



Trabajo y Sociedad

Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias

Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet)

Nº 34, Vol. XXI, Verano 2020, Santiago del Estero, Argentina

ISSN 1514-6871 - www.unse.edu.ar/trabajosociedad



Músicos en huelga. Asociacionismo profesional, trabajo y política durante el primer peronismo en Bahía Blanca(septiembre de 1946)¹

Musicians on strike. Professional associationism, labour and politics during the First Peronism in Bahía Blanca

Músicos em greve. Associações profissionais, trabalho e política durante o primeiro peronismo em Bahía Blanca

María Noelia CAUBET*

Recibido: 06.08.19

Recibido con modificaciones: 15.10.19

Aprobado: 03.11.19



RESUMEN

El presente artículo indaga acerca de las formas de organización gremial de los músicos de Bahía Blanca durante el primer gobierno peronista. A través del análisis de prensa periódica local y nacional, documentación institucional y entrevistas orales, se centra en la huelga que los músicos de distintas ciudades argentinas mantuvieron contra los dueños de las radios durante el mes de septiembre de 1946 para reclamarles mejoras de salarios y el pago de aguinaldos. Si bien se enfoca en el caso bahiense, este estudio procura establecer diálogos con las formas de protesta llevadas adelante por los intérpretes en otras urbes y complejizar la perspectiva a partir de la articulación de la escala local con la nacional. Se pretende demostrar que los artistas nucleados en la Asociación de Músicos Bahienses (AMBA) desplegaron estrategias para legitimar su profesión y defender sus derechos en calidad de trabajadores de las emisoras radiofónicas. A su vez, esta coyuntura marcó un quiebre en sus prácticas ya que fue la primera vez en que estos agentes integraron públicamente su actividad artística con las demandas laborales planteadas a las patronales y al Estado.

Palabras clave: Profesionalización, Música, Sindicatos, Bahía Blanca, Peronismo

¹ Agradezco la lectura y los comentarios del Dr. José B. Marcilese.

*Centro de Estudios Regionales "Prof. Félix Weinberg" (CER), Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur (UNS), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Correo: noelia.caubet@uns.edu.ar

ABSTRACT

The present article addresses the phenomenon of musicians' union organizations in Bahía Blanca during the first Peronist government. Through the analysis of local and national periodic press, institutional documentation and oral interviews, it focuses on the strike that the musicians of different Argentine cities maintained against the owners of radios during September 1946 in order to demand improvements in salaries and payment of annual bonuses. Even though this article focuses on the Bahía Blanca case, it tries to establish dialogue with other musicians' forms of protest in other cities to enrich the perspective by articulating the local and national scales' protests. It is our purpose to demonstrate that the artists grouped in the Asociación de Músicos Bahienses (AMBA) deployed strategies to legitimize their profession and defend their rights as radio station workers. In turn, this situation marked a breakthrough in their practices since it was the first time that these agents publicly integrated their artistic activity with the labor demands raised to employers and the State.

Keywords: Professionalization, Music- Trades Unions, Bahía Blanca, Peronism

RESUMO

O presente artigo indaga sobre as formas de organização dos grêmios dos músicos de Bahía Blanca durante o primeiro governo peronista. Através da análise de imprensa periódica nacional local e documentação institucional e entrevistas orais, centra-se na greve que músicos de diferentes cidades argentinas detidos contra os proprietários de rádios durante o mês de setembro de 1946 a repreender melhorias nos salários e pagamento de Aguinaldo. Embora se concentre no caso bahiense, este estudo busca estabelecer diálogos com as formas de protesto realizadas por intérpretes em outras cidades e tornar a perspectiva mais complexa, articulando a escala local com a nacional. Pretende-se demonstrar que os artistas agrupados na Associação de Músicos Bahienses (AMBA) implantaram estratégias para legitimar sua profissão e defender seus direitos como trabalhadores das emissoras de rádio. Na sua vez, esta situação marcou uma ruptura em suas práticas, pois foi a primeira vez que esses agentes integraram publicamente sua atividade artística às demandas trabalhistas levantadas aos empregadores e ao Estado.

Palavras-chave: Profissionalização, Música, Sindicatos, Bahía Blanca, Peronismo

SUMARIO

1. introducción. 2. la música como trabajo en las primeras décadas del siglo xx. 3. ¿empleados de nadie? una huelga musical en diferentes escalas. 4. estrategias colectivas y reconfiguraciones institucionales en la escena bahiense. 5. consideraciones finales. 6. fuentes. 7. referencias bibliográficas

I. Introducción

Desde fines del siglo XIX comenzaron a conformarse en Argentina las agrupaciones de afinidad de tipo corporativo destinadas a la protección de los intereses profesionales de sus integrantes y a la negociación con otros grupos, sobre todo con el Estado (Romero 2002). En el mundo cultural también hubo una irrupción de nuevas asociaciones que procuraron generar espacios de colaboración, definir formas de acción profesional y validar las actividades artísticas de su especialidad. Aunque desde fechas tempranas los músicos de Buenos Aires comenzaron a organizarse en la Asociación del Profesorado Orquestal (APO), la mayor parte de las entidades gremiales del país se multiplicaron especialmente en la década del treinta.² Tal como había sucedido en Europa y en Estados Unidos, la propagación de los medios

²La APO había nacido como Sociedad Musical de Mutua Protección en 1894 y, en 1919, obtuvo la personería jurídica y cambió su denominación por la de Asociación del Profesorado Orquestal. En sus estatutos se proponía proteger los derechos laborales del músico profesional, estimular el desarrollo de la cultura moral e intelectual de sus

de reproducción mecánicos y de las grabaciones, amenazaba los puestos de trabajo de los artistas y los impulsaba a organizarse (David-Guillou, 2009). La emergencia de la nueva industria musical los movilizaba a repensar su profesión, poner en valor su trabajo y defender sus intereses. Como en otros movimientos de trabajadores, las asociaciones profesionales surgieron en un contexto de expansión de la industria del entretenimiento y de deterioro de las condiciones laborales. Hacia finales de la década del treinta se organizó la Asociación General de Músicos de la Argentina (AGMA). A diferencia de la APO que se enfocaba en las expresiones "cultas" y aceptaba únicamente como integrantes a artistas académicos, la AGMA admitía a miembros de toda clase y se relacionaba con un público menos sofisticado que el de la música académica (Glocer, 2016:97). Esta agrupación había sido creada en 1938 y se erigía como una alternativa a las ideas conservadoras planteadas por los miembros de la APO, aunque no descartaba la unión con esta entidad para componer una federación de asociaciones. De hecho, se habían organizado gremios similares en ciudades como Rosario, Mendoza, Tucumán, Córdoba, Bahía Blanca, entre otras localidades. Por su parte, el Sindicato Argentino de Músicos (SAdeM) se consolidó en la siguiente década a partir de la conformación del Núcleo de Músicos pro-Leyes de Trabajo que obtuvo personería gremial en 1947. La creación de este sindicato, como la de muchos otros durante este período, fue avalada por el peronismo. Mediante una profunda reorganización institucional, este gobierno procuró superar la exclusión de los sectores populares del sistema político, una de las falencias del régimen conservador precedente (Dicósimo, 1993). Así, las políticas públicas se enfocaron en la integración de los trabajadores y se propusieron ampliar las bases sociales del Estado. Como señala Flavia Fiorucci, esta expansión alcanzó a las actividades culturales y motivó proyectos de sindicalización de los artistas, así como la creación de una serie de dependencias que procuraron regular y centralizar las decisiones a nivel nacional (Fiorucci, 2008). Enfocándose en el mundo cultural bahiense, Juliana López Pascual ha profundizado en los estímulos estatales que recibió la actividad artística durante el primer peronismo a partir de la creación de la Comisión Municipal de Cultura (CMC) y de la implementación de becas de estudio y de subsidios (López Pascual, 2016).

Sin embargo, la aplicación de medidas tendientes a la asistencia y a la previsión social no resultó sencilla para los trabajadores del arte. Durante la campaña electoral de 1945 el peronismo pautó aumentos salariales y estableció el pago de aguinaldos que, sin embargo, no fue cumplido por todos los empleadores.³ Esta situación se puso de manifiesto en el ambiente de la radiodifusión cuando los músicos de la Capital Federal nucleados en la APO iniciaron un paro contra los dueños de las emisoras en septiembre de 1946. El amplio alcance del conflicto se manifestó en numerosas localidades del interior del país que adhirieron a la huelga, como Rosario, Tucumán, Entre Ríos, Mendoza y Bahía Blanca. En el presente artículo nos centraremos en el desarrollo de la protesta en esta última ciudad para analizar el accionar de los artistas nucleados en la Asociación de Músicos Bahienses (AMBA), las transformaciones operadas en esta entidad, las políticas públicas que afectaron su trabajo y el rol que cumplió la entidad en

añilados así como el refinamiento del arte musical. Ver: Asociación del Profesorado Orquestal (1920) *Estatutos de la Asociación del Profesorado Orquestal*. Buenos Aires, Impr. Lance, p. 3. Disponible en Biblioteca Nacional. Disconforme con el funcionamiento de la entidad, en la década del treinta se desprendió el grupo de Acción APO que estableció una declaración con nuevos fines y propósitos.

