

Prácticas de oficio



INVESTIGACIÓN Y REFLEXIÓN EN CIENCIAS SOCIALES

Revista electrónica de publicación bianual y acceso abierto

n. 30, enero - junio 2023

DOSSIER:

“ESPECTÁCULO Y POLÍTICA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX”

¿Qué arte y a qué artistas valoraron y homenajearon los diputados nacionales en la Argentina de entreguerras?

Andrés Bisso

“Gauchos extranjerizantes”. Nuevas experiencias políticas en la radio a partir de la trayectoria del actor Fernando Ochoa. Buenos Aires, 1939-1942

Paula Martínez Almudevar

Eva Perón y Fanny Navarro: peronismo, política y estrellato

Florencia Calzon Flores

La prensa deportiva y la educación de las masas. El caso de los árbitros ingleses en la Argentina

Daniel Sazbón

Juventud, música, flequillos y rebeldía cultural: la presentación mediática de los Beatles en la Argentina (1964-1966)

Julián Delgado

“¡Si no lo tenemos, no existe!”. El surgimiento de las comiquerías en Buenos Aires y una globalización de segunda mano (1988-2001)

Diego Labra

TEXTO

Punições e controles na Primeira República brasileira: os excluídos da eugenia

Tatiana de Carvalho Castro

RESEÑAS

TESIS

EDICIONES UNGS



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Espectáculo y política en la Argentina del siglo XX

Javier Guiamet y Florencia Calzon Flores*

Presentación

Una de las consecuencias más visibles del proceso por el cual la cultura se volvió masiva fue la proliferación y difusión a una escala inédita de diversos espectáculos cuyo impacto redefinió las formas en que la sociedad se vinculaba con los consumos culturales. Si el siglo XX es impensable sin los espectáculos masivos y los grandes públicos o audiencias, lo cierto es que este proceso daba cuenta no solo de un fenómeno de cantidad, sino también de calidad. Como sostiene Graciela Montaldo (2016), la aparición del espectáculo, en este contexto, expresó una nueva práctica de experiencia cultural en comunidad. Si en el centro mismo de la noción de espectáculo se encontraba la relación entre lo exhibido y el público que contempla (González Requena, 1985), la imbricación de lo cultural con lo masivo, a través de la mediación del mercado y del público como consumidor, se asoció con el gusto plebeyo y con la inclusión de las masas. Montaldo (2016) recorta a partir de la noción de espectáculo la configuración de un nuevo tipo de consumo en el que la primacía del impacto y la sofisticación visual cuestiona y rediseña el *sensorium* culto. La aparición de los espectáculos masivos ocupó un espacio que los artistas e intelectuales tradicionales sintieron usurpado. Esta usurpación se reflejó en la valorización negativa sobre el espectáculo y la cultura de masas con la que muchos intelectuales interpretaron el fenómeno.

Esta tensión de origen con las esferas de la legitimidad cultural no impidió que distintos espectáculos multiplicaran su llegada a segmentos de la población cada vez más numerosos y que trascendieran el marco específico del entretenimiento *per se*, entrelazándose con los procesos más generales de las sociedades modernas. Un corpus creciente de investigaciones ha dado cuenta en las últimas décadas de la importante presencia en las representaciones ficcionales y artísticas de circulación masiva de las tensiones políticas y culturales de las sociedades en que fueron concebidas.

Del mismo modo, y en estrecho vínculo, es posible observar un acercamiento cada vez más decidido y profesionalizado de diferentes actores de la política no solo al uso de los nuevos soportes tecnológicos, sino también a las lógicas de representación que impulsaron espectáculos diversos. El siglo XX significó el surgimiento de nuevas prácticas políticas, nacidas al calor de la democratización y de la incorporación de nuevos sectores a la vida pública. La ampliación de la ciudadanía política supuso la necesidad de apelar a las masas a través de formas de propaganda y persuasión, que incluyeron los medios masivos de comunicación, como la prensa, la radio y el cine, canales privilegiados de la cultura de masas. La política incorporó una serie de actores y experiencias sociales, que no se restringían al funcionamiento del Estado, los partidos y los líderes políticos (Gayol y Palermo, 2018). En este contexto, el espectáculo emergió como lenguaje de la política y como arena de politización de nuevos sectores sociales. Al respecto, si la Ley Sáenz Peña "no sancionó legalmente una realidad político-social que le era

* J. Guiamet: IDIHCS/UNLP/UNAJ.

F. Calzon Flores: UNAJ/UNSAM.

previa, sino que abrió una etapa transicional; destruyó elementos del anterior sistema político, pero lo nuevo debería formarse” (Garguin, 1999: 178), dicha transición hacia la política de masas estuvo signada por un acercamiento cada vez mayor a las lógicas de la representación y el espectáculo al ritmo de una disputa cada vez más competitiva por la adhesión del electorado. Como señala Silvana Palermo, en esta contienda por los votantes, la política muchas veces devenía en espectáculo (2016: 46), una lógica que puede haber surgido de modo intuitivo, pero que iría ganando profesionalismo a lo largo de las décadas siguientes. Este solapamiento entre ambas esferas no hizo más que crecer a lo largo de la centuria, aunque ello no se haya acompañado hasta hace pocos años de investigaciones que interroguen ambos fenómenos de modo relacional.

En esta línea, el artículo de Andrés Bisso analiza el lugar del Estado en relación con las políticas culturales a partir del prisma de los proyectos de homenajes a artistas realizados por la Cámara de Diputados Nacional en el período de entreguerras. Motivados en principio por los pedidos de promoción estatal por parte de los artistas, las disquisiciones de los diputados permiten observar tensiones entre lo “culto” y lo “popular” al establecer qué artistas resultaban dignos de homenaje, al mismo tiempo que evidencia un proceso de democratización de los honores y un funcionamiento político cada vez más emparentado con la gestualidad de lo popular.

Invirtiéndolo el foco, Paula Martínez Almudevar estudia las experiencias organizativas y los posicionamientos políticos del mundo de la radio a fines de los años treinta y principios de los cuarenta, en un escenario internacional atravesado por las consecuencias de la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial. Lo hace a través del seguimiento de una trayectoria individual: la de Fernando Ochoa, cuya adhesión al antifascismo entraría en tensión con posturas proteccionistas de tinte nacionalista de los gremios que aspiraban a mantener el lugar de artistas argentinos en las grillas de programación ante la llegada de artistas extranjeros, fruto de diversos exilios políticos.

Por su parte, Florencia Calzon Flores estudia la relación entre espectáculo y política durante los años peronistas a partir de la trayectoria personal de Fanny Navarro, una actriz que construyó su rol como figura popular en la confluencia entre la labor artística y el compromiso político, a partir de la colaboración en la aplicación de políticas laborales para el colectivo de las actrices y políticas culturales del gobierno. Esta identificación con el peronismo se reflejó en los papeles que interpretó en la pantalla, en los que personificó a migrantes internos, habitantes de suburbios, trabajadores, etc. La imagen pública de Navarro supuso una novedad de la figura estelar, sostenida en nuevos pilares que excedían la calidad artística en relación con el mérito o el talento e incorporaban el arte en una matriz política.

Por otro lado, el artículo de Daniel Szabón pone la mirada sobre las tensiones en torno a la identidad e idiosincrasia nacional, al estudiar la complejidad de relaciones entre los componentes del espectáculo futbolístico en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX: jugadores, dirigentes, periodistas, hinchas y árbitros. Lo hace a partir de la adopción por parte de la Asociación de Fútbol Argentino (AFA) de una medida inédita: la contratación de árbitros británicos para dirigir los partidos de la primera división de la liga local. Según el autor, la medida poseía una fuerte carga ideológica, basada en la preocupación de modificar la indisciplina de los jugadores y la incultura del público, considerada una consecuencia de la popularización y profesionalización del fútbol, que había significado la perversión del espíritu de *sportmanship* propio de la época *amateur*. La contraposición entre males locales y bondades foráneas alentaba una pedagogía cívica en la que el trasplante de hábitos y costumbres de Europa tendría un efecto aleccionador y disciplinante sobre los sectores populares argentinos.

Por último, los artículos de Julián Delgado y Diego Labra se sitúan en dos momentos puntuales en los que la recepción de un determinado fenómeno cultural promovió una re-

formulación conflictiva de prácticas y símbolos de la cultura local. En el primer caso, Julián Delgado analiza la presentación al público argentino de los Beatles, en los años que van de 1964 a 1966, focalizando en las estrategias de la industria discográfica y los medios de comunicación. A partir de las traducciones y explicaciones hechas para las ediciones locales de los discos y la presentación visual de la estética beatle, Delgado afirma que el desembarco de la mítica banda de Liverpool excedió por mucho el aspecto sonoro o musical y motorizó una serie de tensiones vinculadas a los patrones culturales más conservadores que la “juvenilización” de la cultura masiva vino a desafiar.

En el caso de Diego Labra, la apertura de la primera “comiquería” de la ciudad de Buenos Aires en la década de 1990, al calor de la difusión del manga japonés y la apertura comercial promovida por el menemismo, le sirve para repensar una dinámica de circulación cultural signada por distintas escalas de la globalización o, como él mismo la define, una globalización de segunda mano. En tanto el manga se traducía masivamente en plazas editoriales más fuertes como España o México, su llegada en forma de “dumping” comercial a Argentina despertó el rechazo de los nostálgicos de un tiempo de oro de la historieta argentina al tiempo que redefinió las lógicas comerciales del mercado local y desplazó a los históricos editores argentinos, impotentes frente al avance de la cultura japonesa.

En conjunto, los artículos del dossier invitan a repensar las mediaciones entre la cultura y la política en la Argentina del siglo XX, desde la conformación de un formato y lenguaje propio que denominamos espectáculo, capaz de satisfacer las demandas de nuevos consumidores. Consumidores y también ciudadanos que redefinen sus identidades en el marco de prácticas políticas que incluyen el voto, pero no se ciñen a él. Las problemáticas de los artículos permiten multiplicar los ámbitos de pronunciamiento de lo político y la significación de la cultura como arena de definición de valores, prácticas y discursos sociales.

Bibliografía

- Gayol, Sandra y Palermo, Silvana (eds.) (2018). *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*. Buenos Aires: UNGS.
- Garguin, Enrique (1999). “La marea roja. El triunfo socialista en las elecciones porteñas de 1913”. *Sociohistórica*, n° 6, pp. 147-181.
- González Requena, Jesús (1985). “Introducción a la teoría del espectáculo”. *Telos*, n° 4, Madrid.
- Montaldo, Graciela (2016). *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas*. Buenos Aires: FCE.
- Palermo, Silvana (2016). “Tribunas y panfletos: la primera campaña presidencial del Partido Socialista bajo la ley Sáenz Peña”. *Estudios*, n° 35, pp. 37-56.

¿Qué arte y a qué artistas valoraron y homenajearon los diputados nacionales en la Argentina de entreguerras?

Honored Artists and appreciated Art in Argentinean Chamber of Deputies during the Interwar Period

*Andrés Bisso**

Resumen

El presente artículo analiza los diferentes homenajes dados a los artistas en la Cámara de Diputados de la Nación durante el período de entreguerras. El entrecruzamiento de dichos eventos con otros proyectos y declaraciones producidos en relación con el arte nos sirve para comprender mejor tanto la conceptualización de los legisladores acerca de la cultura “popular” y las formas masivas de su difusión como, asimismo, precisar las características que mostró el proceso de “democratización” y “modernización” del canon patrio en dicho período.

Palabras claves: Cámara de Diputados, arte, artistas, período de entreguerras.

Abstract

This article analyses the homages given to artists in the Argentinean Chamber of Deputies during the Interwar Period. This approach –accompanied with crossed references– will be useful to detect changes and permanence in deputies’ conceptions on “popular” and “mass” cultures. In addition, this text describes the streams of Interwar Period ideas that allowed some “democratization” and “modernization” forms relative to the patriotic canon.

Keywords: Argentinean Chamber of Deputies, art, artists, interwar period.

Introducción

El presente artículo analizará las formas en que los legisladores argentinos, en especial los diputados nacionales, entendieron el lugar del arte y de los artistas en la sociedad de entreguerras. Para ello tomaremos como observatorio específico la tramitación y gestión de homenajes y otras formas similares de distinción con los que los mencionados parlamentarios buscaron establecer –a través de los individuos seleccionados para ello– un canon de lo artísticamente valorable, no tanto en términos estéticos –aunque no faltarían incursiones en ese sentido–, sino, sobre todo, en cuanto a la capacidad de los artistas para presentarse como modelos de emulación cívica y patriótica.

Intentaremos mensurar, entonces, a través de diversos ejemplos, el grado de novedad y de limitaciones relativas que dicha práctica supuso en el período de recorte en comparación con épocas inmediatamente precedentes y posteriores. Como sabemos, las discusiones acerca de

* Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina. Contacto: andresbisso@yahoo.com.ar.

quién merece ser homenajeado y quién no, y bajo qué formas específicas, varían según los años y se modulan no solamente a partir de la predisposición volitiva de los actores históricos a hacerlo, en posible conjunción, tensión u oposición con otros, sino, asimismo, en función de cierto horizonte de “elegibilidad” y de cierta paleta de formatos disponibles. Consideramos extensible a estos aspectos la distinción hecha ya por Agulhon (1994: 124) –para la estatuaría– entre “lo ideológico” y “lo político”.

En efecto, una muestra de lo referido puede obtenerse a partir del primer número del suplemento sabatino de *Crítica* dirigido por Borges y Petit de Murat que incluyó en sus páginas un texto del uruguayo Luis Melián Lafinur, tío del autor de “Funes el memorioso”, cuento en el que se lo nombra. Sus notas dispersas tenían como referente común las condecoraciones y, en una de dichas entradas, se comentaba, con sorna, la noticia dada por un diario montevideano acerca del ingreso como miembro de la Legión de Honor francesa de la italiana Carlotta Zambelli, *prima ballerina* de la Ópera de París entre los años 1898 y 1930.

Reflexionando sobre este hecho, Melián Lafinur (1933) consideraba que, dadas las características de la portadora, en la distinción de la Legion d’honneur –a pesar de su denominación– “el honor es lo que menos se toma en cuenta”. Teniendo en cuenta que el autor parecía incluso –salvo mero error tipográfico– no conocer del todo a la mencionada, al apellidarla Zambolli en el texto, la razón del desdén no parecía fundamentarse en la persona en sí, sino en su condición profesional.

Vemos así que, todavía en 1933, a pesar de haber conocido nuestro país –en la década anterior– un actor cómico elegido concejal de la Capital Federal como Florencio Parravicini (y también ya multicondecorado por el gobierno de Francia)¹ y una primera dama soprano, como Regina Pacini, las opiniones que ponían en tela de juicio la adquisición de ciertos honores estatales para los artistas seguían tan vigentes como para permitir que fueran publicadas (más allá del emisor uruguayo, el honor francés y la aludida italiana) en un semanario nacional. En resumen, se daba por descontado (al menos lo hacía el periodista) que una bailarina no podía ser lo suficientemente honorable como para recibir semejante distinción oficial.

¿Merecen los artistas ser distinguidos? ¿Quiénes, cómo y hasta dónde? Estrategias de legitimación del homenaje desde y ante la discursividad de la política profesional

Continuando con la referencia previa, debemos agregar que, en su no muy informado comentario, Melián Lafinur parecía desconocer, además, que la inclusión de Zambelli no resultaba tal novedad, puesto que ella ya había ingresado a las huestes de la “Legión de honor” siete años antes.² Es cierto que en ese entonces la distinción a la bailarina había movilizadocierto sentimiento de sorpresa en Francia, lo que provocó, entre otras reacciones, la del diario regional de Chaumont, *Le Petit Champenois*, que justificaría la decisión de escoger a Zambelli como “dama de honor”, aunque sin por ello dejar de cuestionar la creciente decadencia de la

1 En 1916, Parravicini pediría permiso a la Cámara de Diputados de la Nación para utilizar las condecoraciones Medalla del Centenario Cortes y Sitio de Cádiz del gobierno español y Palmas de Oficial de la Academia Francesa (Nota del 25 de septiembre de 1916. Exp. 814-p-1916. Digitalizado en Archivo Parlamentario de la Cámara de Diputados de la Nación (APCDN). Disponible en: <https://rb.gy/00b1ea>). En 1922, sería nombrado oficial del Ministerio de Educación de Francia a título extranjero (*Journal officiel de la République Française*, 24 de enero de 1922, p. 1074. Digitalizado en Gallica Biblioteca Nacional de Francia (GBNF). Disponible en: <https://rb.gy/tskuns>).

2 *Istanbul*, 23 de enero de 1926. GBNF. Zambelli, por otra parte, alcanzaría en 1956 la distinción de oficial de la Legión de Honor.

distinción en relación con otros “caballeros” elegidos. A los ojos del periódico mencionado, se habían dado, para considerar oportuna la distinción a la bailarina:

... diferentes buenas razones, que probaban que esta artista, verdaderamente notable en su género, es una mujer de una conducta de las más regulares y no tiene ligereza más que en sus piernas, mientras que en ocasiones se ha dado la distinción a actrices de las que no podría decirse lo mismo.³

Como vemos, para defender a Zambelli en su honorabilidad, se la contraponía a la aludida “ligereza” de otras artistas, en este caso actrices, a las que sí se cuestionaba, en una larguísima tradición precedente que, por otro lado, continuaría por décadas.⁴ Todavía a principios de los años cuarenta del siglo XX, un conocido dirigente socialista argentino y usual miembro parlamentario creía necesario desmentir esos estereotipos, en este caso, en relación con el *star system* norteamericano, al mencionar que, al encontrar en un “restaurante” cercano a la Paramount a varios actores de cine, debió “confesar” que no vio más que “hombres y mujeres sencillos, sin ninguna arrogancia, que comían con apetito normal y vestían más o menos como todo el mundo”, lo cual no dejaba de “reconfortarlo”, ya que “los cuentos que se tejen en torno de estas vidas más bien hacen esperar de ellas cosas raras y hasta extravagantes” (Repetto, 1943: 250 y 253).⁵

Así, si las reticencias al homenaje oficial para los artistas, en relación con sus conductas sociales, podían encontrarse a ambos lados del Atlántico, ¿qué podría esperarse cuando no se trataba de representantes de la “alta cultura” como en el caso de Zambelli, sino de aquellos actores y dramaturgos ligados a la cultura masiva y “popular”, sobre los que podría pensarse –al menos a simple vista– que podía extenderse un mayor prejuicio, tal como lo lamentaba María Rosa Oliver desde sus memorias?⁶

3 *Le Petit Champenois*, 29 de enero de 1926, p. 1. GBNF; la traducción es mía.

4 Como ha señalado Maurice Agulhon: “Es muy probable que, en esta época, y aun todavía, muchos prejuicios impidieran a las mujeres y a las hijas, incluso convencidas políticamente, exhibirse en público. Los revolucionarios debieron verse, más de una vez, obligados a reclutar a las “diosas” [de la Razón, de la República] entre las mujeres habituadas por su profesión a la representación pública: actrices o cantantes (medio, por otra parte, espontáneamente revolucionario en la época). En consecuencia, como las actrices tenían incontestablemente, en su conjunto, costumbres más libres que las burguesas, a lo largo de los siglos XVIII y XIX los burgueses ricos o los aristócratas tomaban gustosos a sus amantes en el mundo del teatro o la ópera; por lo que la opinión contrarrevolucionaria, sin complicarse en matices, asimilará brutalmente la libertad de costumbres con el sórdido libertinaje, concluyendo que ‘diosa’ equivalía a actriz y, por lo mismo, prostituta. Este tema tendrá larga vida” (1973: 6; la traducción es mía).

5 Este relato es realmente imperdible, ya que en él la típica “sobriedad” de Repetto (1943) se ve constantemente tentada hacia un discreto “cholulismo”, en la mención del “*chalet coqueto*” de Paulette Godard en Linda Cresta o de la “casita alegre” de Mickey Rooney en San Fernando Valley. Aunque él pareciera aludir la atención a dichos detalles a la figura de su guía, el cónsul argentino en Los Ángeles, Emilio Lascano Tegui, quien también fuera autor teatral y que, según Repetto, gozaba “de mucha estimación en el mundo de los *studios* y de los *stages*” y le daba “nombres e informes sobre los numerosos artistas de cine” y “el nombre, títulos y méritos de los astros y estrellas que entraban o salían del comedor” (ibíd.: 250 y 252), lo cierto es que el dirigente socialista no dejaba de traslucir cierta moderada fascinación por ese mundo, y reconocía que en la “excursión por ‘las colinas de los astros y de las estrellas’ se nos fue casi toda la mañana” (ídem), aunque la matizaba con algunas notas críticas, como la de haber visto “filmar dos pasos de comedia sin mayor interés” (ibíd.: 251). En el final del artículo, Repetto volvía a desmitificar el espacio cinematográfico, quizás para acentuar con más énfasis el carácter de trabajadores que tenían los artistas, incluso los directores del *star system*, al señalar: “¿Sabe la gente lo aburrida y, a veces, penosa tarea que los escrúpulos técnicos y de arte imponen a los filmadores de películas?” (ibíd.: 253).

6 Resulta interesante el recuerdo de Oliver acerca de su primera concurrencia al teatro nacional, donde vería a los actores que transitaban el llamado “género chico”, “en la ignorancia que veía algo insólito: la actuación conjunta de Orfilia Rico, Roberto Caseaux [sic], Angelina Pagano, Ducasse, Esperanza Palomero, César y Pepe Ratti, interpretando las obras de Laferrère y de otros autores del momento [...] Al ver reír a mis padres y a las Clotas me preguntaba por qué no nos habían llevado antes a ver ese teatro y atribuía la omisión a una tendencia que quizás ni ellos mismos advertían: la de menospreciar lo que gusta a la mayoría, es decir lo popular” (1969: 72).

A pesar de ello, algunas particulares no dejarían de intentar conmover a los legisladores, para que las actrices de “nuestro teatro” fueran reconocidas. Eso sucedería en 1933, casualmente el mismo año en el que Melián Lafinur desdeñaba la distinción de Zambelli. Así, podemos encontrar, entre los expedientes de la Cámara de Diputados, el pedido de la “Comisión Pro-homenaje a la tan eminente como irremplazable Primera actriz del Teatro Nacional” Angelina Pagano, colocada “a la cabeza de las que tanto en el terreno de la enseñanza como en el de todo el desarrollo de su arte exquisito se ha brindado siempre lista al primer llamado cada vez que la cultura del país necesitó su esfuerzo”.⁷

Pagano era, sin dudas, para ese entonces, un referente ineludible en la escena teatral. Ya en 1925, el renombrado crítico y dramaturgo Federico Mertens se definía, a pesar de cuestionar en el artículo la temporada que venía llevando a cabo la actriz ese año, como “un devoto, un idólatra de esta actriz singularísima desde hace veinte años [y un] admirador ferviente” de ella. Además, notablemente ponía el acento –vemos cómo retornamos de nuevo al tema de la “honorabilidad”– a su surgimiento de una “casa respetable y burguesa” que hizo que llevara “a la escena su educación y su honestidad, aunque esto no implique sentar que las demás actrices del momento carecieran de aquellas cualidades” (Mertens, 1925). La misma actriz, por otra parte, se autoasignaba aquella misión de “adecentamiento” del teatro, al señalar en una entrevista que ella se había prometido “trabajar con toda el alma por que el escenario no fuera para actores y actrices una escuela de corrupción, de holganza, de descuido” y se ufana de haber “desterrado de entretelones la turba que jaranea y distrae mientras en escena están los personajes de la comedia o el drama” (Lorean, 1924: 49).

Frente a lo que pudieran suponer tales antecedentes, consideración y “honorabilidad” de “la Pagano” en el ámbito teatral, la Comisión de Homenaje no requeriría, sin embargo, a los legisladores ni el otorgamiento de distinciones oficiales ni la erección de estatuas o monumentos para la artista, sino simplemente ayuda para que tuviera “su casa por más humilde y modesta que ella sea” (ídem). Pasado un año de la requisitoria, y frente al silencio legislativo, las “damas de la comisión” –avaladas por la Asociación Argentina de Actores (AAA)– reiterarían su pedido al año siguiente a la Cámara Baja nacional, sin haber dejado por ello de realizar, asimismo, la solicitud de vivienda para Pagano al Concejo Deliberante capitalino. Con todo, la petición quedaría archivada bajo la entonces ley 2714 que estipulaba la caducidad de los asuntos sometidos al congreso.⁸

De cualquier manera, la sola enunciación de esperanzas de subsidio demostraba que la idea de promoción oficial de una actriz del teatro “popular” no resultaba del todo descabellada. Dos décadas después, la “Condecoración al Mérito Artístico” que el presidente Perón daría a Pagano –y a otras actrices–⁹ por “crear nuestra escena” y colaborar “en gran medida para hacer su prestigio” (S/A, 1954: 7) resultaría mucho menos sorprendente, aunque todavía en cierta medida “inédito”, como el propio ministro de Educación Méndez San Martín no dejaría de reconocer al señalar que “mucho ha costado llegar a esta conquista, pero por fin se está alcanzando” y al subrayar ese acto –en un tono recurrente en el peronismo en cuanto a lo autocelebratorio y “fundacional”– como uno “de justicia y de equidad en el que por primera vez en nuestra historia, pueblo y Gobierno, unidos en la valoración del arte superado de cinco figuras señeras de la escena –síntesis cabal de una época– le rinden su homenaje de reconocimiento y admiración, de ternura y solidaridad” (ídem). La singular importancia de esas figuras se vería, además,

7 “Nota de la Presidenta y Secretaria de la Comisión de Homenaje” a la Cámara de Diputados, 22 de mayo de 1933. Exp. 125-P-1923. APCDN.

8 Exp. 437-P-1934. APCDN.

9 Las otras actrices serían nada menos que Lola Membrives, Blanca Podestá, Pierina Dealessi y Lea Conti.

por el detalle de la identificación personal de cada una de sus cualidades que se daba en el decreto de honores.¹⁰

Cabe reconocer, más allá del grado de “novedad” que suponía la mencionada distinción, que, desde el surgimiento mismo del “género menor” en el país, sus principales artistas no habían dejado de gozar de la predilección de muchos legisladores. Como recordaba José Podestá, el 16 de octubre de 1902 el expresidente y entonces senador Carlos Pellegrini y el presidente de la Cámara de Diputados, Benito Villanueva, asistirían a su función en el Teatro Apolo, donde “tuvieron la gentileza de honrarnos con su visita en nuestro democrático camarín”. Allí, según el relato de Podestá, Pellegrini pondría el “brazo izquierdo sobre el hombro de aquel” y le diría: “Cuide la marcha de su teatro, amigo Podestá, no olvide que su responsabilidad es más grande de lo que usted sin duda cree; no se deje marear por los aplausos” (Podestá, 1986: 144). Así, en cierta manera, quien fuera primer mandatario se homologaba –no sin un dejo paternal– con el payaso al inscribirlo dentro de una misma idea de función cívica indelegable, que parecía poner en segundo plano el imperio de los aplausos (¿y quizás de los votos?) sobre las responsabilidades que requería la “guía” de multitudes.

Para reforzar la idea del aprecio que muchas autoridades tuvieron por quien se destacara tanto por ser el payaso comentarista de los sucesos revolucionarios del noventa como el popularizador de “Juan Moreira” (ver Pasolini, 1999: 255-256), cabe destacar que, en 1925, el mencionado Podestá recibiría –por sus 50 años de actuación– un homenaje mucho más formal, en el Teatro Hippodrome, organizado por una comisión a tal efecto, y que contaría con la presencia del presidente Marcelo T. de Alvear y del intendente capitalino Carlos Noel (Podestá, 1986: 237-241).

Sin embargo, una cuestión era el trato “de casi iguales” en los camerinos o los homenajes dados en el “Teatro”, lugar de localía del artista, y otra cosa diferente era la llegada de un reconocimiento producido desde el interior del propio ámbito oficial. Ese homenaje, más “propriadamente” institucional, al menos en lo que respecta a la Cámara de Diputados nacional, llegará mucho más tardíamente, con Podestá fallecido hacía tiempo.¹¹

Otra cuestión para tener en cuenta, que se refiere en la anécdota de la visita de Pellegrini al camerino del actor, es que Podestá (ibíd.: 144) le pediría al entonces senador que produjera formas de sustento oficial de forma material para que el artista-empresario pudiera seguir desarrollando su “teatro nacional”, debido a las dificultades por las que atravesaba para sostenerlo. Podestá no parece haber recibido una respuesta concreta, en ese sentido, en esos momentos.

Sin embargo, solicitudes como las de él influirían en una posterior generación de legisladores que repensaría, en los años veinte, el lugar del Estado en relación con las políticas artísticas, en un marco de creciente desconfianza a las capacidades que tenía el propio teatro comercial nacional de “respetar” a sus propios “próceres” y que, por otra parte también, se volvería más “sensible” a la diversidad de las formas de contribuir a “la patria”, por fuera de la heroicidad militar y las dignidades religiosas.¹² Repasaremos a continuación esas instancias consagratorias.

10 Específicamente para Pagano, el ministro de Educación, en línea con la definición de Mertens, la definía como “la emoción llevada al arte, la señora de la escena, cuyos pasos por el teatro encierran cada uno de ellos una enseñanza, una lección admirable de emotividad y de constancia, un ejemplo de abnegación y cuya vida es un acto permanente de fe y lealtad al servicio de la cultura popular y el teatro argentino”. Al finalizar el mencionado acto, Perón entregaría las medallas con considerandos diferentes en cada uno de los decretos de homenaje. El de Angelina Pagano decía: “Consagró su vida al arte con total y generosa entrega, logrando la más cabal expresión interpretativa, dejó el escenario de sus triunfos para consagrarse a la formación artística de la niñez, en un alto ejemplo de solidaridad, ofrendando al porvenir del arte argentino los tesoros inestimables de su experiencia” (S/A, 1954: 7-8).

11 Así, la primera entrada que hallamos de la Cámara de Diputados en homenaje a Podestá se produciría a raíz del centenario de su nacimiento, más de dos décadas después de fallecido (Exp. 1467-P-1958. APCDN).

12 Es cierto que no habían faltado homenajes previos, en la Cámara de Diputados, a personalidades de ese tenor.

Los legisladores como garantes de la dirección del arte como forma amable del patriotismo suave

En la línea que venimos desarrollando, resulta en ese sentido destacable el párrafo que el diputado Juan José Frugoni –quien ya había tenido experiencia como asesor literario del teatro infantil municipal durante la gestión de Joaquín Llambías– dedicaría, precisamente, a otro de los miembros de la familia Podestá, elevándolo a los niveles de los padres fundadores de la nacionalidad:

Pasa en el teatro lo que en un aspecto de la política: los que edifican, sacrificándose, y los que explotan el cartel. No se concibe así que con los pingües beneficios, que arrojan hasta los teatros de suburbio, los empresarios no se hayan acordado de otorgar un subsidio al que fue actor y escena, temperamento y nervio, asunto y expresión del teatro nacional: don Pablo Podestá. ¡Cuánto y cuánto debemos reivindicar! Si continuáramos así, ¡hasta nos olvidaríamos del nombre de nuestros padres!¹³

Así, algunos diputados nacionales, como Frugoni, entenderían abiertamente entonces, incluso antes del impulso estatizador de la “cultura” dado en la década del treinta,¹⁴ que el homenaje y sostenimiento de las actividades artísticas debía ir acompañado de cierto control político¹⁵ e incluso por qué no de la conversión del legislador en una especie de “crítico”, al que se le mezclaban –a menudo– sus propios gustos con su condición de conducción moral, lo que daba en ocasiones resultados sorprendentes, como los que el diputado Frugoni expresaría acerca de las películas de “vaqueros”, al decir:

En efecto, cuando el diputado Frugoni sustente el homenaje al “poeta argentino y cultor del teatro nacional” Martín Coronado (*Diario de Sesiones de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación [DSHCDN]*, 25 de septiembre de 1922, p. 545), mediante el que se solicitaría el subsidio de 5000 pesos para que su viuda construyera un sepulcro que guardara sus restos, tomaría como antecedente la ley 6268 del 30 de septiembre de 1908, que había encomendado lo mismo para el caso del escritor Hilario Ascasubi. Sin embargo, debería tenerse en cuenta que en dicho caso se había valorado al “guerrero y poeta, teniente coronel” que había participado en la Guerra contra el Brasil bajo las órdenes del general José María Paz y luego en el “Ejército Grande” como ayudante de Urquiza. Aunque ambos actores eran considerados populares, Coronado se diferenciaría por su falta de participación militar y por su consagración teatral. En 1910, la viuda de Ascasubi solicitó que el monto inicial de 2000 pesos se elevara a 5000 (la suma que pediría luego Frugoni para la viuda de Coronado) para terminar la construcción sepulcral tal como se había ideado en primera instancia. Para ello recibiría el apoyo del diario *La Nación*, quien destacaría por igual, en Ascasubi, su condición de autor de “Aniceto el Gallo” como la de soldado de Ituzaingó, Montevideo y Caseros, recordando que, debido a “su modestia”, “su actuación fuera desinteresada por completo, casi desconocida, podríamos agregar, para sus contemporáneos” y que fuera recién en la posteridad, más que en vida del poeta, que se revelaron “los méritos del poeta gauchesco y melancólico, reclamando sus restos un poco de la atención pública” (Nota de *La Nación* del 29 de agosto de 1910. Exp. 201-s-1910. APCDN).

¹³ *DSHCDN*, 11 de junio de 1922, p. 1162.

¹⁴ Como ha señalado Leandro Lacquaniti: “a partir de los años treinta es posible observar la creación de mecanismos y canales oficiales de mayor sofisticación para intervenir en el área y nuevas instituciones que testimoniaban la voluntad oficial de sistematizar el patronazgo y centralizar la política cultural en instancias burocráticas específicas” (2017: 71).

¹⁵ Resulta paradigmático, en el caso de Frugoni, su extenso y documentado proyecto de normativización de los espectáculos cinematográficos, que incluía la creación de “comisiones honorarias de censura” en los territorios de jurisdicción nacional formadas por docentes y por “dos madres y un padre de familia”. Frugoni sostenía que “el cinematógrafo constituye hoy uno de los mayores peligros para la tranquilidad social y el medio más fácil para la depravación moral ya que su explotación se realiza con un único fin de lucro y con propósitos exclusivamente comerciales” (*DSHCDN*, 18 de septiembre de 1929, p. 487). El mayor peligro del cine era que no se necesitaba “como en el teatro tener inteligencia y alguna capacidad de interpretación para poder seguir el desarrollo del argumento, desde que el cinematógrafo presenta el gesto exagerado, que, aunque no sea comprendido, impresiona con la presentación de escenas violentas, dramas excitantes, cuadros de refinada voluptuosidad, que actúan sobre la psicología humana en forma monstruosa, que agitan los nervios, que perturban el organismo pero que, como siempre tocan las bajas pasiones y los instintos bestiales, gustan y atraen a la mayoría” (ídem).

¿Qué arte y a qué artistas valoraron y homenajearon los diputados nacionales...?

Andrés Bisso

Es de aprobar que los protagonistas en los films de *cowboys* no usan armas en sus luchas, las cuales son a puño limpio, y si se halla algún arma es para verla caer al suelo dramáticamente y sin hacer daño. Cuánta diferencia de las peleas, que en las escenas de cabarets, tabernas y bajos fondos sociales son cuadros corrientes en otros films; cuadros de considerar inmorales solamente por tal causa. Si no fuese caer en lo ilógico, diría que los films de *cowboys* tienen en su activo el incremento de nuestro atletismo juvenil con enorme utilidad para el civismo, que por cierto lo favorecen.¹⁶

Bajo ese mismo ímpetu interventor en el arte, los propios legisladores buscarían promover el teatro nacional de manera institucional, tanto en sus vertientes “dramático-líricas”,¹⁷ como de comedia.¹⁸ Allí, el lugar de la política parecía quedar claro: su acción vendría a reparar una decadencia provocada por el afán materialista del mercado. Uno de los proyectos suscritos se sustentaría, en efecto, en razón que “nuestro teatro tan robusto, ha declinado en plena juventud y está en camino de degenerar”.¹⁹

Así, no siempre era necesario el pedido formal de homenaje para que los diputados expusieran su admiración a cierto tipo de dramaturgo. En su proyecto de creación de la Institución de Teatro Dramático y Lírico, el diputado Juan José Frugoni no dudaría en hacer el elogio del “primer” teatro nacional, presentándonos una serie de obras que nos resulta interesante para analizar cómo podía construir un legislador nacional su canon teatral. Las obras mencionadas serían: *M’hijo el doctor* y *En familia*, de Florencio Sánchez; *Sobre las ruinas*, de Roberto Payró; *La piedra del escándalo*, de Martín Coronado; y *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrère. Todas esas obras “pre-Centenario” demostraban a ojos de Frugoni que la decadencia del teatro se debía a que “sistemáticamente se opta por lo peor” sin poner “dique a la corrupción del lenguaje ni impedir que se malogre la educación psíquico-social de la escena”.²⁰ Lo curioso era que esta mirada estaba largamente difundida, a pesar de la fortaleza económica y la popularidad que la actividad desplegaba por esos años (ver González Velasco, 2010).

Algunos diputados parecían cuestionar la lógica comercial del teatro y tomar esa postura de oposición a lo lucrativo, incluso, como paradigmática del tipo de dramaturgo a celebrar. Cuando Frugoni elogiaba a Florencio Sánchez, lo hacía en especial, por su característica de poder haber hecho una obra –como “Los derechos de la salud”– en la que “desde el primer actor hasta los ‘partiquines’ se sienten dominados por la responsabilidad de una misión que no es la de enriquecer a los empresarios”.²¹ Así, para dicho legislador, en teatro, “el peor de los fracasos es el éxito fácil”,²² y, como había expresado en su homenaje a Almafuerie, “un pueblo convencional en arte es un pueblo flojo de médula, hipócrita y retardado”.²³

Esta opinión era compartida –aunque a veces sin el sesgo decadentista– por algunos miembros de la familia teatral, como la ya mencionada Pagano, quien parecía no decidirse entre dos posibles “culpables” de esa situación descripta:

16 *DSHCDN*, 18 de septiembre de 1929, p. 489.

17 Un primer proyecto sería presentado en 1922, nuevamente, por el diputado Frugoni (Exp. 337-d-1922. APCDN), el que intentaría ser reflatado tres años después por su par Rodolfo Moreno (Exp. 277-D-1925. APCDN). Este proyecto se oponía al proyecto de utilización para ese fin del atribulado económicamente Teatro Cervantes (donde luego en 1933 se instalaría el Teatro de la Comedia bajo la égida de la Comisión Nacional de Cultura) y proponía la creación de un edificio propio.

18 Así, el diputado nacional Leopoldo Bard presentaría un proyecto de ley para construir un “edificio destinado a la comedia argentina y conservatorio nacional de música y declamación” (*DSHCDN*, 3 de septiembre de 1926, p. 72).

19 *DSHCDN*, 11 de agosto de 1922, p. 1161.

20 Ídem.

21 Ídem.

22 *Ibíd.*: 1162.

23 *DSHCDN*, 1º de febrero de 1923, p. 146.

No sé si achacar la culpa a los mercaderes del arte, que se dedican a halagar el oído del público y lo llena de sainetes, malas revistas, o al público mismo, que no quiere saber de obras serias, prefiriendo olvidar y aturdirse en la chocarrería de un chiste obscuro a ver su propia miseria en los escenarios del teatro verdadero (Lorean, 1924: 50).

Curiosamente, el diario *La Nación* sostendría una idea similar al señalar que no era posible “confiar al juego exclusivo de las organizaciones privadas, cuyas inclinaciones son meramente lucrativas, la formación de nuestros futuros actores”.²⁴ Así, la década del veinte conocería también la actuación de la Asociación Argentina de Actores (fundada en 1919) que desde temprano supo advertir la posibilidad de presentar –a ojos de los legisladores– ambas caras de la necesidad de promoción estatal para el gremio: la de la asistencia material y la del reconocimiento simbólico.

De esta forma, la idea de homenaje no estaría del todo ausente en las estrategias que aparentaban únicamente extender la ayuda social, y este formato se repitió en la década siguiente. En ese sentido, el poder de la figuración actoral podía incluso aparecer en lugares inesperados. Cuando, en 1933, la AAA solicite un subsidio dentro del presupuesto, acompañaría –como forma de sustentar su tarea mutua y de protección a los actores enfermos– el listado completo, con nombre y apellido, de todos los miembros pensionados y de los que recibían subsidios para curar su tuberculosis en el Sanatorio Santa María de Córdoba. Quizás contara la asociación con que la lectura del nombre preciso de algún actor o actriz pudiera –bajo el peso del recuerdo de alguna película muda o algún sainete visto– “ablandar el corazón” de las autoridades legislativas.²⁵

Así, el interés oficial podía centrarse en la legitimidad de la ayuda a los actores “desafortunados” por pobreza o enfermedad, a los cuales sus propios compañeros debían asistir mediante la asociación que los nucleaba. En ese sentido, los propios diputados reconocían que la labor actoral no resultaba siempre un camino de rosas, tal declamaba el diputado Leopoldo Bard al reconocer la existencia de una verdadera “falanje [sic] de actores teatrales que realiza su labor en un marco tan ingrato en recompensas y pleno de incertidumbre para su salud y vida”.²⁶

Sabemos, por otro lado, que el pedido de auxilio estatal a los artistas no era novedoso. En el ámbito de la “alta cultura”, esta práctica estaba largamente acreditada, aunque los términos de las solicitudes no fueran gremiales, sino que surgían de parte de aquellos artistas que habían decidido probarse el traje de empresario. En ellos, se invocaba el recurso a la amenaza de extinción de las actividades de iniciativa privada que se venían desarrollando, de no contar –por las vías de la exención impositiva o el subsidio– con el apoyo estatal.

En efecto, ya en el año 1894, el pianista y empresario teatral de la Ópera Ángel Ferrari dirigiría una carta al Senado de la Nación en la que solicitaba la exoneración de impuestos municipales para poder seguir desarrollando su tarea, a la que consideraba amenazada por la exigencia tributaria. Ferrari, en un idioma llano, justificaría al Honorable Senado lo necesario de la gracia solicitada “puesto que me sacrifico anualmente trayendo compañías líricas a esta gran capital, en momentos en que el oro se encuentra por las nubes, y siendo el decano de los empresarios de teatros”.²⁷ Al señalar que el único beneficio de su “esfuerzo” era “contraer nuevas deudas”, Ferrari se mostraba confiado en que recibiría “ayuda de los poderes públicos”, en el país que consideraba “su segunda patria”, y que evitaría así “una ejecución con la que me amenaza la Intendencia”.²⁸

24 *DSHCDN*, 3 de septiembre de 1926, p. 73.

25 Exp. 126-p-1933, 9 de diciembre de 1933. APCDN.

26 Exp. 183-B-1929, 6 de junio de 1929. APCDN. Reproducidas también en los fundamentos del proyecto en el *DSHCDN*, 20 de junio de 1928, p. 626.

27 Nota de Ángel Ferrari al Honorable Senado de la Nación, 20 de junio de 1894. En “Exoneración de impuestos a los empresarios de la Ópera y Politeama”. Exp. 22-S-1894. APCDN.

28 Ídem.

En una nota previa,²⁹ Ferrari se ufana de haber colocado a la ciudad de Buenos Aires, gracias a su tarea empresarial de un cuarto de siglo, en la cima del “mundo musical”, trayendo óperas que abrían la temporada cada 25 de mayo, haciendo así “obra de verdadero progreso intelectual y moral” tanto como de “progreso económico y patriotismo”.³⁰ Por ello mismo, le resultaba difícil entender cómo podía estar gravada con el mismo impuesto al que se sometía a “teatros de zarzuelas, a los circos y a los espectáculos por secciones” la actividad operística que había permitido, gracias a su empeño, representar en el país obras como *Falstaff*, *Manon Lescaut* y *Pagliacci*, de los “maestros” Verdi, Puccini y “Roncavallo” (por Ruggero Leoncavallo). Vemos así que, como en el caso de la “justificación” de la honorabilidad de “la” Zambelli, en ocasiones las fisuras de “solidaridad” dentro del ambiente artístico se encontraban a la orden del día.

Aunque lograría el apoyo del Senado en la solicitud de exención, esta sería revocada, luego de los informes de la Municipalidad de Buenos Aires, por la Comisión de Presupuesto de Diputados que consideraría no hacer lugar al pedido. Dos años después, Ferrari debería ceder a manos de la institución que criticaba por su presión fiscal, el contrato de construcción y explotación del Teatro Colón,³¹ casi en demostración de las dificultades que suponían, para la empresa privada, el costear –por sí sola– semejantes proyectos.³²

De cualquier manera, más allá del destino final del Teatro Colón, tanto el reciente ejemplo de “distinción” artística de Ferrari, anteponiendo la ópera a la zarzuela, como el del elogio de Frugoni valorando el carácter “no comercial” del Florencio Sánchez nos podrían conducir a una misma pregunta. Ambas valoraciones no se daban, por así decirlo, de manera directa, sino en el marco de disquisiciones sobre qué arte resultaba digno y valorable, y cuál no, incluso en el interior de un mismo género –laxo en sus contornos, es cierto– como el teatro “popular”, dentro del que incluso sus más conocidos miembros podían ser tan abiertamente criticados como glorificados.³³

Los homenajes al arte “menor” y “popular”, ¿marcas de la plebeyización, democratización y laicización del discurso político?

De esta manera, vemos que, bajo las formas de la multiplicidad artística, la Cámara de Diputados realizaría en el período de entreguerras diversos homenajes en los que podemos encon-

29 Nota de Ángel Ferrari al Honorable Senado de la Nación, 1893. En “Exoneración de impuestos a los empresarios de la Ópera y Politeama”. Exp. 22-S-1894. APCDN.

30 Ídem.

31 Exp. 72-S-1896. APCDN.

32 La ley sancionada suponía, como compensación a los particulares por la transferencia, el derecho de explotación de palcos durante diez años e ingresos por los primeros cinco años. Sobre todo, el proceso de construcción y los detalles de la transferencia a la Municipalidad, ver Hodge (1979).

33 Pocos actores condensan más claramente esta suma de miradas que Florencio Parravicini, considerado tanto el indiscutido mejor cómico del momento (ver Gómez Carrillo, 1923: 2) como, asimismo, un actor “desaprovechado” por su lenguaje soez y su recurso al “chiste fácil”. En este último sentido, la crítica Dora Lima (1936: 28), cuestionaría –a pesar de reconocer sus virtudes técnicas– que el actor hiciera “teatro reidero” en el que no se hallaba “nada de pensamiento, de hondura, de problemas, de cosas serias”, siendo su propósito “ser intrascendente y agradable”, y convirtiéndose así en “un gran actor que no expresa su palabra, que llega para decirnos muy poca cosa”. Con todo, la potencia de “Parra” sería tan clara que, a los diez años de su fallecimiento, una “Comisión de Homenaje” integrada por José León Pagano, Vaccarezza y Amadori, entre otros, planearía, además de festivales en su memoria, la erección de una estatua encomendada a José Fioravanti para ser emplazada y que obtendría la sanción legislativa en ambas cámaras en 1951. El autor del proyecto sería nada menos que el futuro presidente Héctor J. Cámpora, que en Cámara de Diputados pondría el acento en el carácter de Parravicini, quien, “desdeñando” su origen aristocrático, se había convertido en el actor “popular” por excelencia (S/A, 1952: 3).

trar poetas,³⁴ músicos,³⁵ pintores,³⁶ dramaturgos³⁷ o escultores.³⁸ En muchos de esos casos, la política misma podía pensarse como un arte y sentirse reivindicada a la vez que homenajeaba a dichos artistas, no solo porque algunos de ellos, como Olegario Andrade³⁹ o Belisario Roldán,⁴⁰ fueron diputados nacionales que ejercieron bien la poesía, bien la dramaturgia, sino incluso porque la metáfora de la creatividad podía pensarse abarcando a ambas facetas humanas, como ensayaría el diputado Augusto Bunge en su homenaje al poeta mexicano Amado Nervo:

¡Bien está en representantes del pueblo el homenaje a tal poeta! Porque si la poesía es aptitud de sentir como propias todas las emociones de los hombres, si la poesía es intuición de los más íntimos secretos de la vida y presentimiento del porvenir, si la poesía es el genio que condensa en imágenes de belleza la humana insaciable aspiración, a su vez, la política, la más alta política, la que construye la historia a la luz de la ciencia y del ideal, es poesía en acción.⁴¹

Dichos homenajes, como mencionáramos, se encontraban incluidos dentro de una esfera más amplia que podría considerarse como la relativa al culto a los “héroes modernos”, en la que exploradores, científicos, deportistas, hombres de negocios y otras profesiones pedían convivir con los “antiguos” próceres y santos del canon patrio.⁴² Esta valoración de los valores

34 Con respecto a los poetas, los casos de homenajes (o pedidos de adhesión a estos) que pueden citarse son numerosos: Olegario Andrade, Almafuerte (Pedro B. Palacios), Antonino Lamberti, Joaquín Castellanos, José Mármol, el mexicano Amado Nervo y el portugués Guerra Junqueiro.

35 En 1926, la Cámara de Diputados ratificaría un homenaje a la memoria del compositor Julián Aguirre, que había tenido entrada por Senadores. Como en el caso de González Castillo, que mencionaremos más adelante, la escultura que se emplazaría sería obra de Riganelli (Exp. 6-s-1926. APCDN). Otro caso de músico homenajeado, pero, en particular, directamente por su ligazón a la “historia patria”, sería el compositor uruguayo Cayetano A. Silva, por ser el autor de la *Marcha de San Lorenzo*. En apoyo al proyecto del diputado Scarabino, se adheriría Argentores, definiendo a Silva como el “ilustre músico desaparecido, cuyas marchas y canciones se han hecho carne en nuestro público” (Exp. 1455-p-1942. APCDN).

36 En 1920, se expedía la ley que autorizaba la erección de un busto del pintor Eduardo Sívori en el Rosedal (Exp. 754-p-1919. APCDN).

37 Además de los argentinos homenajeados que mencionamos a lo largo del artículo, deberíamos agregar el monumento al español –escritor y dramaturgo– Benito Pérez Galdós, motorizado por la colectividad canaria, proveniente de la iniciativa del Poder Ejecutivo y finalmente aprobado en el año 1933. Ver *DSHCND*, 2 de septiembre de 1932, pp. 327-328 y Exp. 91-PE-1932. APCDN.

38 Como en el caso del homenaje al escultor Pedro Zonza Briano, con las alocuciones de los diputados Guerrero y Noel (*DSHCND*, 19 de febrero de 1941, pp. 241-242).

39 El de Andrade es el primer homenaje a un poeta que hallamos durante la Primera Guerra Mundial. En él se certificaban ambas ocupaciones y el deber, por tanto, de la Cámara de asociarse al homenaje: “Debiendo celebrarse el día 6 de agosto un homenaje a la memoria del poeta Olegario V. Andrade con motivo del aniversario de su muerte y de la colocación de una placa conmemorativa en el sepulcro que guarda sus restos, y tratándose de un exdiputado nacional fallecido en el ejercicio de su cargo, la H. Cámara de Diputados de la Nación resuelve asociarse a ese homenaje” (Proyecto de resolución del diputado Mihura, ingresado el 28 de julio de 1916. Exp. 156-d-1916. APCDN).

40 Casi dos décadas después de su muerte, Belisario Roldán, sería objeto de un pedido de homenaje del diputado Julián Sancerni Giménez al acompañar a la Comisión Popular para la erección de un monumento a su memoria, solicitado al escultor Luis Perloti. Luego de dar revista a sus proyectos legislativos, el diputado no olvidaría detallar, asimismo, sus capacidades oratorias y poéticas, y, a su vez, su contribución al teatro nacional, citando para ello un suelto del diario *La Nación* que decía que Roldán había unido “sus éxitos de dramaturgo a su prestigio de brillante maestro de la elocuencia. Es innegable que la destacada personalidad literaria de Belisario Roldán, y su fervor por todo aquello que se relacionara con la argentinidad, contribuyó a animar con rasgos propios, a definir en grado sumo una de las épocas más felices del teatro argentino” (Exp. 1690-d-1941. APCDN). Con todo, el proyecto no prosperaría ni en esa instancia ni cuando intentó ser reflatado por Emilio Ravnigani en el año 1947 (Exp. 515-d-1947. APCDN).

41 *DSHCND*, 28 de mayo de 1919, p. 120.

42 Javier Guiamet ha señalado ya los rasgos generales de esta sensibilidad, en la que “la asociación de lo moderno

de la “modernidad” no estaba desligada, en algunos casos, de un proyecto político que cuestionaba el lugar del tradicionalismo religioso, al que se lo asociaba con el oscurantismo.

La postura “moderna” en claro tono anticlerical enunciada puede identificarse en el diputado radical, ya recurrentemente citado en este artículo, Juan José Frugoni, quien no solo presentaría proyectos ligados al fomento de prácticas “novedosas” como el *scoutismo* y a la incorporación de la mujer a la práctica del sufragio,⁴³ sino también homenajes plenos de espíritu “científico”. Son notables, en ese sentido, sus palabras –cargadas de emotividad– hacia el explorador irlandés Ernest Shackleton, que acababa de fallecer en uno de sus tantos viajes a la Antártida:

Angustiado por la emoción [...] he de pronunciar brevísimas palabras en homenaje no al jefe de una religión ni de una secta determinada, sino a uno de los obreros de esa religión universal, que no tiene templos y que se llama “Ciencia” [...]. Los prejuicios oscurantistas de la escolástica, sabremos los males que han causado a la humanidad [...]. En esta tarde hemos escuchado respetuosamente la palabra del señor diputado por Córdoba, que ha hecho el elogio de un papa y ha de escuchar el parlamento y la República toda, las palabras de un diputado que no tiene más religión que la verdad, la gran religión de la verdad, la gran religión de la ciencia, que fue la que mantuvo al explorador genial, a quien no le intimidaron ni las nebulosidades de la muerte ni ese fantasma del Polo o lo incógnita [sic], de las nieves eternas (*DSHCDN*, 31 de enero de 1922, p. 8).⁴⁴

En esta lógica, Frugoni haría de la ciencia y del arte, de manera complementaria, los antídotos modernos al “oscurantismo”, encontrando en sus homenajeados, como Almafuerte, Florentino Ameghino y el portugués Guerra Junqueiro, puntos convergentes de reivindicación republicana⁴⁵ y de oposición a los “dogmas de fe”. En este último caso, el homenaje al naturalista Ameghino le serviría para hacer pública la “reivindicación de nuestros fueros intelectuales frente a la soberbia secular engendrada en claustros y dogmas” y para propugnar “la belleza ética, libre de secta”.⁴⁶

Vemos así que después de estos antecedentes que demostraban la utilidad de esos homenajes en la estrategia política de los diputados nacionales, la petición legislativa de erigir, a fines del período analizado, un monumento a un “sainetero” y autor de letras de tango como José González Castillo –claro, una vez fallecido, como proféticamente le auguraba Roberto Arlt al escultor Facio Hebequer–⁴⁷ podía resultar “inconveniente”, “desusada” o “plebeyizante” para algunos *puristas* del canon patrio de ese entonces, pero difícilmente sorprendería en grado

y del progreso se desplazó hacia fenómenos de variadas características que compartían, no obstante, el ideal de superación individual, del progreso de la ciencia y la técnica y, en un sentido general, el ímpetu por franquear los límites impuestos por la naturaleza a través de acciones concebidas como heroicas a ojos de sus contemporáneos” (2021: 29).

43 Ambos proyectos perderían, sin embargo, estado parlamentario. Hemos realizado un intento de conexión entre ambas iniciativas –a primera vista no relacionadas– en Bisso (2021).

44 La veneración por Shackleton en los diputados radicales iría más allá de su muerte, como lo demuestra el proyecto de ley (ingresado en noviembre de 1926 y finalmente no prosperado) de Diego Luis Molinari que preveía –haciéndose eco de la campaña universal por el sostenimiento de la familia del explorador– nada menos que una pensión vitalicia de mil libras para los padres del “héroe antártico” por intermedio de la legación argentina en Londres (Exp. 756-d-1926. APCDN).

45 Así, se valdría del homenaje al poeta portugués Guerra Junqueiro para señalar “los peligros y las crisis profundas a que están sometidos los países de régimen monárquico, y lo que es la abyección y la degradación del pueblo cuando pierde su personalidad cívica” (*DSHCDN*, 25 de julio de 1923, p. 464).

46 *DSHCDN*, 6 de julio de 1922, p. 410.

47 En una aguafuerte del año 1931, ya recordada por Magalí Devés (2016: 5), Arlt escribiría sobre Hebequer: “Algún día se le levantará una estatua. Esas cosas ocurren mucho, afortunadamente en nuestro país. Pero primero uno tiene que ‘estirar’ las cuatro”.

excesivo en una sociedad y una política cada vez más y más acostumbradas a la gestualidad popular y a la “democratización de los honores”.⁴⁸

Como en otras ocasiones, la iniciativa y el respaldo del homenaje al letrista de *El circo se va* se habían motorizado principalmente “desde fuera” del ámbito legislativo (por amigos y asociaciones actorales). El rol del legislador (en este caso, Carlos Rophille) sería el de suscribir con su pedido ante sus pares la necesidad de oficializar la realización del homenaje y colaborar con el emplazamiento de la estatua que honraba al dramaturgo. En efecto, la propuesta de un monumento a José González Castillo surgiría de Agustín Riganelli, quien –como solía suceder en estos casos– ofrecía la escultura en yeso del “busto” de su amigo para ser instalada en algún lugar de la ciudad de Buenos Aires, esperando que el Ejecutivo costeara su realización a mayor escala y en otro material.⁴⁹

La “operación” de homenaje resultaba ya conocida, como podemos advertirlo en el caso previo de la erección de la estatua para recordar al músico Julián Aguirre, siendo un grupo de artistas, de diferentes profesiones y orígenes, el que motorizaba el proyecto. En el caso de Aguirre, cuyo homenaje se solicitaba en 1926, podemos ver que los solicitantes hablarían “en representación de un grupo de músicos, pintores, escritores, arquitectos y demás artistas que se reunieran [...] en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación”.⁵⁰ Sin embargo, dicha petición no resultaba ajena a las redes políticas, en tanto quien encabezaba la Comisión de Homenaje al músico sería nada menos que el arquitecto Martín Noel, activo militante del radicalismo desde su juventud, y a la postre –durante el orticismo– diputado nacional.

Más de un lustro y medio después, habiendo pasado ya Noel por las bancas de diputados, llegaría en 1942 esa propuesta de homenaje, en este caso, a un dramaturgo “popular”, sainetero y realizador de “revistas de actualidad”, como González Castillo, quien, por otra parte, no había dudado en “reírse de la política” en sus obras.⁵¹ En dicho proyecto de ley se acordaba la suma de 5000 pesos para que el “donante” ejecutase en piedra la obra que había realizado a pequeña escala.⁵²

Más allá de percibir esta complicidad entre escultor y legislador (en la que participaban varias instituciones)⁵³ para llevar a cabo el homenaje, nos interesa resaltar los fundamentos

48 Ya tan tempranamente como en 1919, el cronista Roberto Gache (1919: 29-34) se burlaría, así, de los excesos de la “estatuomanía” militar, en su “La estatua de un general desconocido”: “Yo estoy ahora frente a uno de estos tantos generales desconocidos. No sé quién ha sido [...] Yo sé cómo se ha alzado esta estatua en esta plaza. Algún señor desocupado, nacido y hecho para presidir comisiones de homenaje, ha descubierto un buen día el nombre de este pobre general tan ingratamente olvidado” (ibíd.: 29-30). Frente a este imaginado panorama, Gache señalaba: “¿Por qué, pues, no ser incrédulos e irrespetuosos con esta serie de próceres insulsos –guerreros y políticos– que se levantan por todos los lados de la ciudad?” (ibíd.: 31). Por esa razón, siempre claro está, en espíritu burlón, esgrimiría una de las más radicales formas de la democratización del homenaje: “Yo quiero presidir a su vez un homenaje y llegar a inaugurar bajo el sol de una tarde cordial una estatua que en su base diga: ‘Esta es la estatua de N. N.; hombre sin méritos. No fue general, ni presidente, ni ministro, ni siquiera diputado. No fue nada en vida y, aun después de muerto, sigue siendo nada. Los diarios jamás se ocuparon de él. No dijo discursos ni enseñó nada. No escribió ni un libro, ni siquiera un drama. Pasó por la vida sin llamar la atención y, sincero consigo mismo, cumplió sin molestar a nadie su estúpido destino de mortal. El mundo agradecido y asombrado le levanta esta estatua’” (ídem).

49 *DSHCDN*, 22 de julio de 1942, p. 716.

50 “Comisión Ejecutiva de Homenaje a Julián Aguirre a la Cámara de Senadores”. Nota del 22 de julio de 1925. Exp. 6-s-1926. APCDN.

51 Como se ha señalado, González Castillo “a lo largo de toda su carrera e ininterrumpidamente escribió teatro de revistas donde pudo cuestionar, a través del humor y la picardía, situaciones de la política nacional e internacional, como una continuación de aquellos primeros sainetes como pura fiesta” (Villa, 2009: 102).

52 *DSHCDN*, 22 de julio de 1942, p. 738.

