

# Los conciertos del Centenario. Nacionalismo, música y distinción en el aniversario de la fundación de Bahía Blanca (1928)

María Noelia Caubet<sup>1</sup>

## Resumen

El presente artículo indaga en la programación musical de los conciertos organizados por la Comisión Oficial del Centenario con motivo del aniversario de fundación de Bahía Blanca en 1928. Este acontecimiento constituyó un momento consagrador de balance y exhibición de los progresos de la ciudad en el que la música ocupó un rol destacado. En este marco fue estrenado el *Himno a Bahía Blanca*, escrito por Carlos Alberto Leumann y musicalizado por Pascual De Rogatis, cuya interpretación estuvo a cargo de un coro y una orquesta integrados por músicos locales. Asimismo, actuaron en sucesivas funciones los cuerpos estables del Teatro Colón de Buenos Aires. Sostenemos que los conciertos del Centenario procuraron intervenir en la construcción de la identidad nacional pero también se propusieron consolidar las diferencias entre las élites y los sectores populares. Desde una perspectiva que se inscribe en la Historia Cultural pero que incorpora herramientas teóricas de la Sociología, la Microhistoria y la Musicología, pretendemos demostrar las potencialidades que tiene la programación para analizar los nexos entre la música y la sociedad local, así como las tensiones presentes en las selecciones de los repertorios.

Palabras clave: Bahía Blanca, nacionalismo musical, Historia Cultural, programación de conciertos, repertorio.

## The concerts of the Centenary. Nationalism, music and distinction on the anniversary of the foundation of Bahia Blanca

## Abstract

The present article attempts to inquire into the musical programming of several concerts organized by the Official Commission of the Centennial on the occasion of the 1928's Bahía Blanca's foundation anniversary. This event constituted a consecration of the progress in the city where the Arts and music in particular, played a prominent role. It was

---

1 Profesora, Licenciada y Doctoranda 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. Es becaria del CONICET y su área de especialización es la Historia Cultural de la Música.

in this context that the *Himno a Bahía Blanca* [Bahía Blanca's anthem] was released, written by Carlos Alberto Leumann and musicalized by Pascual De Rogatis. The performance was in charge of a choir and an orchestra integrated by local musicians. In addition, the stable bodies of the Colon Theater of Buenos Aires performed in successive presentations. We maintain that these centenary concerts sought to intervene in the construction of national identity but also attempted to consolidate the differences between cultural elites and popular sectors. From a perspective that is inscribed in Cultural History but incorporates theoretical tools of Sociology, Microhistory and Musicology, we intend to demonstrate the potential of those programming to analyze the links between music and local society, as well as the tensions inherent to the selection of the repertoires.

Keywords: Bahía Blanca, musical nationalism, Cultural History, concert programming, repertoire.

## Introducción

Fundada en 1828 como “Fortaleza Protectora Argentina”, la ciudad de Bahía Blanca experimentó durante el siglo XIX un proceso de cambios materiales producto de su integración al modelo agroexportador como nodo ferro-portuario. Su incorporación al mercado económico internacional fue presentada por la prensa bahiense como un signo de modernidad asociado a la expansión británica (Ribas, 2008:40). En este sentido, el extraordinario crecimiento poblacional generó una comunidad fundamentada sobre la mezcla étnica: la ciudad era una “multitud de extraños” y este nuevo modo de interacción social era vivido como un símbolo de progreso (Ribas, 2008:28). Las transformaciones económicas y sociales sentaron las bases para un proceso de modernización que tuvo también una dimensión cultural concretada en la multiplicación y modificación de los medios de prensa, la dinamización de la literatura y las artes, la proliferación de instituciones y formaciones específicas, y en la aparición de nuevos mecanismos de distribución, circulación y consumo de los bienes culturales (Agesta, 2016).

La música fue, junto con el teatro, una de las primeras disciplinas artísticas en gozar de una amplia repercusión en el ambiente local. El estudio del canto, piano o violín constituía una parte primordial de la formación de toda señorita o joven culto de la élite y dio cuenta de la relevancia de la disciplina como factor de distinción social (Bourdieu, 2002). De hecho, el primer piano con el que contó la ciudad fue traído en la década de 1860 por Adela Casati de Caronti, una inmigrante francesa de origen italiano.<sup>2</sup> La enseñanza de la música estuvo a cargo de profesores

---

2 De esmerada educación, Adela Casati había llegado a Buenos Aires en 1855 con su esposo Filippo Caronti, desterrado por el gobierno de Italia por ser mazziniano. Fracasada la colonia agrícola militar en Nueva Roma, se instalaron en Bahía Blanca. Fue propuesta en 1858 para inspectora de la escuela de

particulares y numerosas academias privadas que impulsaron el interés por la disciplina en sus diferentes manifestaciones, promovieron un gusto específico y contribuyeron a conformar conjuntos de interpretación.<sup>3</sup> En particular, la Escuela Normal de Música (1915) de Luis Bilotti y la Escuela Superior de Música (1926) de Alberto Savioli resultan de especial relevancia puesto que estos artistas fueron agentes centrales en su enseñanza, en la creación de orquestas y en la formación de instituciones específicas, como la Asociación Cultural (Agesta, 2013).

La música generaba, además, nuevos espacios de sociabilidad: hacia principios del siglo XX, Estanislao Zeballos afirmaba que la cultura artística en la ciudad tenía por núcleo “The Lady’s Club”:

Están a la cabeza del mismo la señora de Simpson, gerente del Banco de Londres y Río de la Plata, la cual toca notablemente el violín, la señora de Viñas, del Banco de la Nación Argentina, una *mezzo-soprano* [*sic*] de distinguidas calidades de voz, modulación y gracia, y Mrs. Mac Gregor, una profesora inglesa de piano, laureada con el primer premio del conservatorio de Leipzig. Otros maestros y elementos rodean a este hermoso núcleo (Zeballos, 1901: 469).

Los aportes de los inmigrantes se evidenciaron también en los géneros populares. La conformación de bandas militares y civiles, los circos y el arribo de compañías teatrales argentinas y extranjeras que interpretaban zarzuelas y operetas fueron delineando un gusto acorde con las tradiciones extranjeras, en especial italianas y españolas (Martínez, 1913).

Hacia finales de la década del veinte, la apertura de nuevos circuitos y la disolución de otros,<sup>4</sup> así como la aparición de distintos actores que dieron un

---

niñas y el 9 de julio de 1861, cuando se inauguró el edificio de la escuela, hizo cantar por primera vez en público a los niños el himno nacional acompañándolo con el piano mencionado (Ribas, 2008: 334).

3 Desde fechas tempranas se conoce la existencia de conservatorios como “La Capital” (1889), dirigido por el violinista Andrés Dalmau; “Bahía Blanca” (1905), de Ana F. F. San Martín; “Eslava”, liderado por Beatriz Romero Palacios y perteneciente a la Sociedad de Socorros Mutuos Nueva España; “Chopin”, de la pianista Pilar Fenech; “Argentino”, de Domingo Amadori (1921), entre otros. Del mismo modo, se establecieron dependencias de academias prestigiosas de Buenos Aires como el Conservatorio “Williams” (1905), dirigido por Néstor Cisneros, los conservatorios “Santa Cecilia” (1907), de Juan Tomassini; “Rossini” (1915), conducido por Juan Quagliotti, y “Verdi” (1912) bajo la dirección de Livia Tatti de Bonomi, que fue incorporado al Conservatorio “Thibaud-Piazzini” de Buenos Aires (Mauger, 1998).

