



Por amor al arte.

El problema de la autonomía en el asociacionismo cultural bonaerense (La Asociación Cultural de Bahía Blanca, 1919-1927)

María de las Nieves Agesta
CONICET-CER “Prof. Félix Weinberg”
Universidad Nacional del Sur
nievesagesta@uns.edu.ar

Resumen

El presente trabajo se propone abordar el problema de las relaciones entre las asociaciones culturales del interior de la provincia de Buenos Aires, el mercado y el Estado a principios del siglo XX. El doble reclamo de autonomía ligado al asociacionismo moderno y a la configuración de una esfera específica de las artes, suponía para ellas una permanente fuente de tensiones que las enfrentaba al dilema de sostener su independencia y sufrir la endémica carencia de fondos o acudir a instancias externas de provisión de recursos y así garantizar su funcionamiento. Esta situación fue la que enfrentó la Asociación Cultural de Bahía Blanca entre 1919 y 1927. Surgida en una ciudad intermedia de sudoeste bonaerense, la agrupación debió sobrevivir en diálogo con un Estado municipal donde las cuestiones culturales no eran objeto de una política sistemática y en un medio en el que el circuito de la música académica continuaba aún vinculado fuertemente al diletantismo. Sumado a ello, los incipientes mecanismos del mercado cultural pugnaban por introducir una lógica económica que se oponía a la primacía del “desinterés” que se estaba consolidando como principio de legitimidad en el mundo de las artes.

Palabras clave: asociacionismo cultural - autonomía - mercado - Estado

Abstract

This article examines the problem of the relations between cultural associations, the market and the State in the province of Buenos Aires at the beginning of the 20th century. The double claim of autonomy linked to modern associationism and to the configuration of a specific sphere of the arts, was a permanent source of tensions that confronted them with the dilemma of sustaining their independence and suffering the endemic lack of funds or asking for external resources and thus assure its survival. This situation was faced by the Asociación Cultural de Bahía Blanca between 1919 and 1927. Emerged in an intermediate city of southwest Buenos Aires, this entity had to survive in dialogue with a municipal state

where cultural issues were not subject of a systematic policy and in an environment in which the circuit of academic music continued to be strongly linked to dilettantism. Added to this, the incipient mechanisms of the cultural market struggled to introduce an economic logic that opposed the primacy of "disinterest" that was consolidating as a principle of legitimacy in the world of arts.

Keywords: Cultural Associations - Autonomy - Market - State

Recepción del original: 31/07/2019

Aceptación del original: 08/10/2019

La preservación de la autonomía en el marco de un mercado cultural en crecimiento y de un Estado en consolidación, se presentó como un problema central para las asociaciones culturales de principios del siglo XX en la Argentina. La especificidad de los fines de este tipo de entidades y su inscripción territorial en el interior de país, volvían incluso más evidentes las tensiones entre estos polos. En efecto, en las agrupaciones dedicadas a la promoción y el cultivo de las artes el reclamo de independencia se potenciaba a partir del cruce de dos discursividades: aquella que atañía al asociativismo moderno y aquella que sostenía la emergencia de un campo artístico con principios propios de funcionamiento. Frente a este *nomos*¹ del universo social de la modernidad occidental, las condiciones que presentaba una ciudad intermedia latinoamericana que, como Bahía Blanca, se hallaba alejada geográficamente de los centros de producción y consumo culturales del país y del mundo, resultaban conflictivas para las elites ilustradas locales que pretendían impulsar un proyecto civilizatorio de acuerdo al modelo de la Europa industrial.

La Asociación Cultural de Bahía Blanca (ACBB), creada en 1919 por un grupo de aficionados y profesionales de la música, fue una de las primeras agrupaciones con propósitos específicamente culturales que surgió en esta ciudad del sudoeste de la provincia de Buenos Aires. Antes que ella, solo se habían creado dos entidades de este tipo: una de vida efímera, la Sociedad Artística (1889), y otra cuya existencia se extiende hasta el presente, la Asociación Bernardino Rivadavia (1882).² Durante

¹ El *nomos* es, según Pierre Bourdieu, el principio de visión y división que funciona como ley fundamental de un campo y que, por lo tanto, se encuentra instituido en las estructuras específicas del mundo social y en las estructuras mentales de aquellos que lo habitan y tienden a naturalizarlos. Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 98-99.

² Véase María de las Nieves AGESTA, *Páginas Modernas. Revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*, Bahía Blanca, EdiUNS, 2016 y Diana I. RIBAS. *Del*

el período que nos atañe, también se constituiría la Asociación Artística (1924), responsable de la organización del primer salón de arte bahiense que funcionó hasta finales de esa década, y, más tarde, la agrupación Índice (1927) en torno a la cual se nuclearían los principales promotores de la institucionalización estatal de la plástica local en los años treinta.³ De esta manera, aunque de modo incipiente, iban adquiriendo coherencia y definición los intereses y las formas de intervención propiamente artísticos, a medida que se iban configurando los espacios de educación, consumo y exhibición de las distintas disciplinas.⁴ Estas organizaciones se integraban, a su vez, a la intensa vida societaria que, desde fines del siglo XIX, se estaba desarrollando en Bahía Blanca –y en la Argentina, en general– ligada a la construcción de la ciudad moderna.

En este contexto, la Asociación Cultural se instituyó con el objeto a ofrecer a sus miembros audiciones musicales de diversos géneros, conferencias y “otras manifestaciones de carácter artístico y cultural” a cargo de artistas e intelectuales destacados que visitaran o actuaran en el país,⁵ así se propuso contribuir a la educación estética de un público que manifestaba aún sus preferencias por los géneros más populares. A la vez, se presentó como un espacio de legitimación y de visibilización de ciertos grupos de la sociedad bahiense a partir del reconocimiento de sus capitales intelectuales y de su “buen gusto”, funcionando como una instancia de distinción y de reforzamiento de las jerarquías sociales. Por otra parte, operó como un factor de dinamización de la cultura local mediante la activación de vínculos intelectuales y artísticos con algunas ciudades argentinas (Buenos Aires y

fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca [tesis doctoral], Bahía Blanca, Departamento de Humanidades-Universidad Nacional del Sur, 2008.

³ Al respecto María de las Nieves AGESTA, “Del club social al asociacionismo cultural: La Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1927)”, en Beatriz Margarita CONTE et. al. –coordinadores– *Calidoscopio del pasado. XIV Jornadas Interescuelas de Historia– Departamento de Historia*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 2014. Disponible en: <http://jornadas.interescuelashistoria.org/public/ficha/resumenes/ficha.php?idresumen=1264>;

⁴ Sobre la institucionalización de las artes plásticas pueden consultarse María de las Nieves AGESTA, “En arte antes del Arte. Estado y acción privada en la institucionalización de la plástica bahiense a principios del siglo XX”, en María de las Nieves AGESTA y Juliana LÓPEZ PASCUAL (ed.), *Estado del arte. Cultura, sociedad y política en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, Ediuns, 2019. (en prensa) y Diana I. RIBAS, “¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928 -1940)”, en María Isabel BALDASARRE y Silvia DOLINKO (ed.), *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña, Universidad Tres de Febrero, vol. 1, 2011, pp. 81-108. Sobre la música, véanse los trabajos de María Noelia CAUBET, en particular, *Músicos en red: La creación del Conservatorio Provincial de Música en el proceso de institucionalización cultural de Bahía Blanca (1956-1957)* [tesina de Licenciatura], Bahía Blanca, Depto. De Humanidades – Universidad Nacional del Sur, 2015. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2957/1/Caubet%2C%20Mar%20C3%A4%20Noelia.Tesina.pdf>

⁵ Archivo de la Asociación Cultural de Bahía Blanca (AACBB), *Libro de Actas de Asamblea núm. 1*, Bahía Blanca, reunión del 18 de septiembre de 1919, art. 2, f. 13.

Rosario) y europeas y contribuyó a la circulación en el ámbito bahiense de ideas, estilos y lenguajes gestados en las metrópolis.⁶ De esta manera, se convirtió en una marca de modernidad para Bahía Blanca que hacía de su sociabilidad y activa vida artística un fundamento más para afirmar sus pretensiones de hegemonía sobre la región sur bonaerense y sobre la Patagonia.⁷

El presente artículo aborda la etapa inicial de funcionamiento de la institución que se extendió hasta su disolución temporaria en 1927, prestando especial atención a las tensiones suscitadas entre la voluntad de autonomía societaria, la necesidad de recurrir a las instancias estatales para garantizar su continuidad y la exigencia de negociar con los nuevos representantes del incipiente mercado cultural para asegurar la programación anual.⁸ En este sentido, se analizan la dimensión económica de la Asociación a través de sus cuentas y balances y los problemas originados como consecuencia de la carencia de una sede propia a partir de los registros periodísticos y de las actas del Consejo Directivo (CD). Estos aspectos, muchas veces descuidados, resultan fundamentales para el estudio de la experiencia societaria dado que la dependencia casi exclusiva de los fondos

⁶ Pueden consultarse al respecto: María de las Nieves AGESTA, “Del club social...” cit.; “Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal. Los primeros salones y los intentos de institucionalización de la plástica en Bahía Blanca (1924-1926)”, en Glenda MIRALLES, Joaquín PERREN, Martha RUFFINI (coord.), *Sextas Jornadas de historia de la Patagonia “Pasado y Presente: encuentro entre las Ciencias Humanas y Sociales con la Historia”*, Neuquén, EDUCO-Universidad Nacional de Comahue, 2015; y “Modernismo de gente bien. Asociacionismo intelectual y cultura de élite en Bahía Blanca (1882-1930)”, María de las Nieves AGESTA et al. *V Jornadas Nacionales de Historia Social*, Córdoba, Red Internacional de Historia Social y Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos Segreti”, 2016. Disponible en: http://www.cehsegreti.org.ar/historia-social-5/mesas%20ponencias/MESA%207/AGESTA_7.pdf