53 En clara concordancia con el pedido de Rophille, la Sociedad General de Autores acompañaría la solicitud del diputado, alabando precisamente las condiciones de artista popular de González Castillo, al denominarlo como “uno de los cerebros más fecundos y de los espíritus más batalladores con que haya contado la cultura

que Rophille daría a sus colegas para justificar el proyecto, los que difícilmente podrían diferenciarse de los que se presentaban para destacar la figura de próceres u otras personalidades destacadas de la política y la sociedad: “Solo los pueblos fuertes practican la virtud del reconocimiento hacia aquellos de sus hijos que consagraron sus mejores afanes al mejoramiento del medio social que les tocara actuar, en cualquier aspecto de las actividades humanas”.⁵⁴

Quizás sí, la última frase (con la enunciación de “cualquier aspecto”) podía sonar a reconocimiento de lo relativamente inusitado de la profesión del homenajeado, pero refrendaba asimismo la nueva amplitud que hacia esa época iba tomando el “solar patrio” de las veneraciones, incluso en la consideración de los legisladores nacionales, más allá de la suerte que le departieran a la estatua las posteriores instancias administrativas.⁵⁵

Conclusión

A través de este trayecto de homenajes y distinciones que los diputados nacionales idearon o acompañaron mediante proyectos de declaración y otras diversas formas de la tramitación legislativa, hemos podido rastrear las formas en que el arte y los artistas fueron promovidos como modelos cívicos y patrióticos desde un poder del Estado durante el período de entre-guerras, en un impulso promovido por el desarrollo de “lo popular” y de la valoración de “la cultura de masas” que en su continuidad ascendente no parece aceptar las tajantes cesuras que la historia política labró entre el proceso de democracia ampliada y su cancelación fraudulenta.

De esta manera, aunque quepa reparar en distinciones “políticas” en torno de los héroes plebeyos elegidos para el ritual de homenaje, el período analizado parece haber sido significativo en la aceptación “ideológica” en relación con que los artistas debían formar parte del canon patrio por su especificidad profesional y en pie de igualdad con los bronce pretéritamente venerados.

popular argentina, en los primeros cuarenta años de este siglo” (Nota del presidente Vicente Martínez Cuitino y del secretario Francisco E. Collazo, 30 de julio de 1942, Exp. 916-P-1942. APCDN). A ese apoyo se sumaría el de la Asociación Estímulo de Bellas Artes (Exp. 1102-P-1942) y el del Círculo de Bellas Artes (Exp. 1307-P-1942). Por su parte, los actores agremiados también se expresarían considerando la iniciativa como un “justo homenaje a una de sus figuras más esclarecidas de la gran familia teatral argentina” (Exp. 1186-P-1942). Pero si algo faltaba para demostrar la “popularidad” del autor teatral a homenajear (más allá del apoyo de la entidad que deseaba representarlo desde su mismo nombre, el Teatro Popular Argentino, ver Exp. 1588-p-1942) en la proyección de su figura por fuera del “mundillo” literario, ese condimento lo daría el club San Lorenzo de Almagro que no dudaría en, también, enviar su nota de apoyo (Exp. 1519-P-1942). Otras adhesiones serían las de la Peña de Artistas de Boedo, “Pacha Camac” y los de la Biblioteca Popular y de la Agrupación Artística, unidas ambas por el nombre de “Florencio Sánchez” (Exp. 19-P-1943). El propio González Castillo había sido el fundador o presidente de alguna de esas instituciones.

⁵⁴ DSHCDN, 22 de julio de 1942, p. 738.

⁵⁵ La estatua en piedra pensada para imponerse en la plaza Martín Fierro nunca coronó su objetivo, a pesar de haber contado el proyecto con la aprobación de las Comisiones de Presupuesto y Hacienda y de Legislación General, luego de un encomiástico informe del diputado Rosito que definía al autor como “uno de los más altos valores de la cultura nacional”, y que también procuraba presentarlo –obviando quizás algo de su producción– lo más “profundamente” posible, al afirmar que, a pesar de sus más variadas obras, González Castillo nunca había desviado su “obra hacia lo frívolo con desdén de lo fundamental, hacia lo superficial en desprecio de lo serio” (Exp. 829-d-1942). En 1948, un año antes de la muerte del escultor autor de la obra, el diputado Eduardo Colom actualizaría el proyecto de Rophille, para ejecutar la obra en la intersección de las calles San Juan y Castro, pero su trámite también caería bajo la ley de caducidad (Exp. 541-d-1948. APCDN). A pesar de haberse ya labrado durante el peronismo, época particularmente atenta a estos homenajes a la “cultura popular”, la imposibilidad de aprobación de los proyectos en dos épocas diferentes nos advierte sobre las complejidades de la lógica parlamentaria, más allá de los “sensibilidades” generales que busquemos imponer sobre diversas épocas políticas y culturales.

Bibliografía

- Agulhon, M. (1973). “Esquisse pour une archéologie de la République. L'allégorie civique féminine”. *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, n° 1, pp. 5-34. Disponible en: <https://rb.gy/dmetov>.
- (1994). “La ‘estatuomanía’ y la historia”. En *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, pp. 120-161. México: Instituto Mora.
- Bisso, A. (2021). “Las leyes nunca amanecidas de entreguerras. *Scoutismo* y sufragio femenino: ¿dos frustraciones conexas?”. En *Historia de la Asociación de Boy Scouts Argentinos (1912-1945)*, pp. 278-291. Buenos Aires: TeseoPress. Disponible en: <https://rb.gy/4rqppo>.
- Devés, M. (2016). *Guillermo Facio Hebequer: entre el campo artístico y la cultura de izquierda*. Tesis doctoral en Historia. Buenos Aires: UBA. Disponible en: <https://rb.gy/kltpuv>.
- Gache, R. (1919). *Glosario de la farsa urbana*. Buenos Aires: “Buenos Aires” Cooperativa Editorial Limitada, Agencia General de Librería y Publicaciones.
- Gómez Carrillo, s/n (1923). “Acteurs creoles”. *Comoedia*, 4 de noviembre, p. 2. Gallica Biblioteca Nacional de Francia (GBNF).
- González Velasco, C. (2010). “Una pandilla de truhanes y un cándido público: el negocio de los espectáculos teatrales, Buenos Aires, 1920”. *Nuevos Mundos. Mundos Nuevos*. Disponible en: <https://rb.gy/yyldae>.
- Guiamet, J. (2021). “Exploradores y recordmans en *La Vanguardia*. El socialismo argentino y las narrativas de épica y progreso en la cultura de masas (1912-1943)”. *Anuario del CEH Segreti*, año 21, vol 21, n° 1, pp. 25-49. Disponible en: <https://rb.gy/obtnh5>.
- Hodge, J. E. (1979). “The construction of the Teatro Colón”. *The Americas*, vol. 36, n° 2, pp. 235-255. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/980748>.
- Lacquaniti, L. (2017). “La ley de propiedad intelectual de 1933. Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina”. *Estudios sociales contemporáneos*, n° 17, pp. 69-87. Disponible en: <https://rb.gy/wsinms>.
- Lima, D. (febrero de 1936). “Silueta biográfica de Parravicini”. *Máscaras*, n° 5, p. 28. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). Disponible en: <https://rb.gy/pbu7xi>.
- Lorean (seudónimo) (1924). “Las buenas actrices nacionales: Angelina Pagano”. *Para ti*, 15 de abril, pp. 49-50. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI). Disponible en: <https://rb.gy/dxxbk7>.
- Melián Lafinur, L. (12 de agosto de 1933). “Condecoraciones”. *Crítica*. Sección “Revista Multicolor de los sábados”, vol. 1, n° 1, p. 5. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA).
- Mertens, F. (1925). “Angelina Pagano y su temporada actual”. *El Hogar*, 11 de septiembre, p. 8. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI). Disponible en: <https://rb.gy/lfhaqv>.
- Oliver, M. R. (1969). *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pasolini, R. O. (1999). “La ópera y el circo en el Buenos Aires de Fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”. En Devoto, F. y Madero, M. (dirs.), *Historia de la vida privada en Argentina*, tomo II, pp. 226-273. Buenos Aires: Taurus.
- Podestá, J. J. (1986). *Medio siglo de farándula*. Facsímil de la edición de 1930. La Plata: Secretaría de Cultura.
- Repetto, N. (1943). “Los ‘studios’ de Paramount y Warner Bros”. En *Impresiones de los Estados Unidos*, pp. 249-253. Buenos Aires: La Vanguardia.
- S/A (septiembre-octubre de 1952). “Honras memorativas a figuras señeras del teatro argentino. La estatua de Florencio Parravicini”. *Argentores*, pp. 2-4. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI). Disponible en: <https://rb.gy/igvu2x>.

- S/A (julio-agosto-septiembre de 1954). "El General Perón condecoró a Cinco Grandes Actrices". *Máscara*, p. 7. Ibero-Amerikanisches Institut (IAI). Disponible en: <https://rb.gy/6df0cy>.
- Villa, M. (2009). *José González Castillo. Militante de lo popular*. Tesis de Maestría en Teatro Argentino y Latinoamericano. Buenos Aires: UBA. Disponible en: <https://rb.gy/yp1occ>.

“Gauchos extranjerizantes”. Nuevas experiencias políticas en la radio a partir de la trayectoria del actor Fernando Ochoa. Buenos Aires, 1939-1942*

“Foreigning *gauchos*”. New political experiences on the radio from the trajectory of the actor Fernando Ochoa. Buenos Aires, 1939-1942

Paula Martínez Almudevar**

Resumen

El presente trabajo analiza la trayectoria política del actor radial Fernando Ochoa, entre 1939 y 1942. A partir de un corpus de fuentes que incluye principalmente *magazines* de espectáculos, además de documentos producidos por las emisoras de radio, por dependencias estatales y algunos recortes de la prensa masiva, se propone abordar las experiencias gremiales y políticas que lo tuvieron como protagonista y exponer las transformaciones en sus expresiones y posicionamientos políticos durante ese período, en vinculación con los acontecimientos de la política local atravesados por los fenómenos globales de la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial. Podemos afirmar que entre 1939 y 1942 se configuró un nuevo escenario –local e internacional– que impactó en el mercado del entretenimiento porteño, específicamente en las condiciones de trabajo y en los posicionamientos políticos de las y los artistas de radio. La intervención de Fernando Ochoa en un conflicto específico vinculado a la expulsión de un grupo de artistas extranjeros expone las tensiones y complejidades en la configuración de identidades políticas en ese período.

Palabras claves: artistas, radio, identidad política, antitotalitarismo, Buenos Aires.

Abstract

This paper analyzes the political trajectory of the radio actor Fernando Ochoa, between 1939 and 1942. Based on a corpus of sources that mainly includes entertainment magazines, as well as documents produced by radio stations, by state agencies and some clippings from the mass press, it is proposed to address the union and political experiences that had him as a protagonist and expose the transformations in his expressions and political positions during that period, in connection with the events of local politics crossed by the global phenomena of the Spanish Civil War and World War II. We can affirm that between 1939 and 1942 a new scenario was configured –local and international– that had an impact on the Buenos Aires entertainment market, specifically in the working

* Quiero agradecer las lecturas del borrador preliminar de este artículo a Cristiana Schettini. Asimismo, a las/los evaluadoras/es que me han permitido enriquecerlo con sus comentarios y sugerencias.

** Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín; Universidad Nacional Arturo Jauretche; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Contacto: paulamalmudevar@gmail.com.

conditions and in the political positions of radio artists. Fernando Ochoa's intervention in a specific conflict linked to the expulsion of a group of foreign artists exposes the tensions and complexities in the configuration of political identities in that period.

Keywords: artists, radio, political identity, antitotalitarianism, Buenos Aires.

A principios del mes de julio de 1942, una columna de la revista *Sintonía* informaba que la comisión directiva de la Asociación Argentina de Artistas de Radio (AADAR) había resuelto expulsar al actor Fernando Ochoa –uno de sus miembros fundadores– “a raíz de haber efectuado este algunas gestiones contrarias a la orientación de la entidad en el asunto de los artistas extranjeros”.¹ La ausencia de explicación sobre de qué se trataba “el asunto” indica que debía ser ampliamente conocido y lo suficientemente grave para justificar una medida tan extrema. En la conformación de su primera comisión, Fernando Ochoa había sido elegido vicepresidente de la AADAR y, para el momento de su expulsión, era vocal de esta.² Además, durante ese período, había luchado por la nacionalización de los programas de radio y la protección del artista nacional, principios de la AADAR, en detrimento de la cada vez mayor presencia de artistas extranjeros en las emisoras porteñas. A pesar de ese antecedente, en mayo de 1942 sus acciones se distanciaron de las premisas de la asociación y buscaron defender a un grupo de artistas mexicano que pretendía ser expulsado del país. ¿Qué estaba sucediendo en 1942 en el mundo de la radio porteña para que el actor efectuará “gestiones contrarias” a lo que defendía la asociación de la que era parte desde 1940? ¿Qué transformaciones más amplias expresan las diferentes posturas de Ochoa en este período?

Mientras que las pesquisas que se ocuparon de analizar la radio en la Argentina antes y durante los años de la contienda bélica mundial se centraron en sus usos políticos (Matallana, 2007), en las formas que tomaban los contenidos transmitidos a partir del estallido del conflicto y la adopción de la neutralidad por parte de la Argentina (Cramer, 2016; Kelly Hopfenblatt, 2020), las que analizaron el accionar político de diferentes artistas en ese período se han centrado, ante todo, en las y los artistas que formaban parte del mundo cultural de las izquierdas (Deves, 2013, 2020; Malosetti Costa y Gené, 2013; Rossi, 2002; Prado Acosta, 2017).

Por otro lado, las investigaciones vinculadas al mercado del entretenimiento sugieren que, durante la década de 1930, la apoliticidad de las figuras populares era valorada como contrapunto al desprestigio de la política y los dirigentes fraudulentos (Gayol, 2016). Quienes analizaron las diferentes identificaciones políticas de las estrellas y los ídolos populares volcaron sus interrogantes hacia el período peronista (Calzon Flores, 2021; Karush, 2013; Lindenboim, 2020; Romero, 2022).

Sin embargo, algunos estudios han identificado, hacia finales de 1938, las primeras experiencias de organización laboral de las y los artistas de radio como respuesta a un conflicto radial que tuvo lugar en Buenos Aires en agosto de ese mismo año. Estas fueron impulsadas por artistas de gran popularidad, como el director de orquesta Enrique Santos Discépolo (Martínez Almudevar, 2022). Sumado a ello, otros trabajos destacan la participación de figuras populares, entre las que se encontraba el propio Fernando Ochoa, vinculadas al mercado del entretenimiento masivo en los festivales y eventos organizados por el Partido Comunista entre 1943 y 1945 (Corrado, 2012). Estos indicios permiten suspender por un momento la premisa sobre la apoliticidad de las y los artistas de radio en general y proponer que, du-

1 *Sintonía*, 8/7/1942, n° 425.

2 *Radiolandia*, 13/9/1941, n° 704.

rante el período comprendido entre 1939 y 1942, se configuró un nuevo escenario –local e internacional– que impactó en el mercado del entretenimiento porteño, específicamente en las condiciones de trabajo y en los posicionamientos políticos de las y los artistas de radio, incluidas las figuras populares.

En otras palabras, en este artículo se propone que las experiencias organizativas del mundo del trabajo de la radio hacia finales de 1930, en medio de los acontecimientos de la política local, atravesados por los fenómenos globales de la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, impactaron en la participación y expresión política de artistas vinculados al mercado del entretenimiento. Para iluminar ese proceso, analizaremos la experiencia de Fernando Ochoa en diversas asociaciones gremiales y políticas a partir de 1939, así como también la emergencia de posiciones y proyectos nacionalistas en el interior del colectivo artístico radial que permiten pensar en el dinamismo de esos discursos y sus adaptaciones en otros contextos. La aparición de críticas sobre su postura “extranjerizante” –vinculada a la defensa de los artistas mexicanos– en una columna del periódico nacionalista *El Pampero* a finales de 1942 evidencian las formas que tomaban las discusiones políticas en ese momento, de las que las y los artistas populares también era protagonistas.³

El abordaje de esta particular periodización persigue un propósito más amplio, que trasciende las propias fronteras de este trabajo. Se trata de un intento de recuperar y jerarquizar las experiencias políticas en el mundo del espectáculo previas al peronismo. Aunque en apariencia son pocos años, los problemas esbozados en los siguientes apartados dan cuenta de la productividad y creatividad de los actores sociales, así como también de la complejidad del proceso de configuración de identidades políticas en momentos atravesados por la incertidumbre de un proceso vacilante. Es necesario descubrir, entonces, de qué se trataba la “situación” de los artistas extranjeros y la trayectoria del propio Ochoa.

Los diferentes proyectos asociativos de las y los artistas de radio. Fernando Ochoa y una participación simultánea en ellos

Para 1938, la radio en Buenos Aires había logrado grandes cambios técnicos, edilicios y artísticos. Alrededor de 20 emisoras funcionaban en la ciudad y algunas de ellas llegaban a emplear a más de 600 personas, entre personal administrativo, técnico y artistas.⁴ Para estos últimos, el medio radial se había convertido en un lugar de trabajo que podían complementar, según su popularidad, con la actuación en otros espectáculos, aprovechando la convergencia de medios configurada durante los años previos (Gil Mariño, 2015). La trayectoria artística de Fernando Ochoa es expresión de ese proceso, considerando que su recorrido comienza en el teatro al formar parte de la compañía de Blanca Podestá. Luego, aunque no es del todo claro el momento de su pasaje a la radio, lo encontramos en 1934 personificando uno de sus personajes gauchescos más famosos, Don Biligerno, por LR3 Radio Nacional.⁵ En 1938, sustituye a Antonio Podestá como protagonista del ciclo radial auspiciado por la marca de jabón El Gaucho y con ello consolida la continuidad de los personajes del circo criollo en la radio (Chamosa, 2012). A partir de 1940, sus papeles en el teatro junto a Hugo del Carril⁶ y los contratos exclusivos con diferentes marcas cristalizan su lugar como actor de jerarquía y uno de los principales exponentes del criollismo.

³ Para un análisis de la relación de las derechas con las industrias culturales en la Argentina de entreguerras, especialmente la radiofonía, consultar Rubinzal (2016).

⁴ Sueldos de artistas 1937. Fondo Editorial Haynes. Archivo Intermedio del AGN.

⁵ *Sintonía*, junio de 1934.

⁶ *Radiolandia*, 27/7/1940, n° 645.

No obstante, el nivel de desarrollo y la importancia de sus figuras artísticas no eliminaba la existencia de conflictos vinculados al funcionamiento de la radio. A mediados de 1938, la Dirección de Correos y Telégrafos decidió llevar adelante una investigación –luego devenida en informe– sobre las formas que había adoptado la radio, que encubría, según la prensa especializada, las intenciones estatales de nacionalizar el medio radial en su conjunto (Martínez Almudevar, 2022). En el marco de ese proyecto estatal, se produjo el que quizás haya sido el primer conflicto laboral de la radiofonía porteña. La administración de LS1 Radio Municipal de Buenos Aires decidió cesantear a casi la totalidad del elenco artístico que había contratado para la temporada de 1938. Aunque las autoridades no relacionaban la investigación con la cesantía, la realidad era que la nueva programación de la *broadcasting* municipal iba en contra de los postulados por las que había sido creada: difundir producciones de “alta cultura”. En ese sentido, la contratación de artistas populares iba a ser considerada un perjuicio por quienes realizarían el informe. Pero había algo más: las y los artistas que sufrieron la cesantía fueron quienes no habían firmado sus contratos por escrito. La inexistencia de la documentación legal les permitía a los administradores de la emisora prescindir de ellos. De esa forma quedaron expuestas las malas condiciones de contratación que sufrían diferentes artistas, lo que motorizó una serie de reclamos por parte de los damnificados y también sentó las bases para que el último día de 1938 se realizara una asamblea con el fin de crear una organización tendiente a salvaguardar “sus legítimos intereses”.⁷

Para ese mismo año, existían en Buenos Aires y en la región múltiples asociaciones de artistas con un largo recorrido. La Asociación Argentina de Actores, creada en 1919, nucleaba a las y los artistas de teatro y luchaba por mejorar sus condiciones de trabajo y contratación (González Velasco, 2012). La Casa Dos Artistas, creada en 1918 en Río de Janeiro, tenía el mismo objetivo para sus agremiados cariocas (Ribeiro Veras, 2015). Por otro lado, el gremio de los autores, conocido como ARGENTORES, data de 1910, pero tiene su proceso de unificación y organización estable a partir de 1933, año en el que también se sanciona la ley de propiedad intelectual, lo que garantizaba el pago de un canon por la autoría de las obras (Seibel, 2010). Los compositores de música tuvieron un derrotero similar al unificarse en 1936 las dos asociaciones que los nucleaba, lo que dio origen a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC). Por último, el caso de los músicos, cuya historia organizativa presentaba algunas divisiones. En 1937, se creó la Asociación de Músicos de la Argentina (AGMA) que admitía a miembros de toda clase, en contraposición a la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) que reunía a los intérpretes de las expresiones cultas (Gloer, 2017).

De esa forma, la iniciativa de las y los artistas de radio se inscribe en un proceso de creación de organizaciones de artistas del mercado del entretenimiento de más largo aliento. La asamblea realizada el 31 de diciembre de 1938 fue el puntapié inicial para el surgimiento de la primera organización que nucleaba a “todos quienes cumplen alguna función, ya sea técnica, artística o complementaria en las emisoras del país”.⁸ Denominada Asociación de Gente de Radio Argentina (AGRA), se presentaba como defensora de una multiplicidad de trabajadores. Sin embargo, los festejos sobre su creación duraron poco tiempo. El *magazine* denunciaba que todavía existía en la radiofonía porteña el problema de artistas que trabajaban sin paga. Sobre ese tema se preguntaba: “¿No puede hacer algo la AGRA?”⁹ lo que daba cuenta de cierta incapacidad de acción de la asociación frente a los problemas de trabajo de sus miembros. Esa puede haber sido una de las razones del fracaso de la asamblea que tuvo lugar a principios de enero de 1940, en la que los agremiados de la AGRA debían elegir a las

⁷ *Radiolandia*, 31/12/1938, n° 563.

⁸ *Radiolandia*, 27/5/1939, n° 584.

⁹ *Radiolandia*, 13/1/1940, n° 617.

nuevas autoridades.¹⁰ No obstante, la noticia sobre la fallida asamblea nos permite identificar las primeras formas de participación de Fernando Ochoa en la organización de las y los artistas. Los agremiados presentes en el teatro Smart constituyeron una comisión provisoria hasta el llamado a una nueva reunión y esta estaba presidida por Fernando Ochoa, quien buscaba disipar los rumores acerca de la disolución de la AGRA por el resultado de la asamblea.¹¹ Desde enero estaba profundamente involucrado con la AGRA, cuando participó de un festival en solidaridad gremial junto con la AGMA, donde ambas asociaciones se oponían al “monopolio radiofónico”,¹² en relación con los rumores de nacionalización de la radiodifusión producto del informe realizado.

Las críticas que *Radiolandia* había publicado sobre la existencia de artistas sin paga evidenciaban las malas condiciones en las que seguían las y los artistas, a pesar de la existencia de la asociación gremial. Es por eso que algunos de ellos conformaron, el 15 de enero, una organización “de carácter exclusivamente gremial”¹³ que los representara. Cuando dicho *magazine* informó sobre la elección de la comisión directiva, la foto que acompañaba el artículo mostraba entre los asistentes nuevamente la presencia de Fernando Ochoa. La prensa describía ambos organismos a partir del lenguaje del trabajo, defendiendo las creaciones tanto de la AGRA como de la AADAR, “ya que resulta desde todo punto de vista inadmisibles que, en nuestro país, donde obreros y empleados tienen sus agrupaciones y entidades que defiendan sus intereses, estén carentes de ellas los artistas del micrófono”.¹⁴

Los proyectos estatales de regulación y las malas condiciones de trabajo –en particular de las y los artistas– impactaron en las experiencias de trabajo de diversos sujetos vinculados al medio. Mientras que la AGRA intentaba representar y defender a una variedad de trabajadores de radio, la creación de la AADAR demuestra la existencia de una especificidad de condiciones en el trabajo artístico radial y la necesidad de una organización exclusiva para defenderlo.

Por otro lado, las y los artistas no solo se organizaban con el objetivo de mejorar las condiciones de vida de sus agremiados. Varios de ellos también se sensibilizaban y solidarizaban con lo que les sucedía a otros artistas que habían trabajado en algunas temporadas radiales en Buenos Aires, y eran afectados por los conflictos políticos de esos años. En realidad, la recepción de artistas que escapaban de sus países y su contratación en diferentes emisoras había comenzado con el estallido de la guerra civil española. Tal fue el caso de la actriz española Raquel Meller, quien negoció un contrato con LR3 Radio Belgrano apenas unos meses después de haber comenzado el conflicto en su país.¹⁵ En otras palabras, desde 1936 la radiofonía porteña recibía a una gran cantidad de artistas extranjeros que, en algunos casos, debían su visita a razones políticas.

Con la victoria del franquismo y el estallido de la guerra en 1939, los propios artistas se organizaron en una comisión “para socorrer a los artistas e intelectuales españoles”,¹⁶ de la que también participó Fernando Ochoa.¹⁷ A lo largo de la segunda mitad de la década de 1930, es posible advertir la progresiva formación de agrupaciones culturales asociadas a estos conflictos europeos, de clara posición antifascista y vinculada a la estrategia de *frentes populares* adoptada por el Partido Comunista (Bisso, 2000; Deves, 2013). La comisión organizada por

10 *Antena*, 5/1/1940, n° 463.

11 *Antena*, 8/3/1940, n° 480.

12 *Radiolandia*, 27/1/1940, n° 619.

13 *Antena*, 9/2/1940, n° 470.

14 *Radiolandia*, 18/5/1940, n° 635.

15 *Caras y Caretas*, 28/3/1936, n° 1956.

16 *Antena*, 4/8/1939, n° 441.

17 *Antena*, 11/8/1939, n° 442.

los artistas de radio en 1939 no expresaba un posicionamiento político explícitamente antifascista. No obstante, el objetivo por el cual fue creada otorga algunos indicios que permiten ubicarlos en su cercanía. Se trataba de un festival solidario en el teatro Smart para ayudar particularmente al "... actor Francisco Martínez Allende que se encontraba en un campo de concentración en Francia"¹⁸ debido a que había participado del bando republicano durante la guerra civil española (Peral Vega, 2012).

La simultaneidad con la que aparecen la AGRA, por un lado, y la "comisión" antes mencionada, por otro, sumada a la presencia de Ochoa en ambas iniciativas, deja expuestas las complejidades de un período atravesado por diversos conflictos políticos locales e internacionales que permearon en el mundo artístico porteño e impactaron en las experiencias gremiales y políticas de los sujetos que circulaban por él.

Con el correr de los números, se pierde el rastro de la comisión de artistas y no hay novedades sobre la llegada de Martínez Allende a la Argentina. En contraposición, vuelve a ocupar algunas columnas y artículos, los problemas sobre la organización de las y los artistas comentadas anteriormente, aunque las dinámicas gremiales se complejizan a partir de la constitución de la comisión directiva de AADAR y la participación de Fernando Ochoa en iniciativas de diversa índole.

Fernando Ochoa y las complejidades políticas del mundo artístico

La asamblea constitutiva de AADAR se reunió en junio de 1940 y entre las autoridades elegidas encontramos a Fernando Ochoa ocupando la vicepresidencia.¹⁹ El actor formaba parte de la Comisión Directiva junto a otras figuras de renombre como el actor Charlo y los directores orquesta Julio de Caro, Francisco Canaro y Francisco Lomuto. Canaro era, al mismo tiempo, presidente de SADAIC y junto a Lomuto habían asistido a la fallida reunión de la AGRA realizada en enero. En otras palabras, Fernando Ochoa compartía la CD con quienes habían sido parte de la primera organización de trabajadores de radio, pero que ahora buscaban representar solo al colectivo artístico.

Con la intención de informar acerca de los acuerdos y negociaciones vinculadas a las premisas fundamentales que había aprobado la AADAR, entre ellas "1. Actuaciones garantizadas con contratos firmados...",²⁰ *Radiolandia* publicó un artículo a finales de diciembre de 1940 titulado "Por los artistas contratados".²¹ En él se informaba que una comisión de la Asociación había firmado un acuerdo con el empresario Jaime Yankelevich, dueño de Radio Belgrano, para que se respetara la contratación por escrito de las y los artistas de radio, problema que afectaba a la radiofonía desde sus comienzos. La negociación se efectuaba en un momento clave, ya que era el período en el cual comenzaban las contrataciones para la temporada de 1941 (imagen 1).

18 *Radiolandia*, 12/8/1939, n° 595.

19 *Radiolandia*, 22/6/1940, n° 640.

20 *Antena*, 12/7/1940, n° 500.

21 *Radiolandia*, 21/12/1940, n° 666.

Imagen 1. *Radiolandia*, nº 666, 21/12/1940



Con este acuerdo, la AADAR estaba resolviendo uno de los principales problemas que tenían los y las artistas de radio en sus lugares de trabajo. Cabe destacar, sin embargo, la composición masculina de la comisión encargada de negociar con el *broadcaster*. La AADAR contaba con pocas mujeres artistas al comienzo de sus gestiones. En el libro de socios que debía firmarse para participar de la primera reunión constitutiva, solo aparecen mencionadas tres mujeres, mientras que los artistas varones superan las treinta firmas.²² En la AGRA, en cambio, el lugar que ocupaban las artistas mujeres parece haber sido diferente. En varios artículos, por ejemplo, se informaba que la actriz Amanda Ledesma había asumido la dirección de una comisión dentro de la asociación.²³

Hasta ese momento, las novedades sobre Fernando Ochoa se vinculaban a sus proyectos artísticos y a la suma de dinero que ganaba por cada contrato firmado. Sin embargo, algunas notas lo describían como uno de los artistas del medio que destinaba parte de su fortuna a ayudar a otros: "... porque Fernando es generosísimo. En muchos apretones de mano deja cristalizado su afecto y su necesidad de hacer el bien con algo más que el calor de su diestra".²⁴ Con esas líneas, *Radiolandia* construía la imagen de un Ochoa bondadoso. Si bien este tipo de artículos podían estar motorizados por los intereses comerciales de los *magazines* radiales o de las emisoras que publicitaban a sus artistas, los comentarios de otros astros sobre las mismas cualidades de Fernando nos permiten sugerir que algo de todo eso era cierto. En ese sentido, Hugo del Carril comentaba que Ochoa debía rescatar trajes y camisas que prestaba a supuestos artistas que buscaban trabajo y necesitaban estar presentables para las audiciones, pero que terminaban empeñados en los bancos de la ciudad.²⁵ Estos antecedentes de solida-

22 *Radiolandia*, 8/6/1940, nº 637.

23 *Radiolandia*, 2/12/1939, nº 611.

24 *Radiolandia*, 31/8/1940, nº 650.

25 *Radiolandia*, 2/8/1941, nº 698.

ridad para con los suyos podrían explicar su temprano interés en formar parte de las asociaciones que buscaba defender a una multiplicidad de trabajadores de radio como era la AGRA, así como también su posterior incorporación a la AADAR. No obstante, su compromiso por mejorar las condiciones de trabajo y de vida de un grupo de personas lo llevó también a ampliar el horizonte de las organizaciones que integraba y, para el año 1941, las notas sobre Ochoa lo mostraban participando de otros espacios.

Los *magazines* radiales comenzaron dicho año informando sobre los problemas que la guerra generaba en el mundo artístico argentino e internacional. Desde el estallido de esta en septiembre de 1939, aparecían, esporádicamente, las menciones a la llegada de algunos elencos artísticos que huían de los peligros del conflicto.²⁶ Asimismo, y como ya vimos, los propios artistas se organizaban para ayudar a quienes habían trabajado con ellos tiempo atrás y ahora sufrían las consecuencias de la conflagración. Mientras que para 1939 esas primeras organizaciones no tenían un posicionamiento definido y explícito frente al conflicto, en 1941 aparecieron otras que se presentaron de un modo diferente. Bajo el estridente titular “Un acto trascendental”, la revista *Radiolandia* celebrará que:

Con un acto de proporciones extraordinarias, fué [sic] inaugurado el lunes de la semana pasada el local que será en adelante sede de las agrupaciones Gente del Espectáculo Público, de ayuda a los pueblos agredidos por el nazi-fascismo, y Ayuda Periodística Antinazi, que presiden, respectivamente, **Fernando Ochoa** y Guillermo Zalazar [sic] Altamira.²⁷

El artículo cristaliza las conexiones que, para 1941, tenía Fernando Ochoa, quien pertenecía al mundo del espectáculo, con sujetos que tenían otra trayectoria política, como Guillermo Salazar Altamira. El periodista era parte de la revista *Argentina Libre* desde su fundación en 1940. Esta se posicionaba como aliadófila y antifascista, y se insertaba en el contexto de la pluralidad liberal-socialista de los años de la Segunda Guerra Mundial (Bisso, 2009). La confluencia de ambos en una misma agrupación es evidencia de cómo las contingencias de la guerra impactaron en las formas de participación de algunos sujetos cuyas identidades políticas eran poco publicitadas en la prensa radial. Además, la mera existencia de la nota en *Radiolandia* permite problematizar las posiciones políticas de sujetos “de papel” y de carne y hueso, si pensamos en el interés específico del *magazine* y el tono celebrativo al publicitar el encuentro que tenía como protagonista a uno de los principales astros radiales del momento.

A partir del análisis de los intercambios y las conexiones que esta agrupación tuvo con colectivos artísticos organizados por diversas causas políticas, en particular, podemos dar cuenta del dinamismo de ciertos discursos y prácticas políticas vinculadas al mundo de las izquierdas y a una cultura antifascista (Pasolini, 2013) que se expandían a espacios y sujetos relacionados con el mundo del espectáculo.

El 27 de diciembre de 1941, la Agrupación Gente del Espectáculo Público y Ayuda Periodística Antinazi llevó adelante el primer acto público en su sede ubicada dentro de una de las oficinas del Palacio Barolo. En ella, un “... público numeroso prestigió la reunión inicial de actores y periodistas antitotalitarios...”²⁸ y se destacaba entre los presentes a Fernando Ochoa y a Isa Kremer, una famosa cantante judía del período (imagen 2).

26 *Radiolandia*, 11/11/1939, n° 608.

27 *Radiolandia*, 21/11/1941, n° 715 (el resaltado es nuestro).

28 *Radiolandia*, 27/12/1941, n° 719.

Imagen 2. *Radiolandia*, nº 719, 27/12/1941



En realidad, Isa Kremer era mucho más que una cantante. Desde su llegada a Buenos Aires y asentamiento definitivo en 1938, participó de conciertos a beneficio vinculados con la Segunda Guerra Mundial, incluida la Junta de la Victoria, una organización antifascista que construyó sus consignas a partir de un entramado de relaciones con el movimiento socialista, comunista y sufragista (McGee Deutsch, 2018). En ellos, la cantante resaltaba abiertamente su identidad judía junto a un repertorio internacionalista (Palomino, 2021). Además, y en relación con sus vínculos afectivos más íntimos, se casó con Gregorio Bermann, un activo militante e intelectual del Partido Comunista Argentino (Prado Acosta, 2018). En ese sentido, su participación en dicho acto podía ser coherente con las estrategias de las y los militantes comunistas que consideraban los diferentes espacios culturales como lugares de interacción con otros trabajadores con el fin de influir y liderar acciones que allí se realizaban (Prado Acosta, 2017).

El entrecruzamiento de identidades y afectos encauzados en una participación activa contra el antifascismo que marcaban la vida política de Kremer se encontraron con Fernando Ochoa en el acto de la agrupación que presidía, pero no era la primera vez que ambos artistas

coincidían. En 1939, habían sido compañeros al integrar, ambos, el elenco de LR3 Radio Belgrano.²⁹ Mientras que ella participaba desde su llegada a la Argentina en actos como el organizado por la agrupación que presidía Ochoa, la incorporación de este último a las filas del antitotalitarismo podía ser la expresión concreta de las complejas experiencias políticas y laborales de algunos sujetos del mercado del entretenimiento que vivían en carne propia las consecuencias del turbulento contexto político internacional. La necesidad de escapar del nazismo o el cierre de los circuitos artísticos por el conflicto bélico no solo trastocaba las posibilidades laborales de muchos de ellos, también habilitaba la circulación de ideas y discursos, y el surgimiento de nuevas solidaridades entre artistas de distintas nacionalidades. Sin embargo, la cada vez mayor presencia de extranjeros en las emisoras porteñas también reactivó las críticas de la prensa y de algunos actores relevantes del medio, lo que desató nuevos conflictos en un ambiente radiofónico que encontraba a Ochoa formando parte de dos asociaciones simultáneamente: la agrupación antitotalitaria y la AADAR.

Nuevos conflictos sobre viejos problemas: el impacto de la experiencia en la posición política de Ochoa

El documento de las premisas fundamentales de la AADAR, además de la concretada firma de contratos por escrito, exigía una de las reivindicaciones que, desde el año 1934, muchos y muchas artistas venían exigiendo:³⁰ “2. Argentinización de los programas radiotelefónicos, estableciendo un porcentaje obligatorio de irradiación de música nacional y actuación de artistas argentinos”.³¹ Según *Radiolandia*, esta había logrado concretarse en septiembre de 1940, gracias a las gestiones de la asociación, lo que garantizaba “la labor continuada de los artistas argentinos”.³² Sin embargo, para el comienzo de la temporada siguiente, en marzo de 1941, el mismo *magazine* denunciaba que la argentinización “seguía siendo postergada por quienes tienen a su cargo la dirección de los programas en las grandes y pequeñas emisoras”.³³ De esa forma, y a pesar de las gestiones del gremio y de las reiteradas críticas de la prensa radial, se seguían contratando elencos artísticos provenientes de diferentes partes del mundo para que actuaran en las emisoras porteñas.

En septiembre de 1941, en el marco de la renovación de las autoridades de la AADAR, *Antena* informaba que habían asistido a la asamblea solo doce afiliados.³⁴ La debilidad de los acuerdos perjudicaba la participación de las y los agremiados de la asociación. Las elecciones también evidenciaron el corrimiento de Fernando Ochoa de la vicepresidencia de la Comisión Directiva a vocal de esta. Si bien el actor continuaba formando parte de la CD, el puesto de menor jerarquía que ocupaba podía ser el reflejo también del menor interés que tenía en pertenecer a una asociación que parecía no tener éxito en mejorar las condiciones de trabajo de sus representados. Por un lado, su incorporación a la Agrupación Gente del Espectáculo Público de ayuda a los pueblos agredidos por el nazi-fascismo en noviembre —es decir, dos meses después de la elección de AADAR— podría confirmar un posible alejamiento de la entidad y mayor involucramiento con asociaciones que no eran exclusivamente gremiales, sino un posicionamiento frente a la Segunda Guerra Mundial realmente tajante. Por otro lado, se vio involucrado en un conflicto que expone las formas específicas en las que se articulaban

29 *Radiolandia*, 12/8/1939, n° 595.

30 *Micrófono*, junio de 1934.

31 *Antena*, 12/7/1940.

32 *Radiolandia*, 11/9/1940, n° 660.

33 *Radiolandia*, 22/3/1941, n° 679.

34 *Antena*, 4/9/1941, n° 550.

las experiencias políticas y laborales en un contexto donde los discursos sobre lo nacional, el trabajo y el antifascismo entraban en diálogo.

Mientras que en mayo de 1942 los diarios nacionales de gran tirada se preocupaban por la apertura de sesiones en el Congreso Nacional y describían la batería de proyectos enviados por el Poder Ejecutivo Nacional,³⁵ las revistas más importantes del medio radial se hicieron eco de una particular decisión de la Dirección de Migraciones. El 28 de mayo, específicamente, *Antena* publicaba un artículo donde exclamaba: “Pánico entre los artistas mexicanos”³⁶ para referirse a la decisión de Migraciones de hacer cumplir la legislación vigente en materia de ingresos de extranjeros en el país. Resultaba ser que muchos artistas extranjeros –entre ellos muchos de nacionalidad mexicana– que trabajaban en la radio porteña no tenían los visados correspondientes, sino que habían ingresado al país como turistas y permanecían en él más tiempo del permitido. Esta decisión se correspondía, de forma indirecta, con las gestiones y acuerdos que la CD de AADAR –de la que Ochoa era vicepresidente– había llevado adelante –sin éxito– desde 1940. Pero la realidad era que la medida estatal buscaba identificar a quienes habían ingresado y permanecían en el país violando las disposiciones legales en el marco de un contexto en el que los diarios informaban sobre la expulsión de agitadores nazis³⁷ y los informes secretos de Cancillería señalaban el ingreso de judíos, espías nazis y criminales de guerra utilizando cualquier tipo de artilugio.³⁸ Aunque no se trataba de una medida impulsada contra ellos, la imposición del Estado repercutió directamente también en una gran cantidad de artistas que habían ingresado al país con un contrato legal –ya cumplido–, pero con visa de turista, y habían decidido permanecer en el país a la espera de nuevos trabajos.

Días después apareció publicada una pequeña columna en *Sintonía* donde, jactándose de no querer hacer “periodismo sensacionalista”, pero buscando “desvirtuar algunas versiones” acerca de algunos dichos sobre un “artista muy conocido”, emitían el siguiente comentario: Fernando Ochoa habría interferido frente a las autoridades nacionales para que un grupo de artistas extranjeros pudiera permanecer en el país. En ese marco, “habría hablado en términos descomedidos de AADAR [...] y de varios de sus dirigentes y, al exhibir presuntas disidencias entre los artistas nacionales, habría hecho peligrar las medidas legales defensivas auspiciadas por aquellos”.³⁹ Las líneas finales de la columna deslizaban algunas opiniones frente a la supuesta actitud de Ochoa, que catalogaban de “indisciplina gremial” e invitaban al actor a tomar la palabra en sus páginas para aclarar lo sucedido. Pero su opinión nunca apareció publicada en ningún medio radial y, sumado a ello, estuvo ausente en la asamblea de la asociación, donde las autoridades hicieron las declaraciones oficiales sobre el tema,⁴⁰ reunión que se había realizado antes de que *Sintonía* publicara los rumores sobre sus gestiones.

El grupo de artistas extranjeros que el actor buscó defender era el trío Los Rancheros, quienes desde 1940 se presentaban en las emisoras de la ciudad de Buenos Aires, principalmente en LR1 Radio El Mundo.⁴¹ En 1942, no solo habían acordado actuar una temporada más en dicha emisora, sino que compartían espacio con Ochoa en las “audiciones Mejoral”, en las cuales el recitador criollo tenía su programa.⁴² De esa forma, Los Rancheros y Fernando Ochoa habían sido contratados para integrar el mismo programa, lo que los convertía en

35 Ver diarios *La Nación*, *La razón* y *Crítica* de la semana del 25 de mayo de 1942.

36 *Antena*, 28/5/1942, n° 588.

37 *Crítica*, 20/5/1942.

38 Fondo Ministerio del Interior, expedientes secretos, confidenciales y reservados. Caja n° 225. Archivo Intermedio del AGN.

39 *Sintonía*, 10/6/1942, n° 422.

40 *Antena*, 4/6/1942, n° 589.

41 Contrato de Los Rancheros para 1940. Fondo Editorial Haynes. Archivo Intermedio del AGN.

42 *Radiolandia*, 15/5/1942, n° 739.

compañeros de trabajo.⁴³ A partir de esos hechos, la ausencia de Ochoa en la asamblea podría deberse, en primer lugar, a que la decisión de Migraciones afectaba a artistas muy cercanos a él. Sin embargo, algunos elementos del contexto y la trayectoria del actor que estuvimos analizando permiten complejizar su posición frente al conflicto. El presidente de la AADAR, Daniel Arroyo, hacía alusión a que la guerra había acrecentado el problema de los artistas extranjeros, "... ya que en otros países las posibilidades de trabajo han disminuido y los artistas extranjeros, si están en nuestro país, tratan de quedarse con cualquier retribución y, si no lo están, tratan de llegar, ya sea con contrato o sin él".⁴⁴ Al igual que la guerra en Europa, la reciente incorporación de Estados Unidos había afectado la circulación de artistas argentinos por América. Niní Marshall, por ejemplo, tenía acordado viajar a Cuba para cumplir con unas presentaciones, pero con el cambio de política del país del norte comentaba que "... hasta mejor oportunidad, he cancelado mi viaje a Cuba [...]. En circunstancias así no se puede siquiera pensar en viajar".⁴⁵ En ese sentido, la expulsión de varios conjuntos extranjeros por la actitud de las autoridades nacionales suponía una oportunidad para el colectivo artístico nacional que veía cómo sus proyectos artísticos sucumbían a medida que la guerra se extendía. Sin embargo, las condiciones de enunciación de la campaña en defensa del artista nacional no tomaron otro sentido más que el de la protección del mercado de laboral degradando a "los extranjeros que les quitaban trabajo".⁴⁶ Y sobre ella se embarcó también la prensa ultranacionalista cuando el periódico *El Pampero*⁴⁷ criticó duramente a los "gauchos extranjerizantes [...]" que siempre permanecen insensibles a la suerte de sus compatriotas",⁴⁸ haciendo referencia a la postura tomada por Fernando Ochoa. A ello se le sumaba la valoración crítica –y antisemita– de "el judío Ray Ventura, el peor enemigo que tuvieron los músicos argentinos en Francia".

A pesar de que la actitud del actor fue catalogada por la prensa de radio como indisciplinada, estaba en línea con su conocido accionar solidario, más aún tratándose de compañeros de trabajo. Los artistas mexicanos no estaban en la Argentina por cuestiones políticas, pero los efectos de la contienda bélica que afectaban las condiciones de trabajo y el mercado laboral artístico los volvía un peligro para sus pares nacionales. En ese sentido, la posición de Ochoa expresa las tensiones entre un involucramiento en causas internacionalistas más amplias y un compromiso con las agendas de los artistas locales que buscaban defender sus trabajos. Sumado a ello, su participación en una agrupación antitotalitaria que se posicionaba abiertamente internacionalista se contradecía con el discurso nacionalista de AADAR. Mientras que en 1940 había acompañado las premisas fundamentales de la asociación, que incluían diversos objetivos vinculados a la defensa de lo nacional en la radio, en 1942 cambió su posición respecto a estos.

En otras palabras, la experiencia concreta de presidir la Agrupación Gente del Espectáculo Público y su acercamiento a espacios y sujetos con una clara postura antifascista pueden haber alejado a Ochoa de la posición y los argumentos usados por la AADAR, elementos vinculados a los discursos y posicionamientos nacionalistas, principalmente a las expresiones vinculadas

43 La lista de los "sueldos de artistas" de LR1 Radio El Mundo evidencian que Fernando Ochoa y los Rancheros se conocían desde antes, ya que durante 1940 formaron parte del elenco artístico de la emisora. Fondo Editorial Haynes. Archivo Intermedio del AGN.

44 *Antena*, 3/9/1942, n° 602.

45 *Radiolandia*, 20/12/1941, n° 718.

46 *Antena*, 3/09/1942, n° 602.

47 Fue uno de los diarios de la Argentina que más suspensiones oficiales tuvo por difamación, calumnias, desacato e, incluso, extorsión. Su editor, Enrique Osés, fue investigado por la Comisión Especial Investigadora de Actividades Antiargentinas porque recibía financiación del régimen nacionalsocialista alemán para editar sus periódicos. Para saber más sobre su derrotero, consultar Klein (2006) y Rubinzal (2012).

48 *El Pampero*, 7/12/1942.

a una política migratoria restrictiva (Pasolini, 2004). Ello también cristalizaba en la prédica de *El Pampero*. En otras palabras, el actor elegía defender a Los Rancheros por reconocer en ellos a compañeros de trabajo, en contraposición a una asociación donde identificaba intereses que no se correspondían con su actual expresión política. En la medida que los conflictos europeos impactaban en las experiencias de trabajo de artistas del viejo continente, también lo hacían en la forma de interpretar el mundo de los grupos artísticos que se encontraban en otras latitudes, en este caso, en Buenos Aires. La experiencia política de organizar acciones de solidaridad para los artistas afectados en 1939 se expandió a “todos los pueblos agredidos por el nazi-fascismo” en 1941. En 1942, a Ochoa le tocó defender a quienes en ese momento se volvían sus compañeros de trabajo, pero su experiencia previa y las nuevas corrientes políticas en la Argentina, producto del nuevo contexto internacional, enmarcaron su expresión frente al conflicto en clave indisciplinada y extranjerizante para la prensa, pero coherente para la trayectoria que pudimos reconstruir.

Reflexiones finales

Este trabajo recuperó algunos momentos de la trayectoria de Fernando Ochoa y los situó históricamente con el fin de hacer un aporte a la relación entre la política y el mundo del espectáculo porteño de la primera mitad del siglo XX, específicamente en el período anterior a la llegada del peronismo al poder. En esa línea, se identificó una activa participación del actor en diferentes experiencias asociativas de artistas. Por un lado, en su protagonismo en las primeras asociaciones gremiales de trabajadores de radio y, posteriormente, como parte de la primera comisión directiva de AADAR, que representaba exclusivamente a artistas de radio. Por otro lado, y vinculado al impacto de los conflictos internacionales, en 1939 integró una comisión que buscaba ayudar a un artista español. Aunque dicha experiencia no fue publicitada en términos políticos, la solidaridad de las y los artistas porteños con el artista español —que había participado del bando republicano— expone cómo permearon los conflictos internacionales en el mundo artístico porteño e impactaron en algunas iniciativas concretas de las y los artistas. Para 1941, esa experiencia se transformó en una abierta posición antitotalitaria por parte de un grupo de artistas nucleados en la Agrupación del Espectáculo Público presidida por Ochoa. La confluencia del actor junto con la de periodistas antinazi —que tenían una trayectoria previa dentro del antifascismo— permitió identificar la expresión concreta de las complejas experiencias políticas y laborales en la identidad de Fernando Ochoa, así como también exponen la expansión de la cultura antifascista en espacios y sujetos vinculados al mundo del espectáculo.

En un sentido más amplio, los fenómenos globales sucedidos hacia finales de la década de 1930 —tanto la culminación de la guerra civil española como la eclosión de la Segunda Guerra Mundial— impactaron en la experiencia de organización de las y los artistas y en los proyectos colectivos de varios de ellos. La participación gremial y política de Fernando Ochoa da cuenta de dicho proceso y de las posibilidades tanto para organizarse gremialmente y exigir por mejoras en las contrataciones y en las condiciones de trabajo como para coordinar esfuerzos y organizar un festival con la intención de ayudar a un compañero de trabajo que se veía afectado por razones políticas, así como también para crear una asociación que tenía un propósito mayor; en todos esos espacios y posibilidades se movía Fernando Ochoa.

Si bien el actor había promovido la protección de las y los artistas nacionales en detrimento de los extranjeros a comienzos de 1940, el conflicto y expulsión de la AADAR en 1942 cristaliza las transformaciones en su identidad política. Para ese momento, Ochoa no pensaba ni defendía lo mismo que en 1940, año en el que se involucró en las primeras asociaciones. El

impacto de los conflictos internacionales y las posturas locales como consecuencia de ellos nos permite argumentar que su actitud fue el resultado de su experiencia en la organización gremial de un mundo de trabajo específico como el de las y los artistas de la radio, en el marco de un proceso de politización más amplio –expresión del dinamismo de los discursos sobre lo nacional, el trabajo y el antifascismo– que en realidad comenzó a finales de la década de 1930 y tuvo al mercado de entretenimientos porteño como espacio de interacción.

Bibliografía

- Bisso, A. (2000). “El antifascismo latinoamericano: uso locales y continentales de un discurso europeo”. *Asian Journal Of Latin American Studies*, vol. 13, nº 2.
- (2005). *Acción Argentina. Un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2009). “Argentina libre y antinazi. Dos revistas en torno de una misma propuesta político-cultural del antifascismo argentino (de la Segunda Guerra Mundial a la inmediata postguerra, 1940-1946)”. *Temas de Nuestra América*, vol. 25, nº 47, pp. 63-84.
- Calzon Flores, F. (2021). *Ídolos del espectáculo y cultura de masas. Las estrellas de cine en Argentina durante el período de producción industrial, 1933-1955*. Tesis doctoral. Buenos Aires: UBA.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Corrado, O. (2012). “Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires 1943-1946”. *Afuera. Estudios de crítica cultural*, nº 8.
- Cramer, G. (2016). “La geopolítica de la radiodifusión: Estados Unidos y la radio latinoamericana durante la Segunda Guerra Mundial”. *Claves. Revista de Historia*, vol. 2, nº 3.
- Deves, M. (2013). “El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino”. *A contracorriente*, vol. 10, nº 2.
- (2020). *Guillermo Facio Hebequer. Entre el campo artístico y la cultura de izquierdas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Gayol, S. (2016). “Panteones populares, cultura de masas y política de masas: la biografía póstuma de Carlos Gardel”. *Revista M*, vol. 1, nº 1, pp. 53-76.
- Gil Mariño, C. (2015). *El mercado del deseo: tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los años 30*. Buenos Aires: Teseo.
- Glocer, S. (2017). *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2020). “Exhibición y distribución de cortometrajes de propaganda de los Estados Unidos en Argentina en los años 40: el programa de 16 mm de la OCIAA”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/nuevo-mundo.82441>.
- Klein, M. (2006). “The Political Lives and Times of Enrique P. Osés (1928-1944)”. En García Sebastiani, M. (ed.), *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)*. Madrid: Iberoamérica-Vervuert.

- Lindenboim, F. (2020). *La radio durante el primer peronismo (1943-1955). Hegemonía política, campo del espectáculo y entretenimiento de masas*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.) (2013). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Martínez Almudevar, P. (2022). *Tiempo de audiciones: negocio, mercado del entretenimiento y trabajo artístico en la construcción de la radio: Buenos Aires, década de 1930*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: UNSAM.
- Matallana, A. (2006). *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires, Prometeo.
- McGee Deutsch, S. (2018). *Cruzar fronteras, reclamar una nación. Historia de las mujeres judías argentinas, 1880-1955*. Bogotá: FCE.
- Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: FCE.
- Pasolini, R. (2004). “Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil”. *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, vol. 14, nº 26, pp. 81-116.
- (2013). *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Peral Vega, E. (2012). “Altavoz del frente: una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil española”. *Hispanic Research Journal*, vol. 13, nº 3, pp. 234-249.
- Prado Acosta, L. (2017). *Obreros de la cultura. Artistas, intelectuales y partidos comunistas en el Cono Sur. Décadas de 1930 y 1940*. Tesis doctoral. Buenos Aires: UBA.
- (2018). “Juvenilismo y revolución en América, debates entre Gregorio Bermann y Héctor Agosti”. *Estudios. Centro de Estudios Avanzados*, nº 40, pp. 13-31.
- Ribeiro Veras, F. (2015). *Os trabalhadores do tablado. Os artistas do teatro e suas organizações entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918-1945)*. Tesis doctoral. Río de Janeiro: Fundación Getulio Vargas.
- Romero, J. M. (2021). “Un artista popular en el laberinto peronista”. En Calzon Flores, F. y Kozak, D. (eds.), *Más allá de la estrella. Nuevas miradas sobre Hugo del Carril*. Buenos Aires: Autoría.
- Rossi, M. C. (2002). “Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos”. Actas de las II Jornadas de historia de las izquierdas. Buenos Aires: CeDInCI.
- Rubinzal, M. (2012). *El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina [1930-1943]. Discursos, representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo*. Trabajo final de grado. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Disponible en: <https://doi.org/10.35537/10915/31387>.
- (2016). “La cultura combate en las calles. Nacionalismo e industrias culturales en la Argentina de entreguerras”. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, vol. 16, nº 2, e022. Disponible en: <https://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAe022/7924>.
- Seibel, B. (2010). “Historia de Argentores”. En AA. VV., *Argentores. Un siglo en defensa del autor*. Buenos Aires: Argentores.
- Suárez, N. (2021). “El gaucho matrero y la mujer fatal: peronización del criollismo y feminización de la política en el filme Juan Moreira (1948), de Luis José Moglia Barth”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, nº 21, pp. 218-233.

Eva Perón y Fanny Navarro: peronismo, política y estrellato*

Eva Perón and Fanny Navarro: peronism, politics and stardom

*Florencia Calzon Flores***

Resumen

El peronismo (1943-1955) utilizó los medios de comunicación masiva para modular y propagar su mensaje político. La prensa, la radio y el cine fueron canales mediante los cuales se formularon y difundieron los contenidos producidos por la Subsecretaría de Prensa y Difusión. La hibridación entre los géneros de la cultura de masas y el mensaje oficial significó una innovación en relación con los modos de hacer propaganda política en el país y convocó a los artistas populares como piezas claves.

El objetivo del artículo es analizar, a través de la trayectoria de Fanny Navarro en el mundo del espectáculo, las significaciones que adquirió el compromiso político en el marco de una nueva configuración de la figura estelar, en la que se articularon la labor artística con la participación en un proyecto político nacional. Siguiendo el modelo de Eva Perón, en 1950 Fanny Navarro se posicionó al frente del Ateneo Cultural que llevaba el nombre de su maestra política e inauguró una nueva etapa en su carrera, en la que el compromiso con la causa peronista se transformó en el eje de su imagen pública. De acuerdo con su nuevo rol, en la pantalla caracterizó a los sectores postergados asociados con el peronismo.

Palabras claves: peronismo, espectáculo, estrella, Eva Perón, Fanny Navarro.

Abstract

Peronism (1943-1955) used mass media to modulate and spread its political message. The press, radio and cinema were channels through which the contents produced by the Undersecretary of Press and Broadcasting were formulated and disseminated. The combination between genres of mass culture and official messages meant an innovation in the ways of making political propaganda in the country and summoned popular artists as key pieces.

This article aims to analyze, through the path of Fanny Navarro in the world of entertainment, the significance that political commitment acquired in the framework of a new configuration of the celebrity figure, which articulated the artistic work with the participation in a national political project. Following the model of Eva Perón, in 1950 Fanny Navarro took over as the head of the Ateneo Cultural Eva Perón and opened a new phase in her career, in which her political commitment to the peronist cause became the core of her public image. In ac-

* Este trabajo fue elaborado en el marco de mi tesis doctoral "Ídolos del espectáculo y cultura de masas. Las estrellas de cine en Argentina durante el período de producción industrial, 1933-1955", defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 2021. Agradezco a mi directora, Clara Kriger; a mi codirectora, Carolina González Velasco, y a los jurados, Sandra Gayol, Ana Laura Lusnich y Alejandro Kelly Hopfenblatt, por los aportes a mi investigación.

** Instituto de Estudios Iniciales, Universidad Nacional Arturo Jauretche (IEI-UNAJ), Argentina. Contacto: florenciacalzonflores@gmail.com.

cordance with her new role, on the screen she depicted the disadvantaged sectors of society associated with Peronism.

Keywords: peronism, entertainment, stardom, Eva Perón, Fanny Navarro.

Introducción

El objetivo del artículo es analizar, a partir de la trayectoria personal de Fanny Navarro, uno de los modos posibles de articulación entre espectáculo y política durante los años del primer peronismo. Sostenemos que en ese período se delineó un nuevo tipo de estrella, la estrella militante, en la que confluyó la labor artística con el compromiso político. Eva Duarte fue pionera en este aspecto, y el crecimiento de su carrera y de su exposición pública fue paralelo a su rol político como una de las referentes del gobierno militar en el ámbito del espectáculo. Fanny Navarro ocupó el lugar que había dejado Eva Duarte, más adelante, a partir de su posicionamiento al frente del Ateneo Cultural que llevaba el nombre de su maestra política, en 1950. En ambos casos, y a medida que se intensificaba el sentido político de su labor, fueron acusadas de ascender a partir de las relaciones que cultivaban, sin méritos profesionales que justificasen su posición. Los juicios sobre la calidad artística se sobreimpusieron a la mirada que las identificaba como mujeres ajenas a la moral burguesa, que en su calidad de amantes evidenciaban su naturaleza advenediza, ambiciosa y sin escrúpulos. En nuestra visión, se trata de acusaciones tejidas sobre la base de rumores con el objetivo de desacreditar el papel político que interpretaban, en un campo cultural donde lo legítimo se asociaba con el carácter inalcanzable de la estrella, que debía mantenerse al margen de coyunturas y reveses vinculados al orden de lo político o lo social (Dyer, 2001).¹

El artículo se divide en dos apartados. En el primero analizo la trayectoria de Eva Duarte en el mundo del espectáculo, su actuación en radio y cine, y la construcción de su imagen pública en la prensa especializada. Su cercanía con Perón y la actuación política que realizó al frente de radioteatros que compartían y difundían las ideas de la revolución de junio de 1943² tuvieron como consecuencia la proliferación de una serie de acusaciones y conflictos que fueron el corolario de su nueva posición.

En el segundo apartado me centro en la figura de Fanny Navarro para marcar un contrapunto entre su carrera y su imagen pública antes y después de su actuación al frente del Ateneo Cultural Eva Perón. A partir de 1950, Navarro se desempeñó al frente de una institución dedicada a la difusión del ideario peronista en el ámbito artístico y desde ese momento incorporó una nueva dimensión a su labor de estrella que incluía el compromiso social con el colectivo de las actrices y la colaboración con el gobierno en la aplicación de políticas culturales. Asimismo, denunciaba la indiferencia y la pasividad política mientras la lucha y la abnegación por un ideal comenzaban a formar parte de su imagen como estrella. Asociada a la militancia y a la labor política de Eva Perón, su desempeño en teatro, radio y cine se unió con la causa.

¹ En los años veinte, Florencio Parravicini obtuvo una banca como concejal porteño para representar a un partido político creado por un grupo de artistas que llevó el nombre Gente de Teatro (González Velasco, 2012) y en la década del treinta distintos artistas populares participaron de la cultura antifascista que incluía a otros actores del período, como los intelectuales (Pasolini, 2013). En este sentido, sumaron sus voces a favor de la República en el contexto de la guerra civil española o contra los países del Eje en la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, no se identificaron con un proyecto político nacional como sucedió con algunos artistas durante el peronismo.