4 El año 1927 marca el fin de una etapa para la Asociación Cultural, que había dinamizado la vida musical de Bahía Blanca desde 1919. Su reorganización, en 1930, se hizo sobre las bases de un nuevo reglamento y de una nueva composición societaria acorde con las transformaciones culturales que había experimentado la ciudad.

impulso renovado al proceso de institucionalización de las artes,<sup>5</sup> marcarían el inicio de una nueva etapa cuya mejor concreción fueron los festejos del Centenario de la fundación de la ciudad. Este acontecimiento constituyó un momento consagratorio de balance y exhibición de los progresos bahienses. Durante las celebraciones se sucedieron actos, desfiles, exposiciones pictóricas, bailes y distintos torneos deportivos. Las artes y la música, en particular, ocuparon un rol destacado a través de la organización de muestras y conciertos por parte de la Comisión Oficial del Centenario (Ribas, 2012). De esta manera, se presentó en reiteradas funciones la Orquesta y el Coro del Teatro Colón de Buenos Aires y, para el acto oficial del 11 de abril, el músico y docente Luis Bilotti conformó una agrupación orquestal y vocal que interpretó por primera vez el *Himno a Bahía Blanca*, escrito por Carlos Alberto Leumann y musicalizado por Pascual De Rogatis.<sup>6</sup> Por su poder simbólico, la festividad se convirtió en un punto de quiebre para la historia cultural local. Los conciertos del Centenario visibilizaron el interés y la vitalidad del ambiente musical bahiense que se había materializado en la creación de organismos de interpretación e instituciones educativas y en la conformación de un público aficionado.

En esta investigación nos dedicaremos, entonces, a examinar los repertorios musicales planificados por la Comisión Oficial del Centenario con motivo del aniversario de fundación de Bahía Blanca. Pretendemos demostrar las potencialidades que tiene la programación para analizar los nexos entre la música y la sociedad local, así como las tensiones presentes en las selecciones de los repertorios. Sostenemos que los conciertos del Centenario procuraron intervenir en la construcción de la identidad nacional pero también se propusieron consolidar las diferencias entre las élites y los sectores populares. Nos referiremos, en primer lugar, a la creación y estreno del *Himno a Bahía Blanca* en el concierto oficial realizado el 11 de abril de 1928. A continuación, nos centraremos en la programación musical efectuada en dicha fecha y, por último, en los repertorios interpretados por la Orquesta y Coro del Teatro Colón de Buenos Aires. Finalmente, esbozaremos algunas conclusiones.

---

5 Hacia 1930 estos grupos crearon la Comisión Municipal de Bellas Artes, del Museo Municipal homónimo y otras organizaciones de carácter privado.

6 Aniello Salvador Pascual de Rogatis (1880-1980) fue un compositor y docente italiano nacionalizado argentino en 1910. En 1895 inició su formación musical en el Conservatorio de Música de Buenos Aires y en 1900 comenzó sus estudios de composición con Alberto Williams y fue designado profesor adjunto en este conservatorio. A diferencia de otros compositores argentinos que completaron su formación en Europa, de Rogatis permaneció en el país y se propuso explorar las expresiones culturales americanas (Goyena, 1999).

## Alcances de la investigación

Este trabajo presenta resultados parciales y preliminares de una investigación en curso.<sup>7</sup> A diferencia de los estudios tradicionales sobre la historia de la música que desde una perspectiva autorreferencial y descriptiva han analizado las transformaciones en clave biográfica o formalista pensamos que, lejos de ser meros marcos contextuales, lo social y lo cultural atraviesan a las prácticas musicales (Herbert, 2003). Desde las contribuciones de Joseph Kerman (1985) en la década del ochenta, la Musicología ha cuestionado la visión autónoma de las producciones y los consumos musicales y se ha abierto a distintos enfoques disciplinarios provenientes de la Historia, la Antropología, la Sociología, entre otros. En este sentido, nuestra investigación se inscribe en el ámbito de la Historia Cultural –centrada en las representaciones, las prácticas y los mecanismos de gestación, transmisión y producción simbólica a partir de los cuales los agentes aprehenden y construyen su realidad social– (Rioux y Sirinelli, 1998) e incorpora herramientas teóricas provenientes de la Musicología, de la Sociología y de la Filosofía. No obstante, esta perspectiva no implica relegar las especificidades y dimensiones particulares de los fenómenos musicales sino que se propone pensarlos a partir de sus condiciones socio-históricas.

Al enfocarse en el espacio bahiense, esta investigación intenta completar los relatos centrados en la experiencia porteña para recuperar la complejidad de la historia cultural argentina y poner en diálogo las realidades locales con las de las metrópolis. “Lo local” es pensado de forma situada pero en relación permanente con otros centros culturales y administrativos del país, sin considerarla como reflejo de otros procesos ni como una excepcionalidad a la norma impuesta por estos núcleos. Según Sandra Fernández,

los estudios regionales y locales, encarados desde análisis exhaustivos de casos, no son referentes anecdóticos de un pasado más remoto o más cercano, ni tampoco son fruto de investigaciones parciales que no disponen de un contexto de comprensión significativo; por el contrario, ellos hacen que la Historia –en tanto disciplina por excelencia del contexto– subraye la potencialidad de la

---

7 Una versión previa de este artículo fue presentada como trabajo final del seminario de posgrado “Orientaciones teóricas y metodológicas en Musicología” dictado por la Dra. Silvina Luz Mansilla y cursado en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina entre los días 18 y 23 de julio de 2016. Agradezco a la Dra. Mansilla la lectura de este artículo y sus valiosas recomendaciones. La investigación se inscribe, asimismo, en el Plan de Doctorado: “La institucionalización de la música en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1928-1959)” dirigido por la Dra. Mabel Cernadas de Bulnes y el Dr. Ricardo Pasolini.

representatividad del caso en la comprensión del todo, la interpretación de la particularidad para esbozar un plano general, la explicación de lo singular para la complejización de la totalidad (Fernández, 2007:44).

Desde esta perspectiva se evita caer tanto en el error del localismo anecdótico como en la falsa idea de concebir lo micro como reflejo de la historia general. Refiriéndose específicamente a la música, Fátima Graciela Musri sostiene que la mirada local no se opone a la global sino que permite ver en la dimensión micro los procesos musicales particulares y los que también son nacionales. En este sentido, el estudio local tiene valor en sí mismo (Musri, 2013). La reducción de escala a partir de un análisis microscópico y el estudio intensivo del material documental permiten revelar la densa red de relaciones que configuran la acción humana a partir de la exploración de lo micro y su articulación con preguntas más generales. En este sentido, el principio fundamental de la práctica micro-histórica consiste en reducir la escala de observación y no las dimensiones de lo analizado, no se trata de estudiar cosas pequeñas sino de mirar puntos específicos pero hacerse preguntas más generales (Barriera, 2002: 63).

### **Un himno para Bahía Blanca**

En los anales artísticos y sociales de Bahía Blanca difícilmente se encuentra parangón entre los festivales realizados con elementos propios y la velada de anteaer en el Teatro Municipal, que tan indeleble y grata impresión dejó en nuestra sociedad. Fue un verdadero acontecimiento artístico y social, tanto por las interpretaciones en la escena cuanto por la cantidad y la calidad del público que desbordaba la sala cuyo aspecto era imponente.<sup>8</sup>

Con estas palabras se refería el periódico local *El Atlántico* al evento que se realizó el 11 de abril de 1928 en el Teatro Municipal de Bahía Blanca y que contó con la presencia de autoridades nacionales, provinciales y locales, entre ellos el gobernador de la provincia de Buenos Aires Valentín Vergara, el vicegobernador Victoriano de Ortúzar, el ministro de Marina en representación del presidente Marcelo T. de Alvear, Alte. Manuel Domecq García, el intendente Municipal Ramón Ayala Torales y otros funcionarios que se ubicaron conjuntamente en el palco oficial. De manera similar, el diario *La Nueva Provincia* afirmaba que fue una

---

8 “La velada en el Municipal”. *El Atlántico* (Bahía Blanca), año IX, n°3031, 13-04-1928: 7.

“suntuosa fiesta en que se congregó lo más grande de nuestra sociedad” y resaltó que la sala se hallaba colmada de concurrencia.<sup>9</sup> El acto había sido organizado por la Comisión Oficial del Centenario, impulsada por el poder ejecutivo municipal e integrada en su mayoría por miembros de la Unión Cívica Radical [Fig. 1].



