

# ¿Treinta años sin ópera? Políticas culturales y programas musicales durante el primer peronismo en Bahía Blanca, Argentina (1946-1947)<sup>1</sup>

## Thirty years without opera? Cultural policies and musical programs during Peronism in Bahía Blanca, Argentina (1946-1947)

MARÍA NOELIA CAUBET  0009-0003-0358-3678

noelia.caubet@uns.edu.ar

Universidad Nacional del Sur, Argentina

Recibido: 30 de junio de 2023 · Aceptado: 25 de octubre de 2023

### Resumen

Durante los años del peronismo, el circuito cultural de Bahía Blanca se ampliaba y diversificaba a raíz de la irrupción de nuevas propuestas artísticas promovidas por estructuras estatales cada vez más especializadas en asuntos culturales. Este artículo se centra en un evento particular: el arribo de la compañía lírica del Teatro Argentino de La Plata en 1947 como producto de los diálogos entre la Comisión de Cultura local y el Teatro Argentino de aquella capital. Aunque el consumo de ópera no era, estrictamente, una novedad para el público bahiense, la visita de los artistas platenenses suscitó la configuración de una épica inaugural que, sustentada por el discurso de músicos consagrados de la ciudad, fue difundida activamente por la prensa local.

**Palabras clave:** Peronismo; Bahía Blanca; Ópera; Estado; Política Cultural

### Abstract

During the time of Peronism, the cultural network in Bahía Blanca expanded and diversified as a result of the emergence of new artistic proposals promoted by state structures increasingly specialized in cultural affairs. Despite such widespread cultural offer, this article focuses on a particular event: the arrival of the opera company from Teatro Argentino de La Plata in 1947 as a product of several negotiations between the local Culture Commission and the Argentine Theater from said city. Even though opera consumption was not, strictly speaking, a novelty for Bahía Blanca's audience, this special visit gave rise to an inaugural epic that was actively publicized by the press with support of renowned local musicians.

**Keywords:** Peronism; Bahía Blanca; Opera; State; Cultural Policy

1 El presente artículo forma parte de una investigación doctoral de mayor alcance titulada *La institucionalización de la música en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1928-1959)*, Bahía Blanca, Mimeo [Tesis de doctorado en Historia inédita], Universidad Nacional del Sur, 2022.

---

### cómo citar este trabajo | how to cite this paper

---

Caubet, M. N. (2023). ¿Treinta años sin ópera? Políticas culturales y programas musicales durante el primer peronismo en Bahía Blanca, Argentina (1946-1947). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 54: 199-216.

---

Al conjugar distintos lenguajes, la puesta en escena de una ópera conlleva movilizar numerosos recursos materiales y humanos que involucran un gran despliegue artístico y técnico. Esta producción demanda un esfuerzo económico considerable que solo puede ser solventado por patrocinadores del ámbito privado o por agencias estatales a partir de determinadas políticas públicas de la cultura.

Ubicada al sudoeste de la provincia de Buenos Aires, Bahía Blanca es una ciudad que, en el año 1947, contaba con un poco más de ciento veinte mil habitantes (Marci- lese, 2015). Pese a que existía un circuito consolidado de instituciones y formaciones dedicadas a la interpretación y la divulgación de la música académica, no abundaban las representaciones operísticas en la programación cultural (Caubet, 2020). Durante el mes de noviembre de 1947 el elenco estable del Teatro Argentino de La Plata realizó una temporada lírica que incluyó la interpretación de “Tosca”, “El barbero de Sevilla” y “Rigoletto”. El anuncio del evento provocó fuertes repercusiones en la prensa local, que señalaba la ausencia de este género por más de treinta años. Sin embargo, durante la década anterior habían actuado distintas compañías que no eran consideradas en las crónicas sobre el devenir musical. Cabe preguntarse, como interrogante, ¿por qué la temporada de 1947 era concebida como un evento inaugural en la vida artística de la ciudad?, ¿qué características distintivas tenía respecto de las anteriores?, ¿cómo se vinculaba con aquellas representaciones que proyectaban a Bahía Blanca como centro de irradiación cultural? Estos espectáculos fueron auspiciados por la dirección del Teatro Argentino y por la Comisión Municipal de Cultura local (CMC), un organismo centralizado que nucleaba y promovía actividades artísticas (López Pascual, 2016). A su vez, se insertaba en el programa de difusión cultural sostenido por las autoridades de la provincia de Buenos Aires, en articulación con los intereses de los agentes locales.

En las últimas décadas, numerosas investigaciones provenientes de distintos campos disciplinares se han ocupado de las relaciones entre música y política en Argentina. Las contribuciones de Omar Corrado (2016a, 2016b, 2014, 2012) han abordado las expresiones sonoras y la producción musical en la vida cultural porteña durante los años peronistas. Sobre este período también ha centrado su atención Sebastián Hildbrand (2019, 2016), quien ha examinado las galas musicales dedicadas a los gremios en el Teatro Colón y las transformaciones que se produjeron en el ámbito de la radiodifusión y la educación a partir de la circulación de un repertorio de “música argentina”.

A partir del análisis exhaustivo de las fuentes conformadas por publicaciones en la prensa y documentos municipales oficiales, el presente artículo tiene como objetivo reconstruir la escena operística de Bahía Blanca hacia mediados de los años cuarenta a partir de una perspectiva microscópica que propone reducir la escala de observación, es decir, realizar una aproximación al “ras del suelo” para explorar un evento singular y articularlo con preguntas y problemas más generales (Barriera, 2002). De este modo, procuramos indagar en torno a tres aristas de estudio. En primer lugar, analizar el diálogo entre ciertos grupos de la sociedad civil y las agencias estatales a partir del diseño de políticas públicas enfocadas en la administración de la cultura. En segundo lugar,

examinar los programas estéticos de las propuestas artísticas y, por último, profundizar en las percepciones que distintos actores sociales tuvieron respecto de las funciones. Para ello, en un primer apartado se exhibe un panorama de la actividad operística de Bahía Blanca durante las primeras décadas del siglo XX haciendo especial hincapié en las principales investigaciones que han presentado un abordaje social del fenómeno artístico en la escala nacional y un número minoritario de trabajos que ha centrado su atención en la escena local. Posteriormente, en un segundo apartado, se reconstruye la visita de la compañía lírica a la ciudad atendiendo a las representaciones sociales configuradas desde los medios de prensa y al entrecruzamiento de factores políticos, económicos y artísticos en la organización del espectáculo. En tercer lugar, se pone el foco en los trabajadores de la ópera para reseñar, brevemente, sus trayectorias e indagar en el rol del Estado como promotor de la profesionalización de las tareas culturales. Por último, se realizan consideraciones finales en las que se plantean las continuidades y rupturas con las temporadas operísticas anteriores en función de la articulación entre las agencias civiles y estatales, los géneros interpretados, el mayor o menor acceso al consumo de la lírica por parte de la población y de la modernización de las propuestas artísticas.