⁷ A propósito de la proyección sureña de Bahía Blanca, pueden consultarse v.g.: María de las Nieves AGESTA, “Fotografía de prensa y proyecto regional. La fotografía en la construcción de una identidad regional en el interior argentino (Bahía Blanca, 1900-1930)”, *A Contracorriente. A Journal of Social History and Literature in Latin America*, Raleigh, North Carolina, vol. 12, núm. 3, 2015, pp. 296-345. Disponible en: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1068>, Juliana LÓPEZ PASCUAL, “¿‘Puerta y puerto del sur argentino’? Matices y debates en la representación de Bahía Blanca (Argentina) en su contexto regional a mediados del siglo XX”, *Historiolo. Revista de Historia Regional y Local*, Medellín, vol. 8, núm. 15, pp. 270-308, 2016. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-132X2016000100009&lng=en&nrm=iso y Juliana LÓPEZ PASCUAL, “La potencia del paisaje. Dispositivos y estrategias visuales para la construcción de una representación de la Patagonia (Bahía Blanca, Argentina, 1940-1970)”, ponencia presentada en *VIII Jornadas de Investigación en Humanidades*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades – Universidad Nacional del Sur, 07-09 de agosto de 2019. [mimeo]

⁸ Para una historia de larga duración de esta institución, véase María de las Nieves AGESTA, María Noelia CAUBET y Juliana LÓPEZ PASCUAL, “Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)”, en Mabel N. CERNADAS, María de las Nieves AGESTA y Juliana LÓPEZ PASCUAL (coord.), *Amalgama y distinción*. Cit., pp. 131-177.

provistos por los propios integrantes⁹ condicionaba, en gran medida, sus resoluciones, sus actividades y su funcionamiento. De este modo, si en otras ocasiones se han examinado la composición social y los mecanismos decisorios de la dirigencia de la ACBB,¹⁰ ahora el énfasis se coloca, por un lado, sobre la administración y el destino de sus fondos y, por el otro, sobre las disputas que tuvieron lugar entre sus autoridades, la Comuna y el arrendatario del Teatro Municipal con motivo del alquiler de dicha sala. En ambos casos, emergieron tres agentes en conflicto –la asociación, el Estado y los empresarios– que operaron de acuerdo a lógicas diferenciales basadas en concepciones distintas y no siempre armónicas de la cultura y del rol que cada uno debía asumir en relación con ella.

En este sentido, el artículo se centra en dos cuestiones que han sido escasamente abordadas por la historiografía referida al asociacionismo en la Argentina de esa etapa: aquella que atiende a su dimensión económica y aquella que analiza sus vínculos con el Estado. Entroncados con la tradición francesa inaugurada por Maurice Agulhon, los investigadores que, como Pilar González Bernaldo, Sandra Gayol, Sandra Fernández y Andrés Bisso, entre otros, han abordado la cuestión han concentrado sus reflexiones en dos ejes principales: la sociabilidad ligada a los problemas de la sociedad civil y la esfera pública, por un lado, y la sociabilidad vinculada a la identidades y dinámicas sociales, por el otro.¹¹ En el caso de los estudios relativos al mundo de la cultura y las artes, se ha priorizado el rol de las formaciones en los procesos de configuración de los campos específicos de cada disciplina –en particular, de la plástica y la literatura–, sobre todo en las grandes ciudades del país, como Buenos Aires, Córdoba y Rosario, y en algunas capitales de provincia, como Santiago del Estero y Tucumán.¹² Otro enfoque es el asumido por

⁹ De acuerdo a los estatutos, “El capital social está constituido por los recursos ordinarios de la Asociación, formados por las cuotas de ingresos y cuotas mensuales de los socios; por las extraordinarias, provenientes de donaciones ó legados que se hagan á su favor ó de cualquier otro origen y por los inmuebles y muebles que adquiera para su mejor instalación y funcionamiento.” AACBB, *Libro de Actas de Asamblea núm. 1* cit., art. 30, f. 19.

¹⁰ María de las Nieves AGESTA, “Modernismo de gente bien...” cit. y “Del club social...” cit.

¹¹ Para un estado de la cuestión sobre el tema, véase María de las Nieves AGESTA, Aldana CLEMENTE y Juliana LÓPEZ PASCUAL, “Notas sobre el uso del concepto de sociabilidad en la historiografía argentina”, en Mabel N. CERNADAS, María de las Nieves AGESTA y Juliana LÓPEZ PASCUAL (coord.), *Amalgama y distinción. Culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, EdiUNS, pp. 331-357.

¹² Son numerosos los ejemplos que pueden citarse al respecto. Sin pretensiones de exhaustividad, podemos mencionar los aportes de Laura MALOSETTI COSTA, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; Paula BRUNO (dir.), *Sociabilidades y vida cultural. Buenos Aires, 1860-1930*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014; María Victoria LÓPEZ, *Élite letrada y alta cultura en el fin de siglo. El Ateneo de Córdoba, 1894-1913* [tesina de Licenciatura], Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2009; Pablo MONTINI et al., *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2012; Ana Teresa MARTÍNEZ, Constanza TABOADA y Alejandro AUAT, *Los hermanos*

los trabajos de Sandra Fernández dedicados a El Círculo de Rosario.¹³ En ellos, la relación entre lo público y lo privado, tanto en su dimensión económica como simbólica, constituye el núcleo del debate, permitiendo trazar un contrapunto entre la situación de la ciudad santafesina y Bahía Blanca, más allá de sus elementos comunes. En efecto, la articulación de los intereses empresarios de la burguesía rosarina con la ocupación de cargos estatales y la dirección de organismos culturales – concretada en la figura de Juan Álvarez– marcó, sin dudas, una diferencia fundamental con la experiencia de la Asociación Cultural que, aunque manteniendo redes con los poderes económicos y políticos, funcionó de manera menos orgánica con ellos. Igualmente relevante, resulta el libro de Carolina González Velasco¹⁴ referido al mundo del teatro porteño de los años veinte que, si bien se aboca a las prácticas de consumo del entretenimiento, ofrece una visión interesante del despliegue mercantil de las artes del espectáculo. Consideramos que introducir estas variables políticas y económicas en el ámbito de la “alta cultura” habilita una mirada renovada sobre las prácticas, no solo allí donde se desarrolló un mercado masivo de la cultura, sino también en los espacios provinciales más alejados de los centros nacionales. Por otra parte, dicha aproximación transgrede la escisión impuesta por la división entre la cultura popular y la de élite que – transpuesta a muchos estudios académicos– asocia la primera a la lógica del dinero y la segunda a la de la distinción y las preocupaciones puramente estéticas.

“Arte y... negocio” en Bahía Blanca. La música académica entre la pureza y la necesidad

La música, como el teatro, tuvo en las ciudades del sudoeste bonaerense un desarrollo más temprano que otras artes, ligado, por un lado, al mundo del entretenimiento y, por el otro, a la práctica artística de los aficionados. De los duelos de payadores a los espectáculos de zarzuela y opereta en múltiples escenarios teatrales, de las bandas militares a las agrupaciones corales, la música desempeñó un papel sustancial en la ocupación del tiempo libre y en la formación estética de la

Wagner, entre ciencia, mito y poesía. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero. 1920-1940, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2011; Soledad MARTÍNEZ ZUCCARDI, *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*, Buenos Aires, Corregidor, 2012. Recientemente, María Guadalupe SUASNÁBAR ha incursionado en la institucionalización de las artes plásticas en el interior de la provincia de Buenos Aires en *De salones e instituciones del espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1935* [tesis de doctorado], Buenos Aires, IDAES- Universidad Nacional de San Martín, 2019.

¹³ Sandra R. FERNÁNDEZ, “La negación del ocio. El negocio cultural en la ciudad de Rosario a través de la asociación El Círculo (1912-1920)”, *Andes*, Salta, núm. 14, 2003. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/127/12701409.pdf>

¹⁴ Carolina GONZÁLEZ VELASCO, *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.

población, sobre todo desde las últimas décadas del siglo XIX cuando la expansión económica de Bahía Blanca funcionó como factor de atracción demográfica y de crecimiento urbano.¹⁵ Ya entonces se fueron definiendo dos circuitos diferenciados de producción y consumo musical, uno de carácter popular y otro de tipo académico, que, aunque poseedores de espacios y lenguajes específicos, mantuvieron continuas y fluidas relaciones. Desde los comienzos, la asociación con el ocio y la diversión habilitó un vínculo más estrecho de la esfera de lo popular con el mercado teatral controlado por capitalistas locales que arrendaban las salas a empresarios del espectáculo, quienes, a su vez, quedaban a cargo de la contratación de los artistas y de la programación de la temporada. El éxito comercial funcionaba aquí como pauta de legitimidad y la aceptación del gran público como criterio de valoración fundamental.

Paralelamente, sin embargo, se fue configurando un territorio diferenciado dedicado al canon de la música europea erudita que contaba con instituciones específicas de enseñanza sistemática del lenguaje y la técnica: las academias privadas y los conservatorios. Como ha analizado María Noelia Caubet en varias ocasiones,¹⁶ a principios del nuevo siglo estos establecimientos se multiplicaron considerablemente, contribuyendo, por un lado, a la profesionalización de los docentes y ejecutantes y, por el otro, a la difusión de los parámetros de la música “cultura” entre la población, sobre todo de la elite en consolidación. De esta manera, se fue configurando de manera incipiente una esfera musical relativamente autónoma que, surgida en el seno de la cultura burguesa, se definía por oposición a ella al rechazar la exigencia de utilidad de la obra y, en especial, al esgrimir la lógica

¹⁵ Mabel N. CERNADAS, Lucía BRACAMONTE y María de las Nieves AGESTA, “Bahía Blanca de la “segunda fundación” a la sociedad de masas (1880-1943)”, en Mabel N. CERNADAS et al. *Escenarios de la sociabilidad en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX*, Bahía Blanca, EdiUNS, 2016, pp. 15-51. Bahía Blanca, situada en el litoral atlántico del sur de la provincia de Buenos Aires, había sido fundada en 1828 como puerto militar de avanzada del Estado sobre los territorios ocupados por los pueblos originarios, pero hacia fines del siglo XIX este perfil fortinero fue opacado por su exitosa inserción como nodo-ferroportuario en el modelo agroexportador de crecimiento hacia afuera implementado por la denominada “Generación del 80”. De acuerdo a la Dirección Estadística de la Provincia de Buenos Aires, la población del partido de Bahía Blanca en 1919 era de 79.410 habitantes y crecería de manera constante durante los años siguientes hasta alcanzar los 96.014 habitantes en 1927. Hasta entonces la evolución demográfica del partido de Bahía Blanca había sido exponencial, tal como lo consignaban los sucesivos Censos Nacionales: 1.472 hab. en 1869, 14.238 hab., en 1895 y 70.269 hab. en 1914.