Figura 1: Comisión Organizadora de los Actos del Centenario.<sup>10</sup>

La ceremonia se inició con el *Himno Nacional Argentino* y, a continuación, se estrenó el *Himno a Bahía Blanca*, que fueron ejecutados por una orquesta y un coro dirigidos por Luis Bilotti.<sup>11</sup> Este músico había llegado a la ciudad en las primeras décadas del siglo XX y se había convertido en un agente central del ambiente cultural local. En 1915 fundó junto a Virgilio Panisse el Conservatorio

9 “La velada del 11 en el Municipal”. *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca), año XXX, n°10.078, 13-04-1928: 5.

10 La foto de la Comisión muestra sentado en el lugar central al Presidente, el líder radical Eduardo González (cuñado de Valentín Vergara), a su izquierda se encuentran tres representantes de las FFAA (Contraalmirante Carlos Daireaux, Coronel Juan Estivil y Capitán Tulio Guzmán) y a su derecha el secretario Carlos Cisneros (Intendente por la UCR desde el 11-6-1928 hasta el 1-1-1929) y Arthur Coleman. De pie está el Vicepresidente Enrique Julio, junto a Luis Dumortier, Norman M. Geddes (Concejal por la UCR), los médicos Francisco Perlender y Amado Cattáneo, el Tesorero Adrián Pillado, el Ingeniero Francisco Marseillan, el farmacéutico Aquiles Carabelli, Arturo Kierman (Concejal por la UCR), José Barreiro, y el conservador Francisco Cervini (Molina, 2007: 136).

11 No hemos hallado grabaciones de la primera interpretación en 1928, la más antigua que se encontró corresponde al año 1978.

“Panisse”, que luego cambió su nombre por el de Escuela Normal de Música.<sup>12</sup> La labor docente de Bilotti no se redujo a su desempeño en dicha entidad sino que también fue profesor en la Escuela Normal Mixta y en el Colegio Nacional, donde dirigió los coros institucionales. Fueron ochenta estudiantes de estas entidades y de la Escuela Nacional de Comercio los que interpretaron los himnos junto a una orquesta constituida por cincuenta músicos, cifra que, según el diario *El Atlántico*, nunca había sido alcanzada por los conjuntos locales.<sup>13</sup> Esta formación estaba integrada por alumnos, graduados y profesores de la Escuela Normal de Música junto a otros instrumentistas que se desempeñaban en Bahía Blanca.<sup>14</sup> Si bien la prensa sostuvo que se habían contratado profesionales para la ejecución, no brindó mayores datos al respecto.

En vísperas del aniversario local, la Comisión Pro Centenario había manifestado la necesidad de componer un himno para la ciudad. Sin embargo, las publicaciones de la revista *Índice* dieron cuenta de las discrepancias que existían respecto de este tema:<sup>15</sup>

La parte literaria y la parte musical que estarán al servicio de las sonadas fiestas del próximo centenario bahiense, no tendrán otro cometido sino el de sahumar la egolatría localista. Ese legítimo orgullo de nuestra ciudad, orgullo de su fuerte organismo comercial, no necesita de himnos ni de canciones. Canta solo en la voz de sus motores y se polemiza en los

---

12 Esta modificación tuvo su origen en el traslado de Panisse a Buenos Aires en 1921 y posiblemente se vinculó con el paso de Bilotti por la prestigiosa *École Normale de Musique* de París dirigida por el pianista Alfred Cortot. De acuerdo a Héctor Valdovino, egresado de la institución dirigida por Bilotti, Cortot había autorizado a este músico a utilizar dicho nombre para la escuela bahiense (Valdovino, 30-10-2014).

13 “La velada del miércoles próximo”. *El Atlántico* (Bahía Blanca), año IX, n° 3026, 06-04-1928: 9.

14 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 Kerleñevich, Darío Régoli, Jaime Goldstein, Tito Huerta, Adolfo Prozorovich, Juan Torrontegui, Pedro Yulita, José Escáriz, Roque Martello, Gregorio Scheines, Alba Régoli y Alfredo Kludt. Por su parte, Tobías Bonesatti, Francisco Brambilla y Eva Epstein de Bilotti fueron docentes de la institución. Ver: *Homenaje al Maestro Don Luis A. Bilotti en su 80° cumpleaños. Programa de Actos* (1964) Bahía Blanca: s/e.

15 La revista *Índice* fue el órgano quincenal de la agrupación bahiense del mismo nombre, exclusivamente dedicado a problemáticas artísticas. Su creación fue un hito para el campo cultural local y supuso la irrupción de las más innovadoras tendencias de la vanguardia artística de esa época. Fue fundada y dirigida por el músico y profesor universitario Tobías Bonesatti. De origen platense, se radicó en Bahía Blanca al ser contratado por Luis Bilotti para integrar el plantel docente de la Escuela Normal de Música. Se incorporó además a las redacciones de varios medios de prensa (como *Arte y Trabajo* y *El Atlántico*) y se convirtió en un activo promotor cultural (Agesta, 2016: 71).



arabescos infinitos que el humo de sus fábricas traza en el incomparable cielo de Bahía Blanca, su único gozo de alegría para los espíritus amplios y exquisitos. ¡Dios salve a Bahía Blanca de los profesionales del himno! ¡De los ramplones del himno! ¡De la indigencia mental de los himnómanos!<sup>16</sup>

Según esta perspectiva, la creación de una canción emblemática era vulgar e innecesaria ya que el progreso de Bahía Blanca se materializaba en la dimensión económica. Esta representación se contraponía con otra que acusaba a la localidad de ser una “ciudad fenicia” porque “la afanosa conquista del vellocino de oro es el único norte que polariza el enorme caudal de energías que a diario se invierte [...] Carece Bahía Blanca, en efecto, de necesidades estéticas, de inquietudes espirituales, de anhelos de superación” (*Arte y Trabajo*, 1928: s/d). En este marco, se convocó a un concurso con un premio de quinientos pesos para la mejor composición en verso sobre Bahía Blanca. El jurado, integrado por Roberto J. Payró, Pedro Miguel Obligado y Álvaro Lafinur, consideró que ninguna de las obras cumplía con sus expectativas. Por esta razón, Payró le solicitó a Carlos Alberto Leumann la escritura de la letra y, para su musicalización, fue contratado Pascual De Rogatis [Fig. 2].<sup>17</sup>



Figura 2: Pascual De Rogatis y Luis Bilotti (1928)

Archivo Histórico de Bahía Blanca

16 “Himnomanía”. *Índice* (Bahía Blanca), año I, n°3, 08-10-1927: 1.

17 Según *La Nueva Provincia*, el músico conocía la ciudad por sus esporádicos viajes como docente de la filial local del Conservatorio “Williams”. Ver: “Pascual de Rogatis”. *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca), 01-04-2010. [Online] Disponible en: <http://www.lanueva.com/Sociedad-/432137/pascual-de-rogatis.html> (último acceso 06-08-2018).

En el poema, la idea de progreso constituía uno de los ejes sobre el cual se vertebraron expresiones como “a infinita grandeza te orientas y es tu nombre una imagen de luz”, “se presente tu gloria mundial” y “progreso inmortal” que se vinculaban con las transformaciones económicas y sociales que estaba experimentando la ciudad. De acuerdo al análisis efectuado por Diego Gonzalo Cejas, la letra del *Himno* dio cuenta de una atmósfera optimista en la que se 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 (Cejas, 2007).<sup>18</sup> Respecto de la música, el himno se encuadra en el academicismo europeo, aunque en la introducción emplea una escala pentatónica que posiblemente se relaciona con las búsquedas americanistas de Pascual De Rogatis [Fig. 3].<sup>19</sup> Desde las primeras décadas del siglo XX, el compositor había orientado su producción hacia el nacionalismo, incluyendo elementos musicales de los nativos americanos (Goyena, 1999: 424).



Figura 3: Escala pentatónica en la introducción del *Himno a Bahía Blanca*.