³El proceso de sindicalización de las actividades culturales en Bahía Blanca estuvo liderado por la prensa, la plástica y la música. En el primer caso, el periodismo había desarrollado incipientes organizaciones mutuales desde principios del siglo y, en especial, durante la década de 1920. Hacia fines de los años treinta, se conformó el Círculo de Prensa del Sur (1938) que nucleó principalmente a empresarios y directores del rubro (Agesta 2016, 139). En el segundo caso, la Asociación Artistas del Sur se había instituido en 1939 y había agrupado a buena parte de los artistas plásticos locales, junto a escritores, músicos y profesionales comprometidos con las actividades culturales. Según las investigaciones de Juliana López Pascual, los intereses sindicales no formaron parte de la agenda de sus miembros. Pese a que algunos de ellos requirieron ante la Secretaría de Trabajo y Previsión que se los incluya en los beneficios que pautaba el Decreto 33.302 sobre aumentos salariales y pago de aguinaldos, esto pareció responder a un conflicto interno de la institución artística (López Pascual 2016, 216).

su profesionalización. A partir de la investigación molecular del conflicto referido, intentaremos demostrar que los músicos de Bahía Blanca desplegaron estrategias para legitimar su profesión y defender sus derechos en calidad de trabajadores de las emisoras radiofónicas. A su vez, esta coyuntura marcó un quiebre en sus prácticas ya que fue la primera vez en que estos agentes integraron públicamente su actividad artística con las demandas laborales planteadas a las patronales y al Estado.

Pese a que las primeras indagaciones académicas enfocadas en el estudio de las relaciones entre los trabajadores y el Estado peronista se han preocupado principalmente por la regimentación institucional y política plasmada en la agenda pública de aquel gobierno, en las últimas décadas, el eje se ha desplazado hacia la observación del movimiento obrero y de las dinámicas, las formas y los contenidos de las disputas en las que participaron los trabajadores (Contreras y Marcilese, 2013). Sin pretender examinar la profusa producción historiográfica centrada en la conflictividad durante el primer gobierno peronista, consideramos necesario señalar dos etapas de análisis. La primera ha prestado atención a las complejas relaciones entre el movimiento obrero y el Estado en un período inicial de tensión y reacomodamiento en el que Perón fue conquistando la adhesión política de los trabajadores y sus organizaciones. En esta coyuntura, los ciclos de protestas fueron promovidos por los sindicatos y tuvieron como propósito ampliar los derechos de la clase obrera. Además, contaron con cierta tolerancia por parte del gobierno. Sobre esta etapa se hallan los trabajos pioneros de Samuel Baily (1986), de Juan Carlos Torre (1988) y de Hugo del Campo (2005). Las investigaciones de Louise Doyon (2006), por su parte, advirtieron que la conflictividad se perpetuó más allá de los momentos iniciales del primer peronismo. En los últimos años mucho se ha escrito sobre los movimientos huelguísticos que involucraron a los obreros metalúrgicos de Buenos Aires (Schiavi, 2011), a los trabajadores de la carne (Contreras, 2008-2009), a los obreros del pescado en Mar del Plata (Nieto, 2008), entre otros. Los conflictos desatados entre 1949 y 1951 se desarrollaron en una fase de creciente crisis económica y polarización política en la que el Estado desalentó las huelgas, las reprimió y alejó a los dirigentes más combativos. Así sucedió con los trabajadores marítimos (Contreras, 2007), con los ferroviarios rosarinos (Badaloni, 2013) y con los metalúrgicos en 1954 (Schiavi, 2008).

La huelga de los músicos en 1946 está situada en el período temprano de conflictividad y se vuelve un ángulo de observación pertinente para el análisis de las transformaciones del asociacionismo profesional de los artistas bahienses durante el primer peronismo y el estudio de las estrategias que emplearon para incorporarse al sistema institucional en las mejores condiciones posibles, buscando el reconocimiento de su organización. La creciente participación de los músicos durante estos años no escapa a las tendencias generales que resaltan la incorporación masiva de los obreros a los sindicatos. La apertura del sistema político, por un lado, y la posibilidad del ascenso social mediante la obtención de mejoras laborales, por otro, generaban un clima propicio para la implicación en el movimiento sindical.

Si bien el foco de atención está dirigido hacia la entidad bahiense, este estudio pretende poner en diálogo distintas escalas de observación. Lo "local" es entonces pensado de forma situada pero en relación permanente con otros centros culturales y administrativos del país, sin considerarlo como reflejo de otros procesos ni como una excepcionalidad a la norma impuesta por estos núcleos sino como una vía para pensar los procesos generales desde otros ángulos y recuperar así la complejidad de la historia cultural argentina (Fernández, 2007).

II. La música como trabajo en las primeras décadas del siglo XX

Ubicada al sudoeste de la provincia de Buenos Aires, Bahía Blanca experimentó significativas transformaciones económicas, sociales, políticas y demográficas producto de su integración como nodo ferro-portuario al sistema agroexportador en las últimas décadas del siglo XIX. Distanciándose de sus orígenes como fortaleza militar, sus habitantes procuraban acentuar aquellos factores que eran considerados indicadores de modernidad. Desde esta perspectiva, el progreso económico no era suficiente: la población de Bahía Blanca debía instruirse de acuerdo con los ideales civilizatorios ligados a la alta

cultura. En consonancia con estos cambios, el cultivo de las artes, y especialmente de la música, se había vuelto relevante para una sociedad en constante transformación y crecimiento demográfico. La afluencia de músicos procedentes de Europa y la formación de artistas locales contribuyeron a nutrir la enseñanza de la disciplina en la ciudad. La proliferación de conservatorios y de profesores particulares estuvo acompañada con la creación de nuevos espacios dedicados al consumo musical y con la conformación de agrupaciones instrumentales y vocales. El crecimiento de la actividad impulsó, a su vez, la apertura de locales comerciales dedicados a la venta de instrumentos y partituras.

Si bien se podría afirmar que existieron dos circuitos diferenciados, en verdad, los límites entre la música académica y la popular fueron difusos. El primero estaba ligado a la enseñanza sistemática y al canon de las expresiones europeas eruditas, y el segundo se relacionaba con el aprendizaje informal, el canto folklórico, el tango, las bandas militares y civiles, así como con las orquestas típicas y características.⁴ Aunque en muchos casos se trataba de los mismos artistas actuando en uno u otro tipo de agrupaciones, la actividad era concebida de diferente forma. Mientras que la música académica se vinculaba con la idea romántica del "artista genio", alejado de los intereses materiales y preocupado por su arte, las expresiones populares generaban fecundas oportunidades laborales (Caubet, 2017). Aunque en algunas ocasiones convergían, los espacios de actuación también diferían. Los conjuntos de cámara u orquestales solían presentarse en las instalaciones de la Biblioteca Rivadavia, en el Teatro Municipal o en los salones de los conservatorios. Por su parte, las agrupaciones populares se movilizaban entre los cafés, las confiterías, los cabarets y los bailes de la ciudad que transcurrían en clubes o entidades barriales.

Durante los primeros años del siglo XX, las nuevas tecnologías suscitaron profundos cambios en las formas de ocio y entretenimiento de los habitantes de Bahía Blanca. Los orígenes del cine en la ciudad se remontan al año 1898, cuando se proyectaron las primeras vistas cinematográficas (Cernadas et. alter, 2016). Hasta la década del treinta, estas presentaciones eran mudas, por lo que numerosos músicos hallaron fuentes estables de trabajo en la sonorización de los films. Aunque la instalación progresiva de los sistemas de audio durante la década del treinta provocó la pérdida de estos empleos, contemporáneamente se produjo el establecimiento de las primeras radioemisoras bahienses. Mientras que la ciudad de Buenos Aires contaba con unas catorce *broadcastings*⁵ en la década del veinte, en Bahía Blanca existieron algunos intentos de creación de emisoras que no prosperaron debido al costo elevado de su funcionamiento y a la escasez de aparatos receptores en la ciudad. La radiofonía bahiense se consolidó recién en 1930 cuando iniciaron sus actividades LU2 Radio Bahía Blanca y LU7 Radio General San Martín. Posteriormente, en 1942, comenzó a transmitir LU3, como filial de la radio "Splendid" de Capital Federal.

La música constituía el elemento por excelencia en las programaciones mediante la reproducción de discos, la presentación de números en vivo y, posteriormente, las transmisiones desde escenarios, teatros y fiestas de carnaval (Matallana, 2006:23). De hecho, las primeras reglamentaciones sostenían que la radio debía tener una función informativa y cultural ya que podrían "transmitir noticias de interés general, conferencias, conciertos vocales o instrumentales, audiciones teatrales y otras manifestaciones culturales" (Ullanovsky, 2004:50). Junto con los conjuntos de tango convivían las formaciones "clásicas" y las de jazz ya que las selecciones musicales eran heterogéneas. Así, la radiofonía promovía diversos gustos estéticos y fomentaba el consumo de nuevos bienes culturales en los hogares argentinos. No obstante, algunos discursos eran pesimistas respecto del éxito de las emisoras cuando enfatizaban que "asistiremos a un

⁴Las primeras, eran formaciones instrumentales que interpretaban tango y estaban conformadas usualmente por dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. Por su parte, las orquestas características se dedicaban a la interpretación de músicaailable como rancheras, pasodobles, fox trots y tarantellas. Estaban compuestas por instrumentos de viento (trompetas, clarinetes, saxos), cuerdas, piano, guitarra y dos o más acordeones.