¹⁶ Sobre la enseñanza de la música académica en Bahía Blanca en conservatorios privados a principios del siglo XX, pueden consultarse: María Noelia CAUBET, *Músicos en red* cit. y María Noelia CAUBET, “La ‘dulcificación de las costumbres’. Música y sociedad en una institución bahiense (1928-1936)”, ponencia presentada en *VII Jornadas Nacionales de Historia Social*, La Falda (Córdoba), Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos Segreti”, 15-17 de mayo de 2019. [mimeo]

de desinterés y la independencia de los poderes públicos y económicos como principio de legitimidad.¹⁷

Si en la Europa decimonónica, el requerimiento de autonomía había encontrado numerosos obstáculos y se había desarrollado pleno de contradicciones, en el interior de la Argentina estas limitaciones de vieron notablemente profundizadas debido a las condiciones de un mercado aún muy restringido y de un Estado en proceso de configuración que no podía ofrecer medios alternativos de subsistencia a los artistas.¹⁸ La necesidad de marcar una estricta diferenciación entre arte y dinero como garantía de calidad y de sostener la libertad absoluta frente a los poderes públicos, situaba a los agentes culturales en una posición de incomodidad e inestabilidad permanentes. Hacia mediados de la década de 1920, esta polémica pareció dirimirse en favor de una creciente aproximación al Estado que permitía, dentro de ciertos márgenes, el cultivo de la autonomía del arte en nombre de la civilización y del proyecto modernizador.

Ejemplo de ello, fue la serie de artículos referidos al negocio de los conservatorios y de los teatros de carácter privado que publicó la revista cultural de mayor prestigio en la ciudad –*Arte y Trabajo*– entre 1925 y 1926. La emergencia de este tipo de discursos críticos puede explicarse, en parte, por la progresiva institucionalización oficial de la música que se estaba produciendo en el país y que hacía posible cuestionar el estado actual de la disciplina en el ámbito local. El mercado se transformaba, en este marco, en la causa principal del deterioro de la calidad de los artistas, sometiendo las condiciones y las posibilidades de formación y ejecución al

¹⁷ En *Las reglas del arte* Bourdieu analizó el proceso de autonomización del campo literario en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. Tal como explica Ana Teresa Martínez, esto fue el resultado de una transformación de las relaciones entre los escritores y el campo del poder que supuso el paso de formas de dominación fundadas en las relaciones personales a otras estructurales que era percibidas como anónimas e implicaban una relación contradictoria con la burguesía, sus valores y sus modos de vida. Ana Teresa MARTÍNEZ, *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica*, Buenos Aires, Manantial, 2007.

¹⁸ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo fueron pioneros en la introducción del concepto bourdiano de *campo* en los estudios académicos de la Argentina, así como también en sus prevenciones respecto de su aplicación acrítica en América Latina. Como afirman estos autores, el criterio de “‘distancia’ respecto de los poderes, económicos, políticos y religiosos que Bourdieu define con la fórmula ya canónica de la autonomía relativa [...] se torna problemático cuando se ponen a foco ciertas sociedades donde, como es característico de varios países de América Latina, no se han consolidado sistemas políticos liberal-democráticos estables, aunque la extensión de las relaciones capitalistas ha generado un campo intelectual con sus instituciones, sus actores y sus actividades diferenciadas.” Carlos ALTAMIRANO y Beatriz SARLO, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 2001, p. 159. Sobre la utilización del concepto en los ámbitos provincianos pueden consultarse, principalmente, los escritos de Ana Teresa Martínez a propósito de Santiago del Estero. Véase v. g. Ana Teresa MARTÍNEZ, “Para estudiar campos periféricos. Un ensayo sobre las condiciones de utilización fecunda de la teoría del campo de Pierre Bourdieu”, *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedad segmentadas*, Santiago del Estero, vol. IX, núm. 9, 2007.

afán de lucro. Frente a ello, el Estado emergía como garantía de excelencia y, por lo tanto, de legitimidad, en tanto la promoción y el otorgamiento de los títulos no dependían –al menos, en sus bases– de otras variables que el mérito, el esfuerzo y el talento personales de los aspirantes. El Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1924 por Carlos López Buchardo, proponía un modelo estatal alternativo al de la instrucción en institutos privados que, aunque “defectuoso si se quiere en sumo grado”, ofrecía una educación musical “bajo todos conceptos excelente”: “cuanto menos los honorarios no son de ninguna manera exorbitantes, y se puede confiar en que sus premiados lo sean por capacidad artística y no por capacidad pecuniaria.”¹⁹ El Estado nacional estaba tomando en sus manos la educación musical, creando “puestos bien rentados y nombrando a los redentores del arte musical que deben llenarlos”²⁰ y regulando, paralelamente, la enseñanza de la disciplina en las escuelas públicas.²¹

En el caso de la Asociación que nos ocupa, sin embargo, el principio de autonomía se mantuvo vigente durante todo el período considerado. Aunque asumiendo una misión de educación del gusto de los bahienses y participando, de esta manera, en la definición de un circuito específico, esta entidad surgió a partir de la iniciativa de un grupo de aficionados en su mayoría no especializados que pretendía reforzar su posición social tanto como participar en la configuración de una Bahía Blanca moderna.²² En efecto, tal como hemos analizado de manera pormenorizada en otras oportunidades, en las comisiones directivas de la ACBB la vieja élite agroexportadora convivió con los nuevos sectores intelectuales y profesionales que, desde la creación de los Tribunales federales (1902) y Costa Sud

¹⁹ “Temas musicales. “Conservatorios” Medallas y diplomas”, *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, año 10, núm. 126, 30 de enero de 1925, p. 15.

²⁰ “Temas musicales. De nuestros lectores”, *Arte y trabajo*, Bahía Blanca, año 10, núm. 133, 31 de octubre de 1925, p. 17

²¹ Como indica María Noelia Caubet (“La dulcificación...” cit), ya en la década de 1910 se había incorporado la enseñanza musical a los planes de estudios oficiales de las escuelas primarias y secundarias. Para fines de 1925, Enrique Lavalle en *Arte y Trabajo*, reclamaba una ampliación de la regulación estatal en la materia diciendo: “Se impone con suma urgencia la reglamentación oficial de la enseñanza de la música: que el Ministerio del ramo cree, dentro de la Inspección de Enseñanza Secundaria una sección de música que proceda con los Conservatorios exactamente como se procede con los colegios incorporados.” Enrique Richard LAVALLE, “Temas musicales. La enseñanza de la música”, *Arte y trabajo*, Bahía Blanca, año 10, núm. 134, noviembre-diciembre de 1925, p. 11.

²² La convocatoria que en 1919 había dado origen a la Asociación Cultural, había sido extendida por los músicos Luis A. Bilotti, Virgilio Panisse y Julio Leiboff, los contadores Natalio Nebbia y Umberto Régoli, el comerciante Arturo Régoli (que junto con su hermano Umberto y su padre Luis tenía una casa de venta de instrumentos), el abogado Ricardo Redondo (profesor de la Escuela de Comercio), el agente judicial Luis Sánchez Silva, el ingeniero ferroviario R. L. Clegg, Joaquín Juárez y Eduardo Pont. Todos estaban relacionados a la ejecución, la enseñanza y el consumo de la música o, al menos, eran aficionados con conocimientos sobre la materia. Para un análisis más detallado de la composición social de la ACBB, véase María de las Nieves AGESTA, “Modernismo de gente bien...” cit. y “Del club social...” cit.

(1905) y la fundación de los colegios secundarios estatales, se habían incorporado a la sociedad bahiense y reivindicaban su facultad de intervenir en el circuito letrado y de las artes amparados por sus capitales específicos. Esta confluencia que había resultado evidente desde los orígenes mismos de la asociación, se inclinó progresivamente en favor de la fracción intelectual, la cual mantuvo su predominio tanto porcentualmente en relación al total de los cargos como a partir de la ocupación permanente de la presidencia, la vicepresidencia y Comisión Asesora. Estas mutaciones operadas al interior de la asociación daban cuenta del proceso de autotransformación de la élite local que estaba teniendo lugar durante esta etapa a medida que se iban ampliando y diversificando las bases de su legitimidad para incluir aspectos tanto materiales como simbólicos.

Así, poseedores de determinados capitales culturales y “capaces de aplicar a las obras producidas de este modo la mirada “pura” que demandan...”,²³ los entendidos, se involucraban activamente en una tarea de pedagogía social que se sustentaba en una posición liberal según la cual lo cultural era un proceso de perfeccionamiento en pos de lo racional que involucraba tanto una faceta individual como una colectiva ejercida por las elites ilustradas.²⁴ La “explosión asociativa”²⁵ que se estaba produciendo en la Argentina desde fines del siglo XIX, se insertaba en este mismo modelo que concebía la agrupación voluntaria de individuos iguales para el ejercicio del quehacer común como parte de los derechos y las libertades fundamentales de los ciudadanos en el contexto de la modernidad occidental.²⁶ En este sentido, las asociaciones aparecían como productos de la acción de la sociedad civil que se distanciaban tanto del sistema económico como del político y que operaban como intermediarias entre los individuos y el Estado. De este modo, una doble exigencia autonómica se planteaba a las asociaciones culturales: aquella propia del “arte puro” y aquella requerida por la libertad ciudadana.

²³ Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte...* cit., pp. 423-424.

²⁴ Ticio ESCOBAR, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, Asunción del Paraguay, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2008, pp. 87-97.

²⁵ Véase al respecto Roberto Di Stéfano, Hilda Sabato, Luis Alberto Romero, José Luis Moreno, *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina, 1776-1990*, Buenos Aires, Edilab Editora, 2002.

²⁶ Véase Isabel MARÍN GÓMEZ, *Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y la transición a la democracia. Murcia, 1964-1986* [tesis doctoral], Murcia, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América-Universidad de Murcia, 2007.

La dimensión económica del asociacionismo cultural bahiense

Al igual que la Wagneriana de Buenos Aires o El Círculo de Rosario con quienes mantuvo estrechas relaciones,²⁷ la Cultural de Bahía Blanca se sostenía a partir de los fondos compuestos por los aportes societarios.

