

Política y cultura de masas en América Latina

Espacios, escalas, temporalidades



Mercedes García Ferrari
Carolina González Velasco
Mariela Rubinzal
(editoras)

POLÍTICA Y CULTURA DE MASAS EN AMÉRICA LATINA

Mercedes García Ferrari,
Carolina González Velasco y Mariela Rubinzal
(editoras)

**Política y cultura de masas
en América Latina**
Espacios, escalas, temporalidades

Lila Caimari, Ivonne Calderón, Matthew B. Karush,
Mirta Zaida Lobato, Leonardo Affonso de Miranda Pereira,
Ricardo Pérez Montfort

EDICIONES **UNGS**



Universidad
Nacional de
General
Sarmiento

Política y cultura de masas en América Latina : espacios, escalas, temporalidades / Lila Caimari ... [et al.] ; editado por Mercedes García Ferrari ; Carolina González Velasco ; Mariela Rubinzal. - 1a ed. - Los Polvorines : Universidad Nacional de General Sarmiento, 2023.

Libro digital, PDF - (Humanidades ; 52)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-630-661-4

1. Política. 2. Cultura de Masas. 3. América Latina. I. Caimari, Lila. II. García Ferrari, Mercedes, ed. III. González Velasco, Carolina, ed. IV. Rubinzal, Mariela, ed.

CDD 306.2098

EDICIONES **UNGS**

© Universidad Nacional de General Sarmiento, 2023

J. M. Gutiérrez 1150, Los Polvorines (B1613GSX)

Prov. de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4469-7507

ediciones@campus.ungs.edu.ar

ediciones.ungs.edu.ar

Diseño gráfico de colección: Andrés Espinosa

Diseño de tapa: Daniel Vidable

Diagramación: Eleonora Silva

Corrección: Edit Marinozzi

Imágenes de tapa: Caretas para los corsos antiguos. Carnaval, 1911. Inventario 12001. Archivo General de la Nación Argentina. // La Avenida de Mayo engalanada para los carnavales de 1922. Museo de la Ciudad: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buenos_Aires_-_Avenida_de_Mayo_-_Iluminaci%C3%B3n_para_el_carnaval_de_1922.jpg.



Licencia Creative Commons 4.0

Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd)



Libro
Universitario
Argentino

Índice

Agradecimientos	9
Introducción	
<i>Mercedes García Ferrari, Carolina González Velasco y Mariela Rubinzal</i>	13
Capítulo 1. Del <i>maxixe</i> al <i>samba</i> . Los trabajadores negros y la construcción de un ritmo nacional en Río de Janeiro (1923-1933)	
<i>Leonardo Affonso de Miranda Pereira</i>	23
Capítulo 2. La política de masas en la ciudad de México durante el cardenismo histórico a través de algunas expresiones culteranas y populares (1934-1940)	
<i>Ricardo Pérez Montfort</i>	53
Capítulo 3. Rasgos de una vecindad informativa. Buenos Aires-Montevideo a fines del siglo XIX	
<i>Lila Caimari</i>	85
Capítulo 4. “Enciende la radio”. Los programas radiofónicos de la Oficina de Asuntos Interamericanos en Uruguay en tiempos de la Segunda Guerra Mundial	
<i>Ivonne Calderón</i>	113

Capítulo 5. Explotación y migración. Representaciones sobre los trabajadores del norte argentino	
<i>Mirta Zaida Lobato</i>	149
Capítulo 6. Juan Moreira y Leonardo Favio. El significado político de un gaucho rebelde en 1973	
<i>Matthew B. Karush</i>	187
Sobre lxs autorxs.....	205

Agradecimientos

Este libro es la segunda publicación de la Red Interuniversitaria Política de Masas y Cultura de Masas en América Latina, que nuclea a un grupo de investigadores e investigadoras de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Continúa, así, con una trayectoria de reflexión sobre la relación y articulación entre política y cultura de masas que se inició con el proyecto de investigación “Política y cultura: siglos XIX y XX”, radicado en el Instituto de Ciencias de la UNGS, bajo la dirección de Sandra Gayol y la codirección de Silvana Palermo.

En 2013 y 2014 se realizaron en el campus de la UNGS dos jornadas de las que participaron investigadores e investigadoras de distintas universidades del país. Producto de estos diálogos, en 2015 se llevó adelante un seminario interno junto con Carolina González Velasco, Laura Prado Costa y Juliana Cedro de la UNAJ y Mariela Rubinzal de la UNL para profundizar la discusión sobre investigaciones en curso y bibliografía especializada, y ese mismo año se conformó la Red. En 2015 y 2016 se organizaron en la UNGS las III Jornadas: “Política de masas y cultura de masas en entreguerras”, y las IV Jornadas: “Política de masas y cultura de masas. América Latina en entreguerras: miradas locales, nacionales e internacionales”, y en 2017 la Red organizó la mesa “Política y cultura en la Argentina de entreguerras” en las XVI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, coordinadas por Carolina González Velasco, Mariela Rubinzal y Mercedes García Ferrari. Estos diálogos académicos nutrieron las investigaciones individuales de los y las integrantes de la Red, que,

luego de un año de trabajo conjunto, se plasmaron en el volumen compilado por Sandra Gayol y Silvana Palermo *Política y cultura de masas en la Argentina de la primera mitad del siglo XX*, publicado por Ediciones UNGS en 2018. Ese volumen exploró, a través de muy diversos objetos de indagación, los modos en que los procesos de democratización política y cultural no solo coincidieron en el tiempo, sino que se potenciaron mutuamente.

A partir de 2018, la Red se propuso afianzar el intercambio entre especialistas locales y latinoamericanos. Las V Jornadas: “Política de masas y cultura de masas en América Latina: reflexiones teóricas y estudios de caso” (realizadas del 11 al 13 de septiembre en el campus de la UNGS-IDES) contaron con la participación de colegas de Brasil, Chile, México y Uruguay, además de numerosas universidades nacionales. Para la realización de estas jornadas se contó con el apoyo de la Secretaría de Investigación y del Instituto de Ciencias de la UNGS, la Universidad Arturo Jauretche y el CONICET, y con el subsidio RC-2018-0279 de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Este financiamiento, junto con el proyecto PIP CONICET 122-20170100221-CO “Política de masas y cultura de masas en la Argentina entre las dos guerras mundiales: miradas locales, nacionales y transnacionales”, dirigido por Sandra Gayol e integrado por Silvana Palermo y Mariela Rubinzal, fueron fundamentales para hacer posible la publicación de este libro. En 2021, la Red realizó en modalidad virtual las VI Jornadas: “Política de masas y cultura de masas en América Latina: conexiones, circulación y redes transnacionales”, coorganizadas con la Cátedra Abierta de Estudios Latinoamericanos José Martí, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, sede Santa Fe, de la Universidad Nacional del Litoral.

En este volumen reunimos los trabajos de colegas que nos acompañaron en distintas jornadas y sostuvieron valiosos diálogos con la Red desde su creación. Sus contribuciones nos permitieron explorar las preguntas acerca de la relación entre política de masas y cultura de masas a través de novedosas hipótesis transversales y marcos temporales y espaciales más amplios. Ivonne Calderón, Leonardo Affonso de Miranda Pereira, Lila Caimari, Matthew B. Karush, Mirta Zaida Lobato y Ricardo Pérez Montfort participaron de esta iniciativa. Agradecemos su entusiasmo por sumarse al proyecto y, muy especialmente, por avanzar con sus capítulos en el contexto de la pandemia de covid-19. A la incertidumbre vital que atravesamos, se sumaron los escollos particulares para la producción académica en tiempos de cuarentena. Gracias por haber hecho posible que este libro lograra concretarse con tanto éxito a pesar de las dificultades.

Fueron muchas las personas que, de diversas maneras, colaboraron con la producción de este volumen. Los y las integrantes de la Red Interuniversitaria Política de Masas y Cultura de Masas en América Latina Cinthya Lazarte, Érica Cubilla, Fátima Alvez, Florencia Calzón Flores, Javier Guiamet, Jeremías Silva, Juliana Cedro, Laura Prado Acosta, Maximiliano Fiqueprón, Sandra Gayol y Silvana Palermo siguieron las distintas etapas del proyecto y contribuyeron con sus lecturas y comentarios. Mariana Cantale hizo una atenta edición de la traducción al español del capítulo de Matthew Karush. Los comentarios de lxs colegas que participaron de las distintas jornadas organizadas por la Red contribuyeron a delinear los argumentos. Agradecemos también a lxs evaluadorxs anónimxs por sus sugerencias y a la Dirección General Editorial de la UNGS por su asistencia en la labor de edición. Y, finalmente, dedicamos nuestra gratitud a los afectos que nos acompañan y apoyan cada día.

Introducción

*Mercedes García Ferrari,
Carolina González Velasco y Mariela Rubinzal**

Este volumen explora la relación entre política de masas y cultura de masas a través de trabajos sobre América Latina. Profundiza así, y retoma, algunas de las indagaciones planteadas en el primer volumen, editado por la Red Interuniversitaria de Estudios de Política de Masas y Cultura de Masas, publicado en el año 2018 (Gayol y Palermo, 2018). Esa obra estuvo centrada en la problematización del concepto de “masas”, la articulación y vínculos recíprocos entre política y cultura de masas, y la pesquisa de los modos en que la democratización política y la ampliación del consumo cultural se potenciaron mutuamente en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina. El volumen que ahora presentamos explora los mismos problemas desde una nueva óptica, a partir de una diversidad de escalas y recortes espaciales y temporales más amplios, y con hipótesis transversales sobre los vínculos recíprocos entre política y cultura de masas.

Este libro ha sido concebido —entre otras cosas— como una herramienta para desarmar categorías del campo historiográfico a partir de enfocar problemas que enlazan la cultura y la política en diversas escalas. En los últimos años se ha ido debilitando la producción de relatos historiográficos sobre los pasados

* *M. García Ferrari*: Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina.