² En 1943, un golpe de Estado derrocó al gobierno del presidente Castillo. Una logia con ideas nacionalistas dentro del ejército, el GOU (Grupo de Oficiales Unidos), condujo el golpe. Estaba integrado por figuras destacadas del período como Rawson, Ramírez, Farrell y Perón, que ocuparon la presidencia en ocasiones sucesivas. Sobre el tema, ver Altamirano (2001).

Esta transformación se reflejó en la pantalla, donde interpretó a sectores identificados con el peronismo, postergados, marginados o ubicados en lo más bajo de la escala social.

La metodología utilizada supone el abordaje de la relación entre espectáculo y política a partir del estudio de casos, es decir, desde la trayectoria específica de determinadas figuras. La elección de Eva Duarte y Fanny Navarro se justifica, por un lado, debido a la relación de filiación política entre ambas y, por el otro, desde la significación pública que tuvieron como referentes del gobierno y de las políticas adoptadas en el campo del espectáculo por el oficialismo. Asimismo, cabe destacar que, si bien el sistema de estrellas funcionaba sobre la base de un conjunto de pautas y nociones generales aplicadas a todo el conjunto, las figuras individuales encarnaron esos temas en identidades singulares (Calzon Flores, 2020). Las audiencias se identificaban con los nombres propios y el análisis de casos permite expresar la articulación de nudos problemáticos a partir de experiencias individuales. En el caso de la política, el entrecruzamiento con trayectorias personales es central para describir las transformaciones específicas de los años peronistas.

En relación con las fuentes, utilizamos fuentes escritas y audiovisuales. Las revistas del espectáculo de mayor circulación en la época, *Radiolandia* y *Antena*, forman el corpus central.³ El corpus audiovisual incluyó películas de ficción de las figuras elegidas y principalmente de Fanny Navarro. El análisis se centró en las que tuvieron mayor trascendencia en su carrera, por la recepción del público o la crítica, y en las que nos permitieron estudiar aspectos específicos de las hipótesis planteadas en relación a la política.

Política y espectáculo: la trayectoria de Eva Duarte

Raúl Alejandro Apold es una pieza clave para explicar las políticas de propaganda del gobierno peronista y la dinámica entre política y artistas en el mundo del espectáculo. Antes del peronismo, se había desempeñado como jefe de prensa y publicidad de Argentina Sono Film (ASF) y luego como director del noticiero Panamericano, realizado por la misma empresa, una de las pocas que contaba con autorización oficial para encarar ese tipo de producción y en el que se difundía propaganda a favor del Eje durante la Segunda Guerra Mundial. En 1947, se hizo cargo de la Dirección General de Difusión y era también el director del diario oficialista *Democracia*, que se consideraba una expresión del poder de Eva Perón. Desde entonces, fue la figura más importante del área de Difusión y Prensa. Dirigía los noticieros que se emitían por cine, concentraba las decisiones de manejo de las cuotas de papel para diarios, controlaba los textos de los noticieros de radio y revisaba los guiones de las películas (Mercado, 2013). Sin embargo, recién en 1949 asumió formalmente como subsecretario de Difusión y Prensa, dependencia que elevó al rango de Secretaría en 1954.

La Subsecretaría se encargaba de la política de difusión del ideario peronista en los medios de comunicación. Además de la Dirección General de Difusión, contaba con una Dirección de Prensa, una de Radiodifusión y otra de Espectáculos Públicos, a cargo de noticieros, films y documentales. La acción del peronismo en el área de los medios de comunicación no puede ceñirse al concepto de censura, porque las acciones sobre la prensa, la radio y el cine no se limitaron a prohibir o silenciar discursos o figuras opositoras (Lindenboim, 2019). En sintonía con lo que sucedía en otros países, el peronismo realizó un uso novedoso de la propaganda política y logró construir un mensaje que se basó en el lenguaje y los géneros de la cultura masiva para amplificar su alcance. La utilización del radioteatro y el melodrama por parte de la Subsecretaría de Prensa y Difusión expresaba de qué modo se recurrió a géneros con aceptación popular para montar sobre ellos el mensaje del oficialismo (Karush, 2013;

3 En el artículo hacemos referencia a las particularidades de la revista *Sintonía* durante el período estudiado.

Kruger, 2021). En este sentido, se explica la convocatoria a figuras con trayectorias previas en el mundo del espectáculo, como una manera de modular la incorporación de la política en la lógica de la industria cultural.

En otras palabras, los intentos de apropiarse de las modalidades de la cultura masiva para transmitir el mensaje de la propaganda política dan cuenta del aporte de las figuras del espectáculo. Eva Duarte fue pionera en este sentido y tuvo un rol clave en el gobierno militar de 1943. Los papeles protagónicos que empezó a asumir en los programas radiales constituyeron un verdadero acto político (Zanatta, 2011). Desde su primera aparición pública con Perón, en el Festival del Luna Park de 1944, el perfil de Eva estuvo ligado a él, en lo sentimental y en lo político. Unos días más tarde se fotografiaron juntos en Radio Belgrano, donde Eva protagonizó los radioteatros *Las mujeres de la historia* y *Hacia un futuro mejor*, que sintonizaban con los ideales de las nuevas autoridades asumidas luego del golpe de 1943.⁴ En la interpretación de Marysa Navarro (2005), en estas emisiones Eva Duarte hizo su aprendizaje político y fue entendiendo qué era la revolución del 4 de junio, para quién había sido hecha y lo que representaba Perón en ella. De manera concordante, Sarlo (2003) sostiene que Eva adquirió en las audiciones radioteatrales herramientas que más tarde nutrirían su constitución como referente de un movimiento popular. Además de las audiciones, Eva Duarte fue nombrada al frente de la Asociación Gente de Radioteatro en 1944. De esta manera, participaba activamente de las políticas del gobierno en relación con los artistas, que buscaba intensificar su autopercepción como trabajadores, reforzando la agremiación o impulsándola donde no existía (Mauro, 2015). Eva Duarte era un personaje públicamente vinculado con el gobierno y con el mundo de la política.

Imagen 1. *Radiolandia*, año XIX, nº 896, 18 de mayo de 1945



⁴ El radioteatro fue uno de los géneros más paradigmáticos de los años cuarenta y cincuenta. Se trataba de un tipo de programación que creció de modo significativo desde la década del treinta y que estaba destinado a las amas de casa y a las jóvenes. Aunque articulaban diferentes tramas y temas, la mayoría tenía un componente sentimental-romántico, que era el motor del argumento (Matallana, 2006).

A medida que crecía el compromiso político de Eva Duarte y su exposición pública, crecía también el recelo que generaba su nueva posición. Las acusaciones combinaban lo que se consideraba una afrenta a la moral por ser la amante de Perón y no estar casada, con el uso de esa relación para obtener logros profesionales. Eva Duarte se defendía desde las páginas de *Radiolandia* y brindaba una entrevista con el objetivo de desmentir los “infundios” que circulaban en el ambiente. Allí narraba la historia de su triunfo: mencionaba los orígenes humildes, el traslado desde Junín a la ciudad de Buenos Aires, los años de esfuerzo y lucha por lograr una posición destacada hasta la contratación en Radio Belgrano. Para ahuyentar las dudas, la actriz sintetizaba: “Esta posición mía actual, muy grata por cierto, nace en esferas modestas, desde donde fui subiendo a fuerza de dedicación a mi trabajo, de esfuerzo constante por superarme, de asimilación de enseñanzas valiosísimas”.⁵ En la misma nota, buscaba transmitir la imagen de mujer dulce y hogareña, con la que pretendía eludir las maniobras para presentarla como una advenediza.

La actuación de Eva Duarte no era de calidad inferior a la de un gran número de estrellas de la época y su formación teatral no difería de la de otros artistas. Evita hizo su aprendizaje como actriz en el género chico y de esta manera adquirió experiencia en las tablas, ya que en ese entonces (hasta la aparición de la Comedia Nacional, en la que estudió Fanny Navarro) los intérpretes se formaban solos. Incluso puede considerarse que su carrera como actriz de radio fue destacada, aún antes de que se uniera con Perón (Navarro, 2005). Los rumores sobre la calidad de su trabajo se desprenden de su convivencia con Perón y del rol político que fue adquiriendo, antes que de una trayectoria profesional inusual. Es conocida la oposición del ejército sobre Eva, que se escudaba en los dardos de la moral burguesa (una amante actriz), pero que recelaba de su “intromisión” entre el orden político de Perón y la supervisión que los militares creían tener sobre ese orden (Zanatta, 2011: 47).

El antagonismo entre Eva Duarte y Libertad Lamarque es sintomático de las reacciones que generaba la aparición de un nuevo tipo de estrella militante en el campo artístico. Según cuenta Lamarque en su autobiografía (1986), las llegadas tarde y las ausencias de Eva Duarte durante la filmación de *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945) generaron rispideces entre ambas actrices. En su visión de los hechos, Machinandiarena, el dueño del estudio donde se realizaba la película, se mostraba especialmente solícito hacia Eva Duarte. Detrás de su amabilidad, se escondía el interés por la renovación de la concesión de los casinos de Mar del Plata, que resultaba muy lucrativa. La actriz, que tenía un rol secundario, de reparto, desplegaba privilegios y caprichos de primera figura. En su relato, los artistas debían esperar listos para filmar, es decir, maquillados, peinados, vestidos y desayunados, desde la mañana hasta después del mediodía, cuando llegaba Eva Perón y Machinandiarena la recibía con un copioso almuerzo. Lamarque aclara que no hubo ninguna “cachetada”, sino: “Incumplimiento de trabajo de una actriz de reparto, en perjuicio de una cumplida profesional con responsabilidades de auténtica estrella” (ibíd.: 218). En el relato de Lamarque, son explícitas las molestias que le generaban la posición de Eva Duarte ante el dueño de los estudios, como un desafío a las prerrogativas de estrella a las que estaba acostumbrada. Por otro lado, el testimonio de Lamarque es discutido por Soffici, el director de la película, para quien “Evita aceptaba con disciplina todas las indicaciones, sin complejos de diva, se mostraba deseosa de aprender y era una verdadera profesional” (citado en Navarro, 2005: 77).

Asimismo, es necesario trascender las anécdotas personales e interpretar la situación en su dimensión política. Lamarque era una opositora al gobierno militar que había asumido en 1943, al que identificaba con el fascismo. De esta manera, en una gira por Brasil, había cantado para las fuerzas expedicionarias que iban a luchar contra el Eje y fue una de las artistas que

⁵ *Radiolandia*, año XIX, 7 de abril de 1945.

se hicieron presentes en la Marcha de la Constitución y la Libertad de septiembre de 1945, que culminó con el encarcelamiento de Perón. Por el otro lado, Evita, tal como mencionamos, estaba pública y políticamente ligada a Perón, que en ese momento era uno de los hombres fuertes de la Revolución de Junio y ostentaba tres cargos: vicepresidente, ministro de Guerra y secretario de Trabajo y Previsión.

A partir de su enfrentamiento con Eva, Lamarque se convirtió en uno de los símbolos del antiperonismo. Al momento de su muerte, en diciembre del 2000, la mayoría de las notas periodísticas retomaban la famosa “cachetada”. El episodio permaneció en la memoria colectiva porque involucró a dos de las figuras más representativas de una época en el mundo del espectáculo y en la política. En la interpretación que hace Lamarque en su autobiografía, el enfrentamiento con Eva fue el motivo de su prohibición. Sin embargo, si no le ofrecieron contratos en el país, no quiere decir necesariamente que haya sido por orden expresa de Eva. Lamarque abandonó la Argentina en 1947 y el rendimiento de sus películas estaba en descenso desde comienzos de los cuarenta, cuando Argentina Sono Film (ASF) se negó a renovar su contrato. La falta de oportunidades laborales y su partida hacia México tienen una explicación en términos de su desarrollo profesional. El país azteca dominaba el mercado latinoamericano, donde Lamarque continuaba vigente y allí sus posibilidades se multiplicaban (Kelly Hopfenblatt, 2019). Por otro lado, en esos años el DF de México recibió distintas figuras del ámbito cinematográfico local, que protagonizaron films en ese país, como Luis Sandrini, Tita Merello y Hugo del Carril, que no tenían conflictos políticos con el gobierno.

Fanny Navarro: la construcción de una estrella peronista militante

Fanny Navarro nació en 1920 y estudió danzas y actuación. Ingresó en la Comedia Nacional, dirigida por Cunill Cabanellas, cuya sede y teatro oficial era el Nacional Cervantes. Allí se formaron otras actrices de la época como Delia García (luego Garcés) y Malisa Zambrini (más tarde Zini). Tanto la relación que entabló con sus compañeros así como la influencia de un tío actor, Luis Sarcione, la ayudaron en sus comienzos como actriz a integrarse al ámbito laboral (Maranghello e Insaurralde, 1997).

A fines de los treinta, ingresó en el mundo del cine, primero como extra y luego en papeles de mayor relevancia; por ejemplo, se desempeñó como coprotagonista de Enrique Serrano en *El solterón* (1939). Sin embargo, luego de un auspicioso comienzo en el set, su carrera tomó un sesgo teatral. Fanny Navarro hizo comedia y drama, aunque se destacó como actriz de revistas. Durante su actuación en el Astral, conoció a quien fue su marido, José Bautista Cicchiti, en un matrimonio que duró apenas ocho meses. Era un bodeguero mendocino conocido en la jerga teatral como “caballo blanco”: un hombre que ponía dinero, pero que no conocía el oficio. Luego de su casamiento con Navarro financió algunas puestas en las que la actriz se lucía como primera figura. Fue el caso de *Mis amadas hijas*, estrenada en el Politeama, y que resultó un éxito. Las localidades se agotaban y el primer mes recaudó 90.000 pesos, una importante cifra para la época (ibíd.: 77). En 1944, *Antena* le dedicaba a Navarro una nota en la que afirmaba: “Fanny es una flamante señora. Ha contraído enlace hace pocos meses y se muestra encantada con su nueva vida”. La caracterización como esposa feliz se correspondía con la forma en que las revistas representaban la vida familiar de las estrellas, de acuerdo con la norma social. Su reciente marido, luego del suceso de *Mis amadas hijas*, le exigió a su esposa que dejase la profesión. Fanny Navarro aceptó la condición, pero se sintió infeliz en San Rafael, Mendoza, donde se vio obligada a trasladarse, para vivir su “buena vida”.⁶ El desacuerdo entre los esposos, y la intransigencia de Cicchiti a que Navarro se desempeñara como actriz,

⁶ “Su buena vida”, *Antena*, 1º de junio de 1944.

supuso el final de la relación. La historia personal de Fanny Navarro demuestra las tensiones entre el mandato femenino como esposa y madre y el desempeño como actriz de teatro y cine. En la contracara de otras figuras del período (como el caso de Silvia Legrand, que abandonó la actuación para ser esposa), Fanny Navarro realizó el tránsito opuesto y dejó de ser esposa para poder ser actriz. No corrió la suerte de las “mujeres modernas” como Zully Moreno o Mirtha Legrand, que pudieron combinar ambas facetas (Calzon Flores, 2020).

A fines de 1948, Fanny Navarro comenzó un romance con Juan Duarte, el hermano de la primera dama, Eva Perón, y a comienzos de 1949 oficializó con el divorcio su separación de Cicchiti. Duarte era conocido por su fama de mujeriego y su inclinación por las actrices. Además, era una personalidad de peso en el mundo del cine. Las revistas evitaban las referencias al romance y la prensa tenía prohibido tomarles fotografías. Sin embargo, circulaban trascendidos y rumores: “Fanny sigue filmando. Dicen que anda ultrafeliz [...] y parece que es por un boy, un boy que la mimaba muchísimo” (citado en Maranghello e Insaurralde, 1997: 144).

En 1949, Fanny Navarro participó con dos estrellas de relieve, Marshall y Merello, en films producidos por estudios de trayectoria, ASF y Lumiton, ambos bajo la dirección de Manuel Romero: *Mujeres que bailan* y *Morir en su ley*. Estos trabajos permitieron el lucimiento de su figura en los primeros planos de la pantalla y, junto con su desempeño, ese mismo año, como primera *vedette* del Maipo, contribuyeron a su popularización. En la interpretación de Maranghello e Insaurralde, la carrera de Fanny Navarro evidenció una falta de correspondencia entre merecimientos y repercusión. Debido a sus éxitos en la temporada teatral de 1947, *La llama eterna* y *Nacida ayer*, era la candidata a recibir el premio municipal a mejor actriz dramática del año. Sin embargo, en una situación considerada injusta en el ambiente, el premio fue declarado vacante (ibíd.: 135). En 1949, Fanny Navarro se convirtió en uno de los centros de atracción de las revistas especializadas. En la opinión de los autores, su desempeño cinematográfico no merecía tanta publicidad y la situación fue el comienzo de su “mito negro”, como una estrella inventada por el peronismo. Sin embargo, esa postura olvidaba sus diez años de carrera previa.

Maranghello e Insaurralde realizaron una investigación detallada sobre la carrera de Fanny Navarro y al hacerlo reivindicaron su lugar entre las estrellas del cine argentino. El libro en sí mismo fue una manera de otorgarle valor a la trayectoria artística de Navarro como para ser el objeto de una biografía (no autorizada). El argumento se centró en sus condiciones como artista y en la minuciosa reconstrucción de la trayectoria previa al peronismo. En este trabajo nos enfocamos en otro ángulo del “mito negro” de Fanny Navarro, hasta ahora poco considerado, a excepción del trabajo de Leonardi (2013). Nos referimos a su actuación política al frente del Ateneo Cultural Eva Perón y a las críticas que cosechó por el desempeño de esa función. En nuestra visión, el “mito negro” posee, entonces, una doble lectura: por un lado, la carencia de méritos artísticos y el ser una actriz “inventada” por el peronismo; por el otro, su rol al frente del Ateneo como una institución destinada a ganar adhesiones y, también, a silenciar las críticas y a los opositores. Se trata de una visión del Ateneo y de la misión de Fanny Navarro que está atravesada por la interpretación que la casi totalidad de los artistas antiperonistas hicieron del gobierno de Perón como un régimen autoritario en el que primó la censura y la persecución a los disidentes.

En este trabajo, sostenemos que la posición al frente del Ateneo Eva Perón desde 1950 inauguró una nueva etapa en su carrera, en la que el compromiso político con la causa peronista se transformó en el eje de su imagen pública. En este sentido, se pueden diferenciar dos momentos en su trayectoria: desde los inicios hasta su nombramiento al frente del Ateneo se desempeñó como actriz de teatro y de cine y —tal como era propio del discurso estelar— encarnó en la pantalla las vicisitudes de su vida privada. El sueño de triunfar, las tensiones entre el deseo del estrellato y el mandato maternal, el relato meritocrático y su articulación o

interferencia con influencias externas, asociadas a hombres poderosos, fueron hasta entonces los temas que articularon su identidad estelar.⁷ A partir de entonces, la lucha y la abnegación por el ideal peronista fueron el eje de su significación pública y se configuró como estrella militante. De acuerdo con su nuevo rol, en la pantalla caracterizó a los sectores postergados asociados con el peronismo.

El Ateneo Cultural Eva Perón se creó en agosto de 1950. La prensa dio repercusión a la noticia. El diario *Democracia* afirmaba que su propósito era vincular las actividades artísticas a la difusión de la doctrina peronista “inculcando en las afiliadas la necesidad de participar activamente en la vida nacional, mediante el ejercicio de los derechos de la mujer, consagrados por la actual legislación justicialista”.⁸ Desde sus inicios, el Ateneo se presentó como una institución con una identidad partidaria, que tenía el objetivo de nuclear a las figuras del ambiente identificadas con el justicialismo. En el acto de inscripción, las actrices obtenían un carnet, un escudo peronista esmaltado (para la solapa) y una foto autografiada de la Señora de Perón. La fundación del Ateneo también debe verse a la luz del recién sancionado derecho de sufragio femenino y de la intención del peronismo y, en particular, de Eva, fundadora de la rama femenina, de ganarse el voto de las mujeres y de integrarlas en una estructura partidaria propia.

La Fundación del Ateneo y la iniciación política de Fanny Navarro coincidieron con un momento de endurecimiento del control político de los medios de comunicación en sintonía con la reforma de la constitución de 1949 y la posibilidad de reelección. A partir de entonces, el gobierno reforzó el control sobre la disidencia política y se lanzó a la seducción de sectores sociales que le eran esquivos, utilizando los medios de propaganda que disponía el Estado: la prensa, la radio y el cine.

El mundo del espectáculo no permaneció ajeno al nuevo clima. A partir de 1950, toda figura que regresaba al país era invitada a transmitir que la Argentina y la obra del justicialismo era internacionalmente reconocida y admirada. Se trataba de publicidad realizada por la Subsecretaría de Difusión y Prensa, la cual invadió todo tipo de publicaciones. El material preparado por la Subsecretaría también incluía notas sobre el presidente, su esposa y la labor grandiosa del justicialismo.⁹

En 1951, en el contexto de la reelección presidencial, la división de Acción Radial dentro de la Secretaría de Prensa y Difusión puso al aire dos audiciones extraordinarias: *Estrellas al mediodía*, por Radio El Mundo, y *Pienso y digo lo que pienso*, que se grababa en Radio del Estado y se repetía en cadena a las 20:30. En este último, participaban personajes populares como Luis Sandrini, Tita Merello, Juan José Míguez, Lola Membrives, Pierina Dealessi y Hugo del Carril, los cuales transmitían los contenidos preparados por la Subsecretaría.

7 En *Mujeres que bailan*, Navarro interpretó muchos de los dilemas de su vida privada. Su personaje, Graciela, era una mujer joven que abandonaba su pueblo para formarse como bailarina y triunfar en Buenos Aires. El cruce fortuito con un empresario, Enrique Rivera (una alusión a Cicchiti), le permitía montar su espectáculo. Asimismo, en la diégesis fílmica, Graciela se enfrentaba a la oposición de su novio por el baile y, ante la controversia, optaba por su carrera. Para afirmar su elección, sostenía: “Solo me casaría con un hombre que me aceptara como soy, como me conoció”. El amor por la profesión se enfrentaba al amor por un hombre y a la necesidad de adecuarse al rol que el ideal de domesticidad de la época demandaba.

8 “Prestigiosas figuras de Nuestra Escena, fundaron el Ateneo Cultural Eva Perón”. *Democracia*, 2 de agosto de 1950.

9 *Sintonía*, que pertenecía a la cadena oficial Alea S.A, presentaba en todos sus números correspondientes a 1950, en las primeras páginas, notas en las que Juan y Eva Perón aparecían como protagonistas. *Radiolandia* y *Antena*, ajenas a la cadena oficial, también publicaban en sus primeras páginas (aunque no en todos los números, porque su frecuencia, a diferencia de *Sintonía*, era semanal) la propaganda sobre la pareja presidencial que confeccionaba la Subsecretaría que dirigía Apold.

En el contexto de la campaña presidencial y con la posibilidad de un segundo mandato de Perón, muchos artistas hicieron pública su adhesión al peronismo y sumaron su nombre a la política de propaganda orquestada desde el Estado. En este contexto se desarrollaron las actividades del Ateneo, como la participación en eventos políticos o la emisión de comunicados (Leonardi, 2013). Su propósito era difundir el ideario peronista en el ámbito artístico, que se encontraba fragmentado políticamente. Karina Mauro (2015) analizó la oposición mayoritaria que había cosechado Perón en el gremio de los actores durante la campaña presidencial de 1946. Primó la consideración del entonces candidato del Partido Laborista como un tirano o líder autoritario, en una interpretación inescindible de la oposición entre el fascismo y la democracia vigente en los años de la Segunda Guerra Mundial y, por lo tanto, en cierta medida, anterior a la aparición pública del peronismo. Esta visión se sostuvo a pesar de que el accionar de la Secretaría de Trabajo y Previsión supuso una mejora en las condiciones de trabajo de los actores y actrices, con la resolución de demandas que venían de tiempo atrás.¹⁰

El Ateneo que presidía Navarro llevaba el nombre de su maestra política y, como tal, aspiraba a lograr la “identificación espiritual y cívica con los postulados que en constante y abnegada labor sostiene la señora Eva Perón”.¹¹ Las integrantes del Ateneo se sentían identificadas con “la labor humana y abnegada que cumple la esposa del primer magistrado”, a quien consideraban una fuente de “guía y de luz”.¹² Navarro afirmaba que la tarea que las convocaba tenía el objetivo de reunir a todas las compañeras del ambiente, sin importar si eran modestas o encumbradas, con el objetivo de proteger los derechos de las artistas como trabajadoras. Asimismo, en el discurso de inauguración del Ateneo, condenaba la indiferencia o la pasividad ante la política, en una revisión de su rol como artista popular que ubicaba al compromiso político entre uno de sus deberes. Afirmaba:

Para no cometer el crimen sin perdón de la indiferencia y la pasividad –incomprensibles en la era del justicialismo– nos hemos organizado y nos aprestamos a actuar. Como misioneras apasionadas de la doctrina y la obra del Líder. Como orgullosas abanderadas de Eva Perón. Como partes militantes de un pueblo que encontró en el justicialismo, su pasión nacional.¹³

10 En 1943, la Secretaría firmó el convenio Perón, un acuerdo entre las entidades que agrupaban a los empresarios teatrales, actores y autores y disponía que se recocieran mutuamente, conformándose un tribunal con delegados de cada parte y presidido por un representante de la secretaría, además de fijarse una recaudación para la caja de jubilaciones y pensiones. En 1945, se extendió la temporada mínima de 45 a 90 días, se fijó el pago de un depósito de garantía por parte de las empresas teatrales y un aumento del sueldo mínimo. En 1948, se suprimió la función *vermouth* que había acarreado numerosos conflictos desde su implementación en 1918, incluida la primera huelga de actores en 1919. El contrato mínimo se extendió de tres a cinco meses y el elenco básico pasó de diez a doce integrantes (Mauro, 2015).

11 “Prestigiosas artistas fundaron el Ateneo Cultural Eva Perón”, *Radiolandia*, año XXVI, 12 de agosto de 1950.

12 “El Ateneo Cultural Eva Perón se propone reunir en torno de un ideal a la familia artística”, *Radiolandia*, año XXVI, 19 de agosto de 1950.

13 Ídem.

Imagen 2. "Prestigiosas artistas fundaron el Ateneo Cultural Eva Perón", *Radiolandia*, año XXVI, 12 de agosto de 1950



PRESTIGIOSAS ARTISTAS FUNDARON EL ATENEO CULTURAL "EVA PERÓN"

UN núcleo de prestigiosas figuras de la escena, el cine y la radio acaba de concretar una iniciativa tan interesante como simpática, e trata de la fundación del Ateneo Cultural "Eva Perón", cuyos propósitos, expresados por sus fundadoras son los de propender a la difusión de toda expresión cultural y artística, y a la vez intensificar la difusión de las doctrinas peronistas, inculcando en el espíritu de los afiliados a la novel entidad los principios justicialistas que inspiran la obra del primer magistrado y de su señora esposa, Eva Perón.

Entienden igualmente las organizadoras del Ateneo Cultural "Eva Perón" que su participación en la vida nacional debe ser cada vez más activa, mediante el ejercicio de los derechos cívicos de la mujer, consagrados por la actual legislación justicialista.

AUTORIDADES DEL ATENEO

Las autoridades del Ateneo Cultural "Eva Perón" han quedado constituidas de la siguiente manera:

Presidenta, Fanny Navarro; vicepresidente, Virginia Luque; secretaria técnica, Sabina Olmos; secretaria administrativa, Pierina Dealesi; secretaria general, Perla Mux; tesorera, Silvana Roth; profesora, Nelly Daren; vocales: Melissa Zini, Iris Marga, Tullia Ciampoli, Rosita Contreras, Rosa Catá, Lea Conti y Adriana Alcock.

Como se ve, las autoridades de la nueva entidad están constituidas por conocidas y estimadas figuras de nuestro mundo artístico y algunas de ellas han alcanzado por méritos de talento el estrellato cinematográfico.

Al dar al Ateneo el nombre de la señora esposa del presidente de la Nación, sus organizadoras revelan una tendencia y una aspiración altamente auspiciosa, como lo es la de su identificación espiritual y cívica con los postulados que en constante y abnegada labor sostiene la señora Eva Perón.

Imagen 3. "El Ateneo Cultural Eva Perón se propone reunir en torno de un ideal a la familia artística", *Radiolandia*, año XXVI, 19 de agosto de 1950

EL ATENEO CULTURAL "EVA PERÓN" SE PROPONE UNIR EN TORNO DE UN IDEAL A LA FAMILIA ARTISTICA



Fanny Navarro, presidenta del Ateneo, y Virginia Luque, vicepresidente, con la señora Teresa Adalberto, Pierina Dealesi, secretaria general del Partido Peronista Femenino en la Capital Federal.

La Comisión Directiva en su visita a Eva Perón a fin de pedirle autorización para denominar al Ateneo Cultural con el nombre de la primera dama.

Perla Mux, Iris Marga, Pierina Dealesi, Fanny Navarro, Nelly Daren y Silvana Roth, algunas de las fundadoras del Ateneo, que de inmediato ha tenido la adhesión de muchas artistas argentinas.



EN nuestra edición anterior dimos al lector una novedad interesante registrada en el mundo artístico porteño, aunque de proporción muchísimo más vasta: la creación del Ateneo Cultural "Eva Perón". Un núcleo de artistas de sólido prestigio y de una enorme influencia se propuso a la difusión de toda expresión de cultura y arte en el ambiente. Tanto que, con un alto núcleo de asociadas, poco tiempo atrás había lanzado la idea. Y de inmediato tuvo ella amábilísima recepción el Ateneo su primera comisión directiva: Fanny Navarro, presidenta; Virginia Luque, vice; Sabina Olmos, secretaria técnica; Pierina Dealesi, secretaria administrativa; Perla Mux, secretaria general; y como vocales, Marga Roth, tesorera; Nelly Daren, profesora, y como, Catá, las

que se sienten nuestras mismas inquietudes y aspiraciones al mejoramiento cultural y artístico del país. Y nosotras entre todas y ya estamos montando nuestro refugio en buena centro: Florida y Diagonal Norte. No pedimos ayuda de nadie ni se hableramos de ella. Nos mueve y alienta un alto ideal de patria en ese sentido todas las sacrificios costosos siempre.

—Inaugurarán pronto esa sede.

—Que que dentro de muy pocos días. Allí, otra parte, esperamos a todas nuestras compañeras del ambiente, sin distinción de encumbradas o no. Todas las artistas son hermanas nuestras.

El modo en que Navarro percibía su rol político se condecía con el espíritu y celo misionero que caracterizaba a las activistas del Partido Peronista Femenino. Las militantes se sentían parte de una tarea cuasireligiosa, que era alimentada a través del empleo del vocabulario, aludiendo a ellas como "apóstoles de la doctrina" que predicaban la "verdad peronista" (Barry, 2009). La misión incluía la adoración pública de los líderes, tal como se expresaba en las palabras de Fanny Navarro.

El lanzamiento del Ateneo supuso una enorme publicidad para Navarro en las revistas del espectáculo. La Subsecretaría de Prensa y Difusión orquestó una campaña para apoyar a sus integrantes. En las revistas se multiplicaron las notas y entrevistas a Navarro, y en todas ellas se dedicaba un apartado a su tarea política al frente del Ateneo. Desde entonces, la adscripción al peronismo estuvo presente siempre que se nombraba a la actriz, ya sea en su rol institucional o haciendo mención a su devoción y culto por el presidente y su esposa.

Bajo el título "Fanny Navarro en una maravillosa etapa de su vida", *Radiolandia* recorría, con el formato tradicional de entrevistas a las estrellas, su situación profesional y sentimental. Navarro describía a su madre y sus hermanas como las depositarias de su amor filial y, más allá de esta referencia, no se mencionaba ningún romance ni su casamiento y posterior divorcio. De esta manera, Fanny Navarro aspiraba a presentarse según el canon que correspondía a las estrellas, como una mujer de familia, aunque con una particularidad. El relato no recaía en su rol de esposa, como era habitual entre las actrices. Al contrario, aludía a su propia madre, en una referencia considerada adecuada para las figuras masculinas, pero no para las femeninas. Además, le dedicaba un apartado a su tarea al frente del Ateneo, en el que mencionaba a Eva Perón como primera dama, pero también como "consejera y amiga", lo que daba cuenta del vínculo afectivo y político que mantenían.¹⁴

Imágenes 4 y 5. "Fanny Navarro en una maravillosa etapa de su vida", *Radiolandia*, año XXVI, 23 de septiembre de 1950



14 "Fanny Navarro en una maravillosa etapa de su vida", *Radiolandia*, año XXVI, 23 de septiembre de 1950.

Al igual que la labor artística, la vocación política no era socialmente aceptada para las mujeres. La política era considerada una actividad masculina y, como analizó Carolina Barry (2009), la convocatoria a las mujeres a través del sufragio femenino se hizo invocando una continuidad con su rol tradicional, como esposas y amas de casa. De esta manera, se aseguraba que las mujeres no hacían política, sino que se volcaban a la tarea social, en una extensión del altruismo que ejercían como madres y esposas en el seno familiar. El matrimonio con hombres de la política permitía el desenvolvimiento en un ámbito sujeto a las condenas morales en la mirada social. Esto explica la coincidencia entre Fanny Navarro y otras integrantes del Ateneo, que mantenían vínculos afectivos con políticos del peronismo.¹⁵ Se trataba de vínculos afectivos y profesionales, que facilitaban el tránsito para las mujeres que se aventuraban a ocupar roles sociales que eran considerados inconvenientes desde el punto de vista de la aprobación moral.

Los personajes que Navarro interpretó en la pantalla contribuyeron a construir y estabilizar la identificación entre la actriz y los sectores asociados con el peronismo. En *Suburbio* (León Klimovsky, 1951), representaba a una habitante de las zonas humildes y no urbanizadas que rodeaban las grandes ciudades. En *Marihuana* (León Klimovsky, 1950), era una mujer que provenía del interior con el sueño de triunfar en el arte y cuando se malograba el objetivo terminaba de cantante en una *boite* del bajo. En *Deshonra* (Daniel Tinayre, 1952), era una presidiaria, acusada de un crimen que no había cometido. Además, era una trabajadora, que se desempeñaba como enfermera en la casa de una mujer rica. La identificación con los migrantes internos, los habitantes de los suburbios, los trabajadores y los presidiarios, sectores postergados, marginados o ubicados en lo más bajo de la escala social permitió desde la pantalla la construcción de Fanny Navarro como una estrella peronista, en una caracterización que se sumaba a su “tipo” de mujer morena.

Fanny Navarro poseía la belleza atribuible a la mujer peronista. Para *Radiolandia*, “aquello de los caballeros las prefieren rubias es una profunda equivocación frente a Fanny Navarro [...] Negros sus ojos, negra su cabellera, es una auténtica expresión de la extraordinaria belleza de la mujer argentina”.¹⁶ La identificación de la mujer morena con lo popular y de la mujer rubia con la élite era una constante de los melodramas nacionales. Se trataba de una oposición que se replicaba en la vida privada de Navarro, en la cual la actriz compartía y disputaba con la rubia Elina Colomer a Juan Duarte. Elina era la hermana de Amanda Colomer, una periodista que se había desempeñado como agente de prensa de la Unión Democrática en las elecciones de 1946 y que, bajo el seudónimo Mendy, firmaba una columna de rumores en la revista *Radiolandia*. Su rubia cabellera, sumada a su origen social de clase media, permitía construir la noción de un triángulo amoroso en el que se enfrentaban las identidades políticas y los orígenes sociales.

Las tensiones entre el modo tradicional de ser una estrella y los nuevos componentes asociados a la estelaridad de Navarro se hicieron presentes en las revistas. *Antena* ubicaba a Fanny Navarro entre las estrellas de primera magnitud: “Hay una brillantísima constelación que está ubicada en los cien mil –y de ahí para arriba– por película. Integran esa constelación Zully Moreno, Fanny Navarro, Amelia Bence y Delia Garcés”. Sobre la situación de Navarro, la revista consideraba que su ascenso a los primeros planos se debía a la “vocación y laboriosidad que son su principal característica”. El éxito de sus últimas producciones y la acogida

15 Era el caso de la secretaria general, Perla Mux, que contrajo matrimonio con el diputado José Francisco Saponaro y de la vocal Malisa Zini, casada con Roberto Petinatto, por entonces Director de Institutos Penales. Una situación similar se planteaba con algunas actrices casadas con directores u otros miembros de ámbito del espectáculo.

16 “Fanny Navarro en una maravillosa etapa de su vida”, *Radiolandia*, año XXVI, 23 de septiembre de 1950.

del público explicaban su cotización.¹⁷ En el relato de las revistas, el éxito de Fanny Navarro se manifestaba en el esfuerzo, a través del trabajo y el estudio. De esta manera, el triunfo se recostaba en los valores que el campo del espectáculo había construido en los años previos al peronismo y que este no transformó. Sin embargo, esta versión convivía con la atribución de nuevos elementos que explicaban la particularidad de Navarro. Para explicar su trayectoria, *Radiolandia* reivindicaba el valor del trabajo como era habitual en el relato meritocrático que correspondía a las estrellas. Sin embargo, lo recubría de nociones asociadas a la lucha y la abnegación, que recreaban el modo en que se presentaba la labor de Eva Perón. Refiriéndose a Navarro, afirmaba:

Nunca descansará [...] hay mucho que hacer, máxime contando con el apoyo y la simpatía de Eva Perón, cuya labor, como saben, es abrumadora. ¿Cómo podríamos sentirnos cansadas, fatigadas, sabiendo cuánto hace ella? No, nada de descansar. Trabajar y trabajar bien y para el pueblo, esa es la orden.¹⁸

Los valores tradicionales del sistema de estrellas, se resignificaron en el contacto con la política. Fanny Navarro se presentaba como una trabajadora incansable y, al mismo tiempo, como defensora de las artistas como mujeres trabajadoras. Al igual que Eva Perón, su modelo, estaba dispuesta a ofrendar cualquier tipo de bienestar personal en el altar de la causa peronista, a la que se entregaba sin medida:

Para Fanny la labor que cumple al frente del Ateneo es lo fundamental. Todo lo demás, inclusive su carrera, pueden esperar. Se entrega plena, íntegramente al Ateneo, aunque al hacerlo tenga que postergar los sueños artísticos que hay en su interior.¹⁹

La imagen pública de Navarro supuso una novedad de la figura estelar, sostenida en nuevos pilares, que excedían la calidad artística en relación con el mérito o el talento, e incorporaban el arte en una matriz política, tal como había ocurrido con Eva Perón. Sin embargo, en el relato meritocrático del ascenso que estaba vigente en el mundo del espectáculo, la política era considerada una desviación o un “atajo”, una forma de llegar a los mismos resultados sin condiciones individuales. El “mito negro” de Fanny Navarro se construyó sobre las ideas vigentes en el mundo del espectáculo. Para los opositores, el compromiso político fue interpretado como una herramienta para llegar a los primeros planos. De forma paralela, se descalificaba su labor por estar asociada al oficialismo y le negaba validez a su capacidad profesional.

Además de su rol al frente del Ateneo, la construcción de Navarro como estrella militante, incluyó la participación en actos oficiales y en los contenidos teatrales, radiofónicos y cinematográficos organizados desde la Subsecretaría de Prensa y Difusión, para transmitir el ideario peronista. De esta manera, la actriz se transformó en una de las piezas claves de la implementación de políticas culturales durante el peronismo.

En la arena teatral, la realización de obras clásicas por figuras populares constituyó una estrategia en el proyecto de acercar a las masas a la cultura universal. El Nacional Cervantes montó la obra de Shakespeare *La fierecilla domada*, en ocasión de las fiestas con que el país celebró el aniversario del 17 de octubre de 1950. Fanny Navarro estuvo al frente de la obra, como actriz principal. Entrevistada en su camerino por *Radiolandia*, la revista comprobaba el “fervoroso culto” que la estrella rendía al ideario justicialista: “Retratos de Perón y Evita, banderines, emblemas y frases de ambos forjadores del justicialismo cubren las paredes de su

17 “Aparecen las remuneraciones de estrellas y astros, que ya alcanzan cifras no soñadas hace apenas unos años”, *Antena*, año XXI, 27 de marzo de 1951, n° 1044.

18 “Fanny Navarro en una maravillosa etapa de su vida”, *Radiolandia*, año XXVI, 23 de septiembre de 1950.

19 *Radiolandia*, Año XXVI, 6 de enero de 1951, n° 1186.

camerín [sic].²⁰ La actriz también interpretó a *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, bajo la dirección de Discépolo, en el mismo teatro. Corría mayo de 1951 y, en el *hall* del teatro, las representaciones de la pieza eran acompañadas por las exposiciones organizadas por la Subsecretaría, bajo el nombre de “Realizaciones del gobierno justicialista” y “Eva Perón y su obra social” (Leonardi, 2010).

Fanny Navarro estuvo identificada con la obra justicialista y en particular, con Eva Perón, que se constituyó en la principal referente del justicialismo, junto con su esposo Juan Domingo. Algunos sectores del justicialismo impulsaron su candidatura a la vicepresidencia para el segundo mandato de Perón. El 22 de agosto de 1951, la Confederación General del Trabajo (CGT) organizó una multitudinaria manifestación para apoyar su candidatura. Las actrices integrantes del Ateneo se hicieron presentes y marcharon con pancartas, junto a otras actrices que no formaban parte de la militancia (Leonardi, 2013).

Luego de anunciar su renunciamento por radio, Eva Perón continuó con su labor política, aunque su salud se encontraba deteriorada. Si bien logró asistir a la asunción de la segunda presidencia de Perón, murió poco después, el 26 de julio de 1952. Luego de los masivos funerales organizados por su muerte, el Ateneo le dio forma a su propia despedida a la “abanderada de los humildes”:

... estaban allí presentes, junto a las grandes luminarias del cine, la radio y el teatro, todos los que integran las filas de la colonia artística, desde los más encumbrados, hasta los más humildes. Actrices y actores, directores y argumentistas, técnicos y trabajadores todos se sumaron a la acongojada concurrencia.²¹

La institución que dirigía Fanny Navarro se erigió como organizadora de la despedida del mundo artístico frente a la muerte de Eva Perón y su figura se identificó cada vez más con la de su mentora política. Unos días después fue la protagonista de un ciclo de cuatro audiciones transmitidas en cadena nacional. Con el nombre de *La razón de mi vida*, glosaban capítulos del libro de Eva Perón que se convirtió en emblema tras su muerte.²²

En abril de 1953, Juan Duarte murió de forma sospechosa. Con Eva y Juan Duarte, Fanny Navarro perdió a sus dos protectores dentro del peronismo y quedó a merced del “zar del cine”, el apodo que expresaba la decisiva influencia de Apold en el mundo artístico. Clara Kriger (2009) señaló la prevalencia de la lógica amigo/enemigo en el ejercicio de la censura. Navarro no contaba con las simpatías de Apold y desde 1953, su estrella se fue apagando. Ese año el Ateneo pasó a denominarse “Unidad Básica Cultural Eva Perón” y Delia Parodi reemplazó a Fanny Navarro al frente de la institución. Bajo la nueva dirección, se consolidó como centro de formación cultural, en el que se brindaban clases de arte escénico, folklore, cine, coro, etc. de forma gratuita (Leonardi, 2013). Se dejaba de lado el perfil militante que había tenido el Ateneo, con su participación en actividades que respondían a políticas oficiales y en eventos políticos. De forma simultánea, el nombre de Fanny Navarro era cada vez menos mencionado en las revistas del espectáculo. Durante ese período y hasta la caída del peronismo, filmó una sola película, *El grito sagrado* (Luis César Amadori, 1954) en la que interpretó a Mariquita Sánchez de Thompson, una mujer comprometida con la independencia de la patria, que en su vocación política evocaba a una figura más reciente, Eva Perón (Maranghello e Insaurralde, 1997).

20 “Fanny Navarro es la actriz que más miedo le tiene a la pantalla”, *Radiolandia*, año XXII, 6 de enero de 1951, n° 1186.

21 “El Ateneo cultural femenino hizo oficiar un funeral por Eva Perón”, *Radiolandia*, año XXVII, 16 de agosto de 1952, n° 1270.

22 Ver “Notable labor de Fanny Navarro”, *Radiolandia*, año XXV, 30 de agosto de 1952, n° 1272.

Imagen 6. "El Ateneo cultural femenino hizo oficiar un funeral por Eva Perón", *Radiolandia*, año XXVII, nº 1270, 16 de agosto de 1952



La película tenía como objetivo recordar y reivindicar la obra de Eva Perón a través de una figura del pasado, que fue una de las primeras mujeres argentinas políticamente activas. No se recurrió a una película que contara la vida y la lucha de Eva Perón, que más adelante se convertiría en uno de las personalidades predilectas para el cine nacional y extranjero. Como afirma Clara Kriger (2009), el peronismo no recurrió en las películas de ficción a referencias políticas explícitas, en las que se expusieran los líderes justicialistas o el movimiento de masas. Con Eva fallecida, y bajo la dirección de Amadori, que había guionado y filmado sus funerales en el cortometraje producido por la Subsecretaría de Prensa y Difusión, *Eva Perón Inmortal* (1952), surgía el proyecto de dedicarle una película de ficción, pero evitando su protagonismo de forma directa.

Imagen 7. "El grito sagrado trae una vibrante página histórica muy bien dirigida", *Radiolandia*, año XXIX, nº 1364, 5 de junio de 1954



"EL GRITO SAGRADO" TRAE UNA VIBRANTE PAGINA HISTORICA MUY BIEN DIRIGIDA



El señor Raul Alejandro Apold, subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación, asistió, en compañía de su señora esposa, a la "premier" de gala de "El grito sagrado". Aquí los vemos en compañía de amigos personales.

TANTO por la grandiosidad del tema, como por la jerarquía de su realización, "El grito sagrado", presentada por Artistas Argentinos Asociados la "Viepera de nuestra magna fecha patria en el Gran Rex, es una producción nacional, ya que su equilibrio cinematográfico tiene una centralización coesa. Pablo Miguel Obligado, autor del libro cinematográfico, toma uno de los más brillantes episodios de nuestra historia, la de Mariquita Sánchez de Thompson, y lo ramifica poéticamente en una biografía, esta mujer se dibuja con vigoroso colorido desde su adolescencia hasta su inmortal episodio de las invasiones inglesas, la formación del primer gobierno patrio, para concluir con la íntima reconciliación con Domingo Faustino Sarmiento, y su amor, su fe sin límites en el capitán Martín Thompson y su intuición femenina, prentiendo, en pantalanes líricos marítimos, la muerte de su amado, que vino del mar y el mar se lo llevó, como se humanizan sin caer en ningún momento en el escatológico, en un idealización peligrosa. Un despliegue fastoso y perfectas del Caballo, el puerto, las calles del naciente Buenos Aires, el mercado de esclavos, etc., dan a esta película un marco realista, naturalidad convincente y un tono de honesta épica admirable.

DIRECCION E INTERPRETES

Luis César Amadori cumple con esta producción su mejor labor directiva. Ha sortado brillantemente situaciones peligrosas, combatiendo a sus personajes con cuidado de maestro. Suaviza situaciones teatrales y diálogos artificiales, eleva en todo momento las frases famosas y los hechos sobe que extra el cine. Fanny Navarro personifica a Mariquita Thompson con convicción y brío y aunque ella es eje central y absoluta del tema, no desentona ni decae un solo momento. Quizás, podría reprochársele la caracterización en la época de su ancianidad, un poco bruta cuando los primeros planos destacan los arrugados faciales, pero esto no tiene nada que ver con su composición auténtica, en verdad y a lo largo de la evolución del personaje totalmente centrada.

Carlos Corra, encarnando al apuesto y valiente capitán Thompson, logra también una de sus mejores labores cinematográficas. Tiene simpatía, desenvoltura y el público lo siente en el papel. Eduardo Cuitiño vive un papel desacomodado, el de fray Cayetano, y lo manija con sobriedad y comprensión. Antonia Herrero, en la hocha madre de Mariquita, destaca como siempre sus innegables y tantas veces probadas condiciones de gran actriz. Antonio Martínez, Aída Luz, que revive a Remedios Escalada de San Martín, Luis Melina Castro, en el sufrido esclavo, y el resto del notable reparto componen equilibradamente notorios personajes. Entre sus muchos méritos, cabe destacar el esfuerzo creativo de la escenografía, puntal fuerte de este tipo de temas y que fue concebida por Gótzl y Vassallo. La música matiza, con sabor a la época, los grandes momentos del film y fueron compuestas especialmente por Tito Ribero. Otro eslabón sobresaliente de esta conjunción de valores es la fotografía, que ha sido realizada con un gran sentido plástico por Francisca Benieger. Pospusimas son las fallas de esta película, y las que hay pasan casi inadvertidas ante la grandiosidad de su evocación, plena de gestos heroicos, que hacen palpitar en nuestra sensibilidad el agradecimiento emocionado por los grandes gestores de nuestra patria.

Luis César Amadori, el felix realizador del extraordinario film, aparece aquí acompañado de Zully Moreno, su popular esposa, antes de comenzar la exhibición de la extraordinaria novedad, presentada en el Gran Rex por Artistas Argentinos Asociados.



Los papeles sobresalientes de "El grito sagrado": Pedro Miguel Obligado, el conagrado poeta argentino, autor del libro cinematográfico, y el actor Eduardo Cuitiño, que vive en el largometraje el personaje de fray Cayetano, con su esposa, Irma Riquelme.

Radiolandia anunció su estreno en junio de 1954 y le dedicó palabras de aliento a la película y a su director. En las imágenes, que habitualmente combinaban fotografías de las figuras del espectáculo que asistían a la premier y de los protagonistas del film, estaba llamativamente ausente Fanny Navarro. En la presentación, se los veía al subsecretario de Prensa y Difusión, Apold, y al director del film, Amadori, junto a su esposa y estrella del espectáculo Zully Moreno, pero no había fotos de ningún segmento de la película que mostrara a la protagonista del film. Sobre su desempeño, se afirmaba que "personifica a Mariquita Sánchez de Thompson con convicción y brío y, aunque ella es eje central y absoluto del tema, no desentona ni decae un solo momento".²³ En su carácter de representante de Eva Perón en el mundo del espectáculo, *El grito sagrado* se nutría de su interpretación para lograr la evocación y reivindicación de una figura emblemática del justicialismo.

23 "El grito sagrado trae una vibrante página histórica muy bien dirigida", *Radiolandia*, año XXVI, 5 de junio de 1954, nº1364.

Consideraciones finales

El peronismo utilizó los géneros de la cultura de masas como base del desarrollo de un aparato propagandístico que incluyó la radio, el cine y el teatro. Las figuras del espectáculo fueron piezas claves en la difusión de la obra de gobierno, y la Subsecretaría de Prensa y Difusión contó con su apoyo para modular el mensaje político en términos de la cultura de masas. De esta manera, algunas estrellas añadieron una nueva dimensión, el compromiso político con un gobierno popular, como parte de su identidad. El paso de Eva Duarte por el mundo del espectáculo ilustra las características de su afirmación como estrella militante y las consecuencias del acercamiento a la política. La notoriedad que Eva alcanzó como actriz era inseparable de su compromiso con las ideas del gobierno y, aunque su postura fue calificada como “arribista”, su historia personal demostró que el compromiso político no era falso o un escalón para alcanzar otro fin. Al contrario, Eva dejó de ser actriz, pero nunca abandonó la política. Más adelante, la figura de Fanny Navarro se trazó sobre los contornos del breve paso por el mundo del espectáculo de Eva Duarte.

La visión tradicional afirmaba que Navarro logró posicionarse en el mundo del espectáculo a partir de su relación sentimental con Duarte y del vínculo con Eva Perón. Maranghello e Insaurralde (1997) ofrecieron un enfoque alternativo en el que reivindicaron la trayectoria de Navarro previa al peronismo que, aunque no había logrado posicionarla en los primeros planos, permitía dar cuenta de su capacidad profesional. De esta manera, se oponían a la idea de Navarro como una actriz “inventada” por el peronismo.

En este trabajo y en línea con otras investigaciones (Leonardi, 2013), propusimos una lectura que puso en primer plano la resignificación de lo que simbolizaba ser una estrella a partir de su figura. Fanny Navarro tuvo un rol institucional, al frente del Ateneo y se posicionó como estrella militante. La relación personal con Eva Perón, y el reconocimiento como su jefa política, la acercó a la obra de la primera dama. La presencia de Perón y Eva Perón en representaciones llevadas a cabo en ocasión de festejos políticos o por iniciativa de alguna repartición estatal contribuyó a crear para Fanny Navarro una nueva figura estelar, construida sobre la participación en un proyecto político. De esta manera, su rol militante incorporaba una nueva dimensión a las nociones de estrellato sostenidas hasta entonces.

Eva Perón falleció en 1952 y su hermano Juan Duarte, amante de Navarro, en 1953. A partir de ese momento, sufrió las consecuencias de la enemistad con Apold, que se reflejó en la mengua de las alternativas laborales y de la publicidad sobre su figura. Ser peronista no era una garantía en este sentido y Navarro sufrió un *apartheid* político antes de 1955. Es necesario evitar caer en generalizaciones sobre el peronismo, porque no era un espacio homogéneo; ni durante sus dos gobiernos se mantuvieron intactas las jerarquías del mundo del espectáculo. La vigencia de Navarro, por ejemplo, fue breve y abarcó un período de tres años, entre 1949 y 1952.

Siguiendo a Ferreyra (2016), luego del golpe de Estado de 1955, la autodenominada “Revolución Libertadora” se propuso investigar las supuestas irregularidades producidas durante la gestión del gobierno depuesto. Para hacerlo, se crearon 60 comisiones que respondían tanto a la estructura burocrática como al ritmo y la lógica de la investigación. Se trató de un proceso mediado por la intencionalidad político-ideológica de “desperonizar” y el resultado de las investigaciones se utilizó para judicializar a los opositores, aunque la mayoría de los casos quedaron sin sentencia por no existir evidencia válida.

Ante la comisión encargada de investigar las irregularidades en la industria cinematográfica y teatral, se presentó Fanny Navarro, quien declaró como testigo del caso “Duarte”. Se la sometió a un interrogatorio sobre sus relaciones con Juan, su amistad con Eva Perón, el origen de sus ingresos y su desempeño al frente del Ateneo Eva Cultural. El trabajo de las

comisiones se continuó con la creación de una Junta Patrimonial, a la que pasaron los bienes “malhabidos”. La interdicción sobre los bienes de Navarro se prolongó hasta 1957 cuando fue declarada “libre de culpa y cargo”.

El castigo que Fanny Navarro recibió del gobierno se conjugó con la condena moral del campo cultural. No estuvo prohibida ni detenida. Simplemente no la llamaban. A mediados de los años sesenta, Paco Jamandreu la visitó en su hogar y relató la experiencia:

Fui a Castex y la encontré sentada en un silloncito, envuelta en una pañoleta de lana, con la luz y el gas cortado por la falta de pago. La pareja que la servía –valet y mucama– merodeaba, porque querían quedarse con su casa, dado que se sentían acreedores. Vi que ya no tenía ganas de vivir [...] Después de la caída de Perón su imagen quedó muy deteriorada, aunque también Apold se había encargado de difamarla” (citado en Maranghello e Insaurralde, 1997: 335).

La leyenda que la identificaba como una actriz inventada por el peronismo sin mérito actoral alguno le impidió recomponer su carrera. La situación alteró su estabilidad psíquica y murió en 1971, a la edad de cincuenta y un años.

Bibliografía

- Altamirano, C. (2001). *Bajo el signo de las masas*. Buenos Aires: Emecé.
- Barry, C. (2009). *Evita Capitana. El partido peronista femenino 1949-1955*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Calzon Flores, F. (2020). *Ídolos del espectáculo y cultura de masas. Las estrellas de cine en Argentina durante el período de producción industrial, 1933-1955*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Dyer, R. (2001 [1970]). *Las estrellas cinematográficas*. España: Paidós.
- Ferreira, S. (septiembre-diciembre de 2016). “Las comisiones investigadoras durante la Revolución Libertadora. Usos del archivo en la historiografía sobre peronismo y antiperonismo”. *Quinto Sol*, vol. 20, n° 3.
- González Velasco, C. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2019). *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40*. Buenos Aires: Ciccus.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2021). *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lamarque, L. (1986). *Libertad Lamarque. Autobiografía*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Leonardi, Y. (2013). “Arte y militancia durante el primer peronismo: El Ateneo Cultural Eva Perón”. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Mendoza: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.
- (2010). “Espectáculos y figuras populares en el circuito teatral oficial durante los años peronistas”. En Soria, C.; Cortés Rocca, P. y Dieleke, E. (eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina Moderna*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lindenboim, F. (2019) “La Subsecretaría de Informaciones en los radioteatros: la construcción de hegemonía y una estética del peronismo en acto”. Primeras Jornadas Internacionales del Instituto de Artes del Espectáculo. Buenos Aires: UBA.
- Maranghello, C. e Insaurralde, M. (1997). *Fanny Navarro o un melodrama argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.

- Matallana, A. (2006). *Locos por la radio. Una historia social de la radiotelefonía en Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mauro, K. (2015). "La actuación durante el primer peronismo. Políticas laborales y procedimientos estéticos". En Leonardi, Y. (dir.), *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Mercado, S. (2013). *El inventor del peronismo. Raúl Apold, el cerebro oculto que cambió la política*. Buenos Aires: Planeta.
- Navarro, M. (2005 [1981]). *Evita*. Buenos Aires: Edhasa.
- Sarlo, B. (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Torre, J. C. (2001). *Los años peronistas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Zanatta, L. (2011). *Eva Perón. Una biografía política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pasolini, R. (2013). *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.

La prensa deportiva y la educación de las masas. El caso de los árbitros ingleses en la Argentina

Sport Journalism and the Instruction of the Masses. The Case of the English Referees in Argentina

Daniel Szabón*

Resumen

En mayo de 1948 la Asociación de Fútbol Argentino (AFA) adoptó una medida inédita: la contratación de árbitros provenientes del campeonato británico para desempeñarse en los partidos de primera división de la liga argentina. Una larga lista de polémicas y escándalos, referidos tanto a las prerrogativas de las que gozarían los equipos "grandes" como al mal comportamiento de jugadores y espectadores, alimentaron esta decisión, bien recibida por varios de los actores participantes del espectáculo futbolístico local. Con varios cambios a lo largo del tiempo, la presencia de árbitros británicos en el fútbol argentino se prolongó hasta 1958.

El episodio dio lugar al despliegue de numerosas intervenciones periodísticas en las que, al mismo tiempo que se presentaba a los *referees* importados como encarnación de idoneidad, justicia y conocimiento del reglamento, se los oponía a las características negativas que se adjudicaban a la idiosincrasia del fútbol local, tanto en la indisciplina de los jugadores como a la incultura e intemperancia de los espectadores. Más allá de la especificidad deportiva, tales intervenciones eran portadoras de una fuerte carga político-ideológica, en la que se cruzaba la clásica contraposición entre males locales y bondades foráneas con una aplicación ingenua del modelo del trasplante y con la necesidad de reeducar y poner límites a los desbordes de los actores locales siguiendo el ejemplo importado. Sobre tales discursos tratará este artículo.

Palabras claves: deporte, peronismo, violencia, normas.

Abstract

In May 1948, the Argentine Football Association (AFA) adopted an unprecedented measure: the hiring of referees from the British championship to play in the first division matches of the Argentine league. The decision was fueled by a long list of controversies and scandals, referring both to the prerogatives that the "big" teams would enjoy and the bad behavior of players and spectators, and it was well received by several actors participating in the local football scene. With several changes over time, the presence of British referees in our football lasted until 1958.

The episode led to the deploying of several journalistic interventions, presenting the imported referees as the embodiment of suitability, justice and knowledge of the regulations, as well as opposing them to negative traits attributed to the idiosyncrasy of local football, both in the indiscipline of the players and the in-

* Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional Arturo Jauretche, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Contacto: dszabon@gmail.com.

temperance and lack of education of the spectators. Beyond the specificities of the sporting event, such interventions were strongly political-ideologically charged, intersecting the classical contrast between local evils and foreign benefits intersected with a naive application of the transplant model and with the need to re-educate and set limits. to the overflows of local actors following the imported example. This article will deal with such speeches.

Keywords: sport, peronism, violence, norms.

Introducción

El temprano y acelerado desarrollo de los espectáculos deportivos en la Argentina en las primeras décadas del siglo XX se tradujo de modo casi inmediato en un formato periodístico propio del nuevo fenómeno, a su vez parte de las transformaciones que atravesaba la prensa durante el período, como resultado de la conformación de un mercado de entretenimientos culturales que requería la adopción de formatos y lenguajes propios capaces de satisfacer las demandas de estos nuevos consumidores.¹ Al igual que ocurrió con productos como el cine, el teatro o la música, la cobertura de los deportes de atractivo masivo por parte de la prensa (en primer lugar, el hipismo y el boxeo, y, posteriormente, el fútbol) supuso la aparición de discursos periodísticos particulares, basados tanto en novedosos mecanismos de interpelación a los lectores como, sobre todo, en un original posicionamiento de parte de los medios gráficos.

Si bien existieron notables diferencias en este sentido —con algunas estrategias más inclinadas a una identificación del medio de prensa con “la voz de la tribuna”, mientras que otras preferían dirigirse a sus lectores desde una posición de mayor autoridad—,² adoptaron una clara postura didáctica e intentaron no solo instruir a sus lectores (identificados tempranamente en algunos medios con los “hinchas”) en todo lo referido al reglamento del fútbol, sino, aún más, educarlos en cuanto al comportamiento que debía esperarse de ellos en relación con el espectáculo deportivo. Esta pretensión pedagógica, sin dudas, fue mucho más marcada en la prensa política, sobre todo en aquellos movimientos que recelaban de los deportes de masas y exhortaban a sus lectores a preservar su “cultura moral”,³ pero también puede hallarse en distintos exponentes del periodismo comercial (Bergel y Palomino, 2000).