⁵ Broadcast se refiere a todas aquellas formas de transmisión de información desde un nodo emisor hacia una multitud de nodos receptores de manera simultánea, sin necesidad de reproducir la misma transmisión nodo por nodo (Arboledas Brihuega, 2015:118).

crecimiento asombroso de la chabacanería, ya que sólo los números populacheros serán apreciados. De aquí resultaría que, indirectamente, la radio es uno de los enemigos más temibles que tiene la cultura musical."⁶ Según esta perspectiva que desacreditaba las estéticas populares, las personas dejarían de interesarse en los conciertos en vivo y en el aprendizaje de la música ante la expansión de los artefactos receptores en los hogares. Sin embargo, la posibilidad de tocar en una orquesta radial constituía un incentivo para el estudio de un instrumento ya que la actuación en este medio coadyuvaba a la difusión de los artistas y a su legitimación profesional.

Pese a que muchas de las grabaciones no se han conservado, la prensa y las entrevistas orales brindan información que permite explorar el mundo de las radioemisoras, su programación y sus dinámicas de funcionamiento. El análisis de estas fuentes ha contribuido a dilucidar que el trabajo en las emisoras no era un empleo permanente y que, para obtener mejores remuneraciones, los artistas debían actuar en distintas orquestas o presentarse en más de una radio. La precariedad de sus condiciones laborales fue, posiblemente, el motor que los impulsó a organizarse desde los primeros años de la década del treinta para conformar una entidad gremial. Aunque de efímera existencia, en 1932 se estableció un consejo directivo provisorio de artistas dedicados a las expresiones académicas y populares. Dos años más tarde los músicos se nuclearon con otros trabajadores de las radioemisoras para conformar la Asociación de Locutores, Músicos y Artistas (ALMA). Esta agrupación se reunía en el subsuelo del Paco's Bar e integraba en su comisión directiva a buena parte de los músicos que luego constituirían la AMBA, entre ellos, Juan Carlos Salotti, Nicolás Tauro, Mario Meloni, Atilio Leoni y Oscar Hornou. Con una vida más activa que la anterior asociación, ALMA organizaba festivales que reunían a todos los artistas de las radios bahienses. Aunque estas entidades no funcionaron por mucho tiempo, ponen de relieve la voluntad que existía entre los músicos locales y los trabajadores de las emisoras para agremiarse y nuclearse en un mismo organismo. Estas iniciativas se repitieron en agosto de 1938 pero esta vez con el apoyo de un delegado de la AGMA capitalina e incluyendo exclusivamente a los músicos.⁷ En esta oportunidad se instituyó la AMBA con una comisión provisorio que estuvo en funciones hasta diciembre de 1939. Aunque el estatuto y los primeros documentos de la entidad se han perdido,⁸ hemos podido determinar que en ese año se llevó a cabo la primera asamblea ordinaria en la que fue elegida un nuevo cuerpo directivo, aunque se mantuvieron la mayoría de los miembros.⁹ Los asociados comenzaron a reunirse en el subsuelo de un café y, un año después, contaban con un local en una calle céntrica de la ciudad.¹⁰ Además de la protección laboral y económica, la AMBA aspiraba a consolidar artística y culturalmente la profesión mediante la creación de una orquesta y una escuela de músicos.

La nómina de asociados del año 1940 nos permite trazar un perfil de la composición de la entidad (Caubet, 2017). En dicho año nucleaba a 220 afiliados que, en su mayoría, eran varones.¹¹ Muchos de

⁶ "Musicalerías" *El Atlántico*, Bahía Blanca, año XV, n° 4743, 22 de abril de 1934, p. 6.

⁷ "Una reunión de músicos". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLI, n° 13.867, 20 de agosto de 1938, p. 15.

⁸ En la Memoria y Balance del año 1950 se sostiene que los primeros documentos se han perdido. A esto debe sumarse que la entidad que siguió a la AMBA, la Asociación Regional de Músicos y Afines del Sur (ARMAS) fue intervenida en 1977 y se desintegró en la década del noventa.

⁹ Integrada por Juan Carlos Salotti (presidente) Armando Cirauco (vicepresidente), Pascual Carabillo (secretario), Julio Martínez (prosecretario) José Manrique (tesorero), Juan Lazzarini (protesorero), Mario Montani, Atilio Leoni y Gabino Frías (vocales), Oscar Hornou, Antonio Totti y Nicolás Petrini (suplentes), Miguel de los Santos y Agustín del Río (revisores de cuentas).

¹⁰ La AMBA funcionó primero en Donado 275. Luego se trasladó a 19 de mayo 22 y, durante los últimos años de existencia, se situó en Vieytes 349, todas calles céntricas de la ciudad. La reflexión respecto del espacio en el que se desenvolvía la entidad no es menor dado que no existió asociación, ya sea informal o formal, sin que haya existido un lugar de reunión estable. Ese lugar fue un bien material, un capital (Agulhon, 1994: 56-57).

¹¹ Se reconoce la presencia de seis mujeres: Fanny Moreno, Dorita Nelson, Mary Pons, Carmen Recuna, Haydée Somar y Corita Salguero. Ver: Asociación de Músicos Bahienses. *Nómina de asociados*. 31 de agosto de 1940. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

ellos eran bahienses pero también había socios que provenían de localidades de la zona como Punta Alta, Tornquist, Olavarría, Navarro, Carhué, Algarrobo; mientras que otros se habían trasladado desde las ciudades capitales o habían emigrado desde otros países como Italia. Aunque muchos de los artistas estaban vinculados al mundo del tango, se habían educado con profesores dedicados a la música académica y, a su vez, transitaban entre conjuntos de cámara y orquestas típicas y características. Refiriéndose a su intervención en estas últimas agrupaciones, el violinista Gabriel Alberto Guala sostenía que "no había otra manera de asomarse a la profesión musical".¹² Sin embargo, muchos de los asociados nucleados en la AMBA debían complementar la actividad artística y docente con distintas tareas para sostenerse económicamente.¹³ Mientras que algunos de ellos se dedicaban al comercio, otros realizaban tareas agrícolas o se desempeñaban como trabajadores portuarios. El trabajo como músico se volvía, entonces, una actividad de tiempo parcial ya que la profesión no estaba completamente consolidada y, por este motivo, era necesaria su regulación y legitimación para obtener mejores condiciones laborales.

La intervención de los músicos en el ámbito radiofónico parece haber sido significativa para el establecimiento de la asociación profesional. La obtención de un rédito económico y simbólico en este y otros espacios de actuación incentivaba a los artistas a hacer de la música un trabajo. En este sentido, el sindicato bregaba por formalizar y sistematizar las prácticas en un contexto de inestabilidad y vulnerabilidad laboral.

III. ¿Empleados de nadie? Una huelga musical en diferentes escalas

La deficiencia de las condiciones laborales en las emisoras no se restringía al ámbito bahiense. En Rosario los músicos reclamaban aumentos de sueldos y protestaban por la merma de empleo que producía la reproducción de grabaciones.¹⁴ La AGMA porteña también se había pronunciado al respecto exigiendo el cumplimiento del cincuenta por ciento de música en vivo establecido en las disposiciones nacionales y, además, proponía reducir las transmisiones en cadena para favorecer a los intérpretes del interior.¹⁵ Las tensiones se aguzaron aún más durante la gestión peronista, cuando el Estado procuró intervenir con mayor profundidad en la regulación de las programaciones, de los contenidos y de los espacios publicitarios. Así, pugnaban los intereses de los dueños de las emisoras que defendían sus beneficios comerciales y las políticas públicas del gobierno (Matallana, 2006).

El Decreto-Ley n° 33.302 de diciembre de 1945 aprobado por la Secretaría de Trabajo y Previsión (STyP) había pautado un incremento general de salarios, la extensión de las vacaciones pagas a la mayoría de los trabajadores, el aumento de las indemnizaciones por despido y la creación del sueldo anual complementario (Torre 2002,36). Sin embargo, la sanción de la normativa ocasionó resistencias en los grupos de empresarios radiofónicos que se mostraron reticentes a su implementación y esto desencadenó un conflicto con los músicos orquestales nucleados en la APO. La disputa se había generado en torno a la relación de dependencia de los intérpretes respecto de las emisoras. Los empresarios nucleados en la Asociación de Radiodifusoras Argentinas (ARA) sostenían que los músicos no eran considerados empleados puesto que eran los directores de orquesta quienes seleccionaban y contrataban a los ejecutantes. En una solicitada en la prensa, la entidad afirmaba que:

hasta ahora las emisoras contratan sus orquestas directamente con los directores-empresarios de los conjuntos por sumas que ya conocerá y asombrarán al público y seguramente al propio gremio de

¹² "Memoria de la vieja LU2: 1935-1958. Docencia musical de la radio" *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año CVIII, n°37.285, 28 de mayo de 2006, p. 58.