El himno fue interpretado por un coro y una orquesta con integrantes bahienses, aspecto que fue destacado por el programa del concierto y por la prensa. El primero se refirió a las “expresiones de cultura artística, exclusivamente locales, bella realidad presente y visión reducida de un futuro espiritual”.<sup>20</sup> Así, se enfatizaba el carácter inaugural de este evento y se generaban expectativas en torno a la posible continuidad de las formaciones. De la misma manera, la prensa afirmó que “en el interesante acto

18 En la actualidad no se canta el himno completo. El Concejo Deliberante de Bahía Blanca sancionó el 9 de abril de 1999 la ordenanza número 10.469, mediante la cual se reconoció oficialmente como *Himno a Bahía Blanca* la composición original de Carlos Alberto Leumann y Pascual De Rogatis conforme el arreglo y orquestación introducidas por el maestro César Inchausti, aunque suprimiendo la tercer estrofa de la letra original: “Avanzada de luz, blanca aurora/ fue tu antiguo, tu heroico fortín/ tú quebraste la flecha del indio/ humillando su hirsuta cerviz.” De hecho, en el programa del concierto de 1928 se transcribe una quinta estrofa que no se halla en la partitura: “Y en tu amor hay prodigio y hay llama/ de futura y sagrada inquietud/ ya tu activo presente construye/la ciudad maravilla del sur”.

19 Agradezco los comentarios y apreciaciones del Lic. Guillermo Carro, especialista en la obra pianística de Pascual De Rogatis.

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

tomará parte lo más selecto y preparado con que cuenta Bahía Blanca en el orden artístico. La orquesta que intervendrá y que constituirá el número especial de la velada, estará también constituida por elementos locales, exclusivamente”.<sup>21</sup> Podemos suponer que estas expresiones, y aquellas publicadas luego de la función, legitimaban las iniciativas musicales de Bahía Blanca y a sus emprendedores. En efecto, los comentarios de la prensa enfatizaron la cantidad de músicos congregados, la precisión armónica de las interpretaciones debida a “la exigente batuta del señor Bilotti, afirmándose el prestigio de los ejecutantes y del director” y los vigorosos aplausos por parte de los asistentes que se mantenían en pie.<sup>22</sup> Luego del *Himno a Bahía Blanca*, Pascual De Rogatis “salió a escena y agradeció las demostraciones del público”.<sup>23</sup> Estas estrategias podrían ser indicios de la paulatina autonomización de un campo musical en configuración.<sup>24</sup> Empleamos aquí la teoría de los campos de Pierre Bourdieu no como un sistema estabilizado de conceptos a aplicar sino como una manera de ver, pensar y trabajar. Esto nos permite, por un lado, eludir el uso mecánico de teorías y etiquetas y, por otro, evitar que en la excesiva sistematicidad se pierdan de vista las particularidades de la configuración social local (Martínez, 2007).<sup>25</sup>

### **Atraer al oyente: la programación musical del concierto aniversario**

Si bien formaron parte del acto oficial del Centenario diferentes números artísticos,<sup>26</sup> en esta investigación nos dedicaremos al análisis de la selección musical, integrada por obras de distintos géneros y períodos. Tal como sostiene William Weber, los conciertos de miscelánea se habían originado en Europa hacia finales del siglo XVII y no estaban destinados a un público de especialistas sino que se dirigían a complacer los gustos de diferentes personas (Weber, 2011). Sobre la base de una

21 “La velada del miércoles próximo”. *El Atlántico* (Bahía Blanca), año IX, n° 3026, 06-04-1928: 9.

22 “La velada en el Municipal”. *El Atlántico* (Bahía Blanca), año IX, n° 3031, 1-04-1928: 7.

23 “La velada del 11 en el Municipal”. *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca), año XXX, n° 10.078, 13-04-1928: 5.

24 Concebimos al campo como un espacio de tensión de fuerzas donde los agentes detentan ciertos capitales, se hallan en pugna entre sí, se enfrentan o se nuclean y le confieren una estructura determinada en un momento dado (Bourdieu, 1983).

25 Sobre los riesgos de la mecanización y aplicación de la teoría ver Plesch (2015).

26 En el acto se dio a conocer el fallo del jurado respecto de un concurso literario realizado con motivo del aniversario de la ciudad, se presentó un Friso Incaico que estuvo a cargo de un numeroso conjunto de niñas y que consistió en una representación de la renovación del fuego sagrado y de la adoración del sol. Asimismo, hubo dos números de declamación a cargo de María del Carmen Fonrouge Miranda, “El saludo a Bahía Blanca en su primer centenario” del presbítero Dr. A. Calcagno y “La cena de los tres cardenales” de Julio Dantas.

retórica destinada a captar a los oyentes, estas presentaciones se caracterizaban por un conjunto coherente de prácticas y repertorios que la audiencia conocía y disfrutaba. Evidentemente, la selección musical de la función de gala del aniversario bahiense respondió al interés de la Comisión Pro Centenario por atraer a distintos grupos sociales de la ciudad. Así, el programa alternó entre números instrumentales y vocales, entre obras académicas y populares. Hemos dividido al concierto en dos secciones principales: aunque hay dos obras latinoamericanas, la primera parte estuvo dedicada a la interpretación de música académica procedente en su mayoría de Europa y, la segunda, se destinó al repertorio folclórico argentino [Cuadro 1]. Respecto de las fechas de composición, los organizadores privilegiaron el período que va desde mediados del siglo XIX hasta la década contemporánea a la presentación.

Obra	Compositor y transcriptor	Año de estreno	Origen	Intérpretes
<i>Himno a Bahía Blanca</i>	Pascual De Rogatis	1928	Argentina	Coro y orquesta dirigidos por Luis Bilotti
<i>Lejos de ti</i>	Manuel Ponce	1914	México	Canto: Renée Dumortier Piano: Celia R. de Avanza
<i>Tema y variación</i>	Heinrich Proch	?	Austria	
“Suspiro”	Franz Liszt	1845-1849	Austro-Hungría	Piano: Elba Ducós
<i>Estudio patético</i>	Alexander Scriabin	1894	Rusia	
<i>Obertura criolla</i>	Ernesto Drangosch	1920	Argentina	Piano y orquesta Eva Epstein de Bilotti
<i>Rapsodia española</i>	Liszt-Busoni	1894	Alemania	
<i>Zamba</i>	Pesca-Dozo <sup>27</sup>	?	Argentina	Conjunto de guitarras dirigidas por Juan Manuel Dozo <sup>28</sup>
<i>Vidalitas</i>	Antonio Sinópoli	?	Argentina	
<i>Marcha de San Lorenzo</i> <sup>29</sup>	Cayetano Alberto Silva-Antonio Sinópoli	ca. 1925	Argentina	

Cuadro 1: Acto del 11 de abril de 1928.<sup>30</sup>

- 27 Creemos que se trata de Juan Manuel Dozo, el director del conjunto de guitarras.
- 28 Juan Manuel Dozo Jorgensen fue un guitarrista y profesor nacido en Bahía Blanca el 21 de enero de 1902. De formación autodidacta, se dedicó a la enseñanza del instrumento en el Conservatorio “Argentino”, dirigido por Domingo Amadori. Además, era el titular del negocio “Dozo Sport”, dedicado a la venta de artículos deportivos, instrumentos y ediciones musicales. En dicho local funcionó la delegación de la firma “Breyer Hermanos” de la Capital Federal (Prat, 1934:110).
- 29 Los alumnos de Sinópoli de la Academia Prat habían estrenado la *Marcha de San Lorenzo* el 25 de noviembre de 1925 (Prat, 1934:296).
- 30 Elaboración propia sobre la base del programa de concierto.