C. González Velasco: Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina.

M. Rubinzal: Universidad Nacional del Litoral (UNL) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina.

nacionales edificados en una noción forzada de homogeneidad y en la generalización de trayectorias específicas de las ciudades capitales que se extendían al resto de los territorios. Esa tendencia a replicar en las regiones lo que sucedía en las urbes latinoamericanas, que concentraban el poder político y económico, postulaba un modelo de modernización único y, consecuentemente, suponía que los lugares alejados de esta vía de desarrollo permanecían en un estadio previo en el que predominaban matrices tradicionalistas, atávicas y en cierto punto, atemporales. Ya en 1973 Raymond Williams ponía de manifiesto que los lugares podían ser pensados como “espacios culturales” y los paisajes como “puntos de vistas”:

Sobre los asentamientos concretos –que en la historia real fueron increíblemente variados– se depositaron y generalizaron sentimientos intensos. El campo atrajo sobre sí la idea de un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple. Mientras que la ciudad fue concebida como un centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces. También prosperaron las asociaciones hostiles: se vinculó a la ciudad con un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición; y al campo, con el atraso, la ignorancia y la limitación (2001 [1973]: 25).

Basta recorrer la literatura sobre la Argentina de la primera mitad del siglo XX para constatar la reiterada fuerza de las imágenes que oponen la vertiginosa modernización de las ciudades a la estabilidad de lo rural y de las regiones urbanas del “interior”. Por su parte, la historiografía –curiosamente denominada regional, como si existieran lugares que pudieran prescindir de estar insertos en una región– ha advertido que las regiones se precisan “a partir de las interacciones sociales que la definen como tal en el espacio y en el tiempo [...] dejando de lado cualquier delimitación previa que pretenda concebirla como una totalidad preexistente, con rasgos de homogeneidad preestablecidos” (Bandieri, 2018: 7).

Al tiempo que declinó la formulación de generalizaciones, ha ido ganando terreno una perspectiva situada basada en la existencia de formas singulares y múltiples de modernización urbana, periurbana y rural. Es decir, pudimos correr la mirada del binomio ciudad-cultura para poder pensar la circulación cultural que traspasa ciudades y fronteras y dibuja nuevas espacialidades.¹ La

¹ Nos situamos por fuera de la distinción lugar/espacio que otorga al primero una materialidad geográfica, mientras que al segundo una dimensión simbólica. Más bien pensamos en una retroalimentación, en la que lo simbólico incide en los contornos geográficos y viceversa, en la medida en que constituyen coordenadas a partir de las cuales las personas otorgan sentido a sus prácticas situadas. Ver Torre (2018).

“convivencia tensa y permanente” entre tradiciones y proyectos modernizantes (Gorelik y Arêas Peixoto, 2016) va adoptando diversos contornos en esos espacios que se demarcan no tanto por variables geográficas como por los diseños de los objetos de estudio que lxs investigadorxs definen en sus trabajos. Así, el espacio es una construcción abierta, sin fronteras, una delimitación dinámica y, sobre todo, conflictiva, porque anida un entramado de relaciones sociales y aloja múltiples procesos de producción de identidades. En esta línea, no existen estrategias predeterminadas de proceder en lo metodológico, porque las escalas de observación van a ajustarse a la convergencia de las variables que inciden en el problema que constituye el centro de la indagación. En consecuencia, el objeto se ubica en espacios disímiles y de múltiples dimensiones, como podría ser un barrio, una ciudad, una comunidad, una villa o un conglomerado semi-rural. Como ha señalado Sandra Fernández, “lo regional, así como también lo local, aluden tentativamente a un ajuste espacial de la observación y de la práctica –con el consecuente ajuste de las lentes–, y a la necesidad de detectar la diversidad y la particularidad en un contexto mayor, al que le une cierta coherencia fenomenológica” (Fernández, 2018: 19). Una observación reducida podría iluminar procesos capilares significativos, como ha explicado Giovanni Levi: “Concentrando la atención a través de un microscopio, identifica aspectos importantes invisibles a una mirada y a una lectura de grandes dimensiones” (2018: 23). Estos procesos son relevantes, sobre todo, porque permiten “identificar preguntas que tienen un valor general”, pero que dan lugar a un “amplio espectro de respuestas diferentes” (ibíd.: 22).

Pero, al mismo tiempo, una ampliación del lente para abarcar los intercambios y/o circulación de ideas, productos culturales y experiencias posibilita trazar conexiones. Hemos visto, a partir de las investigaciones orientadas al espacio (un campo de estudios diverso denominado *spatial turn*), que la circulación de ideas y productos culturales fueron conectando ciudades de distintos países y continentes. Lo interesante de esta perspectiva es que muestra a los habitantes de diferentes lugares teniendo experiencias e ideas similares y, al mismo tiempo, particulares, porque los objetos cambian cuando se mueven y definen relaciones dinámicas y dialécticas entre ciudades que forman parte de redes más amplias (Hochadel, 2018). El procedimiento llamado *following* (que proviene de la nueva antropología cultural de los años ochenta) invita a seguir el recorrido de las ideas, de las personas y de los objetos a través de grandes distancias. Esta metodología que sigue flujos y movimientos propone una nueva dimensión de análisis cultural, cuyo vínculo con el espacio es abierto, en la medida en que se dibuja por los andares y trayectorias.

Por otro lado, así como la mirada sobre el pasado ha ido problematizando la definición de las coordenadas geográficas, en pos de superar las limitaciones de un cierto nacionalismo metodológico, también las periodizaciones se han vuelto objeto de revisión. Desde ya, para tomar distancia de cualquier organización temporal que cristalice *a priori* características y condiciones por sobre la particularidad del objeto o problema que se estudia; pero también, para asumir que en lo que refiere al quehacer historiográfico, se ajustan o dilatan las periodizaciones en consonancia con las formas que van definiendo el mismo objeto de estudio y las fuentes disponibles. La superposición de diferentes lógicas y sentidos del tiempo social ha diluido la ilusión de un único sentido y ha aceptado la diversidad de formas de transcurrir.

La decisión de optar en este libro por un recorte espacial distinto al de *Política y cultura de masas en la Argentina en la primera mitad del siglo XX* implicó que fueran los propios objetos, problemas y fuentes de cada trabajo los que delimitaran sus temporalidades en “función de sus circunstancias históricas y del distinto uso que entonces se haga” de ellos (Chiaramonte, 2007: 193). Así, el conjunto de los artículos aquí presentados discurre sobre un amplísimo lapso que va desde fines del siglo XIX hasta la década del setenta en el siglo XX. Y si bien cada uno recrea su propia periodización en relación con el tema planteado, es posible establecer diálogos entre esas periodizaciones, precisamente en la medida en que las cuestiones desarrolladas tienen puntos en común, ejes que se articulan e intersectan. El volumen reúne seis investigaciones originales que, si bien en una primera mirada pueden parecer muy diversas, permiten trazar muchas interrelaciones y aventurar algunas hipótesis comunes.

Los artículos de Leonardo Pereira y Ricardo López Montfort proponen estudiar el cruce entre política y cultura de masas a partir de estudios situados en dos de las ciudades más grandes de América Latina: Río de Janeiro y México, en los años veinte y treinta respectivamente. En ambos casos, las ciudades no son solo escenario para el desarrollo del problema, sino que son sus características materiales y culturales y los procesos de modernización que estaban atravesando los que dialogan y condicionan el tipo de pregunta que los autores se proponen indagar.

El trabajo de Pereira recupera la historia de cómo *samba* pasó de ser un término utilizado de manera laxa para nombrar desde ciertas fiestas tradicionales negras hasta cualquier tipo de confusión y desorden, a ser considerado ya en los años veinte un ritmo nacional del Brasil. En el relato de esa transformación, construido a partir de comentarios de intelectuales, literatos, periodistas, de revistas del espectáculo, diarios y registros gráficos, el autor hace foco en el lugar

que ocuparon los varios clubes danzantes esparcidos por todo Río, en los que trabajadores y trabajadoras, negros, negras, mulatos y mulatas disfrutaban de los más diversos bailes cada semana. En efecto, por un lado, las músicas que se ofrecían se iban diversificando e incorporaban ritmos de otras latitudes; por otro, se requerían más músicos experimentados para ejecutar esas danzas modernas. A su vez, esto promovía que los asistentes también tuvieran que ir aprendiendo otros modos de moverse y bailar. La experiencia de estos actores fue clave para el éxito de esos nuevos sonidos y ritmos. Ahora bien, esa difusión de nuevos ritmos estuvo sin dudas condicionada por las conexiones promovidas por las propias industrias culturales de la época: la industria fonográfica, el cine y el comercio de partituras. Este fenómeno, por cierto, afectaba no solo a Río de Janeiro, sino a varias otras capitales americanas y europeas. Así, Pereira muestra cómo al calor de las danzas modernas y el espacio de la diversión, esos locales fueron un espacio privilegiado para el encuentro, y expone también la tensión entre el cosmopolitismo valorado por el mundo letrado y promovido por una circulación transnacional de productos culturales y la creciente fuerza del nacionalismo, exacerbado luego de 1910, que encontraba en el *samba* un ritmo mixturado con capacidad de ser moldeado y significado en términos nacionales.