¹³

¹⁴ "La situación de los músicos" *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XIX, n° 5366, 12 de enero de 1938, p. 16.

¹⁵ "Radios" AGMA. Publicación de la Asociación General de Músicos de la Argentina. Buenos Aires, año III, n°7, octubre 1939, p. 1.

músicos. Esos conjuntos son comercializados, además, por sus directores-empresarios para actuar en teatros, dancings, clubs, filmaciones, etc. Nuestro punto de vista es que estos directores-empresarios son, hasta ahora, quienes deben cumplir con todas las leyes que la radiotelefonía no ha negado a sus empleados con quienes tiene relación de dependencia.¹⁶

En estas declaraciones la ARA intentaba demostrar que había cumplido sus obligaciones con los trabajadores directos y que la situación de los músicos no era tan mala como aseveraban. Las publicaciones en la prensa dan cuenta de que el establecimiento de contratos entre las orquestas y las emisoras era una práctica habitual. La siguiente imagen presenta al director orquestal Olivo Parcaroli firmando con las autoridades de la radio LU3 en 1944.



[Imagen 1] Olivo Parcaroli junto a Ángel J. Pozzi y Ernesto Alvi, director gerente y director artístico de la radio, respectivamente.¹⁷

Aunque la fotografía da cuenta de un acuerdo contractual, no hemos hallado registros de las condiciones ni hemos podido determinar si quien firmaba lo hacía como un patrón o como un integrante más de la orquesta. De todos modos, la FADEP afirmaba que eran trabajadores efectivos todos aquellos empleados, obreros y artistas de todos los géneros que habían actuado regularmente durante el año. Según su perspectiva, las radiodifusoras eran entidades monopólicas y afirmaba que "cada vez que se solicitaron mejoras, se obtuvieron como respuestas represalias y persecuciones a los más activos dirigentes del movimiento gremial".¹⁸ Se concebía a los dueños de las radios como un colectivo responsable de la ardua situación de los músicos. La Asociación Argentina de Locutores (AAL) se refería a la explotación económica que padecían todos los trabajadores:

Músicos, Locutores, Operadores, Radioteatrales: hemos silenciado los micrófonos de la República para concluir con un despiadado régimen de explotación, en que los actuantes siendo "todo" en la

¹⁶ "La Asociación de Radiodifusoras Argentinas ante la huelga". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n° 373, 9 de septiembre de 1946, p. 14.

¹⁷ "En la emisora LU3" *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXV, n°8457, 21 de noviembre de 1944, p.3.

¹⁸ "Constituyóse la Federación del Espectáculo Público". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n° 9101, 9 de septiembre de 1946, p. 5.

producción del espectáculo radiofónico, únicamente participa de escasa parte del resultado económico de las empresas; lo indispensable para subsistir de mala manera.¹⁹

Según esta perspectiva, eran los empresarios los que en pos de aumentar sus ganancias presionaban sobre los trabajadores, excluyéndolos de los derechos laborales y rebajando sus salarios. Aunque fueron los músicos quienes iniciaron el paro, al poco tiempo se incorporaron todos los gremios agrupados en la Federación Argentina del Espectáculo Público (FADEP).²⁰ Así, la huelga comenzó el 9 de septiembre de 1946 cuando las *broadcastings* tuvieron que conectar con LRA Radio del Estado ante la imposibilidad de dar cumplimiento a los requerimientos de actuaciones en vivo estipulados por el artículo n°282 del Manual de Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión, aprobado en mayo de ese año.²¹ El movimiento de protesta se expandió hacia otras ciudades del país en las que las asociaciones profesionales de músicos organizaron asambleas extraordinarias para debatir qué posición tomarían respecto del conflicto. Según las declaraciones de la APO, la adhesión al movimiento era general en Rosario, Tucumán, Mendoza, Bahía Blanca, Chaco y Entre Ríos.²² En la mayoría de los casos los reclamos eran sostenidos por los distintos especialistas que trabajaban en las emisoras. Así, todo el personal de las cuatro radios existentes en Rosario decidió iniciar el paro ante un pedido de la FADEP.²³ Por su parte, la Asociación Musical de San Juan junto con la filial de la AAL de esa ciudad resolvieron adherir a las acciones iniciadas por la APO y declarar la huelga para reivindicar los requerimientos sostenidos por aquella organización en el ámbito local.²⁴ Esta misma determinación siguió la filial de la FADEP mendocina que nucleaba a los músicos, locutores, actores y técnicos de radio.²⁵ Por su parte, la Asociación de Músicos de Bahía Blanca se agrupó con otros gremios y constituyeron a los pocos días de iniciada la huelga una delegación de la FADEP.²⁶ La articulación de entidades originalmente pequeñas y aisladas en redes y organizaciones mayores permitía gestionar con mayor fuerza ante el Estado (Romero, 2002:181). De esta forma, las diferentes agrupaciones profesionales quedaban supeditadas a las decisiones que tomara el Consejo Ejecutivo de la Federación, y se prohibía que los gremios acordaran individualmente con los empleadores.

¹⁹ "Dio un comunicado la As. Argentina de Locutores". *La Acción*. San Juan, año X, n° 2866, 20 de septiembre de 1946, p. 8.

²⁰ La FADEP se había conformado en 1944 como respuesta a la creación de un gremio centralizado e impulsado por el peronismo, el Sindicato Argentino del Espectáculo Público. Frente a la avanzada del gobierno con el sindicato oficial, las asociaciones se unieron en la FADEP, que estaba integrada por la Asociación Argentina de Actores, la Asociación Argentina de Artistas Circenses y de Variedades, la Asociación de Músicos de la Argentina, la Asociación del Profesorado Orquestal, la Asociación Gente de Radioteatro, la Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, la Sociedad Argentina de Locutores, Sociedad Argentina de Técnicos Operadores Radiotelefónicos, Sociedad General de Autores de la Argentina, Unión Electricistas de Teatro y Unión Maquinistas de Teatro (Ribeiro Veras 2015,287).

²¹ Según este reglamento, estaba permitido transmitir hasta un 30% de música grabada (Arribá, 2009).

²² "Se mantiene en huelga el gremio de los músicos". *La Gaceta*. Tucumán, año XXXV, n°12.724, 13 de septiembre de 1946, p. 1.

²³ "Esta noche a las 21 comenzará la huelga en todas las emisoras". *El Litoral*. Rosario, año XXIX, n°8523, 8 de septiembre de 1946, p3.

²⁴ "La huelga de locutores continuará". *La Acción*. San Juan, año X, n° 2861, 15 de septiembre de 1946, p. 7.

²⁵ "Inició un paro ayer la Federación del Espectáculo Público". *Los Andes*. Mendoza, año LXIV, n° 20.778, 9 de septiembre de 1946, p. 9.

²⁶ La FADEP bahiense integraba a locutores, empleados, obreros, técnicos operadores, artistas de radioteatro y músicos. Su Consejo Federativo estaba conformado por Vicente Levantesi (Secretario General), Herberto Long (Secretario administrativo), Alberto Tenenti (Secretario de actas), Miguel A. Cavallo (Secretario de prensa y propaganda), Néstor Soria y Miguel Valenti (Prosecretarios), Omar Márquez, Norberto Parenti, Alberto Guala, Javier Rizzo y Alfredo Robles. "Sin solución prosigue el problema creado a las *broadcastings*" *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLIX, n°17.154, 11 de septiembre de 1946, p. 5.

Para pactar una conciliación entre las partes, intercedió la STyP, que había sido reorganizada en 1943 a partir de la jerarquización y centralización del antiguo Departamento Nacional del Trabajo (Luciani, 2014). Esta reforma significó el redimensionamiento de la intervención del Estado en materia de justicia laboral y le otorgó más protagonismo al Poder Ejecutivo en el arbitraje y gestión de los conflictos (Palacio, 2013). Como bien señala Mirta Zaida Lobato, la STyP procuraba encausar las disputas laborales dentro de un marco legal y, a su vez, promovía negociaciones bajo el amparo del Estado que solían culminar en la creación de múltiples convenios colectivos de trabajo. Su accionar había sido determinante para la resolución de numerosos conflictos en las distintas ramas de la actividad productiva (Lobato, 2007:152).