Las dos primeras obras, escritas para canto y piano, se caracterizan por una estética romántica. Mientras que la primera es del compositor Manuel Ponce (1882-1948), uno de los representantes del romanticismo musical mexicano, la segunda corresponde a Heinrich Proch (1809-1878) y es una pieza para soprano de coloratura que enfatiza el virtuosismo y el dominio de la técnica vocal. Del mismo modo, los estudios de Franz Liszt (1811-1886) y de Alexander Scriabin (1872-1915) requieren un dominio riguroso de la técnica pianística. El tercero de los los *Trois études de concert*, “Suspiro” de Liszt es un complejo ejercicio de cruce de manos en el que la melodía pivotea entre ambas extremidades y se apoya en una serie de arpeggios que la sostienen. Por su parte, la ejecución del *Estudio en Re sostenido menor*, Op. 8, n°12 de Scriabin incluye dificultades considerables en los acordes distantes que realiza la mano izquierda y octavas que refuerzan una melodía dramática, en la derecha. La prensa se refirió a Elba Ducós como “la eximia pianista [que] estuvo a la altura de sus mejores instantes de inspiración artística. Fueron ejecuciones maestras las suyas. El público así lo entendió y después de haberla escuchado con religioso silencio la aplaudió largamente”.<sup>31</sup> Dado que el virtuosismo se había convertido en el foco estético dominante de las artes performáticas en el siglo XX, es posible que estas complejas interpretaciones despertaran la admiración del público no especializado y consagraran la actividad musical y docente de los artistas (Gilmore, 1993: 222).

El repertorio para piano y orquesta estuvo integrado por dos obras. En primer lugar, se presentó la *Obertura criolla* de Ernesto Drangosch en la cual el compositor citó la milonga *No me tires con la tapa de la olla*. Allí introdujo elementos rítmicos y melódicos que aludían a la canción popular y que, por ser un género fronterizo entre el mundo urbano y el rural, repercutía en gran parte de la audiencia (Mondolo, 2006: 13). Evidentemente, la inclusión de obras de concierto con temas reconocibles por el público apelaba a generar su adhesión pero, al mismo tiempo, implicaba un accionar pedagógico por parte de los organizadores del concierto. En consecuencia, las melodías populares se presentaban mediadas por la reelaboración de compositores legitimados y formados académicamente.<sup>32</sup>

31 “La velada del once en el Municipal”. *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca), año XXX, n° 10.078, 13-04-1928: 5.

32 La inclusión de la *Obertura criolla* en el programa podría vincularse con los nexos creados entre Drangosch y los músicos de Bahía Blanca desde la primera década del siglo XX ya que había participado en la fundación del Conservatorio “Panisse”, junto a Virgilio Panisse y a Luis Bilotti. Esta institución, posterior Escuela Normal de Música, estuvo incorporada al Conservatorio Drangosch de Buenos Aires entre 1915 y 1925. Suponemos que los vínculos se vieron interrumpidos en dicho año por el fallecimiento del músico.

A continuación, se presentó la *Rapsodia española* compuesta por Franz Liszt para piano y arreglada por Ferruccio Busoni para ser ejecutada junto con la orquesta. De manera similar a la anterior, esta obra recupera melodías de la música popular española, como la folía y la jota aragonesa. Según Busoni, la rapsodia en su forma original

...pide al ejecutante la exigencia más grande sin proporcionar la posibilidad, aun con el mejor éxito posible, de llegar al clímax con una luz suficientemente brillante. Los obstáculos se hallan en el fraseo, en las dificultades del instrumento y en la fuerza limitada del pianista. Aún más, el carácter nacional de la pieza requiere sombras de color que solamente la orquesta puede dar... (Busoni, 2004: 68).

La impronta nacional fue destacada también por *El Atlántico* al referirse a la velada del once de abril como “una fiesta de nuestra raza” en la que se ofrecía un “cariñoso homenaje a nuestra madre patria”.<sup>33</sup> De acuerdo a lo publicado por la prensa local, la *Rapsodia española* fue la composición que recibió más aplausos y la única que, por la insistente ovación del público, fue ejecutada nuevamente. De este modo, la interpretación de esta obra y su favorable recepción por parte de la audiencia podría dar cuenta de la pervivencia de los vínculos identitarios con aquella nación europea.

La última parte del concierto estuvo dedicada al repertorio folclórico para guitarra. Aunque no hemos hallado suficiente información sobre estas obras, podemos suponer que su programación se vinculó con la importancia asignada a la guitarra como emblema musical de la “argentinidad” y, en consecuencia, con el proceso de construcción de la identidad nacional (Plesch, 1996). De hecho, el imaginario de la pampa y del gaucho se había convertido en el paradigma nuclear de los discursos literarios y visuales de la época (Giordano, 2009). En este sentido, la interpretación del conjunto de guitarras no solo constituyó una enunciación directa de las danzas criollas rurales sino que también remarcó el rol de la guitarra como solista, al requerir de una mayor especialización por parte de los instrumentistas. Por consiguiente, la selección de composiciones y transcripciones de Antonio Sinópoli –formado en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires con Julio S. Sagreras– podría relacionarse con el proceso de legitimación de la guitarra en los circuitos de la música académica (Plesch, 1995;

33 “La velada del miércoles próximo”. *El Atlántico* (Bahía Blanca), año IX, n° 3026, 06-04-1928: 9.

Olmello y Weber, 2013). Así, *El Atlántico* consideró al instrumento de la siguiente manera:

La guitarra tiene bellas posibilidades y los compositores comienzan a escribir directamente para este instrumento y a darse cuenta de que **su valor es autónomo, independiente. La guitarra tiene un gran carácter y por lo tanto un gran porvenir**: su música es suave, fina, leve, prendida, cuidada, música hecha con tamiz, lírica perfumada. La guitarra se ajusta maravillosamente a nuestro carácter, por ser tan individual, tan abocada, tan apretada a quien la toca y, por ende, tan confidencial y tan dramática. Por eso la guitarra es vaporosidad, sutileza, rumor de seda en carretes de melodía. Un arte tan escaso, tan limpio, tan limitado, por fuerza debe estar sostenido por mayores riesgos. Toda la música es un arte de equilibrio, pero un andamiaje no es lo mismo que una simple cuerda. Hay instrumentos que ofrecen más anchura, más recursos, más posibilidades de trepar por sus escalas sin caerse. La guitarra no. Lo mismo que el arte del malabarista, no admite trucos [...] la guitarra exige, más que otro instrumento cualquiera, ciertas cualidades de finura y de sensibilidad indispensables.<sup>34</sup>

Además de resaltar las habilidades técnicas y estilísticas que requiere la ejecución de la guitarra, el diario se refirió a Juan Manuel Dozo, director del conjunto, como un músico profesional.<sup>35</sup> Del mismo modo que los organizadores del concierto, la prensa contribuyó a legitimar la posición de los guitarristas en el ambiente musical bahiense.

El concierto del 11 de abril presentó, entonces, una organización miscelánea que articuló las expresiones populares con las académicas e intentó atraer a espectadores de diversos gustos y procedencias. Propuso una selección de obras canónicas de la música europea junto con composiciones contemporáneas que respondían al nacionalismo musical y que se enfocaban especialmente en la interpretación del repertorio guitarrístico. Esta estética se combinó con otra que, si bien era académica, aludía a los valores tradicionales y al pasado colonial.

34 “Velada de gala en el Municipal”. *El Atlántico* (Bahía Blanca), año IX, n° 3027, 08-04-1928: 9. El resaltado es nuestro.

35 El conjunto instrumental estaba compuesto en su mayoría por alumnos de Juan Manuel Dozo.

## Música sinfónico-coral y repertorios diferenciados

Entre el 12 y el 14 de abril de 1928 se presentaron en el Teatro Municipal de Bahía Blanca la Orquesta y el Coro estable del Teatro Colón de la Capital Federal dirigidos por César Stiattesi. Estas agrupaciones estaban integradas por ciento sesenta y ocho músicos y habían sido conformadas en 1925, en una coyuntura política que había propiciado la institucionalización de la música en Buenos Aires (Mansilla, 2006). Desde la prensa local se proponía que los organismos estables del Colón se presentaran en el marco de las celebraciones por los primeros cien años de Bahía Blanca para que los festejos no se redujeran “a bombas, fuegos de artificio, gallardetes, banderas, iluminación, músicas puebleras, banquetes, discursos, desfiles, bailes, a un puro ruralismo con frac”.<sup>36</sup> Así, la actuación de músicos consagrados en los centros culturales del país jerarquizaba el evento, generaba pautas de una sociabilidad moderna y distinguida y contribuía a educar el gusto estético del público. Puesto que Bahía Blanca no contaba con organismos musicales de tales dimensiones, estos conciertos abrieron el panorama hacia los géneros sinfónico-corales que, con escasas excepciones, no solían ser habituales en las audiciones.