En este trabajo⁴ nos concentraremos en la cobertura dada por la prensa diaria porteña⁵ a la medida adoptada en 1948 por la Asociación de Fútbol Argentino (AFA): contratar jueces británicos para desempeñarse en la primera división de la liga argentina en reemplazo de sus pares locales. La iniciativa resultó de una larga serie de situaciones polémicas que se tradujeron en la impresión generalizada de que el nivel del arbitraje local impedía el desarrollo normal del espectáculo futbolístico. La imagen de corrección de la que gozaban los *referees* importados, insospechados por su lejanía geográfica y cultural de parcialidad a favor de los equipos locales

1 La bibliografía sobre el lugar del periodismo en la conformación del mercado de productos culturales en el Buenos Aires de las primeras décadas es amplia; citamos únicamente algunas referencias: Ford *et al.* (1983); Rivera (1998); Saitta (1998 y 2000); Servelli (2021). Sobre el periodismo deportivo: López y López (2012).

2 La contraposición más evidente, en materia deportiva, es la que opone el discurso de *Crítica* al de publicaciones como *El Gráfico*; el panorama, desde luego, es mucho más rico y variado; ver Saitta (1998) y Archetti (1995).

3 Ver, para el caso del socialismo argentino, Martínez Mazzola (2014) y Guiamet (2014 y 2018).

4 El siguiente artículo es una versión modificada de un trabajo ya publicado (Sazbón, 2022a), originalmente una ponencia presentada en el VI Congreso de la Red de Estudios del Peronismo de 2018 (junto con Julio Frydenberg).

5 Han sido consultados los siguientes diarios: *Clarín*, *Crítica*, *El Día*, *El Mundo*, *La Nación*, *La Razón* y *Noticias Gráficas*.

más poderosos, alimentó una decisión que fue, en general, bien recibida; con nombres que se fueron renovando, los árbitros ingleses permanecerían en el fútbol argentino hasta 1958.

El episodio dio lugar al despliegue de numerosas intervenciones periodísticas en las que, al mismo tiempo que se presentaba a los *referees* importados como encarnación de idoneidad, justicia y conocimiento del reglamento, se oponían estos atributos a los rasgos negativos que la prensa adjudicaba a la peculiar idiosincrasia del fútbol local, con énfasis en la indisciplina y falta de “deportivismo” de los jugadores, así como en la incultura e intemperancia de los espectadores, poco afectos a tolerar las decisiones arbitrales que contradecían sus propios criterios. Si bien enfocadas explícitamente en la temática futbolística, tales intervenciones eran claramente portadoras de una fuerte carga ideológica, en la que la contraposición entre males locales y bondades foráneas alimentaba una pedagogía cívica asentada en la preocupación por poner límites a los desbordes. De acuerdo con la implícita antropología política sobre la que descansaban estos diagnósticos, el trasplante de costumbres y hábitos importados de Europa tendría un efecto aleccionador y disciplinante sobre los sectores populares argentinos –jugadores e hinchas–, aquejados por una ingénita incapacidad para adecuarse a normas y disciplinas.

Significativamente, en un escenario periodístico cruzado por sus diferencias y tensiones (desde los diferentes “contratos de lectura” propuestos por las publicaciones, con sus naturales diferencias de estilos [Verón, 1985; Steimberg, 1993] hasta su inscripción en las divisiones políticas propias de la Argentina del primer peronismo, pasando por su natural competencia en el mercado editorial) estas miradas fueron hasta cierto punto ecuménicas. Esta relativa universalidad, al mismo tiempo que podría estar expresando algunos rasgos propios del lugar de enunciación adoptado por el periodismo deportivo –su ya referida tendencia a adoptar posturas pedagógicas y moralizantes frente a las conductas del resto de los protagonistas de los espectáculos masivos (Frydenberg, 2011)–, tributa también a la peculiar autonomía relativa de la esfera deportiva en el escenario sociocultural (Gruneau, 1980),⁶ apreciable en las especificidades de los discursos de prensa que lo tienen como objeto.

Indisciplina y desbordes en el fútbol argentino: “enseñar a los muchedumbres”

Los problemas que debía afrontar el arbitraje argentino, tanto por los desbordes del público en las canchas como por la indisciplina de los jugadores, son consustanciales a la historia misma del fútbol en la Argentina desde el momento en que adquirió cierto grado de popularidad. Los episodios más o menos violentos –desde insultos y agresiones verbales hasta invasiones de campo, lanzamiento de proyectiles y agresiones con armas de fuego– aparecen ya en los albores del siglo XX y motivaron en muchos casos la intervención de fuerzas policiales. Las dificultades de jugadores y espectadores para aceptar lances de juego o fallos arbitrales contrarios a su percepción acerca de lo que era “justo” fueron motivo de preocupación temprana del periodismo; en contraste, la aceptación de la derrota y, sobre todo, de la autoridad arbitral era uno de los principales atributos que indicaba la posesión de “caballerosidad deportiva” o *fair-play*, cualidad propia del fútbol practicado primigeniamente en la Argentina por los miembros de la colectividad británica (Frydenberg, 2011).

Tal situación estructural tendió a agravarse desde la década de 1920, cuando la popularización del fútbol dio paso a su “espectacularización” y masificación. En 1926, la amnistía

⁶ La ubicación del deporte en relación con los condicionantes propios del funcionamiento de la estructura social (económicos, políticos, sociales, etc.) que se empleará en este trabajo abrevia en postulados como el citado de Gruneau; más en general, ver la idea de “zona libre” o “espacio liminar” que Archetti (1999) adopta de Victor Turner, utilizada luego por Frydenberg (2011).

general decidida por la Asociación –entonces presidida por el empresario periodístico Natalio Botana– a jugadores suspendidos o expulsados por actos de indisciplina (principalmente amenazas a los árbitros) dio como resultado la primera huelga de los *referees* criollos, desautorizados por esta medida inconsulta.⁷ Si bien la huelga tuvo una resolución rápida, ilustra bien la complejidad de las relaciones entre los componentes del espectáculo futbolístico: jugadores, dirigentes, árbitros y periodistas.⁸ A todos ellos se dirigía la Asociación de Football cuando llamaba a constituir un “frente único” para enfrentar los “desórdenes”:

El peor mal que sufre el football consiste en la falta de caballerosidad de los partidarios del team vencido. Contra ese mal deben formar un frente único los periodistas, los dirigentes del deporte y el público culto que concurre a las canchas. Hay que **enseñar a las muchedumbres** a conducirse cuando el resultado de la lucha es adverso a sus simpatías (AAAmF, *Memoria y Balance*, 1930: 22; el destacado es propio).⁹

Al menos en lo que hace a la prensa, este llamado no parecía necesario, ya que su discurso tendía espontáneamente a la recriminación a los responsables de las situaciones violentas (jugadores, hinchas, dirigentes, árbitros), distinguiendo pedagógicamente, como pedía la Asociación, entre quienes respetaban la necesaria disciplina y aquellos que no lo hacían. Así, podía saludar a los jugadores de River y Rosario Central por su desempeño “sin gestos de disconformidad”,¹⁰ o a los simpatizantes del equipo riverplatense por la dignidad con la que “supieron perder” de locales contra Quilmes, al que despidieron “con una sostenida ovación”,¹¹ y censurar a la parcialidad de Boca Juniors –o, más precisamente, a un “núcleo pequeño, revoltoso y rebelde”, a quienes “solamente puede calmar la policía” usando mangueras de agua– por confundir su fidelidad a los colores con hechos propios de “exaltados que no saben medir el alcance de sus actos”, dictaminando que “así no se alienta”.¹²

En cuanto al arbitraje, las reconveniones del periodismo irán en la misma dirección, hablando de su “estado de descomposición” y de la “absoluta falta de carácter” de la mayoría de los árbitros, notoria en la tolerancia que exhiben ante “gestos e insultos” de los jugadores.¹³ Hacia 1930, la violencia contra los árbitros era tan grave que se llegó a considerar peligroso que el periodismo informara los nombres de los designados para dirigir partidos de importancia, dado que esto podía llevar a que recibieran apremios de algún tipo (Frydenberg, 2011: 163). A fines de esa década, “frente al consabido problema del referato”, la AFA creó una “Academia de Referees” (1939),¹⁴ así como una “Comisión Neutral de Referees” (1940) para evitar sospechas de parcialidad en la designación de jueces. Por su parte, en esos años los propios réferis comenzaron a dar pasos para hacer oír su voz: a la revista *El árbitro*, que buscaba enfrentar las críticas “malintencionadas” de la prensa, se le sumó en 1942 su agremiación en lo que hoy es la Asociación Argentina de Árbitros, con el objetivo de ejercer una “defensa corporativa” ante las dificultades que atravesaban en el desarrollo de su actividad” (Martínez de León, 2014). En 1944, en protesta por la agresión sufrida en un partido de segunda división, los árbitros decidieron “abstenerse” de participar en la fecha siguiente; la AFA respon-

7 La amnistía fue dictada por el empresario periodístico Natalio Botana, entonces presidente de la Asociación; ver Saítta (2002).

8 Para un panorama de la situación en otros puntos del país, ver Reyna (2021) y Roldán (2012: 161).

9 “Los desórdenes en los partidos de football”, Asociación Argentina Amateurs de Football (AAAF), *Memoria y Balance*, 1930, p. 22.

10 “Así es como deberían comportarse siempre”, *El Mundo*, 22/8/1949.

11 “Así se pierde”, *El Mundo*, 10/4/1950.

12 “Así no se alienta”, *El Mundo*, 10/10/1949.

13 Offside (José Torrado): “Reflexiones futbolísticas”, *El Mundo*, 8/5/1936; “El problema de los árbitros exige la más seria atención de parte de las autoridades del fútbol local”, *La Nación*, 22/5/1936.

14 AFA, *Memoria y balance*, 1939, p. 34 (el destacado es propio).

dió suspendiendo a los jueces por seis meses y convocando a aficionados y exjugadores para reemplazarlos.¹⁵

Es hacia esos años que surge la idea de remediar los males del arbitraje argentino importando jueces ingleses; la centralidad simbólica que aún poseía todo lo referido a Gran Bretaña en términos de *sportsmanship* y su asociación evidente con el concepto de *fair-play*, condensado en el recuerdo del Alumni, que rápidamente iba adquiriendo estatura mítica –sobre todo en contraste con los males asociados al fútbol profesional–, así como la continuada presencia de marcas británicas en el fútbol argentino, explican el prestigio del que gozaban sus réferis como garantía de imparcialidad e idoneidad para impartir justicia en el campo de juego.¹⁶ El primer proyecto fue presentado en 1933 por el presidente del club Ferro Carril Oeste, el también británico Juan (John) Parsons, aunque la iniciativa no entusiasmó a sus pares.¹⁷ No obstante, en 1937, se terminaría contratando al árbitro inglés Isaac Caswell, quien llegó a nuestro país envuelto en gran expectativa.¹⁸ Su actuación fue saludada por la prensa, que destacó la “excesiva diferencia” con sus pares locales.¹⁹ Caswell solo permaneció en el país hasta 1939, por desavenencias económicas con la AFA, para gran lamento de la prensa, que despidió a quien había dado “cátedra” arbitral: “... su presencia en los fields era siempre una garantía y la seguridad de que el partido había de finalizar normalmente”.²⁰

En mayo de 1944, en una extensa y tumultuosa sesión secreta de la Comisión Neutral de Referees de la AFA, se volvió a insistir en la conveniencia de importar árbitros de Gran Bretaña, teniendo en cuenta el buen antecedente de Caswell y el “mayor conocimiento” técnico y respeto por las reglas del fútbol de los jueces ingleses en comparación con sus pares argentinos.²¹ La idea no logró convencer a los directivos de la Asociación y quedó archivada hasta que nuevos episodios conflictivos la hicieron reflotar pocos años después; entre ellos, el más conocido, por su gravedad y espectacularidad, fue el que tuvo lugar el 27 de octubre de 1946 en Rosario, cuando el árbitro Osvaldo Cossio estuvo muy cerca de ser ahorcado por los enfurecidos hinchas “leprosos”.²² En junio de 1947, se produjeron nuevos incidentes, incluyendo la invasión al terreno de juego de Estudiantes de La Plata (luego de derribar el alambrado protector), reprimidos con gases y mangueras de agua. Este hecho, sumado a otros similares de la misma fecha en las divisiones de ascenso, motivaron una decisión drástica del referato argentino: no volver a arbitrar en partidos en las canchas de los equipos involucrados. Al mismo tiempo, se le pedía una audiencia al presidente Perón para referirle el peligro que significaba “el auge de la incultura en los campos de deporte”.²³

15 “Disponen los referees abstenerse de dirigir partidos hoy y mañana”, *El Mundo*, 12/8/1944; “Suspenden a los referees por seis meses: Clausuraron tres canchas”, *El Mundo*, 17/8/1944; “Solicitarán los árbitros la reconsideración de la pena”, *El Mundo*, 22/8/1944.

16 En 1944, en pleno gobierno del GOU, de notoria traza nacionalista, se comenzó a disputar entre los equipos de primera división la Copa de la Competencia Británica, que ponía en disputa el trofeo Challenger, donado por el rey Jorge VI a la AFA en 1940; el torneo duró hasta 1946.

17 “Es poco probable que lleguemos a contar con 10 referees británicos”, *El Mundo*, 18/10/33.

18 Antes de su debut, se informaba que Caswell había venido “desprovisto de todos los vicios que se han hecho comunes en nuestros campos de juego”; “El referee inglés Caswell debuta hoy en el field de la Avenida Alvear y Tagle”, *El Mundo*, 31/10/37.

19 “En su presentación el árbitro británico tuvo un feliz desempeño”, *La Nación*, 1/11/1937.

20 “No admite la rebaja”, *El Mundo*, 9/1/1940; “Se fue”, *El Mundo*, 10/1/1940. A fines de 1940, la AFA hizo nuevos intentos por contratar a Caswell (junto con otros dos referees británicos), pero sin éxito.

21 Martín Leguizamón: “El propósito de contratar varios árbitros ingleses”, *El Litoral*, 2/5/1944.

22 “Una incidencia de graves consecuencias se registró en la cancha de N. Old Boys”; “Hizo declaraciones a los periodistas el árbitro Cossio”, *El Litoral*, 28/10/1946; “Graves comprobaciones efectúan en Rosario”, *El Orden*, 30/10/1946; ver Fabbri (2008: 99-102).

23 “Los referees no dirigirán en Santa Fe”, *El Orden* (Santa Fe), 18/6/1947.

La importación de árbitros

Finalmente, en noviembre de 1947, el Consejo Directivo de AFA resolvió hacer gestiones para contratar árbitros extranjeros “con preferencia británicos”, que fueron encomendadas a Manuel D. González, presidente de la comisión de árbitros, quien viajó a tal efecto a Gran Bretaña; la medida, al parecer, fue tomada sin consultar a los jueces locales, que no dejarían de hacer oír su disconformidad ante una decisión que los relegaba de los partidos de primera división.²⁴ Por su parte, la prensa le dio gran cobertura al hecho, anunciando tanto la partida como la llegada de los visitantes.²⁵ El inicio del campeonato de primera división de 1948 vino cargado con una expectativa inusitada; ese 18 de abril hicieron su esperado debut los 8 árbitros importados por la AFA;²⁶ todos los partidos de la primera fecha —el campeonato de primera contaba entonces con solo 16 equipos— tuvieron a un juez británico como autoridad de justicia. Los aficionados locales se dieron cita en masa en los estadios para ver el espectáculo agregado de esas curiosas presencias foráneas, que habían arribado al país el mes anterior.²⁷

En rigor, el debut de los *referees* británicos se había producido con anterioridad al inicio del torneo; muchos ya habían tenido ocasión de foguearse algunas semanas atrás en partidos amistosos con los que la Asociación quiso aclimatarlos y hacerles conocer las características del fútbol argentino, y particularmente las de sus expansivos simpatizantes. Por otro lado, a principios de abril se había comenzado a jugar la Copa Británica de ese año, un torneo oficial que se venía jugando en nuestro país desde 1944,²⁸ que constituyó una inmejorable ocasión para el estreno de los árbitros provenientes de las islas. La prensa no dejó pasar la ocasión de reflejar con humor inocente tal coincidencia,²⁹ al mismo tiempo que señalaban su beneplácito por el “profesionalismo” exhibido a la hora de impartir “autoridad y disciplina” a los jugadores.³⁰

Durante buena parte del resto de ese accidentado campeonato de 1948 —que se debió suspender en tres ocasiones por los conflictos que enfrentaron a jugadores y dirigentes, y desembocó en una huelga que amenazó con suspender del todo al certamen (Frydenberg y Szabón, 2015)—, los jueces ingleses impartirían justicia en los partidos de primera división, paseando su pintoresca estampa en distintas canchas del país, en las que eran ovacionados al ingresar a terreno de juego.³¹ Los medios de prensa tendieron a saludar su actuación, alternando ingenuas ironías acerca de la indumentaria de los jueces (los llamativos sacos a rayas británicos) con la admiración que causaba la firmeza de su actuación y el conocimiento que exhibían del reglamento.³² Su imagen se hizo familiar para los lectores de las páginas deportivas, y la autoridad en materia futbolística de la que se los suponía portadores era tal que hasta servía para publicitar la calidad de las tradicionales pelotas de fútbol La criolla (nombre ahora algo paradójico), que eran “aprobadas por los referees ingleses”.

24 “Plantean un conflicto los referees argentinos”, *La Razón*, 30/3/1948; “Los árbitros de Primera no aceptarán jugar en Segunda”, *Crítica*, 16/6/1948.

25 “Partieron los referees que contrató la AFA”, *El Mundo*, 12/3/1948; “Desde ayer se hallan en esta los referees británicos de fútbol”, *La Nación*, 27/3/1948.

26 Ellos eran Aubrey White, James Provan, William Brown, Lionel Gibbs, Calden Dean, Harry Hartles, Davis Gregory y el escocés John Cox.

27 “El debut de los jueces ingleses es la nota saliente de la jornada”, *La Razón*, 3/4/1948.

28 La Copa de Competencia Británica George VI (llamada así porque el trofeo en disputa, la copa Challenger, había sido donada por el embajador británico en nuestro país) se jugó entre 1944 y 1946.

29 “Los referees ingleses jugaron como en su casa”, señalaba una tira cómica de *Crítica* del 5/4/48.

30 “Triunfaron los importados, imponiendo autoridad y disciplina”, *Crítica*, 5/4/1948; “Los jueces británicos jugaron en un ambiente de cordialidad que facilitó su trabajo. Respeto, tolerancia y hasta aplausos”, *La Razón*, 5/4/1948; “Agradó a los espectadores la labor desarrollada por los árbitros extranjeros”, *La Nación*, 5/4/1948.

31 “Mr. Gibbs... recibió una ovación al entrar a la cancha, porque ya se ha ganado la simpatía de la gente”, Fioravanti, comentario al partido entre Huracán y Boca Jrs., *La Razón*, 26/4/1948.

32 *El Gráfico* n° 1506, 21/5/1948.

Imagen 1. *El Gráfico*, 7 de mayo de 1948



Si bien algunos de los visitantes regresarían al año siguiente a su país, la mayoría fue reemplazado por otros de similar procedencia.³³ Los registros de la AFA muestran que durante varios años los partidos de la primera división siguieron siendo arbitrados por jueces importados hasta bien entrada la década siguiente, aunque ya no en exclusividad, ya que fueron alternando los partidos de primera división con jueces locales. En 1958, al finalizar sus contratos, los últimos árbitros ingleses dejaron la Argentina (con la excepción de Robert Turner, quien se radicó en nuestro país).

Los efectos concretos que tuvo la importación de árbitros en el desarrollo del fútbol argentino son difíciles de determinar, dado que los registros periodísticos están teñidos de un impresionismo que puede distorsionar su real efecto, al igual que ciertas reconstrucciones posteriores.³⁴ Lo cierto es que una revisión de las tablas de posiciones del período nos muestra un panorama bastante tradicional, con los 5 grandes peleando siempre las primeras posi-

³³ En 1949, a los "viejos" Gregory, Dean, Hartles se les sumaron Arthur Berry, Richard Maddison y el escocés William Crawford, a los que el año siguiente se les agregarían Robert Altridge, Thomas Hockney, Ernest Wilbraham, Charles Wood y el austriaco Wally Müller, a los que seguirían otros nombres en años sucesivos.

³⁴ Así, Martínez de León destaca que con Caswell se habían cobrado el doble de penales que anteriormente, en muchos casos en beneficio de los "chicos", y Fabbri destaca el mismo efecto entre 1948 y 1950.

ciones, con algunas excepciones puntuales que resulta difícil atribuir a la novedad arbitral.³⁵ Probablemente las consecuencias más reales y duraderas del arribo de los árbitros británicos hayan sido, por un lado, la incorporación de los dorsales en las camisetas de los jugadores, medida necesaria para su identificación por parte de los recién llegados, que naturalmente desconocían sus nombres, y, por el otro, la eliminación de la figura del “cronometrista”, es decir, las personas designadas por AFA para controlar el tiempo del juego.³⁶ En cuanto a los desórdenes y episodios conflictivos que habían dado lugar a su convocatoria, el panorama no se modificó en demasía, como veremos.

Contra las malas artes de nuestros jugadores: “agachar la cabeza”

Pero más allá de los resultados que haya podido tener la medida adoptada por la AFA sobre la práctica del juego, aquí nos interesa analizar el impacto que tuvo la novedad en la prensa masiva porteña. Uno de los atributos más valorados de la actuación de los árbitros importados de las islas era su supuesta objetividad a la hora de ejercer sus funciones, sin tener en cuenta el color de la camiseta ni el peso del club en cuestión, algo que colocaba la medida en sintonía con el igualitarismo de los nuevos tiempos. Recordemos que, al año siguiente de la llegada de los “ingleses”, se dejará sin efecto (según algunos, por presión del gobierno peronista) el sistema de voto calificado que regía en la Asociación del Fútbol Argentino, cuyo criterio de proporcionalidad implicaba que los “grandes” tenían un voto que equivalía a tres o dos del resto de los clubes.³⁷

En un contexto como este, la imagen de ecuanimidad y distancia respecto a las prerrogativas de los equipos “grandes” fue uno de los puntos fuertes en los que se basó el prestigio del referato importado; ya en 1944, al puntualizar sus ventajas, un cronista lo ponía de manifiesto:

Pero por sobre todo, el referee británico vive al margen del ambiente del fútbol. No entiende aquello de grandes y de chicos, ni especula [...] con el poder de los clubs que tienen 3 votos sobre aquellos que solo cuentan 1 y las infracciones de los jugadores, que los referees locales disculpan en el fondo, los británicos las sienten en toda su gravedad (Leguizamón, “El propósito...”, 1944).

Una caricatura aparecida la misma semana en la que debutaron los británicos ilustra esta noción: se observa a un juez que impertérrito le cobra un penal a un jugador de enormes proporciones (ataviado con lo que bien podría ser la camiseta de Boca Juniors), en beneficio de un sorprendido rival de dimensiones simétricamente diminutas. La idea era simple: con los árbitros “incontaminados” de los vicios de los locales se terminarían las injusticias que beneficiaban a los “grandes”.

35 En 1949, Boca peleó hasta la penúltima fecha por no descender. Similarmente, en 1951, Banfield terminaría igualado en la primera posición con Racing Club y perdería, finalmente, el título en un desempate.

36 AFA, *Memoria y Balance*, 1939, p. 54; “No quieren cronometristas los árbitros británicos”, *El Mundo*, 28/3/1948.

37 El criterio, adoptado en 1937, dividía a los clubes en tres categorías, de acuerdo con la cantidad de socios y los campeonatos obtenidos, otorgando 1, 2 o 3 votos en función de ellas; los originales “5 grandes” fueron Boca Jrs., Independiente, Racing Club, River Plate y San Lorenzo, años después se agregaron Huracán y Newell’s Old Boys. El sistema fue abandonado en 1949 por lo que la crítica retrospectiva del dirigente Armando Ramos Ruiz (interventor de AFA en 1968) llamó “el imperio de las circunstancias”, en velada referencia a la influencia del gobierno peronista; citado en Fabbri (2008: 129). Ver AFA, *Memoria y Balance*, 1937 y 1948.

Imagen 2. *Crítica*, 5 de abril de 1948

Otra argumento que justificaba la importación de jueces británicos era la expurgación de las malas artes de los *players* locales, los que no solo estaban acostumbrados desde hacía décadas a las artimañas y picardías con las que buscaban obtener ventajas en la competencia futbolística, sino que, además, se mostraban particularmente renuentes a aceptar la autoridad de la figura del réferi, lo que producía los “bochornosos espectáculos” tan frecuentes de enfrentamientos verbales (y físicos) entre rivales y contra el propio árbitro. Se afirmaba que tales “vicios” eran el resultado de la adaptación de los *referees* argentinos al “medio” local, donde imperaba el “pasionismo” de jugadores y dirigentes, lo que terminaba torciendo las reglas a los “modismos” vernáculos.³⁸ La esperanza de que tales costumbres pudieran ser erradicadas a partir de la incorporación de jueces que en tanto británicos eran “escuela de disciplina” y en tanto extranjeros desconocían tanto el idioma como las “mañas” del ambiente criollo era una de las principales razones que alimentaba las expectativas por su llegada.³⁹

Entre los principales vicios que se esperaba erradicar de la conducta de los *players* locales se destacan tres: por un lado, el de la excesiva violencia entre los jugadores, síntoma de una falta de *sportivismo* que, como hemos visto, se denunciaba desde hacía décadas.⁴⁰ En segundo lugar, la necesidad de lograr el “respeto absoluto a la autoridad de los *referees*”, cuya falencia era otra de las grandes taras del fútbol local. Por último, un tercer defecto en el comportamiento de nuestros jugadores era su exagerada tendencia a la simulación de faltas, algo que ya había sido recriminado por el precursor de los árbitros británicos, Caswell, al poco de arribar al país.⁴¹

En este tipo de miradas se contraponía al jugador argentino, proclive a las “mañas”, irrespetuoso de la autoridad y ajeno al “espíritu deportivo”, con su contraparte “europea”; una

38 Leguizamón: “El propósito...”, cit.

39 “Continúa el fútbol británico siendo escuela de disciplina”, *El Mundo*, 1/3/1948.

40 Por ejemplo, en 1936, la AFA convocó a los capitanes de los clubes para que “aminoraran la vehemencia de sus intervenciones” y tuvieran mayor “compañerismo”; “En la Asociación del Fútbol tuvo efecto la reunión de los capitanes de los clubs”, *La Nación*, 23/5/1936.

41 En noviembre de 1937, en declaraciones al platense *El Día*, Caswell destacó que había observado como “aquí los jugadores pierden mucho tiempo con motivo de caídas por lesiones sin importancia e intentan impresionar al árbitro” (Fabbri, 2008: 65).

oposición que mantenía la tradicional contraposición entre la “picardía” del “pibe de potrero” y un fútbol europeo maquinal y automatizado que cristalizara en la década de 1920, aunque invirtiendo su carga valorativa (Archetti, 1995). En ocasiones, ambas miradas podían aparecer mezcladas, como cuando el cronista de *El Mundo*, al mismo tiempo que lamentaba la “ingenuidad inglesa” del árbitro, incapaz de observar la “picardía criolla” de un jugador (había metido un gol con la mano), destacaba que en ella se evidenciaba “el concepto que tienen del *fair-play*: juego limpio”.⁴² En otros casos, la mirada sobre los jugadores extranjeros era ingenuamente exagerada: “Esta situación se registra en el fútbol de nuestro país, porque en Europa nadie se tira al suelo porque sí, ni pierde tiempo arbitrariamente y poco deportivamente”.⁴³

Imagen 3. *Olimpia*, 14, agosto de 1955



Si se esperaba que estos males fuesen paulatinamente desterrados gracias a la labor de los ingleses, es porque para muchos eran resultado de la perversión del noble espíritu de *sportsmanship* que trajo aparejada la popularización y profesionalización del fútbol. Así, la llegada de los árbitros británicos permitiría “encauzar” a los futbolistas hacia la recuperación de estos valores:

Cuando los jugadores eran realmente aficionados [...] no se les ocurría protestar las decisiones de los referees [...] las acataban con serenidad y sin gesto alguno que pudiera significar disconformidad [...] Pero al irse apartando de la senda del amateurismo [...] comenzaron a desconocer la autoridad de los árbitros y a no estar de acuerdo con sus fallos [...] Los referees ingleses [...] han sido contratados [...] para **encauzar por el buen camino** a los futbolistas [...] Los descontentos tendrán que callar y conducirse con corrección pues de lo contrario serán expulsados de la cancha (“Offside”, *El Mundo*, 12/5/1948; el destacado es propio).

Con entusiasmo y algo de apresuramiento, el periodismo buscó mostrar tempranamente los frutos de la presencia de árbitros extranjeros; a los pocos días de su arribo, *El Mundo* ya afirmaba: “Con la intervención de los referees ingleses se están señalando gestos que antes no eran frecuentes [...] Al terminar el match Racing-Vélez Sarsfield, los jugadores felicitaron al referee Cox [...] Es de esperar que esas actitudes se generalicen”.⁴⁴ Del mismo modo, se le prestó atención a los pedidos de los ingleses a la Comisión Arbitral de AFA para que “los ju-

42 “Aún falta...”, *El Mundo*, 28/6/1948.

43 Eldo Poncio Santiago: “Birlan el espectáculo”, *Olimpia*, 14, agosto de 1955, p. 30.

44 “Un gesto que antes no era frecuente”, *El Mundo*, 10/5/1948.

gadores no protesten sus decisiones”. Significativamente, los *referees* reconocían que hasta ese momento habían tenido “cierta tolerancia, teniendo en cuenta los intereses de las entidades que resultarían perjudicadas,” y que tomarán esta medida “dentro de un término prudencial, atendiendo a lo que parece ser un hábito entre los jugadores locales”.⁴⁵ La prensa se hizo eco de este pedido con una caricatura en la que dos jugadores aparecían amordazados y con un broche en la boca para impedir sus protestas.

Imagen 4. *Crítica*, 11 de mayo de 1948



Similarmente, al comentar las duras sanciones recibidas por dos jugadores, *Crítica* rescataba su “espíritu ejemplificador” para lograr obtener “disciplina” en las canchas, moderando “las actitudes características de nuestros jugadores”. El bienvenido efecto de la “contribución de los árbitros británicos” parecía notorio, en la medida en que había sido la tolerancia de los jueces locales”, indiferentes ante las “protestas airadas”, “insultos” y “manoseos” de los jugadores, prácticas todas “perniciosas” para el deporte, lo que había generado la “falta de respeto al referee”. Acto seguido el editorialista ensaya una comparación que deja en evidencia el efecto modelador que se esperaba de la incorporación inglesa a nuestro fútbol:

Aquí entre nosotros impera la mala costumbre [...] de discutir la autoridad del árbitro y su competencia técnica [...] como si se tratara de una deliberación común y la decisión del juez fuera una opinión con tanto valor como la de cualesquiera de los jugadores [...] En otros países —e Inglaterra debe ubicarse en el primer término— cuando el referee hace sonar el silbato para cobrar cualquier infracción, leve o grave, los jugadores [...] **agachan la cabeza** y se dirigen a ocupar sus posiciones en señal de acatamiento absoluto y de comprensión de la autoridad del juez, así como de la inutilidad de toda discusión, protesta o reconvencción (Hugo Marini, “Diez partidos de castigo, la mejor exhortación”, *Crítica*, 14/5/1948; el destacado es propio).

Las esperanzas que depositaba el periodismo en disciplinar a los levantiscos jugadores criollos parecía graficarse en la caricatura en la que unos *players* encadenados que expresaban estar “a la merced” de los árbitros importados.⁴⁶ Sin embargo, como veremos, su entusiasmo no tardó en desvanecerse.

⁴⁵ “Piden que los jugadores no protesten los fallos”, *El Mundo*, 11/5/1948; “Expresan los referees no más contemplaciones”, *Crítica*, 11/5/1948.

⁴⁶ *Crítica*, 1/4/1948.

La domesticación del hincha

Al mismo tiempo que se esperaba que la importación de árbitros británicos tuviese este efecto benéfico sobre la conducta de los jugadores criollos, idéntico resultado se buscaba en relación con la educación del público en las canchas. Como señalamos anteriormente, el de la “incultura” de los hinchas era un tópico recurrente en las páginas de los medios gráficos locales, prácticamente simultáneo a la constitución del fútbol como evento de atracción masiva. En este contexto, la posibilidad de incorporar a jueces británicos, que parecía a algunos una solución al problema, era para otros inviable por ese mismo motivo. En 1933, al fundamentar su parecer negativo a la importación de árbitros, uno de los dirigentes consultados se preguntaba si esos *referees* podrían “actuar bien en un ambiente tan diferente”: “¿Es lo mismo jugar en Londres, en donde un espectador no puede moverse de su asiento sin permiso del Policeman, que en Buenos Aires, en donde el sport favorito es tirar botellas, piedras, ladrillos y saltar alambrados?”, se preguntaba *Crítica*.⁴⁷ Y la misma mirada culturalista era adoptada por el veterano cronista Esteban Murell cuando ese mismo año afirmaba que:

El referee británico llegaría a nuestra ciudad y se hallaría en un ambiente desconocido y también violento. Quizás no jugaría más que dos o tres partidos porque, al primer insulto o escándalo, tomaría las valijas y regresaría a Inglaterra (Murell, “¿Conviene los referees británicos?”, *Noticias Gráficas*, 20/10/1933).

Ante esta distancia, el objetivo último parecía ser lograr que el trasplante produjera un espectador modelo, en espejo con el que se suponía ocurría en el caso británico:

El remedio de los males que afligen al fútbol local consistiría [...] no en que los jueces de Gran Bretaña viniesen a demostrar cómo debe dirigirse un match, sino en que el público porteño viese cómo se comporta el que acude a las canchas de aquel país (“También en Gran Bretaña”, *La Nación*, 22/4/1948).

Esta necesidad de una pedagogía dirigida a los irascibles hinchas argentinos no era privativa de un diario como *La Nación*: aparecía también en una revista como *Olimpia*, órgano oficial de la Confederación Argentina de Deportes (CADCOA), por entonces vinculada orgánicamente al gobierno peronista (Daskal y Sazbón, 2019). Allí también se insistía en la pretensión de “educar a las masas”:

Aprenda el “hincha” de fútbol que [...] los errores de un árbitro son contingencias de un partido... Intente firmemente cada aficionado depurar por dentro su espíritu hasta inmunizarse contra las bajas pasiones y el deporte contará con **masas educadas** para alegrarse mejor con las victorias y soportar con más altura las derrotas (“Aprenda a perder”, *Olimpia* 5, 1954, p. 35; el destacado es propio).

Por tal motivo, al iniciarse la actuación de los *referees* británicos, la prensa le prestó una atención particular a la reacción de los simpatizantes criollos. Su preocupación era entendible: la intemperancia del público ante las decisiones que consideraban injustas estaba tan incorporada en la práctica que muchos fanáticos parecían considerar el lanzamiento de proyectiles como un derecho adquirido, como comentaba con su gracejo habitual Julián Centeya al preguntarse si los hinchas no harían una huelga en reclamo de su derecho a tirar piedras o si se las deberían terminar comiendo.⁴⁸ Promediando el campeonato, un cronista se congratu-

⁴⁷ “No hay ambiente para contratar árbitros ingleses”, *Crítica*, 18/10/1933.

⁴⁸ “La polenta está que bruye. ¿Se van? ¿Se quedan? ¿Qué se hace con las piedras?”, *Crítica*, 31/3/1948.

laba de que los ingleses, usando “su autoridad como escudo”, hubieran logrado “cosas creídas imposibles [...] sin que la temida reacción popular se hiciera presente”.⁴⁹

Sin embargo, el debut de los visitantes no fue auspicioso: antes del inicio del campeonato, en un partido amistoso Boca-Racing, el público local le hizo saber su disconformidad al juez arrojando una abundante cantidad de proyectiles a la cancha. La prensa no solo censuró la actitud de los boquenses, sino que dio gran cobertura a la reunión pedida por los británicos con Manuel González (recordemos, presidente de la comisión de árbitros de AFA), a quien le comunicaron su “extrañeza” por la situación “para ellos incomprensible”, al mismo tiempo que solicitaban a las autoridades “que arbitren medidas para que estos hechos no se vuelvan a producir”.⁵⁰ No fue así: los episodios de agresión a árbitros, jugadores y policías por parte del irascible hincha porteño se repetirían en la misma proporción en la que ocurría antes de 1948. Como describió uno de los visitantes al regresar a Londres luego de ejercer su estadía en nuestro país, Arthur Berry, en una nota en la que compartió con sus compatriotas sus experiencias con el público sudamericano, ser árbitro en Argentina es “una aventura como nunca había experimentado antes”, y la intensidad de nuestro público hacía parecer al inglés “apático”. Cada penal que se sanciona en Argentina, informaba, “asume las características de una crisis”, ante la cual el juez debía “ofrecer una inmensa plegaria” de agradecimiento si lograba terminar el partido sin incidentes mayores. De todos modos, se preocupaba por destacar la hospitalidad y cortesía con la que fue tratado en el país, indicando que “no debe creerse que son unos ‘bárbaros’”.⁵¹

La reiteración de episodios violentos motivó tempranas críticas de algunos editorialistas impacientes, temerosos de que la influencia que se esperaba que ejercieran los árbitros ingleses sobre nuestro tumultuoso fútbol no se terminara operando. Por eso, al mismo tiempo que reprochaban la “malévola intención” con la que se seguía jugando, le aconsejaban a un árbitro (William Brown) que advirtiera que “eso no puede ser fútbol ‘a la manera de Argentina’”;⁵² otros comentaban el “desencanto” por el hecho de que los británicos “se estén haciendo a nuestro estilo”.⁵³

Quizás apremiado por la impaciencia que mostraba la prensa, el Tribunal de Penas de la AFA se apresuró a señalar triunfalmente los efectos saludables que había producido la implantación de los severos árbitros ingleses en el fútbol argentino: según su titular (el teniente coronel Delfor Fantón) se apreciaba una notoria disminución en los incidentes en los partidos de las primeras divisiones, lo que obedecía sin dudas “a las actuaciones que vienen cumpliendo los árbitros ingleses, despojados de toda influencia que pudieran tener las instituciones y los dirigentes”, influencia a la que el periódico se apresuraba a agregar “la prédica constante y bien intencionada del periodismo deportivo”. El contraste era notorio con lo evidenciado en el ascenso, donde el número de incidentes continuaba, algo que resultaba especialmente lamentable dado que esas divisiones “deben ser la escuela donde se formen los jugadores”, en las que se esperaba que adquirieran “la cultura deportiva necesaria para llegar a ser perfectos deportistas”.⁵⁴

Varios incidentes contra los árbitros fueron protagonizados por el club Boca Juniors, algo significativo ya que por su dimensión resultaba un caso ejemplar de las razones que motiva-

49 C. Diana Costa: “Los referís ingleses han cumplido, corresponde a los nuestros sacar provecho de lo visto”, *La Cancha*, 29/9/1948, pp. 12-13.

50 “Evitemos que ‘Siempre sea así en Buenos Aires’”, *Crítica*, 30/3/1948; “Extraña a los referees la actitud del público”, *El Mundo*, 30/3/1948.

51 “El arbitraje en Argentina es una aventura, expresa el inglés Berry”, *Crítica*, 25/8/1949.

52 “¿Seguir así?”, *El Mundo*, 31/3/1948.

53 *Clarín*, 7/6/1948 (Fabbri, 2008: 116).

54 “Obra de los ingleses: menos incidentes”, *El Mundo*, 18/6/1948

ron la decisión de importar a los *referees*: su masividad, la tendencia de sus hinchas (y jugadores) al desborde ante fallos adversos y la queja de sus rivales acerca de sus privilegios por su condición de “grande”. Poco después del ya citado amistoso inaugural con Racing, un partido en la Boca contra San Lorenzo terminó en gran escándalo y lluvia de proyectiles sobre el juez John Cox, quien logró escapar a la agresión con ayuda policial.⁵⁵ Si bien en los días posteriores el juez minimizaría los hechos,⁵⁶ fue el club quien elevó una protesta en la que englobaba diversos fallos que lo afectaron en distintos partidos.⁵⁷ Se dijo que los británicos amenazaron con un rechazo a actuar contra el club de la Ribera, aunque esto fue negado.⁵⁸ Célebre también fue la actuación de John Müller en el Platense-Boca de 1950, donde, además de cobrar dos penales para el local, expulsó al capitán e ídolo boquense, Natalio Pescia, lo que resultó en los clásicos incidentes: botellazos, pedradas y suspensión del *match*.⁵⁹

Pero la intemperancia de los hinchas criollos no estuvo circunscripta a los simpatizantes “xeneizes”; en un partido en cancha del “Lobo” platense, el juez Dean debió huir en un vehículo policial que fue objeto de una nutrida pedrea.⁶⁰ Estos graves incidentes (referidos por algunos periódicos como “un mal que se creía desterrado definitivamente”) originaron un encuentro de los británicos en AFA en el que los visitantes amenazaron con rescindir su contrato y retornar a su país, “cuna del fútbol, donde no suceden estas cosas”.⁶¹ La situación pareció calmarse posteriormente, y el propio Dean declaró que “se habían magnificado las proporciones” del hecho, agregando (con serenidad característicamente *british*) que “solo cayeron en la cancha algunos proyectiles frutales”, algo que ocurría “en todas las canchas del mundo”, producto del “entusiasmo y el apasionamiento del hincha”.⁶²

Menos optimistas parecían los cronistas, quienes, unos meses antes, ante otro escándalo (esta vez en la cancha de Ferro Carril Oeste en un partido entre Vélez Sarsfield y Boca Jrs.) temían que la sucesión de episodios conflictivos fuera el inicio de un “1806 de nuestro fútbol” y afirmaban que, de no prevalecer la serenidad, se estaría “entre Defensa y Reconquista frente a la nueva invasión inglesa”.⁶³

Esperanzas frustradas

El escaso éxito de los árbitros importados a la hora de domar los ímpetus de las fanaticadas locales es similar al que parecen haber tenido con los vehementes *players* criollos: ya en 1949 la AFA les reclamó “que repriman con severidad el juego brusco”,⁶⁴ pedido que al año siguiente se repitió cuando se les pidió “mayor energía” y que se muestren “inflexibles” contra los jugadores que actuaran “con excesiva reciedumbre”.⁶⁵ En 1950, Valentín Suárez, presidente de AFA, pareció reconocer implícitamente que los resultados de la importación de jueces

55 “Impide la policía una agresión a Cox”, *El Mundo*, 14/6/1948.

56 “El informe de Cox sobre lo de Boca no sería muy severo”, *Crítica*, 15/6/1948.

57 “Boca se queja de los referees británicos”, *Crítica*, 16/6/1948; “Boca se dirige al Consejo de Árbitros”, *El Mundo*, 16/6/1948.

58 “Aclaran los árbitros ingleses: no han pensado negarle su concurso a Boca Juniors”, *El Mundo*, 16/6/1948.

59 “El referee Muller, en su informe, acusa a Perroncino, Vacca y Pescia”, *Crítica*, 18/4/1950.

60 “¡Lamentable!”, *El Mundo*, 30/8/1948.

61 “Los referees británicos conversarán hoy en la AFA sobre el incidente del domingo”, *Crítica*, 31/8/1948; “Repudio a los actos de incultura”, *Crítica*, 2/9/1948; “Llegarían a rescindir los jueces ingleses sus contratos”, *El Mundo*, 31/8/1948.

62 “El referee Dean confirmó en la AFA lo que expresó en *Crítica*”, *Crítica*, 1/9/1948.

63 “Brusquedad, encono y represalia: todo el clima que creó Cox en Caballito”, *Crítica*, 26/7/1948.

64 “Deben reprimir el juego brusco”, *El Mundo*, 30/6/1949.

65 “Exigirán a los jueces británicos mayor represión del juego brusco”, *Crítica*, 9/8/1950; “Reunieron en la AFA a los jueces británicos”, *Crítica*, 12/8/1950.

no eran los deseados al solicitarle a los periodistas deportivos “mayor tolerancia al juzgar sus actuaciones”, debido a que por el “elevado costo de las contrataciones” no se habían podido traer al país a los mejores árbitros británicos.⁶⁶

Sus palabras parecieron proféticas, ya que, pocos días después, en el partido entre Huracán y Vélez Sarsfield, los incidentes fueron tan graves que el juez inglés John Meade interrumpió el *match* y determinó que los 22 jugadores del encuentro fueran expulsados y arrestados en la Cárcel de Contraventores de Devoto, donde quedaron detenidos hasta el día siguiente. Las declaraciones posteriores de los dirigentes de ambos clubes fueron coincidentes en cargar las culpas en la mala actuación del colegiado británico.⁶⁷ El escándalo motivó nuevos comunicados de AFA, así como una nueva reunión de con los jueces importados, esta vez con la presencia de Suárez para brindarles las más “amplias garantías” y un apoyo “de influencia psicológica” a su labor.⁶⁸

En 1951 se volverán a reiterar los pedidos de mayor “energía”, ahora de parte del presidente del Consejo de Árbitros de AFA, con los mismos resultados que los anteriores.⁶⁹ Los episodios violentos se amontonarán: Leonard Bradley fue agredido luego de un San Lorenzo-Racing,⁷⁰ lo mismo que John Müller tras Argentino de Quilmes vs. Almagro, producto de lo cual fue desmayado y sufrió la rotura de un diente.⁷¹ Dos años después, fue Robert Aldridge quien sufrió la intemperancia de los fanáticos de Banfield, quienes lo persiguieron y terminaron apedreando el domicilio en el que se alojaba.⁷² Ese mismo año, un consejero de Lanús propuso que se les hiciera un “desagravio” a los réferis ingleses, recordando la situación previa a su llegada y “la total falta de consideración y respeto que se tenía por los referees argentinos”.⁷³

Lejos de ejercer la labor civilizatoria que se esperaba, el trasplante inglés en nuestro fútbol parecía estar sufriendo la influencia inversa, a juzgar por casos como la muy poco flemática respuesta de uno de los árbitros mejor considerados entre los importados, Harry Hartles: encargado de arbitrar el siempre difícil clásico platense entre Gimnasia y Estudiantes en la cancha del “Lobo”, lanzó a la tribuna una botella de vidrio que le había sido arrojada por la parcialidad local.⁷⁴ Para enero de 1959 la AFA decidió no renovarles el contrato a los únicos 3 árbitros extranjeros que restaban en el país.⁷⁵ El panorama no parecía haber mejorado mucho respecto al punto de partida: pocos meses antes, la prensa hablaba de una “prolongada sesión” del Consejo Directivo de la Asociación convocada para tratar “el grave problema que originan los arbitrajes”, alertando que “de no mediar la severidad de las autoridades policiales” habrían tenido lugar “sucesos insólitos”.⁷⁶

Unos años antes, reflexionando algo melancólicamente sobre el período que se estaba por cerrar, un cronista lo resumía de modo desmitificador:

Los jueces británicos [...] eran unos muy buenos, otros, buenos, y otros regularones nomás [...] El hincha se había habituado [...] a la disciplina que imponían en la cancha [...] los árbitros de la etiqueta extranjera [...] Porque los jueces ingleses se equivocaron tan feo como cualquiera.

66 “Se refirió a los referees V. Suárez”, *El Mundo*, 9/8/1950.

67 “Ambos clubes le cargan culpas al árbitro J. Meade”, *Crítica*, 20/8/1950.

68 “Hablará hoy el sr. Suárez con los árbitros ingleses”, *Crítica*, 21/8/1950; “Reiteran la confianza a los jueces ingleses”, *El Mundo*, 27/8/1950; “Suárez dijo a los referees que tienen el máximo apoyo”, *Crítica*, 26/8/1950.

69 “Piden más energía a los jueces ingleses”, *Crítica*, 20/10/1951.

70 “Se halla detenido el que agredió ayer al referee Bradley”, *Crítica*, 23/7/1951.

71 “El referee Muller denunció que lo agredieron cobardemente en Quilmes”, *Crítica*, 31/7/1951.

72 “Serías denuncias...”, cit.

73 “Exigirán a los jugadores el respeto absoluto a los fallos del referee”, *Crítica*, 26/7/1951.

74 “¿Y la flemma?”, *El Mundo*, 2/11/1951.

75 “No fueron renovados los contratos a los jueces extranjeros Hieger, Turner y Davis”, *Clarín*, 8/1/1959.

76 “Se consideró el problema de los arbitrajes”, *Clarín*, 30/8/1956.

Pero los salvó siempre la etiqueta extranjera. Que tiene un no sé qué sugestionante (“Clarín Deportivo”, *Clarín*, 31/8/1956).

La huella del trasplante arbitral parecía haberse desvanecido, sin dejar en nuestro suelo los efectos que la prensa había pronosticado. Pero ya para entonces el periodismo deportivo tenía nuevos motivos para contrastar los males de nuestro fútbol con los méritos extranjeros. Por un lado, a partir del impacto de la catastrófica derrota de la selección nacional en el mundial de Suecia 1958 se desplegará una fuerte prédica que denunciaba nuestro “atraso” frente a las tácticas y formas de entrenamiento vigentes “en el mundo” (Sazbón, 2002b). Por el otro, su discurso sobre la violencia en las canchas cobrará formas cualitativamente distintas al cristalizarse el fenómeno de las “barras bravas” (vistas también como excepcionalidad local negativa),⁷⁷ sobre las que la prédica del periodismo se alejará de la pedagogía cívica inclinarse hacia la patologización de “los violentos” (Szlifman, 2010). Pero este será otro escenario.

Bibliografía

- Archetti, E. (1995). “Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: la creación del imaginario del fútbol argentino”. *Desarrollo Económico*, vol. 35, n° 139, pp. 419-442.
- Archetti, E. y Romero, A. (1994), “Death and Violence in Argentinian football”. En Giulianotti, R.; Bonney, N. y Hepworth, M. (comps.), *Football, Violence and Social Identity*. Londres: Routledge.
- (1999). *Masculinities. Football, tango and the polo in Argentina*. Nueva York: Berg.
- Bergel, M. y Palomino, P. (2000). “La revista *El Gráfico* en sus inicios: una pedagogía deportiva para la ciudad moderna”. *Prismas* n° 4, pp. 103-122.
- Daskal, R. y Sazbón, D. (2019). “Peronismo y deporte: el rol de la CADCOA”. En Rein, R. y Panella, C. (comps.), *El deporte en el primer peronismo: Estado, competencias, deportistas*, pp. 21-48. La Plata: UNLP.
- Fabbri, A. (2008). *Historias negras del fútbol argentino*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ford, A.; Rivera, J. y Romano, E. (1983). *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Frydenberg, J. (2011). *Historia social del fútbol: del amateurismo a la profesionalización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Frydenberg, J. y Sazbón, D. (2014). “La huelga de jugadores de 1948”. En Rein, R. (comp.), *La cancha peronista: fútbol y política 1946-1955*. Buenos Aires: UNSAM.
- Gruneau, R. (1980). “Freedom and Constraint: The Paradoxes of Play, Games, and Sports”. *Journal of Sports History*, vol. 7, n° 3, pp. 68-86.
- Guimet, J. (2014). “Deporte obrero vs. deporte burgués. Los socialistas argentinos frente a la profesionalización del fútbol”. *Cuadernos del Sur*, n° 43-44, pp. 81-100.
- (2018). “‘Cultura en los fields’. Socialismo y fútbol en la Argentina de los años 20”. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, n° 18.
- López, A. y López, M. H. (2012). “Primeros apuntes de la historia del periodismo deportivo en Argentina”. *Cuaderno de cátedra*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.
- Martínez de León, H. (2014). *La cancha de tu madre. El arbitraje de fútbol en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Olmo.

⁷⁷ Si bien ya en los años de 1920 el periodismo hablaba de “barras bravas” (Frydenberg, 2011: 226-227), sus episodios violentos eran considerados esporádicos y circunstanciales; el escenario mutará radicalmente a partir de 1958 (Archetti y Romero, 1994).

- Martínez Mazzola, R. (2014). "Gimnasia, deportes y usos del tiempo libre en el socialismo argentino (1896-1916)". En Scharagrodsky, P. (comp.), *Miradas médicas sobre la 'cultura física' en Argentina (1880-1970)*, pp. 275-299. Buenos Aires: Prometeo.
- Reyna, F. (2021). "La administración de justicia en el espectáculo deportivo. Córdoba, años de entreguerras". *Trabajos y Comunicaciones*, n° 53. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/23468971e134>.
- Rivera, J. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Roldán, D. (2012). *La invención de las masas. Ciudad, corporalidades y culturas. Rosario 1910-1945*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- Sáitza, S. (1998). *Regueros de tinta; El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2000). "El periodismo popular en los años veinte". En Falcón, R. (comp.), *Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)*, tomo VI de la *Nueva Historia Argentina*, pp. 435-471. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2002). "Fútbol y prensa en los años veinte: Natalio Botana, presidente de la Asociación Argentina de Football (febrero-agosto 1926)". *Lecturas: educación física y deportes*, vol. 8, n° 50.
- Sazbón, D. (2022a). "El fútbol argentino en los años cincuenta: tensiones entre tradición y modernidad en la prensa deportiva". *Contemporánea*, vol. 16, n° 1, pp. 76-94.
- (2022b). "Violencia y deporte. El caso de los árbitros ingleses en el fútbol argentino". *Cuestiones Criminales*, vol. 5, n° 9.
- Servelli, M. (2021). "Los grandes diarios de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX: modernización edilicia, función social y cultura del ocio". *Investigaciones y Ensayos*, vol. 68, pp. 149-184.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Szlifyman, J. (2010). "La fiesta que no fue. Un análisis sobre los medios de comunicación y la violencia en el fútbol argentino". *Lecturas: educación física y deportes*, año 15, n° 150.
- Verón, E. (1985). "El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media". En *Les medias: expériences, recherches actuelles, applications*. París: IREP.

Juventud, música, flequillos y rebeldía cultural: la presentación mediática de los Beatles en la Argentina (1964-1966)

Youth, music, mop-top haircuts and cultural rebelliousness:
media presentation of the Beatles in Argentina (1964-1966)

*Julián Delgado**

Resumen

El objetivo del artículo es reconstruir un episodio clave para la configuración de un vínculo entre juventud, música pop-rock, los nuevos estilos culturales y un cierto "estado de ánimo" rebelde en la Argentina: el de la presentación de los Beatles al público local por parte de la industria discográfica y los medios de comunicación entre los años 1964 y 1966. Sobre la base del estudio de las ediciones locales de los diferentes discos de la banda, de las dos primeras películas del grupo (*A Hard Day's Night* y *Help!*) y de distintas publicaciones de la prensa gráfica, el trabajo busca describir y analizar la forma en que las grabaciones, las imágenes y otras informaciones de la banda arribaron a la Argentina durante el primer momento de su proyección internacional, poniendo el foco en el rol de mediación cumplido por el sello discográfico Odeón y distintos medios de comunicación (revistas, radios, televisión, cine). En este sentido, se busca demostrar que la influencia de los Beatles fue concreta y material y colaboró con las transformaciones socioculturales protagonizadas por amplios sectores de la juventud argentina de los años sesenta, en particular en la popularización de estilos y prácticas culturales que desafiaban los patrones más tradicionales sobre el gusto musical y las formas de vestirse, comportarse e interactuar socialmente.

Palabras claves: juventud, pop-rock, historia cultural, The Beatles, Argentina.

Abstract

The paper examines a key episode in the configuration of a link between youth, pop-rock music, new cultural styles and a rebellious "mood" in Argentina: the presentation of The Beatles to the local public by the recording industry and the media between 1964 and 1966. Based on the study of the local editions of the band's albums, of the first two films of the group (*A Hard Day's Night* and *Help!*) and of different press publications, it describes and analyzes the way in which the recordings, images and other information of the band arrived in Argentina during the first moment of its international projection, focusing on mediation role played by the record label Odeon and various media (magazines, radios, television, cinema). In this sense, it seeks to demonstrate that the influence of The Beatles was concrete and material and collaborated with the socio-cultural transformations led by Argentine youth during the sixties, particularly in the po-

* Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios, Universidad de San Martín, Conicet, Argentina. Contacto: julian-delgadojulian@gmail.com.

pularization of cultural styles and practices that challenged the most traditional patterns of musical taste, dress, behavior and social interaction.

Keywords: youth, pop-rock, cultural history, The Beatles, Argentina.

Introducción

El 21 de julio de 1966 se estrenó en los cines argentinos la película *Escala musical*. El largometraje funcionaba como una suerte de relato corporativo de la compañía del mismo nombre¹ y era, por sobre todas las cosas, una excusa para mostrar en pantalla a algunos de sus artistas juveniles más importantes. Impulsados por un entusiasta empresario de apellido Orellón, un grupo de jóvenes tenía la oportunidad de reunir una serie de intérpretes musicales de su agrado para la realización de un *show* radial, de distintos bailes y, finalmente, de un *show* televisivo. Entre ellos, elegían poner en un lugar destacado a Los Shakers, un conjunto de cuatro músicos que estaban visiblemente inspirados en las canciones y la imagen del grupo británico The Beatles y eran una de las principales estrellas de la empresa. Su aparición en el film sucedía luego de una visita a una fábrica de la empresa Coca-Cola (uno de los principales *sponsors* de la compañía Escala Musical), en donde los cuatro muchachos trabajaban, según el argumento ficcional, como operarios. Vestidos con idénticos delantales y un gorro que escondía sus cabellos, Hugo, Osvaldo, Pelín y Caio detenían un momento su trabajo y se acercaban a escuchar la propuesta que les querían hacer. “¿Qué pasa?”, preguntaban uno después de otro, en un juego cómico de repeticiones que los presentaba inmediatamente como un sujeto único. “Conseguí el permiso del capataz de la planta para que les permita demostrar cómo ustedes cantan”, les explicaba un compañero, apelando a un risueño verso rimado. Para intentar oírlo mejor entre el ruido de las máquinas, el baterista del grupo (Caio) no tenía una idea más ridícula que ponerse el pico de una botella vacía en la oreja. “¡Bárbaro!”, “¡Gracias, fenómeno!”, “¡Por fin nos llegó el momento!”, “¡Bien!”, respondían otra vez los cuatro, como impulsados por un efecto dominó, y de inmediato salían corriendo atolondradamente a prepararse. Unos segundos después, ya sin su disfraz de gorro y delantal, con sus “naturales” melenas y unas poleras negras, interpretaban su canción “Oh, mi amigo”, que había sido editada recientemente como lado A de un disco simple de Odeon “pops”, el mismo sello que editaba a los Beatles.² El tema, cantado en inglés, podría haber formado parte de un disco como *Rubber Soul*, que había sido lanzado en la Argentina a comienzos de 1966. Pero lo que la secuencia del film exponía era que la identificación de un sector de la juventud argentina con el célebre cuarteto de Liverpool trascendía el plano de lo estrictamente sonoro e incluía también un compromiso con determinados modos de vestirse y de arreglarse personalmente, con ciertas formas de comportarse y relacionarse entre sí, y con una nueva disposición a imaginarse trayectorias y experiencias vitales (abandonar la “seguridad” del empleo en la fábrica para seguir la vocación musical) que no cumplían de manera estricta con las expectativas de ascenso social y los ideales de respetabilidad y decencia del mundo adulto de su tiempo (Cosse, 2010; Manzano, 2014).

1 Escala Musical fue una empresa fundada en 1954 por Carlos Ernesto Ballón, conocida por concentrar una buena porción de una de las actividades fundamentales del negocio de la música de la época: la organización de bailes y concursos en clubes de barrio. Además, la compañía producía sus propios programas de radio y televisión y representaba a una gran cantidad de artistas.

2 Los Shakers, “Oh, Mi Amigo” / “Siempre Tú”, Odeon “pops”, DTOA 8167, 1966.

Imagen 1. Los Shakers actuando como trabajadores de la fábrica de Coca-Cola en la película *Escala musical*



¿Cuándo y cómo había comenzado a forjarse esta cadena de equivalencias entre la juventud argentina, la nueva música beat (y la música pop-rock en general), los flequillos de inspiración beatle y un cierto *ethos* o estado de ánimo rebelde (Pujol, 2002; Chastagner, 2012)? La respuesta a esta pregunta es crucial si el objetivo es ir más allá de la “certeza de que los años sesenta conmovieron los más variados planos de la vida personal y colectiva” (Cosse, 2010: 113) para intentar comprender los modos concretos en que esas transformaciones ocurrieron. En este sentido, el objetivo de este artículo es reconstruir un episodio clave de esta historia: el de la presentación de los Beatles al público argentino por parte de la industria discográfica y los medios de comunicación entre los años 1964 y 1966. Sobre la base del estudio de las ediciones locales de los diferentes discos de la banda, de las dos primeras películas del grupo (*A Hard Day's Night* y *Help!*) y de distintas publicaciones de la prensa gráfica, el trabajo busca describir y analizar la forma en que las grabaciones, las imágenes y otras informaciones de la banda conformada por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr arribaron a la Argentina durante el primer momento de su proyección internacional, poniendo el foco en el rol de mediación cumplido por el sello discográfico Odeón y distintos medios de comunicación (revistas, radios, televisión, cine).