## El *dramma in musica* en los escenarios bahienses durante la primera mitad del siglo XX

Desde al menos los primeros años del siglo XX, la ópera concitaba la atención de una parte de la sociedad bahiense que concurría asiduamente a espectáculos de canto lírico ligados a la tradición europea. Como también sucedía en Buenos Aires (Pasolini, 1999), la asistencia a estas presentaciones articulaba distintos propósitos vinculados, por un lado, a la comprensión y el disfrute del género por parte de un público que hacía gala de su refinamiento y educación musical y, por otro, a la configuración de nuevos espacios de sociabilidad en los que participaban tanto las élites locales como los sectores populares ya que, no había ámbitos estrictamente diferenciados para el entretenimiento de los distintos grupos sociales (Agesta, 2005). Tal como sostiene Aníbal Cetrangolo (2015), la clase dominante procuraba instituir parámetros de distinción a partir de la ópera, un objeto que, en realidad, hablaba la lengua de los trabajadores inmigrantes. En este contexto, las élites procuraban afianzar las diferencias sociales a partir de un consumo selecto del repertorio, enfocándose en las producciones alemanas, en detrimento de las italianas. Mientras que las primeras se ligaban a un gusto refinado e intelectualizado propio de las naciones industrializadas, las segundas manifestaban un predominio del sentimiento y las pasiones, asociadas con la supuesta vulgaridad de las clases trabajadoras (Agesta, 2005). Este debate –vinculado a las estéticas románticas del siglo XIX– perdió actualidad durante la siguiente centuria. Como sostiene Josefina Irurzun (2021), la hegemonía del repertorio italiano no fue cuestionada y se mantuvo vigente durante

las primeras décadas del siglo XX. De hecho, predominó en las programaciones locales durante los años treinta y cuarenta, junto con otros géneros menores como las *operettas* y las zarzuelas. Las compañías que actuaron en los teatros Municipal y Rossini durante aquellos años se dedicaron a la interpretación de un repertorio de obras que incluía “La Traviata”, “Cavalleria Rusticana”, “I pagliacci”, “Il trovatore”, “El barbero de Sevilla”, “Tosca”, entre otras.

Dado que Bahía Blanca no disponía de los recursos artísticos para la puesta en escena de óperas íntegras, estos espectáculos eran ofrecidos por compañías de otras latitudes que visitaban la ciudad en sus giras. Los empresarios que las administraban negociaban los *cachets* y las condiciones de actuación con los agentes locales. En general, solían presentar distintas obras durante los días en que permanecían en la ciudad y vendían abonos con entradas para la totalidad de las funciones. De esta manera, se aseguraban una mayor concurrencia de público y un mejor rédito económico.

La temporada brindada durante octubre de 1932 tuvo especial importancia porque, en primer lugar, se trató de una iniciativa de un comité de vecinos pertenecientes a los sectores más encumbrados de la sociedad bahiense. Encabezada por el socialista Agustín de Arrieta, quien ocupaba el cargo de intendente municipal<sup>2</sup>, la comisión estaba compuesta por militares, autoridades consulares, abogados, personas ligadas a la actividad agrícola-ganadera y profesores<sup>3</sup>, quienes enfatizaban la existencia de un numeroso núcleo de aficionados al género lírico así como la posibilidad de hacer uso del Teatro Municipal, un recinto apropiado para esa clase de manifestaciones<sup>4</sup>. La construcción de redes de relaciones entre individuos con cierto capital social y simbólico, habilitaban capacidades diferenciales para impulsar proyectos particulares y, en algunos casos, intervenir en la dirección del Estado. Aunque de distintas extracciones políticas, todos ellos sostenían un proyecto modernizador que coincidía en la importancia del desarrollo cultural en el progreso de la ciudad y en su avance hacia la “civilización”. En segundo lugar, el evento destacó por el número de obras puestas en escena así como por la trayectoria de los artistas convocados. Entre el 14 y el 23 de octubre se presentaron siete óperas que, en su mayoría, pertenecían al repertorio italiano. Además, se incluyó “Carmen” del compositor francés Georges Bizet y “El Matrero” de Felipe Boero, quien se trasladó a la ciudad para ensayar y dirigir la obra. La selección estética priorizó,

2 Oriundo de Bilbao, Agustín de Arrieta llegó a Argentina con sus padres en 1906. El aprendizaje de la tipografía le permitió insertarse laboralmente en los Talleres Panzini Hnos. de Bahía Blanca. Su activa participación en el Partido Socialista y en el gremio gráfico le valieron el despido de aquella imprenta. Fue entonces cuando fundó y dirigió su propio periódico: *Lucha de Clases* y, posteriormente, *Nuevos Tiempos*. Desde estos medios construyó la plataforma que le permitió iniciar una eficaz carrera política. Preocupado por el acontecer cultural, de Arrieta participaba en las asociaciones locales como el Círculo de la Prensa, la filial local del Colegio Libre de Estudios Superiores, la Liga del Sur, la Asociación Bahiense de Cultura Inglesa y la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia (Cernadas, 2013).

3 Presidido por Agustín de Arrieta, el Comité integraba también a David Ivo Dugur, César Afeltra, Juan Carlos Estévil, Raúl Vianna Rodríguez, Isaac N. Anaya, Enrique Maylin, Fernando De Careaga Echevarría, G.H. Walsh, Carlos Hann, Félix A. Romano, Augusto Guimaraes, Ramón Olaciregui, Francisco Cervini, Florentino Ayestarán, Luis Godio y Prudencio Cornejo. “Tendremos en breve una temporada lírica”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4260, 24 de agosto de 1932, p.5.

4 “Tendremos en breve una temporada lírica”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4260, 24 de agosto de 1932, p.5.

entonces, las tradicionales obras de raíz italiana e incluyó, además, una propuesta del nacionalismo musical que recuperaba melodías folklóricas ligadas al mundo rural y a las figuras del gaucho y el indio (Schwartz-Kates, 1997:465).

La compañía que estaba a cargo de las interpretaciones era dirigida por Aquiles Lietti y reunía a cantantes que se desempeñaban en la escena operística porteña como Elena Venturino, Joaquín Villa, María Rumi, Abele de Ángelis, entre otros. La crítica periodística de la función inicial no fue favorable por considerar que “a pesar de la homogeneidad artística puesta de relieve a través de la versión ofrecida, debió corresponderle un mayor poderío de interpretación dado el plano en el que se hallan colocados las figuras que intervinieron frente a la partitura verdiana”<sup>5</sup>. Los siguientes comentarios destacaron la “discreta corrección artística” de las interpretaciones y fueron sumamente elogiosos con el estreno de “El Matrero”. En esta ocasión señalaron que fue un espectáculo exitoso en el que la sala se hallaba colmada<sup>6</sup>.