El primer concierto efectuado el 12 de abril fue dirigido con exclusividad hacia las autoridades políticas que se encontraban en la ciudad. En dicha oportunidad, se interpretó la *Misa de Réquiem* de Giuseppe Verdi compuesta para cuarteto vocal, coro y orquesta.<sup>37</sup> Con un tratamiento altamente dramático y solemne, esta obra –compuesta en siete movimientos– apelaba a un público con un nivel común de gusto definido jerárquicamente, ciertos conocimientos musicales y un capital educativo y cultural distintivo.<sup>38</sup> A diferencia de la uniformidad y el alto grado de especialización de este programa, el concierto del día 13 estuvo integrado por obras del repertorio romántico y del nacionalismo musical argentino [Cuadro 2].<sup>39</sup> Esto había sido requerido particularmente por la Comisión del Centenario que definió a la presentación como “popular”. La función fue abierta para todo público y los precios de las entradas variaron entre \$1 y \$5 pesos m/n.<sup>40</sup>

36 “Conciertos sinfónicos”. *Índice* (Bahía Blanca), año I, n°6, 26-11-1927: 2.

37 Los solos estuvieron a cargo de la soprano Adelina Agostinelli, la *mezzosoprano* Dolores Frau y los tenores Carlos Rodríguez y Juan Cairo.

38 Sobre el *Réquiem* de Verdi ver Rosen (1995).

39 Si bien no hemos hallado los programas correspondientes a estos conciertos, reconstruimos la selección musical por medio de las publicaciones efectuadas en la prensa.

40 Los palcos para cuatro personas costaban \$25, las plateas, entradas a palco y tertulia en primer piso \$5, tertulia en segundo piso \$2 y paraíso \$1 m/n.



Obra	Compositor	Año de estreno	Origen
<i>Sinfonía n° 5 Op. 67</i> Allegro con Brío	Ludwig Van Beethoven	1804-1808	Alemania
“Obertura” de <i>Tannhäuser</i>	Richard Wagner	1843-1845	Alemania
“La Alborada”	Felipe Boero	1928	Argentina
<i>Vidalita</i>	Juan Bautista Massa	1924	Argentina
<i>La muerte del payador</i>	Juan Bautista Massa	1924	Argentina
“Mate amargo”	Alfredo Luis Schiuma	¿1929?	Italia (nacionalizado argentino)
<i>Los Zorzales</i>	Francisco Payá	¿?	España (radicado en Buenos Aires)
Cielito: <i>La Vieja</i>	Gilardo Gilardi	Antes de 1924	Argentina

Cuadro 2: Función del 13 de abril de 1928.<sup>41</sup>

La presentación comenzó con dos fragmentos sinfónicos: el primer movimiento de la quinta sinfonía de Beethoven, una de las composiciones más conocidas del músico alemán y la “Obertura” de la ópera *Tannhäuser* de Wagner. La ejecución de las obras de manera parcial suponía un oyente informal, no especializado y respondía a la estructuración del programa en forma de miscelánea. La segunda parte del concierto fue ejecutada por un coro *a cappella* y se centró en el repertorio argentino. En los años veinte, la producción del nacionalismo musical había sido nutrida en todos los géneros. Específicamente, la canción de cámara y el repertorio coral fueron muy frecuentados por los compositores ya que permitían llegar a públicos amplios. Felipe Boero había enfatizado la importancia del canto en español y había desarrollado una activa labor en el ámbito coral que se profundizaría en la década del treinta (Murray, 2010). Las obras seleccionadas en esta segunda parte del programa recuperaron ritmos, gestos e inflexiones melódicas del folclore argentino que fueron trabajados académicamente por los compositores mencionados.

El problema de la identidad nacional devino en un tópico dominante en las élites argentinas durante las primeras décadas del siglo XX. El fuerte componente extranjero de la sociedad parecía conducir hacia la disgregación interna y, por consiguiente, era necesario impulsar la formación de la nacionalidad no solo como factor aglutinante para la cohesión social, sino como un instrumento de afirmación de la nación y su soberanía (Bertoni, 2001). Ante la penetración poblacional masiva, se organizó un pasado nostálgico para generar identificación en torno a

41 Elaboración propia sobre la base de las publicaciones de la prensa.

los elementos populares rurales (Agesta, 2007). Refiriéndose a este concierto, el periódico *El Censor* afirmaba que los espectadores habían podido apreciar “anoche, mejor que en la [función] del jueves, en razón de que el programa musical era ayer de **más fácil comprensión**, la bondad del conjunto tanto de voces como de instrumentos musicales”.<sup>42</sup> Los contemporáneos repararon en las disimilitudes entre las programaciones y parecieron indicar que la *Misa de Réquiem* no fue comprendida o bien, que su interpretación no había impactado en el público.

El último concierto se desarrolló el día 14 y, nuevamente, estuvo dirigido a las autoridades. Como se observa en el siguiente cuadro, hay un predominio del repertorio alemán del siglo XIX, con especial énfasis en la obra de Richard Wagner [Cuadro 3]. Se seleccionaron múltiples fragmentos corales y una sección instrumental, la “Obertura” de *Los Maestros cantores de Núremberg*.

Obra	Compositor	Año de estreno	Origen
<i>Mefistófeles</i>	Arrigo Boito	1868	Italia
<i>Buque fantasma</i> , “Coro de los marineros”	Richard Wagner	1843	Alemania
<i>Madame Butterfly</i> , coro a boca chiusa	Giacomo Puccini	1904	Italia
<i>Der Freischütz</i> , “Coro de los cazadores”	Carl Maria von Weber	1821	Alemania
<i>Buque fantasma</i> , “Coro de las hilanderas”	Richard Wagner	1843	Alemania
<i>Tannhäuser</i> , “Marcha”	Richard Wagner	1845	Alemania
<i>Maestros cantores</i> , “Obertura”	Richard Wagner	1868	Alemania
<i>Iris</i> , “Himno al sol”	Pietro Mascagni	1898	Italia

Cuadro 3: Función del 14 de abril de 1928.<sup>43</sup>

La estética wagneriana, promovida por la mayor parte de los intelectuales desde las postrimerías del siglo XIX, permitía establecer jerarquías de prestigio diferenciales. Mediante la impugnación de la lírica italiana, los “wagnerianos” afirmaban su dominación atribuyéndose una superioridad y erudición intelectual que se manifestaba en sus gustos y prácticas musicales (Pasolini, 1999: 236-237). De hecho, la década del veinte estuvo signada por la expansión del repertorio germánico en Buenos Aires, vinculada con el afianzamiento de la Asociación

42 “El tercer concierto de los coros y la orquesta del Colón se realiza esta noche en el Municipal”. *El Censor* (Bahía Blanca), año XXII, n°5874, 14-04-1928: 5. El resaltado es nuestro.

43 Elaboración propia sobre la base de las publicaciones de la prensa.

Wagneriana y con el arribo a la capital de numerosos músicos procedentes de Alemania y Austria.<sup>44</sup> Por su parte, la lucha simbólica entre wagnerianos y anti-wagnerianos ha podido rastreadse en la prensa bahiense de la primera década del siglo XX. Los partidarios de la ópera italiana, vinculados al grupo inmigratorio de carácter popular, se oponían a los wagnerianos, intelectuales destacados de la élite local. Tal como sostiene M. de las Nieves Agesta, la definición de un gusto refinado y erudito, ligado al progreso y al desarrollo de las naciones industriales, proporcionaba el fundamento para la construcción de una representación de la clase dominante. De esta manera, afirmaba su superioridad frente a la masa inmigratoria recientemente incorporada al territorio argentino (Agesta, 2007: 3).