Cuadro 1. Porcentaje que representaban las entradas ordinarias y extraordinarias sobre el total de los ingresos de la ACBB²⁸

	1920	1921	1922	1925
Entradas ordinarias (cuotas)	72,09%	67,31%	89,01%	93,6%
Entradas Extraordinarias	17,90%	32,68%	10,98%	6,3%
-Por audiciones	13,53%	31,28%	10,24%	4,7%

Fuente: Elaboración propia en base a las memorias y balances anuales de la ACBB. ACBB, *Memoria y Balance 1919-1920*, Bahía Blanca, 1921; *Memoria y Balance 1921*, Bahía Blanca, 1922; *Memoria y Balance 1922*, Bahía Blanca, 1923; *Memoria y Balance del 4º, 5º y 6º período: -1923, 1924 y 1925-*, Bahía Blanca, 1926.

De esta manera, pretendía mantener la independencia aun a costa de la penuria financiera, dado que se temía que aceptar el apoyo de los poderes públicos redundara en una intromisión de la política y sus rencillas en los asuntos internos de la entidad. En efecto, en 1927 una crisis debida a problemas financieros la condujo a solicitar la ayuda oficial y, luego, a aceptarla de manera indirecta al adherirse a una entidad subvencionada como la Asociación Bernardino Rivadavia (ABR).

La contribución de socios protectores, vitalicios, activos y miembros de familia, fuente principal de sus ingresos, aumentó porcentualmente en el transcurso de los años hasta llegar a significar más del 90% de las entradas.²⁹ La ampliación de su

²⁷ Sobre estas asociaciones pueden consultarse: Silvina Luz MANSILLA, “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década 1912-1921”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Buenos Aires, año XVIII, núm. 18, 2003, p. 19 y Sandra R. FERNÁNDEZ, “La negación del ocio...” cit.

²⁸ Las Entradas Ordinarias corresponden a las cuotas de ingreso y de socios (vitalicios, protectores, activos y miembros de familia); las Extraordinarias a las donaciones, los intereses bancarios, los impresos y los ingresos de boletería (Audiciones).

²⁹ En 1919 se estableció que las cuotas mensuales serían de 2 pesos para los socios activos y de 5 pesos para los protectores; los vitalicios tendrían que hacer frente a una única cuota de 500 pesos. A su vez, los ingresantes deberían abonar una contribución inicial de 10 pesos (luego 20) y los miembros de familia adquirirían el derecho a participar de las actividades solo por 1 peso. En 1925 estas condiciones cambiaron y se resolvió que los activos pagarán una cuota anual de 24 pesos, divididas en ocho cuotas de 3, los vitalicios una única de 500, mientras que los honorarios gozarían de la gratuidad.

número desde los 500 originales a los 1626 que componían la nómina de diciembre de 1921, implicaba, por lo tanto, un aumento directo de las ganancias que permitía, además, enfrentar el atraso crónico en los pagos.³⁰ Así puede explicarse que esta demora, causal de expulsión prevista en el artículo 8 de los Estatutos, fuera disculpada en la mayoría de los casos, sobre todo a partir de 1923 cuando la cantidad de miembros comenzó a disminuir: de los 1638 que alcanzó en 1922, al año siguiente pasó a tan solo 943 como consecuencia del “malestar económico que ha reinado y al ensayo de establecer dos turnos que resultó prematuro, dando lugar a un desequilibrio en las finanzas”.³¹ En efecto, el incremento en el número de funciones y, por lo tanto, en los egresos económicos se complementó con el retroceso en el cumplimiento de los pagos. Como se señalaba en diario bahiense *El Siglo* en febrero de 1924,

“La anormalidad que ha habido en las finanzas y que todavía subsiste en parte, se debe al atraso en el pago de las suscripciones de los socios. Esto puede atribuirse hasta cierto punto al sistema de cobranza de la Secretaría que ha regido, debido al cual se había llegado en muchos casos a asociar el pago de la suscripción únicamente con las audiciones a las cuales se deseaba asistir, olvidándose del hecho de que la cuota que es la vida de la Asociación, es una obligación mensual cuyo cumplimiento puntual es esencial para el debido funcionamiento de la Institución. Actualmente las suscripciones se cobran a domicilio, para mayor comodidad de los socios. Se espera en esta forma regularizar las entradas mensuales y evitar así que los miembros de la comisión tengan que asumir las responsabilidades personales.”³²

La última oración aludía a los préstamos que algunos integrantes de la Comisión Directiva, como Adriano Pillado, habían realizado a la Asociación para cubrir compromisos monetarios asumidos. Para 1927 la situación se había agravado considerablemente: los periódicos señalaban que la concurrencia a las audiciones no superaba las 80 o 90 personas y las deudas económicas se elevaban a \$2.463,14. A los problemas financieros se sumaban el cuestionamiento a los criterios de selección de los espectáculos y el descrédito que afectaba los mecanismos de renovación de autoridades. El prestigio adquirido durante los ocho años anteriores, motivó el interés y la intervención de los medios de prensa –en especial, de *El Censor* y *El Siglo*– que advirtieron públicamente que, de no modificarse las condiciones existentes, la crisis llevaría a la disolución institucional:

³⁰ De acuerdo a las memorias anuales, a fines de 1920 la deuda de los socios era de \$1039 sobre un promedio de ingreso mensual de \$1626,28; en 1921 las cuotas atrasadas sumaban \$1250 sobre una media de \$1994; y en 1922, \$3992 sobre \$2062,42. No contamos con información para el resto del período.

³¹ “Asociación Cultural. La próxima asamblea”, *El Siglo*, Bahía Blanca, año 8, núm. 2207, 21 de febrero de 1924, p. 5.

³² *Ibidem*.

“Lejos de reaccionarse contra esa advertencia, se insistió en el desacertado criterio como consecuencia lógica de la prolongación indefinida de las mismas personas en la mesa directiva de la Cultural. Una institución con más de mil socios no pudo nunca renovar totalmente sus autoridades, como hubiera sido lógico, para que otros elementos aportaran nuevos esfuerzos, nuevas iniciativas, nuevos valores. Por una de esas causas que nunca se explican, el círculo de hierro no pudo ser quebrado y la Asociación Cultural pareció ser patrimonio de unos cuantos caballeros, que podrán tener las mejores intenciones, nadie lo duda, pero que no podían, razonable y humanamente, perpetuarse indefinidamente. Esa perpetuación trajo la derivación lógica y es así, pues, como ahora la Cultural está en los últimos estertores de su agonía.”³³

Este anquilosamiento de las posiciones directivas no se debía a la irregularidad de los procesos electorarios que se realizaban tal como estaba previsto en los reglamentos, sino, por un lado, a una lógica endogámica que primaba en la conducción de gran parte de las asociaciones y, por otro, al número cada vez menor de asistentes a las Asambleas anuales que redundaba en la permanencia de los mismos dirigentes año tras año.³⁴ Los balances evidencian que, más allá de la reducción de la masa societaria, la causa de las dificultades financieras radicaba en la disminución de los gastos extraordinarios, en especial de la recaudación de boletería. Es decir, no solo había mermado el número de personas que integraban la entidad, sino que aquellas que aún pagaban sus cuotas no estaban interesadas en acudir a las audiciones.

La Comisión Directiva, consciente de la gravedad de la situación, intentó paliarla mediante algunas medidas de urgencia: procurar un préstamo de los asociados más acomodados, suprimir todos los gastos a excepción del escritorio y del empleado a cargo, cobrar las suscripciones pendientes, estimular la adhesión de nuevos socios, no dar funciones que puedan aumentar la deuda y conseguir números gratuitos como conferencias, exposiciones de pintura, etc., dirigir una comunicación al Gobernador de la provincia de Buenos Aires solicitando una ayuda y recurrir personalmente al ministro de Instrucción Pública Dr. Lagauna de paso en la ciudad para gestionar una subvención nacional.³⁵ A pesar de que el déficit económico fue saldado gracias a la contribución de los socios, la entidad no pudo sobrevivir a la ruina y finalmente se disolvió para resurgir tres años después como entidad adherida a la ABR.

³³ “La Asociación Cultural. Comentarios que nos sugieren su último recital. Hay que renovar valores”, *El Censor*, Bahía Blanca, año 21, núm. 5641, 27 de junio de 1927, p. 4.

³⁴ Véase María de las Nieves AGESTA, “Modernismo de gente bien...” cit.

³⁵ AACBB, *Libro de Actas de la Comisión Directiva núm. 1*, Bahía Blanca, reunión del 20 de marzo de 1927, fs. 226-227.

Los avatares financieros de la ACBB pusieron en cuestión la posibilidad de sostener un emprendimiento societario vinculado a la “alta cultura” únicamente mediante el concurso de fondos privados. Aun cuando la ausencia de una infraestructura edilicia redujera los gastos de funcionamiento, la necesidad de contratar espectáculos acordes con el gusto de su público requería que contara con una disponibilidad permanente de recursos monetarios que la variabilidad en el cumplimiento de las cuotas no podía garantizar. Ciertamente, la suma de los rubros audiciones y contrataciones era la que representaba los mayores egresos para la asociación, sobre todo en los primeros años.

Cuadro 2. Porcentaje de gastos por criterios sobre el total de egresos de la ACBB³⁶

	1920	1921	1922	1925
Contrataciones de artistas	67,1%	71,3%	68,3%	49%
Gastos de audiciones	23,2%	20,3%	21%	22,6%
Gastos administrativos	9,6%	8,4%	10,7%	28,4%

Fuente: Elaboración propia en base a las memorias y balances anuales de la ACBB. ACBB, *Memoria y Balance 1919-1920*, Bahía Blanca, 1921; *Memoria y Balance 1921*, Bahía Blanca, 1922; *Memoria y Balance 1922*, Bahía Blanca, 1923; *Memoria y Balance del 4º, 5º y 6º período: -1923, 1924 y 1925-*, Bahía Blanca, 1926.

Los balances demuestran, sin embargo, una baja considerable en la relación con los gastos administrativos que pasaron del 9% del total a poco más del 28%, en detrimento de las remuneraciones pagadas a los invitados que descendieron del 67,5% al 48,9%. Dado que en términos absolutos los costos de mantenimiento institucional prácticamente no variaron (de \$3095,8 en 1922 ascendieron a \$3375,79 en 1925), es posible afirmar que fue la dimensión artística la más afectada por la carestía, lo cual redundó en el creciente alejamiento de los miembros activos. La nómina de espectáculos organizados y sus precios dan cuenta de esta merma: de los de \$1166 promedio que se invirtieron contrataciones en el ciclo 1919-1920 se bajó a \$436 en 1925; y frente a los \$3200 más viáticos pagados a Ninon Vallin por sus dos presentaciones –el evento más oneroso de la temporada– en el primer período, no pudo afrontarse en el último más que el caché de \$1900 más traslado exigido por el pianista Eduardo Risler para dar dos funciones.