Los organizadores habían dispuesto la venta de abonos que incluían la entrada a cuatro funciones a elección por \$30 en la ubicación de la platea. Estas suscripciones eran onerosas y excesivas para los salarios de las clases trabajadoras, sobre todo en una coyuntura de crisis económica y desocupación<sup>7</sup>. Para cerrar la temporada, la compañía ofreció una función popular de “Cavalleria Rusticana” que se vendió a precios más asequibles: las entradas costaban \$1,40 para la ubicación de platea y \$0,55 para la de galería. En definitiva, el programa que se presentó en 1932 fue patrocinado y sostenido por sectores ilustrados ligados al dominio político y económico. Pese a que se establecieron lazos con la administración comunal, en verdad, no existían estructuras burocráticas dedicadas a los asuntos culturales sino que el accionar estatal consistía en el otorgamiento de subsidios o, como en este caso, en la eximición del pago de impuestos y gastos efectuados por parte de la compañía lírica<sup>8</sup>.

## ¿Una épica inaugural? La organización de la temporada de ópera de 1947

La irrupción del peronismo a mediados de los años cuarenta fue un punto de inflexión en la vida política, social y cultural del país que supuso hondas transformaciones en la estructura estatal y en sus articulaciones con la sociedad civil. Las políticas culturales sostenidas por el gobierno justicialista motorizaron una serie de medidas con carácter distributivo que apuntaron a “democratizar la cultura” promoviendo diferentes manifestaciones entre grupos que habían ocupado lugares subalternos y facilitando los

5 “Con ‘Lucia’ se presentará esta noche la soprano ligera Elena Venturini”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4309, 15 de octubre de 1932, p. 4.

6 “Con éxito estrenose anoche ‘El Matrero’”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIII, n° 4315, p. 6.

7 Empleos como el de peón, capataz, conductor y sereno recibían entre \$140 y \$160 mensuales. Ver: Municipalidad de Bahía Blanca. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XI, n° 132, diciembre de 1932, p. 3374.

8 Municipalidad de Bahía Blanca. *Boletín Municipal*. Bahía Blanca, año XI, n° 130, octubre de 1932, p. 3289.

medios necesarios para quienes pretendieran concretar sus inquietudes artísticas (Leonardi, 2008).

En el plano local, el peronismo había aglutinado distintas fuerzas políticas, entre las cuales destacaban un grupo de dirigentes radicales encuadrados en el forjismo (Marci-lese, 2015). La obra de gobierno de Julio César Avanza como Comisionado Municipal de Bahía Blanca durante 1946 otorgó un fuerte impulso a las actividades culturales y educativas. La creación de la Comisión Municipal de Cultura en mayo de ese año evidenciaba el interés oficial por generar una estructura moderna que estimulara y encauzara las prácticas culturales en la ciudad. Como bien refiere Juliana López Pascual (2016), sus estatutos articulaban el accionar de la población, de los artistas y, sobre todo, del Estado en torno a un concepto de cultura *popular* que debía aportar a la “elevación del nivel espiritual de la población”. La permanencia del ideario nacionalista era evidente en tanto la CMC procuraba “exaltar los valores, nacionales y locales, la formación y difusión de un arte y de una cultura vernáculos y los principios inmutables de la argentinidad”<sup>9</sup>. Reconociendo la labor de la Comisión Municipal de Bellas Artes instaurada en la década anterior, el decreto señalaba la necesidad de instaurar un organismo que atendiera también otras ramas artísticas, como la música y la literatura. Su programa de acción planteaba la realización de una amplia labor de extensión cultural, el otorgamiento de becas de estudio y perfeccionamiento, la organización de concursos anuales, la promoción de los intercambios regionales y el establecimiento de nexos con otras dependencias oficiales similares. En la Comisión confluyeron individuos que simpatizaban con distintas opciones del arco político como el sindicalismo, el conservadurismo y el ex-forjismo<sup>10</sup>. Estaba integrada por artistas, periodistas y otros agentes del campo cultural local, entre los que se contaba el músico Alberto Savioli quien se desempeñó como vocal en los años iniciales<sup>11</sup>. Los miembros se dividían a su vez en comisiones asesoras organizadas por distintas disciplinas: Artes Plásticas, Letras y Música. Esta última estaba constituida por Luis Bilotti, Julio A. Paganotto, Serrano Vivanco, Luis Jorge Battolla, Celia Radaglia de Avanza y Elba Ducós<sup>12</sup>. Según Juliana López Pascual (2016), las prácticas que tuvieron mayor desarrollo fueron aquellas vinculadas con las artes visuales, debido a la fuerte presencia de los artistas plásticos en la entidad y al mayor grado de institucionalización

9 Municipalidad de Bahía Blanca. “Decreto de creación de la Comisión Municipal de Cultura”. Bahía Blanca, 6 de mayo de 1946. Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Archivo 170*. 8 de julio de 1958, p. 2.

10 Sus primeros miembros fueron Roberto J. C. Volpe (Presidente), Miguel Ángel Torres Fernández (Secretario), Juan Ipucha (Secretario Administrativo), Saverio Caló, Francisco Estrella Gutiérrez, Manuel Mayer Méndez, Adriano Pilla-do, Domingo Pronsato y Antonio Puga Sabaté (vocales). Durante los cinco años de su desempeño, fueron integrantes de la comisión directiva, alternativamente: Eugenio Álvarez Santos, José Aralda, Luis Reims, Alberto Savioli, Horacio Turio, Juan Montagnini, Arnaldo Collina Zuntini, Ernesto P. Corti e Ismael Bevilacqua (López Pascual, 2016).

11 Según el artículo 6 del decreto de creación, la CMC estaba compuesta por un presidente elegido por el Departamento Ejecutivo con acuerdo del Honorable Concejo Deliberante, por un secretario y por tres vocales seleccionados por aquel Departamento. Todos ellos permanecían en sus funciones por un período de dos años y su actuación era considerada una carga pública. Municipalidad de Bahía Blanca. “Decreto de creación de la Comisión Municipal de Cultura”. Bahía Blanca, 6 de mayo de 1946. Honorable Concejo Deliberante de Bahía Blanca. *Archivo 170*. 8 de julio de 1958, p. 4.