Por su parte, Ricardo López Monfort construye un cuadro policromático del llamado sexenio cardenista (1934-1940) para mostrar de qué manera la política de masas se abría y se interconectaba con la cultura de masas y viceversa, y cómo el resultado de esas conexiones y superposiciones ha construido algo de lo que suele considerarse como el “cardenismo histórico”. Con un tono ensayístico y utilizando fuentes tan diversas como canciones, carteles, revistas o cánticos de movilizaciones releva una serie de sucesos y aspectos muy recordados y presentes en la memoria de los sectores populares hasta la actualidad. Así, el artículo repasa ciertas escenas en las que surgieron imágenes y significados políticos que trascendieron por décadas. En los cientos de movilizaciones y marchas ocurridas en la ciudad, en los discursos y planes oficiales y hasta en algunas de las características asignadas a la personalidad de Cárdenas se elaboraron conceptos que pasaron a ser parte de un discurso político más general que impregnó toda la cultura política posterior. A su vez, el texto muestra cómo, también durante esos años, tanto la cultura académica como la popular hicieron de la cuestión del nacionalismo un punto de discusión, pero también de construcción de símbolos y referentes. Esa producción de sentidos sobre lo nacional, además, pudo apoyarse en una pujante industria radiofónica, en teatros y cabarets en los que circulaban imágenes y discursos sobre la política, los políticos y la cuestión nacional. Así, este sexenio deja como legado una cultura nacionalista y popular

y, a su vez, prácticas y representaciones políticas nacidas y performateadas en el marco de esa cultura.

Un segundo conjunto de trabajos vuelve a focalizar en el cruce entre la política y la cultura, pero cambiando la escala e incorporando el problema de la circulación y las conexiones entre distintos contextos. Aun considerando que se refieren a períodos muy distintos y a dimensiones geográficas diversas, los artículos de Lila Caimari e Ivonne Calderón proponen un diálogo confluyente.

Caimari ubica su espacio de análisis en el Río de la Plata durante las últimas décadas del siglo XIX. Se propone estudiar allí cómo se modificaron las conexiones e intercambios de noticias e informaciones entre Buenos Aires y Montevideo en ese período a partir de una masificación de la circulación transfronteriza, con sistemas de correos que pasaron a ser nacionales y una abundante cantidad de publicaciones que viajaban de un lado a otro. Para esto, reconstruye las bases materiales, elemento indispensable para sostener la circulación; y sobre esa materialidad analiza cómo los cambios propios de la prensa en general, las transformaciones de los Estados y las dinámicas políticas de cada país fueron condicionando los modos de la circulación de las informaciones y las publicaciones, pero también las apropiaciones que se hicieron de esas informaciones a un lado y otro del Río de la Plata.

El trabajo se apoya en un conjunto amplio y diverso de fuentes e informaciones que incluye desde documentación estatal, textos literarios y notas periodísticas, hasta gráficos con datos e imágenes de la prensa de la época. Con esos materiales, avanza una discusión que recupera la pregunta sobre la importancia (o no) de las fronteras nacionales como marco para recortar un objeto y/o un problema de estudio y muestra cómo al mirar un espacio geográfico sin esos límites es posible reconocer cómo los intercambios generaban un público y una sociabilidad rioplatenses que compartían informaciones, datos, noticias, más allá de la nacionalidad de cada uno. No obstante, se muestra cómo esa integración también quedó en tensión a partir de los cambios políticos, sociales y culturales que perfilaron a una y otra capital de manera distinta durante las últimas décadas del siglo XIX.

Por su parte, Calderón estudia la programación radiofónica generada por la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) en Uruguay durante la Segunda Guerra Mundial para mostrar de qué manera el interés político norteamericano por acercarse a las audiencias uruguayas debió adaptarse a los formatos y estilos que la propia radiofonía uruguaya venía desarrollando. También en este caso, la autora reconstruye ciertas materialidades del espacio y la tecnología de la

radio de esos años para situar los límites y las posibilidades que se ofrecían al proyecto propuesto por la OIAA.

Al recorrer los tipos de programas previstos y los distintos resultados logrados, la relación entre la política y la cultura de masas ofrece otros aspectos para su consideración. Por un lado, porque dan cuenta del modo en que Estados Unidos se apoyó en los recursos que ofrecía la radiofonía de su país y la de otros países para funcionar como medio de expresión y presión política. Por otro, porque también revela que, más allá de esas intenciones y proyectos, la radio uruguaya podía ser permeable pero no totalmente maleable, dado que contaba ya con un perfil, con programaciones, artistas y audiencias propias. Así, la radio se ofrece como un espacio de encuentro, circulación y resistencia de distintas culturas e intereses políticos, más allá de la diplomacia.

Por su parte, Mirta Zaida Lobato se interroga sobre la forma en que se construyó la representación del trabajador del norte de la Argentina como metonimia de la explotación. Esa pregunta se despliega problematizando tanto la periodización como el espacio y utilizando un conjunto muy rico y diverso de fuentes, como memorias estatales de las provincias, informes de la Dirección Nacional del Trabajo y publicaciones de intelectuales de izquierda, además de documentos literarios y artísticos. Por un lado, la autora reconstruye cómo, desde fines del siglo XIX y avanzando luego en el siglo XX los sentidos dados a las categorías de *trabajador* y *explotación* fueron cambiando y se asociaron con valores positivos o negativos y en tensión con el origen de esos mismos trabajadores sobre los que se predicaba. Por otro lado, desarma la idea de un norte como referencia geográfica del país homogéneo para mostrarlo como un espacio lábil, con diferencias según se trate de una u otra provincia de las ubicadas en esa zona y según la relación que cada una de ellas estableció, entre otras cosas, con el gobierno nacional. En particular, es asombrosa la “cuestión ecológica” planteada en este trabajo, visible en la deforestación y en el consecuente desplazamiento del campo a la ciudad, lo cual tuvo un fuerte impacto tanto en el imaginario como en las experiencias de modernización urbanas y regionales del país.

El punto de partida, y al que Lobato vuelve en sus consideraciones finales, pone a los años del peronismo como el momento desde el cual comenzar a revisar esa idea muy presente en alguna bibliografía, según la autora, sobre la explotación que sufrían los trabajadores que llegaban desde las provincias del norte a las ciudades del centro del país.

Finalmente, el artículo de Matthew Karush centra su eje de análisis en la película *Juan Moreira*, en la figura de su director, Leonardo Favio, y en las

particulares circunstancias políticas que atravesaba la Argentina al momento de su estreno. Así, haciendo pie en cada uno de esos elementos y mostrando constantemente la relación entre ellos, despliega un análisis que muestra la imbricación entre la política y la cultura de masas. El trabajo recorre fuentes periodísticas del momento, recupera memorias de los protagonistas y, por supuesto, los comentarios y críticas en relación con la película en sí.

Por un lado, el texto propone más un punto de mira que una periodización, y desde ese lugar reconstruye una serie de acontecimientos y procesos que brindan claves para entender el éxito de taquilla que significó el film. Pero, a su vez, al analizar el guion, los roles de los personajes e incluso el desenlace de la película, el autor sostiene que se trata de un “texto polisémico”, que permitía una suficiente cantidad de lecturas acorde con el contexto de incertidumbre política. Las características estéticas de la película fueron la otra condición para su éxito, puesto que Favio logró sintetizar, según Karush, “la cultura popular local con una versión específica del modernismo cosmopolita”. En efecto, la película referida a un personaje clásico de la literatura popular nacional recreaba escenas, colores y dinámicas que pertenecían a la misma matriz hollywoodense a la que el público local estaba acostumbrado.

La figura misma de Favio y su trayectoria son parte del argumento para mostrar la mixtura que luego se evidencia en la película: las tradiciones estéticas diversas en las que abrevó, los maestros y colegas que lo formaron y los distintos circuitos artísticos en los que participó dieron por resultado un artista singular. En ese sentido, Favio es un artista mixturado, cruzado por la política y la cultura, por la cultura popular nacional y por la cultura cosmopolita.

En definitiva, creemos que es posible leer este conjunto de textos de muchas maneras: a partir de estos entrecruzamientos, como universos en sí mismos, o tal vez a partir de variables novedosas que surgirán de las miradas de los propios lectores. Es una obra abierta en varios sentidos, como lo han sido los encuentros académicos en los que comenzaron a entretejerse lazos y a plasmarse algunas de las ideas que configuran esta obra.

Bibliografía

Bandieri, Susana (2018). “La perspectiva regional y local. Un camino posible para una historia argentina renovada”. *Quinto Sol*, vol. 22, n° 3, pp. 4-12.

- Chiaromonte, José Carlos (2007). “La historia intelectual y el riesgo de las periodizaciones”. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, nº 11, pp. 189-193.
- Fernández, Sandra (2018). “La historia regional y local, y las escalas de investigación. Un contrapunto para pensar sobre desafíos historiográficos”. *Quinto Sol*, vol. 22, nº 3, pp. 13-20.
- Gayol, Sandra y Palerno, Silvana (eds.) (2018). *Política y cultura de masas en la primera mitad del siglo XX*. Los Polvorines: UNGS.
- Girón, Álvaro; Hochadel, Oliver y Vallejo, Gustavo (eds.) (2017). *Saberes transatlánticos. Barcelona y Buenos Aires: conexiones, confluencias, comparaciones (1850-1940)*. Madrid: Doce Calles.
- Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda (comps.). *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hochadel, Oliver (2018). “Introducción: Circulación de conocimiento, espacios urbanos e historia global. Reflexiones historiográficas sobre las conexiones entre Barcelona y Buenos Aires”. En Girón, Álvaro; Hochadel, Oliver y Vallejo, Gustavo (eds.), *Saberes transatlánticos. Barcelona y Buenos Aires: conexiones, confluencias, comparaciones (1850-1940)*. Madrid: Doce Calles.
- Levi, Giovanni (2018). “Microhistoria e Historia Global”. *Historia Crítica*, nº 69, pp. 21-35.
- Torre, Angelo (2018). “Micro/macro: ¿local/global? El problema de la localidad en una historia espacializada”. *Historia Crítica*, nº 69, pp. 37-67. Disponible en: <https://doi.org/10.7440/histcrit69.2018.03>.
- Williams, Raymond (2001 [1973]). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

Capítulo 1

Del *maxixe* al *samba*

Los trabajadores negros y la construcción de un ritmo nacional en Río de Janeiro (1923-1933)*

*Leonardo Affonso de Miranda Pereira***

El año 1933 marcó para la cultura brasilera un momento singular. Bajo el título *Na Roda do Samba*, Francisco Guimarães, *Vagalume*—uno de los pocos cronistas negros de la prensa carioca—, publicó ese año un libro con sus observaciones sobre este ritmo, que asumía en aquellos años un lugar predilecto en los salones y *rodas* musicales cariocas (Vagalume, 1933).¹ Aunque el ritmo se estuviera afirmando en los círculos musicales y danzantes de la ciudad desde la década de 1910, fue recién en aquel momento que mereció un análisis más cuidadoso por parte de los representantes del mundo letrado brasilero. En este sentido, la obra de *Vagalume* representó una marcada novedad, capaz de colaborar con el rápido proceso de difusión del ritmo y en la consolidación de su perfil.