Aunque parecen endurecerse a medida que transcurren los años, las negociaciones con los artistas y la pugna por obtener una relación beneficiosa entre precio y calidad se evidenció desde los inicios. La Comisión Asesora, designada por

³⁶ El rubro Audiciones corresponde al alquiler del teatro y del piano, la contratación del personal, la impresión de afiches y avisos publicitarios y los costos de transporte. Los Gastos Generales, por su parte, incluyen el arrendamiento de la secretaria, los sueldos de los empleados, los gastos de papelería, correo y teléfono.

la Asamblea y compuesta de seis integrantes, era la encargada de seleccionar los espectáculos, de contactar a los invitados y de acordar con ellos los términos de los contratos. Compuesta por entendidos vinculados a la enseñanza o la práctica musicales, mayormente la Comisión procuró traer a la ciudad a exponentes reconocidos de ese rubro, ya fuera contactándose con ellos de manera directa o a través de sus agentes. En esta instancia, cabe destacar que el representante privado era, cada vez más, un intermediario obligado responsable de introducir la lógica comercial en un ámbito que, desde el discurso, se preciaba de guiarse por intereses “puramente espirituales”. De las actas, emergen con frecuencia los nombres de estos empresarios que, a cargo de uno o varios artistas, estaban contribuyendo a formalizar la industria cultural. Si bien en algunas ocasiones el contacto se establecía personalmente, la presencia de los agentes era cada vez más habitual, sobre todo en el caso de los artistas reconocidos a nivel nacional e internacional. Para las asociaciones, al igual que para los empresarios teatrales, estas figuras suponían la introducción de nuevos intermediarios que solo contribuían a encarecer los costos sin redundar en beneficios económicos para los mismos contratados. El inquilino del Teatro Municipal, Juan E. Migliorini, dirigió hacia ellos sus invectivas, culpándolos del aumento del precio de las audiciones organizadas por la Asociación Cultural:

“El remedio para ese mal no estriba en mí, acaso él esté en otros lugares en los que no ha parado mientes esa HCD, v.g. el precio a que se pagan algunas audiciones y del que, en la generalidad de los casos, una migaja va a poder de los concertistas. Así a los Chenovkosky [sic], se les abonó según leo en la Memoria 1000 pesos y ellos cobraron 350, quedando la succulenta diferencia en poder del intermediario. ¿No hará sucedido lo mismo en otros casos?”³⁷

A pesar de negarlo en esta circunstancia donde el conflicto con Migliorini ocupaba el eje de atención, los directivos de la ACBB reconocían la amenaza que conllevaba la intervención de los representantes artísticos e intentaron formar un frente común con otras entidades similares para contrarrestar su creciente influencia sobre el medio. Así, en septiembre de 1924 y motivado por una nota aparecida en la revista porteña *El Hogar* del 12 de ese mes, Adriano Pillado propuso a la CD dirigir una nota a las sociedades Diapasón, Wagneriana de Buenos Aires, Cultural de San Nicolás y El Círculo de Rosario ofreciéndoles la posibilidad de conformar una federación para contratar directamente a los artistas y conferencistas. Si bien la Federación de Sociedades Culturales, como se pensó denominarla, consiguió el apoyo de varias de las interesadas, al finalizar el período aún no se había logrado conformar de forma definitiva. Al parecer, las transformaciones del mercado cultural eran irreversibles y, para subsistir, las instituciones deberían replantear los mecanismos de negociación de acuerdo a las

³⁷ *El Atlántico*, Bahía Blanca, año 3, núm. 671, 18 de marzo de 1922, p. 5

nuevas condiciones impuestas. La continuidad en el funcionamiento exigía contemplar la existencia de un universo complejo, atravesado por lógicas económicas, donde la posibilidad de sostenerse únicamente a partir de los aportes societarios y de mantener así la autonomía respecto de los poderes públicos se volvía cada vez más difícil.

La Asociación entre Estado y Mercado: el Teatro Municipal en escena

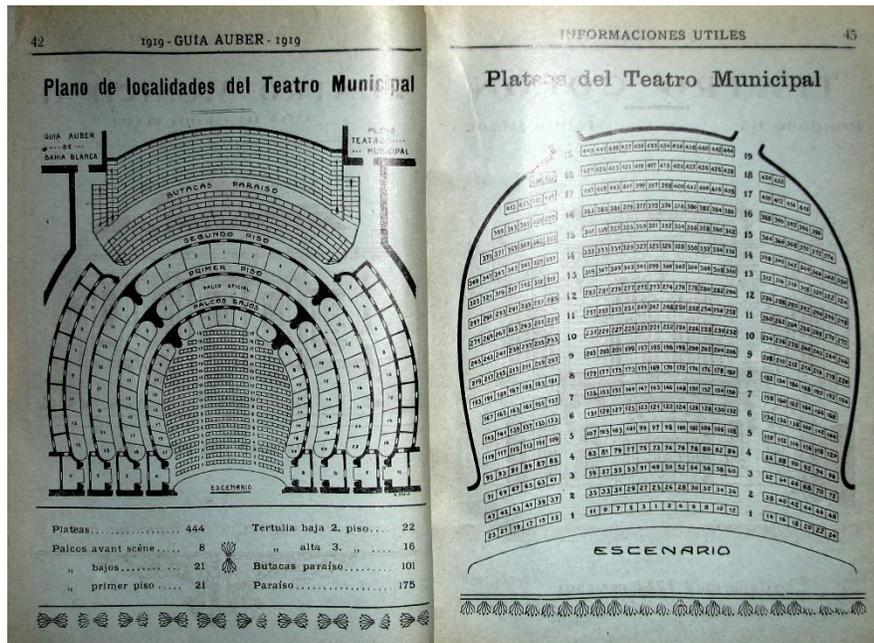
“No existe asociación” – dice Maurice Agulhon – “sin que exista un lugar de reunión estable”³⁸. Esta fue, sin embargo, la situación que atravesó la vida de la Asociación Cultural entre 1919 y 1927. Abocada a la organización de espectáculos colectivos, la entidad debió enfrentar no sólo el problema de la ausencia de una sede institucional sino también la falta de un espacio adecuado para la realización de las funciones programadas. Si bien los encuentros del cuerpo directivo y las Asambleas periódicas parecían condenadas al nomadismo y se efectuaban en establecimientos comerciales, educativos o culturales que alquilaban o prestaban sus instalaciones –como la Asociación Bernardino Rivadavia, la Escuela de Comercio, el Cine Odeón o el Teatro Colón–, la mayor dificultad fue contar con la disponibilidad de las salas teatrales bahienses para la presentación de los invitados. Ello ocupó, de hecho, gran parte del tiempo de trabajo de la Comisión Directiva que se dividía, principalmente, entre la contratación de los artistas y la gestión de los locales de exhibición. Desde los comienzos, los socios vislumbraron los obstáculos que supondría la ausencia de una sede propia e incluyeron en sus estatutos el artículo 36 que enunciaba la voluntad de adquirir “un terreno central apropiado y la construcción del edificio social, con su mobiliario e instalaciones, destinado a la celebración de los actos de la Asociación”.³⁹

A pesar de plantearse como un objetivo prioritario, al terminar su primera etapa de funcionamiento y comenzar la segunda en 1930 la construcción del edificio no había podido concretarse y se planteaba como una cuestión pendiente en las reuniones directivas y en cada memoria anual. Como solución provisoria, la Comisión Directiva resolvió usar parte de su capital para rentar los espacios disponibles en la ciudad y ya el 9 de noviembre de 1919 encargó a Luis Bilotti y Humberto Regoli, integrantes de la Comisión Asesora, que solicitaran presupuestos de arrendamientos de tres de los teatros existentes en la ciudad: el Municipal, el Colón y el Odeón.

³⁸ Maurice AGULHON, *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora, 1994, p.56.

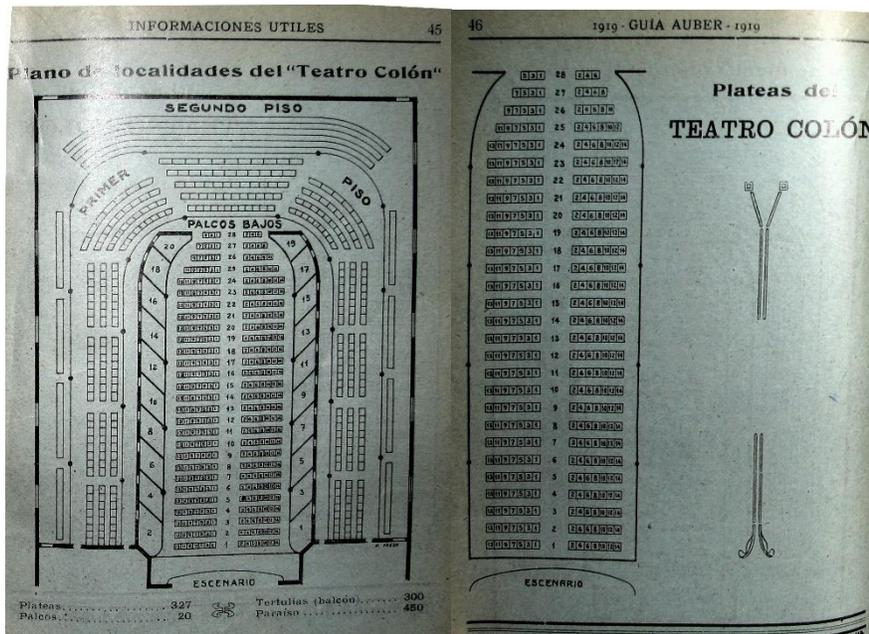
³⁹ AACBB, *Libro de Actas de Asamblea núm. 1...* cit., art. 34, f. 19.