12 Comisión Municipal de Cultura. *Actas de reuniones*. Bahía Blanca, Libro I, 15 de julio de 1946, folio 2 y 6 de agosto de 1946, folio 3.



que tuvo el área. No obstante, la CMC consideró, igualmente, la realización de distintos proyectos musicales. Por un lado, tuvo notable relevancia la propuesta de creación de un Conservatorio y una Orquesta Municipal que, aunque no perduraron, coadyuvaron a la formalización de este tipo de prácticas y consumos. Por otro, se realizaron numerosos conciertos fono-eléctricos con grabaciones orquestales al aire libre en el estadio del Club Estudiantes, conferencias a cargo de musicólogos locales, espectáculos de folklore popular en distintos barrios de la ciudad y audiciones de artistas que estaban de gira por la provincia y el país. A su vez, se entablaron sólidos lazos con la dirigencia del Teatro Argentino de La Plata, encabezada desde 1946 por Horacio González Alisedo. De este modo, el accionar de la dependencia municipal procuraba articularse con las políticas culturales provinciales.

En enero de 1947 el mandatario se trasladó a Bahía Blanca para mantener una reunión con los miembros de la CMC a fin de intercambiar ideas acerca de la programación de las actividades culturales de aquel año en el marco de una política pública de difusión artística en los centros urbanos provinciales. En una entrevista sostenida con *El Atlántico*, González Alisedo mencionaba la necesidad de “combatir toda forma antipopular de la cultura, en lo que se refiere especialmente al acceso de la masa, a las distintas manifestaciones del arte, concepto en el que se basaba esencialmente, la formulación de un programa que tuviera los más amplios alcances”<sup>13</sup>. Para llevar adelante este proyecto, González Alisedo y sus asesores evaluaron las características que detentaba Bahía Blanca respecto de sus actividades culturales y pautaron la actuación del Coro Estable del Teatro Argentino durante el mes siguiente. A esta presentación le siguió la del Cuarteto Vocal de la misma institución para las celebraciones del 25 de mayo y la del Coro Universitario de La Plata en octubre<sup>14</sup>.

La posible inclusión de una temporada de ópera italiana durante el mes de noviembre aglutinaba la popularidad de las melodías líricas ligadas a los grandes grupos inmigratorios procedentes de aquel país europeo con la tradición “cultura” sostenida e impulsada por la administración provincial (Leonardi, 2015). De hecho, este programa musical fue seleccionado posteriormente para las funciones dedicadas a los gremios en el Teatro Colón de Buenos Aires desde 1949. De acuerdo con Sebastián Hildbrand (2019), dos tercios de las obras representadas fueron cantadas en italiano, entre ellas, “La Bohème” de Giacomo Puccini, “El Trovador” y “La Traviata” de Giuseppe Verdi y “Cavallería Rusticana” de Pietro Mascagni.

Desde el mes de octubre de 1947, la prensa local comenzó a hacer alusión a la probable visita del elenco del Teatro Argentino de La Plata con el auspicio de la Comisión Municipal de Cultura. Con motivo de este acontecimiento, el diario *El Atlántico* convocó al violinista y docente Alberto Savioli para conocer su opinión acerca de la presenta-

13 “Se propenderá a un amplio intercambio artístico”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n°9227, 22 de enero de 1947, p.10.

14 “Actuación del coro universitario de La Plata en B. Blanca”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9368, 10 junio de 1947, p. 4.

ción de la compañía y sus percepciones sobre el público bahiense<sup>15</sup>. El músico se refirió al evento con estas palabras:

Es magnífico desde todo punto de vista, el hecho de que nuestro público tenga oportunidad de presenciar un espectáculo de tanta jerarquía como lo es la ópera [...] Hace casi treinta años que Bahía Blanca no tiene oportunidad de ver un espectáculo similar, de manera que [el público] habrá de responder sin dudas a esta magnífica ocasión [...] Estoy perfectamente identificado con el Coronel Mercante. Creo que la labor de la Comisión de Cultura se ha intensificado enormemente en los últimos años. Y diré más: la recuperación nacional que el primer magistrado solicita en todo momento, resultará de gran beneficio para el arte y el artista nacional<sup>16</sup>.

De esta forma, Savioli se identificaba con el proyecto mercantista y encomiaba la labor de la CMC. Esta publicación sembraba la idea de la ausencia de ópera en la ciudad por más de dos décadas y fue recuperada tanto por *El Atlántico* como por el diario *La Nueva Provincia* y otros medios<sup>17</sup>. En el relato sobre el devenir de la actividad musical de la ciudad se omitía la actuación de las compañías previas para destacar el carácter inaugural del ciclo a cargo del elenco platense. Así, el tópico fundacional formaba parte del discurso afín a los sectores peronistas y constituía una estrategia de legitimación de las políticas culturales estatales. Lo novedoso de esta propuesta radicaba en dos factores que la distinguían de las anteriores. Por un lado, la visita del conjunto lírico del Teatro Argentino se insertaba en un proyecto provincial que buscaba integrar simbólicamente a la población extendiendo el consumo de la “cultura legítima” a una mayor cantidad de público con el propósito de jerarquizar sus gustos estéticos<sup>18</sup>. La presentación formaba parte de un programa con pretensión de sistematicidad que procuraba generar un mayor acceso a los bienes culturales por parte del pueblo y descentralizar su consumo, llevando los espectáculos al interior del país (Cadús, 2015). Por otro lado, la compañía lírica del Teatro Argentino estaba integrada por un cuerpo de artistas y técnicos especializados que se desempeñaban profesionalmente en la actividad. De este modo, brindaban representaciones jerarquizadas que no solo destacaban por la actuación de las *prima donna* y los cantantes principales sino que también se diferenciaban de otros elencos por su especial énfasis en el vestuario, el maquillaje, la escenografía y la ilu-

15 Alberto Savioli era un músico porteño que había estudiado en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, obteniendo los títulos de concertista de violín, piano, director de orquesta y composición. Se trasladó a Bahía Blanca en los años veinte para hacerse cargo de la sucursal del mencionado conservatorio capitalino y, posteriormente, estableció por su cuenta la Escuela Superior de Música. Busanich, Celia A. “Recordando a un eminente maestro. A ocho años de su desaparición” Alberto Savioli. Bahía Blanca, Archivo del diario *La Nueva Provincia*, 31 de octubre de 1982.

16 “Después de treinta años ópera en B. Bca. Para referirse a ello nos habla el maestro Savioli”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9485, p. 3.

17 “Grandes figuras del arte lírico forman el elenco que brindará la temporada de ópera”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9510, 29 de octubre de 1947, p. 3; “Se despiden hoy el elenco del T. Argentino”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año L, n°17.576, 13 de noviembre de 1947, p. 6; “Con Tosca a ofrecerse hoy, se inicia en Bahía Blanca una extraordinaria temporada de ópera”, *Democracia*. Bahía Blanca, año XVIII, n°4417, 8 de noviembre de 1947, p. 4.