Ante el establecimiento de la conciliación obligatoria y la intimación efectuada por la STyP de declarar el paro ilegal si los músicos no se presentaban a trabajar, la APO demandó la intervención del presidente Perón y reafirmó su intención de mantener la inactividad en las radios con carácter definitivo, extendiendo su alcance a los restaurantes, clubes, bares, cabarets, orquestas de confiterías y teatros.²⁷ Pese a esta disposición, en algunas emisoras de Capital Federal las orquestas y solistas en desacuerdo con la huelga reanudaron las presentaciones. De hecho, el Sindicato Argentino de Músicos (SAdeM), creado en diciembre de 1945 y adherido a la Confederación General del Trabajo (CGT), había manifestado su oposición a las medidas de fuerza y afirmaba que "considera indiscutibles los derechos que acuerda el decreto ley 33.302 a los trabajadores de la música, pero respetuosos de las autoridades competentes sostiene que estos deben ser obtenidos por las vías legales respectivas por cuanto a exigir el cumplimiento a las leyes emanadas del gobierno revolucionario, el respeto de las mismas es una obligación que no puede eludirse".²⁸ Ante esta declaración, más de la mitad de sus asociados presentaron sus renunciaciones y solicitaron incorporarse a la APO, que propuso a los restantes miembros y a la comisión directiva de Sade anexarse para conformar un frente común. Esta entidad declinó la propuesta y fue acusada de realizar maniobras divisionistas en un momento clave para la actividad profesional de los músicos.²⁹ Si bien es una conjetura sobre la que no nos detendremos en esta oportunidad, es posible que la creación del SAde formara parte del impulso a la sindicalización que avalaba el peronismo y que agrupara a artistas ideológicamente favorables a dicho movimiento. No obstante la división entre las dos asociaciones gremiales de músicos, la amplitud del conflicto con las radioemisoras concitó el apoyo de organizaciones internacionales y nacionales que se solidarizaron con los trabajadores de las *broadcastings*. Entre las primeras se encontraba la Federación Paraguaya de Músicos, la Asociación Uruguaya de Músicos y el Sindicato de Músicos Profesionales del Estado de San Pablo, en Brasil. Asimismo, brindaron su aval la Sociedad Argentina de Editores de Música que resolvió no entregar ningún material a los profesionales que no estuvieran afiliados a la APO, la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), la Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica y la Asociación de Jugadores Profesionales de Fútbol.

El problema del pago del aguinaldo a los intérpretes que trabajaban en las emisoras dio cuenta de las implicancias prácticas de la aplicación de las legislaciones y de las indefiniciones que existían en las relaciones laborales. La huelga puso de relieve las disputas que se generaban al interior de las asociaciones de músicos pero también las relaciones de solidaridad que se construían con otros profesionales de la radiofonía. Las múltiples reestructuraciones que experimentó la asociación de músicos dieron cuenta de su fragilidad y de los reiterados impulsos por incorporarse a fuerzas sindicales de mayor dimensión para legitimar su accionar y mejorar su capacidad de negociación frente a la patronal y al Estado. Pese a las

²⁷ "Deberán volver al trabajo los radiotelefónicos". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n°376, 12 de septiembre de 1946, p.8.

²⁸ "Declaración del Sindicato Argentino de Músicos". *La Nación*, Buenos Aires, año LXXVII, n° 27630, 15 de septiembre de 1946, p.5.

²⁹ "La actuación de un sindicato". *La Nación*. Buenos Aires, año LXXVII, n° 27.034, 16 de septiembre de 1946, p. 4.

continuas transformaciones, buena parte de los integrantes de las comisiones directivas continuó participando activamente en la esfera gremial.

IV. Estrategias colectivas y reconfiguraciones institucionales en la escena bahiense

Mientras que en Buenos Aires estaba paralizado el movimiento teatral por la adhesión de la Asociación de Actores, la Sociedad de Utileros y la Unión de Electricistas y Maquinistas a la protesta,³⁰ en Bahía Blanca la interrupción de las actuaciones se había extendido hacia los conjuntos de *varieté*, las orquestas de los bares y de las confiterías. De esta manera, la actividad musical se concentraba en los festivales que organizaba el Consejo Federativo de la FADEP para recaudar dinero a beneficio del fondo de huelga. Como sucedía también en ciudades como Mendoza, quienes realizaban estos espectáculos eran los propios damnificados que, en definitiva, repartían lo recaudado por partes iguales.³¹ El desarrollo del paro promovía, entonces, una experiencia en común, en tanto suponía trabajar cooperativamente para lograr los propósitos compartidos (González Velasco, 2012).

Para dar difusión a sus reivindicaciones, la delegación bahiense de la FADEP elaboró un manifiesto en el que se afirmaba que quienes trabajaban en las emisoras ganaban sueldos ínfimos y que el accionar de las radios constituía un atentado a la cultura y al arte de la ciudad. Los músicos de la ciudad se pusieron en contacto con el comisionado municipal Julio César Avanza y enviaron telegramas al presidente Juan D. Perón, al presidente de la Cámara de Senadores y de la Cámara de Diputados y al gobernador de la provincia de Buenos Aires, Domingo Mercante.³² En este marco, las distintas instancias de la estructura estatal operaban como interlocutoras fundamentales del movimiento asociativo (Sábato, 2002, 165). Según el testimonio del entonces presidente de la AMBA, Gabriel Alberto Guala, la huelga no parecía haber tenido un fin de oposición política hacia el peronismo sino que había sido declarada especialmente contra los dueños de las radios.³³ Sin embargo, quienes habían iniciado el movimiento en Buenos Aires tenían una reconocida militancia antiperonista, entre ellos Antonio Yepes, el presidente de la APO. Como parte del Consejo Federativo de la FADEP, Guala viajó a Capital Federal y se puso en contacto con Yepes.³⁴ De acuerdo con el músico bahiense, durante la huelga se generó un lazo que, posteriormente fue activado en pos de la creación del Conservatorio de Música y de la Orquesta Estable de Bahía Blanca, luego de la "Revolución Libertadora".³⁵

³⁰ En consecuencia, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales determinó suspender las funciones programadas en las distintas salas de Capital Federal e iniciar acciones legales contra las entidades gremiales con personería jurídica por los daños y perjuicios ocasionados. Ante la resolución de clausurar por tiempo indefinido todas las temporadas teatrales y de anular las mejoras obtenidas por los sindicatos, la APO decidió autorizar a los asociados que formaban parte de orquestas que actúan en teatros a concurrir a sus puestos con el objetivo de no interferir en las actividades de los demás sectores. "Clausuran las temporadas teatrales". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n° 378, 14 de septiembre de 1946, p.8.

³¹ "La Asociación General de Músicos realizará una fiesta el domingo". *Los Andes*. Mendoza, año LXIV, 20.780, 11 de septiembre de 1946, p.7.

³² "Sigue sin variantes el conflicto del personal de las broadcastings". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLIX, n°17158, 15 de septiembre de 1946, p. 6.

³³ Guala, Gabriel Alberto (18/11/2011) Entrevista personal. Bahía Blanca.

³⁴ El 16 de septiembre de 1946 se había trasladado a Capital Federal una comisión integrada por Miguel Ángel Cavallo, Javier Rizzo, Norberto Parenti, Horacio Persio y Alberto Guala, designados por la Sociedad de Obreros y Empleados, la Asociación de artistas de radioteatro, la Sociedad de Técnicos y operadores, la Sociedad de Locutores y la AMBA.

³⁵ En 1956 Yepes había sido designado Director del Teatro Argentino de La Plata y formaba parte de la Orquesta Sinfónica Nacional como timbalista. En estos años, Yepes actuó como mediador entre Gabriel Alberto Guala y el entonces interventor del Conservatorio de Música y Arte Escénico de La Plata, Alberto Ginastera (Caubet 2016, 48).

La FADEP también organizó movilizaciones por las calles de Bahía Blanca en las que los artistas se trasladaron hacia la delegación local de la STyP en camiones ejecutando sus instrumentos y entonando cánticos que exigían "¡Más pan y menos trabajo!", "¡Aguinaldo y sobresueldo!".³⁶ Lamentablemente, no hemos podido hallar mayor información respecto de la música que formó parte de esta movilización. En el periódico *El Atlántico* se transcribió un fragmento de una canción y se explicitó que fue acompañada con una mandolina: "en esta ocasión, señores, nos dejamos de bombillos, de pavadas y platillos... y por conquistas mejores, nos prendemos los colores, de la enseña azul y blanca, sobre el pecho, en el ojal, la justicia social -justicia resuelta y franca- pedimos en Bahía Blanca."³⁷ Las letras de los cánticos recuperaban expresiones del discurso oficial peronista junto con elementos que respondían a la propia subjetividad de los manifestantes. Como sostiene Omar Corrado, la música constituyó una herramienta para metabolizar los deseos, convicciones, voluntades de una sociedad intensamente movilizadora, que dirimía mediante el sonido sus lealtades y disidencias (Corrado, 2016). Mientras que en las emisoras imperaba el silencio, las producciones de los artistas nucleados en la FADEP tuvieron una funcionalidad simbólica al vehiculizar y dar difusión a los reclamos laborales en el espacio público. La huelga de 1946 fortalecía, entonces, la auto-representación de los músicos de las radiodifusoras como trabajadores e incentivaba su reconocimiento por parte de los empresarios, del Estado y de la sociedad en general.