Como se puede observar en el cuadro 3, la totalidad del repertorio pertenece al género operístico. Desde el siglo XIX, el *dramma in musica* había alcanzado un rol hegemónico en la programación de conciertos en Buenos Aires y estaba muy arraigado entre la audiencia porteña. De hecho, su importancia se acentuó durante la presidencia de Marcelo T. de Alvear dado que la Primera Dama, Regina Pacini, se había destacado en el ambiente lírico y era una habitual consumidora de este género (Mansilla, 2006: 318). Asimismo, la ópera suscitaba una compleja sociabilidad teatral en la que se establecía una estratificación social y, a la vez, un modelo global de hábitos culturales que se convertía en la metáfora de un aprendizaje civilizatorio (Pasolini, 1999: 229).

Además del repertorio alemán señalado, se presentaron tres números de óperas italianas. *Mefistófeles* fue compuesta por Arrigo Boito y se basó en el tema faustiano de Goethe. Allí intentó plasmar la forma de composición wagneriana aunque su concepción musical permaneció fiel al aria del *bel canto* (Honolka, 1983: 322). Por su parte, el “Himno al Sol” de la ópera *Iris* y el coro a *boca chuisa* de *Madame Butterfly* recuperaron temas y elementos sonoros del exotismo oriental, vigente en aquella época. En especial, la obra de Mascagni ha sido relacionada con la escuela verista de finales del siglo XIX, caracterizada por el retrato realista de la sociedad y el despliegue de un fuerte carácter regional mediante el uso de canciones y danzas típicas (Latham, 2008: 1560).

La prensa se refirió a la cultura musical de la numerosa y selecta audiencia que escuchó los conciertos con respetuosa atención.<sup>45</sup> Destacó además que el público

44 En la década del veinte arribaron a Capital Federal la Orquesta Filarmónica de Viena, Richard Strauss; se estrenó la “Tetralogía” wagneriana y la primera versión alemana de *Párisfal*, interpretada por cantantes alemanes. Asimismo, el Teatro Colón comenzó a contratar solistas alemanes y austríacos desde 1922 (Mansilla, 2006: 328).

45 “La orquesta y los coros del Colón”. *El Atlántico* (Bahía Blanca), año IX, n°3038, 20-04-1928: 5.

se había manifestado con aplausos prolongados que insistían en la repetición del “Himno al Sol”. Aunque el *bis* no se efectuó, *La Nueva Provincia* señaló que su pedido daba cuenta del notable éxito de la interpretación.<sup>46</sup> Por el contrario, la revista *Índice* polemizaba sobre las actuaciones de los cuerpos artísticos del Colón:

Otro aplauso y sonoro, tributamos a la Comisión Oficial del Centenario. La venida de la Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires nos ha parecido muy bien. Lástima que no era toda la orquesta ni eran, los que la componían, todos del Colón. Más lástima, todavía, que haya resultado un espectáculo para unos pocos, como han resultado también otros. Y lástima, por fin, que la orquesta haya dado pruebas de una inferioridad manifiesta con respecto a la que actúa en el Colón. Coros inclusive. La falta de ensayos ha malogrado lo que debió ser.<sup>47</sup>

De este modo, *Índice* apoyaba el arribo de la Orquesta y Coro pero advertía deficiencias en la organización de los conciertos y en las interpretaciones de las agrupaciones. En primer lugar, el establecimiento de dos actos para las autoridades y de una sola función abierta para la comunidad bahiense daba cuenta de las jerarquías sociales que se materializaban al interior del teatro y que, además, se verificaban en una selección musical diferente. En las funciones para las autoridades se interpretó con exclusividad el repertorio académico europeo. Por el contrario, en la “popular” predominaron las obras de compositores argentinos con una evidente estética musical nacionalista. En segundo lugar, los precios de las entradas para esta audición no eran asequibles si se comparan con los sueldos de aquel año. Mientras que los estipendios mensuales de las profesiones liberales variaban entre \$200 y \$350 m/n, un peón cobraba \$150 m/n, un lavaplatos \$80 m/n y una enfermera \$60 m/n.<sup>48</sup> En consecuencia, una entrada de \$5 m/n para los palcos o para las plateas implicaba un esfuerzo significativo para estos últimos trabajadores y, probablemente, estas ubicaciones fueron ocupadas por los sectores más pudientes.<sup>49</sup> Los precios del evento popular imponían, entonces, una

46 “Función en el Teatro Municipal”. *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca), año XXX, n° 10.080, 15-04-1928:10.

47 “Conciertos sinfónicos”. *Índice* (Bahía Blanca), año I, n°16, 28-04-1928: 2.

48 “Cálculo de recursos y presupuestos de gastos observados por el D.E.”. *Boletín Municipal de Bahía Blanca*, enero de 1928: 1763.

49 Para evaluar el poder adquisitivo de estos salarios hemos examinado los precios de algunos bienes de consumo como el arroz (\$4 m/n por diez kilos), los fideos (\$0,30 por 1 kilo), la yerba (\$0,80 por 1 kilo). Ver: “Almacén la Entrerriana”. *El Atlántico* (Bahía Blanca), año IX, n°3025, 05-04-1928: 8.

restricción al acceso que estaba basada en el poder adquisitivo. De este modo, el público de los conciertos brindados por los cuerpos estables del Colón no se diferenció demasiado del auditorio de clase media y alta que solía asistir a las presentaciones de música académica usualmente. No obstante, se presentó estratificado no solo por su capital social sino también por las divergencias en materia de erudición musical.

### Consideraciones finales

El arte y la música tuvieron especial relevancia para los organizadores de los festejos del centenario de Bahía Blanca. En un momento de balance y proyecciones, los éxitos materiales no eran considerados suficientes para alcanzar la modernización social y cultural. Con una poesía que nutría el anhelado ideal de progreso, el *Himno* estrenado el 11 de abril de 1928 legitimaba en términos artísticos las transformaciones que estaban produciéndose en la ciudad y, a su vez, la organización de agrupaciones vocales e instrumentales con integrantes locales constituía, para los contemporáneos, una demostración pública y oficial del potencial que tenía la ciudad en materia musical.<sup>50</sup> Asimismo, la actuación de agrupaciones legitimadas desde la Capital Federal coadyuvaba a prestigiar el evento y a moldear el gusto estético de los espectadores.

Tal como sostiene Kofi Agawu, los significados de las obras son contingentes ya que surgen en el lugar de ejecución y reciben una entidad crítica por parte de individuos con formación histórica, en situaciones culturales específicas. En otros términos, afirma que no existe un conjunto estable de significados que puedan congelarse, empaquetarse y conservarse a lo largo del tiempo (Agawu, 2012:14). Evidentemente, las programaciones de los conciertos no fueron aleatorias y tuvieron una dimensión política al establecer recortes sobre el espacio material y simbólico (Rancière, 2011). Por medio del análisis de estas selecciones, hemos examinado las formas en que la élite local procuraba acrecentar y exteriorizar la distancia con los sectores populares a partir de las restricciones económicas que imponían los precios de las entradas a los conciertos y del consumo de repertorios que demandaban una comprensión musical intelectualizada. Indagamos, además, en la promoción de estéticas nacionalistas y en su vinculación con el proyecto oficial que impulsaba la construcción del “ser nacional” en una ciudad en la que

---

50 Siguiendo a Bourdieu, lo oficial es lo público, es decir, “la idea que el grupo tiene de sí mismo, la representación (en el sentido de la imagen mental, pero también de la representación teatral) que cree dar de sí mismo cuando se presenta como grupo” (Bourdieu, 2014: 74).

el crecimiento demográfico había sido provocado por la afluencia inmigratoria europea. Cabe aclarar que, si bien los conciertos del Centenario propusieron estéticas específicas, en definitiva, la incidencia sobre los espectadores no es determinante ya que la construcción del gusto musical es un proceso activo que se desarrolla en el curso de la acción, con resultados inciertos y, de cierto modo, inaprensibles para los historiadores (Hennion, 2010: 26).