Imagen 1: Plano de las localidades del Teatro Municipal



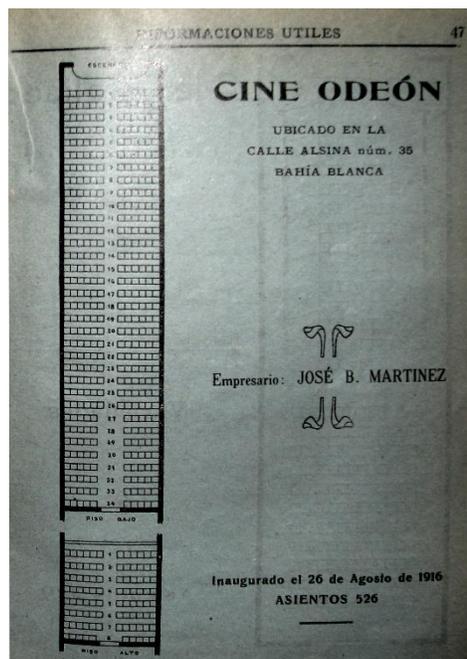
Fuente: Teatro Municipal, *Guía Auber 1919*, Bahía Blanca, 1920, pp. 42-43.

Imagen 2: Plano de las localidades del Teatro Colón.



Fuente: Teatro Colón, *Guía Auber 1919*, Bahía Blanca, 1920, pp. 45-46

Imagen 3. Plano de localidades del Cine Odeón.



Fuente: Cine Odeón, *Guía Auber 1919*, Bahía Blanca, 1920, p. 47.

Por su costo y su capacidad, fue escogido el primero, inaugurando así una larga sucesión de negociaciones y conflictos con el empresario a su cargo que instalaron a la Asociación en medio de las tensiones entre los intereses privados y el poder estatal.⁴⁰

Tal como señala François Mairesse a propósito del museo, Estado y Mercado no son antinómicos sino que estuvieron relacionados desde los orígenes mismos de las instituciones culturales.⁴¹ El discurso basado sobre el principio del “interés por el desinterés”⁴² convivía, por lo tanto, con otro fundado sobre la lógica de las ganancias, esgrimido por empresarios y agentes del rubro. Si el teatro era concebido como un bien público en tanto participaba de “un sistema global de educación que aspira[ba] a mejorar el conocimiento humano”⁴³ y contribuía, de este modo, al proyecto civilizatorio moderno, también era una fuente de subsistencia y hasta de

⁴⁰ El teatro fue contratado para las presentaciones musicales y teatrales y para las conferencias dado que todas ellas requerían de un local con capacidad suficiente para alojar a los asociados que llegaron a ser 1600 en el momento de su máximo esplendor. Las exposiciones pictóricas, por el contrario, fueron realizadas en los salones del Palacio Municipal.

⁴¹ François MAIRESSE, *El museo híbrido*, Buenos Aires, Ariel, 2013.

⁴² Véase Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte...* cit. y *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*, Barcelona, Anagrama, 2014.

⁴³ Ídem, p. 47.

enriquecimiento para un sector de la población. Como bien ha demostrado González Velasco,⁴⁴ durante los años veinte, favorecido por un contexto económico propicio, creció de manera notable el mercado del entretenimiento y, en particular, el teatral, dando origen a un rico y complejo entramado social que incluía a consumidores, compañías y empresarios. Al igual que en la Capital, en Bahía Blanca esta situación supuso la crítica de quienes veían en dichas transformaciones el origen de la perversión de los fines artísticos de la actividad. Así, en octubre de 1919 “Fra Diavolo” sostenía en la revista local *Arte y Trabajo*:

“por lo general nuestros empresarios no ven en el teatro más que una forma de negocio, cuando no de especulación. Tratándose de hacer dinero no titubean en ponerse a la par del último bolichero, para valerse de sofisticaciones y engaños [...] Esto quiere decir que no existe sentimiento artístico en quienes deberían interesarse por la cultura popular y que en lugar de educar al pueblo en los principios del arte puro, se le pervierte el gusto con otras que no sugieren ningún sentimiento noble ni instructivo. [...] La circunstancia de ser uno solo el “casero” de los dos teatros, excluye hasta el estímulo de la competencia y a los espectadores que abominan del cine y del bar, no les queda más remedio que aburrirse o irritarse en el teatro, aguantando toda clase de monstruosidades, que se les endilgan como piezas teatrales.”⁴⁵

El autor reiteraba, de este modo, la demanda –por cierto, difícil y, a veces, hasta contradictoria– que solía efectuarse a los empresarios que alquilaban las salas: velar por la educación popular y la calidad artística de los espectáculos y, a su vez, procurar el éxito comercial de las temporadas.

En el caso del Teatro Municipal inaugurado en 1913, la situación se tornaba aún más equívoca en tanto su propietario era el mismo Estado que, sin embargo, nunca lo había administrado de forma directa.⁴⁶ La coparticipación del sector público y privado fue la característica principal de la existencia del teatro desde su construcción, realizada por suscripción popular,⁴⁷ y durante sus dos primeras

⁴⁴ Carolina GONZÁLEZ VELASCO, *Gente de teatro* cit.

⁴⁵ “Fra Diavolo”, “Arte y... negocio”, *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, año 4, núm. 73-74, 30 de octubre de 1919, p. 12.

⁴⁶ Una problematización más extensa sobre la relación entre Estado municipal y cultura en Bahía Blanca, puede encontrarse en María de las Nieves AGESTA, “En arte antes del Arte...” cit.

⁴⁷ Durante la tercera intendencia de Jorge Moore (1909-1911) se proyectó la construcción de un teatro municipal que finalmente fue aprobada e iniciada en 1911 bajo el gobierno de Valentín Vergara. Ante la carencia de recursos para llevar adelante la obra, “fueron más de 200 vecinos quienes, mediante una suscripción de acciones de 200\$, permitieron recaudar el dinero necesario para que los arquitectos Jacques Henri Dunant y Gaston Louis Alcindor Mallet (representantes del academicismo francés en la Argentina) diseñaran el proyecto.” *Cien años del Teatro Municipal de Bahía Blanca*, Bahía Blanca, La Nueva Provincia, 2013, p. 2.

décadas de funcionamiento en que fue otorgado por licitación a diferentes agentes comerciales de la zona. En este sistema de concesiones –o, al menos, en su modo de aplicación– residía, según sus contemporáneos, el problema crónico que lo aquejaba. En 1924, haciéndose eco de este descontento, el diario local *El Atlántico* publicó un artículo que recapitulaba los avatares del arrendamiento y concluía que el fracaso económico y artístico se debía a la equivocada elección de licitantes ajenos al mundo teatral, a la irregularidad en el cumplimiento de las condiciones contractuales por parte de estos últimos y a la búsqueda de ganancia que había guiado tanto el accionar de la Municipalidad como el de los privados en la gestión de la sala. Lo mismo había señalado “Fra Diavolo”, para quien

“Es lástima que nuestra municipalidad, que tiene un teatro destinado exclusivamente a educar al pueblo, no tenga en cuenta al hacer las licitaciones la calidad de los licitantes, así como lo tiene para las obras públicas, en las que rechazará seguramente la propuesta de un cocinero ante la de un técnico. Así debe entenderlo, y en adelante conviene que cuide este detalle, para confiar el teatro a personas que entiendan de él, puesto que nuestro primer coliseo no puede seguir siendo comparado a un “conventillo”, que se adjudica al casero que paga más alto precio. Un empresario no es un simple “alquilador”, debe ser un psicólogo de los artistas, poseer una buena dosis de conocimientos generales, o no es nada.”⁴⁸

En este marco, la intervención de la Asociación Cultural no hacía sino complicar el panorama al introducir un tercer factor que combinaba los fines filantrópicos con la voluntad privada. Como indica Sandra Fernández, este tipo de entidades se constituyeron a principios del siglo XX desde ideales como el arte y la cultura que eran considerados universales por sus fundadores. De esta manera, por su participación en estos “lugares de prestigio”, los miembros se posicionaban a sí mismos como “interlocutores e intermediarios de la “alta cultura” con la que pretendían consustanciar a la ciudad toda”.⁴⁹ El autoproclamado principio del desinterés era también el fundamento de estas agrupaciones cuyos integrantes dedicaban, de hecho, su tiempo e, incluso, su dinero, a la promoción y al sostenimiento de las actividades institucionales. En este sentido, la Cultural, ante la necesidad de contar con el Teatro Municipal para espectáculos que no siempre auguraban éxito económico, operó como un factor de presión frente a los empresarios de turno y el gobierno comunal. Los conflictos de intereses entre ellos se manifestaron en diversas oportunidades en las memorias anuales donde se dedicaban apartados completos al tema. En 1919 la Comisión afirmaba que siempre que había sido necesario contratar la sala habían surgido inconvenientes sumiendo

⁴⁸ “Fra Diavolo”, “Arte y... negocio...” cit.

⁴⁹ Sandra FERNÁNDEZ, “Las figuras institucionalizadas de asociación”, Sandra FERNÁNDEZ (dir.), *Sociabilidad, corporaciones, instituciones (1860-1930)*, Rosario, Prohistoria Ediciones-Diario La Capital, 2006, pp. 40-41

a la asociación en una perpetua incertidumbre que solo podía solucionarse con la adquisición de un local propio.⁵⁰ En 1921, estas preocupaciones continuaban y se vieron volcadas, nuevamente, en la memoria institucional donde se señalaba:

“La obtención del Teatro para las audiciones, en tiempo oportuno, ha sido siempre una de las dificultades más serias con que se ha tropezado para el desarrollo de nuestro plan de acción, por esta la única sala que ofrece las comodidades y capacidad que nuestra institución necesita. [...] la Comisión entrante deberá pues encarar seriamente la solución de este problema de vital importancia para la Asociación, ya sea gestionando de las autoridades comunales una intervención decidida y eficaz o, en el caso improbable de que no se resolviera satisfactoriamente por este medio, reanudado los trabajos tendientes a la construcción del edificio social, cuyos planos y proyectos están ya terminados.”⁵¹

En estos reclamos –que siguieron reiterándose año tras año– subyacía, sin dudas, una determinada concepción de la cultura y del rol del Estado en dicha materia que, sin cuestionar la colaboración entre los capitales privados y la administración pública, exigía la intervención gubernamental como garantía del cumplimiento de las condiciones legales y como protectora de las artes. En efecto, sostenidos por una noción jerárquica y eurocéntrica de la cultura, los miembros de la Asociación consideraban que los poderes públicos debían apoyar política y económicamente las propuestas musicales, teatrales, pictóricas o literarias que, como las suyas, contribuyeran a la “elevación del pueblo”. En este sentido, si bien se indicaba que el aval oficial no podría solicitarse hasta tanto la institución “no desarrollara su plan de cultura y difusión artística con suficiente amplitud y eficacia”, ya en las memorias de 1921 se preveía hacer esta petición frente a la cual se esperaba obtener una respuesta favorable dado que la obra realizada demostraba “méritos suficientes para merecerla”.⁵² Al igual que las demás entidades culturales de la ciudad,⁵³ la ACBB demandaba una acción limitada de parte del Estado que respetara la autonomía de las entidades formadas por aficionados, pero que, a su vez, patrocinara mediante subsidios y resguardara moral y políticamente la actividad cultural de los embates del mercado y sus agentes.