Al hablar del *samba*, Francisco Guimarães se mostraba atento a las transformaciones que fueron definiendo, durante los años anteriores, nuevos sentidos para el término. Corriente en el vocabulario nacional desde el siglo anterior, la palabra *samba* acostumbraba a usarse hasta los primeros años del siglo XX como sinónimo de *batuque* o *candomblé*, en una indiferencia resultante de la

* Texto traducido por Lady Heidenreich.

** Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (PUC-Río), Brasil.

¹ La discusión propuesta en estas páginas iniciales fue originalmente presentada en Pereira (2015).

ignorancia letrada sobre las prácticas culturales de los grupos negros de la ciudad. Por ese motivo, se utilizaba desde el inicio para definir las tradicionales fiestas negras caracterizadas por la percusión, en las cuales, según algunos cronistas, “los tambores” y “los gritos desacompañados y atronadores hacían un barullo de todos los demonios”. Incluso los adeptos a tales prácticas acostumbraban a definir sus eventos de esa forma, como lo hizo en 1900 una mujer que envió al comisario de policía un pedido de licencia para realizar “un *samba* familiar” en homenaje al *Senhor do Bomfim*. En la pluma de escritores distantes de ese mundo, sin embargo, la palabra *samba* terminaba, muchas veces, siendo utilizada para definir cualquier tipo de confusión o desorden.²

Con el desarrollo de la gran fiebre danzante que atravesó a Río de Janeiro en las primeras décadas del siglo XX, que generó la emergencia de decenas de pequeños clubes carnavalescos en los barrios habitados por trabajadores negros y pardos (Pereira, 2018), el *samba* ganaría nuevos sentidos y se afirmaría de manera más clara su ligazón con la danza propiamente dicha. En un diccionario de jergas originalmente publicado en 1922, Raul Pederneiras definía el *samba* no solamente como “disturbio” o “baile agitado”, sino también como “danza característica”.³ Si no llegaba a explicar lo que constituía esta marca singular, para los contemporáneos parecía evidente: más que demarcar un estilo musical o danzante con características particulares, el *samba* todavía se caracterizaba por el perfil social y racial singular de aquellos que eran sus adeptos. En los pocos momentos en que era utilizado para referirse al baile, era definido como la “danza característica de las clases bajas”, y eran frecuentes las críticas letradas a los “africanos catingas danzando el *samba*” (Pederneiras, 1946: 56).⁴

Así, Francisco Guimarães escribe su libro con el propósito de redefinir el sentido de esa asociación entre el nuevo ritmo que se afirmaba y los sujetos que solían frecuentar sus crónicas y reportajes. Configurando, según el propio autor, “un sueño hecho realidad”, la obra era el fruto directo de la fuerte relación establecida a lo largo de las décadas anteriores por *Vagalume* con los pequeños clubes de baile y las sociedades carnavalescas de la ciudad. Al definir su propio perfil como periodista, la proximidad que estableció a lo largo de su carrera

² “Num samba”, *Diário de Notícias*, 5 de diciembre de 1888; “À volta do samba”, *O Paiz*, 26 de octubre de 1906; “Um samba terrível”, *O Suburbio*, 5 de diciembre de 1908; “O samba da morte”, *A Imprensa*, 5 de julio de 1909; y “Requerimento curioso”, *A Notícia*, 4 de junio de 1900.

³ Otro diccionario de jergas publicado el mismo año se limitaba todavía a describir *samba* como un baile (Nascentes, 1922: 122).

⁴ “Crime, talvez”, *O Paiz*, 4 de abril de 1901; y Gil Vidal, “Conversando”, *Correio da Manhã*, 11 de febrero de 1910.

con el universo recreativo de los trabajadores negros y pardos hizo que fuera celebrado como el decano de la crónica carnavalesca de Río de Janeiro.⁵ No era de extrañar, por ese motivo, que entre los “homenajes póstumos” que abrían sus páginas, en los cuales el autor saludaba a algunos de los más destacados nombres del universo de la cultura negra local –como el cantante Eduardo das Neves, un payaso y compositor negro que se convirtió en uno de los más famosos autores de músicas de gran popularidad, en particular *modinhas* y *lundus* de la ciudad, y Henrique Assumano Mina do Brasil, un importante líder religioso de la comunidad negra de Río de Janeiro (Abreu, 2010; Farias, 2007)–, aparecieran dos figuras que habían sido presencias constantes en los salones de esos pequeños clubes: el compositor *Sinhô*, cuyas músicas alcanzaron un gran éxito en los salones y en los carnavales de las décadas de 1910 y 1920, y el carnavalesco Hilário Jovino, considerado como el creador de una particular agrupación carnavalesca de trabajadores conocida como *rancho* (Alencar, 1981; Cunha, 2001).

En un momento en el que él mismo reconocía que el *samba* estaba siendo adoptado en los medios elegantes, siendo “tocado en las victrolas” y “en los programas de radio”, *Vagalume* trataba de reflexionar sobre su perfil a partir de la asociación directa con el universo cultural de los individuos con los cuales convivió a lo largo de su carrera periodística. Lo hacía en sus propias palabras, en el deliberado “intento de reivindicar los derechos del *samba* y prestar un respetuoso homenaje a sus creadores, aquellos que hicieron todo por su propagación” (Vagalume, 1933: 22). Aunque no desarrollase propiamente una historia del ritmo y se limitara a presentar un conjunto de recuerdos y casos que abarcaban el universo de la musicalidad negra en Río de Janeiro, Francisco Guimarães proponía una reflexión sobre el proceso de intercambios y conexiones que viabilizó la consolidación del *samba* como ritmo. Trataba por eso de diferenciarlo de la musicalidad propiamente africana de otros ritmos, como el *catere-tê*, el *batuque* y el *jongo*, todos asociados directamente a la herencia africana. Solamente “después de civilizado”, sostenía, tal ritmo se habría afirmado como un elemento propio de la cultura brasilera, capaz de representar a los diferentes segmentos de la sociedad. Era así, a partir de un proceso de intercambios, de mixtura entre diferentes tradiciones, que Guimarães caracterizaba la formación de este género musical.

No fue por la obra de *Vagalume*, sin embargo, que el año 1933 mereció un lugar destacado en el pensamiento social brasileiro. Según la memoria proyectada

⁵ “Morreu Vagalume, o decano dos cronistas carnavalescos”, *A Noite*, 10 de enero de 1947.

durante décadas sobre la cultura nacional, la reflexión sobre la nacionalidad habría protagonizado una verdadera revolución causada por el joven Gilberto Freyre, que aquel año publicó su obra más importante: el libro *Casa Grande e Senzala* cambió definitivamente los rumbos de la reflexión sobre la identidad brasileira (2013 [1933]). En un camino diferente del tomado por muchos de sus antecesores, Freyre se propuso interpretar Brasil a partir del mestizaje, entendido como característica positiva de la nacionalidad. Al dejar de interpretarse como una mácula de la nación, las herencias africana y portuguesa pasaban a ser vistas por el autor como motivo de orgullo, capaces de diferenciar Brasil de otras naciones (tesis recibida en los círculos letrados brasileiros con inmediato entusiasmo, lo que generó una transformación fundamental en la reflexión sobre la identidad nacional). Como resultado, el movimiento de construcción de aquello que se caracterizaría como la cultura brasileira a partir de la década de 1930 —una cultura mestiza, con una fuerte base en las herencias culturales de los africanos esclavizados— pasó a considerarse desde entonces como un proceso de descubrimiento letrado, a través del cual los intelectuales y literatos forjaron una imagen fuerte y original de la nación por medio de la valorización de elementos supuestamente primitivos y originales de su pueblo.

Capaz de definir un nuevo perfil para la nacionalidad, tal perspectiva se mostró especialmente influyente en la interpretación posterior de fenómenos como el *samba*. Ya sea para justificar o combatir esta idea, fueron muchos los trabajos que se dedicaron a analizar la afirmación del *samba* como ritmo nacional. Tomando distancia de una perspectiva que naturalizaba la esencia negra del *samba*, que estaría orgánicamente ligada a la afirmación de la nacionalidad, investigadores de diferentes áreas como Hermano Vianna y Florência Garramuño intentaron comprender la lógica social de ese proceso de nacionalización del ritmo entre las décadas de 1920 y 1930 (Vianna, 1995; Garramuño, 2007). Apuntaron así al papel desempeñado en ese proceso por ciertos grupos que habrían ayudado a naturalizar la relación entre ese ritmo y la identidad brasileira: los intelectuales y literatos del período, a los cuales habría cabido el esfuerzo de afirmar una imagen fuerte y original de la nación mediante la valorización de elementos supuestamente primitivos y originales de su pueblo. Al legitimar y transformar el *samba* con su erudición, estos autores se posicionaban como descubridores de un eje original de la nacionalidad, supuestamente escondido hasta entonces por el énfasis cosmopolita que marcaba las letras de la Primera República (1889-1930). Por más que se mostraran atentos a la diversidad de sujetos que fueron parte de ese proceso, estos análisis acabaron centrando su atención, sobre todo, en el modo en que

las imágenes de la nación fueron producidas en los círculos letrados, definidos como actores principales de ese proceso.