[Imagen 2] Parte de los músicos en la sede del periódico "El Atlántico"³⁸

La fotografía [Imagen 2] muestra a unos treinta músicos de Bahía Blanca -la mayoría de ellos vestidos con traje y corbata- y a cinco niños que acompañaron la protesta. Entre ellos se puede reconocer a Gabriel Alberto Guala y a algunos de los asociados como Olivo Parcaroli, Antonio Panelli (acordeón),

³⁶ La subdelegación bahiense de la Secretaría de Trabajo y Previsión había sido creada en 1944 y permitía un contacto más directo y fluido entre los trabajadores locales y la institución regida a nivel nacional por Perón (Marcilese, 2009).

³⁷ "La Gente de Radio continua entusiasta y decidida en su lucha: hoy habrá un festival extraordinario". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n°9104, 12 de septiembre de 1946, p.3.

³⁸ "La Gente de Radio continua entusiasta y decidida en su lucha: hoy habrá un festival extraordinario". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXVII, n°9104, 12 de septiembre de 1946, p.3.

Antonio Totti y Oreste Galandrini. Se observa que quienes están en el camión sostienen instrumentos que formaban parte de las orquestas características (violines, acordeón y guitarra). Los manifestantes posaron para la cámara y algunos de ellos exhibieron carteles que posiblemente expresaban los reclamos hacia las radiodifusoras, aunque no se alcanza a leer el contenido. Los testimonios recogidos por la prensa, sin embargo, hacían referencia a su situación laboral: "un músico estudia seis años. Va a una radio... y le pagan 30 pesos por mes. Como un privilegio le permiten participar en dos orquestas para que pueda ganar otros 30 pesos".³⁹ Semejante al salario mensual que cobraba una empleada doméstica o un lava copas, el pago de sesenta pesos mensuales no era suficiente para que los músicos se dedicaran por completo a la actividad artística en una coyuntura económica de inflación y carestía (Schiavi, 2015).

Pese al desempeño pacífico de la movilización destacado por la prensa, se advierte la presencia policial vigilando el accionar de los huelguistas. De hecho, en Capital Federal se habían registrado algunos episodios conflictivos como el estallido de dos petardos frente al edificio de la radio El Mundo,⁴⁰ el arresto de algunos miembros de la APO que habían sido acusados de cortar los cables de Radio Mitre durante una transmisión deportiva y del locutor radiotelefónico Mario Pecchini que, desde el micrófono del estadio Luna Park, pidió un minuto de silencio en atención a los músicos en huelga.⁴¹

La protesta fue declarada ilegal el 17 de septiembre por no respetar el principio de conciliación obligatoria establecido en el decreto 16/44 que disponía la canalización de los conflictos laborales en dicha dependencia y determinaba la interrupción de toda otra determinación mientras duraran las negociaciones (Palacio 2013). Las reacciones que provocó esta medida en Buenos Aires implicaron la ruptura definitiva entre el SAdeM y la APO.⁴² Mientras que el primero decidió suspender la huelga y reanudar las actividades musicales, la APO denunció al SAdeM por ponerse nuevamente al servicio de la patronal y resolvió continuar con las acciones de fuerza hasta lograr la solución total del conflicto con las emisoras.⁴³ A su vez, determinó que los músicos reiniciaran las actividades en los bares, cabarets y confiterías que habían aceptado un pliego de condiciones que reglamentaba la relación con los empleadores, establecía mejoras salariales, dictaminaba el cumplimiento del decreto 33.302 y regularizaba el aporte patronal jubilatorio sobre la base de lo establecido por el Instituto Nacional de Previsión.⁴⁴ Respecto del accionar gremial de los huelguistas, disponía la reincorporación de los artistas despedidos y el levantamiento de todas las sanciones que se hubieran impuesto por este motivo. Sin embargo, el conflicto con las estaciones de radio no se había solucionado y un fallo judicial sobre las orquestas reforzaba los argumentos de los dueños de las emisoras al establecer que las formaciones revestían el carácter de empresas y que el vínculo que unía a los instrumentistas con su director configuraba un contrato de empleo.⁴⁵ Asimismo, la extensa ramificación del último paro motivó a los empresarios de los

³⁹"Con normalidad se desarrolla el paro de los gremios de la radio". *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLIX, n°17.155, 12 de septiembre de 1946, p.10.

⁴⁰ La FADEP, en solidaridad con la APO, repudiaba todo accionar que no estuviese en concordancia con las prácticas gremiales y atribuía el atentado a personas irresponsables ajenas al litigio. "Con motivo del estallido de dos petardos". *La Nación*. Buenos Aires, 9 de septiembre de 1946, año LXXVII, n°27.027, p. 7.

⁴¹ "Reclaman la libertad de músicos detenidos". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n° 379, 15 de septiembre de 1946, p. 6.

⁴² La FADEP, por su parte, concretó acuerdos con la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales para retomar las funciones en las salas de la capital y determinó que los diferentes gremios que nucleaba podían decidir individualmente si restablecían las actividades laborales. Así, se reincorporaron al trabajo la Sociedad Argentina de Locutores, la Sociedad Argentina de Técnicos y Operadores Radiotelefónicos, la Asociación Gente de Radioteatro y la Asociación de Empleados y Obreros Radiotelefónicos Argentinos.

⁴³ Días más tarde dirigió una nota a la C.G.T. para que desafilie al Sindicato Argentino de Músicos y reconozca a la APO. "La C.G.T. y la A.P.O.". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n° 398, 4 de octubre de 1946, p. 9.

⁴⁴ "La aprobación de un pliego de condiciones". *La Nación*. Buenos Aires, año LXXVII, n°27.635, 17 de septiembre de 1946, p.1.

⁴⁵ El fallo referido es el de Perry Orlando contra Roberto Firpo. "Las orquestas son empresas". *Clarín*. Buenos Aires, año II, n°392, 28 de septiembre de 1946, p.6.

distintos rubros a aunar intereses y conformar una Cámara Argentina de Teatro, Cine y Radio que les permitiera desarrollar una acción conjunta en favor de sus beneficios corporativos.

La definición de la ilegalidad del paro generó desaliento entre los músicos bahienses nucleados en la FADEP. Si bien la coalición había afirmado su propósito de continuar la huelga, el 22 de septiembre se produjo la renuncia colectiva de todos los integrantes de la mesa directiva y su disolución. Inmediatamente se conformó la Agrupación Gente de Radio y Afines (AGRA) para reunir "a todos los componentes de la familia radiotelefónica de la ciudad en una misma institución, que se constituya por gravitación propia y natural, en fuerza poderosa, derivada de la unión y solidaridad de todos sus componentes [y] asignar a la nueva institución carácter exclusivamente local, sin dependencia directa de ningún organismo extraño a nuestro medio".⁴⁶ El fracaso de la protesta nacional y el hecho de que los intérpretes no fueran reconocidos como empleados de las emisoras, motivó la ruptura de los vínculos con las asociaciones de Capital Federal y la creación de una entidad que representara los intereses particulares de los trabajadores de Bahía Blanca. La AGRA nucleó a los operadores, a los músicos, a los artistas de radioteatro, a los locutores y al personal de las emisoras. En efecto, en la comisión directiva de la entidad se mantuvieron algunos de los miembros que se habían desempeñado en la filial de la FADEP como Javier Rizzo (presidente), Alberto Tenenti (tesorero), Gabriel Alberto Guala y Alfredo Robles (vocales). Una de las primeras acciones de la AGRA consistió en iniciar los trámites ante la delegación local de la STyP para obtener la personería gremial correspondiente y solicitar la afiliación a la Confederación General del Trabajo. Asimismo, exigió a las emisoras que reincorporaran a sus empleados despedidos o cesanteados respetando la antigüedad correspondiente en los puestos. Los músicos estuvieron adheridos a esta agrupación hasta septiembre de 1947, cuando decidieron independizarse como gremio autónomo. En asamblea extraordinaria definieron conformar la Asociación de Músicos Bahienses y Afines que comenzó a regirse por los estatutos de la primigenia AMBA.⁴⁷

La organización de un gremio específico da cuenta de la creciente especialización de la disciplina y de la configuración de una identidad profesional. Pese a que el problema con las radioemisoras se remontaba a la década del treinta, la estructura institucional construida por el peronismo en el ámbito de los derechos laborales había habilitado nuevos canales de negociación para que los músicos expresaran sus demandas en una coyuntura de gran movilización sindical. Así, el Estado asumía un papel central en la armonización de los conflictos de intereses y enfrentaba a las organizaciones profesionales con una poderosa burocracia oficial (Doyon, 1984:224). La afiliación voluntaria a la delegación regional de la CGT y el reconocimiento otorgado por el Ministerio de Trabajo y Previsión Social -creado en 1949- permitía a los músicos locales adquirir visibilidad ante una estructura estatal que centralizaba el control de las políticas gubernamentales en el movimiento sindical. Luego de incorporarse a aquellas organizaciones, el cuerpo directivo comenzó a reglamentar las actividades que realizaban los músicos y a mejorar sus sueldos. Así, se actualizaron las tarifas de los bailes de acuerdo a las "categorías" de los espacios, según la condición de privilegio económico y social de quienes frecuentaran las instituciones. Fue así que los intérpretes ganaban más si tocaban en el Club Argentino (\$60 m/n por ejecutante) que si lo hacían en el Club Almafuerte (\$50 m/n por ejecutante) o en otras entidades (\$40 m/n por ejecutante). De la misma forma, se procedió a regular los precios de las presentaciones en localidades de la zona en relación a la distancia respecto de Bahía Blanca. Se negoció, asimismo, un aumento salarial para los empleados de los locales bailables que pasó de \$500 a \$600 m/n por ejecutante a partir del primero de enero de 1951; se

⁴⁶ "Se constituyó ayer una Agrupación de Gente de Radio y Afines" *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año XLIX, n°17.165, 22 de septiembre de 1946, p. 6.

