Nikolai Orloff en la residencia de Luis Bilotti.



El asociacionismo cultural se debatía, a su vez, entre la autonomía y la necesidad de patrocinio por parte del Estado. Pese a la condición de prescindencia política establecida en ambos estatutos, los vínculos entre los organismos civiles y los agentes estatales era fluido. Esto halla sus razones en que la dirección de las asociaciones estaba en manos de individuos que habían desarrollado una carrera en el campo político y que capitalizaban sus contactos en beneficio de aquellas. Los embates producidos por las crisis económicas e institucionales y por la creciente injerencia de la lógica de mercado en la diagramación de las actividades, constreñían la independencia de las asociaciones. A diferencia de la ABR –que había reglamentado la percepción de ayudas estatales desde fechas tempranas–, la AC evitó sistemáticamente el acercamiento a los poderes públicos. En la medida en que el Estado ampliaba sus injerencias, el otorgamiento de subsidios y de contribuciones aparejaba un mayor grado de control, que aumentó durante el peronismo y se prolongó luego de la autodenominada "Revolución Libertadora".

Por último, la tensión entre los músicos consagrados y los *amateurs* da cuenta de un amplio abanico de posibilidades en lo que respecta a su profesionalización. Los artistas que auspiciaba la AC vivían exclusivamente de sus actuaciones y, por lo tanto, cobraban por ellas. Contrariamente, la ABR promovía la presentación de músicos cuya principal ocupación era la docencia. Aunque algunos estaban consolidados en el ambiente cultural local y habían logrado intervenir en su dirección, la gran mayoría de ellos se desempeñaba como aficionados. A fin de mejorar su posición, estos renunciaban a la percepción de honorarios. Cabe señalar que, en general, el mundo de las expresiones académicas se vinculaba con la idea romántica del "artista genio" y parecía desenvolverse más allá de los intereses materiales y económicos. En este marco, los conciertos eran instancias de validación que pueden ser considerados como "efectos de campo", es decir, acciones que permiten definir posiciones en las relaciones con otros agentes. Así, las asociaciones coadyuvaban a la especialización de la música y a la formación de un público que era entrenado respecto de la escucha y familiarizado con las producciones académicas. Las audiciones no solo constituían momentos de ocio sino que también eran percibidos por la burguesía como indicadores de *status*, cultura y civilización.

Referencias bibliográficas

Agesta, María de las Nieves (2020) "Minerva en la Pampa, Sarmiento en el templo. Bibliotecas populares e historicismo arquitectónico en el sudoeste bonaerense a principios del siglo XX". *On the waterfront*, vol. 62, n°2. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/31139>

Agesta, María de las Nieves (2020) "Por amor al arte. El problema de la autonomía en el asociacionismo cultural bonaerense (La Asociación Cultural de

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

Bahía Blanca, 1919-1927). *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti*. Año 20, n°20, Córdoba, Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos A. Segreti, pp. 23-50.

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

Agesta, María de las Nieves (2016b). "A puertas abiertas. La Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca: reformismo, distinción social y configuración urbana (1882-1930)". *Estudios del ISHiR*, n°6.

Agesta, María de las Nieves (2015) "Modernismo de gente bien. Asociacionismo intelectual y cultura de élite en Bahía Blanca (1882-1930)". *V Jornadas Nacionales de Historia Social*. La Falda, Red Internacional de Historia Social-Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos Segreti", pp. Disponible en: http://www.cehsegreti.org.ar/historia-social-5/mesas%20ponencias/MESA%207/AGESTA_7.pdf.

Agesta, María de las Nieves (2013) "Del club social al asociacionismo cultural: La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1927)". *XIV Jornadas Interescuelas de Historia*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2013, p.7. Disponible en: <http://cdsa.academica.org/000-010/1010.pdf>

Agesta, María de las Nieves, Caubet, María Noelia y López Pascual, Juliana (2017) "Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)". En: Agesta, María de las Nieves, Cernadas, Mabel y López Pascual, Juliana (Eds.) *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: EdiUNS, pp. 131-178.

Agulhon, Maurice (2009) *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Baldasarre, María Isabel (2006) *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa.

Bruno, Paula (Dir.) (2014) *Sociabilidades y vida cultural Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Bruno, Paula (2012) "Presentación del Dossier: Sociabilidades culturales en Buenos Aires, 1860-1930". *Prismas*, vol. 16, n°2., pp. 161-166.

Catena, Alberto (2010) *Argentores. Un siglo en defensa del autor*. Buenos Aires: Argentores.