En paralelo a tales perspectivas, los historiadores Bryan McCann y José Fenerick entendieron la nacionalización del *samba* como fruto de la fuerza de la acción del Estado bajo el gobierno de Getúlio Vargas, quien por medio de un complejo aparato de propaganda, control y censura habría viabilizado la cristalización de una imagen más definida para la cultura nacional que incorporaba de modo selectivo aspectos de esas prácticas culturales compartidas por muchos afrodescendientes (McCann, 2004; Fenerick, 2005). En esa perspectiva, la afirmación de prácticas culturales como el *samba* era tomada como resultado directo del esfuerzo oficial de establecer la imagen de una nación cohesionada y homogénea que incorporase, al menos simbólicamente, las culturas y tradiciones negras. De una forma o de otra, fue poca la atención dedicada al universo social en el que se dio el proceso de consolidación de aquella musicalidad de base africana o de sus sujetos, que acabaron por fuera del análisis, en virtud del protagonismo atribuido al mundo letrado o al Estado.

Como señala Hermano Vianna, la novedad representada por esa valorización supuestamente repentina de las culturas negras no era tan absoluta como podían hacer creer esos análisis. Al extender la mirada por fuera de los círculos intelectuales, muchos investigadores han demostrado que a lo largo de las décadas anteriores el valor de la herencia negra en la afirmación de la nacionalidad ya venía consolidándose en espacios más amplios, abiertos a la participación de diferentes sujetos, como el teatro de revista y la música popular (Gomes, 2004; Abreu y Dantas, 2007). La misma lógica sirve para el *samba*: alejándose del “paradigma de la represión” —según el cual las culturas negras habrían sido del todo prohibidas y perseguidas a lo largo de la Primera República, por lo que permanecieron encapsuladas en su autenticidad original—, otros autores comenzaron a apuntar hacia el papel desempeñado, en el proceso de afirmación nacional del ritmo, por los propios músicos negros (Hertzman, 2013; Sandroni, 2001; Cunha, 2016). En su conjunto, análisis como estos sugieren que la valorización de las prácticas culturales de base africana habría sido el resultado de un movimiento más amplio que estaba lejos de resumirse en el universo de intelectuales o políticos.

Como parte del inicio de estas disputas sobre el sentido del nuevo ritmo, se presentó en 1933 el libro de *Vagalume*. Aunque el intento de caracterizar el *samba* como un ritmo mestizo, formado por el cruce de diferentes tradiciones musicales, aproximara a primera vista su obra a los análisis de Gilberto Freyre, la perspectiva a partir de la cual interpretaba el fenómeno era bien distinta. De

modo claro, *Vagalume* apuntaba hacia el papel desempeñado en ese proceso por los muchos trabajadores que acostumbraban a frecuentar los pequeños clubes de baile y carnavalescos de la ciudad. Al hacerlo, ayudaba a alimentar un movimiento que acabaría por transformar el ritmo en una de las principales marcas de la identidad brasileira, capaz de definir la singularidad del estilo nacional. Para comprender mejor el sentido y las consecuencias de ese proceso, es necesario que nos detengamos en las prácticas musicales y recreativas de los pequeños clubes formados por trabajadores negros y pardos de la ciudad, que durante los años anteriores habían sido tema constante en las crónicas de *Vagalume*, de modo que podamos conocer mejor el universo de referencias a partir de las cuales le dio forma a su obra.

Un caldero de ritmos

Diez años antes de la publicación del libro de *Vagalume*, los literatos de Río de Janeiro ya hacían de los bailes promovidos por los clubes danzantes de trabajadores esparcidos por la ciudad un tema constante de sus escritos. Fue lo que hizo en 1923 el joven reportero Orestes Barbosa en una crónica del libro *Bambambã* intitulada “Un baile en la S. D. F. Caprichosos da Estopa”. El libro tenía la deliberada propuesta de retratar “una galería extensa de tipos escogidos de las camadas inferiores de la sociedad”, como notó el crítico del periódico *A Noite* en ocasión de su lanzamiento. Para eso, presentaba crónicas que componían “ensayos o estudios de curiosidad moral” sobre varios aspectos de la vida de esos trabajadores de bajos ingresos, la población que más llenaba las prisiones de la ciudad. Por esa propuesta, en la crónica en cuestión Orestes Barbosa tematizaba el ambiente de los salones de un pequeño club como *Caprichosos da Estopa*, frecuentado por los hombres y mujeres afrodescendientes del barrio de Botafogo (Barbosa, 1993).⁶

Aunque presentado por otros críticos en el momento de su publicación como “un prodigio de observación”, que constituía un ejemplo de “reportaje moderno”,⁷ el volumen de crónicas guardaba muchas semejanzas con otras escritas anteriormente por otros autores también interesados en el universo de esos pequeños clubes de baile. Como en ellas, la propuesta consistía en mostrar a los lectores del periódico el ambiente de aquellos pequeños clubes cuyos bailes eran frecuentados

⁶ “Ban!Ban!Ban! Orestes Barbosa”, *A Noite*, 7 de abril de 1923.

⁷ Nelson Costa, “Ban-ban-ban”, *ABC*, 21 de abril de 1923; y “Obras e autores”, *ABC*, 14 de abril de 1923.

por “negros, negras y mulatos”, que “mal se equilibraban en los zapatos de rara convivencia con los pies chatos”. Al tratar sobre aquello que definía como “la negrada que se disolvía con el calor” durante tales fiestas, repetía la estrategia de cronistas anteriores que hacían de la apelación al exotismo una forma de crear una comicidad basada en el prejuicio hacia esos hombres y mujeres.

A pesar de esas continuidades, la crónica de Orestes Barbosa presentaba novedades. La principal se relacionaba con la presentación de la musicalidad propia de esos salones. Si hasta entonces los relatos enfatizaban la simplicidad de los conjuntos musicales de esos bailes, que solían ejecutar el llamado *maxixe* con formaciones compuestas apenas por flauta, piano, *cavaquinho* y guitarra, la descripción del baile en cuestión sugería que algo había cambiado en la orquesta que animaba las fiestas de los clubes como aquel. Compuesto por “clarinete, trombón, saxofón, tambor, guitarras y panderetas”, que tocaban músicas que hacían a los presentes “delirar *no arrasta-pé*”, se mostraban mucho más complejos y profesionales que los grupos musicales que acostumbraban tocar en bailes como aquellos unos años antes. Además de los instrumentos, tal novedad se presentaba todavía en el modo en que era descrita la música que animaba el salón, que Orestes Barbosa define como un “*samba* de temblar” (*samba de arrepiar*), lo que sugiere una diferencia sutil, aunque significativa, con las polcas y *maxixes* ejecutados años antes en bailes similares. Frente a la asociación de estos bailes con el nuevo ritmo que comenzaba a afirmarse y destacando su singularidad, no era de sorprender que Orestes Barbosa describiera a los presentes como “admiradores de J. B. Silva (*Sinhô*) y *Caninha*”, dos músicos que serían recordados por la posteridad como precursores del *samba* (Cunha, 2005).

Aunque sin el mismo entusiasmo, los cambios en el patrón musical de los bailes promovidos por esas pequeñas sociedades habían sido señalados también el año anterior por Lima Barreto, otro cronista atento al mundo de las calles. Al comentar sobre un baile realizado frente a su casa suburbana, reclamaba sobre aquello que definía como las “polcas alocadas y violentamente sincopadas” que fue obligado a oír durante toda una noche. Aunque no abandonase la clasificación tradicional de esas músicas como polcas, el énfasis con el que destacaba el carácter sincopado de las composiciones que escuchó mostraba que no eran el mismo tipo de música que animaba esos bailes algunas décadas antes. Al preguntarle a su hermana si en los clubes “no se danzaban” más otros bailes como “valsas, mazurcas, cuadrillas o cuadradas, etc.”, ella respondió que los pequeños salones ahora estaban animados por “músicas apolcadas, tocadas

a *la diable*, que sirven para danzar el tango, *fox-trot*, *rag-time*” y otras *danzas modernas* que se afirmaban entonces en el mundo atlántico, como el *shimmy*.⁸

Para el literato, que se mostraba disgustado con la novedad, aquellos ritmos eran el resultado “de las danzas lujuriosas que los hipócritas estadounidenses fueron a buscar entre los negros y los apaches”. Al resaltar prejuiciosamente que “entre esos retardados ejemplares de nuestra humanidad, cuando en estado salvaje, semejantes danzas no tienen el significado lujurioso y lascivo con el que se juzga”, reclamaba sobre el hecho de que, “pasando a los pies civilizados, ellas son tergiversadas, acentuadas en la dirección de una apelación clara a la actividad sexual”. Desde su punto de vista, la nueva musicalidad que comenzaba a afirmarse en los salones de esos pequeños clubes sería el resultado de la “lascivia de las nuevas danzas que el esnobismo fue a buscar en el arsenal de la hipocresía norteamericana”. Por eso, la “imitación de la alta burguesía” promovida por los pequeños clubes que adoptaban esa nueva musicalidad habría desfigurado los bailes de esas pequeñas asociaciones y tendería a extinguirlos.