Concentrarse en las formas en que los Beatles fueron introducidos al público argentino por parte de las industrias culturales específicamente entre 1964 y 1966 ofrece una vía para trascender el sentido común sobre los años sesenta como un momento de revolución cultural y para superar el uso de una “noción elusiva y poco teorizada” de “influencia” (Piekut, 2014: 203), estudiando algunas de las mediaciones humanas y materiales que hicieron concretamente posible la repercusión musical y cultural beatle en el país y, más en general, que dieron sentido histórico al vínculo entre juventud, música pop-rock y rebeldía cultural. Asimismo, en sintonía con una serie de investigaciones recientes (Cosse, Felitti y Manzano, 2010; Delgado, 2017; Manzano, 2017; Karush, 2019; Alabarces y Gilbert, 2021; Sánchez Trolliet, 2022), este análisis puede contribuir a comprender de qué modos la cultura de masas funcionó como un ámbito decisivo para las transformaciones culturales, políticas y económicas que atravesó la sociedad argentina durante los años sesenta y, más específicamente aún, a analizar el papel que la emergencia del fenómeno transnacional pop-rock cumplió en ese proceso. La focalización sobre el corto período 1964-1966, que coincide con el gobierno de Arturo Illia y antecede a la dictadura autodenominada “Revolución argentina”, ofrece en este

sentido una perspectiva interesante, en tanto permite resaltar la presencia cotidiana y sostenida que tuvieron los discursos y valores culturales conservadores, e ilumina, de esa manera, “la naturaleza contenciosa” que caracterizó a “las dinámicas de modernización cultural” de la época (Manzano, 2017: 33). Finalmente, la investigación sobre la presentación mediática de los Beatles en la Argentina habilita una reflexión sobre las relaciones entre cultura de masas y política, que pone una vez más en cuestión las visiones teóricas más tradicionales sobre la producción cultural masiva como mera afirmación del *statu quo* y expone la necesidad de abordar en su complejidad y su historicidad la dimensión política de la música popular y de otros productos de la industria cultural, tanto en el nivel de su producción como en el de su circulación y consumo (Frith, 1981; Middleton, 1990).

A pesar de su relativa brevedad, la carrera artística de los Beatles atravesó momentos muy distintos. El grupo se había conformado en Liverpool en 1960 y, luego de algunos años de presentarse en vivo, había conseguido un contrato con el sello Parlophone (parte de la discográfica multinacional EMI). Durante 1963, los Beatles se convirtieron en un éxito en su país y grabaron sus dos primeros *long play* (discos de larga duración), en donde combinaban versiones de canciones de otros autores con la interpretación de temas propios, compuestos por la dupla Lennon-McCartney. La beatlemania del Reino Unido preparó el terreno para la proyección internacional del conjunto, que cobró impulso con su visita a los Estados Unidos en febrero de 1964 (Stark, 2005). Las “invasiones británicas”, encabezadas por los Beatles y representadas por los miles de conjuntos de “música beat” que proliferaron a partir de entonces en un gran número de países, marcaron un quiebre en la historia de la música pop y consolidaron el uso de la instrumentación eléctrica (guitarras, bajo, batería, teclado), la valorización de los cantantes con voces *amateur* (sin impostación y sin una educación musical formal), la dinámica musical grupal (contrastante con la figura del solista acompañado), la interpretación de canciones previamente producidas y arregladas en el estudio de grabación y un predominio aún más claro que en los años previos de los artistas masculinos (Regev, 2002; Mauch *et al.*, 2015). Entre 1964 y 1965, la banda grabó cuatro álbumes más y numerosos discos simples, realizó centenares de *shows* en distintos lugares del mundo y consolidó su fama y su éxito a nivel internacional. Fue en este marco de enorme celebridad que, a mediados de 1966, sus integrantes tomaron la decisión de dejar de tocar en vivo y dedicarse a producir más puntillosamente su música en el estudio de grabación. La salida del disco *Revolver* (en agosto de 1966 en Gran Bretaña y en octubre del mismo año en la Argentina) expuso las consecuencias estéticas de esta transformación: a partir de entonces, los Beatles publicaron una serie de discos con canciones exclusivamente de su propia autoría que exploraban distintos elementos complejos del lenguaje musical (modulaciones poco evidentes, compases compuestos, estructuras no tradicionales, armonías no tonales) y hacían un uso profuso de las herramientas de manipulación de sonido más avanzadas de su tiempo (Everett, 2013). Si bien la banda nunca perdió su capacidad de interpelación popular hasta el momento de su separación definitiva en 1970 (e incluso después), este segundo gran período supuso una aspiración a la apreciación artística de su música y un cierto alejamiento, por consiguiente, del estilo (rítmico, armónico, lírico) más accesible de los primeros años de su carrera (Julien, 2008; Suárez, 2022). Esta transformación, que se expresó también en la imagen personal del grupo y en las intervenciones públicas de sus integrantes, fue determinante en la configuración del clivaje discursivo entre “pop” y “rock” que atravesaría a la música popular durante las siguientes décadas (Keightley, 2001).

Aunque los Beatles nunca visitaron personalmente la Argentina, entre 1964 y 1966 se instalaron de modo contundente en el país a través de sus discos, sus películas y cientos de imágenes y textos sobre ellos, y gracias a la intensa mediación de la industria discográfica y los medios de comunicación. Esa nueva presencia fue determinante para la elaboración del

vínculo entre juventud, música, flequillos y rebeldía cultural que *Escala musical* y otras películas producidas en la segunda mitad de los años sesenta señalarían, promoverían y explotarían comercialmente. La influencia de los Beatles fue concreta y material y colaboró con las transformaciones socioculturales protagonizadas por amplios sectores de la juventud argentina de los años sesenta, en particular en la popularización de estilos y prácticas culturales que desafiaban los patrones más tradicionales sobre el gusto musical, las formas de vestirse, comportarse y relacionarse socialmente.

Para sostener esta afirmación, este artículo se divide en tres apartados. El primero de ellos estudia la forma en que los Beatles fueron presentados en las ediciones locales de sus primeros discos y a través de las imágenes y la información de ellos que circuló en la prensa gráfica. Se identifican aquí una serie de tópicos discursivos sobre el grupo que, como demuestra el segundo apartado, fueron notablemente reforzados con el estreno de las dos primeras películas del grupo, *A Hard Day's Night* y *Help!* El tercer apartado, por último, propone un relevamiento de algunas reacciones conservadoras al “modelo beatle” y una reflexión sobre su significación para la historia de las transformaciones socioculturales que ocurrieron en la Argentina durante los años sesenta. El artículo excluye explícitamente tanto la descripción de la propuesta musical del grupo como el análisis de los modos en que sus canciones e imágenes fueron recibidas y decodificadas por el público local. No lo hace por considerar estos aspectos menos relevantes, sino, por el contrario, asumiendo que estos serán objeto de un examen específico en el futuro. En este sentido, cabe subrayar una vez más que el objetivo de este trabajo es describir cómo fueron introducidos los Beatles en la Argentina por las empresas discográficas y los medios de comunicación en el momento de su consolidación como estrellas culturales globales. La importancia del grupo conformado por John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr en la historia de la música popular y su impacto trascendente en la trayectoria vital de miles de personas ha sido largamente señalado. Un estudio enfocado en las formas en que su música y su imagen fueron inicialmente presentadas al público argentino puede colaborar a desprejarse de las afirmaciones más esencialistas sobre la influencia de estos nuevos repertorios musicales y estilos culturales de circulación transnacional y a comprender el rol decisivo de la cultura de masas en las transformaciones socioculturales protagonizadas por la juventud durante los años sesenta.

En marzo de 1964, la revista *Primera Plana* transcribió un comentario sobre “el cuarteto de The Beatles, los flequilludos y estentóreos nuevos reyes de la juventud” que había sido recientemente publicado por el semanario estadounidense *Newsweek*. “Visualmente, son una pesadilla. Musicalmente, están próximos al desastre: guitarras y baterías son golpeadas sin misericordia; sus voces son una catástrofe, un prepotente fárrago de sentimentalismo romántico, semejante a las tarjetas de fin de año”, decía la descripción.³ De este modo, la prensa gráfica argentina señalaba por primera vez una asociación entre la imagen del conjunto británico, la propuesta estética de sus canciones y cierto carácter culturalmente disruptivo (o, cuando menos, irritante para los cánones de belleza establecidos) que estaba destinada a perdurar en el tiempo.

En efecto, la rápida e intensa difusión de la icónica imagen de los cuatro jóvenes con sus *mop-top* (“corte taza” de pelo) negro y lacio, sus botas y sus trajes ajustados que “tendían a disimular antes que a enfatizar todo elemento tradicionalmente masculino” (Stark, 2005: 133) que ocurrió en los meses siguientes fue un elemento fundamental en la presentación mediática de los Beatles en la Argentina. La imagen de los cuatro “flequilludos” Beatles ofreció una clave de escucha que repercutió sobre la valoración cultural y política de su propuesta musical por parte de distintos sectores sociales y fue decisiva en la identificación del grupo

3 Raab, E. “La década de los frenéticos”, *Primera Plana*, nº 71, 17-3-1964, p. 20.

como un símbolo de las transformaciones socioculturales que la juventud de la época estaba protagonizando. Y lo mismo sucedió con una serie de tópicos discursivos sobre la banda que, en particular entre 1964 y 1966, fueron permanentemente señalados y difundidos tanto por la empresa discográfica Odeon (dueña de los derechos sobre las grabaciones de los Beatles) como por los distintos medios de comunicación que convergían en el negocio de la música popular: la constante exaltación de las proporciones inéditas del fenómeno comercial desatado por el grupo, la mirada entre curiosa y sancionadora de la actitud (supuestamente) descontrolada e histérica de sus fanáticas y la idea de los integrantes de la banda como un conjunto inseparable, simpático, desfachatado y delirantemente humorístico. Si bien cada oyente hizo su propia decodificación de los Beatles, la reconstrucción de esta imagen y de estos tópicos que fueron difundidos a la par de sus canciones permite comprender mejor el marco interpretativo general dentro del cual John, Paul, George y Ringo fueron escuchados y percibidos inicialmente por la audiencia argentina.

Imagen 2. Afiche promocional de la película *Escala musical* (1966). “Los flequilludos y estentóreos nuevos reyes de la juventud”: los discos como plataforma de presentación mediática de los Beatles



Las ediciones locales de los discos de los Beatles no solo fueron necesarias para dar a conocer la música de la banda, sino también porque desempeñaron un papel más amplio en su instalación como íconos culturales. En una época en la que la música se compraba en las disquerías, el diseño de la caja o funda constituía, por un lado, un aspecto central de la estrategia publicitaria, sobre todo cuando se trataba de promover a un nuevo artista. Pero además era, por otro lado, un componente central de las múltiples experiencias de escucha: los discos eran primeramente un objeto y solían conocerse por los ojos antes que por los oídos. El criterio básico de las empresas grabadoras consistía por eso en incluir una o más fotografías que compensaran la “audición sin anclaje visual” y favorecieran la elaboración de sentidos sobre la música grabada (Cañardo, 2017: 69). Algo que se volvía incluso más importante con un grupo británico que difícilmente los oyentes de un país periférico como la Argentina pudieran llegar a escuchar alguna vez en vivo.

Exhibidas en las disquerías, observadas en las casas, transformadas poco a poco en símbolo y señal de los temas musicales que representaban, las tapas de los discos de los Beatles editados en el país durante aquellos primeros años construyeron una imagen centrada en las cabelleras flequilludas, el traje ajustado y el tono blanco y negro que fue la principal huella de identidad del fenómeno beat entre 1964 y 1966 (y que perduró como una fuerte referencia durante varios años más). Un relevamiento de las ediciones de los seis discos de larga duración (LP), los seis discos de media duración (EP) y los catorce discos simples lanzados por el sello Odeon (la filial local de la discográfica EMI) entre 1964 y 1965 hace evidente la recurrencia de esta imagen.⁴ Tómese, por ejemplo, uno de los primeros discos del grupo lanzados al mercado argentino, el simple número 75.202, editado el 7 de febrero de 1964 por el sello Odeon “pops”, que contenía “Twist y gritos” y “La vi parada ahí” (dos canciones que también se podían encontrar en el LP *Por favor, yo*). Se trata a la vez de un caso singular en la discografía beatle y de un ejemplo muy ilustrativo de cómo fueron generalmente presentados los Beatles ante el público local a través de sus discos. Su singularidad radica en que fue el único disco “de pasta” argentino del grupo en un momento en que los discos de vinilo que giraban a 33 1/3 rpm estaban terminando de imponerse en el mercado y de desplazar a los “viejos” discos de 78 rpm (Delgado, 2020). A nivel visual, no obstante, la tapa de este disco de corta duración permite identificar con claridad la imagen prototípica de “lo beatle” que muy pronto se volvería recurrente. El diseño en blanco y negro ponía ante todo el acento sobre las caras y los brillosos flequillos de los cuatro Beatles (sus trajes también se podían identificar en el recorte). La imagen estaba construida sobre la base de cuatro tomas individuales muy similares (la mirada hacia el costado, los ojos en el centro, el flequillo cubriendo por completo la mitad superior de cada retrato) y no con una única fotografía grupal. Esta decisión, lejos de buscar destacar la singularidad de sus integrantes, contribuía a resaltar su total equivalencia y su sentido de conjunto. A su vez, la disposición irregular de esas cuatro fotografías, con posiciones oblicuas y superposiciones, contrastaba con cierta solemnidad de las tomas (solo Lennon parecía estar esbozando una sonrisa) y anticipaba de algún modo el comportamiento social descontracturado que identificaría muy pronto a los Beatles y también a sus fans. La tipografía elegida para el nombre del grupo y la alineación despareja de las letras apuntaban en el mismo sentido. La promesa de que este disco proveería a sus oyentes del “sonido más moderno del mundo” parecía poder ser efectivamente garantizada, antes de cualquier escucha, por la imagen de sus cuatro simpáticos y “flequilludos” intérpretes.

⁴ En rigor, los primeros discos de los Beatles editados en la Argentina fueron lanzados al mercado a fines de 1963. Sin embargo, estos primeros simples contaron con escasa difusión y ni siquiera mencionaron el verdadero nombre de la banda: fueron atribuidos a Los Grillos. La información sobre las ediciones discográficas argentinas de los Beatles puede consultarse en el libro de Chilabert *et al.* (2002) y en el sitio web www.beatlesvinilos.com.ar.

Imagen 3. Tapa del simple de los Beatles que contenía “Twist y gritos” (“Twist and Shout”) y “La vi parada ahí” (“I Saw Her Standing There”), Odeon “pops”, nº 75.202, 1964



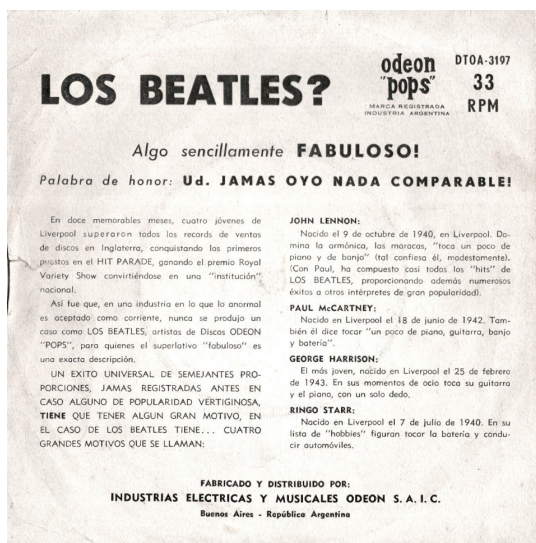
El análisis de la contratapa de este mismo simple de 78 rpm puede ser igualmente útil e ilustrativo para conocer cómo fue presentado en términos más amplios el grupo en aquellos primeros años y saber de qué información general dispusieron sus oyentes argentinos. “*Los Beatles? Algo sencillamente fabuloso! Palabra de honor: Ud. jamás oyó nada comparable!*”, prometía el texto incluido en el reverso del sobre de aquel disco. Si bien el diseño tipográfico, con las palabras resaltadas en negrita, era especialmente publicitario en este caso, este tipo de presentación en donde el texto y la argumentación ocupaban un lugar central se repetiría en la gran mayoría de los discos de la banda que fueron lanzados en el país entre 1964 y comienzos de 1966. En este punto, la llegada de los Beatles replicó por completo las normas establecidas: el sello Odeon podía esforzarse por hablar de ellos como artistas distintos a cualquier otro, pero lo cierto es que la inclusión de algunas palabras que informaran a los potenciales compradores sobre las virtudes personales y “artísticas” de los intérpretes era algo muy frecuente en las ediciones discográficas de la época.

Que esta información ofrecida en las contratapas buscaba ofrecer un insumo para los vendedores y periodistas no es difícil de constatar. Otra parte del texto que aparecía junto al disco de 78 rpm también formaba parte, por ejemplo, de un folleto informativo que fue distribuido entre esos distintos agentes comerciales (quienes trabajaban en disquerías y quienes lo hacían en algún medio de prensa) como parte de la campaña de promoción de la primera gran tanda de grabaciones del grupo. Allí se exponía, como un dato significativo para comunicar al público, la visión de la propia industria discográfica sobre el carácter inédito del éxito comercial de este nuevo grupo que en apenas “doce memorables meses” habían superado “todos los récords de ventas de discos” (Chilabert *et al.*, 2002: 50).

Las revistas y los diarios, por su lado, no tardaron en replicar esta información y este punto de vista, publicando artículos en donde las mismas referencias biográficas básicas de los cuatro Beatles

que aparecían en los discos convivían con exaltadas menciones a las impresionantes cifras de venta que estaban obteniendo a nivel internacional. “Los Beatles son ya dueños de 400 millones de pesos argentinos ganados en menos de dos años”, afirmaba celebratoriamente *Antena*.⁵ “De cada cuatro discos que se venden en el mundo, uno es de estos lunáticos chilladores”, agregaba al poco tiempo la revista juvenil *Cantarela*.⁶ “Cuatro adolescentes que se llaman a sí mismos ‘los golpeados’, o ‘los aporreados’, o ‘los molidos’ –The Beatles– son actualmente los protagonistas de un nuevo brote de delirio juvenil” informaba *Clarín* en una de las primeras notas publicadas en el país sobre el grupo.⁷ La “desmesura en sus ganancias” era resaltada, sin ambages, como un índice de su “celebridad auténtica” (Mazzafarro, 2018: 204) en estas y muchas otras notas similares. En marzo de 1964, un artículo de la revista *Para Ti* insinuaba un tono un tanto más crítico sobre los “sacerdotes máximos” de esa “industria de jugosos dividendos” en la que se estaba convirtiendo la “rebelión de la juventud”.⁸ Sin embargo, en su descripción del grupo incluía exactamente la misma explicación del nombre que había hecho *Clarín* y repetía con rigor la información biográfica que había difundido Odeon. Lo mismo sucedía en una nota publicada apenas unos meses más tarde por la revista *Claudia*, en la que el redactor aseveraba, además, como si se hubiese inspirado directamente en la contratapa del simple de 78 rpm ya analizado, que los Beatles eran “fabulosos”.⁹ La información estampada en los discos y difundida por la prensa evidentemente circulaba con fluidez: ese mismo adjetivo era el que Mafalda y Susanita, en una de las tantas viñetas con alusiones a los Beatles que el dibujante Quino publicó por entonces, gritaban con alegría para describir a su grupo musical favorito.¹⁰ La presentación mediática del cuarteto británico participaba de modo directo en el veloz desarrollo de una beatlemania argentina.

Imagen 4. Contratapa del simple de los Beatles que contenía “Twist y gritos” (“Twist and Shout”) y “La vi parada ahí” (“I Saw Her Standing There”), Odeon “pops”, n° 75.202, 1964



5 “¿Qué haremos con tanta plata?”, *Antena*, 5/1964.

6 “Los Beatles”, *Cantarela*, n° 1, 1964.

7 *Clarín*, 2-2-1964 (citado en Buján, 2006: 114).

8 Jorge Montes, “¿La imagen de la histeria?”, *Para Ti*, n° 2177, 31-3-1964, pp. 56-58.

9 “Beatles, mucho más que una manía”, *Claudia*, 11-1964.

10 Quino (1997: 202; publicado originalmente en *Mafalda 3*, 1968). En 1968, Quino le confesaba a la revista *Siete Días* su fascinación por los Beatles. “Desde que descubrí a los Beatles y puse el winco sobre la mesa, la radio está muda casi todo el día”, afirmaba el humorista. La nota señalaba que “su admiración por los pilosos trovadores de Liverpool va más allá de frecuentar toda su discografía: compra y recomienda a sus amigos las revistas donde encuentra reportajes y fotos del cuarteto, y vio repetidas veces sus dos películas”. “Quino, humorista y algo más”, *Siete Días*, n° 43, 5-3-1968, pp. 46-47. Para un análisis exhaustivo de *Mafalda*, ver Cosse (2014).

Imagen 5. Mafalda y los Beatles I. *Meet The Beatles*. La presentación de John, Paul, George y Ringo a través de sus dos primeras películas



Las condiciones de posibilidad para que esa beatlemania se desarrollara en la Argentina, no obstante, estuvieron también muy estrechamente ligadas a otro tipo de presencia mediática: la que cimentaron sus dos primeros largometrajes. Ambas películas llegaron con rapidez a los cines locales, lograron gran repercusión pública y continuaron proyectándose a lo largo de los años en distintas salas del país. Bajo el título *Yeah! Yeah! Yeah, A Hard Day's Night* fue estrenada el 1º de octubre de 1964, apenas unos meses después que en el Reino Unido y en los Estados Unidos. En cuanto a *Socorro!* (el título en castellano con que se designó a *Help!*), su presentación local ocurrió el 1º de enero de 1966, esta vez con un poco más de retraso con respecto a su estreno británico y estadounidense.¹¹ Para muchos jóvenes, como, por ejemplo, los integrantes del que poco tiempo después sería uno de los conjuntos “beat” locales más exitosos, Los Shakers, la posibilidad de ver estos films (el primero de ellos en particular) representó el verdadero momento de “descubrimiento” del grupo.¹²

La trascendencia de estas dos producciones cinematográficas para la carrera de los Beatles, para la historia de la música popular y para la historia del cine musical ha sido estudiada por diversos autores. *A Hard Day's Night* y *Help!* colaboraron directamente en la difusión global de la música de los Beatles y en su consolidación como las estrellas musicales más exitosas de su tiempo, abonaron el terreno para la legitimación cultural que el grupo conquistaría apenas unos años después a través de sus nuevas búsquedas estéticas y crearon un nuevo modelo de narración audiovisual (marcado por el cambio vertiginoso y la fragmentación de las imágenes, el cruce entre la ficción y el documento y el uso extradiegético de las canciones en secuencias visuales desligadas del hilo argumental) que definió las películas musicales de las décadas posteriores y fundó el formato básico del videoclip. Pero la importancia de estos dos films también se definió de una manera más puntual: fueron un canal primordial a través del cual los fanáticos (o potenciales fanáticos) del conjunto británico pudieron construir un contacto directo, una empatía personal, con los cuatro integrantes del grupo. En este sentido, la decisión clave del director Richard Lester fue la de hacer confluir elementos propios del lenguaje documental (la filmación de personas sin que estas lo noten, el registro de diálogos no guionados o acciones aparentemente no dirigidas, el movimiento brusco de la cámara para captar un evento repentino) con otros más propios de la ficción. Esta estrategia narrativa

11 No he encontrado hasta el momento información sobre las razones por las cuales la película se estrenó con este retraso respecto al estreno británico (29 de julio de 1965) y al estadounidense (11 de agosto de 1965) y en pleno verano (es decir, en una fecha en la que usualmente la concurrencia a los cines solía ser baja).

12 Según los testimonios, los cuatro músicos de Los Shakers fueron juntos a ver la primera película de los Beatles. Hugo Fatorusso recuerda: “*A Hard Day's Night* me liquidó. Ahí compré el disco y dije: ‘Tenemos que hacer un grupo de estos ya’” (Antonelli y Grigera, 2017: 47). La presentación de los American Beetles en Uruguay, en julio de 1964, también es mencionada por los integrantes de la banda como un antecedente importante de su propia carrera.

destacaba en *A Hard Day's Night*, cuyo sencillo argumento consistía en contar las peripecias de un viaje en tren que llevaba a los cuatro Beatles desde su Liverpool natal hasta un estudio de televisión en Londres (es decir, hacia el estrellato mundial).¹³ De este modo, como plantea Donnelly, esta primera producción cinematográfica estableció “un modelo y un estándar para las películas sobre música pop” y consiguió plasmar magistralmente “el objetivo principal de retratar a los Beatles como ellos mismos para una audiencia que deseaba una relación de proximidad con ellos” (2015: 22).

Este deseo (o esta necesidad) de proximidad con los ídolos era quizá mayor en el caso del público argentino, que no comprendía las letras de las canciones y podía sospechar que el grupo nunca llegaría a su ciudad. Por eso, mientras en Gran Bretaña y Estados Unidos el estreno de *A Hard Day's Night* llegó en el pico de la beatlemania (los productores estaban urgidos por proyectarla, suponiendo que el éxito no duraría demasiado [Stark, 2005:158]), en la Argentina fue el evento que marcó el despegue definitivo de la popularidad de la banda y le garantizó el respeto y la atención de los medios de comunicación locales. “Aquellos que sin cultivar la iracundia musical se arriesguen a ver ‘Yeah, Yeah, Yeah’ quedarán gratamente sorprendidos”, avisó *Clarín* en su elogiosa crítica.¹⁴ La revista *Primera Plana*, por su lado, no dudó en calificar a la película como una “obra maestra”, exaltando el “matemático sentido del ritmo” de Richard Lester y los “incansables movimientos de una cámara que persigue al conjunto por todos los recovecos, apunta a sus pies, a sus guiños, a sus caras melancólicas”.¹⁵ Hasta el diario *La Nación*, caracterizado por una menor afinidad con las expresiones de la cultura popular, admitió que los “cuatro muchachos de abundante cabellera y largas patillas” protagonizaban una película “alegre, optimista, suavemente irónica y amenísima”.¹⁶

Como las cajas de los discos de vinilo, pero con la fuerza de convicción del lenguaje audiovisual, la oportunidad de ver *A Hard Day's Night* proveyó a los oyentes argentinos con referencias claves para significar la música de los Beatles. La escena inicial, en la que los cuatro integrantes del grupo eran perseguidos por sus fervientes seguidores y seguidoras al ritmo de la canción del título, sintetizaba con maestría los principales tópicos discursivos sobre el conjunto que los primeros discos editados localmente ya habían puesto a circular por el país. En primer lugar, por supuesto allí se podía ver la ineludible huella de identidad visual: las melenas de pelo lacio y oscuro, los trajes ajustados y las inconfundibles botitas que los cuatro Beatles lucían con total soltura y que eran, de hecho, los únicos elementos que parecían sostenerse incommovibles ante la inquietísima mirada en blanco y negro montada por Lester.

En segundo lugar, la escena era una afirmación inmediata del éxito arrollador y del fanatismo exacerbado por los Beatles. Si la exaltación del triunfo comercial y del fervor de los seguidores eran parte de las estrategias de venta de las industrias musicales al menos desde los comienzos de la “nueva ola”, tanto el registro pseudodocumental como el tono delirante de muchas de las escenas del film dirigido por Lester conseguían mostrar ambos fenómenos no solo mucho mayores, sino también como mucho más espontáneos y auténticos. Los primeros planos de las caras de algunas fanáticas, que aparecían desde el comienzo y tenían un gran protagonismo durante el *show* televisivo que el grupo realizaba al final de su viaje, cumplían en este sentido un rol fundamental. El efecto conmovedor de las canciones de los Beatles se

13 Como señala James, el guion asignaba, de ese modo, roles apenas ficcionales a los músicos (los Beatles actuaban de los Beatles) y les permitía representar “sino sus verdaderas personalidades, al menos las que habían construido en las *performances* de sí mismos realizadas previamente: Paul, el lindo; George, el silencioso o el cínico; John, el agresivo y sarcástico; Ringo, el otro (moroso, lacónico y aparentemente olvidado detrás de su batería, pero en realidad el favorito de la nación)” (2016: 149).

14 “Yeah Yeah Yeah. Fino humor y música con los Beatles”, *Clarín*, 3-10-1964.

15 “Obra maestra”, *Primera Plana*, 6-10-1964, p. 57.

16 “Alegre y optimista, ‘Yeah, yeah, yeah’”, *La Nación*, 2-10-1964.

imprimía, de modo inocultable, en las caras de esas jóvenes oyentes que no eran actrices, sino oyentes filmadas en ocasión de un concierto real.

En tercer lugar, la apertura de *A Hard Day's Night* contribuía a consolidar la imagen gestáltica de los Beatles como un conjunto inescindible. Si bien esta figura ya se podía vislumbrar en las fotografías y las pequeñas biografías que se incluyeron en los discos y en los artículos de diarios y revistas publicados en la Argentina durante la primera mitad de 1964, la película de Lester conseguía construirla de un modo muy orgánico: las características y señas particulares de cada miembro de la banda se potenciaban y complementaban a cada momento del film para dar forma a una única “personalidad beatle”. Luego de su estreno, mencionar a los Beatles por separado se volvió prácticamente imposible. “George: es el que canta mejor; Ringo: una nariz muy popular; Paul: el favorito de las fans; John: el ‘cerebro’ del grupo”, describía, por ejemplo, un artículo publicado por la revista *Siete Días* en 1965 que llevaba como título “Los honorables Beatles”.¹⁷ El todo era siempre más que la suma de las partes: contra el reinado de las estrellas solistas, los Beatles se erigían como el símbolo del “conjunto musical”.

Finalmente, en cuarto y último lugar, la persecución inaugural de *A Hard Day's Night* era clave para establecer como rasgo principal de aquella “personalidad beatle” un sentido del humor que oscilaba entre el absurdo y *slapstick*, y entre la simpatía y la irreverencia. Este aspecto era, posiblemente, la novedad más importante que aportaba la película, ya que hacía explícito algo que las imágenes fijas tan solo podían insinuar. Corriendo hacia la estación del tren que los llevaría al estrellato definitivo, los cuatro Beatles escapaban a pura risa —tropezándose, escondiéndose, disfrazándose— de sus fanáticas y fanáticos, en una *performance* digna de una *troupe* de comediantes. De hecho, como señalaba una crítica de la película, la comparación con los hermanos Marx era “irresistible”: “Solo por error no se llaman Chico, Harpo, Groucho y Zeppo, sino más vulgarmente George, Ringo, Paul y John. Pero las consecuencias son las mismas: de sus pelambres andróginas, de sus caras de chicos asustados, la tontería puede fluir con la misma soltura que la grandeza”.¹⁸

El estreno de *Help!* a comienzos de 1966, que fue recibido con nuevos elogios para los cuatro músicos y el director Richard Lester por parte de la crítica argentina¹⁹, trajo el cambio del blanco y negro por el color, pero sostuvo e incluso amplificó las apuestas centrales de *A Hard Day's Night*, en particular en relación con la dimensión humorística e irreverente de la propuesta del grupo.²⁰ El argumento, un poco más desarrollado pero también notablemente más absurdo, no impedía en modo alguno que la música de los Beatles se luciera ni que los principales tópicos discursivos sobre el grupo aparecieran expuestos en plenitud: el éxito mundial (la película se filmó en distintas locaciones, entre ellas las Bahamas y los Alpes suizos), el fanatismo descontrolado (expresado una vez más con la inclusión de fanáticos “reales”), el entrelazamiento grupal (simbolizado en la célebre escena de la entrada del grupo a la misma típica casa londinense por cuatro puertas distintas) y el sentido del humor permanente (construido a partir del disparatado argumento).

Así, entre 1964 y 1966, pero también en buena medida durante los años posteriores, el singular corte de pelo y una serie de tópicos discursivos asociados a los Beatles se instalaron en un lugar central de la cultura de masas argentina. Las tapas y contratapas de los discos y las dos películas de la banda fueron piezas claves en la estrategia de presentación pública impulsada por la industria discográfica y los distintos medios de comunicación de la época. El

17 “Los honorables Beatles”, *Siete Días*, 27-7-1965.

18 “Obra maestra”, *Primera Plana*, 6-10-1964, p. 57.

19 Ver, por ejemplo, “Help: una comedia vivaz y regocijante”, *La Nación*, 2-1-1966, p. 20.

20 Lo mismo puede afirmarse de la serie de dibujos animados sobre el grupo (titulada simplemente *The Beatles*) que el Canal 11 comenzó a transmitir ese mismo año. Si bien el cuarteto no tuvo participación directa en esta producción audiovisual, sus representaciones estaban directamente inspiradas en sus roles cinematográficos (Axelrod, 2020).

hecho de que este anudamiento entre juventud, música y flequillos estuviera estrechamente asociado con una exitosa maniobra comercial no restringió, sin embargo, su potencial cultural disruptivo. Así lo demostrarían una serie de intervenciones que reaccionaban en tono conservador ante la proliferación de jóvenes “pelilargos”.

“Esos tarados peludos”: las reacciones conservadoras frente a la música juvenil y el rol de la cultura de masas en la conformación de un “estado de ánimo” sociocultural rebelde

Una engañosa campaña de prensa, que hasta último momento alimentó la confusión del público sobre la verdadera identidad de los invitados, y una acalorada disputa por la primicia entre empresarios televisivos fueron los condimentos previos de la llegada a la Argentina del grupo musical estadounidense The American Beetles. La visita, no obstante, se realizó sin mayores incidentes y con muy buena repercusión del público en julio de 1964. En una demostración de la aceptada convergencia de los distintos medios de comunicación para la promoción de la música juvenil del momento, el conjunto extranjero tocó en el Canal 9, asistió a distintos programas de radio, ofreció varios *shows* en vivo y fue objeto de diversas notas de prensa que en casi ningún caso se privaron de destacar sus “extravagantes” y “melenudas” cabelleras.²¹ Al mes siguiente, la discográfica Odeon decidió editar el LP con las canciones de la película *A Hard Day's Night* subrayando en la contratapa que se trataba de una grabación de “Los Auténticos Beatles”.²² Pero no pasó demasiado tiempo más para que la aclaración se volviera totalmente innecesaria: en conjunto con las ediciones locales de los discos y la primera película de los *fab four*, la llegada de los “ululantes émulos”²³ estadounidenses había funcionado como uno de los numerosos canales a través de los cuales, en el curso de 1964, una gran parte de la sociedad argentina aprendió quiénes eran esos cuatro muchachos ingleses.

Imagen 6. Publicidad de la presentación de The American Beetles en Radio Splendid (1964)



Fuente: Buján (2006: 88).

En este sentido, un episodio menor que se produjo en ocasión de la pintoresca estadía de los American Beetles en el país puede servir para observar también las formas más generales en las que el despliegue mediático que acompañó a las flequilludas canciones de los Beatles (y de

21 “Vinieron los cuatro Beatles”, *La Razón*, 7-7-1964. Puede encontrarse una reconstrucción de este episodio en el documental *El día que los Beatles vinieron a Argentina* (Fernando Pérez, 2015).

22 The Beatles, *¡Yeah, Yeah, Yeah, Paul, John, George y Ringo!*, Odeon “pops”, LDS 2106, 28 de agosto de 1964.

23 “Llegaron los ‘Beatles’”, *La Nación*, 6-7-1964, p. 8.

otros grupos similares) funcionó como un catalizador de las transformaciones socioculturales protagonizadas por la juventud argentina de los años sesenta. En medio de la estadía del conjunto estadounidense en el país, la Comisión Administradora de Emisoras Comerciales de Radio y Televisión (organismo encargado de dirigir los radios oficiales del Estado) decidió prohibir una de sus presentaciones radiales. Una determinación que fue justificada mediante una resolución en la que se planteaba que:

La presentación del aludido conjunto, que carece en absoluto de valor artístico y de cuya notoriedad se ampara exclusivamente en un lamentable remedo de equívoco sexual, parece una burla a todas las afirmaciones expuestas en el sentido de supeditar cualquier interés comercial por ingente que fuese a los fines éticos y artístico-culturales de nuestro pueblo.²⁴

El acto de censura representó apenas un hecho anecdótico para una visita que, como ya se dijo, se desplegó por lo demás sin inconvenientes. No obstante, lo que la disposición estatal de frenar el *show* radial de los American Beatles dejaba expuesto (además de la intensa acción del gobierno de Arturo Illia en el nivel de las políticas de radiodifusión)²⁵ era la existencia y circulación de una serie de valores e ideas conservadoras que atravesaban la sociedad argentina y que asignaban a la cultura juvenil en expansión un potencial disruptivo, significativamente sintetizado en la fórmula patriarcal y moralista del “equívoco sexual”. Ese discurso cultural autoritario encontraría mejores canales de expresión institucional luego de la instalación en el poder de la dictadura presidida por el general Juan Carlos Onganía en 1966 (por ejemplo, a través de las “campañas de moralización” dirigidas por el emblemático comisario Luis Margaride). Pero, tal como ha demostrado Valeria Manzano (2010 y 2017), su capacidad de acción y su poder excedían las circunstancias político-institucionales del país y estaban lejos de desplegarse exclusivamente en los términos de un “bloqueo tradicionalista” impuesto desde las más altas esferas del poder estatal.²⁶

Resulta destacable, por eso mismo, que una de las principales vías a través de las cuales estas reacciones conservadoras que ocurrían en el nivel cotidiano consiguieron ingresar en la cultura de masas haya sido el humor, con su usual tendencia a la hipérbole y la caricatura. Especialmente durante la segunda mitad de los años sesenta, numerosas tiras cómicas se hicieron eco, siempre oscilando en el margen entre el asentimiento y la sorna, de estas críticas hacia los nuevos estilos culturales juveniles. Entre ellas, la supuesta confusión de los roles de género que provocaba el nuevo *look* flequillado fue, por lejos, la más frecuentada. La manera de lucir el cabello era presentada como una intervención disruptiva en la semiótica social, que hacía explícito el desafío juvenil a los patrones socioculturales más tradicionales de su tiempo y, más puntualmente, a las “formas hegemónicas de masculinidad” (Connell, 1995; Hora, 2021). En la tapa de la revista *Telécomicos* publicada en noviembre de 1966, por ejemplo, una pareja de jóvenes prácticamente idénticos –con la misma melena, el mismo cigarrillo en la

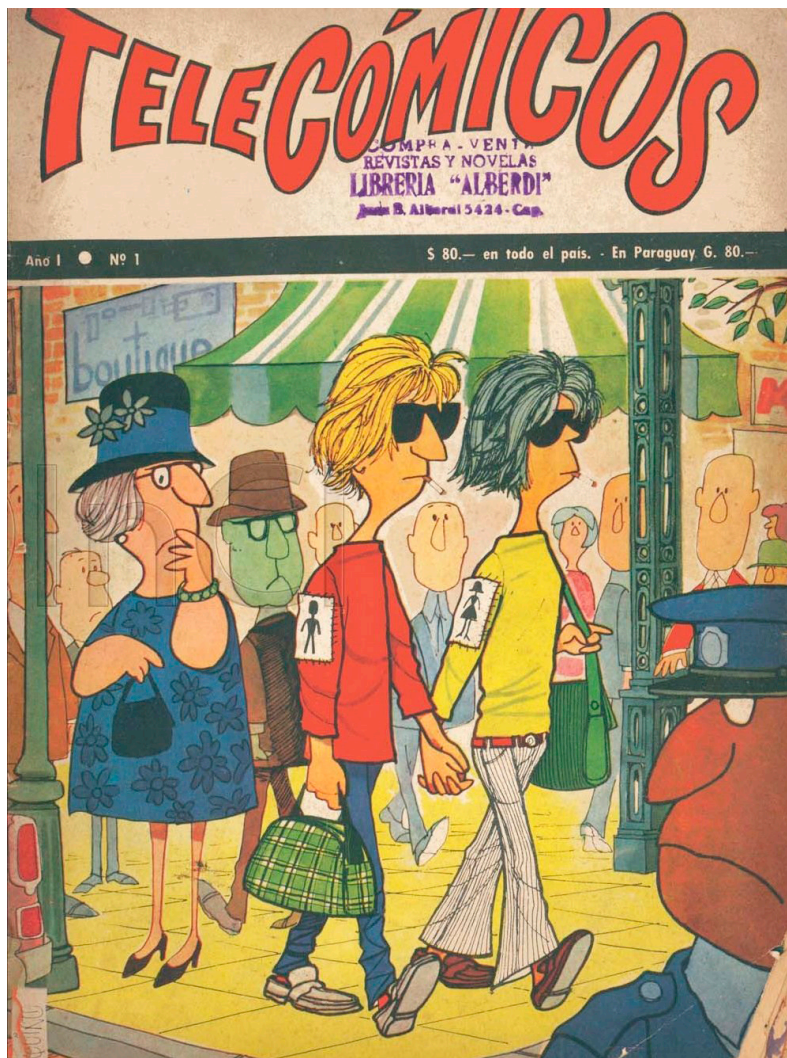
24 Citado en “El flequillo enredó a los Beatles”, *Así*, año 2, n° 64, 24-7-1964.

25 El ejemplo más saliente de este interés fue el Decreto de Radiodifusión y Televisión 5490 del 12 de julio 1965, que reglamentó el decreto-ley 15460/57. La sanción de este decreto suele ser destacada por que extendió de hecho las licencias de los canales de televisión que habían sido otorgadas por quince años, lo que generó una controversia que recién se resolvería a fines de 1972 (Bulla, 2005; Morone y de Charras, 2005). Sin embargo, es importante señalar que el decreto también se explayaba sobre los contenidos de los programas. Así, por ejemplo, en relación con “los programas de carácter musical en la radio” (Capítulo II, artículo 5), la reglamentación señalaba que debería “propenderse a la difusión de obras clásicas y modernas de alta jerarquía” (Decreto 5490/65 del 12 de julio de 1965. BO n° 20.737 del 16 de julio de 1965, pp. 1-3).

26 La investigación de la autora matiza la tradicional tesis de Oscar Terán (2013) según la cual el autoritarismo del régimen militar liderado por Juan Carlos Onganía implicó una clausura “desde arriba” sobre una sociedad deseosa de cambios” (Manzano, 2010: 364). Sobre las campañas de moralización, ver también Simonetto (2016).

boca, los mismos anteojos negros, la misma remera colorida (roja una, amarilla la otra)— eran observados con una mezcla de indignación y desconcierto por una señora mayor, un oficial de policía y el resto de los transeúntes (casi todos ellos varones y vestidos de traje). Solo un parche colocado en el hombro permitía que la censuradora audiencia distinguiera cuál era el muchacho y cuál la muchacha.²⁷ Esa misma diferencia era la que Manolito, en cambio, no podía establecer al toparse con una foto de John Lennon. "¿Y esta? ¿Quién es?", le preguntaba a Mafalda aquel personaje a través del cual el dibujante Quino (quien comenzó a publicar su tira en la revista *Primera Plana* el 29 de septiembre de 1964, una semana antes del estreno de la primera película de los Beatles) solía ironizar sobre las posturas más conservadoras de su tiempo.²⁸ El pelo largo era, desde la lógica obtusa y tradicional de ese "niño viejo" de pelo corto y actitud respetuosa hacia sus mayores, sinónimo de lo femenino. Y también, claro, de la nueva "música beat": entre todos los niños de la historieta²⁹, solo a Manolito podía parecerle una buena broma llenar de pelos la caja de un LP del conjunto británico que pertenecía a Mafalda,³⁰ porque solo para él los Beatles eran unos "tarados peludos".³¹

Imagen 7. Tapa del primer número de la revista *Telecómicos*, noviembre de 1966



27 *Telecómicos*, año I, n° 1, 11-1966.

28 Quino (1997: 349, publicado originalmente en *Mafalda* 6, 1970).

29 Quino (1997: 149, publicado originalmente en *Así es la cosa*, *Mafalda*, 1967).

30 Quino (1997: 190, publicado originalmente en *Mafalda* 3, 1968). Cabe señalar que el libro *Mafalda* 3 se editó con la dedicatoria "a los Beatles".

31 Quino (1997: 105, publicado originalmente en *Mafalda*, 1966).

Imagen 8. Mafalda y los Beatles II



Imagen 9. Mafalda y los Beatles III

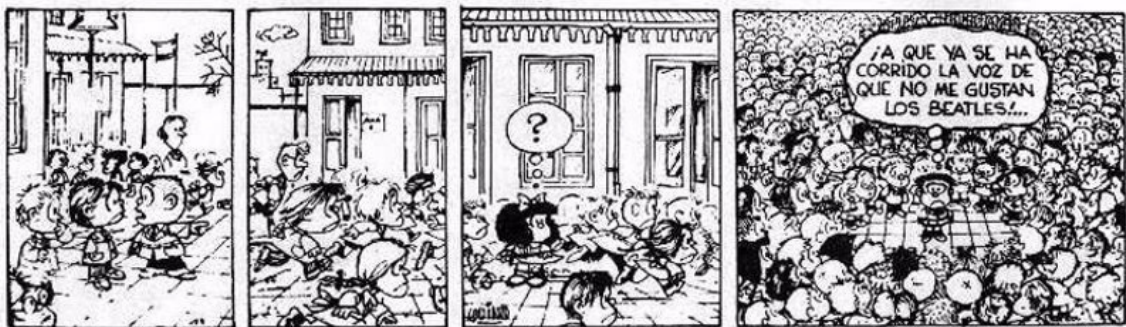


Imagen 10. Mafalda y los Beatles IV



Imagen 11. Mafalda y los Beatles V



Ciertamente, el impacto social y cultural que tuvieron estas diferentes reacciones, en especial en el mediano y el largo plazo, fue restringido. Tanto la falta de documentos que demuestren una injerencia sostenida de los poderes estatales sobre las dinámicas del mercado cultural argentino como el hecho de que los puntos de vista culturales conservadores fueron rápido objeto de la sátira

y el humor son la primera prueba de ello. Incluso un diario históricamente asociado con el conservadurismo como *La Nación* pasaría bastante pronto, según ha mostrado María Belén Agostini (2015) a través de un análisis de las “Columnas de la juventud” publicadas por el periódico a partir de 1965, “del desagrado a la fascinación” por las transformaciones socioculturales de aquellos años. Sin embargo, en términos más coyunturales, la irrupción de los Beatles, como (o tal vez más aún que) la de otras manifestaciones previas de la cultura juvenil, también provocaba rechazos y descalificaciones por parte de distintos sectores sociales y políticos. Las tiras cómicas registraban y satirizaban escenas que presumiblemente se repetían en la vida cotidiana, en las que el uso del pelo largo por parte de los varones resultaba impugnado moralmente desde el mundo adulto. Al mismo tiempo, dos películas vinculadas con la intelectualidad y la militancia de izquierda como *Pajarito Gómez* (dir. Rodolfo Kuhn, 1965) y *La hora de los hornos* (dir. Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas, 1968) dejaban en evidencia que la respuesta inicial de estos grupos ante las nuevas expresiones musicales y culturales del momento se reducía a entenderlas y describirlas como una manifestación descarnada de los efectos del imperialismo cultural, armas “más eficaces que el napalm” que enseñaban al pueblo argentino “a pensar en inglés”.³² Se trataba, en cualquier caso, de una toma de partido mucho más clara que la que proponía la película *El Rey en Londres* (dirigida por Aníbal Uset y estrenada el 11 de octubre de 1966), en la que Palito Ortega viajaba a la capital británica para ser “teloneado” y luego saludado respetuosamente por los mismísimos Beatles. Si la inclusión del grupo de Liverpool en ese film puede ser considerada otra reacción conservadora del momento es, sobre todo, por la casi total indiferencia hacia la renovación musical y cultural en curso de la que daba cuenta. El falso encuentro con los nuevos ídolos juveniles se revelaba apenas como una anécdota en la carrera de uno de los pocos artistas populares “en el mundo que pudo sortear ileso y a la postre victorioso la invasión británica que trastocó los gustos y convenciones” (Alabarces y Gilbert, 2021: 95). Era, así, otra prueba contundente de que la profunda vinculación de la “música beat” con la industria cultural no la volvía necesariamente representante de los posicionamientos culturales más conservadores y autoritarios de su tiempo.

Desde esta perspectiva, se podría decir que el pequeño acto de censura gubernamental a la presentación de los American Beetles y el registro de los cuestionamientos sociales a las nuevas prácticas y los nuevos estilos juveniles que realizaron las revistas cómicas de la época funcionan sobre todo como indicios que muestran cómo se fue forjando concretamente en la Argentina la articulación entre un sector amplio de la juventud, las nuevas expresiones musicales del pop-rock, determinadas formas de arreglarse, presentarse y comportarse, y un cierto “estado de ánimo” sociocultural rebelde. En primer término, porque ofrecen una evidencia general de la influencia que los Beatles tuvieron en ese proceso. Pero, fundamentalmente, y en segundo término, porque representan en sí mismos dos ejemplos de la función clave que los persistentes ataques “por la espalda” tuvieron en la creciente “politización” (Grossberg, 1992: 148; Manzano, 2017: 244) de los gustos, estilos y valores de la juventud argentina. Dicho de otro modo: si, según lo planteaba el editorial del número que la revista humorística *La Hipotenusa* dedicó en 1968 a bromear sobre la música juvenil y la “guitarra eléctrica”, el país estaba “experimentando los santos dolores de la gestación de una ‘nueva ola’ que la renovaría y superaría “en todos los terrenos: el político, el técnico, el intelectual y –¿por qué no decirlo?– también el moral”, las agresiones y las protestas de quienes no comprendían que “los muchachos y las chicas [...] no pueden ni cantar ni bailar al son de ritmos de los años 20, 30 o 40” y que preferían, en cambio, a “los geniales, peludos y luego ennoblecidos Beatles”³³ también constituían, a su modo, un síntoma de esa revolución en curso.

32 Las definiciones aparecen en la sección 12, “La guerra ideológica”, de “Neocolonialismo y Violencia”, primera parte de las tres que conforman *La hora de los hornos*.

33 “Al lector”, *La Hipotenusa*, n° 8, 29-6-1967, p. 5.

Conclusión

La identificación de las formas concretas en que ocurrió la presentación mediática de los Beatles en la Argentina entre 1964 y 1966 permite estudiar un momento crucial en la historia del vínculo entre la “música beat”, los estilos culturales de una parte de la juventud local y un *ethos* rebelde, yendo más allá del sentido común sobre la influencia que el grupo británico tuvo en las transformaciones socioculturales que ocurrieron en la Argentina de los años sesenta. Tal como había sucedido hasta entonces con la música joven, la integración de los Beatles al *star system* local se fundó en la plena convergencia entre la industria discográfica y la prensa escrita, la radio, la televisión y el cine. Los primeros simples y *long plays* editados localmente y las primeras dos películas de la banda –*A Hard Day’s Night* y *Help!*– fueron en este sentido una herramienta central en las estrategias de promoción implementadas por la industria musical y una vía primordial a través de la cual el público argentino (que, salvo en contadas excepciones, no tenía conocimientos del idioma inglés) pudo tomar contacto con imágenes y datos que complementaban y colaboraban en la construcción de sentidos sobre la música del grupo. La presentación visual y textual que se proyectaba desde las cajas de los simples y álbumes y desde las pantallas cinematográficas influyó de manera profunda en la construcción de los icónicos flequillos y de una serie más amplia de tópicos discursivos que se expandieron y circularon con intensidad creciente a través de los medios de comunicación.

Aún resta mucho por estudiar sobre las formas específicas en las que las y los jóvenes de la Argentina se apropiaron de una serie de repertorios visuales e imaginarios que, más allá de los ajustes puntuales que pudieran realizar los representantes locales de las industrias culturales, eran marcadamente globales. No obstante, el relevamiento de algunas reacciones conservadoras ante los “tarados peludos” funciona como un indicio claro de que la irrupción y difusión del *look* y el estilo beatle en el país constituyó, tal como en muchos otros lugares del mundo, un capítulo destacado dentro de una historia más larga: la de la ruptura de un amplio sector de la juventud con algunos de los patrones culturales más autoritarios de su tiempo. Estos discursos culturalmente tradicionalistas tuvieron una repercusión tal vez más acotada de lo pensado, siendo el humor una de las principales vías a través de las cuales lograron ingresar y circular por el territorio de la cultura de masas. Con todo, su presencia fue decisiva para insuflar una impronta cultural rebelde al vínculo entre juventud, “música beat” y flequillos.

La participación de Los Shakers en la película *Escala musical* analizada al comienzo de este artículo ofrece un ejemplo significativo y especialmente contundente del rápido y potente impacto de la “llegada” de los Beatles. Esta banda encabezó una primera camada de conjuntos locales –que incluyó también a Los Búhos, Los Mockers, Los In y los VIPS, entre otros– “cuya identificación con los flequillos” era “inevitable”.³⁴ A partir de 1967, el fenómeno musical y cultural inspirado en las canciones y la imagen de John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr dejaría de ser una opción incipiente dentro del heterogéneo repertorio de las músicas juveniles para pasar a posicionarse en el centro de la cultura popular masiva. Esta nueva situación potenciaría y transformaría los sentidos de la relación entre música juvenil y rebeldía cultural. La reconstrucción de las formas en que los Beatles fueron presentados por la industria discográfica y los medios de comunicación en los primeros años de su carrera es un punto de partida imprescindible para estudiar la historia de la “música beat” argentina y un aporte a la investigación histórica sobre las transformaciones socioculturales que se produjeron durante los años sesenta.

³⁴ Así se postulaba en la contratapa del primer LP de Los Búhos (*Los Búhos*, CBS, 8493, 1964). El disco fue editado a fin de año y reseñado en *Clarín*, 13-12-1964. El texto de la contratapa había aparecido previamente en el artículo periodístico “Nuevo flequillo musical, traen ahora Los Búhos”, *Crónica*, 29-7-1964.

Bibliografía

- Agostini, M. (2015). “Cambio cultural en la Argentina de los años sesenta: un análisis del diario *La Nación*”. *Sociohistórica*, n° 35, primer semestre.
- Alabarces, P. y Gilbert, A. (2021). *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el Rey*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Antonelli, M. y Grigera, D. (2017). *Al rescate de Los Shakers*. Montevideo: Ediciones B.
- Axelrod, M. (2020). “Beatletoons: Moxie, Music, and the Media”. En Womack, K. (ed.), *The Beatles in Context*, pp. 134-141. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buján, R. (2006). *¿Fabulosos cuatro? Estrategias de construcción de los Beatles en la prensa gráfica argentina durante 1964*. Tesis de Licenciatura. Buenos Aires: UBA.
- Bulla, G. (2005). “Televisión argentina en los 60: la consolidación de un negocio de largo alcance”. En Mastrini, G. (ed.), *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, pp. 113-134. Buenos Aires: La Crujía.
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Chastagner, C. (2012). *De la cultura rock*. Buenos Aires: Paidós.
- Chilabert, R.; Lewi, D.; Ravelo, M. y Sammartino, M. (2002). *¡A, B, C, D, Paul, John, George y Ringo! (Sus discos originales en la Argentina)*. Buenos Aires: Lumiere Ediciones.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2014). *Mafalda: historia social y política*. Buenos Aires: FCE.
- Cosse, I.; Felliti, K. y Manzano, V. (eds.) (2010). *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Delgado, J. (2017). *Tu tiempo es hoy*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2020). “La era del vinilo en Argentina: Expansión y retracción de la industria discográfica nacional, 1964-1984”. *Latin American Music Review*, vol. 41, n° 2, pp. 167-195.
- Donnelly, K. J. (2015). *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks*. Nueva York y Londres: Bloomsbury.
- Everett, W. (2013). *Los Beatles como músicos. De Revolver a la Antología*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Frith, S. (1981). *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books.
- Grossberg, L. (1992). *We Gotta Get out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.
- Hora, R. (2021). “Identidad política, clase y masculinidad: el bigote en Argentina, de Rosas a Yrigoyen”. *Anuario IEHS*, vol. 36, n° 1, pp. 85-114.
- James, D. E. (2016). *Rock 'N' Film: Cinema's Dance with Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Julien, O. (ed.) (2008). *Sgt. Pepper and the Beatles. It Was Forty Years Ago Today*. Aldershot, Hampshire: Ashgate.
- Karush, M. B. (2019). *Músicos en tránsito. La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzolla, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Keightley, K. (2001). “Reconsidering rock”. En Frith, S.; Straw, W. y Street, J. (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, pp. 109-142. Nueva York: Cambridge University Press.
- Manzano, V. (2010). “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta”. *Desarrollo Económico*, vol. 50, n° 199, pp. 363-390.

- (2014). “Y, ahora, entre gente de clase media como uno...”. *Culturas juveniles, drogas y política en la Argentina, 1960-1980*. *Contemporánea*, año 5, vol. 5, pp. 85-104.
- (2017). *La era de la juventud en la Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: FCE.
- Mauch, M.; MacCallum, R. M.; Levy, M. y Leroi, A. M. (2015). “The evolution of popular music: USA 1960-2010”. *Royal Society Open Science*, vol. 2, nº 5, pp. 1-10.
- Mazzaferro, A. (2018). *La cultura de la celebridad. Una historia del star system en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press.
- Morone, R. y de Charras, D. (2005). “El servicio público que no fue. La televisión en el tercer gobierno peronista”. En Mastrini, G. (ed.), *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, pp. 135-154. Buenos Aires: La Crujía.
- Piekut, B. (2014). “Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques”. *Twentieth-Century Music*, nº 11, pp 191-215.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Quino (1997). *Toda Mafalda*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Regev, M. (2002). “The ‘Pop-Rockization’ of Popular Music”. En Hesmondhalgh, D. y Negus, K. (eds.), *Studies in Popular Music*, pp. 251-264. London: Arnold.
- Sánchez Trolliet, A. (2022). *Te devora la ciudad. Itinerarios urbanos y figuraciones espaciales en el rock de Buenos Aires*. Bernal: UNQ.
- Simonetto, P. (abril-junio de 2016). “La moral institucionalizada. Reflexiones sobre el Estado, las sexualidades y la violencia en la Argentina del siglo XX”. *E-l@tina*, vol. 14, nº 55.
- Suárez, B. (2022). *The Beatles: arte y vanguardia en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Terán, O. (2013). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Stark, S. D. (2005). *Meet The Beatles: A Cultural History of the Band That Shook Youth, Gender and the World*. Nueva York: Harper Collins Publishers.

“¡Si no lo tenemos, no existe!”. El surgimiento de las comiquerías en Buenos Aires y una globalización de segunda mano (1988-2001)

“If we don't have it, it doesn't exist!”. The emergence of comic-book shops in Buenos Aires and a second-hand globalization (1988-2001)*

*Diego Labra***

Resumen

¡La invasión de los ladrones de bateas! Así se tituló la avalancha de historietas importadas que a fines del siglo XX inundaron primero los kioscos y luego un emergente circuito de librerías especializadas conocido como comiquerías. Hoy sabemos que esta circulación de productos culturales es un proceso más complejo, pues, a diferencia de otros bienes que hacen al comercio global, la historieta no puede simplemente transportarse y venderse en otro país. Son necesarias una serie de operaciones simbólicas y materiales que la hagan pasible de ser consumida por el lectorado local. Una cadena de valor simbólico internacional que, al contrario de lo sugerido por la exclamación inicial, contó con la iniciativa de actores locales.

En este artículo reconstruimos cómo se configuró en Buenos Aires un circuito de comiquerías durante los noventa. Se trata de un caso testigo del efecto sobre el comercio de productos culturales que tuvo la política económica del gobierno de Menem, pero también del rol necesario que cumplieron actores locales en la articulación de dicho comercio, así como de las maneras en que esos actores intentaron posicionarse mediante él dentro del campo inestable de la historieta, que atravesaba una coyuntura de dramática transformación.

Palabras claves: comiquería, glocalización, campo de la historieta, los noventa, Argentina.

Abstract

The invasion of the magazine rack thieves! This was the title given to the imported comics' avalanche that at the end of the 20th century flooded, first, the newsstands and, later, an emerging circuit of specialized bookstores known as comic-book shops. Today we know that this circulation of cultural products is a more complex process because, unlike other goods that make up global trade, comics cannot simply be transported and sold in another country. They require

* Este artículo fue elaborado en el contexto de una estadía posdoctoral en el Institut für Romanistik de la Universität Rostock. Agradezco a mi supervisor, el Prof. Dr. Albrecht Buschmann, y a la Fundación Alexander-von-Humboldt por brindarme esta oportunidad. También deseo agradecer al Dr. Juan Piovani y al Doctorado en Estudios Sociales Interdisciplinarios de Europa y América Latina, en cuyo marco comenzó esta investigación y mi colaboración con Uni-Rostock.

** Georg Forster Fellow (Fundación Alexander-von-Humboldt) en el Institut für Romanistik de la Universität Rostock, Alemania. Contacto: diego.labra@uni-rostock.de.

a series of symbolic and material operations that make them consumable by the local readership. An international symbolic value chain that, contrary to what is suggested by the initial exclamation, relied on the initiative of local actors. In this article we reconstruct how a circuit of comic shops was configured in Buenos Aires during the nineties. It's a witness case of the effect that Carlos Menem government's economic policy had on the trade of cultural products, but also of the necessary role played by local actors in the articulation of such trade, as well as the ways in which these actors tried to position themselves through it within the unstable field of comics, that was undergoing a dramatic transformation.

Keywords: comic-book shop, glocalization, comics field, the nineties, Argentina.

Promediando 1995, desde la revista especializada *Comiqueando* (1994-2001) se decidió de oficio enjuiciar al manga (es decir, a la historieta japonesa), por entonces un fenómeno de ventas en España que amenazaba con ganar igual popularidad en la Argentina. Como indica la cita, los argumentos maridaban la condena artística con la preocupación geopolítica:

El manga, de acuerdo a una política de expansión a nivel económica-mundial de Japón, nos invade, quitándole lugar a los artistas locales, derrochando mediocridad repetitiva, violencia gratuita y hasta generando un engendro conocido como el ameri-manga (o peor aún, el iberi-manga) [...] La invasión del manga en Europa es terrible y solo habla mal de los europeos. No dejemos que la mediocridad de los que más producen copen el mundo. Más no es mejor ("Juicio al manga", 35).