A pesar de que, al menos hasta su reorganización, la Cultural no solicitó una subvención permanente, sí recurrió a las autoridades municipales en múltiples ocasiones para solucionar el problema de la disponibilidad de salas. Las distintas

⁵⁰ ACBB, *Memoria y Balance 1919-1920*, Bahía Blanca, 1921, pp. 11-12.

⁵¹ ACBB, *Memoria y Balance 1921*, Bahía Blanca, 1922, p.12.

⁵² Ídem, p. 11.

⁵³ Véase, por ejemplo, María de las Nieves AGESTA, “A puertas abiertas. La Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca: reformismo, distinción social y configuración urbana (1882-1930)”, *Estudios del ISHiR*, Rosario, vol. 6, núm.16, 2016, pp. 6-30 y “Entre el asociacionismo cultural y el impulso estatal...” cit.

instancias gubernamentales, activadas muchas veces gracias a las redes de lazos personales que vinculaban a los representantes con los directivos o a su participación directa en la institución,⁵⁴ intervinieron en los momentos más álgidos del enfrentamiento frente el empresario del teatro a favor de la entidad, llegando incluso a modificar las condiciones de la licitación como consecuencia de los constantes reclamos.

Las relaciones con Juan Eugenio Migliorini, quien mantuvo el arrendamiento entre 1920 y 1924,⁵⁵ estuvieron marcadas por tensiones constantes a propósito tanto de las fechas disponibles para la ocupación del coliseo como de su precio del alquiler. Durante el mes de marzo de 1922, las posiciones se endurecieron y el conflicto alcanzó visibilidad pública gracias a la intervención de los medios periodísticos. *El Atlántico* fue elegido por Migliorini para contestar el pedido de rebaja de la renta y por la Comisión para responder a dicho mensaje. Si la segunda misiva se caracterizó por cierta reserva que la Asociación mantuvo respecto de los pormenores del trato, la primera resulta sumamente reveladora de los puntos de vista en disputa. Migliorini observaba allí que

“la Asociación Cultural es una institución que no persigue fines de lucro. En eso se diferencia de la empresa que lleva mi nombre: yo los persigo. Exploto el teatro, como empresario, persiguiendo los mismos móviles lícitos que el vecino que vuelca sus actividades y su capital en una fábrica de muebles, pongamos por caso. Esta diversidad de propósitos, es casualmente la que crea entre nosotros estos pequeños rozamientos, dado que para alcanzar nuestros fines ambos debemos usar un mismo instrumento, que es el edificio del teatro Municipal. Iguales rozamientos se producirían mañana, si persiguiendo fines también desinteresados, un grupo de vecinos fundara una cooperativa de muebles y para ponerla en funciones, exigiera la cooperación desinteresada del fabricante...”⁵⁶

La actividad teatral aparecía en este párrafo desligada de toda carga ética y equiparada a los demás rubros comerciales. Fundada en argumentos contradictorios, el del lucro y el del bien común, la discusión parecía destinada al fracaso: imposible cobrar menos de \$300 la noche para salvar los gastos, sostenía el arrendatario; inviable afrontar un costo mayor a \$200 con los ingresos de la Asociación, declaraban sus directivos.

⁵⁴ Para un análisis de la composición social de la agrupación y de sus vínculos con la política local, véase María de las Nieves AGESTA, “Modernismo de gente bien...” cit.

⁵⁵ Las concesiones permanentes siguientes fueron otorgadas a Juan B. Auber, Pedro Colombo y Felipe Conde. Hasta tanto se recibían las propuestas de los licitantes, la Municipalidad acordó cesiones transitorias a diversas compañías y empresarios.

⁵⁶ “La “Asociación Cultural de Bahía Blanca” y el empresario del teatro Municipal”, *El Atlántico*, Bahía Blanca, año 3, núm. 671, 18 de marzo de 1922, p. 5.

El estado de situación descrito en el acta de reunión de la CD del 31 de marzo de 1922 señalaba las falsedades enunciadas por Migliorini respecto de los gastos ocasionados por la cesión del teatro, su informalidad en materia organizativa y, sobre todo, las dificultades para obtener el espacio aun cuando no actuara en él ninguna compañía. En julio de 1921, el empresario había ofrecido en venta a la ACBB la concesión que le fuera otorgada por la Municipalidad, propuesta que, luego de ser aceptada, fue retirada por el mismo Migliorini.⁵⁷ En defensa de sus derechos, la Cultural solicitó ese año la mediación del intendente José Domingo Espeche para conseguir las instalaciones, mientras que en 1922 recurrió a las normas vigentes para legitimar su solicitud de rebaja:

“En diversas ocasiones hemos intentado acogernos a la cláusula existente en el contrato que con la Municipalidad tiene el empresario del teatro, y que dice así: “El arrendatario cederá el teatro para actos públicos, conciertos, conferencias, etc., no pudiendo cobrar por esta sub-locación más de cincuenta pesos moneda nacional en las horas del día y no más de cien pesos en las horas de la noche. El arrendatario quedará exceptuado de la obligación de ceder el Teatro para actos de esta naturaleza en las temporadas que actúen compañías.

Con pretexto sin fundamento ha eludido en cada caso el cumplimiento de esa cláusula con nosotros, lo mismo que con todas las que lo han solicitado en estas conclusiones, no pudiendo citarse un solo caso de que la empresa lo haya cedido por ese precio, desde que está en posesión del teatro.”⁵⁸

El recurso al Estado –en su dimensión personal o normativa– como ente regulador de las relaciones entre privados en asuntos culturales, fue una estrategia frecuentemente utilizada por la Asociación. De este modo, confirmaba la asunción de que “propiciar el desarrollo de instituciones como la nuestra, de orden puramente espiritual, es un deber que se han impuesto los gobiernos de todas las más importantes capitales”⁵⁹ y que, por lo tanto, su apoyo era una prueba del grado de civilización alcanzado por la sociedad.

Como se deduce del intercambio epistolar entre el Ejecutivo y Legislativo locales en 1923 a propósito de la cesión provisoria a José Sanguineti, no siempre esta representación coincidía con la que de sí misma sostenía la municipalidad. Así, frente a la minuta del Concejo Deliberante donde se afirmaba que “son atribuciones propias y exclusivas del mismo, disponer el arrendamiento del Teatro Municipal, en cualquier tiempo y circunstancias”, la Intendencia replicó que, si bien compartía esta opinión,

⁵⁷ Véase AACBB, *Libro de Actas de la Comisión Directiva núm. 1*, Bahía Blanca, reunión del 4 de agosto de 1921, f. 50.

⁵⁸ ACBB, *Libro de Actas de Asamblea núm. 1* cit., reunión del 31 de marzo de 1922, ff. 23-28.

⁵⁹ ACBB, *Memoria y Balance 1919-1920* cit., p. 9.

“En cuanto a suspender todo trámite sobre arrendamiento, no puede este D.E. hacerlo, por no existir otro que el que fluye de la licitación publicada desde tiempo atrás de acuerdo con lo dispuesto en la Ordenanza sancionada oportunamente por ese H. Concejo.

El actual Empresario señor José R. Sanguinetti ocupa el teatro en virtud de un simple permiso provisorio acordado por esta Intendencia, que vence el veinte del corriente mes, o sea ocho días antes del señalado como término de la licitación antes mencionada.

En el presente caso, este D. E. cree haber ejercido funciones propias de administrador al permitir que un solicitante diera funciones en un teatro desocupado, que no está en la actualidad sujeto a contrato alguno de arrendamiento, con el sano propósito de que produzca rédito a la Comuna, en tanto llegue el día de proveerse de acuerdo a la Ordenanza sancionada por esa H. Corporación.”⁶⁰

A pesar de que el mismo Jorge Moore, intendente durante el período 1922-1924 se desempeñaba como vocal de la Asociación, su misiva dejaba en claro que el gobierno comunal se percibía antes bien como administrador y al teatro como fuente de ingreso para las arcas oficiales. El debate con el Concejo tenía como eje la disputa en torno a las prerrogativas de cada poder en la decisión sobre los bienes municipales. Así lo manifestó el concejal socialista Agustín de Arrieta en la sesión del 1 de junio de 1923 para quien la cesión precaria a Sanguinetti constituía un avance del Departamento Ejecutivo en detrimento y lesión de las atribuciones del Deliberativo.⁶¹ De acuerdo con el esto, el organismo emitió una resolución afirmando sus facultades “propias y exclusivas” sobre todo aquello que atañera al arrendamiento del Teatro que, no obstante, continuó siendo motivo de conflicto entre ambas instancias gubernamentales. Estas discrepancias no impedían, sin embargo, que el gobierno municipal en su conjunto reconociera la importancia de mantener sus derechos sobre la sala mediante la creación de un marco normativo adecuado.

En efecto, el enfrentamiento entre Migliorini y la ACBB había culminado con un acuerdo precario entre ambas partes que demostró la necesidad de reformular la legislación en función de los cambios económicos y de la experiencia efectiva de cesión del teatro. Con motivo del próximo vencimiento del contrato establecido con Migliorini, se decidió que la ordenanza de 1911, vigente hasta entonces y redactada cuando aún no había sido inaugurado el teatro, resultaba obsoleta, tornándose necesario la redacción de una nueva –aprobada el 11 de mayo de 1923– que

⁶⁰ Municipalidad de Bahía Blanca (MBB), *Boletín Municipal*, Bahía Blanca, año 2, núm. 18, junio de 1923, pp. 419-420.