Entre el catastrofismo de Lima Barreto al quejarse de los cambios recientes de aquella musicalidad generados por la mixtura de ritmos extranjeros y el exotismo que llevaba a Orestes Barbosa a clasificar aquellas mismas músicas como propias del universo de los trabajadores negros de la ciudad, se afirmaba la fuerza del movimiento que, de a poco, venía transformando el perfil musical de esos pequeños salones. Al reunirse en asociaciones recreativas, participar de fiestas y aprovechar su tiempo libre para buscar en el baile y en la música un medio privilegiado de diversión, los hombres y las mujeres que formaban parte de esas asociaciones contribuían para darle centralidad al ritmo, a la danza, a la música y a la fiesta en sus propias experiencias. Como resultado, los salones de esos clubes se transformaban en locales privilegiados de expresión de la tensión entre el cosmopolitismo valorizado por el mundo letrado en el período y la creciente fuerza de un nacionalismo que se había exacerbado durante los años de la Primera Guerra Mundial.

La posibilidad de que trabajadores de bajos ingresos como los que integraban aquellas sociedades participaran de este proceso se relaciona con el incremento de las conexiones e intercambios entre la musicalidad de sus festejos y aquella que se desenvolvía entre los trabajadores de otras capitales de América durante el mismo período. Fundamental para eso fue el desenvolvimiento de la industria fonográfica en el continente, que aumentó a lo largo de la década de 1910 las

⁸ Lima Barreto, “Bailes e divertimentos suburbanos”, *Gazeta de Notícias*, 7 de febrero de 1922. Sobre la incorporación de las *danzas modernas* en el mundo atlántico como el *shimmy* y el *cake-walk*, citados por Lima Barreto, ver Abreu (2017).

posibilidades de préstamos e intercambios entre salones de baile de diferentes regiones del mundo atlántico. Por más que el alto costo y los límites técnicos de los aparatos fonográficos no permitiesen todavía su uso para animar los bailes, la expansión de las empresas destinadas a la grabación musical en América del Sur viabilizó un contacto más directo de los músicos locales con musicalidades producidas en diferentes regiones del continente, en especial con las capitales del Río de la Plata, del Caribe y de los Estados Unidos. A ello se sumó el incipiente desarrollo del cine, que al llevar a las pantallas las imágenes de danzas como el tango y el *maxixe* permitía que los entusiastas del baile tomaran contacto con las formas de bailar de otros espacios atlánticos. Más allá del comercio de partituras que décadas antes había alimentado el inicio de ese proceso de intercambios, las nuevas posibilidades técnicas volvieron más directo e intenso el intercambio musical entre los diferentes espacios atlánticos, lo que posibilitó un proceso de conexión musical cuyos resultados eran atestiguados por cronistas como Orestes Barbosa y Lima Barreto (Franceschi, 2002; Matallana, 2008; Karush, 2017; Cañardo, 2017; Rosa, 2020).

Así, desde los primeros años de la década de 1910, nuevos ritmos sincopados con características semejantes –como el tango, el *one step*, el *maxixe*, el *fox-trot* y otras danzas– se afirmaron en diferentes capitales. En 1914, por ejemplo, ya disfrutaban de un gran éxito en Nueva York, según un reportaje publicado por el corresponsal extranjero de un diario de El Salvador.⁹ En los mismos años, noticias publicadas en periódicos chilenos mostraban que esas “danzas agitadas, gimnásticas y hasta indecentes”, caracterizadas como “danzas de negros”, ya se habían asentado en Londres y París y habían transformado radicalmente las prácticas danzantes locales.¹⁰ En especial, tras su éxito en la capital francesa, pasaron a ser conocidas como las “danzas modernas”, como señalaba en 1913 un articulista del periódico brasileño *A Noite*, que consideraba “increíble el desarrollo que ha tenido en París el arte de saltar y moverse con más o menos ritmo y acompañado de música”, lo que caracterizaría esas nuevas formas de danzar. Al definir los nuevos ritmos como simples “saltos y requiebres”, en los cuales sería difícil percibir “una relación entre la música y los pasos ejecutados”, testimoniaba la fuerza internacional de un fenómeno que, bajo la influencia de una musicalidad ligada a los descendientes africanos esclavizados, profundizaba la marca rítmica de los bailes de salón. “En todos lados se danza furiosamente”,

⁹ “Impresiones norteamericanas. Reinado del baile”, *Diario del Salvador* (San Salvador), 31 de agosto de 1914.

¹⁰ “Vida social durante la guerra”, *El Mercurio* (Valparaíso), 14 de noviembre de 1915; y “Día a día”, *El Mercurio* (Valparaíso), 3 de mayo de 1914.

comentaba con cierto espanto, mostrando su extrañamiento con esas nuevas formas de bailar.¹¹

En la misma nota, el cronista demostraba su desconocimiento sobre la realidad práctica de esas danzas que llegó a conocer solamente a partir de su éxito en Europa. “Y en Río, nos preguntamos, ¿se baila mucho? Río ama verdaderamente la danza”, escribió y dejaba abierta la respuesta. Para aquellos familiarizados con el universo de los bailes y los clubes danzantes de la ciudad, sin embargo, ese era un interrogante que no tenía sentido. “De tanto salticar el *fox-trot*, el *boston*, la *matchitch*, el *tango* y el *orango-tango*”, Brasil estaba en pleno “siglo de la danza”, como reconocía un cronista que mostraba conocer mejor la vida nocturna de la ciudad.¹² Fruto del desenvolvimiento de las tendencias musicales sincopadas que décadas antes habían dado inicio a la fiebre danzante en la ciudad, se afirmaba a lo largo de aquellos años en Río de Janeiro el interés por esos nuevos ritmos. Incluso los tradicionales cursos de danza pasaban a enseñar las “danzas modernas”, aun para “las jóvenes de familias distinguidas”. Cinematógrafos como el cine Ideal, de la calle Carioca, exhibían películas con demostraciones de algunas “danzas modernas de la sociedad”, como el tango y el *maxixe*, y exponían aquella novedad para un público más amplio. Como sugería un cuento publicado en 1919, ya no bastaba a los cariocas saber danzar, “la polca, el vals a tres tiempos, la *mazurca*” y otros bailes tradicionales. Como en otras ciudades atlánticas, era necesario aprender “danzas modernas” como el *fox-trot*.¹³

Sin limitarse a las élites, más habituadas a acompañar los modismos llegados de Europa, el fenómeno se mostró especialmente fuerte entre los trabajadores de la ciudad. En un reportaje sobre la “furia bailadora” que se cernía sobre Río de Janeiro a partir de la diseminación de esos nuevos ritmos, un cronista del periódico *A Noite* se refería en 1923 al “delirio danzante que invadió los suburbios, donde en cada estación hay un club frecuentadísimo”.¹⁴ Aunque definiese al brasilero como “el pueblo más bailador del mundo”, se trataba de un proceso semejante al que ocurría al mismo tiempo en otras ciudades atlánticas como

¹¹ “Pequenos ecos”, *A Noite*, 3 de julio de 1913.

¹² Dick, “Kodack”, *A Época*, 16 de diciembre de 1917.

¹³ “Curso de dança”, *Correio da Manhã*, 8 de julio de 1917; “Professora de dança”, *Correio da Manhã*, 16 de diciembre de 1919; “Cinema Ideal”, *O Imparcial*, 2 de marzo de 1914; y João Sem Telha, “A desforra”, *O Jornal*, 14 de agosto de 1919. Un análisis más pormenorizado sobre los intercambios entre músicos brasileños y norteamericanos en el período puede ser encontrado en Abreu (2017).

¹⁴ “Rodopia o mundo”, *A Noite*, 27 de febrero de 1923.

Buenos Aires y La Habana, donde las jóvenes ricas o pobres que se pretendían modernas necesitaban estar familiarizadas con expresiones como el *fox-trot* o *jazz-band*.¹⁵ Así como en esas otras capitales de América, los trabajadores de Río de Janeiro pasaron a divertirse al ritmo de las *danzas modernas* del período, lo que configuró un nuevo patrón musical para los bailes y festejos promovidos por los clubes danzantes frecuentados por trabajadores de la ciudad.

Una consecuencia práctica de esa transformación en los patrones musicales que animaban los bailes de esos pequeños gremios fue la transformación progresiva de la composición de las orquestas que los animaban. La ejecución de esas nuevas danzas dependía de una mayor armonización entre instrumentos de ritmo y de armonía, como sugería en 1920 una caricatura en la cual una elegante señora blanca colocaba el piano en medio de la “batería” de ollas de su empleada negra, con la justificación de que era preciso “seguir la música moderna”.¹⁶ Por ese motivo, los pequeños grupos que acostumbraban tocar en tales ocasiones hasta los primeros años del siglo XX, con una composición que variaba entre la guitarra, el *cavaquinho*, la flauta, la tuba y el piano, pasaron a asumir una forma más elaborada, como la orquesta que animó en 1920 uno de los bailes de *Flor do Abacate*.

Imagen 1. Flor do Abacate



Fuente: *O Malho*, 14 de febrero de 1920.

¹⁵ Carmela Nieto de Herrera, “Lectura del hogar”, *El mundo* (Havana), 17 de noviembre de 1921.

¹⁶ “Doçura de costumes”, *A Noite*, 10 de abril de 1920.