18 Fiorucci (2008) sostiene que no se trató de un proceso aislado sino que la ampliación de la burocracia cultural coincidió con un clima de época compartido por varios países.



minación. Estas características pretendían asimilar a este espectáculo con los que se realizaban en La Plata y en Buenos Aires<sup>19</sup>.

La organización de la temporada operística en Bahía Blanca presentó algunas dificultades vinculadas a los elevados costos que acarrearaba y a los riesgos de carácter económico que conllevaba para la CMC. Se resolvió, entonces, solicitar al Ministro de Hacienda, Economía y Previsión de la provincia un subsidio de \$8.000 para suplementar los ingresos que se obtendrían por medio de la venta de abonos para las funciones de “Tosca”, “El barbero de Sevilla” y “Rigoletto”. Los precios para las tres óperas se fijaron en \$15 para la platea, \$75 para el palco bajo para cuatro personas y \$60 para el palco alto para cuatro personas. También existía la posibilidad de asistir a cada espectáculo por separado –fuera de abono– pagando individualmente las entradas<sup>20</sup>. Así, quienes no quisieran ver todas las obras o no pudieran afrontar el gasto del pago completo, podían acceder a las funciones por un menor precio e incluso en sectores de la sala más periféricos, como la tertulia por \$2 y la galería por \$1. Estas últimas tarifas se asemejaban a las estipuladas para otros conciertos brindados en aquel año, como los del pianista ruso Jascha Rein o el italiano Marcello Boasso<sup>21</sup>.

Según lo acordado entre la CMC y González Alisedo, debían obtenerse por medio de las entradas entre \$10.000 y \$12.000 pesos que cubrirían parte de los gastos generales, que se estimaban entre \$15.000 y \$18.000. La ópera generaba un déficit financiero a la CMC, que iba a ser saldado con el subsidio solicitado al Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión. Sin embargo, las actas de la comisión atestiguan que los gastos se habían excedido en gran porcentaje respecto de lo pactado previamente y, para aliviar este incremento, el director del Teatro Argentino había propuesto reducir el número de integrantes del elenco para poder concretar la temporada<sup>22</sup>. Su accionar se sustentaba en la idea de que “el acervo cultural que encumbra a los pueblos no admite el lucro ni el cálculo. Si los espectáculos son necesarios para la cultura de la población, y si hay una forma de ofrecerlos de verdadera jerarquía, así debe procederse aunque el interés material no lo aconseje. El Estado no puede lucrar sobre la cultura de los pueblos.”<sup>23</sup>. Esta perspectiva era compartida por la prensa local, que celebraba el esfuerzo económico y destacaba la significación cultural de las funciones de ópera en una ciudad que, sin la intervención oficial, estaba privada de asistir a tales manifestaciones artísticas<sup>24</sup>.

19 “El tenor Marcos Cubas es una gran figura del elenco de la compañía de ópera de La Plata”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n°9514, 3 de noviembre de 1947, p. 8.

20 Fuera de abono las tarifas eran: \$6 para platea \$30 para palco bajo, \$25 para palco alto, \$2 para tertulia y \$1 para galería.

21 Para Jascha Rein, las plateas delanteras se cobraban \$3, otras filas \$2 y la tertulia \$1.5. Para Marcello Boasso, el “Príncipe Kalender”, la platea se vendía en \$1.5.

22 Comisión Municipal de Cultura. *Actas de las reuniones*. Bahía Blanca, reunión 28, 18 de noviembre de 1947.

23 “Con una temporada de ópera de jerarquía excepcional Bahía Blanca reafirma su categoría de gran ciudad”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9517, 6 de noviembre de 1947, p. 5.

24 “Finalizó con éxito ayer la temporada de ópera en el Teatro Municipal” *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año L, n° 17577, 14 de noviembre, p. 9.

Finalmente, se verificó un descubierto de más de \$5.000 y este perjuicio económico coincidió con la renuncia de Roberto Volpe –quien presidía la CMC– y de todos sus miembros. La ausencia de actas durante este período no posibilita profundizar en los detalles de esta dimisión masiva<sup>25</sup>, pero las publicaciones de la prensa periódica dejaron ver que se mantuvieron los integrantes de la comisión, con la excepción de su presidente, que renunció en estos términos:

[Estoy convencido de] que alguna interferencia actúa desde la sombra, interesada en alejarme de la presidencia de la Comisión de Cultura que he venido desempeñando con vocación y entusiasmo. El hecho resulta por demás sugestivo, en momentos que la comisión realiza bajo mi presidencia una activa labor, que por sus proyecciones está en el comentario de toda la ciudad y cuando se dispone a ponerla en contacto con las más altas manifestaciones artísticas, siguiendo la orientación y aprovechando las facilidades que para el desarrollo de la acción cultural presta el gobierno del general Perón. Hay gentes que no hacen ni dejan hacer. Serios inconvenientes que hemos tenido desde hace un tiempo, me avisaron que algún tierno enamorado de la vacante rondaba esferas oficiales, mendigando apadrinamiento. Los cargos no honran a las personas, son las personas quienes deben honrar a los cargos. ¡Triste papel para el sustituto, que de semejantes medios se vale para reemplazarme! ¡Flaco favor a la unidad peronista hace el funcionario que estas miserias estimula y apaña!<sup>26</sup>.

De acuerdo con las declaraciones difundidas por *La Nueva Provincia*, disputas internas habían ocasionado el alejamiento de Volpe de la dependencia. A continuación, fue nombrado Eugenio Álvarez Santos como presidente y Juan Tomás Ipucha como secretario administrativo, quienes insistieron con el pedido de subsidio a Miguel López Francés –a cargo del Ministerio de Hacienda provincial– el cual fue concedido en el mes de diciembre por medio del decreto n° 45.703<sup>27</sup>.

El evento operístico constituía, entonces, un acontecimiento significativo en la vida bahiense puesto que, reintroducía el género en la agenda artística, generaba un clivaje en la dirigencia política local y, además, reafirmaba las pretensiones de la ciudad de convertirse en el centro de cultura del sur argentino. La elección de Bahía Blanca como la primera localidad para presentar las galas líricas fuera de la capital provincial había intensificado aquellos discursos sostenidos por los miembros de la CMC y parte de la ciudadanía que procuraban consolidar una representación de la ciudad como un nodo de irradiación cultural para la región sureña del país. Esta concepción tenía una enorme potencia movilizadora que promovió numerosos proyectos geopolíticos de provincialización en los que Bahía Blanca era pensada como un centro político y administrativo (López Pascual, 2016). En este marco, la dimensión cultural era una de las claves

25 Creemos que este accionar se explica a partir de conflictos previos, ya que toda la CMC había presentado su renuncia al Comisionado Municipal el 1 de octubre de 1947. Municipalidad de Bahía Blanca. *Resolución Municipal- Rechazo de renuncia de miembros CMC*. Bahía Blanca, 1 de octubre de 1947.