Caubet, María Noelia (2019) "Músicos en escena: asociacionismo cultural y consumo musical en Bahía Blanca (1930-1934)". Ponencia presentada en el *IV Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe*. Buenos Aires, Sociedad Internacional de Musicología ARLAC/IMS.

Caubet, María Noelia (2017) "Entre las preocupaciones materiales y las satisfacciones espirituales: la reorganización de la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1930-1932)". Ponencia presentada en las *VI Jornadas Nacionales de Historia Social* realizadas en La Falda y organizadas por la Red Internacional de Historia Social y el Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti".

Caubet, María Noelia (2013) "Músicos en red: trayectorias confluyentes en la creación del Conservatorio Provincial de Bahía Blanca (1957)". *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

De Nora, Tia (2004) *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dillon, César A. (2007) *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Buenos Aires, Dunken.

Fernández, Sandra (2013) "Sociabilidad, arte y cultura. Una experiencia en la Argentina de entreguerras". *História Unisinos*. São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Universidade de Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), Vol. 17, n° 3, pp. 248-256.

Fernández, Sandra (2010) *La Revista El Círculo o el arte de papel. Una experiencia editorial en la Argentina del Centenario*. Murcia: Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones.

Fernández, Sandra (2003) "La negación del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación El Círculo (1912-1920)". *Andes*. Salta, Universidad Nacional de Salta, n° 14, pp. 247-274.

Fiorucci, Flavia (2008) "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. París. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/24372>.

González Bernaldo de Quirós, Pilar (2015) "Sociabilidad y regímenes de lo social en sociedades post imperiales: Una aproximación histórica a partir del caso argentino durante el largo siglo XIX". En: Santiago Castillo y Montserrat Duch (Coords.) *Sociabilidades en la historia*. Madrid: La Catarata- Asociación de Historia Social, pp. 213-234.

Grisendi, Ezequiel (2014) "Los 'escritores de provincia' como tema: Mediadores culturales y circuitos literarios "periféricos" (Córdoba, 1940-1960)", *Trabajo y sociedad*, Santiago del Estero, n° 22.

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

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

Irurzun, María Josefina (2018) "Bayreuth en Buenos Aires: los wagnerianos y el Teatro de Ópera (Argentina, 1896-1914)". *Estudios del ISHIR*. Vol. 8, n°22.

Irurzun, María Josefina (2017) Redes de sociabilidad artística y cultural. El activismo wagneriano de los catalanes en Buenos Aires (Argentina, inicios del siglo XX). En: Reguera, Andrea (dir.) *Vínculos que forman redes: las dimensiones relacionales de lo social y sus articulaciones a escalas diferenciadas*. Buenos Aires: Teseo, p. 219-244.

Irurzun, María Josefina (2012) Inmigrantes, músicos y políticos: del asociacionismo previo a la gestión de políticas culturales en el país receptor. En: Cancino Hugo, de la Mora V. Rogelio, Medeiros de Menezes, Lená, y Benito Moya Silvano (eds.) *Miradas desde la historia social y la historia intelectual*:

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

América Latina en sus culturas: de los procesos independentistas a la globalización. Córdoba: Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S.A. Segreti”; Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Católica de Córdoba; Universidad Veracruzana, México, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, pp. 263-274.

Kruger, Clara (2009) *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Laguarda, Paula y Martocci, Federico (2019) "Sociedad, cultura y vida urbana en los pueblos de La Pampa: una aproximación a partir del teatro de Pedro E. Pico". En: Ferreyra, Silvana y Martocci, Federico (editores) *El Partido Socialista (re)configurado: Escalas y desafíos historiográficos para su estudio desde el "interior"*. Buenos Aires: Teseo, pp. 231-251.

Laguarda, Paula y Lanzillotta, María (2017) "La construcción del campo intelectual en La Pampa: el debate Girbal-Nervi y la posibilidad de una literatura regional". *Afuera. Estudios de crítica cultural*. n°17-18.

Landaburu, Alejandra, Fernández, María Elena y Macías, Flavia (1998) "Esfera pública, moralidad y mujeres de la élite. Sociedad de Beneficencia en Tucumán (1860-1920)". En: Hilda Garrido, Beatriz y María Celia Bravo (Coords.) *Temas de Mujeres. Perspectivas de Género*, 97-110. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Lanzillotta, María (2012) "La emergencia de grupos intelectuales en el Territorio Nacional de La Pampa. El Centro de Estudios Pampeanos, 1940-1944". En *Congreso Internacional de Historia Intelectual, "Miradas desde la Historia social y la Historia intelectual. América Latina en sus culturas: de los procesos independentistas a la Globalización"*. Córdoba.