Presentada por la revista *O Malho* como una “aplaudida orquesta”, el grupo llamaba la atención, en primer lugar, por su tamaño. Siete guitarras y tres *cavaquinhos* formaban su base rítmica, aunque con una composición que permitía ejecutar en los bailes una musicalidad mucho más elaborada que aquella de los primeros tiempos. Más que el aumento del número de instrumentos de cuerda, sin embargo, era notable la diversificación de los instrumentos de viento: además de dos flautas, aparecen en la imagen instrumentos antes ausentes en ese tipo de orquesta, como la trompeta, en las manos del hombre de traje claro. Lo mismo sucedía con el *Ameno Resedá*, club del barrio de *Catete*, que el año anterior había animado sus fiestas con una banda en la cual se destacaba la “insustituible trompeta de Bomfiglio y el viento armonioso de Cicero Menezes”.¹⁷ Se trataba, al igual que otros instrumentos que pasaron a formar parte de algunas orquestas que animaban esos bailes, de una influencia directa de las bandas de jazz norteamericanas responsables de diseminar ritmos como el *fox-trot*. Por más que algunos de esos instrumentos de viento fuesen conocidos por los músicos locales, como destacan reconocidos músicos de la época como Pixinguinha, la incorporación de la trompeta, del saxofón y del trombón de vara en las bandas que animaban los bailes de los pequeños clubes era una muestra del intenso intercambio musical que marcó el período de moda de las *danzas modernas*.¹⁸

A partir de esa formación, las nuevas danzas atlánticas se afirmaron en los salones de esos pequeños clubes de baile. Al hablar en 1921 sobre un baile de la propia *Flor do Abacate*, un cronista de la *Gazeta de Notícias* destacaba que su “orquesta divina” había tocado, a lo largo de toda la noche, “lo que de más moderno existe en materia de tangos, valsas, polcas, etc.”. En un festejo promovido el mismo año por el *Pétalas de Rosas*, del *Estácio*, las parejas también se divertían al son “de los *rig-times [sic]* ejecutados por una excelente orquesta”, en una fiesta que recién terminó a las 6 de la mañana del día siguiente.¹⁹ Tan frecuente pasó a ser la ejecución de esos ritmos atlánticos en los salones de las pequeñas sociedades que en 1923 un tal Lauro Loureiro, en un artículo sobre el *jazz-band* y el *fox-trot*, comentaba que “en las *kanangas* o *Sociedades Recreativas Flor...* de cualquier cosa [...] la plebe también menea [*jinga*] al son de la música *yankee*, en una atmósfera

¹⁷ “Pelos clubs carnavalescos”, *Gazeta de Notícias*, 9 de diciembre de 1919.

¹⁸ En testimonio brindado al Museo de Imagen y Sonido, Pixinguinha reconocía que “después del bombardino y del trombón de pistones, los instrumentos de viento que aparecieron fue por la influencia de la *jazz-band*”, lo que marca la importancia del contacto de los músicos locales con la musicalidad atlántica que se afirmaba (1970: 26 y 31-33).

¹⁹ “Flor do Abacate”, *Gazeta de Notícias*, 13 de abril de 1921; y “Pétalas de Rosas”, *Gazeta de Notícias*, 8 de diciembre de 1921.

pesada de perfumes baratos en salas salpicadas de globos multicolores y follaje”. Al garantizar la animación de los bailes y festejos promovidos por los pequeños clubes danzantes de la ciudad, los nuevos ritmos se transformaban en una de las principales atracciones de sus bailes, lo que generaba frecuentes “pedidos de bis” por parte del público que se acercaba a los salones.²⁰

Como resultado, los grupos musicales de esos clubes pasaron a aproximarse progresivamente al modelo de la *jazz-band* norteamericana. A mediados de la década de 1920, pasó a ser frecuente la caracterización de muchas orquestas que animaban los bailes de clubes como la *União das Flores*, el *Ameno Resedá* y el *Reinado de Siva* por ese término.²¹ La incorporación de esa nueva musicalidad no significaba, sin embargo, el abandono de los patrones musicales y culturales que habían caracterizado hasta entonces a los clubes danzantes formados por los trabajadores de la ciudad. Por más que se mostrasen abiertos a esas novedades entendidas como modernas, los miembros de estas asociaciones no dejaban de hacer de sus bailes una ocasión de expresión de otras prácticas, que desde su punto de vista no parecían estar en contradicción con aquel modelo de fiesta moderna. Es lo que sugiere la memoria de hombres como João da Baiana, quien desde los primeros años del siglo XX era presencia constante en gremios como *União das Flores*. En una declaración de 1966, cuando ya era celebrado como uno de los grandes nombres de la música popular brasileira, contaba que en muchas de las fiestas en las que participó se notaba la convivencia entre la marca festiva, en la cual predominaban esos ritmos modernos, y la perspectiva sagrada del *candomblé*, que muchas veces se asociaba a tales festejos, aunque como una “fiesta separada”. Más que armonizar las prácticas tradicionales y las novedades modernas, esos clubes mostraban que la adopción de nuevos ritmos no dejaba de ser una forma de reforzar sus perspectivas habituales, lo que garantizaba su legitimidad.²²

El éxito de esa convivencia se expresaba en el extraordinario desarrollo alcanzado en el período por algunas de aquellas sociedades danzantes. Aunque continuasen constituyéndose en asociaciones compuestas por hombres y

²⁰ Lauro Loureiro, “*Jazz-Band e Fox-Trot*”, *Beira-mar*, 19 de agosto de 1923; y “Flor do Abacate”, *Gazeta de Notícias*, 8 de diciembre de 1921.

²¹ Cfr. “União das Flores”, *Correio da Manhã*, 23 de agosto de 1925; “Ameno Resedá”, *Gazeta de Notícias*, 23 de enero de 1925; y “Reinado de Siva”, *A Noite*, 8 de noviembre de 1926.

²² “João da Baiana”, *As vozes desassombradas do Museu*, op. cit., p. 52. En un estudio sobre la difusión del *maxixe*, Micol Siegel mostraba que los músicos como el propio João da Baiana hicieron de la música un medio para lidiar con las tensiones sociales y raciales del período, y enfatizaba las virtudes de la negritud (Siegel 2009: 89-91).

mujeres de pocos recursos, la moda de las *danzas modernas* generaba un visible aumento del interés por sus festejos. Un baile promovido en 1918 por el *Prazer das Morenas*, de *Bangu*, llegó a reunir 500 parejas, contra las pocas decenas que disfrutaban de ocasiones semejantes unos años antes. Otros, como el *Paraíso das Camélias*, de la región portuaria, alcanzaban lucros significativos con el arrendamiento del bar instalado en su sede, que rendía mensualmente al club la cuantía de ciento cincuenta mil *réis*, valor que correspondía a las mensualidades de cincuenta de sus socios.²³ Dado que la gran novedad de los bailes era la adopción de aquellas danzas, se trataba de una consecuencia de la incorporación de esa nueva musicalidad atlántica que incrementó aún más la fiebre danzante que ya venía desarrollándose en las décadas anteriores.

La orquesta que animó el baile de *Caprichosos da Estopa*, descrito en 1923 por Orestes Barbosa, fue resultado de esta tendencia. Conocido desde su fundación como un club “digno de atención” por el “buen gusto artístico” de sus bailes y desfiles, el grupo musical reunía instrumentos de viento, de cuerdas y de percusión para ejecutar las “polcas cadenciadas”, como fue descrito el mismo año por otro periodista.²⁴ Por más que las noticias no citasen el nombre de las nuevas *danzas modernas*, el énfasis en la cadencia musical resaltaba la forma moderna de ejecución de los ritmos que comenzaban a depender de un conjunto musical más elaborado que los tríos de *cavaquinho*, guitarra y piano predominantes hasta la década anterior. Bajo la influencia norteamericana, la orquesta incorporaba nuevos instrumentos de viento como el saxofón, que pasaba a hacerse presente en la “excelente *jazz-band* de la casa”. Sin embargo, no dejaba de constituirse como espacio de expresión de las prácticas percusivas que habían atraído el entusiasmo de sus frequentadores en las décadas anteriores, al promover en medio de la fiesta aquello que el cronista definía como un “*samba* espeluznante”.²⁵

Se explica, entonces, cómo el mismo tipo de baile que Lima Barreto atacaba como un extranjerismo contrario a las tradiciones locales podía ser caracterizado por Orestes Barbosa a través de imágenes peculiares y exóticas que remitían a la

²³ “Gremio Carnavalesco prazer das Morenas de Bangu”, *A Época*, 3 de enero de 1918; “Escritura de arrendamento do bar da Sociedade Familiar Dançante Carnavalesca Paraíso das Camélias”, *Arquivo nacional*, 14°. Ofício de Notas, Livro 84, Folha 73, Rolo nº 005.013-77; y “Estatutos da Sociedade F. D. e Carnavalesca Paraíso das Camélias”, *Arquivo nacional*, IJ6 648.

²⁴ “Caprichosos da Estopa”, *Gazeta de Notícias*, 8 de febrero de 1921; y “Caprichosos da Estopa”, *Jornal do Brasil*, 13 de marzo de 1923.

²⁵ “Caprichosos da Estopa”, *A Manhã*, 3 de noviembre de 1926; y Barbosa, Orestes, “Um baile na S. D. F. Caprichosos da Estopa”, *op. cit.*, p. 77.

fuerza de las culturas negras en la ciudad. Si en la década de 1920 esos clubes efectivamente pasaron a adoptar ritmos e instrumentos que nada tenían de nacionales, en diálogo explícito con el tipo de música que tenía éxito en otros países, el perfil social y racial específico de aquellos que más explícitamente incorporaban esta nueva musicalidad acabó por conferirle una evidente marca negra. Para evidenciar esta característica, Barbosa definía las músicas ejecutadas en los salones del club como *samba*, remitiéndose a un término que apuntaba a una tradición musical que él juzgaba como propia de los hombres y mujeres negros que participaban de bailes como el de *Caprichosos da Estopa*.

Orestes Barbosa no estaba solo en esa postura. Muchos otros periodistas pasaron en aquellos años a usar la palabra *samba* para nombrar aquella musicalidad, como mostraba en el año siguiente otra noticia sobre los *Caprichosos da Estopa* que resaltaba “un nuevo e interesante *sambinha*” tocado en sus fiestas.²⁶ Esta opción fue fruto de la adopción del término por parte de los artistas negros que participaban en la industria fonográfica, en especial a partir de la grabación de la música “*Pelo telefone*” por Donga en 1917 (Sandroni, 2001: 118-130). Por más que a lo largo de las décadas anteriores los socios de los pequeños clubes danzantes de la ciudad hubieran intentado alejarse de los estigmas asociados a la herencia negra, diferenciando sus bailes de los antiguos *batuques*, el interés creciente del mundo letrado por el supuesto primitivismo musical de base africana transformaba la palabra *samba* en un término susceptible de nuevas posibilidades de afirmación (Garramuño, 2007; Domingues, 2010).