26 “Renunció el Presidente de la Comisión M. de Cultura, Dr. R. Volpe”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca,

27 Ministerio de Hacienda, Economía y Previsión de la provincia de Buenos Aires. *Expediente letra b n° 181.149. Decreto n°45.703*. La Plata, 5 de diciembre de 1947.

en la articulación de la localidad con la región austral, en la que Bahía Blanca buscaba consagrarse como rectora y líder cultural. Refiriéndose a la magnitud de la empresa y al movimiento que implicaba el traslado de los artistas, el cuerpo técnico y la escenografía, *El Atlántico* sostenía que “Bahía [...] ha de responder con creces a ese esfuerzo. Ciudad culta, centro creador y divulgador de las inquietudes del espíritu, sólo necesita que le den oportunidad de espectáculos de tal jerarquía.”<sup>28</sup>

La CMC se había ocupado de organizar la propaganda por medio de la difusión de carteles, afiches, en los diarios y en las radios. En estas últimas se programaron audiciones y conferencias referidas a la ópera y se transmitió en vivo la primera función de “Tosca”, a fin de llegar a un número mayor de personas y de promocionar el espectáculo. La gran afluencia de espectadores era destacada por los miembros de la comisión, quienes en actas afirmaron que la temporada se había cumplido con un señalado éxito de público y que la recaudación había superado los cálculos previstos<sup>29</sup>.



Figura 1. Sala del Teatro Municipal durante la primera función de “Tosca”<sup>30</sup>.

Asimismo, los diarios señalaban que las funciones se habían realizado con las salas colmadas desde sus inicios y que a la gran cantidad de suscripciones vendidas se añadió la creciente demanda de localidades para las presentaciones fuera de abono<sup>31</sup>. Con motivo de la última presentación de la compañía, *La Nueva Provincia* se refería al éxito que había obtenido en la ciudad:

28 “Con una temporada de ópera de jerarquía excepcional Bahía Blanca reafirma su categoría de gran ciudad”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9517, 6 de noviembre de 1947, p. 5.

29 Comisión Municipal de Cultura. *Actas de las reuniones*. Bahía Blanca, reunión 28, 18 de noviembre de 1947.

30 “Se inició anoche en el T. Municipal, con éxito la temporada de ópera”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año L, n° 17.572, 9 de noviembre de 1947, p. 12.

31 Con “Rigoletto” finaliza hoy la brillante temporada de ópera del Teatro Municipal”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9524, 13 de noviembre de 1947, p. 5.

Esa reacción, ratificada en todas las funciones realizadas en el Teatro Municipal a salas llenas, permitió al mismo tiempo el juzgamiento de valores ponderables de la lírica, figuras que a través de la distancia eran conocidas entre nosotros, pero sin que ese conocimiento llegara a penetrar íntimamente en el concepto de nuestro público, por falta de espectáculos de ópera. Hoy, los valores del Teatro Argentino de La Plata han consagrado en Bahía Blanca sus méritos y han logrado plantar la semilla para que la ópera, costosa, pero magnífica en todos sus detalles, pueda contar en lo sucesivo con un nuevo escenario donde manifestarse artísticamente<sup>32</sup>.

Atentos al significativo costo económico que implicaban las presentaciones pero sembrando la posibilidad de que este tipo de eventos se repitieran en el futuro, los diarios no sólo resaltaron la actuación del elenco lírico sino también el carácter selecto y reflexivo del público bahiense y su calidez al ovacionar las interpretaciones.

## “El ejército anónimo”: una mirada sobre los trabajadores de la ópera

Desde su cargo como director del Teatro Argentino<sup>33</sup>, González Alisedo había emprendido una reforma importante respecto del personal artístico y técnico que allí se desempeñaba. De acuerdo con Eugenia Cadús (2015), durante su gestión se crearon las secciones de sastrería, utilería, maquinaria, zapatería, electricidad, calderas y se reforzó el área de escenografía que, hasta ese momento, contaba con un solo trabajador. A su vez, se conformaron la Orquesta Estable, el Cuerpo de Baile y, para la temporada 1946/1947, fueron contratados cantantes argentinos y extranjeros que tenían una consagrada trayectoria en el mundo lírico. Estas transformaciones tuvieron como objetivo organizar un equipo profesionalizado con las condiciones necesarias para efectuar los espectáculos en el interior de la provincia de Buenos Aires. El objetivo consistía en “acercar todo lo que signifique alimento espiritual, abrir las puertas que hasta ahora permanecieron cerradas. Salir de las capitales y democratizar los vehículos de cultura.”<sup>34</sup>. Las políticas públicas de la cultura de la gestión peronista pretendían ser federales y promocionar todas las riquezas culturales que formaban parte del patrimonio nacional y provincial (Leonardi, 2008). El imperativo de que todas las presentaciones se cumplieran con el mismo nivel que las que se hacían en Capital Federal y en La Plata era frecuentemente destacado por González Alisedo en sus declaraciones. Por este motivo, se habían remitido a Bahía Blanca dos vagones con vestuario, escenografía, luces y se trasladaron 115 personas, entre artistas, coristas, profesores, maquilladores, maquinistas, escenógrafos y peluqueros. Sobre los cantantes que interpretaban a los personajes principales se

32 “Se despide hoy el elenco del T. Argentino”. *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año L, n°17.576, 13 de noviembre de 1947, p. 6.