Lécuyer, Marie-Claude (1994) "Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX siècle". *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne. Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIX-XX siècles)*. N° 20, Centre National de la Recherche Scientifique pp. 48-56.

Lipszyc, Delia y Villalba Carlos A. (2009) *El derecho de autor en la Argentina*. Buenos Aires: La Ley.

López, María Victoria (2016) "Instituciones, asociaciones y formaciones de "alta cultura" en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización". En: Agüero, Ana Clarisa y García, Diego (Comps.) *Culturas interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Villa María: Eduvim, pp. 35-60.

López, María Victoria (2009) *Elite letrada y alta cultura en el fin de siglo El Ateneo de Córdoba, 1894-1913*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (Tesina de licenciatura inédita), disponible en: <http://hdl.handle.net/11086/395>.

López Pascual, Juliana (2019) "Pequeñas anécdotas sobre las instituciones. Prerrogativas estatales, políticas públicas y asociacionismo cultural en la provincia de Buenos Aires (1955-1970)". En: Agesta, María de las Nieves y Juliana López Pascual. (coord.) *Estado del arte: cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: EdiUNS.

López Pascual, Juliana (2016) *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria.

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

Mansilla, Silvina Luz (2003) "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. año XVIII, n°18, Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, pp. 19-38.

Martínez, Ana Teresa (2018) "El periódico cultural La Brasa, un espacio de intercambios en el noroeste argentino". *Anales de la literatura hispanoamericana*. Vol. 46, pp. 283-299.

Martínez, Ana Teresa (2013) "Intelectuales de provincia, entre lo local y lo periférico". *Prismas*. Vol. 17, n°2, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 169-180.

Martínez Zuccardi, Soledad (2012) *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.

Murray, Verónica (2008) "Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino. La música coral en la Ciudad de Buenos Aires en la década del '30". En: *Actas de la Quinta semana de la Música y la Musicología. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

Moroni, Marisa y Laguarda, Paula (2019) "Actividades culturales, festejos institucionales y celebraciones familiares". En: *Un espacio italiano en las pampas. Historias y memorias del Cub Italiano de Santa Rosa*. Santa Rosa: EdUNLPam, pp. 52-72.

Pasolini, R. (2013) "Vida cotidiana y sociabilidad", en Juan M. Palacio (Dir.), *Historia de la Provincia de Buenos Aires, Tomo 4, De la federalización al advenimiento del peronismo (1880-1943)*. Buenos Aires, Edhasa, Unipe.

Pasolini, Ricardo (2006) *La utopía de Prometeo. Juan Antonio Salceda del antifascismo al comunismo*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires.

Rovira, Elvira (2007) "Los conservatorios y la actividad musical educativa entre 1944 y 1960". En: Musri, Graciela (Dir.) *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan*. San Juan: EFFHA, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan, pp. 85-112.

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

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

Salomón Tarquini, Claudia y Ana Romaniuk (2019) "Redes y espacios de sociabilidad de artistas pampeanos: COARTE, 1986-1995". En: *La selva, la*

“Civilizar el oído”. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)

pampa, el ande: las vías interiores de la cultura argentina. Santiago del Estero: EdUNSE.

Salomón Tarquini, Claudia y María de los Ángeles Lanzillotta (2016) *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina, siglo XX*. Rosario: Prohistoria.

Simonetta, L. y Zapata, H. (2009) “Las caras del burgués. Un ejercicio de reflexión acerca del coleccionismo, el arte y la cultura asociativa en Rosario, 1907-1930”, *Actas de las Segundas Jornadas de Historia Social*, Córdoba, CEH Prof. Carlos S. A. Segreti/Conicet y Centro de Estudios de Historia Americana Colonial (UNLP).

Veliscek, Elisabet (2019) "La Asociación Amigos del Arte de Rosario: salones, exposiciones e itinerarios de una institución moderna (1944-1959)". *Separata*. Rosario, año 17, n°24.

Vignoli, Marcela (Coord.) (2017) *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Vignoli, Marcela (2015) *Sociabilidad y cultura política. La Sociedad Sarmiento de Tucumán, 1880-1914*. Rosario: Prohistoria Ediciones.

Yunis, Micaela (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*. Vol. 2, n° 1.

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

Recibido con pedido de publicación 20/04/2020

Aceptado para publicación 10/06/2020

Versión definitiva 20/07/2020