Firmaba esta denuncia Dr. Müle, *nom de plum* utilizado dentro de la publicación para rubricar las opiniones más incendiarias y que, en su anonimato, captura a la perfección lo difundido de esta apreciación entre los actores contemporáneos de la historieta local. La narrativa gráfica argentina estaba nuevamente bajo el asedio de una invasión foránea, solo que esta vez la amenaza no era una nevada mortal, sino hileras de *containers* llenos de revistas de "saldo" que se amontonaban en la Aduana.

Hoy sabemos que la circulación historieta es un proceso más complejo, nunca tan unidireccional. Como señala Casey Brienza (2016), a diferencia de otros bienes que hacen al comercio global, el manga impreso en Japón no puede simplemente transportarse y venderse en otro país. Son necesarias una serie de operaciones simbólicas y materiales (selección, traducción, etc.) que la hagan pasible de ser consumidas, en este caso, por el lectorado argentino. Lo que Bourdieu (2007) llamó el "marcado" de un texto en su circulación, y Roland Robertson (1995) resume bajo el concepto de "glocalización", el arte de adaptar lo global a lo específico para un público que siempre es local, situado.

En otro lado hemos esbozado un análisis de la "glocalización" del manga en la Argentina, detallando cómo al filo del siglo XXI editorial Ivrea tuvo éxito con una línea que negoció entre lo propio (una política de traducción localista) y lo exótico (formato de edición nipón, incluyendo sentido de lectura de derecha a izquierda) (Labra, 2023). Aquí nos interesa dar un par de pasos atrás y reconstruir cómo a lo largo de los años noventa se fue configurando en Buenos Aires un circuito de librerías especializadas en historieta que fue clave en aquel proceso. Un ejemplo cabal es el efecto que tuvo la política económica del gobierno de Carlos Menem sobre la circulación de productos culturales y que permite echar luz sobre el rol necesario de actores locales en la articulación de dicho comercio globalizado. Si, siguiendo a Pierre Bourdieu, entendemos por campo de la historieta un "microcosmos social en cuyo

“¡Si no lo tenemos, no existe!”. El surgimiento de las comiquerías en Buenos Aires...

Diego Labra

interior los artistas, los críticos, los conocedores, etc., discuten y luchan a propósito del arte que unos producen y los otros comentan, hacen circular, etc.” en pos de posicionarse mejor ante sus pares (2010: 31), entonces esta coyuntura informada por factores exógenos ofreció condiciones idóneas para el cambio en las relaciones de fuerza dentro de un campo que atravesaba una transformación dramática.

El artículo está ordenado en tres partes. En la primera, analizaremos el discurso ordenador del campo local de la historieta, entre los recuerdos de una lejana “edad de oro” y la “resistencia” presente, atentos a qué nos dice este de cómo interpretaban los actores una crisis que se vislumbraba terminal. En la segunda y central, reconstruiremos de qué manera se configuró un circuito comercial especializado en torno a la historieta importada. Haremos foco, por un lado, en la retroalimentación de este consumo editorial con otros medios de la industria cultural, especialmente la televisión, lo que Pellitteri (2010) llama “sinergia espontánea”.¹ Por otro, en el rol articulador de los comerciantes argentinos que se posicionaron como agentes locales de una larga cadena de valor que no tenía al mercado local como destino original. En la tercera y final, reseñaremos brevemente como esta “globalización de segunda mano” informó las prácticas de consumo del lectorado argentino. Porque, al contrario de lo que escribió Dr. Müle, para entender dichas prácticas no se debe empezar por mirar a Tokio, sino a Buenos Aires y, en todo caso, Barcelona.

Entre el fin de los “años dorados” y el “aguante” ante la “invasión”

Para fines del siglo XX, la “crisis” era de alguna manera la característica definitoria del campo argentino de la historieta. Tanto es así que sus actores se identificaban como “sobrevivientes”, tal cual se titulaba la revista contemporánea más importante, *Fierro* (1984-1992). Esta sensación de fin de siglo/ciclo permea la mayoría de las respuestas ofrecidas por las “casi 100 personalidades” interpeladas en la “Mega-encuesta ‘94” con la que *Comiqueando* celebró su primer año en las bateas. El guionista Carlos Albiac sienta el tono al afirmar que no rescata “nada positivo” de 1994. Ricardo Barreiro, otro guionista, lamenta “la cantidad de revistas que cierran por la crisis económica” (“Mega-encuesta ‘94”: 10). El dibujante Alberto Salinas opina que esto se debe a “la competencia terrible con el cómic que llega del exterior a precios con los que no se pueden competir” (ibíd.: 28). Patricia Breccia completa la escena denunciando la “ausencia de [buenos] editores”, prefiriendo estos apostar “a las porno, porque se venden fácil” (ibíd.: 14). A los profesionales de la historieta solo les quedaba, como aduce el dibujante Ariel Olivetti, “depender del mercado de afuera para publicar” (ibíd.: 23). Al año siguiente, incluso esa “válvula de escape” parece cerrarse, como describe el editor de *Comiqueando* Andrés Accorsi en una secuela a la encuesta citada, llanamente titulada “La crisis de la historieta argentina”. “Las cosas no están bien para nadie”, sentencia allí, reconociendo que “la casi total ausencia de opciones generadas en el país para el mercado local ha puesto al historietista argentino al borde de la extinción”. El redactor es taxativo: “La historieta argentina está muerta” (1995: 11).

La década del noventa fue una de transformaciones traumáticas para el campo de la historieta y para la industria cultural argentina en general. Tras la ruinosa hiperinflación que marcó el fin del gobierno de Raúl Alfonsín y el comienzo del de Carlos Saúl Menem, el viraje aperturista comandado por su ministro de Economía Domingo Cavallo implicó un rotundo cambio en las reglas de juego que impactaron de lleno en la historieta local. La Ley de Convertibilidad que estableció la paridad cambiaria entre el peso y el dólar en enero de 1992, así como otras medidas que erosionaban las barreras arancelarias y aduaneras que hasta

¹ Las traducciones de la bibliografía en idioma inglés son propias del autor.

entonces pesaban sobre la importación (Belini y Korol, 2012), representaron un *shock* que tuvo grandes ganadores y perdedores dentro del campo. Entre los segundos se encontraron las editoriales de historieta, siendo las más grandes por entonces Columba, que continuaba llegando a los kioscos con reimpressiones y “reentapados” de las clásicas *D'artagnan* y *Nippur Magnus*, Record con su *Skorpio* (1974-1996) y de la Urraca, responsable de la citada *Fierro y Hum*® (1978-1999), entre otras. En particular, la desaparición de la editorial fundada por Ramón Columba en 1928 invitaba a tematizar a la coyuntura como una crisis terminal para la larga historia de la industria de la historieta en el país.

Como analiza la investigadora Laura Vazquez, en el “núcleo duro” del discurso ordenador del campo se encontraba “una trama de significados comunes” tejidos en torno a “la defensa de una industria nacional y la referencia a un ‘tiempo dorado y mejor’” (2010: 13). Si hay “crisis” es porque antes hubo “años dorados”. Esta elástica “construcción mítica” condensaba características de dos etapas históricas contiguas pero diferenciadas. Por un lado, el período de mayor desarrollo industrial y éxito comercial que abarca *a grosso modo* entre 1930 y 1960, cuando editoriales como Columba, Dante Quinterno, Manuel Láinez, Abril y Códex dominaban con sus historietas la circulación total de revista argentinas con ventas en los cientos de miles (ibid.: 25). Por otro, el período inmediatamente siguiente, signado por un sostenido retroceso de las cifras brutas de venta hasta alcanzar una décima parte de lo tirado anteriormente, pero considerado tanto por la crítica como por la academia como el momento en que se dio un salto cualitativo en términos artísticos gracias a la aparición a fines de los cincuenta de *El Eternauta* de Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López (Vazquez, 2010; Von Sprecher, 2009).

Identificamos como sintomático que en el nudo conceptual del discurso ordenador de la “historieta nacional” se (con)fundan una bonanza comercial y un triunfo artístico que realmente nunca convivieron. De allí se entiende que, ya en los noventa, cuando los actores del campo invocan al “mercado editorial de historieta” argentino y la “defensa de una industria nacional”, lo hagan desde un relato encarnado por artistas y no empresarios, comercio y consumo. Lo cual tiene sentido si tenemos en cuenta que fueron justamente guionistas como Carlos Trillo, Guillermo Saccomano y Juan Sasturain quienes sistematizaron esa historia en primer lugar (Vazquez, 2010; Von Sprecher, 2009). Podríamos decir que este nudo fue central en la configuración de lo que Bourdieu llamaría el *habitus* de los actores del campo de la historieta local, estructurando esa lectura histórica sus “disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.)” (2010: 39). Una cosmovisión “mercadointernista” que tendió a borrar el rol empresarial de editores netos y el peso de material extranjero, como la exitosísima línea de Disney publicada por Cesar Civita bajo el sello Abril, y obturó el abanico de acciones posibles ante una coyuntura de transformación dramática.

La discontinuación de *Fierro* y *Skorpio* promediando los noventa representó el fin de un modesto *revival* de la producción nacional de historieta en el marco del “destape” editorial posibilitado por el regreso de la democracia (Milanesio, 2019), al que podríamos sumar *Las Puerittas* (1989-1994) y sus epígonos de Carlos Trillo. También signó el quiebre del modelo de subvención de la producción local por editores europeos que había iniciado *Skorpio* y permitió la supervivencia coja a partes de la vieja producción industrial desde los sesenta a esa parte (Vazquez, 2010; Von Sprecher, 2009). Como resume Accorsi en el editorial inaugural de *Comiqueando*, el “agotadísimo formato de antología” de “cómic adulto” local fue involuntariamente discontinuado por “dos aplanadores”: “los superhéroes yanquis” y el “manga japonés” (1994: 3). Es decir, no solo el público argentino ya no leía tanta historieta como antes, sino que, cuando lo hacía, leía otra diferente a la que se producía acá.

Los artistas locales, quienes vimos se sentían abandonados por los editores, respondieron tejiendo una sociabilidad asociativa y autogestiva que, en el corto plazo, tuvo magros resul-

tados editoriales, pero que en el largo probaría ser un ingrediente clave a la (re)fundación del campo en el siglo XXI (Acevedo, 2019). Los editores, esos actores con un pie en el mundo de lo simbólico y otro en el del comercio (Bourdieu, 2007, 2010), y por ello supuestamente mejor equipados para adaptarse a la nueva coyuntura, no corrieron con mejor suerte. A la dificultad de operar en una plaza editorial alejada de los grandes centros del mundo editorial (Labra, 2023) debía sumarse la carencia de capacidad o voluntad para publicar material extranjero en demanda, que, hipotetizamos arriba, era un elemento central de su *habitus*. Si bien existe una larga historia de esta práctica en la Argentina (Gociol y Gutiérrez, 2012), incluso antes de que la producción industrial del medio comenzara a menguar en 1960, la demanda de los lectores locales por tales revistas se vio predominantemente satisfecha por la importación (Gard, 2016; Pérez, 2023). Como subraya Vazquez, el complejo y multicausal proceso de languidecimiento de la industria, que incluyó factores de peso que exceden al orden de lo editorial como la difusión de una televisión donde brillaban las adaptaciones audiovisuales de las mismas historietas extranjeras, decantó en el discurso dominante dentro del campo en la más simple disyuntiva entre lo “vernáculo” y lo “foráneo”, hecha papel y tinta en el pernicioso “juego de importación y exportación de series de historietas” (2010: 30).

Pablo Muñoz, quien llevó en 1995 a Columba el proyecto de una línea de Marvel Comics, describió a la editorial como “un gigante en decadencia”. Uno que contaba con una estructura solo disponible entonces en “Editorial Atlántida y los diarios más importantes”, con “edición, provisión de papel, impresión y distribución” propias, pero que por tradición e inercia se apoyaba “en un solo producto: el cómic marca Columba”. Según el editor, fue la rigidez de sus directivos lo que llevó a que la empresa terminara vendiendo las máquinas, disolviendo la estructura de distribución y, a comienzos del siglo XXI, quebrando con un pasivo que habría alcanzado los millones de dólares (Muñoz en Martínez, 2009). Según Roberto von Sprecher, “los *habitus* de los editores [locales] funcionaron a destiempo respecto de las nuevas condiciones objetivas, acentuándose su escasa autonomía del campo económico”. Lo cual el autor juzga como “definitorio” en su incapacidad para enfrentar condiciones adversas como “la desigual competencia con revistas importadas por la paridad cambiaria” y, especialmente, las “modificaciones en los gustos de los nuevos lectores, como así también novedades estéticas y narrativas” (2009: 7). Un contraste claro con editoriales españolas como Norma, que entre los ochenta y noventa se reconvirtieron exitosamente de productoras de “cómic adulto” a “glocalizadoras” de historieta extranjera (Malone, 2010; Santiago, 2010). El mundo había cambiado mucho en un siglo, y la historieta argentina no lo había hecho lo suficiente.

El entusiasmo de comerciantes y sus mejores clientes, los “coleccionistas”, palpable en las páginas de la encuesta de *Comiqueando*, los señala como los ganadores de ese proceso de cambio. Graciela Molina, dueña de la librería especializada Entelequia, celebró como lo mejor del año su viaje a los Estados Unidos, donde consiguió “mucho material”. Más sintomático aún, se lamentó por la repentina “aparición de una competencia” que, según ella, estaba “comercialmente mal organizada” y “desequilibra[ba] el mercado” sobre el cual solía tener una porción oligopólica (“Mega-encuesta ’94”: 22). La era de las comiquerías había comenzado.

Una “utopía” de consumo, o el surgimiento del circuito de librerías especializadas

Cuenta Rafael de la Iglesia que, cuando apareció la primera encarnación de *Comiqueando* como fanzine fotocopiado allá por 1986, lo más parecido que existía a una librería especializada en Buenos Aires eran “las casas de revistas usadas y canje”, donde “convivían *El Gráfico*, *Tía Vicenta*, *Gente Semanario*, libros viejos, enciclopedias olvidadas y nuestras invaluable

mexicanas de Editorial Novaro” (1996: 32). Por entonces, la sociabilidad “comiquera” porteña transcurría entre los “puestos de viejo” del Parque Rivadavia, en el corazón de Caballito, como refleja la sección de rumores y aguafuertes que él mismo firmaba en la revista, “Charlas en el parque” (1994). La semilla de cambio fue plantada al año siguiente, cuando Andrés Accorsi, José Antonio López, “Toni” Torres y el mismo De la Iglesia armaron en el entrepiso de Entelequia una “Biblioteca de Historietas”. Al “mejor estilo video-club”, los “socios” podían alquilar allí alguno entre los “alrededor de cuatro mil ejemplares de historieta de superhéroes, cómic europeo, humor gráfico y producción nacional” que sumaban sus colecciones personales reunidas. La respuesta fue tan buena que en 1988 se mudaron a un local propio con nuevo nombre, El Club del Comic, y, tras sobrevivir a la “hiper”, pasaron “a un lugar más céntrico (y decente)”, “una oficina en la avenida Callao casi Corrientes”. “A los golpes nos fuimos profesionalizando en la venta y comenzamos a importar el material tanto de Brasil como España, convirtiéndonos en la primera comiquería de la Argentina”, recuerda De la Iglesia (1996: 32). Inspirados por las “comic-stores yanquis” que vio en un viaje a la San Diego Comic-Con, la convención más grande de Estados Unidos, en 1993 abrió “el verdadero Club del Comic” en Montevideo 27, adjetivado como “el mega-local” (ibíd.: 33). Librerías como Rayo Rojo y la misma Entelequia siguieron el ejemplo y ampliaron su oferta de historieta.

Tanto De la Iglesia (1996) como Accorsi (2011) concuerdan en que el circuito de las comiquerías se “activó en serio” en 1994 (imagen 1). Contrario al imaginario de los noventa como un bloque homogéneo, durante la primera mitad de la década, el kiosco de diarios siguió siendo el principal canal de distribución de la historieta. Lo cual, por otro lado, no significa que no hubiera indicios de lo que se venía en el horizonte. Fue en esos mismos kioscos donde se vendió *Akira*, de Katsuhiko Otomo, hito de la circulación del manga fuera de Japón, que llegó al país en la forma de saldos de la versión española de Ediciones B (Accorsi, 2000). En el contexto de una economía que todavía no terminaba de salir de una crisis hiperinflacionaria, con un aparato productivo diezmado durante la última dictadura y una política diseñada especialmente para favorecer la importación (Belini y Korol, 2012), todos los caminos conducían a Roma. O en este caso, Barcelona y al DF, donde se imprimían las historietas norteamericanas y japonesas traducidas al español que se importaban como *dumping* editorial.

Imagen 1. Publicidad gráfica de El Club del Comic (*Comiqueando*, nº 5, septiembre, 1994: 2), Genux (*Comiqueando*, nº 8, diciembre, 1994: 15) y Entelequia (*Comiqueando*, nº 27, mayo, 1997: 28)



“¡Si no lo tenemos, no existe!”. El surgimiento de las comiquerías en Buenos Aires...
Diego Labra

Durante la segunda mitad de la década, el circuito de librerías especializadas prodigó al ritmo de las *pull-lists* para adeptos a los superhéroes en inglés, los *containers* que provenían del otro lado del Atlántico y una plétora de *merchandising* que dejaba jugosos márgenes. En 1997, desde *Comiqueando* se contabilizaban “cuarenta y pico de comiquerías en todo el país” (Accorsi, 1997b). Si bien fueron apareciendo locales señeros en otras grandes urbes, como Rayos y Centellas en Mar del Plata o Puro Comic en Rosario, ambos inaugurados en 1993, el fenómeno continuó siendo predominantemente porteño. Ya lo denunciaba así un jovenísimo Leandro Oberto, por entonces dueño de la comiquería Genux junto con su padre, al despotricar contra “el centralismo” de quienes creían que “Buenos Aires [era] el único mercado” que existía (“Mega-encuesta ’94”: 23). Hacia el año 2000, los espacios publicitarios tanto en *Comiqueando* como en *Lazer* (1997-2009), publicación creada por Oberto ya como editor de Ivrea y “la revista sobre cómics en castellano más vendida del mundo” con una tirada de 50.000 ejemplares (Labra, 2023), muestran una treintena de bocas de expendios promocionadas: diecisiete estaban ubicadas en CABA, diez en el Gran Buenos Aires y solo cinco en el resto del país.²

En ese contexto de comercio especializado efervecente, se encuentran grandes historias de éxito. A mediados de los años ochenta, Alejandro González era dueño de un kiosco de diarios sobre avenida Callao, cuyas bateas dejaban adivinar su gusto personal por la historieta (Rodríguez, 2021: 34). Para fines de los noventa, presidía la distribuidora mayorista La Revistería, que mediante un “acuerdo estratégico” se había consagrado como el “importador oficial” para la Argentina de las principales editoriales de historieta japonesa de la península ibérica, Norma y Glénat. Según Alejandro Viktorin, empleado histórico de la empresa, esto niveló el campo de juego y aceleró el crecimiento del circuito de comiquerías (ibíd.: 35). Es decir, González se posicionó como un actor clave dentro de la cadena de valor de la historieta en calidad de eslabón local de un comercio internacional y, en el proceso, hizo accesible para los pequeños comerciantes especializados todo el abanico de impresos producidos por la industria editorial española (que, dicho sea de paso, no pagaban a los japoneses los debidos cánones para distribuirse en el país) (imagen 2). Una “democratización” del acceso a la circulación global del manga, aunque “de segunda mano”, entendiéndolo por ello la distribución de historietas que fueron originalmente “glocalizadas” para un público hispanoparlante que no era el argentino, lo cual afectaba la experiencia de lectura en múltiples niveles, desde lo simbólico (traducción con localismos y referencias culturales ajenas) hasta lo material (distribución de “sobrantes” o “saldos” que redundaban en colecciones truncas e incompletas).

2 En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se encontraban Apocalipsis, Atmósfera Cero, Bunkers Comics, Camelot, las tres sucursales del Club del Comic, las dos de Entelequia, Gild Galad, Hora Zero, Meridiana, La Revistería y Zap Comics. Mientras tanto, la cadena Génesis repartía sus nueve locales a lo largo del Gran Buenos Aires, con tres en Capital, cuatro en zona norte y dos en zona oeste. En el resto del conurbano, se encontraban Exodo (Bernal), Gotham Comics (Lanús), Herencia (Villa Ballester) y Yoshi Comics (Quilmes). En el resto del país, Darham Comics (Salta), LR Comics (Córdoba), Macross (Bahía Blanca), Milenario (Rosario) y Puro Comic (Rosario) (*Comiqueando*, n° 43, enero, 2000; *Lazer*, n° 18, 28 de agosto, 2000).

La Revistería
Distribuye el mejor manga del planeta

Grid of manga covers including: BLACK JAZZ, IKKYU, NORI TAKA, RAIKA, SAILOR V, PREDICADOR, Kame, KATSUHIKO OTOMO, DRAGON BALL, STAR WARS, DRAGON BALL GT, RANMA 1/2, WAGON BALL GT, SAILOR MOON, MangaZone, Minami, HENTAI, DOKAN.

VENTA MAYORISTA
ULRICO SCHMIDL 5620 (1440) Cap. Fed.
TELEFAX(54-11)4642-5130-4643-0010

VENTA AL PUBLICO
CALLAO 196-AV. RIVADAVIA 7046
CAPITAL FEDERAL

E-MAIL: info@larevisteria.com.ar
Website: <http://www.larevisteria.com.ar>

MAGIC The Gathering | Glénat | SAMURAI | NORMA Editoria

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO

De allí sigue que la expansión del circuito de comiquerías hizo de editar historieta en la Argentina, fuera “nacional” o extranjera, un prospecto económico cada vez menos atractivo. Esta fue la lectura que hicieron los responsables de la línea DC Comics de editorial Perfil, lanzada para capitalizar el éxito en cines de *Batman* (1989) y señera en cuanto adoptó en sus traducciones algunos términos localistas (aunque de manera limitada, ya que la línea se concibió para ser distribuida en todo el Cono Sur) (Pérez, 2023: 4). Como relata en clave biográfica el divulgador Facundo Vazquez (2018a), uno podía ir a una comiquería y “comprar ‘Man of Steel’ en un taco de [la editorial española] Zinco por \$5 o comprar la edición de Perfil en los kioscos, tardar seis meses en completarla y terminar pagando \$9”. En una comparación similar, Accorsi (1997a) señalaba contemporáneamente que *Comiqueando*, que ofrecía “76 páginas en blanco y negro por seis mangos”, se exhibía en comiquerías en la misma batea que “un albumcito de [la editorial mexicana] Vid” que por el mismo dinero traía “100 páginas a color de una saga de Batman que no leíste”. A esta competencia asimétrica y desigual se le deben sumar las ediciones originales que llegaban con muy pocos días de retraso con respecto a su salida en Estados Unidos, cuyo consumo era incentivado por “comiqueiros” influyentes como el mismo Accorsi. Era “obvio que se hace cuesta arriba para lo nacional”, sentenciaba el periodista especializado (ibíd.: 3). Finalmente, Perfil terminó rescindiendo la licencia de DC en beneficio de la citada Vid, que entonces pasó a importar legalmente sus revistas desde México, cosa que ya hacía desde antes sin el permiso de los dueños del copyright (Pérez, 2023: 4).

“¡Si no lo tenemos, no existe!”. El surgimiento de las comiquerías en Buenos Aires...

Diego Labra

Con un perfil mucho más alto, Gerardo Bustos y su comiquería Camelot Comic Store se convirtieron en un emblema de la época. Al igual que González, la historia de Bustos comienza con un kiosco de diarios, en este caso de su padre, el cual creció al ritmo de la importación de revistas pornográficas desatada gracias al "destape" alfonsinista (Gabrielli, 2022: 13). A finales de los ochenta, Gerardo comenzó timidamente a importar productos culturales orientados a "coleccionistas", los cuales vendía desde el mismo kiosco bajo el nombre BL Films. Comics. Magazines, en honor a su padre Luciano. Para 1993 se había mudado a un local cercano que antes había sido una sala de videojuegos (ibíd.: 14). Como indica una publicidad de página completa aparecida en 1994, un año antes que la emisión de dibujos animados japoneses en el canal de videocable Magic Kids comenzara a masivizar el consumo anime y manga en el país (Martínez Alonso, 2013), Bustos ya tenía en claro que allí estaba "el principio de un culto masivo". "El futuro ya está aquí!!! Aterrizá en el siglo XXI", arengaba en una hipérbole que terminó por ser cierta (imagen 3). Un futuro que comercios más establecidos como El Club del Comic no supieron/quisieron reconocer y se contentaron con vender historietas norteamericanas de superhéroes (Cholakian, 2021).

Imagen 3. Aviso publicitario de BL (*Comiqueando*, nº 2, junio, 1994: 11)

MANGA, EL PRINCIPIO DE UN CULTO MASIVO.

Episodios Uno y Dos

DRAGON BALL Z

EL FUTURO YA ESTA AQUI !!! ATERRIZA EN EL SIGLO XXI

TITULOS DISPONIBLES YA

DRAGON BALL (6 largometrajes)
 DRAGON BALL Z (3 largometrajes)
 DOOMED MEGALOPOLIS
 3 X 3 OJOS
 FIST OF THE NORTH STAR
 DOMINION TANK POLICE
 (2 largometrajes)
 MACROSS II (2 largometrajes)
 LA LEYENDA DEL SEÑOR DEL MAL
 UROTSUKIDOJI (2 largometrajes)
 VENUS WARS
 THUNDERWARRIORS
 ALIEN X
 ULTIMATE TEACHER (2 largometrajes)

TE REGALA CON CADA VIDEOCASETTE UN CROMO PLASTIFICADO ORIGINAL PARA COLECCIONAR

COLECCIONISTA:
 Los videos MANGA originales son de una superlativa calidad de audio y video. Los importamos directamente para vos.

BL FILMS - COMICS MAGAZINES
 EL UNICO LUGAR DEL MUNDO DONDE EL COMICS NO DUERME.
 Abierto las 24 horas los 365 días del año.
 AV. CORRIENTES 1383 / 85
 TEL / FAX 799-3251

Ese mismo 1994, Camelot abrió sus puertas en Avenida Corrientes 1388. Receloso de una potencial competencia, Bustos fue alquilando los locales de la Galería Apolo al punto de acaparar casi su totalidad con depósitos y *showrooms* que funcionaban como una vidriera

extendida (Gabrielli, 2022; Panessi, 2015). Ese desborde caótico de mercadería se aparecía como la realización cabal del proyecto del comerciante, cuya ambición era crear una tienda que le gustaría visitar a fanáticos como él mismo. Una “utopía”, como la adjetivó Gerardo (en Luishow, 2010), con todo el “surtido posible”, con “rarezas” y todo lo que podría desear quien disfrutara del “género fantástico”. La comiquería como la materialización de la promesa neoliberal de un consumo donde el único límite era tu dinero y tu imaginación, pero nunca el *stock*. Una oferta comercial que se recortaba contra el comercio de productos culturales remanentes, los “saldos” que nutrían a los kioscos. Camelot era el antídoto a esa globalización de lo que sobraba, del descarte, todavía fresca en la memoria del lectorado local, que ahora podía acceder prácticamente en simultáneo a lo mismo que un norteamericano o una europea. Quizá el mayor símbolo de esa transición fue que, con el recambio generacional que significó el éxito del anime en la televisión argentina, primero, y la aparición de un público lector de manga, después, la Galería Apolo desplazó al Parque Rivadavia como punto de encuentro y eje geográfico de la sociabilidad comiquera porteña (Cholakian, 2021).

Hábilmente, Bustos supo hacer de esa desmesura una marca propia. “Si no lo tenemos, no existe”, rezaban las publicidades desde donde prometía “la mayor variedad” de productos culturales afines con un diseño gráfico tan atiborrado como las paredes de su local (imagen 4). De hecho, como indicaban los anuncios, su fuerte era todo menos la historieta: discos compactos, videos, *artbooks*, juguetes y todo lo que evocara a los personajes de historia que lectores y televidentes amaban. Productos que, además, tenían la ventaja de no poseer precio impreso y, por lo tanto, podían ser considerablemente remarcados. Camelot era caro, pero ese era el precio de tener eso que antes no podías y que no estaba disponible en otro lugar (Panesi, 2015). En este sentido, la comiquería y su oferta infinita de mercadería importada desborda el recorte temático del artículo y se erige como un signo generacional, reflejando un tiempo y un lugar preciso en la (contra)cultura argentina (Schuster, 2021). Tal cual lo refleja el cruce con otros hitos epocales como la radio Rock & Pop, donde Gerardo tuvo “una columna de trasnoche” (Gabrielli, 2022: 35).³

Las trayectorias de González y Bustos proveen contexto a los lamentos de artistas y editores argentinos de historieta citados en el primer apartado, pintando una escena donde prodiga el comercio de la narrativa gráfica, pero no hay lugar para quienes la producen localmente. Sin embargo, también develan la agencia de actores locales detrás de la importación de revistas extranjeras por partida doble (creadas en Estados Unidos y Japón, editadas en España y México), lo que llamamos aquí una globalización de segunda mano. Gracias al lustro de retraso con que *Dragon Ball* desató el fenómeno del anime y el manga en la Argentina con relación a España (Malone, 2010; Santiago, 2010), los comerciantes se encontraron con que los productos más demandados por el lectorado eran aquellos que no eran novedad en el mercado peninsular y podían importarlos en la forma de saldos de material que no pudo ser liquidado allá. En este sentido, se entiende que, si bien en plazas editoriales fuertes como España y Estados Unidos fueron las editoriales quienes tomaron la iniciativa con respecto al manga (Brienza, 2016; Santiago, 2010), en el caso vernáculo fueron los comerciantes especializados los que se encontraron mejor preparados para ocupar ese rol. Podríamos identificar allí otro

3 Hacia fines de la primera década del siglo XXI, las historias de González y Bustos se terminarían cruzando. La empresa española SD, la mayor distribuidora especializada de ese país, compró el negocio y la cartera de clientes de La Revistería, ahora refundada como SD Argentina. González decidió entonces utilizar la marca que cultivó durante años al abrir un brazo minorista, una serie de comiquerías que complementarían el ahora extranjerizado comercio mayorista. Replicando la estrategia de la Iglesia católica, que emplazaba sus templos americanos sobre lugares que con antelación detentaban poder sagrado para los habitantes locales, el primer local de La Revistería Comics fue inaugurado en Corrientes 1388, donde Camelot había bajado sus persianas a comienzos de 2010 (Gabrielli, 2022; Panessi, 2015; Rodríguez, 2021).

motivo que incentivó la pasividad de los editores locales, quienes se limitaron a perjurar contra la llegada masiva de material editado por Planeta DeAgostini, Norma y Glénat. Se podría decir que comerciantes (y lectores) tomaron la decisión antes que las editoriales quisieran/pudieran hacerlo. De todos modos, al contrario de lo que sugiere el descargo de Dr. Müller con que abre el artículo, detrás de esta “invasión” no había un plan maquiavélico pergeñado en oficinas que rasgaban los cielos de Tokio, sino un cambio de las reglas de juego económicas y comerciantes locales especializados dispuestos a lucrar con ellas.

Imagen 4. Avisos a doble página de Camelot (*Lazer*, nº 15, 24 de octubre, 1999: 30-31; nº 16, 14 de enero de 2000: 44-45)



En su trabajo sobre la publicación de manga en Estados Unidos, Brienza aventura una tipología de “padres fundadores”. El primero de ellos es el “evangelista”, definido así porque “quiere ser el portador de la buena nueva del manga japonés” fuera de Japón y, de esta manera, se convierte en un pionero que se aventura en terreno inexplorado. Su motivación es, por lo menos en su “auto-percepción”, el amor por el manga (2016: 77). Leandro Oberto de Ivrea podría, con un asterisco, plegarse dentro de este tipo (Labra, 2023). Mas, en la Argentina, los productos culturales japoneses parecen haber atraído mayormente otro de los tipos de actores presentados por Brienza: el “oportunista”. Si bien “todos los ‘padres fundadores’ identifican

una oportunidad y la explotan”, el “oportunista está solamente motivado por la noción de que hay un valor que extraer en publicar manga” (2016: 80). Yendo aún más lejos, el editor “oportunista” argentino que vio en el éxito televisivo de *Sailor Moon*, *Dragon Ball* y *Pokémon* un camino para hacer dinero en un contexto ruinoso para la producción local ni siquiera llegó a publicar historieta japonesa, sino que se abocó a sacar rédito con productos impresos de baja costo y calidad: revistas de información, “revipósters”, libros para colorear y de actividades, con “videos de regalo”, etc. (Labra, 2023; Martínez Alonso, 2013).

En ese juego de equilibrio entre lo material y lo simbólico que caracteriza a los editores, “empresarios” dentro del campo editorial, como lo llama sin reparos Bourdieu (2010: 199), estos actores se decantaron de lleno por lo primero. Siguiendo lo que Pellitteri identifica en su estudio del caso italiano como un “modelo de sinergia espontánea”, estos comerciantes adoptaron un “ciclo de producción corto, fundado sobre la preocupación de minimizar los riesgos mediante la adaptación anticipada a la demanda reconocible y dotado de circuitos de comercialización y procedimientos de aprovechamiento [...] destinados a asegurar el ingreso rápido de los beneficios por una circulación rápida de productos destinados a una obsolescencia rápida” (2010: 192). Una estrategia sin dudas informada por una coyuntura magmática e inestable del campo, como la anteriormente reseñada. La categorización de “oportunista” les cabe también a los comerciantes especializados que hemos presentado. Después de todo, como describe Bourdieu, el mercader del libro es parte integral del campo (2010: 200). Aún más, producto de esa coyuntura, a menudo actores concretos eran simultáneamente editores y comerciantes y ocupaban, a la vez, múltiples posiciones dentro del campo. Por ejemplo, minoristas que publican historieta con el nombre de su negocio, como intentó hacer Gerardo Bustos con el sello de manga Camelot Mikoshi (Akino, 2006). O, inversamente, editores que abren una comiquería, como hizo Javier Doeyo junto con su socio, el celebrado guionista de historieta Carlos Trillo (Vazquez, 2018b).

Doeyo comenzó su carrera creando la pionera revista especializada *Comic Magazine* (1989-1991) y, luego, la antología *Cóctel* (1991-1993), en la cual se publicó por primera vez (sin el debido pago de licencia) manga en la Argentina (Accorsi, 2000: 7). La colección Monográficos, lanzada en 1993, fue el puntapie inicial de su sello Doeyeditores, y es considerada como un antecedente clave en la edición de historieta argentina en formato álbum o libro (Vazquez, 2018b). Aunque, sin duda, hoy su mayor fuente de prestigio dentro del campo es haber “rescatado” a *El Eternauta* luego de la batalla judicial que enfrentó a los herederos de Oesterheld y su editor anterior, el responsable de Record, Alfredo Scutti (Mir, 2018). Pero Doeyo tenía una “doble vida” editorial y exprimía hasta la última gota de “sinergia espontánea” con el anime que podía. Según Accorsi, en 1998 comenzó publicando historietas pornográficas inspiradas en series animadas japonesas bajo el sello Ediciones Mercury (2000: 7). Como Meridiana Comics, mismo nombre de su cadena de comiquerías, lanzó al año siguiente una edición nacional de *Dragon Fall*, la historieta española que parodiaba el manga de Akira Toriyama. Esta publicación fue tan exitosa que comisionó a artistas argentinos para que le dieran un tratamiento similar a otro anime de moda, titulado *Sui Generis EvanGeniol* (Estosehunde Studios/Sunshine Estudio, 2000). También como Meridiana, en 1998 relanzó a nivel nacional el fanzine *RAN* en un intento de competir con *Lazer* (Oubiña Castro, 2015). Probada la viabilidad de este tipo de impresos, armó toda una línea de “revistas de información” sobre productos culturales japoneses con el sello A4 (imagen 5), que colmó los kioscos argentinos hasta la implosión editorial que significó la crisis del 2001 y cuadra a la perfección con la descripción de Pellitteri de “productos [editoriales] destinados a una obsolescencia rápida”.

Imagen 5. Publicidad de la oferta editorial manganimecéntrica de A4 (*Enciclopedia del manga y el anime*, nº 18, diciembre, 2000: 48)

A4 NO SE RINDE!

Enciclopedia del Manga #18
Nueva Época. A todo color y a sólo \$ 2.90. La Vuelta de Son Goku, fichas de Evangelion, más Armaduras de Hades, DBZ, la película Guerreros de Fuerza Ilimitada, Metal Coola, Etc.

Serie Roja # 19
Nuevo nombre para las aventuras de Vegetal, Sosón Goku y sus amigos.

Index #4 - U-Jin Special
La espera terminó. Todo lo que querés saber sobre el autor de Hentai más importante del momento!

Serie Lila OGT # 4
El final más esperado. Termina la miniserie de OGT con todos los protagonistas en canal. Y de regalo: ¡Bonus! SuiGéneris EvanGeniol en un capítulo que muestra el detrás de la escena de la parodia del momento!

Master de los Juegos # 1
La revista que estabas esperando. Totalmente dedicada a Magic y Pokémon. Un listado completo del precio de las cartas y un poster doble Magic/Pokémon. Dirigida por el Juez oficial de Magic Douglas Maioli.

ISSN 1514-3008
9 771514 300004

Estas prácticas editoriales y comerciales, incluso cuando eran incurridas en asociación con figuras destacadas como Trillo, eran, como vimos, universalmente condenadas dentro del campo, una transgresión al deber ser imperante dentro del campo. De allí se explica que Doeyo compartimentalizara su actividad. IncurSIONAR en el usufructo de la sinergia espontánea generada por el anime y el éxito de *Lazer* bajo el sello Meridiana Comics o A4, diferente a Doeyditores, que además contiene su nombre propio, expresa un intento por separar estas dos “vidas editoriales” y, de esta manera, salvaguardar el “reconocimiento” y “notoriedad” amasada como editor de “historieta nacional”. Lo que Bourdieu llama un “capital simbólico” que viene aparejado a una posición “dominante” en la “estructura” de un campo dado (2010: 39). Por eso también se entiende que el citado editorial de Accorsi, en el que el divulgador detalla las aventuras editoriales de Doeyo con el manganime, fue publicado como una operación difamatoria en el contexto de una rencilla personal entre los excolegas. Solo exponer dicha conexión, presuntamente desconocida para los lectores y otros actores del campo, bastaba para descalificarlo como editor. Lo mismo aplica a su actividad como comerciante minorista especializado.

A posteriori, Doeyo reconoció que “a mitad de los noventa estábamos fundidos”, dando como razón lo “rebarato” que estaba “lo importado”. “Haber entendido lo que había que

hacer”, “adaptarse a las circunstancias del mercado” fue un “un logro”, reflexionó años luego (Arandojo, 2015), en una justificación que vuelve a delatar “la escasa autonomía del campo económico” que señala en una cita anterior Von Sprecher (2009) tenían los actores. La diferenciación de las tareas, la multiplicidad de posiciones ocupadas por sus contemporáneos y por él, antes que ser una excepción, probaría ser premonitoria del campo de la historieta que se vendría. Como señala Mariela Acevedo, estos “roles flexibles” se volvieron en el siglo XXI “una característica del espacio de producción” local, donde, a diferencia de otros campos artísticos, “hay autores que son editores, colaboradores que son críticos o estudiosos del medio, gestores de ferias y festivales que pertenecen al circuito de producción y distribución” (2019: 134).

Para Doeyo y otros profesionales como él dentro del campo, el “oportunismo” editorial fue la única vía hacia la supervivencia ¿El costo? Violar los límites autoimpuestos de un *habitus* informado por el discurso de la “defensa de la industria nacional” y el sueño imposible del regreso a los “años dorados”. A partir de este esbozo analítico de los casos de presentados, lo que nos interesa destacar es la complejidad material que se oculta detrás de las declaraciones recuperadas en el primer apartado. Si bien el pugilato discursivo y la controversia eran comunes y hasta sintomáticas de un campo en ciernes, detrás de estos intentos por reafirmar posiciones y capital simbólico acumulado se podían encontrar el despliegue de una serie de estrategias desarrolladas con el fin de sobrevivir en una coyuntura de cambio dramático. Incluso, aquellas que los mismos actores criticaban cuando el micrófono estaba encendido. En el campo argentino de la historieta de fines del siglo XX, nadie podía tirar la primera piedra. Ni siquiera el lectorado.

Español “neutro” o “argentino”, esa es la cuestión

Como es el caso con todo producto cultural, o incluso más, el “envase” o formato en que viene la historieta importa, pues informa no solo como se consume, sino con que cadencia se narra gráficamente (Rota, 2014). La aparición y efervescencia de las librerías especializadas, en este sentido, hablan también de cambios en las prácticas de lectura. El poco espacio de exposición y el veloz ritmo mensual con la que las revistas circulaban en los kioscos, facilitada por un modelo de distribución con devolución, no favorecía el consumo orientado a las colecciones completas. Un punto especialmente saliente a la hora de pensar la circulación de manga, que, en contraste con la “aventura” suelta y mayormente autocontenida del *comic-book* o la revista antológica, dos formatos que nacieron con el kiosco como medio de distribución, cuenta historias con un comienzo y un final, publicadas en libros de cientos de páginas y numeración continua (Brienza, 2016; Santiago, 2010). El kiosco era el lugar de lectura descartable y pasatista; la comiquería, el del coleccionismo y el completismo y, por eso, conducente a lecturas como el manga.

La preferencia del lectorado de historietas argentino por las traducciones en “español neutro” o “internacional” no fue producto del auge de las comiquerías, aunque ciertamente este tendió a reforzarla. Por español neutro entendemos una versión del castellano creado en México durante los cincuenta como parte de una estrategia de “deslocalizar” la lengua e instalar sus doblajes de películas norteamericanas, especialmente las animadas de Disney, como un producto que podía distribuirse desde allí a toda Latinoamérica (Llorente Pinto, 2006). Este era utilizado en las historietas de Novaro que De la Iglesia recuerda con tanto cariño en el comienzo del segundo apartado, y cuya importación masiva en los sesenta Laura Vazquez identifica como un ingrediente clave del fin de los “años dorados” de la industria nacional (2010: 28). Si bien el catálogo de la editorial mexicana era amplísimo y acaparaba casi la totalidad

“¡Si no lo tenemos, no existe!”. El surgimiento de las comiquerías en Buenos Aires...

Diego Labra

de las licencias de historieta estadounidenses para el mundo hispanoparlante (Gard, 2016), fue la distribución local de revistas de DC Comics en consonancia con el estreno de la serie televisiva de Batman lo que selló el destino “neutro” de los lectores argentinos de superhéroes a fines de los sesenta (Armada, 2014). En este sentido, la errática edición nacional de estos personajes y su importación sostenida desde México (Novado, Vid) y España (Forum, Zinco) aparecen como dos caras de la misma moneda (Pérez, 2023).

Como le gusta decir a funcionarios e intelectuales peninsulares, “el idioma es el ‘petróleo’ de España”, “segunda lengua de comunicación internacional” y en cantidad de hablantes detrás del inglés (Lafuente, 2013), la cual le da acceso, sea mediante ediciones legales o saldos exportados sin licencia (como los que llegaron a la Argentina), a un continente entero con más de cuatrocientos millones de potenciales consumidores. Este rol mediador con el que se hace la industria editorial española dedicada a la historieta, especialmente cierta en el caso del manga durante los noventa, su inserción en un circuito global de circulación de productos culturales en cuya cadena de valor se inserta y saca rédito comercial de ello, es precisadamente a lo que nos referimos por una globalización de segunda mano para mercados culturales periféricos. La preferencia del lectorado local por traducciones “neutras” e incluso españolas por sobre aquellas en “argentino” es un daño colateral simbólico, pero muy palpable, de ese comercio cultural asimétrico y mediado sostenido en el tiempo. En la Argentina de fines del siglo XX, se prefería leer a Alan Moore y Akira Toriyama, pero las revistas y libros consumidos no eran ni norteamericanos ni japoneses, eran *made in* España. Hoy hasta cierta narrativa gráfica producida por autores locales para el público vernáculo adoptan el “neutro”, como si este fuera el lenguaje que hablan los personajes de historieta.

Si bien Perfil ya había generado controversia con su traducción al “argentino” de *Batman* (Accorsi, 2011; De la Iglesia, 1996), fue la combinación del fin de la importación masiva de saldos españoles tras la crisis del 2001 (Belini y Korol, 2012) y la política de Ivrea de traducir toda su línea nacional manga con un volabulario bien localista (Labra, 2023) lo que creó un cisma dentro del lectorado de historietas. Hoy encontramos, de un lado, a quienes leen predominantemente manga y lo prefieren traducido al “argentino” y, del otro, a los aficionados a los superhéroes, quienes crecieron leyendo revistas de Novaro, Zinco y Vid, y siguen prefiriendo que estos hablen en “neutro”. Tanto es así que Ovni Press, una editorial local especializada en historieta estadounidense que licenció en la década pasada a Marvel y DC, debió cambiar su política de traducción “neutra” para publicar manga por demanda del público (*¡Bienvenidos a las redes oficiales de #OvniManga!*, 2021). Como la estratificación geológica de un yacimiento arqueológico, las disímiles preferencias de un público lector dividido mayormente sobre líneas etarias (y de género, porque el manga introdujo a muchas mujeres a un consumo históricamente masculinizado [Acevedo, 2019; Labra, 2023]) delatan el impacto sobre el campo de diferentes regímenes de circulación de productos culturales, así como también las consecuencias materiales que estas afinidades electivas traen al mundo editorial, pues quienes prefieren leer en “neutro” están incentivados a seguir comprando importado. Si bien los noventa terminaron hace décadas, los efectos duraderos de esa globalización de segunda mano siguen vigentes en las prácticas lectoras de quienes aprendieron a leer historieta por esos años.

A modo de conclusión

Son varios los mitos en torno a las comiquerías argentinas refutados aquí. Para empezar, los comercios especializados en historieta nacieron antes que la política económica que signó la década del noventa. Su auge tampoco fue un reflejo automático de esta, que recién comenzó

su período de crecimiento y expansión hacia 1994. La asociación entre ambas, sin embargo, es tan fuerte porque el modelo de negocio establecido por las comiquerías claramente se benefició con la dirección económica rubricada por Domingo Cavallo. También lo es porque dicha relación cuadra limpiamente con el discurso ordenador del campo de una “invasión” extranjera que se cargó los últimos vestigios de la industrial local y obligó a sus actores a “resistir” desde el voluntarismo asociativo y el fanzine. Pero, como hemos reconstruido aquí, detrás de la ola de los superhéroes y el manga importados, encontramos, antes que villanos foráneos, a comerciantes tan argentinos como sus pares artistas.

A través de los casos de González, Bustos y Doeyo, demostramos cómo hubo dentro del campo actores que se beneficiaron con la sinergia espontánea generada por el éxito en televisión del anime, se insertaron (en diferentes capacidades) como eslabones de una cadena de valor internacional con eje en plazas editoriales y mercados culturales más potentes y, de esta manera, sacaron rédito comercial de ser agentes locales de una globalización de segunda mano que, además, potenciaron. En este sentido, la inestabilidad dentro campo de la historieta propiciada por una coyuntura que tendió a acelerar procesos ya en marcha podría leerse tanto como una crisis terminal y como conducente a nuevas oportunidades. Estos actores ciertamente hicieron lo segundo, ocupando posiciones múltiples dentro de un campo en el cual se volvía rápidamente imposible vivir de la producción de historieta. Esto es particularmente cierto en el caso de Doeyo, cuya “doble vida” editorial expresó las contorsiones realizadas por un actor con el fin de “sobrevivir” a una coyuntura de cambio dramático sin perder el capital simbólico acumulado frente a pares que juzgaban negativamente ir contra la defensa de la “historieta nacional”.

Como exploramos brevemente en el último apartado, las decisiones y acciones tomadas por los actores del campo en dicha coyuntura trayeron consigo consecuencias de largo plazo e informaron las prácticas lectoras del público mucho después de que esta haya terminado. Una suerte de inercia simbólica plasmada en la afinidad electiva de quienes leen manga o historietas de superhéroes en la Argentina hasta el día de hoy, más de treinta años luego de que abriera sus puertas en Buenos Aires la primera comiquería del país.

Bibliografía

Fuentes primarias

- “¡Bienvenidos a las redes oficiales de #OvniManga!” (1° de octubre de 2021). [Posteo en Facebook Page]. Ovni Manga. Disponible en: <https://www.facebook.com/OVNImanga/photos/a.256390806314126/256387752981098>.
- “Juicio al manga”. (mayo de 1995). *Comiqueando*, n° 12, pp. 32-35.
- “Mega-encuesta '94”. (diciembre de 1994). *Comiqueando*, n° 8, pp. 9-32.
- Accorsi, A. (mayo de 1994). “En el salón de la justicia”. *Comiqueando*, n° 1, p. 3.
- (diciembre de 1995). “La crisis de la historieta argentina”. *Comiqueando*, n° 18, pp. 11-14.
- (enero de 1997a). “En el salón de la justicia”. *Comiqueando*, n° 25, p. 3.
- (noviembre de 1997b). “En el salón de la justicia”. *Comiqueando*, n° 30, p. 3.
- (enero de 2000). “En el salón de la justicia”. *Comiqueando*, n° 43, p. 7.
- (24 de diciembre de 2011). “PIJAZOS DE PERFIL, parte VIII”. *365 Comics por Año* (blog). Disponible en: <https://365comicsxyear.blogspot.com/2011/12/24-12-pijazos-de-perfil-parte-viii.html>.

- Armada, W. (2014). *El encapotado y yo*. Buenos Aires: Semilla.
- Akino, M. (enero de 2006). *Petshop of horrors, 1*. Buenos Aires: Camelot Mikoshi.
- Arandojo, D. (dir.) (16 de noviembre de 2015). *Doeyo: En la tierra de las historietas* [Video digital]. Lafarium. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=J5_AuvuM8zc.
- Cholakian, M. (2021) *Buscando a Gerardo* (Season Finale). Vol. S02E31. Ouroboros Radio - Fuera del espectro. Disponible en: <https://open.spotify.com/episode/0OLh8Hu2E5c-tXaFtKQpEHA>.
- De la Iglesia, R. (mayo de 1994). "Charlas en el parque". *Comiqueando*, n° 1, p. 46.
- (septiembre de 1996). "La década que revolucionó al mercado". *Comiqueando*, n° 23, pp. 32-33.
- Estosehunde Studios/Sunshine Estudio (2000). *Dragon Fall OGT serie lila*, n° 3. Buenos Aires: A4.
- Luishow (dir.) (24 de marzo de 2010). Entrevista a Gerardo De "Camelot Store" Parte 1/2 [Video digital]. Producciones Lu. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2Xa4aYVY7w>.
- Martínez, R. (11 de mayo de 2009). "Pablo Muñoz: no se equivoca el que nada hace...". *Tinta de historieta* (blog). Disponible en: <https://web.archive.org/web/20130502175234/http://www.tintadehistorieta.com.ar/2009/05/pablo-munoz-no-se-equivoca-el-que-nada.html>.
- Oubiña Castro, J. B. (22 de agosto de 2015). "RAN, hablando con el Robot". *Zinerama* (blog). Disponible en: <https://zineramania.wordpress.com/2015/08/22/ran-hablando-con-el-robot/>.
- Panessi, H. (12 de marzo de 2015). "A cinco años (y pico) del cierre de Camelot. 'La idea fue armar la tienda que nos gustaría visitar'". *Página/12*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-7622-2015-03-12.html>.

Fuentes secundarias

- Acevedo, M. (2019). *Sexualidades gráficas. Sexuación del lenguaje y expresiones de la diferencia sexual en revista Fierro (1984-1992/2006-2015)*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1042>.
- Belini, C., y Korol, J. C. (2012). *Historia económica de la Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2007). *Las condiciones sociales de la circulación de las ideas*. En: *Intelectuales, política y poder*, pp. 159-172. Buenos Aires: Eudeba.
- (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brienza, C. (2016). *Manga in America. Transnational book publishing and the domestication of Japanese comics*. Londres: Bloomsbury.
- Gabrielli, G. D. (2022). *Camelot: Épica de una comiquería*. Buenos Aires: Signos del Sur.
- Gard, J. (2016). *Cuando Bruce Wayne se llamaba Bruno Díaz. Un viaje por Novaro*. Madrid: Diábolo.
- Gociol, J., y Gutiérrez, J. M. (2012). *La historieta salvaje: Primeras series argentinas (1907-1929)*. Buenos Aires: De La Flor.
- Labra, D. (2023). "'Fanáticos y empresarios'. Editorial Ivrea, revista Lazer y la revolución manga del mercado editorial de historieta en Argentina (1997-2007)". En *La Historieta Argentina. Una historia colectiva*. Buenos Aires: Comic.Ar.
- Lafuente, F. R. (28 de febrero de 2013). "El idioma es el 'petróleo' de España". *ABC*. Disponible en: <https://www.abc.es/cultura/20130301/abci-idioma-motivo-admirar-espana-201302282339.html>.

- Llorente Pinto, M. del R. (2006). “¿Qué es el español neutro?”. Salamanca: Colegio de España/Ambos Mundos. Disponible en: <https://gredos.usal.es/handle/10366/121976>.
- Malone, P. M. (2010). “The manga publishing scene in Europe”. En Johnson-Woods, T. (ed.), *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, pp. 315-331. Nueva York: Continuum.
- Martínez Alonso, G. (2013). “Tres momentos de la circulación del animé y el manga en la Argentina”. *Questión*, vol. 1, n° 39, art. 39. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/download/1847/1638/0>.
- Milanesio, N. (2019). *Destape: Sex, democracy, and freedom in postdictatorial Argentina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Mir, M. (5 de agosto de 2018). “Las desventuras del Eternauta”. *Ouroboros World* (blog). Disponible en: <https://ouroboros.world/historieta-argentina/las-desventuras-del-eternauta>.
- Pellitteri, M. (2010). *The dragon and the dazzle: Models, strategies, and identities of Japanese imagination. A European perspective*. Latina: Tunué.
- Pérez, D. (2023). “La edición de historieta estadounidense en la Argentina. Desde la generación *Perfil* a la generación de la crisis” (mimeo).
- Robertson, R. (1995). “Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity”. En Featherstone, M.; Lash, S. y R. Robertson (eds.), *Global modernities*, pp. 25-44. Londres/Thousand Oaks: Sage.
- Rodríguez, L. (2021). *La historia del manga en Argentina (curiosidades, datos y polémicas)*. Morón: Kemuri.
- Rota, V. (2014). “Aspects of Adaptation. The Translation of Comics Formats”. En Zanettin, F. (ed.), *Comics in Translation*, pp. 122-149. Londres/Nueva York: Routledge.
- Santiago, J. A. (2010). *Manga: Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Schuster, M. (2021). “Siempre hice política, siempre fui progresista. Una vuelta sobre la cultura frepasista de los noventa”. En Rodríguez, M. y Touzon, P. (comps.), *¿Qué hacemos con Menem? Los noventa veinte años después*, pp. 105-126. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vazquez, F. (30 de enero de 2018a). “La gran crisis de la historieta argentina”. *Ouroboros World* (blog). Disponible en: <https://ouroboros.world/historieta-argentina/la-gran-crisis-de-la-historieta-argentina>.
- Vazquez, F. (11 de marzo de 2018b). “Entrevista a Javier Doeyo”. *Ouroboros World* (blog). Disponible en: <https://ouroboros.world/historieta-argentina/entrevista-javier-doeyo>.
- Vazquez, L. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- Von Sprecher, R. (2009). “Desarrollo del campo de la historieta argentina. Entre la dependencia y la autonomía. Diálogos de la comunicación”. *Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social*, n° 78, pp. 1-10.

Punições e controles na Primeira República brasileira: os excluídos da eugenia

Punishments and dominations in the First Brazilian Republic: those excluded from eugenics

*Tatiana de Carvalho Castro**

Resumo

Este trabalho faz uma análise comparativa entre as punições e o controle de corporações oprimidas durante a Primeira República brasileira (1889-1930) e o preconceito e o racismo que ainda são vieses encontrados pela elite brasileira para oprimir pessoas que foram duramente excluídas do processo de formação republicana. Este trabalho, com amparo da instrumentalidade teórica foucaultiana, assegura três dos principais corpos de exclusão: os operários, as mulheres e os recém-libertos da escravidão, sistema que perdurou no Brasil até o final do século XIX e gerou diversos discursos racistas e classicistas. Neste texto, é revelado como a eugenia contribuiu e justificou tais punições.

Palavras chaves: Primeira República, sociedade punitiva, eugenismo, Brasil republicano, Foucault.

Abstract

This work makes a comparative analysis between the punishments and the control of oppressed bodies during the First Brazilian Republic (1889-1930) and the prejudice and racism that are still found in the Brazilian elite, used to oppress people that were harshly excluded from the process of the formation of the republic. This work, with the support of Foucauldian theoretical instrumentality, ensures three of the main bodies of exclusion: workers, women and those recently freed from slavery, a system that lasted in Brazil until the end of the 19th century and generated several racist and classicist discourses. In this text, it is revealed how the eugenics contributed and justified such punishments.

Keywords: First Republic, punitive society, eugenics, republican Brazil, Foucault.

Resumen

Este trabajo hace un análisis comparativo entre los castigos y el control de las corporaciones oprimidas durante la Primera República Brasileña (1889-1930) y el prejuicio y el racismo, que aún son sesgos encontrados por la élite brasileña para oprimir a las personas que fueron duramente excluidas del proceso de formación republicano. Este trabajo, con el apoyo de la instrumentalidad teórica foucaultiana,

* Doutoranda em História Social no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF/Brasil). Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF/Brasil). Licenciada em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG/Brasil). Integrante do laboratório ESCRITHAS. Desenvolve pesquisa com o cinema brasileiro, representações do feminino em impressos, estudos de gênero e relações culturais entre Brasil e Estados Unidos no início do século XX. Bolsista CAPES. E-mail: tccastro6@gmail.com.

na, assegura tres de los principales cuerpos de exclusión: los trabajadores, las mujeres y los recién liberados de la esclavitud, sistema que perduró en Brasil hasta fines del siglo XIX y generó varios discursos racistas y clasicistas. En este texto se revela cómo la eugenesia contribuyó y justificó tales castigos.

Palabras claves: Primeira República, sociedade punitiva, eugenesia, Brasil republicano, Foucault.

Introdução

A República brasileira nasceu nos braços de uma sociedade conservadora e excludente. Nos dias atuais, a discussão e a resistência dos movimentos sociais contra projetos políticos conservadores e agressivos ganham força e apoio pelas representações do povo entre os setores políticos, contudo essa proteção e voz só foi possível com muita luta e resistência, ou seja, embates e disputa de poderes, e confronto direto entre a cultura que se entende hegemônica e as expressões populares.¹

Nesse viés, enxergamos nossa República como sinônimo de democracia, porém, nas primeiras décadas do século XX, o termo “republicanismo” alinhava-se com os interesses liberais das oligarquias, e não necessariamente a um Estado Democrático legítimo para todos os brasileiros e brasileiras. Essa necessidade de progresso transformou o pensamento da burguesia brasileira em algo mais lógico, científico, positivista. Assim, os últimos séculos, duramente maculados por um sistema de colonialismo, escravidão e exploração imperialista, deixou nas mãos do novo regime político e econômico uma série de problemas que, em diversos momentos, revelaram-se irreparáveis.

O positivismo lógico fortaleceu o conservadorismo tradicionalista brasileiro transformando os primeiros anos de República em verdadeiros anos de exclusão e repressão para corpos que não se enquadravam nas regras de “higiene” e do “padrão burguês cristão”.² Um dos primeiros percursos positivistas para alcançar uma eugenia brasileira, ou um projeto de “medicina social”, foi o silenciamento por completo dos recém libertos da escravidão, da classe operária, das mulheres livres (mulheres não tuteladas por uma figura masculina de pai, irmão ou marido), dos imigrantes pobres e dos “degenerados”.

Por muito tempo, os “excluídos”³ não participaram ativa e verdadeiramente dos discursos históricos, sobrando apenas o papel de “coadjuvantes”, descrevendo e representando os possíveis malefícios das moléstias sociais de uma nação e de um povo sem o possível controle da

1 Este trabalho pretende pensar como a política eugenista da Primeira República influenciou a estrutura social e política brasileira durante todo período republicano. Utiliza-se o *Boletim Eugénista*, um periódico do início do século para exemplificar como acontecia os discursos. O método de análise utilizado procura inserir três grupos que mais sofreram com a política eugenista: as mulheres, os trabalhadores e os negros. Com essa análise busca-se aproximar dos dias atuais para justificar o racismo estrutural, a misoginia e a retirada dos direitos trabalhistas. Este trabalho encontra-se em um diálogo entre dois tempos: o início da república, e suas medidas eugenistas, e os dias atuais, na qual a sociedade ainda propaga certos preconceitos estruturais.

2 Liberalismo oligárquico é o movimento político que marca a Primeira República do Brasil. Esse movimento defendia o livre crescimento econômico, a elaboração de uma Nação separada por Estados, mas unida como Nação Federativa, modelo que seguimos até os dias atuais. Na primeira Constituição brasileira, de 1891, a noção de cidadania não contemplava todos os brasileiros e brasileiras (Ferreira e Delgado, 2022).

3 Segundo Michelle Perrot (2017), os excluídos da história compartilham o mesmo sentido de silenciamento e ocupam três camadas periféricas das expressões socioculturais: os operários, as mulheres e os prisioneiros. Na Primeira República do Brasil, transportamos para o setor dos excluídos e criminalizados os recém-libertos da escravidão, os imigrantes desempregados e os povos indígenas.

pensada “higiene social”. Negar a participação e a verdadeira compreensão dos “excluídos”⁴ e dos “silenciados” patrocina, até os dias atuais, a construção de um racismo estrutural,⁵ a repressão e o encarceramento como sinônimo de controle social e o amplo discurso de violência produzido e propagado pelas camadas mais conservadoras do país.