⁶¹ Honorable Concejo Deliberante (HCD), “Acta n° 14”, *Libro de Sesiones núm. 18 – 1922-1923*, Bahía Blanca, reunión ordinaria del 1 de junio de 1923, f. 197.

complementara el reglamento sancionado en 1918. El nuevo documento garantizaba una extensión de las prerrogativas gubernamentales de control y uso de las instalaciones, el acceso popular a las funciones y el derecho de personas o agrupaciones particulares a utilizar la sala. Mientras los primeros artículos establecían los requisitos de la licitación (por el término de un año, con opción a dos con una base de \$7000 moneda legal pagadera por adelantado), los siguientes fijaban, entre otras, la obligación del concesionario a dar un mínimo de cien representaciones nocturnas al año y de ofrecer una vez por semana funciones a precios reducidos a determinar de común acuerdo con la Comisión de Teatro del Concejo Deliberante creada en ese mismo documento. El arrendatario debía, además, someterse al Reglamento del Teatro en vigencia, acatar las indicaciones del Inspector de Teatros y conceder la sala a la municipalidad cuando se conmemoraran fiestas nacionales u oficiales, excepto que estuviera ya acordada la actuación de alguna compañía. Finalmente, en su artículo 6 la ordenanza actualizaba las rentas y fijaba un monto límite acorde con lo solicitado por la Asociación.⁶² De este modo, el gobierno local, aunque sin desarrollar una política sistemática definida por criterios explícitos, regulada por organismos específicos o coordinada por funcionarios especializados,⁶³ intervenía en los asuntos culturales y se presentaba como árbitro de los conflictos entre los intereses privados. Estos, a su vez, reconocían y hasta reclamaban la mediación oficial pero se mantenían celosos de su autonomía cuando las decisiones implicaban una disminución de sus ganancias, una irrupción de la política en la cultura o un límite a la libertad individual.

Sin dudas, la relación directa de Moore y de otros funcionarios oficiales –Juan Avanza, jefe de la Oficina Química, y Juan C. Miranda, varias veces secretario municipal y, especialmente, el edil Arturo B. Kiernan⁶⁴ con la Cultural impulsó esta modificación normativa. Al respecto, es interesante señalar que durante el debate del proyecto de ordenanza, fue Kiernan, que había integrado la Comisión Asesora de la ACBB en años anteriores y que continuaba siendo uno de sus miembros activos,⁶⁵ quien encabezó las labores de redacción legislativa, ya que

⁶² MBB, “Ordenanza que establece las condiciones de la licitación” (11/05/1923), *Boletín Municipal*, Bahía Blanca, año 3, núm. 28, abril de 1924, pp. 533-534.

⁶³ Véase María de las Nieves AGESTA y Juliana LÓPEZ PASCUAL (ed.), *Estado del arte* cit.

⁶⁴ Podemos suponer que la presencia de figuras renombradas del periodismo y de la educación bahienses, como, por ejemplo, Enrique Julio (director del diario *La Nueva Provincia*), Isauro Robles Madariaga (director de la Escuela Normal y presidente de la ACBB), funcionó también como factor de presión sobre las autoridades municipales.

⁶⁵ Arturo B. Kiernan fue un educador e intelectual reconocido en ciudad hasta su muerte en 1949. Se desempeñó como profesor de la Escuela Normal Mixta, de la Escuela de Comercio y del Colegio Nacional y como director de la Universidad Luis C. Caronti. En 1913 fue delegado del Congreso Pedagógico realizado en Córdoba y fue vocal de la Comisión Central de la Asociación de Maestros de la Provincia de Buenos Aires por varios períodos. Además, tuvo una continuada participación en distintos medios periodísticos de la época y en entidades de la sociedad civil vinculadas a la

“personalmente tiene estudiado el asunto” y, “aún más porque hasta ya tiene bosquejado un proyecto de ordenanza análogo presentado para la licitación del arrendamiento del teatro”.⁶⁶ Los vínculos del concejal con la entidad resultaron evidentes en la cláusula sexta del documento donde se indicaba explícitamente que la Asociación Cultural tendría preferencia sobre cualquier otro solicitante para el uso de la sala.⁶⁷ Aunque este artículo fue recusado –incluso, dentro de la misma comisión *ad hoc*– y, finalmente, excluido de la versión final, su mera propuesta demostró que los intereses de la Asociación se hallaban visiblemente representados en el cuerpo deliberativo. La elección del mismo Kiernan como miembro de la nueva Comisión de Teatro por su “preparación y conocimientos”⁶⁸, otorgó continuidad a esta estrecha relación que facilitaba el acceso de la agrupación a los recursos municipales.

Conclusiones

En su visita a la ciudad de 1925, el educador argentino Pablo Pizzurno recaló en el libro de firmas de la Asociación Cultural “el noble ejemplo” y la enseñanza que suponía la acción de sus miembros “para los que todo lo confían a la acción del Estado, como quien espera que ‘el maná caiga del cielo’, en vez de lograrlo por el esfuerzo propio” cuyos efectos demostraban ser más eficaces y duraderos “que los obtenidos por el empeño frío, a menudo infecundo, de los poderes públicos.”⁶⁹ El conferencista –ya que en calidad de tal había sido invitado– reivindicaba, de este modo, la centralidad de las asociaciones civiles en el desarrollo y en el fomento de las artes. En concordancia con la prédica sarmientina que, desde mediados del siglo XIX, las consideraba agentes de la libertad y el progreso,⁷⁰ Pizzurno y los miembros

educación y la cultura. Como militante de la UCR, ocupó puestos públicos como concejal, integrante y presidente del Consejo Escolar, secretario comunal y comisionado municipal en dos ocasiones.

⁶⁶ HCD, “Acta n° 8”, *Libro de Sesiones núm. 18 – 1922-1923*, Bahía Blanca, reunión ordinaria del 20 de abril de 1923, f. 139.

⁶⁷ HCD, “Acta n° 9”, *Libro de Sesiones núm. 18 – 1922-1923*, Bahía Blanca, reunión ordinaria del 27 de abril de 1923, f. 150

⁶⁸ HCD, “Acta n° 32”, *Libro de Sesiones núm. 19 – 1923-1927*, Bahía Blanca, reunión ordinaria del 22 de septiembre de 1923, f. 8

⁶⁹ Pablo Pizzurno a la Asociación Cultural de Bahía Blanca, AACBB, *Libro de firmas núm. 1*, 25 de noviembre de 1925, s/p.

⁷⁰ “Desde el momento en que unos cuantos hombres se asocian, la idea se manifiesta y hace sentir lo que puede hacer la fuerza colectiva de muchos individuos. Si se habla, se piensa, y si se piensa, el deseo de obrar viene como un corolario necesario de aquello que es opinión recibida y en que están todos los contestes. Nada contribuiría mejor a la reforma de los abusos, a la adopción de mejoras de reconocida utilidad pública, que este espíritu de asociación aplicado a intereses comunes.” Domingo Faustino SARMIENTO, “Espíritu de asociación” (1841), en *Páginas selectas de Sarmiento sobre Bibliotecas Populares*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Homenaje a Sarmiento, tomo 4, 1939, p. 13.

de la ACBB sostenían que la implicación directa en las actividades suponía un mayor compromiso con ellas y denostaban el discurso estatista que hacía recaer en las instituciones oficiales la responsabilidad de promover la cultura. Sin embargo, al igual que sucedió con las bibliotecas populares impulsadas por Sarmiento, la dependencia absoluta de los fondos particulares confabuló en gran parte de los casos contra la continuidad y la supervivencia de las entidades. La variabilidad de las contribuciones monetarias en función de los avatares económicos, la inestabilidad de la masa societaria, la falta de participación de la mayoría de los integrantes en la vida institucional y la consecuente perpetuación de los staffs directivos, así como los altos costos de mantenimiento administrativo y edilicio, eran factores que contribuían a desestabilizar a las entidades colocándolas ante la disyuntiva de asumir la disolución o recurrir al Estado en busca de recursos.

Para la Asociación Cultural de Bahía Blanca, el conflicto se hizo evidente a pocos años de su creación. Los gastos considerables que entrañaban la contratación de artistas y de instalaciones adecuadas para presentar las funciones, agravados por la consolidación de un mercado del entretenimiento que introducía nuevos intermediarios en el mundo artístico, volvió rápidamente inviable el sostenimiento de un proyecto institucional autónomo. En este marco, las demandas al Estado tuvieron como eje la solicitud de subvenciones y la regulación normativa de las condiciones de funcionamiento del campo. A pesar de ello, la primacía de los lazos de solidaridad personales y sociales como móviles de la acción por sobre la formulación de un programa cultural gubernamental, no favoreció la asignación de recursos permanentes para garantizar la existencia de la Asociación que dependía, así, de la representación individual de sus intereses en los órganos de gobierno. De este modo, en 1927 su Comisión Directiva debió resolver el cese de las actividades hasta tanto se contara con los medios para cumplir con los fines originales. La solución que posibilitó la reapertura supuso una alianza interinstitucional con la Asociación Bernardino Rivadavia, la más antigua de la ciudad, que recibía subsidios regulares de distintas instancias gubernamentales. La limitación de la autonomía que conllevó la incorporación a la ABR y la subordinación a las condiciones impuestas por sus estatutos, fue, entonces, requisito para evitar la desaparición irreversible de la entidad.

Así, en el marco de una esfera cultural en proceso de separación y de definición, las asociaciones culturales debieron enfrentarse a una doble exigencia de autonomía respecto tanto de los poderes políticos como de los económicos que, en ocasiones, puso en riesgo su supervivencia y limitó sus posibilidades de acción. Ante este dilema, el Estado se presentó, a medida que avanzaba el siglo, como una instancia de recursos y de legitimidad que, activada coyunturalmente, podía garantizar la permanencia y funcionar como mediadora ante los agentes económicos externos. Desde el punto de vista ideológico, la concordancia de fines entre el ideal ilustrado de las agrupaciones y el de algunos actores políticos, habilitó

una proximidad que, sin embargo, no estuvo exenta de tensiones y resistencias en un municipio que aún se percibía como administrador antes que como impulsor de un proyecto civilizatorio de características más abarcadoras. En este sentido, una profundización del análisis de los vínculos entre Estado y Cultura que tenga en cuenta los aspectos relativos a las finanzas y a la gestión, ofrece una nueva mirada sobre el fenómeno del asociativismo en el interior de la provincia de Buenos Aires que viene a complementar los estudios referidos a las dinámicas sociales y a las dimensión ideológica y estética de las entidades abocadas a las artes. Más allá de los aportes a una historia del consumo y de la profesionalización de la música en Bahía Blanca, abordar los primeros años de funcionamiento de la Asociación Cultural constituye una contribución para pensar el accionar gubernamental y los procesos de definición de normativas y políticas específicas en materia cultural en un momento de configuración de los poderes públicos.