Procuramos, entonces, entender el proceso de modernización cultural que experimentó Bahía Blanca no como una oposición entre lo tradicional y lo moderno, sino como un movimiento de imbricación entre distintos elementos de la cultura popular y de la erudita. En este sentido, el análisis de los conciertos del Centenario bahiense no pretende, a la manera mexicana (González, 1968), revalorizar la historia de la *patria chica* sino que constituye un primer acercamiento desde el trabajo empírico a problemas vinculados con las representaciones sobre la música, la relación entre arte y sociedad y la configuración de un campo específico.

## Bibliografía

- Agawu, Kofi. 2012. *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Agesta, María de las Nieves. 2016. *Páginas Modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca (1902-1927)*. Bahía Blanca: Ediuns.
- . 2013. “Del Club Social al asociacionismo cultural. La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1926)”. En *Calidoscopio del pasado. XIV Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia*, coordinado por Beatriz Conte de Fornés, Margarita et. Alter. Mendoza: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo. [Online] Disponible en: <http://cdsa.academica.org/000-010/1010.pdf> (último acceso: 06/08/2018)
- . 2007. “Disonancias críticas en la ópera bahiense. La construcción de una representación de clase en la crítica musical (1910)”. En *Jornadas de Hum.H.A, La crisis de la representación*, coordinado por Diana I. Ribas. Bahía Blanca: Área de Historia del Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. [Online] Disponible en: <http://repositorio.digital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3455/1/Agesta%2C%20M.%20Nieves.%20La%20disonancia.pdf> (último acceso: 06/08/2018).

- Barriera, Darío G. (Comp.). 2002. *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia: Prohistoria.
- Bertoni, Lilia Ana. 2001. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Buenos Aires: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México D.F: Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 1983. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Busoni, Ferruccio. 2004. *Pensamiento musical*, traducido por Jorge Velazco. México: Universidad Autónoma de México.
- Cejas, Diego Gonzalo. 2007. “Himno a Bahía Blanca: una introducción a la épica local del Centenario”. En *Cuestiones políticas, socioculturales y económicas en el sudoeste bonaerense: Actas de las IV Jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense*, editado por Mabel Cernadas de Bulnes y José Marcilese, 241-250. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Fernández, Sandra (Comp.). 2007. *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario: Prohistoria.
- Gilmore, Samuel. 1993. “Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis”. *Sociological Forum* 2 (8): 221-242.
- Giordano, Mariana. 2009. “Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 740 (CLXXXV): 1283-1298.
- González, Luis. 1968. *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*. México: El Colegio de México.
- Goyena, Héctor Luis. 1999. “De Rogatis, Anielo Salvador Pascual”. En *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, Vol. IV, 423-426. Madrid, SGAE.
- Hennion, Antoine (2010) “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”. *Comunicar. Revista científica Iberoamericana de Comunicación y Educación* 34 (XVII): 25-33.
- Herbert, Trevor. 2003. “Social history and music history”. En *The cultural study of music: a critical introduction*, editado por Martin Clayton, , Trevor Herbert y Richard Middleton, 146-158. New York: Routledge.
- Honolka, Kurt; Lukas Richter; Paul Nettel; Bruno Stäblein; Kurt Reinhard; Hans Engel. 1983. *Historia de la Música*. Madrid: Edaf.

- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latham, Alison. 2008. *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, Silvina Luz. 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 *Los días de Alvear*, coordinado por Alberto David Leiva, Tomo I, 313-344. Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro.
- Martínez, Ana Teresa. 2007. “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu”. *Trabajo y Sociedad* 9 (IX). [Online] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2565814.pdf> (último acceso: 06/08/2018).
- Martínez, Ovidio. 1913. *Historia del Teatro en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Ducos.
- Mauger de la Branniere, Edgard. 1998. “Al compás de los años”. En *La Nueva Provincia: 1898-1998 Cien años de periodismo...*, 262-270. Bahía Blanca: La Nueva Provincia.
- Molina, Hernán. 2007. *Intendentes de Bahía Blanca: comisionaturas 1886-2003*. Bahía Blanca: Ed. de autor.
- Mondolo, Ana María. 2006. “Primer acercamiento a una periodización de la música académica argentina”. En: *Primer Congreso Nacional de Artes Musicales. El Arte Musical Argentino: retrospectiva y proyecciones al siglo XXI*. Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales y Sonoras, IUNA.
- Murray, Verónica. 2010. “Felipe Boero y la expansión del ideario del nacionalismo musical argentino. La música coral en la Ciudad de Buenos Aires en la década del ‘30”. *Espacios de crítica y producción* 44: 74-79. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Musri, Fátima Graciela. 2013. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”. *Revista del Instituto Superior de Música* 14: 53-72.
- Olmello, Oscar y Andrés Weber. 2011. “La guitarra y su legitimación académica en el ámbito rioplatense del siglo XX”. *4'33"5. Revista online de investigación musical*. Buenos Aires: Departamento de Artes Musicales, Universidad Nacional de las Artes. [Online] Disponible en : <http://www.artesmusicales.org/zuik/numero5/articulos/Olmello.pdf> (último acceso 06-08-2018)
- Pasolini, Ricardo. 1999. “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo.



- Consumos teatrales y lenguajes sociales”. En *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870 – 1930*, dirigido por Fernando Devoto y Marta Madero, 227-273, Buenos Aires: Taurus.
- Plesch, Melanie. 2015. “Teoría, musicología y Antón Pirulero (Rondó en varias secciones)”. *Revista Argentina de Musicología* 15-16: 200-219.
- . 1996. “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”. *Revista Argentina de Musicología* 1: 57-68.
- . 1995. “Del salón familiar a la sala de conciertos: usos de la transcripción en el ambiente guitarrístico de Buenos Aires, 1880-1940”. En *Actas de las VI Jornadas de Historia del Arte. El arte entre lo público y lo privado*, 256-267. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Prat, Domingo. 1934. *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernández.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ribas, Diana. 2012. “¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en Bahía Blanca (1928-1940)”. En *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, editado por María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko, Vol. 2, 81-108. Buenos Aires: Archivos del CAIA IV-Eduntref.
- . 2008. *Del fuerte a la ciudad moderna: Imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. Tesis doctoral, Universidad Nacional del Sur.
- Rioux, Jean-Pierre y Jean-François Sirinelli (Dir.). 1998. *Para una historia cultural*. México: Taurus.
- Rosen, David. 1995. *Verdi: Réquiem*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Weber, William. 2011. *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

## Fuentes

### Programas de concierto

- Comisión Oficial del Centenario. 1928. *Velada de gala. 1828-11 de abril- 1928. Teatro Municipal*. Bahía Blanca: Panzini hermanos impresores.
- Homenaje al Maestro Don Luis A. Bilotti en su 80º cumpleaños. Programa de Actos*. 1964. Bahía Blanca: s/e.

## Obras musicales

De Rogatis, Pascual. 1928. *Himno a Bahía Blanca*. Buenos Aires: Ricordi.

## Entrevistas

Valdivino, Héctor (30/10/2014) Entrevista realizada por María Noelia Caubet.  
Bahía Blanca.

## Diarios

*El Atlántico*, abril 1928, Bahía Blanca.

*La Nueva Provincia*, abril 1928, Bahía Blanca.

## Revistas y publicaciones periódicas

*Arte y Trabajo*, abril-mayo 1928, Bahía Blanca.

*Boletín Municipal*, enero 1928. Bahía Blanca: Municipalidad de Bahía Blanca.

*Índice*, 1927-1928, Bahía Blanca.

*Revista de Derecho, Historia y Letras IV (X)*, 1901, Buenos Aires.