Segundo Michel Foucault (2016), em sua obra *A Sociedade Punitiva*, existem quatro táticas penais: a exclusão: como meio de esconder, silenciar e negar a existência de algum grupo ou alguém desviante; a imposição da compensação; a marcação; e, por último, o encarceramento. Essas quatro ações punitivas correspondem às relações de poder construídas no cenário contemporâneo dos modelos políticos e sociais em que o controle acontece por meio dos discursos científicos e médicos.⁶ Nesse caso, o controle dos corpos, além de atender as necessidades da Igreja, passam a responder às necessidades de um Estado fortalecido na lógica positivista conservadora e na busca por uma sociedade “limpa” em diversos setores e sentidos.

Neste artigo, construímos uma análise dos corpos excluídos da Primeira República de 1889 até 1930⁷ e como o discurso conservador de repressão e controle contribuiu para construir uma sociedade republicana punitiva pautada em olhares de preconceito, repulsa, reprovação e criminalidade que, fatalmente, mantiveram-se, até os dias atuais, ligadas diretamente às camadas pobres e excluídas da nossa infanta República.

Utilizamos como método de análise a leitura bibliográfica pertinente referente ao tema e a temporalidade e analisamos também os discursos produzidos pelo periódico eugenista *O Boletim de Eugenia* que circulou no Brasil com o intuito de divulgar a ciência eugênica e um padrão de povos para o Brasil.

O movimento eugênico brasileiro e o discurso conservador de “preservação de corpos”

Para compreender o movimento eugenista brasileiro e sua atuação no campo conservador, é necessário entender o cenário sociopolítico que construía a Primeira República do Brasil. Com o fim da escravidão, as estreitas relações de domínio entre Portugal e Brasil e, também, a chegada de um novo modelo identitário liberalista representando avanço industrial, a elite brasileira ganhou autonomia no campo econômico com a produção e exportação do café. Nesse contexto, idealizou uma visão de República e de povo que contemplasse os demais países que serviram, por um tempo, de exemplo, como os Estados Unidos, a França e a Inglaterra.

Nesse cenário recém-republicano, o Brasil enfrentou uma severa crise política e econômica, circunstâncias que, naturalmente, agravaram a pobreza, o desemprego e as repressões. No que tange à estrutura econômica brasileira, é importante lembrar que o Brasil, mesmo colonial, nunca deixou de ter, no seu interior, atividades industriais. A fabricação do açúcar nos engenhos assim como algumas atividades manufatureiras constituíram uma das mais importantes atividades fabris na história do Brasil (Ferreira e Delgado, 2022). Assim, podemos considerar

4 Como aponta o historiador José Murilo de Carvalho (1987), ao passar o período de proclamação nem mesmo a elite conseguia chegar em uma conclusão clara e prática do que era ser cidadão. O autor aponta que o fracasso da proclamação definiu os passos seguintes: a construção de uma República pautada na elite e nos excluídos ou os bestializados.

5 Segundo Silvio Almeida (2019), o racismo no Brasil está atrelado às estruturas sociais que compõem as ideias e os discursos dominantes. Nesse caso, existe uma explicação histórica e social que exemplifica os porquês do racismo ter sobrevivido até os dias atuais.

6 Podemos encontrar uma discussão semelhante na obra organizada por David Garland (1999) sobre estudos teóricos da sociedade e como a modernidade de construiu por meio de veículos de repressão e castigos.

7 Seguiremos os primeiros anos de circulação do periódico *Boletim de Eugenia*, idealizado pelo médico sanitário Renato Kehl (1889-1974), considerado um dos precursores do ideal de “raça” para um novo Brasil.

que sempre existiu uma condição de exploração e domínio sob determinados corpos, nesse primeiro caso, a mão de obra escravizada indígena e africana.

A crise econômica que assolava os primeiros anos de República não estava ligada a uma iniciante industrialização, mas a questões políticas, tais como a chegada do republicanismo ao poder, a resistência dos monarquistas e a disputa entre produtores de café liberais e os militares positivistas. A desestabilidade política afetou drasticamente a exportação do café e contribuiu diretamente para a ampliação da pobreza, enxergada pelos republicanos como um sério problema alastrado pelos anos de relação com Portugal.

Ainda nesse cenário turbulento, as principais cidades do país, assim como a Capital, passaram por uma ampliação considerável de novos moradores, remodelando aspectos culturais e sociais durante o processo de urbanização. A Primeira República representou uma nova possibilidade de desenvolvimento para o Brasil, com mais autonomia e com mais espaço de participação em âmbito global, contudo também exprimiu a elaboração de um discurso de exclusão e repreensão de corpos no seu próprio território.

A pobreza e as “transgressões” não se encontravam no campo social, uma vez que eram consideradas problemas ou muitas vezes interpretadas como moléstias sociais que atrapalhavam o “aperfeiçoamento da nacionalidade”.⁸ O desenvolvimento urbano da população pobre e operária brasileira não teve um acompanhamento de saneamento e de dignidade humana. Desse modo, muitas ações propostas pelo próprio conselho médico e científico enxergavam o povo com olhares de violência, reprovação e de total controle.

Médicos, cientistas e alguns intelectuais acreditavam que o único caminho para controlar o avanço da pobreza e das doenças que circulavam e nos bairros mais desprovidos de cuidados públicos seria uma campanha de “medicina social”⁹ ou higienização social.

Entre os principais preceitos que compunham essa base estavam: a eugenia, a busca por uma raça pura e saudável; a limpeza eugênica dos centros (expulsando a população pobre para as margens das cidades); o controle de doenças e piolhos; o uso adequado de roupas em certos espaços públicos; os preceitos cristãos e burgueses de moral e índole. Em relação aos novos modelos urbanos, Nicolau Sevcenko exemplifica dizendo que:

Com a expulsão da população humilde da área central da cidade [Rio de Janeiro] e a intensificação da taxa de crescimento urbano, desenvolveram-se as favelas, que em breve seriam o alvo predileto dos ‘regeneradores’. Às quais outras vítimas se juntarão: as barracas, e quiosques varejistas; as carroças, carroções e carrinhos-de-mão; os freges (restaurantes populares) e os cães vadios (1999).

Quem se deslocava de tais tópicos estava sujeito a correções, punições, controle e, por fim, quando não se obtinham os resultados que esperavam, o encarceramento. Grupos conservadores acreditavam que, por meio da violência e da higiene, produziriam um país aos moldes europeus e, possivelmente, conseguiriam eliminar de uma vez por todas os problemas construídos e alimentados pelo arcaico sistema colonial.

Em relação à questão da escravidão, a solução encontrada, aparentemente, estava no processo de embranquecimento populacional, incentivando a imigração europeia e condicionado os recém-libertos a situações degradantes que favoreciam a marginalização, o esquecimento e, por fim, a perda identitária.

8 *Boletim de Eugenia*. Rio de Janeiro, a.1, nº 5, maio de 1929.

9 Segundo Foucault (2022), a Medicina Social surgiu na Alemanha no século XVIII e consiste no legítimo discurso produzido pelas observações médicas, ou seja, ultrapassando os limites apenas do cuidado, do nascimento e da morte para ocupar um espaço de poder e controle. A política médica, segundo apresenta o autor, adota um sistema complexo de observação, saber médico, administração pública e nomeação de médicos como representantes do Estado.

Por muito tempo as principais narrativas da História do Brasil abraçaram a ideia do “negro malandro” como um inimigo da tão desejada civilização, corpos capazes de tirar dos trilhos da eugenia o desejo de grupos conservadores. Assim, construíram-se narrativas punitivas, colocando corpos negros como inimigos e representantes do perigo. Fatalmente são narrativas que ainda circulam entre os grupos mais conservadores, proporcionando o massacre de corpos negros diariamente por meio da violência patrocinada pelo Estado.

Nesse caso, a eugenia no Brasil ficou marcada por um projeto de “correções” e “reparações” de corpos e estilos. A ideia de cidadania que havia nascido com a primeira Constituição de 1891 só poderia ser empregada em corpos que atendessem às necessidades de um novo país, de uma nova nação, livre do que julgavam como desvios e malefícios.

A formação social do Brasil contava com uma certa preservação de corpos úteis, dóceis, dignos e ditos felizes. Nessa preservação, condições físicas e mentais também pertenciam ao campo da medicina. Na relação de biopoder, produzido por meio dos micropoderes –nesse caso, da sociedade burguesa que exercia um poder disciplinar¹⁰ entre controle da eugenia e a subjetividade dos corpos– um indivíduo, mesmo que branco e saudável, não poderia ter desejos homossexuais ou apresentar qualquer desequilíbrio emocional duvidoso.

Quando aconteciam tais situações, os “corpos preservados” passavam por uma reparação científica, o que atribuía ao médico todo poder sobre a condição física e mental de alguém.¹¹

No modelo eugênico brasileiro, não se toleravam desvios, e essa política também se aplicava aos corpos da burguesia cristã. Renato Kehl (1889-1974) foi um dos primeiros eugenistas a alinhar os desejos conservadores com uma justificativa positivista da época para o controle e a fiscalização dos corpos dignos de receber amparo. Segundo Kehl e a lógica conservadora, o Brasil só alcançaria a perfeição quando enxergasse vantagens na pseudociência eugênica.

Kehl já havia construído o seu nome no campo científico antes de se tornar um expressivo eugenista, uma vez que atuou como médico e farmacêutico. Ele acreditava que o principal papel da elite burguesa brasileira estava na difusão dos parâmetros eugênicos e, devido a sua inclinação pedagógica e cientificista, promoveu conferências sobre a ideia eugênica pelo Brasil e em outros países da América Latina, como aponta Weber Lopes Góes (2015).

Em 1918, Kehl funda a Sociedade Eugênica de São Paulo e, em 1929, oficializa o *Boletim de Eugenia*, a fim de circular textos sobre o tema e alcançar não apenas o âmbito nacional como internacional. Foi o precursor no Brasil e acompanhou o processo de implantação de ideias eugenistas nos Estados Unidos e em países europeus, como Alemanha, garantindo que o Brasil, nos primeiros anos de liberalismo oligárquico, também garantisse uma ideia de raça e povo brasileiro que contemplasse as ideias de cidadania e República.

Kehl e seu corpo editorial, no primeiro número do *Boletim de Eugenia*, apresentou ao público leitor o seu propósito:

A julgar pelo interesse crescente evidenciado entre os elementos cultos de nosso país, desde o início da cruzada de propaganda em prol da bella doutrina do aperfeiçoamento physico-psychico da especie humana, é de admitir-se que se tornem cada vez mais numerosos os proselytos do galtonismo no Brasil. Raros, porém os que lhe dedicam verdadeira atenção, quer se entregando a investigações scientificas, quer escrevendo simples trabalhos de divulgação (*Boletim de Eugenia*, 1929).

Entre os principais assuntos abordados no *Boletim Eugênista* estavam: a medicina familiar e o controle de corpos antes do casamento, sujeitando homens e mulheres a realizarem um exa-

10 Segundo Foucault, poderes disciplinares atribuem condições sobre-humanas aos corpos, sendo tratados como máquinas, facilitando o processo de adestramento. Assim, na regra do eugenismo, o corpo transgressor deve ser excluído e punido, enquanto o corpo dócil e adequado precisa ser preservado das degenerações (Diniz e Oliveira, 2013).

11 Tais condições são apresentadas por Michel Foucault no texto “O nascimento da medicina social” (2022).

me que certificasse a saúde física e mental do indivíduo, conhecido como exame pré-nupcial (*idem*); profilaxias das doenças mentais (*idem*) (nesse caso, os preceitos de eugenia desconsideravam a reprodução por parte de indivíduos que apresentassem algum descontrole mental ou emocional). No caso dos corpos que já possuíam tais “desvios”, restavam apenas a exclusão e a repressão executadas em clínicas e manicômios.

O problema eugênico da população (*idem*) e o não controle na perpetuação de genes contribuía, na visão deles, para o atraso e a inferioridade de uma nação; daí o conceito de eugenia como sinônimo de patriotismo (*idem*); a participação da Igreja Católica nas ideias do eugenismo (*idem*); os discursos que justificavam comportamentos criminosos como questões genéticas e hereditárias (*idem*). A educação sexual é outro assunto abordado durante toda trajetória do periódico, questões que discutem e relacionam saúde, consciência sexual e perpetuação da espécie (*Boletim de Eugenia*, 1930).

A burguesia brasileira, que havia entrado compulsoriamente na representação cultural da *Belle Époque*, como menciona Nicolau Sevchenko (1999), é considerada digna do título de cidadania, portanto representadas não apenas pela Constituição como também pela ciência e pelo avanço industrial dos novos elementos contemporâneos. Sendo assim, portam-se como os corpos dóceis da relação entre as regras do eugenismo e a transgressão.

Nesse caso, a população burguesa, branca, heterossexual e considerada “saudável e limpa” representava a docilidade, uma vez que participavam e propagavam as infelizes ideias eugênicas. Segundo Foucault, o corpo dócil é aquele cujo controle se concentra nas mãos simbólicas de um poder ou micropoder ou qualquer outro mecanismo de controle, seja por meio do discurso ou pelas vias repressivas.

Sob essa ótica, os indivíduos privilegiados da nova República correspondiam à subordinação do discurso dominante que se encontrava profundamente tradicionalista. Segundo Foucault (2014), “a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, ou seja, corpos ‘dóceis’”. Na anatomia do corpo eugênico, ou seja, preso ao discurso da eugenia, as mulheres burguesas sentiam mais o controle diretamente e, em segundo plano, as crianças.

Consoante a ideia de docilidade corporal, a mulher burguesa não possuía autonomia, já que, além de ser um corpo tutelado pelo Estado e pela Igreja, estava subordinado às diretrizes do marido, pai ou irmão. Na relação de controle de corpos dóceis, a mulher sofria duas vezes mais, pois não tinham direito ao voto e poucas podiam ocupar os espaços públicos, circunstâncias que começaram a mudar no cenário sociocultural do pós-primeira guerra.

Para além das mulheres brancas e conservadoras, outros corpos compartilham a tutela do Estado, contudo são excluídos e silenciados culturalmente, politicamente e economicamente. São os corpos orgânicos que possuem sangue e emoções, mas despidos de direitos e cidadania.

Corpos da exclusão

Michel Foucault sugere pensar que o corpo do século XVII e antecedentes se constituíam no corpo rei, na figura única e centralizada. Nos regimes republicanos, o corpo simbólico corresponde a um “corpo da sociedade que se torna, no decorrer do século XIX, o novo princípio” (2022). Nas palavras do autor, é esse o corpo que será preciso proteger de um modo quase médico:

... em lugar dos rituais através dos quais se restaurava a integridade do corpo do monarca, serão aplicadas receitas, terapêuticas, como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de aspersão: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos “degenerados” (*idem*).

O “corpo da sociedade” estava representado nos hábitos comuns e cotidianos da burguesia cristã. Nessa conjuntura, a eugenia, que se apresentava como um tipo de “assepsia”, condicionou três expressivos corpos simbólicos no campo das punições: as mulheres livres, os operários e os negros recém-libertos. A prática da exclusão é, por natureza, um jeito de controle. Nesse caso, controlar forças perigosas não assimiladas (Foucault, 2016).

Os três corpos da exclusão, que se encontravam na condição de repressão por transgressão, foram condicionados naturalmente ao controle de uma sociedade profundamente punitiva e preconceituosa. Dessa forma, é preciso compreender a subjetividade de cada um dos três corpos da exclusão nos primeiros anos de República.

As mulheres livres ou modernas “perigosas”

As mulheres, segundo a perspectiva eugênica, tinham um papel crucial na construção de uma nação sólida e próspera. Na edição de número 14 de 1930, o *Boletim de Eugenia* trouxe um artigo conscientizando a maternidade e como ela é fundamental para o desenvolvimento íntimo da mulher (*Boletim de Eugenia*, 1930).

A mulher que deseja ser mãe para obter a emoção complementar da sua vida, a mulher que aspira à felicidade entrevista nas mãos do pequeno ente idealizado, não é apenas mãe pela fatalidade material, mas o é também pelo sentimento. E, se alargando seu sonho além da impressão individual, ella vislumbra a beleza de sua aspiração, a imortalidade do gesto a que tende todo o seu ser (*idem*).

Além de executar tarefas de cuidado e de domínio do lar, cabia a elas o papel da reprodução.

A mulher, a partir de seu papel reprodutor, tornou-se uma ponte entre a definição de raça e a nação. Portanto, o sexo feminino tinha a responsabilidade sobre o controle da prole, podendo “sujar” seu útero ao mesclar-se com homens de outras raças ou condições consideradas “desfavoráveis” pelo conceito dos eugenistas. Pode-se definir o pensamento eugenista geral sobre as mulheres como se elas representassem “úteros a serviço da nação” (Carlos, Franzolin e Alvim, 2020).

Tais discursos são utilizados até hoje por segmentos conservadores e fundamentalistas, ao propor que a mulher ocupe um espaço de coadjuvante na sociedade heterossexual e patriarcal. “Úteros a serviço da nação”, ou mulheres que aceitavam a condição de reprodutoras de raça são consideradas corpos dóceis, “adestrados” por um sistema dominante.

Quando uma mulher se distanciava do seu caminho naturalizado, destinado e desejado pelo Estado e pela Igreja, passava a ser considerada perigosa ou moderna demais para a sociedade. A Primeira República foi marcada pelo crescente consumo e isso incluía as mulheres da burguesia, que começaram a circular cada vez mais nos mesmos espaços que as da classe operária. A geração de senhorinhas pós 1920 vivenciou a urbanização com muita intensidade, pois, além de aproveitar os passeios à praia ou ao centro das principais cidades, consumia cinema, roupa e cafés com muito mais entusiasmo e liberdade do que a geração feminina anterior.

O contato com a urbe fez da mulher burguesa um corpo mais visível e da mulher proletária, ao contrário da jovem camponesa, corpos mais livres. As senhorinhas que adotavam um comportamento fora da esfera de tutela masculina e que não seguiam os preceitos definidos pelo estado conservador e eugenista passaram por duros processos de repressão, silenciamento e exclusão. Entre os principais perfis de mulheres consideradas pelo Estado e pela Igreja como perigosas para o “bem comum” estavam: as dançarinas de casas de show e teatro, as famosas

melindrosas; atrizes de cinema, circo e peças teatrais; prostitutas;¹² mulheres modernas,¹³ retratadas pelo cinema estadunidenses como as famosas *Vamp*, e pela literatura francesa como *La Garçonnes*; as safistas; e as feministas.

Durante todos os anos da década de 1920, a modernidade foi explorada pelas principais difusões culturais como um causador de danos à saúde mental da mulher. Se por um lado a modernidade era enxergada como um viés de avanço econômico, como o próprio cinema, por outro era enxergada como a principal vilã das mulheres em uma sociedade, causando-lhe o mal e o desvio da ordem eugênica de reprodução e controle.

Era por meio do contato com o padrão de vida moderna que as mulheres alcançavam a autonomia social necessária para distanciar-se do padrão de vida eugenista. A “mulher moderna”, modelo feminino que será difundido pelos meios de comunicação posteriormente na década de 1930, era sinônimo de transgressão na década de 1920, pois escrevia a sua própria trajetória, aproveitava os prazeres da vida e estavam livre de uma predeterminação imposta pela eugenia, nesse caso a vida materna e ativamente cristã.

O padrão da jovem emancipada e moderna dos novos tempos foi representado na produção do intelectual modernista Benjamim Costallat e de outros autores naturalistas (Carlóni e Magalhães, 2021). A circulação de textos que romantizam a vida da mulher livre foi duramente criticada, censurada e perseguida pela Igreja e pelos setores mais conservadores da sociedade. Na perspectiva tradicionalista, tais produções culturais não passavam de produtos pornográficos e maliciosos, acreditando que o naturalismo promovido pelo modernismo poderia corromper a moral feminina que, segundo os ideais conservadores, não escolhe os caminhos da sua própria vida.

Costallat foi um dos primeiros escritores dos anos 1920 a explorar a livre escolha de mulheres e sua condição de vida moderna em novelas de costumes. A modernidade convidava as mulheres a decidirem por si; a estabelecer um novo “guarda-roupa”; a novos hábitos de diversão; e a reformular a ideia de sexo sem culpa e fora da esfera de reprodução.

Tais escolhas custavam caro às mulheres da burguesia, uma vez que parecer com uma melindrosa não era muito bem visto pela sociedade, além de caírem na condição de corpos controlados, seja por meio da violência ou da exclusão. Já para as mulheres pobres, a vida transgressora feminina não era uma opção, mas o único caminho, logo a sociedade conservadora exercia a punição aos corpos desviados e pobres, negando atendimento de saúde, ampliando sua vulnerabilidade nas ruas e fora do amparo constitucional, tornando-as inaptas ao seletivo grupo das mulheres consideradas cidadãs na Primeira República.

Operários e a identidade coletiva

O grupo de trabalhadores fabris que, segundo Cláudio Batalha (2022), alimentaram uma grande esperança com a chegada da República em 1889, sentiu, na verdade, uma grande desilusão após não se enxergarem entre as páginas da Constituição de 1891. O povo, na sua massa trabalhadora, não encontrou legitimação e representação social e, nos anos que se seguiram, os trabalhadores fabris se dedicaram à ideia de uma identidade coletiva para lutar por mais direitos, dignidade e representações no campo da política. Segundo Batalha, o incômodo do proletariado foi amplamente discutido nos jornais da época.

12 O corpo prostituído foi considerado como um problema necessário para a população patriarcal. Em regiões como o Norte brasileiro, a prostituição representou o tráfico de mulheres pobres e judias, o fortalecimento do domínio masculino e a degradação da mulher sozinha em condição de imigrante (Orum, 2012).

13 A mulher moderna foi considerada um estilo feminino e americano dos anos vinte que influenciou o comportamento e as representações culturais do pós-primeira guerra (Duby e Perrot, 1991).

Essa desilusão é um tema que aparece repetidas vezes na imprensa operária nos anos que se seguiram ao 15 de novembro de 1889. Muitos dos futuros socialistas, como o gaúcho Francisco Xavier da Costa, bem como futuros anarquistas, como os paulistas Benjamim Mota e Edgard Leuenroth, chegaram a essas concepções conforme viram a República fechar as portas a toda esperança de transformação efetiva (*idem*).

A pergunta que Batalha traz é a seguinte: “qual república?” De fato, qual Brasil havia sido idealizado pela elite oligárquica e pelos militares positivistas? Obviamente uma que contemplava os avanços do mercado de exportação de café e borracha; uma república para os republicanos intelectuais; e para a livre expressão da burguesia, alimentada por uma *Belle Époque* e pelo progresso urbano.

A classe operária caiu nas mãos da sociedade punitiva quando começou a construir a sua ideia de identidade coletiva, o que aprimorou os serviços sindicais e mutualistas. Dois anos após a Constituição, surge O Partido Operário Brasileiro, em 1893 (*idem*), com a justificativa de emancipar politicamente o povo da hegemonia burguesa que, mesmo convivendo com os preceitos da abolição, não media esforços para violar a pouca obtenção de direitos trabalhistas para os sujeitos autônomos de um país livre.

Como mecanismo de repressão e controle, o Estado executava duras penas no corpo operário, assim manifestações e greves eram tratadas com bastante violência e não demorou muito para associar a figura do operário reformista à figura do sujeito perigoso, vagabundo e baderneiro. Na perspectiva conservadora, o corpo operário é um corpo de produção e de silêncio, facilmente substituível e, no contexto de um Brasil recém-liberto da escravidão, a mão de obra operária, como menciona Batalha, não foi predominantemente masculina e branca, o que reforçava a subalternidade do povo e a sua exclusão.

Ao contrário das principais nações europeias, por onde surgiam e circulavam as ideias socialistas e anarquistas, o Brasil lidava com uma elite culturalmente acostumada com a mão de obra escrava e com corpos recém-libertos da condição de escravidão. O operariado brasileiro, com exceção de São Paulo e dos estados sulistas, foi predominantemente negro, pardo e composto também por caboclos.

Assim, qualquer manifestação operária, seja por reivindicação política ou social, não era bem aceita pela elite que não enxergava uma sociedade igualitária e democrática. Nesse aspecto, a proclamação da República não foi sinônimo direto de democracia para o pobre e para os recém-libertos, uma vez que havia um interesse dos principais fazendeiros em deslocar o Brasil das mãos da monarquia, encontrando no republicanismo um caminho. Essa luta não contribuiu diretamente para a emancipação da classe trabalhadora.

Prisões arbitrárias, fechamento de associações, deportação dos estrangeiros, desterro para a Amazônia dos nacionais –ainda que a verificação da nacionalidade exata dos atingidos por esses dois tipos de medidas fosse falha– são parte do arsenal de medidas repressivas tomadas pelos poderes constituídos contra o movimento operário. Essas medidas tornaram-se mais sistemáticas depois das greves de 1917 e 1919, e atingiram seu ápice sob o governo de Artur Bernardes (1922-1926) (*idem*).

Além da punição executada pelo Estado, a classe operária brasileira da Primeira República enfrentou conflitos internos que dificultaram a força e a união da identidade coletiva,¹⁴ si-

14 Como aponta Cláudio Batalha, a ausência do espírito revolucionário e a fraqueza da ideia de “operário moderno”, tal qual foi pensado por Karl Marx e Engels em o *Manifesto do Partido Comunista*, dificultou a formação de uma identidade coletiva logo nos primeiros anos de República. Comparado com as nações europeias, o proletariado brasileiro se encontrava atrasado, embora tenha sido percebido em outros países da América Latina (Batalha, 1991).

tuações tais como: desafetos entre sindicatos; a falta de senso coletivo; brigas étnicas entre grupos de imigrantes; conflitos direta e indiretamente relacionados com as dificuldades da pobreza; a não inclusão de negros e negras na luta operária; e a ausência de líderes ou o medo da repressão.

Entre as mazelas que dificultavam, havia uma força de resistência e de caráter coletivo que trabalhou nos primeiros anos do século XX para consolidar a cidadania trabalhadora, favorecendo, não apenas a identidade operária, como também a sua permanência na escrita da história republicana, viva e resistindo às punições, mesmo estando mãos de um Estado repressivo e violento.

As correntes políticas do movimento operário na Primeira República, os socialistas em particular, propunham em seus programas não apenas direitos sociais, mas também a ampliação dos direitos políticos, por exemplo, pela extensão do direito de voto. Nesse sentido, podemos dizer que lutavam pela cidadania, ainda que o termo não fosse usual no vocabulário da época. Portanto, seu uso requer cuidado e, sobretudo, deve vir acompanhado de uma explicação sobre seu significado dentro de cada contexto (*idem*).

Ao contrário do que muitos costumam acreditar, o movimento operário iniciado na Primeira República não foi integralmente atribuído aos imigrantes que por aqui chegaram nesse mesmo período. A mobilização operária brasileira foi construída por uma diversidade de questões, tais como: a participação da mão de obra dos recém-libertos da escravidão; a predominância de pequenas fábricas, com pouca mão de obra empregada, em detrimento dos grandes centros industriais como acontecia no continente europeu; a participação da mão de obra feminina em setores específicos, como o têxtil; o êxodo rural e a permanência de um sistema econômico latifundiário; e a primeira identidade coletiva vinculada aos preceitos positivistas e não inteiramente socialista ou anarquista.

Corpos negros

Nos últimos anos da década de 1910, o diretor de cinema David W. Griffith circulou entre os periódicos da época como uma referência, além de ter a obra *O Nascimento de Uma Nação* (1915) amplamente aceita pela crítica e pelo público eugenista brasileiro. Na obra de Griffith, onde se retratava a Guerra Civil dos Estados Unidos, a centralidade não estava diretamente no rompimento entre duas amizades devido a questões políticas, mas no surgimento de grupos supremacistas brancos.

Assim como o Brasil, os Estados Unidos precisavam lidar com um problema social grave: a exclusão e a pobreza produzidas pela manutenção do sistema de escravidão por mais de um século. Na obra de Griffith, o corpo negro é representado como um problema puramente de criminalidade, ou seja, negros e negras são perigosos e bárbaros. Sob esse prisma, essa circulação representativa, nunca antes aprofundada pelo cinema, fez com que a sociedade dita civilizada intensificasse o controle e as punições.

Griffith apresentou todos os tipos de força e poderes negros através de sua visão de mundo e intolerância, que se tornou uma onda controversa, visto que evidenciou um movimento antinegros jamais produzido num filme antes. Para Griffith, havia uma ordem moral e natural de divisão social: brancos assumindo o poder e negros em seus devidos lugares. Isso, naturalmente, ficou evidenciado no filme (Copetti, 2021).

As representações racistas de Griffith muito agradaram os conservadores brasileiros que, por mais que nutrissem um desafeto pelo cinema, viam em alguns nomes a necessidade de construir um cinema puro, cristão e que valorizasse a eugenia.¹⁵

¹⁵ Em 1919, a Boa Imprensa de origem católica em parceria com grupos conservadores e defensores da moral

Não demorou muito para que o senso comum brasileiro recém-republicano e adepto dos filmes patriotas enxergasse nos Estados Unidos um caminho para solucionar a questão dos recém-libertos. Para os republicanos, a abolição não era uma situação a se pensar. Nessa acepção, em algumas regiões do país, como em Minas Gerais, por exemplo, a abolição por parte dos monarquistas apenas fortaleceu o discurso republicano, ganhando novos adeptos: os ex-donos de escravos.¹⁶

A proclamação não foi sinônimo de democracia assim como também não foi sinônimo de igualdade racial e tais pendências afetam o Brasil até os dias de hoje. A Primeira República foi responsável por construir uma memória de povos negros marginalizados e entregues à própria sorte, uma vez que não podiam ser reconhecidos como cidadãos e cidadãs, devido ao seu analfabetismo.

Como medida de controle, o Estado não viu outro caminho para supervisionar e sujeitar os corpos negros em condições subumanas senão excluindo-os dos espaços públicos, com o discurso de “raça perigosa” e “degenerada”, produzida pelo cientificismo eugenista.

No campo cultural, nos filmes e nas revistas ilustradas, o corpo negro foi retratado em condições humilhantes. Além de atribuir fisionomias desumanas, condicionando o corpo negro à miséria representativa, ilustrando-os como animais e sem atribuições humanas, construiu-se a ideia eugenista de que o corpo negro era destinado à servidão, desprovido de inteligência, beleza e sentimentos. Na perspectiva eugenista, o negro era uma criatura brutal, inconsequente e intelectualmente inferior.

Negros e negras encontraram, nas representações da época, o descaso e a discriminação exageradamente explícita, como explica Rafael Cardoso (2022) ao analisar a favela como lugar de negritude e espaços de violências física e simbólica:

Quanto a charge e ilustrações, elas retratam moradores das favelas de modo quase indiscriminado em matéria de cor e etnia. Ao folhear as principais revistas ilustradas das décadas de 1910 e 1920 –*Revista da Semana, O Malho, Fon-Fon!, Careta, D. Quixote*, entre outras–, encontram-se numerosas imagens que mostram a favela como lugar de feiura e esqualidez, em contraposição a uma norma de civilidade. Seus residentes eram representados como sujos e desgrehados, porém costumavam ficar indefinidos em termos de atributos raciais. A equivalência entre favela e negritude ainda não havia sido estabelecida como clichê visual.

Assim como o operariado branco e as órfãs, os negros compunham parte do corpo que sofria um duro processo de silenciamento e degradação. Foram por anos considerados perigosos e o sinônimo da degeneração, não apenas racial como também de caráter cultural, uma vez que qualquer prática de representação africana era considerada crime e uma violação da normatividade hegemônica.

A sociedade punitiva do pós-abolição gerou o que hoje conhecemos como racismo institucional, em que expressões culturais de origem afro-brasileiras ou a presença física do indivíduo negro é capaz de gerar exclusões em instituições e espaços públicos, no âmbito educacional, social, político e, especialmente, no da saúde.¹⁷

Como meio de promover uma urbanização controlada e tida como “higiênica”, a burguesia encarregou-se de expulsar para os morros os corpos negros operários e os desempregados, re-

crístã enxergaram a potencialidade do cinema como uma possível “transgressão” dos costumes. Para controlar os títulos fílmicos, foi criado o periódico *A Tela*, com o intuito de classificar e punir títulos que poderiam ser considerados perversos. Filmes como o de Griffith, que ressalta o patriotismo, uma sociedade cristã redentora e a soberania de uma raça em relação a outra, eram bem quistos pela equipe editorial da revista.

16 Segundo Cláudia Viscardi (2012), a adesão de muitos cafeicultores mineiros ao partido republicano, após a abolição, ajudou a fortalecer ainda mais o novo modelo de governo.

17 Segundo Jurema Werneck (2016), o racismo dos dias atuais é resultado de uma construção de discursos de poder em que é possível identificar o dispositivo de racialidade, ou seja, como o racismo penetra diversos campos da vida social, provendo exclusão e violação de direitos.

unidos em um espaço tido como futuramente problemático, uma vez que faltava saneamento básico e condições de sobrevivência.

No final da década de 1920, a favela se torna sinônimo dos traços afrodescendentes, devido ao amplo espaço de circulação de revistas ilustradas e jornais que nutriam um posicionamento alinhados ao eugenismo. Ser negro na Primeira República, quando não estava nas mãos da repressão do Estado, estava no sarcasmo das elites.

Segundo Cardoso (2022), diversas charges que representavam a pobreza brasileira utilizavam-se de tais condições sociais para ridicularizar e humilhar pessoas em condição de miséria, transpassando, simbolicamente, para os corpos pretos e favelados a ridicularização e a inferiorização representativa. Tais atitudes fortaleceram a circulação de ideias racistas e o seu desenvolvimento até os dias atuais, já que pessoas negras precisam provar diariamente para a sociedade que não se limitam apenas às interpretações e aos estereótipos pejorativos construídos por uma sociedade branca e fortemente eugenista.

As margens e os espaços que compunham a paisagem que não concernia ao subúrbio burguês, pertenciam aos morros e os bairros marginalizados, onde se crescia a desigualdade e a repressão. No Rio de Janeiro, a circulação da varíola e de outras doenças comprometeram a vida da população negra nas áreas marginalizadas, sendo vítimas da doença em si e também do discurso eugenista que justificava a pobreza como sinônimo de doença e desumanização. Segundo Cardoso:

A desumanidade das condições em que viviam precisava ser compreendida como fruto de uma falta inerente de valor e dignidade humanas. Caso contrário, como seria possível admitir tanta injustiça numa sociedade alicerçada em ideais republicanos, virtudes católicas e valores familiares? Para as autoridades, os moradores de favelas não precisavam ser tratados com humanidade porque eram menos do que humanos. Naquele contexto, existia um único fator capaz de ditar uma percepção tão radical de alteridade: a diferença racial (*idem*).

As medidas de profilaxia adotadas pelo governo na Primeira República intensificaram a repressão e a violência aos corpos negros, porque o Estado queria encontrar um caminho para eliminar as doenças que assolavam os bairros operários, mas não para salvar o pobre do seu sofrimento, uma vez que enxergavam a pobreza como o principal problema de saúde pública e de caráter social.

Ivan Ducatti (2015) aponta que havia uma justificativa que alimentava a crença conservadora na eugenia: o fato de justificar o motivo do atraso econômico de um país retentor de uma significativa população negra, empobrecida e doente. A elite do liberalismo oligárquico acreditava que poderia construir um país livre das heranças escravocratas quando adotou o discurso eugenista, que não passava de uma pseudociência.

A ideia de que existia uma raça soberana em contraposição de outras; a ideia de uma classe operária subordinada a uma república simbolicamente ainda profundamente escravocrata; e a ideia de mulheres como sinônimo de acolhimento familiar e controle alimentaram o discurso eugenista, produzido e defendido pelas camadas conservadoras e elitistas.

Nos dias atuais, com o avanço dos estudos sociais e com a presença da pluralidade brasileira que, diariamente, luta e resiste, o Brasil conseguiu alcançar um discurso que justifique o motivo pelo qual o setor conservador da sociedade ainda é muito violento contra as minorias, seja na alocação ou nas relações de poder. O discurso que os setores agredidos e violentados pelo conservadorismo adotaram revela como o Brasil ainda é um país profundamente racista, classista e sexista nos mais variados campos.

Bibliografia

- Almeida, S. (2019). *Racismo estrutural*. Feminismos Plurais. São Paulo: Pólen.
- Batalha, C. (2022). “Formação da classe operária e projetos de identidade coletiva”. En Ferreira, Jorge e Delgado, Lucilia de Almeida (orgs.), *O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930*, pp. 153-182. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Batalha, C. H. M. (1991). “Identidade da classe operária no Brasil (1880-1920): atipicidade ou legitimidade”. *Revista Brasileira de História*, vol. 12, nº 23/24, pp. 111-124.
- Cardoso, R. (2022). *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carlson, K. e Magalhães, L. (2021). *Mulheres no Brasil republicano*. Curitiba: CRV.
- Carlos, A. R.; Franzolin, F. e Alvim, M. (2020). “Problematizações das relações de gênero no primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia: status da mulher, determinação de sexo biológico e controle reprodutivo”. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol. 27, pp. 781-801.
- Copetti, T. (2021). “O Nascimento de Uma Nação, de Griffith: o racismo estadunidense, o ressurgimento da ku klux klan e o movimento de resistência negra por direitos civis no século XX. Griffith’s birth of a nation: north-american racism”. *Revista Avant. Santa Catarina*, vol. 5, nº 2, pp. 248-264.
- De Carvalho, J. M. (2019). *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. Companhia das Letras.
- Diniz, F. e Oliveira, A. (2013). “Foucault: do poder disciplinar ao biopoder”. *Scientia*, vol. 2, nº 3, pp. 1-217.
- Duby, G. e Perrot, M. (1991). *História das Mulheres no Ocidente: o Século XX*. Porto: Afrontamento.
- Ducatti, I. (2015). “A eugenia no Brasil: uma pseudociência como suporte no trato da “questão social”. *Temporalis*, vol. 15, nº 30, pp. 259-280.
- Ferreira, J. e Delgado, L. de Almeida (orgs.). *O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Foucault, M. (2014). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- (2016). *A Sociedade Punitiva*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- (2022). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Góes, W. (2015). “Racismo, eugenia no pensamento conservador brasileiro: a proposta de povo em Renato Kehl”. Dissertação, Mestrado em Ciências Sociais. Marília, Brasil: Universidade Estadual Paulista.
- Garland, D. (1999). *Castigo y Sociedad Moderna. Un estudio de Teoría Social*. México: Siglo XXI.
- Orum, T. (2012). “As Mulheres das Portas Abertas: judias no submundo da Belle Époque amazônica, 1890-1920”. *Revista Estudos Amazônicos*, vol. 7, nº 1, pp. 1-23.
- Perrot, M. (2017). *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros*. São Paulo: Paz & Terra.
- Sevcenko, N. (1999). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense.
- Viscardi, C. (2012). “Federalismo e cidadania na imprensa republicana (1870-1889)”. *Tempo*, vol. 18, pp. 137-161.
- Werneck, J. (2016). “Racismo institucional e saúde da população negra”. *Saúde e Sociedade*, vol. 25, pp. 535-549.

Reseña: Gené, Mariana y Vommaro, Gabriel (2023).
El sueño intacto de la centroderecha y sus dilemas después de haber gobernado y fracasado
 Buenos Aires: Siglo XXI

*Candela Victoria Díaz**

“¡Sí, se puede!”, “No se pudo” y “¿Se podrá?” son las consignas presentes en la tapa de este libro con las que Mariana Gené y Gabriel Vommaro refieren al nudo que atraviesa la investigación sobre el paso por el poder de un partido de centroderecha en la Argentina y los interrogantes que esa experiencia abre para el futuro. A partir de dicha indagación, el libro se propone abordar cómo, después de haber gobernado y fracasado, se mantiene intacto el sueño de la centroderecha de realizar un proyecto reformista promercado.

A lo largo de sus páginas, el libro ofrece un estudio pormenorizado de las principales etapas del gobierno de Cambiemos en términos de su evolución económica y política, de las coaliciones de apoyo para el armado de su partido como una fuerza electoral competitiva y exitosa en 2015, así como de los agentes de apoyo y de bloqueo durante período de gestión en el poder 2015-2019. Sin embargo, no se trata tanto de un estudio sobre el gobierno de Cambiemos, tarea que los autores exponen de manera muy valiosa tanto en términos analíticos como históricos, sino principalmente sobre las condiciones sociopolíticas de la Argentina que una expresión partidaria de esta corriente pone de manifiesto para el futuro próximo. En este sentido, el trabajo de los autores realiza un aporte en tanto nos permite ahondar en las posibilidades y límites de un proyecto reformista en la Argentina, cuyo programa de gobierno comprende desregulación económica, apertura de los mercados y disciplinamiento de actores sociales organizados y sus demandas redistributivas.

En el libro se interrogan las razones por las que una fuerza de centroderecha en la Argentina mantiene un proyecto vital, competitivo electoralmente en la actualidad, a pesar de su fracaso en su reciente paso por el gobierno. El trabajo de investigación se construye a partir de entrevistas a actores políticos, empresarios y dirigentes sociales centrales de ese período de gobierno, registros de campo de investigaciones anteriores y actuales para el libro, registros de Twitter y YouTube, declaraciones y notas en los principales medios del país, archivos de coloquios y reuniones empresarias. A través del análisis de estos materiales, que se van integrando en el relato de evaluaciones sobre lo sucedido, los autores van complejizando la idea principal que ponen en juego aquí: los “límites y posibilidades del sueño persistente de la Argentina liberal, que es también el sueño de una Argentina sin peronismo” (p. 19).

El libro se organiza en seis capítulos, antecidos por una introducción, y cierra con unas conclusiones que marcan un final abierto. La introducción presenta sucintamente las preocupaciones analíticas que guían el libro. Allí se incluye también el primer capítulo, el cual sigue la evolución del ciclo económico y político del gobierno de Cambiemos, atendiendo a aquellos hitos del período que marcarían las principales etapas de gobierno. Esta presentación ofrece a los/las lectores/as las claves analíticas a partir de las cuales se profundiza la investigación, dividida en dos partes en el libro.

* Profesora y licenciada en Sociología (FaHCE/UNLP) y becaria doctoral (CIS/Conicet). Contacto: candelavictoriadiaz@yahoo.com.ar.

En la primera parte, compuesta por tres capítulos, se presenta un análisis de los principales actores sociopolíticos para el armado de un partido electoralmente competitivo en 2015 y sobre los dilemas internos, una vez en el poder, que representó su construcción como una fuerza de peso a nivel nacional con llegada territorial. Para ello, se analizan los principales socios que conformaron Cambiemos, una fuerza política que se fue construyendo al calor de distintos intentos por construir una Argentina sin populismo. En el capítulo dos se aborda la vinculación entre el radicalismo y el PRO, y en el capítulo tres, aquella entre los peronistas y el PRO, mientras que el capítulo cuatro se concentra en el devenir del PRO como partido durante los años de gobierno. A lo largo de este apartado, los autores muestran cómo una serie de dilemas atravesaron a los diferentes actores políticos que integraron la coalición de gobierno y delinearón el peso del PRO como un partido con una marca definida que lo mantiene en la actualidad electoralmente competitivo, pero que, tras su paso por el gobierno, no logró acrecentar su llegada territorial y su peso a nivel nacional; aspectos que se desarrollaron en tensión con los otros actores de la coalición Cambiemos durante su período de gobierno. Uno de los dilemas se produjo en torno a restringirse al programa o flexibilizarlo en pos de la supervivencia de partidos. Un segundo dilema se vinculó con la tensión entre *populismo*, como expresión de ideas mercadointernistas en lo económico y progresistas en lo cultural, y *república*, como expresión de ideas exportadoras y aperturistas en lo económico y conservadoras en lo cultural. Por último, un tercer dilema se presentó ante la disyuntiva entre trayectorias políticas autónomas o sujetas a los designios del líder en la disputa por su sucesión

En un segundo movimiento analítico, los autores presentan una segunda parte en la que se ocupan de los actores socioeconómicos que participaron de la coalición de apoyo y de aquellos que fueron agentes de bloqueo de su proyecto en el gobierno. Así, en el capítulo cinco se concentran en la relación del gobierno con empresarios y, en el capítulo seis, su relación con sindicatos y movimientos populares. Por un lado, el análisis en torno a la vinculación con empresarios permite mostrar el diagnóstico errado de la coalición, dado que, al llegar al gobierno, el PRO contrastó su evaluación inicial con un conjunto empresarial al que los estímulos programáticos no resultaron suficientes para su adhesión al proyecto del PRO, por medio de inversiones en el país y apoyos públicos. A diferencia de la sobrestimada evaluación de Cambiemos, este conjunto se trató de un grupo descoordinado, cuyo comportamiento y acciones de apoyo al gobierno se organizaron a partir de intereses corporativos según el ciclo de evolución que las políticas implicaron para cada sector. Y a ello se sumó la débil pregnancia de la consigna “meterse en política” con la que Macri convocaba a este sector, que solo alcanzó vínculos individuales e intermitentes del gobierno con los empresarios, particularmente por el ideal de empresarios no dependientes del Estado que representaba serias tensiones y límites al crecimiento, por ejemplo, del sector industrial, a diferencia de los sectores agrario y financiero. Por otro lado, se aborda el análisis de las resistencias organizadas frente a la agenda de reformas que proponía el gobierno y se presta especial atención a las conquistas de derechos y posiciones que sindicatos y movimientos sociales habían alcanzado durante los períodos de gobierno kirchnerista como un legado, que representó serias trabas al desarrollo del programa de gobierno y frente al cual la relación con sectores populares significaba un importante desafío.

Finalmente, en las conclusiones se recuperan las fortalezas y debilidades del partido, así como los dilemas de la coalición y del gobierno que permiten revisar la historia reciente de la Argentina y pensar sobre las condiciones de posibilidad de proyectos de centroderecha reformistas en el poder. En este sentido, se destaca que los autores han recorrido un largo trayecto de investigación en torno a los partidos políticos en la historia reciente de la Argentina, como sobre la creación y desarrollo del partido de centroderecha PRO. Esta experiencia, sumada a la tarea de recuperar las voces de funcionarios, empresarios y dirigentes sociales sobre el perío-

do de gobierno de Cambiemos, se muestra con creces a lo largo del libro en un diálogo con enfoques y teorías de la sociología política actual y sus claves de análisis para el caso argentino.

El texto es de lectura ágil, sin por ello perder rigurosidad en el análisis ni escatimar referencias conceptuales que, además de dialogar con la producción más reciente sobre partidos y proyectos de centroderecha a nivel global, lo hace con clásicos de la sociología política argentina, como Portantiero y O'Donnell, sobre las tensiones de poder entre diferentes sectores con relación a un proyecto de sociedad. Precisamente el diálogo, que establecen los autores con estos últimos, les permite movilizar su hipótesis en torno a nuevos actores y viejos problemas en la estructura social argentina, que ofrecerían escasas alternativas al desarrollo de un proyecto liberal si se tienen en cuenta los legados de cuarenta años de democracia, en términos de la ampliación de actores con capacidad de apoyo o bloqueo que ella ha significado para nuestra historia actual. Al mismo tiempo, si, como atentamente señalan los autores, la dinámica del conflicto y las negociaciones que caracterizan el escenario democrático de la Argentina se ven para sus líderes como obstáculos que amenazan al proyecto reformista, el pormenorizado análisis que recorre el libro permite abrir interrogantes sobre una democracia tensionada y sus posibles desenlaces en un futuro próximo (Arendt, 1997; Mouffe, 2007).

En suma, se presenta un texto original que incorpora al estudio de la estructura social argentina las miradas sobre política de viejos y nuevos actores que no suelen ocupar un lugar central en los análisis sociológicos de nuestro país como élites dirigentes y CEOs. Al mismo tiempo, el libro abona a una discusión en torno a lo político a la hora de pensarnos como comunidad en futuros proyectos de sociedad, que atienda a principios de acción, valores y evaluaciones con los que diferentes agentes toman posición frente a programas de gobierno (Laclau y Mouffe, 2004). En este sentido, realiza un aporte primordial que estimula la agenda de investigación de las ciencias sociales en la Argentina e invita a profundizar diálogos en esta dirección en otros estudios. Otras cuestiones de la agenda de gobierno en materia judicial, de seguridad y de derechos humanos (solo por mencionar algunas) quedan por fuera del análisis que completaría el reverso conservador en lo cultural y liberal en lo económico que este proyecto comprende. No obstante, dicho recorte no resta valor al aporte analítico del libro, en la medida en que se propone dar cuenta de la capacidad de resiliencia de una coalición política de centroderecha tras su fracaso en el gobierno, así como de su capacidad para mantenerse competitiva en términos electorales. Ambas dimensiones, abordadas en profundidad en el libro, abren interrogantes sobre las características que esta transformación tiene en el horizonte de posibilidades de la política en la Argentina, y ofrecen claves que podrían enriquecer nuevas discusiones en el campo de las ciencias sociales, en la arena política y en la sociedad.

Bibliografía

- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?* Buenos Aires: Paidós.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (2004 [1987]). "Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía". En *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: FCE.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Traducción de Soledad Laclau. Colección Sociología. Buenos Aires: FCE.

Reseña: Maronna, Mónica (2022). *Prendidos al dial. La radio en Uruguay, de la periferia al centro de la cultura (1922-1940)*

Montevideo: Planeta

*Estefany Jorcín García**

En 1922 comenzó a emitir la primera radio en Uruguay, Radio Paradizábal. Unos meses después se sumaron las transmisiones de Sud América General Electric. Ante el centenario de estos acontecimientos, Mónica Maronna publicó *Prendidos al dial*, obra que tiene como objetivo principal reconstruir la historia de la radio uruguaya en sus primeros veinte años, período que coincide con el desarrollo y la consolidación de la radio como medio de comunicación. La radiodifusión pasó rápidamente al *centro de la cultura uruguaya* y se convirtió en un elemento popular y cotidiano. Maronna es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y se ha especializado en la historia de los medios de comunicación. Es dentro de esta área donde se inscribe esta historia social y cultural de la radio.

Desde sus inicios, la radio se hizo eco de las manifestaciones socioculturales de aquel presente y se nutrió de contenidos existentes. Con la creciente profesionalización se fueron creando (a partir de los años treinta) productos específicos para el universo sonoro. Es así que el libro es una historia de la radio, pero es también (por los diversos vínculos existentes) una ventana para entender la realidad sociocultural de la región en el período.

En la introducción al texto, la autora advierte algunas características y limitaciones de la investigación. Realiza una descripción de la especificidad del medio trabajado: lo que significa oír y escuchar radio en términos de experiencia compartida y memoria, el sentir vinculado a las voces. Luego presenta el desafío de un estudio de estas características sin los registros sonoros originales, ya que se perdieron irremediablemente. Este escollo es subsanado con un profuso análisis documental de diversas fuentes: prensa,¹ leyes y decretos, fotografías y entrevistas.

El libro cuenta con ocho capítulos que van sumergiéndolo al lector en el mundo de la radio y la realidad de Uruguay y la región rioplatense. Más allá de la delimitación de cada apartado, hay nudos teóricos y discusiones transversales al texto que se plantean desde diversas aristas. Por ejemplo, la construcción de un medio de comunicación de masas es analizado desde el punto de vista técnico, a través de los contenidos y las adaptaciones a las preferencias de los oyentes, por la construcción de un marco regulatorio estatal de las ondas, a través de la creación de una estación oficial de amplios objetivos y por los personajes que le otorgaron voz y cercanía.

Los primeros cuatro capítulos reconstruyen el surgimiento de las primeras radios en Montevideo (esta opción es explícita, ya que cada radio del interior merecería un estudio propio por las diferencias locales que imprimían singularidad a cada estación), incluyendo a la radio estatal. En los últimos cuatro capítulos se profundiza en la construcción sociocultural de la radio, los contenidos y los personajes.

* Profesora de historia, ANEP y UDELAR. Contacto: estefany.7890@gmail.com.

¹ Las revistas son una fuente de análisis muy importante para el trabajo, ya que conformaron junto con las radios un circuito, anunciando programación, presentando actores y músicos, analizando contenidos y recepcionando la opinión de los oyentes. En tal sentido, se destacan: *Cine Radio Actualidad*, *Cancionera* y *POEUR* (Programación Oficial de Estaciones de Radio del Uruguay).

El capítulo 1, “Relatos y realidades de un país feliz”, nos acerca al contexto histórico de Uruguay a comienzos del siglo XX. Con énfasis en el desarrollo de prácticas culturales, se profundiza en las actividades de ocio y la composición de aquella sociedad montevideana, receptora de la novedad de la radio. Teatro, cine, publicaciones y carnaval eran parte del circuito cultural de una ciudad atravesada por la inmigración y el fútbol. Este basamento cultural fue aliado del desarrollo de la radiodifusión y le dio su perfil propio.

El vínculo con Buenos Aires es destacado: impresos, discos, prensa y novelas transitaban de un modo natural en el espacio rioplatense. Ese Uruguay feliz estaba de *espaldas al precipicio*,² pero en los inicios de la década de 1930 devino la crisis económica y la dictadura de Gabriel Terra.

El capítulo 2, “De la etapa experimental al crecimiento de las ondas comerciales”, aborda el fenómeno de la radiodifusión a nivel global, las características técnicas y las primeras incursiones en el área. En el caso uruguayo, la prensa publicitó la nueva *comunicación sin hilos*. Fundamentalmente, existió un seguimiento del caso estadounidense. En 1922, el Ministerio de Guerra y Marina realizó un memorándum regulatorio de la radio en sus diversas formas. La autora luego desarrolla las características y diferencias de las primeras radios montevideanas, Radio Paradizábal y Radio Sud América General Electric, su derrotero y el rápido despegue de las ondas (de las dos radios iniciales de 1922/23 se pasa a un número de 24 en 1940, solo en Montevideo). Las cuestiones técnicas y económicas vinculadas a la compra e instalación de los aparatos receptores y de las antenas y oficinas son también objeto de análisis.

El capítulo 3, “Las ondas oficiales: con la antena en la educación y la cultura”, ilustra la construcción de una radio oficial. Con el antecedente de la *Casa del Arte* y en consonancia con el rol interventor que había desarrollado el estado uruguayo a comienzos del siglo XX, se crea en 1929 el Sodre (inicialmente el Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica). Maronna presenta esta propuesta enmarcada en un proyecto cultural más amplio. Esta radio oficial logró con rapidez un desarrollo profesional inédito, explicado por la autora básicamente por la inversión económica que la sustentó y las figuras que llevaron adelante el proyecto. En tal sentido, se destaca Francisco Ghigliani, pilar de la iniciativa por sus conocimientos en materia cultural y por su influencia política (fue parte del batllismo y luego apoyó el golpe de Estado de Terra). Fue a instancias de Ghigliani que la radio oficial pasó a la órbita del Ministerio de Instrucción Pública (hasta ese momento se encargaba del tema el Ministerio de Guerra y Marina, como ya fue mencionado).

La autora expresa la hipótesis de que, mientras las radios comerciales daban lugar a una miscelánea de géneros musicales, el Sodre se caracterizó por la homogeneidad de la música clásica. Sin embargo, también contó desde sus comienzos con contenido popular como la transmisión deportiva o los informativos.

En el capítulo 4, “El Estado y las reglas de juego: debates y conflictos”, se trabaja a través de la legislación y sus modificaciones, lo que significó regular las ondas. En 1928, se sancionó una ley que otorgó a la Dirección de los Servicios de Radiocomunicaciones la potestad de autorizar la instalación de estaciones. Las estaciones estatales tenían prioridad. La renovación de las licencias fue un tema de largas disputas, ya que hasta 1938 estas se renovaban anualmente. Comienza en estos años una discusión sobre la esencia y los usos de la radio: ¿era la radio un servicio público o un medio de prensa? ¿Cuáles eran los límites de la libertad de expresión? Maronna expone interesantes momentos de la radio en relación con estas tensiones. Una de las coyunturas trabajadas es los años cuarenta en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. Allí la radio atravesó un proceso de modernización y surgieron importantes proyectos en Radio Carve y Radio el Espectador. Acorde a las relaciones internacionales del momento, estas radios se unieron a cadenas estadounidenses. La influencia política de los aliados y el rol de

² Expresión que la autora toma de Caetano y Jacob (1989).

Uruguay en la región es ampliamente trabajada por la autora en consonancia con investigaciones recientes.

El capítulo 5 ingresa en las características de una planta emisora de la primera época de la radiodifusión. Su título es más que elocuente: “Trabajar en radio: entre audacia y profesionalismo”. La autora describe y analiza la precariedad técnica de las primeras transmisiones y también la audacia de quienes trabajaban en radio. En los años veinte, la radio se nutrió de las manifestaciones culturales existentes. Es así que escritores, actores y músicos ingresaron a estos recintos a transmitir lo que sabían hacer. La política, central en la cotidianeidad montevideana de la época, también tuvo su espacio en la radio. En las reflexiones finales, la autora hace énfasis en este punto: “La radiotelefonía se apoyó en la tradición cultural nacional y se organizó a través de la experiencia proveniente de otros campos, manteniendo su autonomía en la definición de su programación” (p. 281).

Esta espontaneidad inicial convive en los años treinta con producciones especialmente pensadas para la radio. Se trabaja un aspecto que ilustra este pasaje: la transformación del radioteatro. Inicialmente llevado adelante con la transmisión de obras pensadas para ver, más tarde los libretos se construyen específicamente para el público que escucha, utilizando las posibilidades que permitía la ilimitada imaginación.

El capítulo 6, “Se escucha en la radio”, es una continuidad del anterior. Se profundiza acerca de qué se podía escuchar y en el surgimiento de diversos formatos. El dilema de cautivar al oyente surgió de manera temprana; la forma de solventar económicamente los emprendimientos de radiodifusión era a través de la publicidad, y los espacios más populares eran los más respaldados comercialmente. Las noticias, el deporte y el radioteatro se convirtieron en los más escuchados. En este apartado, la autora presenta la Radio Femenina y realiza un interesante análisis sobre la voz de la mujer en radio.

El capítulo 7, “La construcción del oyente”, indaga en el mundo de quien sintonizaba la radio. Maronna transmite que ese oyente era partícipe activo del evento radial: en primer lugar, porque debía sintonizar, lo que en la primera época era un arte, por las dificultades técnicas. Y más tarde hubo un vínculo fluido entre los oyentes y los programas que la historiadora revela a través del análisis de prensa. El intercambio se daba a través de cartas o en la presencialidad. Era muy común que los oyentes fueran a las radios; en los años cuarenta, esto se sistematizó a través de las fonoplateas. También desde las emisoras se organizaban eventos presenciales, como reuniones, excursiones y pícnic, que permitían la llegada cercana del oyente y los *speakers*, actores y músicos.

Los radioescuchas tuvieron su proceso de aprendizaje en relación con el nuevo medio: debían escuchar, interpretar e imaginar. Ejemplo de esto es la transmisión de fútbol. Inicialmente —explica Maronna— existía una cuadrícula en formato papel que guiaba al oyente en los lugares de la cancha para luego poder seguir el relato hablado.

En el octavo y último capítulo, la autora integra las líneas de análisis y el argumento adquiere otra dimensión a través de un estudio de caso. “Estudio de caso: Eduardo Depauli y el espectáculo radial” se encarga de la trayectoria de este trabajador-estrella de la radio, en la cual se sintetizan los vínculos con diversos ámbitos culturales, así como la relación con los oyentes. Depauli, seleccionado por la autora por ser figura central de la radio en el período, transita diversos espacios culturales, logra ser parte del circuito formado por la radio y las publicaciones, desarrolla un vínculo cercano con el público y construye personajes típicos que logran gran arraigo popular.

Para finalizar, *Prendidos al dial* es un libro esencial para comprender el surgimiento de la radiodifusión en Uruguay y constituye, a su vez, una ventana de análisis de diversos temas nacionales y regionales. El amplio sustento documental y la aguda reflexión sobre el medio de comunicación y su inserción en el mundo cultural, social y político dan cuenta de la im-

portancia de esta investigación como cimiento de un campo en el cual la historiografía tiene aún importantes deudas.

Bibliografía

Caetano, G. y Jacob, R. (1989). *El nacimiento del terrismo (1930-1933)*, tomo 1. Montevideo: Ediciones Banda Oriental.

Reseña: García Ferrari, Mercedes; González Velasco, Carolina y Rubinzal, Mariela (eds.) (2023). *Política y cultura de masas en América Latina: espacios, escalas, temporalidades*

Los Polvorines: UNGS

Ela Mernoff*

Los bailes populares, los programas de radio, las representaciones de trabajadores, el estreno de un film, el intercambio de noticias, el desplazamiento en los barrios urbanos; estos son algunos de los universos que nos presentan los historiadores de este libro que nos permite reivindicar el estudio de la cultura de masas como herramienta fundamental para nuestro oficio.

El libro que nos compete se inscribe dentro de la Colección de Humanidades de la Universidad Nacional de General Sarmiento, así como también se trata del resultado de las investigaciones por parte de la Red Interuniversitaria de Estudios de Política de Masas y Cultura de Masas en América Latina. El libro fue editado en el 2023 por las historiadoras Mercedes García Ferrari, Carolina González Velasco y Mariela Rubinzal, pertinentes (y referentes) para conformar este volumen. La publicación cuenta con seis capítulos de distintos autores que presentan trabajos inéditos. A la hora de recuperar el valor de la microhistoria, los autores de este libro proponen correrse de los vínculos entre ciudad y cultura en términos rígidos, para poder analizar la circulación cultural que traspasa las fronteras. Así, los investigadores sintetizan los vínculos entre la cultura y la política en distintos espacios geográficos, temporalidades y escalas, para argumentar que no son estáticos.