33 Había asumido como interventor en 1946 y fue ratificado como director al año siguiente (Cadús, 2015:88)

34 “Con una temporada de ópera de jerarquía excepcional Bahía Blanca reafirma su categoría de gran ciudad”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9517, 6 de noviembre de 1947, p. 5.

publicaban numerosas reseñas que aludían a sus trayectorias, a su vinculación con el Teatro Argentino y a los papeles que interpretaban en cada ocasión. Los elencos estaban conformados de la siguiente manera:

FECHA	ÓPERA	AUTOR	ORIGEN	REPARTO	DIRECTOR Y RÉGISEUR
8/11/1947 y 11/11/1947	Tosca	Giacomo Puccini	Italia	Iris Ferriani, Marcos Cubas, Manuel Abad, Joaquín Alsina, Domingo D'Angelo, Héctor del Pra, Silvano Breda, Roberto Villamayor, Antonieta de Lencinas.	Enrique Siveri.
9/11/1947 y 13/11/1947	Rigoletto	Giuseppe Verdi	Italia	Joaquín Villa, Marcos Cubas, Blanca Baigorri, Joaquín Alsina, Domingo D'Angelo, Ermelina Rodríguez, Antonieta de Lencinas, Delma de Rosa, Silvano Breda, Dino Orlandini, Roberto Villamayor, Francisco Peroncini, Nelly Boero.	Enrique Siveri, Enrique Sartori.
10/11/1947 y 12/11/1947	Il barbiere di Siviglia	Gioachino Rossini	Italia	Blanca Baigorri, Ermelina Rodríguez, Roberto Maggiolo, Joaquín Villa, Joaquín Alsina, Domingo D'Angelo, Silvano Breda, Dino Orlandini.	Enrique Siveri.

Tabla 1. Fechas, programas y elenco de la temporada operística. Elaboración propia.

La mayor parte de los solistas se habían desempeñado en el Teatro Colón y habían realizado giras por países de Europa, Sudamérica y por Estados Unidos. La crítica periodística realizó comentarios favorables sobre sus actuaciones, señalando las interpretaciones mejor logradas y aquellas que podrían haberse realizado con mayor ajuste. Además de referirse a los recorridos profesionales de los cantantes, *El Atlántico* se destacó por exhibir el trabajo del “ejército anónimo”, es decir, de todas aquellas personas que, aunque no aparecían en escena, eran elementos indispensables para el correcto desarrollo de la temporada operística<sup>35</sup>. De esta manera, el diario se diferenciaba de otras publicaciones al visibilizar a “los que detrás de las bambalinas prestan una colaboración tan silenciosa como eficaz. Ignorados del público, por lo anónimo de la tarea, no saben ellos del estímulo del aplauso, ni del halago de la palabra de reconocimiento que se merecen, y que nosotros se la tributamos con estas breves referencias.”<sup>36</sup>. Esta atención diferencial hacia la clase trabajadora alineaba a *El Atlántico* con los principios sostenidos por la nueva fuerza política. De hecho, el diario era propiedad de la organización ALEA, estrechamente vinculada con Domingo Mercante, y estaba dirigido por José Aralda, un ex-integrante del forjismo bahiense que se había integrado al peronismo en funciones

35 El epíteto militar surgió del epígrafe publicado en *El Atlántico*: “Un ejército anónimo y cuya colaboración es valiosa se mueve detrás de bambalinas”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9523, 12 de noviembre de 1947, p. 5.

36 “El Atlántico sigue mostrando el esfuerzo de los colaboradores anónimos de la Compañía de Ópera”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n° 9524, 13 de noviembre de 1947, p. 5.



claves de la administración provincial (Marcilese, 2013:207). Así, *El Atlántico* divulgaba notas sobre la labor que se llevaba a cabo en cada una de las secciones, reseñaba las trayectorias de los jefes de área y difundía fotografías de los diferentes grupos de tareas. En la siguiente imagen se puede observar al grupo de operarios que trabajaron en el montaje del decorado para “Tosca”.

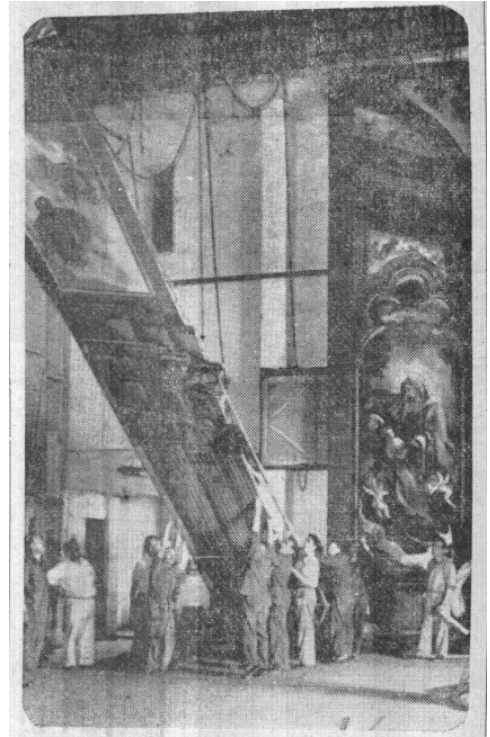


Figura 2. Montaje de los decorados en el Teatro Municipal de Bahía Blanca<sup>37</sup>.

Esta propuesta escenográfica había llamado la atención de los bahienses por su magnificencia ya que medía cerca de nueve metros de altura y se había comenzado a armar una semana antes del debut de la compañía. Andrés Scotti, el jefe de maquinistas, se refería a los cambios acontecidos durante la dirección de González Alisedo a partir de la adquisición de nuevo material y la introducción de mejoras técnicas y mecánicas que eran acompañadas por una mayor disciplina en el ambiente laboral y formativo, ya que existía una Escuela de Maquinistas en la que los jóvenes eran instruidos en el oficio.

37 “El tenor Marcos Cubas es una gran figura del elenco de la compañía de ópera de La Plata”. *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVIII, n°9514, 3 de noviembre de 1947, p. 8.



SECCIÓN	JEFE/A	COLABORADORES/AS
Peluquería y Maquillaje	Pedro Marcial Magnoni	Ángel Lagioiosa, Gladys Maíz, Nélida Arancibia.
Sastrería	Concepción Munté	Albertina G. de Aguirre, Julia Elizondo, Rodolfo Manziotti y Aníbal Ferreyra.
Maquinaria	Andrés Scotti	Juan Lellia, Emilio Galli, Raúl Gubia, José L. Carrillo, Juan Duca, Ricardo Reschini, Alfredo Lella.
Utilería	Félix Viegas	¿?
Escenografía	A. Oteui	¿?
Iluminación	Armando Saladino	C. Hernández, Juan Baroar, P. Soria, C. Aprile, N. Militano, R. Sevilé.

Tabla 2. Miembros de cada sección de trabajo. Elaboración propia.

El mayor grado de institucionalización cultural llevada a cabo por el gobierno provincial y la creciente especialización de los trabajadores coadyuvaron a la conformación en febrero de 1948 de una entidad gremial que integró a los cuerpos estables del Teatro Argentino (Cadús, 2015). Las redes de relaciones que surgieron de la labor conjunta en aquel coliseo se vuelven un ángulo de observación pertinente para indagar en las formas de profesionalización de la tarea cultural en una coyuntura de afianzamiento del rol del Estado como promotor de las actividades artísticas.