⁴⁷ En 1948 se aprobaron nuevos estatutos y reglamentaciones. Asociación de Músicos de Bahía Blanca (1950) *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Archivo personal de Ástor Vitali, Bahía Blanca, p. 31.

estableció un día de descanso semanal, la obligatoriedad de contratar una orquesta de recambio en esos días y se dispuso que los conjuntos debían estar constituidos por un mínimo de cinco ejecutantes.⁴⁸

El problema de las emisoras, sin embargo, persistió luego de la huelga. En 1948 la AMBA elevó a la delegación bahiense de la STyP un pedido que solicitaba el pago de días por enfermedad, los días feriados, licencias anuales y el aguinaldo así como la inclusión en el régimen jubilatorio de los Empleados de Comercio y el cumplimiento del porcentaje de música en vivo establecido por el Manual de Instrucciones. Los gerentes de las radios locales insistieron en la falta de relación de dependencia con los integrantes de las orquestas y negaron sus reclamos. Sin embargo, la intervención de la Asesoría Letrada de la STyP dispuso la firma de un Convenio Colectivo de Trabajo en diciembre de 1948 entre las empresas LU2, LU3 y la AMBA. Se determinó entonces que, con la excepción de los directores orquestales,⁴⁹ los instrumentistas no eran empleados de las emisoras y no podían acceder a los beneficios requeridos. A su vez, se acordó que los integrantes de los conjuntos que contrataban las emisoras debían estar agremiados a la asociación profesional y se establecieron aumentos en los salarios de todos los músicos que formaban parte de las agrupaciones.⁵⁰ Esta contradictoria disposición reavivó la discusión sobre las relaciones laborales y motivó a la AMBA a denunciar el precedente convenio.⁵¹ Luego de reiteradas audiencias, en agosto de 1950 se certificó otro que, si bien no modificaba la situación de empleo de los integrantes de las orquestas, fijaba un sueldo mínimo de \$150 por ejecutante.

Aunque la huelga de 1946 no mejoró la situación laboral de los músicos en las emisoras bahienses, coadyuvó a su organización sindical y sentó las bases para elaccionar en conjunto. El fracaso del paro promovió la disolución de los nexos con las entidades capitalinas y, a contramano de lo que ocurría con la mayoría de los restantes gremios, los artistas se integraron a una entidad local que nucleaba a todos los trabajadores de las radios.⁵² El establecimiento de una asociación compuesta exclusivamente por músicos un año más tarde impulsó la sistematización y regulación de las prácticas artísticas. Aunque no se logró su reconocimiento como empleados de las emisoras, la entidad contribuyó a mejorar su situación laboral. La AMBA actuó en el plano local hasta 1953, cuando se llevó a cabo la unificación de los músicos en todo el país a partir de la intervención de la CGT.⁵³ De acuerdo con Louise Doyon, la creación de sindicatos fuertes y de nivel nacional posibilitaba la concreción de las demandas obreras y, al mismo tiempo, permitía al Estado asegurar el control de las organizaciones. Así, se garantizaba el monopolio de la representación a un solo sindicato por sector y se obstaculizaba la formación de entidades rivales (Doyon, 1984:233). Mientras que para mediados de 1948 la mayoría de los sindicatos se habían reunido en una confederación única, la unificación de los músicos fue más tardía. Esta demora podría vincularse, quizás, con la falta de homogeneidad en el colectivo de músicos a nivel nacional y con la intensificación del control por parte de la CGT hacia los sindicatos desde fines de los años cuarenta.

⁴⁸ Asociación de Músicos de Bahía Blanca (1950) *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Archivo personal de Ástor Vitali, Bahía Blanca, pp. 10-14.

⁴⁹ Solo fueron reconocidos como músicos estables de LU2 y LU3 Avelino Prícolo, Ricardo Belleggia, Gabriel Alberto Guala y Oscar Orzali.

⁵⁰ Se fijaba un aumento de \$20 pesos por músico y se determinaba que el importe cubría la doceava parte proporcional del aguinaldo y el 11% de aporte al Instituto de Previsión Social, correspondiente a jubilaciones. Asociación de Músicos de Bahía Blanca (1950) *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Archivo personal de Ástor Vitali, Bahía Blanca, p. 17.

⁵¹ La denuncia fue iniciada por músicos que no eran directores de orquesta sino que se desempeñaban como integrantes. Entre ellos, Oscar Miguel Hornou y Armando Ciraudó.

⁵² No obstante, a mediados de la década del cincuenta Bahía Blanca funcionaba como seccional del Sindicato de Músicos de la República Argentina. "Quedó integrada ayer la comisión directiva del Sindicato de Músicos". *Democracia*. Bahía Blanca, año XXIII, n°6285, 26 de abril de 1954, p.5.

⁵³ "Quedó concretada la unificación de los músicos de todo el país" *La Nueva Provincia*. Bahía Blanca, año LVI, n° 18.537, 13 de octubre de 1953, p.2.

V. Consideraciones finales

Aunque en los últimos años las investigaciones han centrado su atención en el movimiento obrero y en los conflictos en los que participaron los trabajadores, existe un vacío respecto de las huelgas desarrolladas por los artistas durante el primer peronismo. Enmarcado dentro de la historia local, este estudio ha procurado aportar nuevos elementos para conocer una experiencia inexplorada por la historiografía. El análisis de la huelga de 1946 permite echar luz sobre el proceso de organización profesional de los músicos en el marco de la estructuración del movimiento sindical durante el primer peronismo.

El paro iniciado contra las radios en 1946 fue un hecho que repercutió nacional e internacionalmente. Si bien se manifestó en distintas ciudades del país, nos hemos centrado en el caso bahiense para analizar las acciones que emprendieron los artistas con el fin de lograr mejores condiciones de trabajo en el ambiente radiofónico. Aunque la apertura de las emisoras en la década del treinta constituyó una nueva oportunidad de empleo y de difusión para los artistas, es cierto que se trató de un trabajo inestable con sueldos insuficientes, un hecho que promovió la organización de los músicos en agrupaciones profesionales que procuraban defender los intereses comunes y legitimar la actividad.

La coyuntura inaugurada con el ascenso del peronismo presentó condiciones que impulsaban a los músicos a movilizarse y expresar sus demandas por medio de su agrupación profesional. Dichas reivindicaciones parecían responder al interés por acceder a los beneficios sociales promovidos por el gobierno más que a la voluntad de formar parte del proyecto político-ideológico peronista.⁵⁴ La adhesión a la protesta por parte de los intérpretes bahienses implicó profundizar los nexos con Buenos Aires a partir de la creación de una filial local de la FADEP y de la creación de lazos con miembros de las asociaciones capitalinas. Sin embargo, estas vinculaciones no fueron permanentes y estuvieron signadas por continuas tensiones y contradicciones. De acuerdo con los reclamos de la APO y de la FADEP, los músicos exigían aumentos de salarios y el pago de aguinaldos. De hecho, estos querían constituirse como empleados permanentes para acceder a los beneficios sociales promovidos por el gobierno peronista. La interrupción de las presentaciones en las emisoras no significó, sin embargo, la paralización de las actividades musicales en Bahía Blanca. La organización de festivales, las movilizaciones por las calles y la actuación en distintos espacios de la ciudad constituían estrategias que apuntaban a visibilizar los reclamos de los trabajadores y a recaudar fondos para sostener la protesta. Pese a las diversas trayectorias de los artistas, la huelga coadyuvó a construir una identificación conjunta de la profesión. Como había sucedido en el mundo del teatro, la posibilidad de concebir a quienes integraban la asociación como trabajadores chocaba con la idea instalada en la sociedad, y entre los mismos músicos, de que ellos eran artistas y no obreros (González Velasco, 2012). En este sentido, el accionar conjunto en el paro integraba públicamente su actividad artística con las demandas laborales planteadas a las patronales y al Estado.

Sumado a la intransigencia patronal en las negociaciones, la reticencia oficial a las medidas de fuerza se puso de manifiesto cuando los recurrentes pedidos de intervención al Poder Ejecutivo y a las instituciones gubernamentales no fueron atendidos y, sobre todo, cuando la protesta fue declarada ilegal. Esta determinación no desalentó, sin embargo, el accionar de los músicos bahienses quienes fortalecieron su organización, prosiguieron las negociaciones con los dueños de las emisoras radiales y volvieron a apelar al arbitraje del Estado.