El primer capítulo está reservado a la investigación de Leonardo Pereira, que sitúa su estudio en Río de Janeiro desde 1923 hasta 1933. El autor rastrea, a través de diarios del período, notas de intelectuales y revistas del espectáculo, la transformación que se produce del término *samba*. En una primera instancia, *samba* podía referirse al desorden o incluso a fiestas tradicionales negras, y luego, a lo largo de la década de 1920, se consolida el término para ser utilizado como el ritmo nacional brasileño. Cuando el sonido de la *bossa nova* aterriza en Estados Unidos en los años cincuenta, era claramente una exportación del entramado cultural de música característico del Brasil. En el contexto de los años veinte, en el cual se disputa por el sentido del ser nacional, el autor refiere al samba como una actividad cultural también en una encrucijada. En rigor, ¿qué era lo brasileño?, ¿era la cultura africana o la portuguesa? Podemos inferir que en el samba mismo se conjugaban y radicaban las diferencias dentro del país. Los clubes de bailes en la ciudad fueron espacios de sociabilidad y de ocio de los trabajadores negros y mulatos, en donde el autor identifica la circulación transnacional de productos culturales, como el fenómeno del *jazz*. Las fotografías de las *jazz band* complementan este argumento al ejemplificar la impronta estadounidense reapropiada por los músicos. En resumen, es en el samba donde radica el cosmopolitismo y los fenómenos transnacionales apreciados por los intelectuales, así como también fue leído en clave del sentimiento nacionalista vigente.

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Contacto: elamernoff@gmail.com.

Podemos vincular este último punto con el capítulo de Ricardo Pérez Montfort, quien afirma que, en una línea similar a lo que planteábamos previamente, en la Ciudad de México también el nacionalismo fue un punto de fricción entre los intelectuales y la cultura popular. El autor abarca específicamente el período que va desde 1934 hasta 1940 –conocido como sexenio cardenista–, en el que predominaron representaciones y prácticas en torno a una cultura nacionalista y de corte popular. Montfort sitúa en la ciudad los procesos de modernización y los vínculos entre la política y la cultura de masas para reconstruir el “cardenismo histórico”, en clave de la coyuntura presente, en la que gobierna López Obrador. Para algunos historiadores, Cárdenas organizó a los sectores populares con reformas agrarias con el propósito de canalizar la violencia revolucionaria, mientras que otros consideran que hasta 1940 la movilización del campesinado armado y la presión social logró negociar con el gobierno. En este sentido, Montfort reconoce que las movilizaciones eran muchas veces organizadas por el Estado, y a través de carteles y canciones comprende que se trata de instancias de apropiación de las calles por parte de los sectores populares y que son recordados en la memoria histórica del pueblo hasta el día de hoy. Además, un entramado clave para el discurso político para producir sentidos sobre lo nacional fueron las industrias del teatro, la radio y el cine. Resulta interesante la mención de Cantinflas, un ejemplo de la convergencia entre la política y la cultura de masas; una trayectoria profesional que vale la pena redescubrir en ese sentido.

Otro análisis destacable para cuestionar la espacialidad en la investigación histórica es el texto de Lila Caimari. En el tercer capítulo del libro, la autora tiene como objetivo examinar cómo evolucionaron los vínculos y la comunicación de noticias e información entre Buenos Aires y Montevideo hacia fines del siglo XIX. Si bien se apoya en los nuevos sistemas de correos y masificación de la circulación, Caimari argumenta que los cambios en la prensa, las políticas de cada país y las transformaciones de los gobiernos influyeron en la forma en que las noticias y las publicaciones circulaban. En el contexto de la modernización de la prensa, Caimari logra retratar los intercambios y una sociabilidad rioplatense que compartía noticias. En este sentido, la autora propone cuestionar las fronteras geográficas, ya que, en el caso de Buenos Aires y Montevideo, es evidente en las noticias que no podemos realizar una tajante división. Sin embargo, este vínculo que identifica se transforma hacia fines del siglo XIX dentro del contexto de cambios políticos y sociales que orientaron a ambas ciudades de forma diferente. Cabe destacar que hacia el final del capítulo la autora menciona el caso del periodista Natalio Botana, oriundo de Uruguay, que termina realizando su carrera profesional en la Argentina y, en efecto, modernizando la prensa porteña. Si bien Botana ilustra la permeabilidad de las fronteras en el Río de la Plata durante el siglo XIX, también nos permite pensar en el impulso y emblema de modernidad que fue la prensa argentina para América Latina a principios del XX.

La investigación de Ivonne Calderón, en el cuarto capítulo del libro, también focaliza en Uruguay; en particular, indaga acerca de los programas radiofónicos de la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) durante la Segunda Guerra Mundial. A nivel heurístico, la autora indaga el National Archives and Records Administration (NARA), probablemente una fuente “nueva” en el contexto de apertura de archivos que se vinculan con América Latina a lo largo del siglo XX. Calderón sostiene que el gobierno estadounidense no pudo ejercer su influencia por completo en el espacio de la radio uruguaya. El proyecto de radiodifusión de los Estados Unidos durante la guerra y la profesionalización de la radio uruguaya fueron procesos en paralelo. Esto permitió que se adaptaran formatos de programas estadounidenses en Uruguay, y además, como ya existía hacia 1940 una programación local popular con sus audiencias, la radio fue un ámbito de resistencia, y el país del norte tuvo que apoyarse en estos recursos. Un ejemplo es la manera en que el gobierno estadounidense intentó penetrar en la programación del radioteatro con fines propagandísticos, los cuales no duraron mucho

tiempo, debido a que el público consumía radioteatros melodramáticos. Este caso demuestra que la radio uruguaya tenía sus propias audiencias, una programación consolidada y artistas exclusivamente de ese medio. No obstante, el gobierno estadounidense sí logró de varias maneras establecer a través de la radio una identificación con la vida cotidiana estadounidense en el contexto bélico. En este sentido, Calderón menciona la solidaridad en clave femenina, en consonancia con la investigación de Christine Ehrick (2021).

El quinto capítulo pertenece al trabajo de Mirta Lobato sobre las representaciones de los trabajadores del norte argentino. El relevamiento hecho por Lobato es notable; utiliza un amplio prisma de fuentes, pero se aproxima a ellas con preguntas originales. Indaga en las narraciones literarias, los informes de los Departamentos provinciales de Trabajo y publicaciones desde la izquierda para argumentar cómo estas representaciones sintetizan un problema regional y son una metonimia de la explotación y migración. La autora explica las diferencias regionales en el norte, ya que las descripciones del trabajo y sus trabajadores variaban de acuerdo con el tipo de labor y a la ubicación. En estos escritos de fines del siglo XIX, Lobato comprende que la noción de “dolor argentino” aparece para describir a los trabajadores del norte (mezclado con un discurso nacionalista). Probablemente, la parte más notable de la investigación es cuando la autora narra las denuncias sobre los desgastes del medioambiente y la cuestión forestal que logra registrar en los documentos; un tema central que la historiografía tiene aún mucho por explorar.

El último capítulo, escrito por Matthew Karush, es el análisis más próximo a nuestro presente, debido a que estudia el significado político del estreno del film *Juan Moreira* y a su director, Leonardo Favio, en el contexto particular de 1973 en la Argentina. En efecto, la adaptación del folletín de Eduardo Gutiérrez a la pantalla grande sobre el gaucho rebelde pudo ser leído en distintas claves en el contexto del retorno de Perón. A su vez, la película sintetiza la “alta cultura” y la cultura popular, al narrar una historia nacional con una matriz hollywoodense querida por los públicos. De esta forma, podemos caracterizar la cultura de masas argentina como el resultado de una versión local de un “modernismo cosmopolita”, el cual tensiona la modernización y la cultura tradicional. Si bien *Juan Moreira* resume este concepto, es aún más interesante que también sintetiza la trayectoria misma de Favio. Por un lado, Favio podía interpelar a un público popular como cancionista de baladas a lo Palito Ortega, y, por otro lado, captaba a una audiencia de élite como director de cine a lo François Truffaut. En rigor, Favio fue un artista cruzado por la cultura popular nacional y por la cultura cosmopolita, que en la coyuntura de 1973 tuvo un papel como motor de esa ilusión por el retorno del líder, como así también en el momento final de esa utopía.

En síntesis, esta publicación cuenta con seis trabajos originales que demuestran que podemos enriquecer nuestra investigación mediante un análisis interdisciplinario y que cuestione la periodización, la ubicación geográfica y las escalas de análisis. Aunque a primera vista estas investigaciones puedan parecer distintas, existen varios conceptos en común. La modernización latinoamericana entrelazada con un discurso nacionalista, el trabajador urbano y el rural, los espacios del campo y la ciudad son algunos de los objetos de los autores que resultan convincentes para problematizar aspectos de la historiografía. En resumen, es una publicación que brinda un gran aporte a la historia de los medios de comunicación, como así también al estudio de la política y la cultura de masas.

Bibliografía

Ehrick, C. (2021). *Radio femenina: mujer, radiodifusión y paisaje sonoro en Buenos Aires y en Montevideo (1930-1950)*. Buenos Aires: Prometeo.

Reseña: Pinedo, Jerónimo (2022). *Zona sur. Urdimbres de la acción colectiva popular en el Gran Buenos Aires (1974-1989)*

Los Polvorines: UNGS, Posadas: UNM y La Plata: UNLP

*Pedro Porta Fernández**

Los abordajes sobre historia reciente tienden a realizar recortes temporales como si fuesen compartimentos estancos y colocan la acción colectiva por fuera del espacio y el lugar en los que se desarrolla. Pinedo propone una forma innovadora de abordar la zona sur del Gran Buenos Aires a partir de un período (1974-1989) en el que se jalonan acontecimientos que marcan el territorio. Con ese fin recupera diversas entradas para dar cuenta de la complejidad de los procesos y de la acción colectiva desde un anclaje sociotemporal concreto: “esa zona maravillosa”.

Este libro es fruto de la tesis doctoral de Jerónimo Pinedo, realizada con el objetivo de dar cuenta de la acción colectiva en la zona sur entre 1974 y 1989. El autor comprende esta ubicación como un lugar tejido por múltiples formas de acción colectiva de los sectores populares. Pensar desde las urdimbres es dar cuenta de las tramas que estas entretienen, donde se van hilvanando itinerarios inesperados y se reponen los finos hilos que fueron zurciendo historias y momentos. En cada capítulo, Pinedo retoma una punta del ovillo y va siguiendo el hilo desplegando lo que hacen las personas allí donde los momentos, las historias y las relaciones van entrecruzando las tramas que constituyen el territorio y la comunidad a través del tiempo. Desde esta perspectiva, lo social está espacialmente construido y permite retomar las capas territoriales y sus memorias subterráneas. Este libro es un tejido de los temas y recorridos que se entrelazan y entraman urdimbres de la acción colectiva de la zona sur, y da lugar a un texto coral y polifónico que permite iluminar y señalar conexiones no evidentes desde otro tipo de perspectivas.

La obra se compone de seis capítulos en los que, a partir de diferentes entradas y retomando distintas puntas del ovillo, se van siguiendo las historias y los hilos de la acción colectiva que van conformando la red polifónica. La metodología adoptada fue el trabajo con archivos documentales –principalmente los registros policiales de la DIPBA- y registros memoriales, que permiten narrar cada episodio desde ángulos distintos que funcionan articuladamente para dar cuenta de la geografía histórica de la acción colectiva de la zona sur entre 1974 y 1989.

El primer capítulo, “Esa zona maravillosa”, comienza con una carta de Néstor Collazo, obrero de Rigolleau, desde la cárcel, en la que saluda a sus compañeros de la zona sur caracterizándola como “esa zona maravillosa”. Este es el punto de ovillo desde donde el autor comienza a reponer y a recorrer la organización obrera y sus acciones colectivas durante el bienio 1974-1975. Allí recupera el rol que tuvo Rigolleau en el desarrollo de Berazategui, al crear un mito de “progreso”, donde Rigolleau era sinónimo de Berazategui y Berazategui sinónimo de Rigolleau. Entrados los setenta, con organizaciones más combativas y menos tolerantes con la patronal, el aumento de conflictividad y la crisis del pacto social y el Rodrigazo fueron un caldo de cultivo. Durante la huelga de 1975, los trabajadores convocaron a vecinos y fa-

* UNLP, Untref-Conicet. Contacto: pedroportafernandez@gmail.com.

miliares a la puerta de la fábrica buscando articular con el territorio. Los cordones industriales empezaron a ser mirados por las fuerzas armadas como cinturones rojos donde podía surgir la guerrilla fabril. Esto implicó más dispositivos de control y represión que fueron transformando la cartografía territorial de esa “zona maravillosa” que evocaba Collazo. El capítulo recorre las acciones colectivas y da cuenta de un doble desplazamiento que estructuró y marcó la territorialidad. Por un lado, el desplazamiento militante de la fábrica al territorio y la búsqueda de conectar conflictos ampliando la cartografía. Por otro lado, la vigilancia policial pasó de mirar fábricas a observar barrios, clubes y parroquias.

En el capítulo dos, “Brazos caídos”, Pinedo ingresa en las transformaciones de la acción colectiva y sus estrategias frente a los dispositivos represivos y de control implementados por la dictadura. Esta vez, la punta del ovillo la recoge de los intentos de resistencia de los obreros como la estrategia de los brazos caídos. A partir de las experiencias de Rigolleau y Peugeot, nos acerca a las dinámicas de la clase obrera de zona sur en los primeros años de dictadura. Pinedo pone el foco en la agudización de la represión y el control a partir de la militarización del ámbito urbano-industrial, donde las prácticas represivas contribuyeron a la estrategia empresarial de retomar el control del proceso productivo y aumentar la explotación de la fuerza de trabajo. A su vez, esto se profundizó en el doble desplazamiento desarrollado en el capítulo anterior. Por un lado, de la huelga a la olla. En 1981, cerró Peugeot como parte de un proceso de despidos y aumento de la desocupación al calor de la crisis económica, y los obreros acudieron a un cura con quien realizaron una misa y ollas populares para las familias desocupadas. Por otro lado, la reorganización de la división territorial de la policía estuvo signada por un cambio de las prioridades de control. De la preocupación por la guerrilla rural al foco en los cordones industriales y la atención puesta en la guerrilla fabril. De esta forma, el aporte radica en los desplazamientos de la acción colectiva de los fuertes reclamos al tono bajo de resistencia y de las huelgas masivas a los brazos caídos como contrapunto de una mutación de acción colectiva y su cambio de la escala.

En el capítulo tres, “No dejarse arrastrar por las muchedumbres”, Pinedo toma la creación de la diócesis de Quilmes en 1976 como la punta del ovillo de esta entrada. El autor la pone en diálogo con la diócesis de Avellaneda y su comienzo con actores interesados en reconstruir lazos con sectores obreros dañados por el enfrentamiento con el peronismo, para pensar cómo representan diversos ciclos. La creación de la diócesis de Avellaneda coincidió con el segundo momento de expansión urbana del AMBA y los procesos de politización de la sociedad en los sesenta-setenta; mientras que, en el caso de Quilmes, correspondió con el fin del ciclo expansivo y la llegada de la dictadura. Allí la iglesia desplegó estrategias distintas, pasando de insertarse en organizaciones a ser un nodo de articulación, condensación y aglutinación de demandas y descontentos que existían de modo fragmentario en el tejido social de la zona sur. De esta forma, el capítulo repone las redes de solidaridad enhebradas por la nueva diócesis que operó como urdimbre y espacio de refugio para esta multiplicidad de recorridos, donde Novak y la iglesia local tuvieron un rol como catalizadores en la producción social del espacio.

En el capítulo cuatro, “No todos viven en la luz”, se recuperan las prácticas del obispo Novak en la nueva diócesis como punta del hilo. El obispo inicia su mandato saliendo a recorrer las parroquias, escuchando, articulando problemáticas y realizando misas temáticas. Esta dinámica catalizada por Novak fue conformando una hibridación de la acción colectiva que pivotaba entre lo religioso y lo social. Esto propició una movilización colectiva que combinaba misas, peregrinaciones, ayunos y vigiliyas, y comenzó a formar un nuevo repertorio de acciones colectivas locales. En 1981 se agudizó la crisis económica, a partir de la cual las celebraciones litúrgicas mutarían en ollas populares y las peregrinaciones en manifestaciones, como dinámicas para mostrar el descontento social. Estos deslizamientos fueron configurando redes de sociabilidad que producían nuevos sentidos al territorio con un efecto caleidos-

cópico y aglutinante de diversas conflictividades. El aporte del capítulo radica en el recorrido por las estrategias y dinámicas catalizadas por el obispo y diferentes militancias (re)activadas que fueron hilvanando nuevos repertorios con fronteras porosas entre lo religioso y lo social; así, se conformó una urdimbre a través de la cual se entretrejían las nuevas tramas de la acción colectiva de la zona sur.

El capítulo cinco, “Como nuevas Marías”, inicia, como punta del ovillo, con un testimonio sobre el ayuno realizado por las Madres de Plaza de Mayo en diciembre de 1981. El acompañamiento de Novak a madres de desaparecidos lo fue acercando al movimiento de derechos humanos. Asimismo, potenció la figura de “madre de desaparecido” por su analogía con la Virgen María y el sufrimiento materno por la pérdida de un hijo, asociándolas a la pureza de la madre como elemento legitimador y disputando el lenguaje y la imagen de la familia, que constituían la metáfora central del gobierno militar. Este hilvanado de la acción colectiva permite registrar las mediaciones existentes entre “la casa y la plaza”, para desandar las ideas que las liga exclusivamente a las rondas en Plaza de Mayo. El catolicismo local fue la escena cultural donde tuvo lugar la rearticulación de nuevos sentidos y prácticas, y se convirtió en un nodo donde se entrelazaron diferentes militancias y repertorios. Esto comenzó a resquebrajarse con el ayuno de 1981, ya que Novak se oponía a esa estrategia, sumado a que era mirado con desconfianza por las primeras tomas de tierra. El ayuno fue un acontecimiento que puso de manifiesto que los lugares se configuran a partir de entramados sociales que los exceden. De las misas al ayuno, se puede trazar un deslizamiento de las disputas y los cambios de los sentidos de lugar y la relevancia que adquieren para los actores en conflicto.

En el último capítulo, “¿Por qué vinieron?”, la punta del hilo por donde Pinedo comienza a recorrer la acción colectiva es el relato de Juan sobre su inicio en la toma de tierras los últimos meses de 1981. Desde sus inicios, con la población que venía al calor del auge fabril, las sociedades de fomento ocuparon un rol gravitante como interlocutores válidos frente al municipio y productores de fronteras sociales y simbólicas, al definir el tejido urbano como barrio y sus habitantes como vecinos de un municipio que se oponía a los villeros. Ellos eran comprendidos como alguien a “educar moralmente”, y la villa, como un lugar nocivo para la moral y donde moran los aprovechadores. De esta forma, las sociedades de fomento operaron y se mostraron como “agentes de limpieza y purificación del orden barrial”. La dicotomía vecinos-villeros se consolidó como dispositivo de distinción en el conflicto de clases del entramado territorial local, donde la profesionalización política diseñó nuevos usos de esta dicotomía, pero que existía previamente, expresando un proceso de mayor duración que no se puede restringir a lo cultural. Esta distinción dicotómica consolidó la diferenciación y jerarquización de los vecinos y los villeros. El autor subraya que realizar la genealogía de estas categorías sociourbanas permite identificar cómo se reconfiguraron las nociones de organización del espacio urbano a partir de las especificidades de la zona sur y su historicidad en términos de la urdimbre de su acción colectiva, entendiendo el lugar como espacio-tiempo producido material y simbólicamente. Este proceso tiene un hito en el año 1981, en el que se profundizaron las consecuencias económicas y sociales de la dictadura y se gestaron embrionariamente algunos fenómenos que se consolidarán los años posteriores. Como señala el autor, este año fue crucial en la historia argentina, quizá mucho más de lo que se lo ha destacado.

En conclusión, el libro realiza aportes fundamentales para repensar la acción colectiva de la zona sur en un período que hilvana momentos históricos que suelen ser compartimentados. La perspectiva de la urdimbre es potente para dar cuenta de la integralidad de las prácticas, sentidos y repertorios llevados adelante en la producción del territorio. Pinedo urde las prácticas de la clase obrera desde la experiencia en Rigolleau; las resistencias en la dictadura y sus desplazamientos geográficos desde los procesos en dos fábricas; la territorialidad desde la creación de la diócesis de Quilmes; el rol tejedor del obispo caminador; las mediaciones

entramadas por las madres de Plaza de Mayo, y la producción territorial desde las tomas de tierra y la dicotomía vecino-villero. Estas seis puntas del ovillo fueron las que el autor siguió para dar cuenta de las tramas que generaron las urdimbres de la acción colectiva. Del mismo modo, este abordaje permite redimensionar la relevancia del año 1981 que muchas veces queda subsumido a la temporalidad de la dictadura, que coloca el año 1982 como el inicio del fin. Luego del libro, es posible recuperar el rol gravitante del año 1981 como enlazador de descontentos e hilvanador de entramados en gestación que dan cuenta de la policromía social. Como cierre, el trabajo realizado por Pinedo permite visitar de forma teórica no solo las categorías de territorio y acción colectiva sino de espacio, pivotando entre espacio de experiencia y experiencia del espacio, y dando cuenta de una geografía histórica de la acción colectiva espacialmente situada.

Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales

Universidad Nacional de General Sarmiento

Instituto de Desarrollo Económico y Social

La enfermedad, la muerte y el funeral de Chávez. Estudio del contenido polifónico de los periódicos venezolanos *El Universal* y *Correo del Orinoco* sobre los últimos años del presidente

Tesista: Merlyn Orejuela

Director: César Luis Díaz

Jurado de defensa: Juan Balsa, Damián Corral y Carlos Ciappina

Fecha de defensa: 28 de febrero de 2023

Mucho se ha dicho y se ha escrito sobre Hugo Chávez Frías. Hay coincidencias entre quienes lo siguen y lo rechazan aun después de su fallecimiento, y una de esas coincidencias es que, para bien de unos y para mal de otros, cambió la historia política de Venezuela. Algunos menos modestos dirán que impactó la historia política del continente, pero, en los hechos, más allá de las pasiones que genera el personaje, es difícil que se pueda poner en duda las transformaciones en todas las esferas que transitó su país por medio del proceso político que encarnó. Esa revolución, ese dar vuelta al orden establecido, de impactar, sacudir y cambiar es el sello de su legado. Chávez reformó la constitución y las leyes, la tradicional división de los poderes, la composición del gobierno, la estructura de cada una de las instituciones del Estado, el sistema educativo, el huso horario, el cono monetario, los símbolos patrios, la división político-territorial del país; se deshizo de los protocolos; cambió la forma de hacer política e impactó las relaciones internacionales a través de una nueva geopolítica y el impulso de la integración latinoamericana. Pero, además, Chávez cambió y transformó las maneras de producir y reproducir mensajes. Fue esa destreza la que el líder venezolano aprovechó para reconstruir la historia política desde los pueblos originarios hasta la contemporaneidad, pero también la que le fue cuestionada a la hora de informar sobre su estado de salud cuando le fue diagnosticado el cáncer que finalmente lo llevó a su muerte.

En el marco de esta disputa entre lo público, lo privado y el manejo de temas personales de figuras públicas de la política argumentando razones de estado o el secreto de ciertos temas, se propuso en esta tesis una serie de hechos con repercusiones para los debates sobre la libertad de expresión, la elaboración de mensajes desde los medios, el proceso de construcción de actualidad, la intencionalidad del mensaje y el estudio de los medios como actores políticos sociales fundamentales para la comprensión de la realidad. El objetivo central del estudio fue indagar el discurso polifónico en perspectiva comparada a través del temario global articulado de los periódicos *El Universal* y *Correo del Orinoco* sobre el estado de salud, la muerte y los funerales del presidente Chávez desde el 9 de mayo del 2011, cuando los medios reseñaron los signos de la enfermedad, hasta el 20 de marzo del 2013, quince días después de su fallecimiento. Para ello, se realizó una breve reseña, se caracterizaron los diarios a investigar y se determinaron las estrategias argumentativas de estos medios como actores políticos para la construcción de los relatos periodísticos que rodearon a cada uno de los acontecimientos centrales (enfermedad, muerte y funerales). Se partió, esencialmente, de la necesidad de indagar, analizar y deducir a partir de tales publicaciones, dado que ambos medios se diferenciaron en

la presentación de los contenidos relacionados con las categorías dispuestas para desarrollar el estudio.

Con esta investigación se propuso una confrontación de posturas acerca del manejo mediático inmerso en la polarización política que distinguía a la nación venezolana en el lapso que tomó este estudio. Esto tuvo repercusiones de tipo político, social y económico, en las cuales estuvieron en juego los intereses empresariales de los medios como actores políticos y donde ambos periódicos pugnarón por posicionar sus nociones sobre los hechos analizados y generaron campos del decir que muchas veces mostraron tensiones y rupturas. Se ofrecieron, además, conceptos sobre los contenidos de la superficie redaccional de los medios y, en este sentido, se enfatizó la función denotativa y connotativa de los titulares, pero también se abordó el concepto de “periódico independiente”, de “periódico oficial” y de “noticia”, y su metalenguaje; la ubicación de los contenidos; algunos de los relatos del periódico (crónicas, reportajes, entrevistas, comentarios, artículos de opinión, caricaturas, columnas y editoriales), y las fotografías e infografías. El impacto de los hechos tuvo repercusiones que generaron un conjunto de nociones que diversos actores mostraron a través de los medios. Se indagó la construcción de estos modos del decir y referir el caso. La investigación puso en evidencia las tensiones entre la esfera pública y privada, todo ello a medida que la enfermedad evolucionaba entre expectativas positivas de sus seguidores o el armado de un escenario que refería la “muerte inminente” del líder por parte de sus detractores.

Los acontecimientos suscitados en torno a estas categorías de análisis sirvieron de laboratorio, si se quiere, para observar y analizar a los actores que intervinieron durante el proceso. Al mismo tiempo, la tesis permitió acercarse hacia los distintos modos en que dichos actores construyeron esta realidad y cómo los conceptos de esta realidad (o realidades) se pretendieron instalar en la opinión publicada. En este sentido, los actores y sus definiciones fueron fundamentales a la hora de comprender la construcción social de los hechos desde la información publicada y cómo estas construcciones fueron incorporadas por el saber compartido por la mayoría de la población. Uno de los propósitos durante el trabajo fue interpretar aquello que circulaba en cada una de las fases de los hechos, pero, más allá de esto, el enfoque principal privilegió un análisis pormenorizado del modelo de sociedad que se imaginaban o construían los medios a partir de la presunción primero y, luego, la certeza de la falta absoluta del presidente. Después de avanzada la enfermedad, se pudo analizar la forma en la que, poco a poco, se fue tejiendo entre líneas el discurso mediático, los modos a través de los cuales los actores iban fijando una posición desde su campo del decir consecuente con sus proyecciones en el tiempo y su marco ideológico. Recrear la memoria colectiva de un hecho de impacto social dejó al descubierto una tarea de gran envergadura. Se trató de un esfuerzo por entender al otro en sus creencias y constructos, es decir, comprender al actor social como sujeto activo “individual”, pero, al mismo tiempo, anexado a una identidad grupal que lo hace responder a un sentido de pertenencia más allá de la correspondencia con sus condiciones materiales o inmateriales.

En función de esto y en relación con el tema de la enfermedad de Chávez, se tomaron en cuenta las dificultades, críticas o cuestionamientos por la carencia de una vocería que diera los detalles de lo que ocurría. Unos querían la confirmación de un fin que, probablemente, no se vislumbraba como tal en principio, mientras que otros optaban o se aferraban a la idea de “inmortalidad” de su proyecto para darle continuidad. Ambos núcleos de una sociedad, aparentemente polarizada, se excluían mutuamente incluso sin reconocerse. La polarización venezolana es una especie de Ouróboros: una serpiente que inicia con la negativa de ver al otro, y cualquier intento de ponerle fin comienza con ese mismo hecho. Este tema, aun cuando no fue el objeto de estudio central, permeó toda la investigación. *El Universal* y *Correo del Orinoco* fueron actores clave que crearon campos del decir y se hicieron eco de otros

espacios ya existentes. En relación con ello, son interpelados por sus públicos, y ese constante escrutinio motivó una serie de preguntas: ¿qué hace que nos unamos en un llanto individual o colectivo, o que nos alegre la enfermedad y la muerte del otro?, ¿qué nos lleva a declarar la inmortalidad después de la muerte o la extinción del otro sin siquiera derecho al recuerdo? Esto, como es notorio en el proceso de creación de mensajes de estos diarios, supuso repercusiones en todo país. En estos términos fue importante el reconocimiento que se da al medio como un constructor de realidad significativa y significada en tanto y en cuanto la elaboración de mensajes y la resignificación de lo que acontece no sucede a modo de espejo, sino que, más bien, está permeado por un conjunto de subjetividades que terminan por consolidar un campo del decir que es permeable. No obstante, se concibe como un actor político monopolizado que busca superponerse a los demás, ocupando lugares preponderantes y haciendo que sus contenidos tengan mayor cobertura y alcance.

La enfermedad, la muerte y los funerales tocan temas especialmente sensibles para el ser humano. De hecho, recordamos a las grandes civilizaciones de la humanidad por ritos asociados con la vida, la muerte y el más allá. Son categorías que tienen un enorme peso en la cultura. El abordaje y el registro de cada una de estas categorías define a una sociedad como grupo social y permite su diferenciación. También brinda herramientas para el manejo de la otredad: el acompañamiento, la contención, el respaldo y el apoyo, por un lado, pero también el rechazo, la alegría, la condena, la celebración y el olvido, por otro. La noción sobre la salud y la enfermedad del presidente Chávez, ponen a la luz la intencionalidad de un discurso entretijado con la clara motivación de debilitar la imagen del mandatario. Por otro lado, esta construcción de significantes no hubiera sido posible sin que, paradójicamente, el propio mandatario y sus allegados hubieran facilitado este campo del decir desde la opacidad. La muerte se convirtió en un tema que permitió abrir las posibilidades de expresar el dolor y el apego a un proyecto político y, a la vez, la euforia y la aspiración de obtener nuevamente el poder y el control del país. La intencionalidad del mensaje quedó más que manifiesta cuando ambos actores tomaron partido. La editorialización de las informaciones y la creación de nociones “a la carta” fueron concluyentes.

Leer la historia de los funerales de Chávez es leer una posición política sobre un hecho en disputa: la enfermedad y la muerte, un hecho de la historia reciente sobre el cual todavía pesan muchas incógnitas. Esto le atribuyó un valor significativo a la tesis. Los funerales tuvieron un impacto trascendental en el país y el mundo (más de 33 jefes de Estado y gobierno estuvieron presentes), al tratarse de una figura que logró proyectarse entre los grupos más desposeídos y generó rechazo entre quienes poseían más. Chávez fue el sostén de un proyecto político, pero también una red que articulaba a unas oposiciones que muchas veces solo estaban unidas por el odio o el rechazo que le profesaban. Con su desaparición, ahora tendrían que articularse de otra manera y esa digresión que originó la muerte también se manifestó en sus mensajes. El reconocimiento de los medios como actores políticos permitió analizarlos desde su papel dentro del contexto social, un esfuerzo que planteó la necesidad de una revisión sobre la estructura del medio, sus temarios globales, la interpretación de este actor como parte del sistema capitalista y las discusiones que sobre esta materia derivan en la evaluación sobre conformación, actuación, disputas de poder y el rol de los usuarios. No obstante, también se debatió sobre las resistencias de las personas ante la mecanización de mensajes y la irrupción de medios sociales o voces alternativas para resistir ante la configuración de un actor político monopolizado y, en apariencia, monolítico.

Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales

Universidad Nacional de General Sarmiento

Instituto de Desarrollo Económico y Social

Trayectorias pianísticas. El incierto camino hacia la consagración internacional

Tesista: Guido Alejo Sciurano

Directora: Elizabeth Jelin

**Jurado de defensa: Esteban Buch, Diego Prigollini y Martina López
Casanova**

Fecha de defensa: 22 de febrero de 2023

La tesis doctoral aborda las trayectorias de aquellas personas que buscan convertirse en concertistas internacionales de piano. El análisis de estas trayectorias y sus transformaciones a lo largo del siglo XX ofrece un prisma para analizar cuestiones vinculadas con los modos de producción, circulación y consumo del mercado de la música clásica, pero también permite comprender cómo se construyen las carreras de los pianistas que tienen como principal deseo alcanzar el estatus de concertistas, esto es, poder vivir sostenidamente de la grabación de discos y de ofrecer conciertos y recitales a lo largo del mundo. Finalmente, dado que desde hace varias décadas ganarse la vida como solista en los escenarios es casi imposible y requiere que el pianista sea extraordinario, la tesis invita a reflexionar sobre algunas dimensiones sociológicamente esquivas como el talento y el genio artístico desde una perspectiva que oscila entre múltiples escalas de análisis: lo individual y lo colectivo, lo innato y lo adquirido, la agencia y los determinantes estructurales.

Cuando el deseo de convertirse en concertista es reconocido como propio por parte del pianista, su trayectoria adquiere la forma de una peregrinación. La metáfora religiosa no es vacua: vivir de conciertos y recitales es tan improbable y requiere un esfuerzo tal que su sola búsqueda es difícil de reducir a la racionalidad instrumental. Al igual que en una peregrinación, intervienen la fe y la predisposición al sacrificio. La metáfora, además, retrata el lugar que ocupan los pianistas canónicos, cuyas trayectorias operan como hagiografías para los peregrinos. La admiración absoluta de los unos hacia los otros, recurrente en el ámbito bajo estudio, invita a indagar el modo en que estos jóvenes músicos conciben a los ilustres del pasado y se relacionan con ellos a la hora de impulsar sus propias carreras, tomando de sus trayectorias el repertorio de estrategias plausibles de ser aplicadas para alcanzar la consagración. También invita a indagar sobre lo que ocurre cuando la expectativa no es alcanzada, es decir, cuando la brecha con las trayectorias ejemplares y el esfuerzo para proseguir la búsqueda es tal que los músicos deciden abandonarla. Una vez adoptada la decisión de peregrinar, el pianista se encuentra una y otra vez frente a un escenario minado de renuncias necesarias para tener alguna chance de éxito. Según los propios músicos, convertirse en concertista depende de la combinación de dos condiciones: ser poseedor de un nivel técnico suficiente y “tener algo para decir”. La primera remite al absoluto dominio mecánico del instrumento, poseer un oído competente y estar en condiciones de incorporar un repertorio muy rápidamente; la segunda se vincula con la musicalidad, esto es, con la cualidad artística que implica el poder

hacer algo nuevo con las grandes obras del pasado, innovar sobre lo que ya ha sido interpretado y grabado en conciertos y cientos de veces por decenas de otros pianistas.

A estas dos condiciones necesarias que los músicos ponen sobre la mesa al referirse a los determinantes del éxito es preciso agregar una tercera y hacer una salvedad. La tercera condición es la contingencia que lleva a alguien con talento y aptitudes semejantes a las de muchas otras personas a destacarse por sobre ellas: se trata de un encadenamiento de acontecimientos fortuitos que favorecen la distinción en un mercado caracterizado por la sobreabundancia de talento. La salvedad, corolario de la última condición y perturbadora para los pianistas, es que, llegado a cierto nivel de excelencia, la probabilidad de consagración no necesariamente tiene una correlación lineal con el dominio técnico o el genio creativo. En el mercado de la música clásica, la sobreabundancia de talento se da en el marco de dispositivos poco precisos para su medición, sobredimensionando la incidencia de circunstancias contingentes, por lo que la dinámica de los concursos internacionales en las carreras pianísticas y el posicionamiento de los propios músicos frente a estos tuvieron un lugar central en la tesis. Nos encontramos, tal como ocurre en otros ámbitos artísticos, frente a un mercado signado por la incertidumbre de resultados, incluso cuando la calidad de aquello que se produce es excepcionalmente elevada. Dadas las propiedades de este mercado artístico, convertirse en concertista y conservar esa condición en el tiempo equivale hoy por hoy a consagrarse. La escasa demanda de concertistas se ha agudizado en las últimas décadas y, por si fuera poco, la merma en el interés de la audiencia llegó acompañada de una explosión demográfica de músicos jóvenes.

Mantener la atención del público durante el curso de una vida implica una empresa de fácil naufragio. Existen, sin embargo, personas que hacen el intento. Comienzan sus estudios durante la infancia, se incorporan desde muy temprano en el circuito de competencias internacionales y aceptan con entusiasmo cuanta propuesta de tocar les ofrecen. Por lo general, se inscriben en certámenes de distintos niveles de jerarquía y visibilidad. Lo hacen sabiendo que, si no tienen el éxito esperado en los grandes concursos (que son percibidos como plataformas de lanzamiento por su alta visibilidad y prestigio), la presencia en los más modestos puede garantizarles, al menos durante algunos años, la participación en ciclos de conciertos y los recursos mínimos para subsistir. La pregunta que surge, el misterio, es por qué eligen peregrinar estos jóvenes que son en su mayoría poseedores de múltiples capitales, tienen competencias que están por encima de la media de los trabajadores y cuentan con la posibilidad concreta de elegir muchos caminos para sus vidas. Adicionalmente, debe considerarse que toda la gama de resultados intermedios o derivas posibles de las trayectorias pianísticas no son especialmente valoradas por los peregrinos: ser acompañante de música de cámara, conseguir una cátedra en un conservatorio, convertirse en pianista estable de una orquesta (coro o compañía de *ballet*) son ocupaciones cuya valoración subjetiva no se acerca a la de ser concertista. Entonces, ¿por qué eligen vivir con la incertidumbre sobre el resultado de sus búsquedas profesionales, aún conociendo las bajas probabilidades de éxito y el sacrificio que conlleva ponerse en la posición de tener una mínima chance de llegar?

Ahora bien, la incertidumbre no implica la ausencia de condicionantes estructurales. La explicación del éxito no se agota en una sucesión de acontecimientos afortunados en un contexto de exceso de oferta de pianistas competentes. El rol de las familias, el capital musical y económico, el género, el lugar de nacimiento y la edad de acercamiento al instrumento son variables determinantes. La investigación puso en evidencia que la distinción entre pianistas canónicos/consagrados y peregrinos, aún con sus múltiples vasos comunicantes, tiene sus límites. La mayoría de los jóvenes aspirantes a concertistas cuyas trayectorias fueron acompañadas en el transcurso de la investigación (2015-2022) no tuvo éxito en su búsqueda profesional original. Acotar la investigación exclusivamente a aquellos cuyas trayectorias “despegaron” hubiera implicado dejar por fuera del análisis los procesos de cambio y reorientación de

carrera, que son los que la abrumadora mayoría de quienes peregrinan (y quienes alguna vez lo hicieron) deben emprender en algún momento de su trayectoria. Por ello debe entenderse que la categoría “peregrino” refiere exclusivamente a un momento de la trayectoria individual de pianistas jóvenes muy competentes durante la cual su deseo y su búsqueda profesional es convertirse en concertistas (tomando como modelo los pianistas canónicos de la historia). Las categorías, preguntas y enfoques presentes en la tesis fueron elaborados inductivamente. En primer lugar, a partir del análisis biográfico y documental de una población de 102 pianistas canónicos nacidos entre 1860 y 1995. Luego, se extrajeron datos de más de un centenar de entrevistas realizadas en profundidad y de conversaciones informales con músicos de distintas edades y 16 nacionalidades, además de pedagogos y gestores culturales, todas ellas realizadas de manera presencial y virtual. Finalmente, se llevó a cabo una observación participante con al menos veinte pianistas jóvenes que quieren convertirse en concertistas y que cubren un rango jerárquico amplio.

Los datos de pianistas canónicos a lo largo de la historia fueron obtenidos a partir de fuentes que se retroalimentaron con y dieron forma a las entrevistas que implementé a músicos de distintas edades y con diferentes jerarquías oriundos de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay, Brasil, Venezuela, Estados Unidos, España, Italia, Francia, Alemania, República Checa, Croacia, Corea del Sur, Ucrania y Rusia. Desde aquellos consagrados con varias grabaciones para Sony hasta aspirantes a concertistas que concursan en certámenes nacionales de poca visibilidad, pasando por pianistas exitosos en grandes concursos y otros que, semana tras semana, cosechan éxitos en concursos de mediana visibilidad alrededor del mundo. En el marco de la investigación, fueron entrevistados, además, una serie de pedagogos y gestores culturales. Por su parte, la observación participante consistió en habitar, durante algún tiempo y en alguna medida, el mismo ámbito que los pianistas y cumplir allí cuanta función me fue posible. Cada uno de los avances de la tesis fue leído por los pianistas y discutido con ellos.

Los resultados de la tesis fueron presentados en tres partes. La primera parte aborda las variables estructurales que condicionan las posibilidades de carrera de los músicos a partir de una doble entrada, biográfica y sociodemográfica. Asimismo, se presentó una operacionalización posible de la condición de pianista canónico/consagrado –y las controversias que podría suscitar tal operacionalización– y los procesos consagradorios que catapultaron a los músicos célebres a su lugar de preminencia en el panteón de la historia pianística. La segunda parte se detuvo en el análisis de dos etapas del curso de vida cuyas características tienen efectos significativos sobre las carreras prospectivas de los pianistas: la niñez y la juventud. En los capítulos que integran esta parte de la tesis, se muestra cómo el capital musical y económico de las familias es central desde la niñez, tanto a la hora de definir las chances de desarrollo de una carrera en los escenarios como de producir la experiencia subjetiva de la búsqueda vocacional. Allí se describen, además, los modos en que la ductilidad pianística –que puede entenderse como “talento”– depende en gran medida de la edad de acercamiento al instrumento. En lo que respecta a la juventud, se aborda el modo en que los músicos viven los vertiginosos años que van desde la preadolescencia hasta la adultez, etapa del curso de vida en la cual se define si lograrán el anhelado objetivo de convertirse en concertistas. Finalmente, la tercera parte de la tesis se compone de dos capítulos. El primero de ellos presenta una revisión de la literatura sobre concursos internacionales en el ámbito de la música clásica, instancias en las que, habitualmente, se miden casi todos los pianistas jóvenes destacados en búsqueda de exposición, contratos discográficos, giras de conciertos y ganancias en metálico. Allí se muestra que el dispositivo es y ha sido históricamente percibido como “un mal necesario”, que los propios músicos no reconocen su legitimidad como mecanismo de selección de talento/genio artístico y que la participación puede ser interpretada como parte de una encerrona trágica. El último capítulo de la tesis, “Vida cotidiana de concertistas y aspirantes”, pone el foco sobre

el día a día de los pianistas canónicos de la historia y del presente, por un lado, y la cotidianidad de los peregrinos que tienen como modelo a los primeros, por otro. Aborda, además, los determinantes de la reorientación o cambio profesional de quienes fueron aspirantes a concertistas –una vez que deciden abandonar la búsqueda– y sus trayectorias prospectivas. La tesis concluye con una reflexión sobre el problema del talento/genio artístico y las dificultades de las ciencias sociales para tratarlo de forma modélica y cerrada.

Tesis de Maestría en Ciencias Sociales

Universidad Nacional de General Sarmiento

Instituto de Desarrollo Económico y Social

Niñez, género y cuidados: una mirada etnográfica sobre agencias infantiles y espacios comunitarios en una ciudad media de la provincia de Buenos Aires

Tesista: Luisina Morano

Directora: Andrea Szulc

Codirectora: Pía Leavy

Jurado de defensa: Citlali Quecha Reyna, Débora Gorbán y Noelia Enriz

Fecha de defensa: 30 de mayo de 2022

Durante las últimas décadas, les¹ niñes han ocupado un lugar estelar en los proyectos sociales y políticos occidentales. Desde las plataformas partidarias, pasando por las agendas de organismos estatales e internacionales, hasta las organizaciones comunitarias en sus distintas variantes, es posible identificar potentes representaciones y valoraciones sobre la infancia. En este escenario, una de las proyecciones más repetidas en la arena pública global en relación con la niñez es aquella que la ubica o bien como una preocupación, o bien como una esperanza para el futuro universal. Así, de acuerdo al optimismo o pesimismo de quien enuncie, les niñes aparecen como superhéroes que transformarán el devenir de la humanidad o como una generación devaluada que ya ha perdido sus características esenciales. Los estudios decoloniales han señalado muy convenientemente los problemas que las perspectivas ahistóricas y universalizantes suponen para las infancias del “sur global”, ya que, sobrevalorando el futuro y haciendo caso omiso del contexto, estas retóricas pierden de vista tanto las opresiones que les niñes y sus comunidades acarrear desde el pasado como las múltiples desigualdades que atraviesan sus realidades actuales en contextos neoliberales.

La tesis que aquí presento brevemente trata sobre esos presentes y sobre esas diversidades, en este caso, focalizando la atención en las maneras en que un grupo de niñes que viven en una ciudad media de la provincia de Buenos Aires vivencian y significan las posiciones de género. Sin embargo, mi intención no ha sido describir un repertorio de *performances* generizadas en un vacío social, sino que, justamente, el andamiaje teórico-metodológico que fundamenta la investigación apunta a problematizar las agencias infantiles dentro de los contextos específicos en los que se insertan, identificando y dimensionando las múltiples relaciones de poder que los atraviesan. El objetivo general de la tesis ha consistido, entonces, en analizar las formas en que se produce la dimensión social del género en un barrio popular de una ciudad media de la provincia de Buenos Aires, sopesando las maneras en que les niñes y, particularmente, las niñas participan de esa construcción. Partiendo de una concepción performativa, ha sido posible advertir que el género atraviesa todos los planos de la vida social. Por este

¹ Utilizo la “e” para referirme a todas las opciones de género posibles y específico “hombres y mujeres” o “niñas y niños” al referirme a sistemas sexogénricos trazados desde una lógica binaria y heteronormativa desde el punto de vista nativo.

motivo, la tesis se focaliza en aquellas puestas en escena que acontecen en torno del cuidado en el ámbito comunitario y que involucran como protagonistas a las niñas. Consideré para este análisis el período comprendido entre marzo de 2016 y diciembre de 2019, retomando tanto materiales etnográficos (producidos entre 2016 y 2018) como entrevistas posteriores y fuentes secundarias que abarcan hasta diciembre de 2019.

Para poder alcanzar el objetivo propuesto, en el capítulo inicial se expone una problematización del campo de estudios sobre las infancias. En primer término, dentro de lo que podría resumirse como “enfoque sociohistórico”, se presentan investigaciones canónicas del campo local/regional que convergen en su interés por indagar sobre las maneras en que el Estado administra, gestiona e interviene las infancias. Estas perspectivas ponen de manifiesto la diversidad de experiencias y visibilizan, sobre todo, las desigualdades cifradas en la pertenencia de clase. En segundo término, dentro de este mismo capítulo, se delimitan las coordenadas centrales del marco teórico que considero como referencia para la investigación y que podría denominarse “perspectiva antropológica de la niñez”, en el que convergen estudios que abordan –pero también exceden– la dimensión estatal en la vida de las niñas y echan luz sobre otras variables como la diversidad, entendida como etnicidad, pero también como multiplicidad de trayectorias y experiencias en las que se entrelazan tanto aspectos culturales como contextos socioeconómicos y políticos. Otro elemento central para destacar es que este abordaje pone el énfasis en incorporar a las etnografías los puntos de vista de las niñas desde una concepción relacional.

El segundo capítulo indaga los estudios que, partiendo desde un enfoque socioantropológico, se han concentrado en la exploración de la intersección entre niñez y género. En principio, se destacan algunas investigaciones pioneras como las de Margaret Mead, que hicieron posible que temas como las infancias y las sexualidades sean consideradas dentro de la agenda académica. En segundo término, el capítulo propone un paréntesis para delimitar la noción de género que se utilizará a lo largo de la tesis. Por eso, allí expongo la complejidad de una discusión de larga duración en torno a cómo entender el género que involucra distintas generaciones y diferentes vertientes de los movimientos (trans)feministas. Luego, me focalizo en la teoría performativa del género que será la definición de referencia para mi investigación. En la segunda parte del capítulo, reseño investigaciones socioantropológicas que, ancladas en una sintonía performativa, reflexionan sobre los modos en que se construye el género en (o desde) la niñez, tomando como referencia para el análisis un espectro amplio de contextos de socialización. Dentro de este panorama, se destacan inicialmente algunos aportes que provienen de etnografías realizadas en escuelas, para focalizar, luego, en otros espacios de interacción que se tornan cada vez más significativos en las vidas de las niñas que pertenecen a sectores populares, como las calles de los barrios y los espacios comunitarios de cuidado. El tercer capítulo está dedicado a la metodología. Allí me propongo poner de relieve la manera en que se ha construido el campo etnográfico y para ello analizo las decisiones que dieron origen al recorte empírico de la investigación, las preguntas que la guían, las estrategias metodológicas implementadas y los distintos niveles de reflexividad que la atraviesan.

La segunda parte de la tesis se orienta hacia el análisis de las distintas situaciones relevadas mediante la observación participante y las entrevistas realizadas en el trabajo de campo. Este fue llevado a cabo en interacción con personas que viven o trabajan en un barrio pobre y periférico a una agrolocalidad media de la provincia de Buenos Aires, al que he denominado “Barrio Verde”.² El análisis se focaliza en los modos de vivir y percibir el género y las relaciones sexogenéricas desde una perspectiva relacional e interseccional que busca poner especialmente de relieve las agencias infantiles. En el cuarto capítulo se presentó un panorama que parte

² Asigné este nombre ficticio al barrio para garantizar la confidencialidad.

de la problematización de niveles macro (como el contexto sociopolítico y económico que caracteriza a las agrolocalidades medias de la pampa húmeda argentina) hasta niveles micro, como la interacción entre niños en el parque de juegos del Centro Comunitario del Barrio Verde (CCBV). Bajo esta lógica, he abordado inicialmente características del modelo agroproductivo que son centrales para dimensionar el territorio en que se ubica el barrio y las relaciones de poder que lo atraviesan. Luego, he profundizado sobre las formas en que se construyen los imaginarios urbanos y las alteridades en las agrolocalidades medias bonaerenses, creadas por el Estado-nación argentino a partir del siglo XIX con el objetivo de sostener la avanzada militar y la expansión de la frontera agrícola sobre territorio indígena. Este encuadre panorámico se complementa en la segunda sección de este capítulo con una inmersión más profunda dentro de las relaciones sociales que se entretienen en el Barrio Verde, para analizar la manera en que clase, género y generación se entraman en un mosaico diverso de actores e instituciones. Finalmente, se propone un ejercicio de reflexividad que busca problematizar mi propia experiencia de aproximación al barrio, evaluando mis expectativas previas y las realidades que hallé, así como los encuentros y desencuentros que fueron suscitándose con los distintos interlocutores que han participado en la investigación.

El quinto capítulo se focaliza en el análisis del cuidado, interpretándolo como un locus privilegiado para indagar las maneras en que se configuran las relaciones de género en cada formación social, las cuales, al mismo tiempo, permiten identificar espacios de socialización significativos para los niños en cada contexto específico. En función de lo señalado, exploré, en primer lugar, la manera en que se configura el “diamante del cuidado” en el Barrio Verde, dimensionando actores e instituciones y decodificando balances y desequilibrios que se producen entre Estado, Mercado, Sector Comunitario y Familias en lo que respecta al cuidado infantil. Luego y habiendo ponderado la importancia del sector comunitario en la organización social del cuidado en el Barrio Verde, he analizado la manera en que se ha configurado el Centro Comunitario del Barrio Verde (CCBV), para lo cual he prestado especial atención al tipo de actores que solían habitarlo, sus trayectorias y las formas de gestión que han llevado adelante. A modo de propuesta interpretativa, sostengo que durante el tiempo en que estuvo en funcionamiento (2010-2020) el CCBV constituyó un espacio de cuidado de vital importancia para niños y mujeres adultas del barrio, auspiciando a su vez como “un puente” entre ellos y el Estado, y como un modo de subsidio “desde abajo hacia arriba”. En la segunda parte del capítulo, la mirada se focaliza en el CCBV desde una perspectiva que se interesa especialmente por la dimensión sexogenérica. Allí he argumentado que el CCBV se conformaba como un espacio feminizado e intergeneracional, lo suficientemente plural como para alojar en su interior tendencias divergentes e incluso contrapuestas en lo que respecta al modo de concebir la dimensión sexogenérica. En esta clave, he explorado distintas rutinas y rituales que, desde mi perspectiva, contribuían a actualizar o reforzar prácticas, ideales y estereotipos ligados a una concepción esencialista sobre el género. No obstante y simultáneamente, me ha interesado poner de relieve que el CCBV creaba las condiciones de posibilidad para que mujeres y niños llevaran adelante prácticas y discursos que se orientaban en sentido contrario a la consolidación del modelo patriarcal, al propiciar la posibilidad de desfamiliarización del cuidado, la socialización de situaciones cotidianas relacionadas con las tareas de cuidado, la puesta en común de experiencias sexoafectivas y la construcción de redes o estrategias colectivas entre mujeres (tanto adultas como niñas) para sortear distintos tipos de dificultades. Hacia el final del capítulo, me concentro en el análisis de una serie de *performances* ligadas al cuidado que acontecieron en el espacio del CCBV, en donde las niñas son las protagonistas. Dentro de este repertorio, analizo juegos (virtuales y presenciales) que se entrelazan con las tareas de cuidado que se realizan “de verdad” y algunas narrativas colectivas que exponen la agencia infantil en el plano del autocuidado.

Por último, en las consideraciones finales, presento una síntesis de los resultados preliminares obtenidos a través de la revisión de cada uno de los capítulos y, a la vez, proyecto posibles aportes hacia dos campos de estudios conexos: los abordajes socioantropológicos sobre las infancias y los estudios interdisciplinarios de género.

Tesis de Maestría en Ciencias Sociales

Universidad Nacional de General Sarmiento

Instituto de Desarrollo Económico y Social

Usos y significados en disputa: el concepto de “populismo” en la prensa gráfica argentina. Los casos de *La Nación* y *Página/12* (1998-2008)

Tesista: Juan Franco Traverso

Directora: Gabriel Vommaro

Jurado de defensa: Germán Pérez, Julia Smola, Ernesto Semán

Fecha de defensa: 13 de octubre de 2022

La tesis analizó los usos del concepto de “populismo” en la prensa gráfica en Argentina. Tomamos la prensa como parte del espacio de la comunicación política. Puntualmente, examinamos los significados públicos de dicho concepto en dos diarios de alcance nacional con líneas editoriales y adhesiones políticas marcadamente diferentes –*La Nación* y *Página/12*– en tres momentos políticos de gran relevancia: entre los años 1998 y 2008. A lo largo de nuestro trabajo, pudimos observar cómo dicho término cumplió un papel preponderante en las explicaciones y valoraciones que distintos actores llevaron adelante de los principales hechos políticos y económicos.

A lo largo de la tesis estudiamos, en primer lugar, la disputa por establecer los significados legítimos del concepto de populismo. Esta lucha simbólica que se libró en la prensa se mostró como una operación política, ya que contribuyó a la conformación del sentido común sobre dicho término y de los procesos políticos y económicos asociados a este. Además, hemos podido observar que los diversos sentidos que se le han otorgado al vocablo “populismo” en los escenarios seleccionados estuvieron relacionados con los intereses y las visiones del mundo de los actores que utilizaron dicho término y lo convirtieron en una pieza clave de sus explicaciones. En segundo lugar, nuestro trabajo se interesó en la manera en que el concepto de populismo tuvo un papel central en la “lucha por las clasificaciones” que se libraron en el espacio público. Con esto último nos referimos, fundamentalmente, al proceso por el cual este término del vocabulario político fue utilizado para calificar tanto de manera positiva como negativa a actores, procesos políticos y gobiernos. Por último, en el marco de los diferentes usos que ofrece la sociología, el estudio del concepto de populismo tuvo también implicancias “epistemológicas”. Este análisis permitió observar cómo los significados de los términos del vocabulario político se transforman conforme a los usos que se hagan de estos. En este sentido, la circulación de un concepto académico como “populismo” por espacios no académicos le otorgó nuevos significados y lo convirtió en parte del vocabulario común de la política.

La selección de los diarios se realizó sobre la base de dos criterios fundamentales. En primer lugar, los matutinos con los cuales trabajamos cuentan con un importante reconocimiento social que los convierte en actores con capacidad para influir en el establecimiento de las discusiones de la agenda pública. En este sentido, ambos medios gráficos fueron narradores privilegiados de la Argentina reciente. Además, funcionaron como espacios relevantes para aquellos actores que, proviniendo del campo intelectual, quisieron expresar sus posturas y valoraciones en torno a la realidad social, política y económica. En segundo lugar, tuvimos

en cuenta su dimensión ideológica. El hecho de que ambos medios asumieran posiciones antagónicas en el espectro ideológico-político nos permitió realizar un análisis comparativo de los usos y significados del término. Esta dimensión puso de relieve la manera en que los sentidos que se movilizaron a través del populismo, así como también los múltiples actores y hechos sociales que se adjetivaron con este, estuvieron relacionados con los posicionamientos que tuvieron ambos diarios.

El resultado de nuestra investigación nos permitió establecer tres tipos de racionalidades –entendemos por este concepto matrices o claves de lectura del término– que ordenaron los múltiples usos y significados con los cuales apareció el populismo en los periódicos estudiados: 1) en primer lugar, pudimos reconocer una racionalidad basada en el significado económico del término, donde el populismo tuvo que ver, fundamentalmente, con la presencia de un Estado interventor-redistributivo; 2) en segundo lugar, pudimos observar otros sentidos del término, movilizadas a partir de una racionalidad política que lo vincularon con ciertos estilos y formas de liderazgo; 3) finalmente, otro significado del populismo tuvo que ver con su análisis en términos de “cultura política”. Ahora bien, cada una de estas racionalidades estuvo acompañada de valoraciones –tanto negativas como positivas– que dependían, por un lado, del diario de los actores que utilizaron el concepto y, por otro, del momento o escenario político en el cual estaban situados. El argumento principal que sostuvimos en nuestro trabajo es que estas racionalidades de lectura funcionaron como un “prisma” a través del cual se leyeron, explicaron y evaluaron tanto las figuras del campo político como las principales decisiones que se tomaron en materia política y económica en cada uno de los diferentes escenarios que trabajamos.

En cuanto a la organización de la tesis, el primer capítulo estuvo dedicado al análisis del concepto de populismo en el diario *La Nación*. La línea editorial de este periódico ha tenido históricamente un fuerte cuestionamiento de la política económica, estilos de liderazgos y gobiernos identificados con dicho concepto. Esta valoración negativa del término estuvo presente en cada uno de los escenarios que hemos tomado como marco para realizar nuestro trabajo. Por un lado, y a partir de los sentidos económicos movilizadas con en el concepto de populismo, este fue una etiqueta que se utilizó para nominar cualquier intento de regulación del mercado o de política redistributiva por parte del Estado. Este tipo de acciones serán condenadas por los periodistas y las editoriales del diario, ya que se consideraban contrarias a la “autorregulación” de los mercados. Por otro lado, a partir de lo que hemos denominado “racionalidad política”, también fue utilizado para connotar una valoración negativa de gobiernos, procesos y actores políticos identificados con dicho término. Con relación a esto último, aparecerá vinculado a prácticas contrarias a las vigentes en las democracias liberales de los países desarrollados. En este sentido, el populismo hizo referencia a modos de construcción política basados en antagonismos y divisiones sociales. Ahora bien, también pudimos ver cómo el término fue utilizado de manera explicativa-descriptiva al proporcionar un esquema de inteligibilidad en relación con las diferentes crisis políticas que marcaron el período en el cual transcurre nuestro trabajo.

En el segundo capítulo, tomamos como fuente para nuestro análisis a *Página/12*. También en este diario el populismo apareció como un concepto estigmático a finales de los años 1990 y durante la crisis de 2001. En este sentido, los periodistas más importantes del diario y los intelectuales que fungían como columnistas de este lo relacionaron con los liderazgos políticos demagógicos y autoritarios. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucedió en el diario *La Nación*, ante las políticas económicas implementadas por el presidente Eduardo Duhalde a partir del año 2002, estos periodistas harán que el concepto comience a adoptar un cariz positivo en virtud del sentido económico productivista con el que comenzó a ser movilizad en ese momento. Finalmente, también pudimos observar la reconversión positiva del tér-

mino, reconversión que se produjo durante la denominada “crisis del campo”. A partir de allí, el populismo perderá para los sectores progresistas cualquier connotación negativa y se transformará en una herramienta de disputa política frente a los sectores políticos y sociales que apoyaban al sector del campo.

En el tercer capítulo, hicimos un análisis comparativo entre ambos periódicos poniendo de relieve las continuidades y rupturas de los usos y significados que estudiamos en los capítulos precedentes, así como también de aquellos elementos contextuales que, de acuerdo con lo que pensamos, influyeron en las transformaciones de estos. Esto último nos llevó a formular algunas hipótesis tentativas acerca de por qué se produjo el predominio de cada una de las racionalidades de lectura del término que pudimos reconocer en nuestra investigación.

Finalmente, elaboramos algunas conclusiones que se desprendieron de la investigación y que, a nuestro juicio, revistieron de importancia para el análisis sociopolítico. En primer lugar, la manera en que la circulación del concepto de populismo por el campo de la prensa contribuyó a la conformación de un sentido común en torno a los significados de dicho concepto. Por otro lado, también pudimos observar la manera en que los debates que periodistas y profesionales del comentario político entablaron por el significado del populismo también implicó poner en discusión los sentidos de otros términos políticos como el de “democracia” o el de “república”. Por último, también pudimos observar la manera en la que el populismo se constituyó en una “palabra clave” a la hora de formularse los diferentes problemas político-económicos en cada escenario analizado.