## Consideraciones finales

Aunque el consumo de ópera no era, estrictamente, una novedad para el público bahiense, la temporada ofrecida por el Teatro Argentino suscitó la configuración de una épica inaugural que, sustentada por el discurso de músicos consagrados de la ciudad, fue difundida activamente por la prensa local. Estos espectáculos dieron cuenta de la existencia de permanencias y cambios respecto de las propuestas previas. Entre las primeras, destacamos la vigencia del *dramma per musica* italiano que, aunque transitaba una etapa de remanencia frente a otras estéticas vanguardistas, continuaba formando parte de los programas musicales auspiciados por la administración peronista. Sin distanciarse de los preceptos de la “alta cultura”, el género seguía convocando a un público extenso.

Las innovaciones se vincularon, principalmente, con los efectos del proceso de expansión y complejización del Estado como actor histórico moderno y modernizador, que comenzó a ocuparse de actividades que, hasta el momento, habían sido desarrolladas por privados. Aunque no estuvo exento de tensiones y redefiniciones, el programa

dedicado a la difusión artística contemplaba el diseño de políticas con un grado mayor de sistematicidad e impulsaba la interlocución entre las distintas escalas estatales. Así, la temporada lírica fue producto de la confluencia del proyecto cultural provincial con los intereses de los agentes locales, nucleados en la Comisión Municipal de Cultura.

La presentación de la compañía planteaba, a su vez, una ampliación en las posibilidades de consumo musical: por un lado, instaló un género que era poco frecuentado por los bahienses. De hecho, es posible que los espectadores no hubieran presenciado una puesta en escena con las características artísticas y técnicas que asumió la propuesta platense. Por otro lado, estas funciones promovían la apertura hacia grupos sociales que usualmente habían sido marginados de los circuitos de la “alta cultura”. Pese a que no puede determinarse la participación concreta de amplios sectores populares, se puede afirmar que, en la organización de la temporada, se desplegaron una serie de estrategias tendientes a posibilitar un mayor acceso al consumo de la ópera: entre ellas, la flexibilización del abono que permitía comprar cada entrada por separado sin el compromiso de pagar por el ciclo completo y el establecimiento de precios más accesibles para las ubicaciones menos centrales. A su vez, los medios de comunicación coadyuvaban a difundir el evento a través de transmisiones radiales y de la frecuente publicación en la prensa de sucesivas notas referidas al mundo de la ópera.

## Bibliografía

- Agesta, M.<sup>a</sup> de las N. (2005). Disonancias críticas en la ópera bahiense. La construcción de una representación de clase en la crítica musical (1910). En Ribas, Diana I. (coord.). *Jornadas de Hum.H.A, La crisis de la representación* (pp. 1-13). Bahía Blanca: Área de Historia del Arte del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur.
- Caubet, María Noelia (2020). “Civilizar el oído. Asociacionismo cultural y consumos musicales académicos en Bahía Blanca (1930-1959)”. *Estudios del ISHIR*. Red ISHIR/ CONICET, Rosario, vol. 10, pp. 1-27.
- Barriera, D. (Comp.). (2002). *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia: Prohistoria.
- Cadús, M.<sup>a</sup> E. (2015). El Teatro Argentino de La Plata. En Leonardi, Yanina (Dir.). *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (pp. 81-107). La Plata: Instituto Cultural de la Prov. de Bs As. Archivo Histórico de la Prov. de Bs As.
- Cernadas, M. (2013). Cuando los socialistas gobernaron Bahía Blanca: la intendencia de Agustín de Arrieta (1932-1935) y el desafío de transformar la cultura política «criolla». *Estudios Sociales*. Santa Fe, 44 (1), 101-122.
- Cetrángolo, A. (2015). *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Corrado, O. (2016a). Para el tránsito a la inmortalidad: la Sinfonía 'In Memoriam' (1953) de Luis Milici. *Revista Argentina de Musicología* (15-16). Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 279-320.
- Corrado, O. (2016b). "Los sonidos del 45. Música e identidades en Buenos Aires entre el fin de la Segunda Guerra y los comienzos del peronismo". *Revista del Instituto Superior de Música*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral(16), 9-61.
- Corrado, O. (2014). Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) Vidala. *Música e Investigación* (21). Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 19-54.
- Corrado, O. (2012). "Honrar al General: música, historia, lenguaje y política en el Año-Sanmartiniano (Argentina, 1950). En Volpe, M. Alice. *Teoria, crítica e música na atualidade* (pp. 91-115). Rio de Janeiro: Escola de Música UFRJ.
- Fiorucci, Fl. (2008). La Administración Cultural del Peronismo, Políticas, Intelectuales y Estado. *Latin American Studies Center Working Paper* (20). The University of Maryland College Park, 1-35. [Disponible en [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCseries/WP20\(FlaviaFiorucci\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCseries/WP20(FlaviaFiorucci).pdf)].
- Hildbrand, S. (2019). "Todos unidos triunfaremos...". La música para los gremios en el Teatro Colón durante el primer peronismo. En Corrado, Omar (Comp.). *Recorridos. Diez estudios sobre música culta argentina de los siglos XX y XXI*. (pp. 273-310). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Hildbrand, S. (2016). Con fuerza de ley. Música y nación a través de las instituciones del primer peronismo (1946-1955). *Revista del ISM* (16), Universidad Nacional del Litoral, 62-83.
- Irurzun, J. (2021). *Una afición transatlántica. Cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Leonardi, Y. (2015). Una planificación cultural para el territorio bonaerense (1946-1955). En *Teatro y Cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (pp. 9-33). La Plata: Instituto Cultural de la Prov. de Bs As. Archivo Histórico de la Prov de Bs As.
- Leonardi, Y. (2008). Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales. En *I Congreso de Estudios sobre el Peronismo*, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISSN 1852-0731. [Recuperado de <http://redesperonismo.org/articulo/teatro-y-propaganda-durante-el-primer-gobierno-peronista-la-difusion-de-los-imaginarios-sociales/>].
- López Pascual, J. (2016). *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria.
- Marcilese, J. (2015). *El peronismo en Bahía Blanca. De la génesis a la hegemonía, 1945-1955*. Bahía Blanca: EdiUNS.

Marcilese, J. (2013). Tensiones y conflictos en la prensa bahiense durante el primer peronismo. En Cernadas, Mabel y Patricia Orbe. *Itinerarios de la prensa: cultura política y representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX* (pp. 191-224). Bahía Blanca: EdiUNS.

Schwartz-Kates, D. (1997). *The gauchesco tradition as a source of national identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. Austin, University of Texas at Austin ProQuest Dissertations Publishing. [Disponible en: <https://www.proquest.com/openview/3374ce0c9f07614147e74109b480b90a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>].