La participación en la asociación gremial y, desde este ámbito, la reglamentación y sistematización de las pautas laborales impactaron en el proceso de profesionalización de los artistas. La huelga de 1946

⁵⁴En los años posteriores, sin embargo, algunos de los miembros de la asociación de músicos integraron listas sindicales que se reivindicaban como "Justicialistas" y manifestaban su apoyo hacia el Segundo Plan Quinquenal. Ver: "Actividad gremial". *Democracia*. Bahía Blanca, año XIII, n°6.270, 7 de abril de 1954, p. 5 y "Todos los gremios de Bahía prestarán su decidido apoyo al Plan Quinquenal". *El Atlántico*. Bahía Blanca, año XXXIV, n°98, 11 de abril de 1953, p. 10.

dio cuenta de que los músicos también estuvieron atravesados por las tensiones y conflictos que afectaban al conjunto de la clase trabajadora. En este sentido, su identidad personal y social como profesionales de la música comenzó a configurarse aun cuando no habían hecho de esta actividad su medio de vida primordial.

VI. Fuentes

Asociación de Músicos Bahienses (31/8/1940) *Nómina de asociados*. Bahía Blanca, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

Asociación de Músicos Bahienses (1950) *Memoria y balance. Correspondiente al ejercicio de los años 1948-1949-1950*. Bahía Blanca, Archivo personal de Ástor Vitali.

Asociación del Profesorado Orquestal (1920) *Estatutos de la Asociación del Profesorado Orquestal*. Buenos Aires, Impr. Lance, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Publicación de la Asociación General de Músicos de la Argentina. AGMA. Buenos Aires. Años 1939-1942.

Diario *El Atlántico*, Bahía Blanca. Años 1928-1946.

Diario *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca. Años 1928-1946.

Diario *Democracia*, Bahía Blanca. Año 1954

Diario *Clarín*, Buenos Aires. Septiembre de 1946.

Diario *La Nación*, Buenos Aires. Septiembre de 1946.

Diario *La Acción*, San Juan. Septiembre de 1946.

Diario *La Gaceta*, Tucumán. Septiembre de 1946.

Diario *El Litoral*, Rosario. Septiembre de 1946.

Diario *Los Andes*, Mendoza. Septiembre de 1946.

Guala, Gabriel Alberto (18/11/2011) Entrevista personal. Bahía Blanca.

VII. Referencias bibliográficas

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

Agulhon, Maurice (1994) *Historia Vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México: Instituto Mora.

Arboledas Brihuega, David (2015) *Administración de redes telemáticas*. Madrid: RA-MA.

Arribá, Sergio (2009) "El peronismo y la política de radiodifusión (1946-1955)". En: Mastrini, Guillermo. *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Buenos Aires: La Crujía.

Badaloni, Laura Irene (2013) "Control, memoria y olvido. 'Marcha de la Paz' y huelga ferroviaria durante el primer gobierno peronista". *PolHis*, n° 10. Mar del Plata: Programa Buenos Aires de Historia Política, pp. 1-20.

Barriera, Darío (2002) *Ensayos sobre microhistoria*. Morelia: Prohistoria.

Baily, Samuel (1986) *Movimiento obrero, nacionalismo y política en la Argentina*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Caubet, María Noelia (2017) "Trabajadores de la música. Asociacionismo y profesionalización de la actividad artística en Bahía Blanca (1938-1940)". En: Moroni, Marisa et al. (Coord.) *Reconfiguraciones territoriales e identitarias. Miradas de la historia argentina desde la Patagonia*. Santa Rosa: EdUNLPam, pp. 44-54.

Cernadas, Mabel, Lucía Bracamonte y María de las Nieves Agesta (2016) "Bahía Blanca de la "segunda fundación" a la sociedad de masas (1880-1943)". En: Cernadas, Mabel; Lucía Bracamonte; María de las Nieves Agesta y Yolanda de Paz Trueba. *Escenarios de la sociabilidad*

- en el sudoeste bonaerense durante la primera mitad del siglo XX.* [Versión de Ediuns], pp. 15-50. Recuperado de: <https://bahiablancaenhistorias.files.wordpress.com/2013/03/escenarios-de-la-sociabilidad-19-08-1.pdf>
- Contreras, Gustavo Nicolás y José Marcilese (2013) "Dossier Los trabajadores durante los años del primer gobierno peronista. Nuevas miradas sobre sus organizaciones, sus prácticas y sus ideas (1946 –1955)". *PolHis. Revista del Programa Interuniversitario de Historia Política*, n° 35. Mar del Plata. Recuperado de: <http://www.historiapolitica.com/dossiers/trabajadores-peronismo/>
- Contreras, Gustavo Nicolás (2008-2009) "La huelga marítima de 1950 y sus pormenores. Una aproximación al estudio de la estrategia de la clase obrera durante el gobierno peronista". *Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina (PIMSA)*, documento de trabajo n°71.
- (2007) "El peronismo obrero. La estrategia laborista de la clase obrera durante el gobierno peronista. Un análisis de la huelga de los trabajadores frigoríficos de 1950". *Documentos y comunicaciones* vol. 1. Buenos Aires, pp. 74-127.
- Corrado, Omar (2016) "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, pp. 9-61.
- David-Guillou, Angèle (2009) "Early musicians' unions in Britain, France, and the United States: on the possibilities and impossibilities of transnational militants transfers in an international industry". *Labour History Review*, 74, (3), pp. 288-304.
- Del Campo, Hugo (2005) *Sindicalismo y peronismo. Los comienzos de un vínculo perdurable*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dicósimo, Daniel (1993) "El sindicalismo en los primeros gobiernos peronistas. Burocratización y representación en la seccional Tandil de la Unión Obrera Metalúrgica, 1946-1955". *Anuario del IEHS*, VIII, Tandil 1993, pp. 125-151.
- Doyon, Louise (2006) *Perón y los trabajadores: los orígenes del sindicalismo peronista, 1943-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1984) "La organización del movimiento sindical peronista 1946-1955". *Desarrollo Económico*. Buenos Aires, v. 24, n° 94, pp. 203-234.
- Fernández, Sandra (2007) *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario: Prohistoria.
- Fiorucci, Flavia (2008) "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo". *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. París, pp. 1-35. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/24372> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.24372
- Glocer, Silvia (2016) *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- González Velasco, Carolina (2012) *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Lobato, Mirta Zaida (2007) "Historia de las instituciones laborales en la Argentina: una asignatura pendiente". *Revista de Trabajo*. Madrid, año III, n° 4, pp. 145-154.
- López Pascual, Juliana (2016) *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca 1940-1969*. Rosario: Prohistoria.
- Luciani, María Paula (2014) "La etapa formativa de la Secretaría de Trabajo y Previsión (1943-1946): Primeros pasos organizativos y figuras relevantes". *Anuario del Instituto de Historia Argentina*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 14. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6721/pr.6721.pdf

- Marcilese, José (2009) "El movimiento obrero en vísperas del peronismo". En: Cernadas de Bulnes, Mabel y José Marcilese (Eds.) *Política, sociedad y cultura en el sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca: EdiUNS, pp. 101-112.
- Matallana, Andrea (2006) *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Nieto, Agustín (2008) "Conflictividad obrera en el puerto de Mar del Plata: del anarquismo al peronismo. El Sindicato Obrero de la Industria del Pescado, 1942-1948". *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, año 1, n° 1. [En línea] Recuperado de: <http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar/programa/descargables/Nieto.pdf>
- Palacio, Juan Manuel (2013) "El peronismo y la invención de la justicia del trabajo en la Argentina". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [En línea] Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/65765>.
- Ribeiro Veras, Flavia (2015) "De los palcos a los gremios. La organización laboral de los actores en Río de Janeiro y Buenos Aires entre 1930 y 1945". *C&P. Bucaramanga*, (6), pp. 271-305.
- Romero, Luis Alberto (2002) "El Estado y las Corporaciones". En: Di Stefano, Roberto; Hilda Sábato, Luis Alberto Romero, José Luis Moreno. *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina 1776-1990*. Buenos Aires: Edilab. Recuperado de: http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/HistdelasAsociaciones.pdf
- Schiavi, Marcos (2015) "Producción e inflación en las negociaciones colectivas durante el primer peronismo. Los casos textil y metalúrgico". *Cuadernos de Historia. Serie economía y sociedad*, n° 13-14, Córdoba, Área de Historia del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichón, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, pp. 169-194. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/viewFile/11287/11818>
- (2011) "Aproximaciones a la huelga metalúrgica de 1947". En: Basualdo, Victoria (coord.) *La clase trabajadora en la Argentina del siglo XX: experiencias de lucha y organización*. Buenos Aires, Cara o ceca.
- (2008) *La resistencia antes de la Resistencia*. Buenos Aires: El Colectivo.
- Torre, Juan Carlos (2002) *Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (Comp.) (1988) *La formación del sindicalismo peronista*. Buenos Aires: Legasa.
- Ullanovsky, Carlos et al. (2004) *Días de radio: 1920-1959*. Buenos Aires: Emecé.