Como había ocurrido con el tango, el *fox-trot* y el propio *maxixe*, todos asociados a la herencia negra, el *samba* comenzaba a representar una más de las “danzas modernas” incorporadas al repertorio de los bailes de esos clubes. En 1920 un cronista de la revista *Fon-fon* que se acercó a un baile de la sociedad *Lírio do Amor*, formada por trabajadores negros de Botafogo, destacaba el *samba* animado, ejecutado por el “trío de Manduca”, caracterizado como un *crioulo* de gran talento en la guitarra. Al año siguiente, un baile promovido por el *Reinado de Siva* era descrito por un redactor del periódico *A Rua* como “un torrente de *sambas* que se desgreñó”, compuesto por “*sambas* cada vez más inquietos que arrastraban a todo el mundo imperceptiblemente”. Mientras tanto, en los salones del *Corbeille de Flores*, del barrio de Catete, otro cronista afirmaba que los presentes “cantaban marchas y *sambas* ahora en boga, dando

²⁶ “Pelos Ranchos”, *Jornal do Brasil*, 13 de febrero de 1924. En el mismo sentido, ver “Caprichosos da Estopa”, *Gazeta de Noticias*, 23 de enero de 1925.

así mayor animación, más vida, a aquella fiesta ya de por sí tan ruidosa”. Con eso, reconocía la novedad de la valorización de aquel tipo de música.²⁷

Al final de la década de 1920, el término *samba* había pasado a asociarse definitivamente a los festejos promovidos por los clubes danzantes formados por los trabajadores negros de la ciudad. Distantes de cualquier esencialismo, sus entusiastas mostraban comprenderlo como uno más de los frutos del intercambio musical que acostumbraban promover en sus salones desde fines del siglo anterior, para disgusto de tradicionalistas como Lima Barreto. En efecto, con una banda formada por instrumentos distantes de las tradiciones musicales de base africana, como la trompeta y el banjo, los músicos de *Endiabrados de Ramos* se proponían en 1929 “armonizar” los “*sambas y foxes*” que tocaban indistintamente en sus festejos, en un patrón que se volvía común en varios clubes del género.²⁸

El orgullo del mestizaje

La noche del 9 de enero de 1927 fue de fiesta en *Bangu*. Al son de un conjunto formado por veinte de los más renombrados músicos de la zona suburbana de Río de Janeiro, fue realizado en esa fecha un “animadísimo” baile en los salones del *Grêmio Dançante Carnavalesco Prazer das Morenas*. El primer objetivo de la jornada era promover un “beneficio” a favor de doña Lydía Freire, que pasaba dificultades financieras debido al fallecimiento reciente de su hijo, el flautista Nicanor Freire, presencia frecuente en los festejos del club. Las muchas parejas que danzaban en la ocasión, “en un verdadero móvil perpetuo” –de acuerdo con la expresión entusiasmada de un cronista del *Jornal do Brasil*–, vivían así en aquella noche otra de las muchas jornadas de alegría y diversión que marcaban las actividades de la asociación.²⁹

Bailes como esos ya no eran una novedad en la vida de los habitantes del barrio. Fundado en marzo de 1910, el *Prazer das Morenas* era una más de las asociaciones danzantes que habían surgido en los primeros años del siglo XX en *Bangu*. Así como el *Flor da Lira* y el *Flor da União*, su dirigencia contaba con el apoyo de los directivos de la fábrica textil instalada en la vecindad, en la

²⁷ “As pastorinhas da S. D. R. Lyrio do Amor”, *Fon-fon*, 25 de diciembre de 1920; “Pelos clubes”, *A Rua*, 9 de diciembre de 1921; y “Corbeille de Flores”, *Gazeta de Noticias*, 8 de diciembre de 1921.

²⁸ “Endiabrados de Ramos”, *A Noite*, 30 de enero de 1929.

²⁹ “Prazer das Morenas de Bangu”, *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 12 de enero de 1927.

cual trabajaban casi todos sus socios. Como sus congéneres, el club ofrecía para los operarios que allí residían bailes mensuales marcados por el “buen orden, respeto y alegría”, los cuales reunían a los trabajadores locales para danzar al son de polcas, valsas y *maxixes*.³⁰ Eventos danzantes como aquel de 1927 se habían transformado en parte de la experiencia de sus moradores, como reconocía un antiguo frecuentador de esas fiestas al recordar décadas después que “a la noche la gente se divertía danzando o apreciando las retretas de la Sociedad Musical” (Guimarães, 1996).

Aun así, la fiesta promovida por el *Prazer das Morenas* asumía, a los ojos del periodista que la describió, una característica especial, dada la animación musical allí ejecutada. “La ruidosa *jazz-band* ‘*Eu não Disse?*’ no dio un minuto de tregua a los bailarines, con sus variadísimos *sambas* y *fox-trots* ultramodernos”, relataba el repórter.³¹ Los miembros del club reproducían con eso un tipo de musicalidad ya ejecutada en eventos anteriores, pero que pasaban a ser animados por otras *jazz-bands* que tocaban “las novedades musicales” del momento, con un “vasto repertorio de *sambas* modernos” (expresión que connotaba por sí sola el carácter innovador del ritmo). Como resultado, los bailes promovidos por el *Prazer das Morenas* comenzaban a atraer pequeñas multitudes en días de baile, a punto de dejar “intransitable” la calle. El club pasó a ser conocido como “el líder de la juerga y del placer”.³²

El éxito de la musicalidad nombrada como *samba* en esos salones todavía se mostraba en contradicción con la mala voluntad de sectores del mundo letrado contra el *samba*. Desde mediados de la década de 1910, cuando comenzaron a aparecer las primeras tentativas de positivar el nuevo ritmo entre los círculos letrados, se afirmaba con fuerza la oposición de figuras destacadas como Rui Barbosa. En un discurso de 1914, en el que criticaba al entonces presidente de la república Hermes da Fonseca por la exhibición en el palacio presidencial de un baile asociado con negros, reclamaba que esta danza sería “hermana gemela del *batuque*, del *cateretê* y del *samba*”, y por eso no era digna de figurar en

³⁰ “Grêmio Carnavalesco Prazer das Morenas”, *A Época*, 29 de enero de 1913; “Grêmio Carnavalesco Prazer das Morenas do Bangu”, *Gazeta de Notícias*, 20 de febrero de 1917; y “Grêmio Carnavalesco Prazer das Morenas de Bangu”, *A Época*, 3 de enero de 1918.

³¹ “Prazer das Morenas de Bangu”, *Jornal do Brasil*, 12 de enero de 1927.

³² “Prazer das Morenas”, *Jornal do Brasil*, 3 de febrero de 1925; “Prazer das Morenas de Bangu”, *Jornal do Brasil*, 21 de abril de 1926; “Prazer das Morenas de Bangu”, *O Imparcial*, 31 de agosto de 1927; “Prazer das Morenas de Bangu”, *Jornal do Brasil*, 19 de junio de 1926; “Prazer das Morenas de Bangu”, *O Imparcial*, 29 de enero de 1926; y “Prazer das Morenas”, *O Paiz*, 30 de enero de 1924.

lugar tan solemne (Barbosa, 1973: 344). En las páginas policiales de la prensa comercial, el término continuaba siendo utilizado a mediados de la década de 1920 como sinónimo de confusión, en especial, de aquella resultante de la reunión de hombres y mujeres negros, como los que promovieron en 1924 una *batucada* en la distante Barra da Tijuca que acabó en conflicto.³³ Al contrario del consolidado *maxixe* —que ya entonces era ejecutado regularmente tanto en los salones elegantes como en los palcos teatrales de la ciudad, siendo descrito en 1911 por João do Rio como el “ritmo de la alegría nacional”, cuyo “exotismo” dado por su origen negro constituiría un elemento singular de Brasil—,³⁴ el *samba* se presentaba a comienzos de la década de 1920 como categoría en disputa, cuyo sentido era pasible de diferentes apropiaciones.

A aquellas alturas, sin embargo, ya se anunciaban las transformaciones del patrón musical de esos pequeños clubes que resultarían en la afirmación de una musicalidad más próxima a aquella que animó el baile de 1927 del *Prazer das Morenas*. El propio João do Rio reconocía en su crónica que a comienzos de la década de 1910 el *maxixe* comenzaba a entrar en decadencia en Río de Janeiro. Aunque estuviera próximo el momento de su mayor consolidación en Europa, a partir de las conocidas presentaciones estilizadas del ritmo realizadas en 1914 en París por el bailarín Duque (Topine, 2018), en las calles y salones de la capital federal el *maxixe* estaba perdiendo importancia. “El *maxixe* murió”, declaraba el cronista con cierta exageración, y afirmaba que “apenas en los clubes carnalescos” el ritmo persistía con alguna fuerza. Debido al éxito del ritmo en el exterior, el cronista se esforzaba por demarcar el carácter nacional de la danza, vista por él como “fruto exótico” proveniente del “pueblo”. Sin embargo, terminaba reconociendo la imposibilidad de su afirmación como un ritmo efectivamente nacional.

En parte eso se debía a una peculiaridad señalada al año siguiente por la pluma de Paulo José, otro cronista que se dedicó al tema: el hecho de que, incluso entre sus defensores, el *maxixe* fuese asociado directamente a un grupo social específico, constituido por los trabajadores *negros y pardos* de la capital federal. “Nadie en la capitales civilizadas toma empresas teatrales como representativas de los países”, explicaba el cronista para rebatir la mala voluntad de aquellos que se quejaban de que el país pudiese ser representado en el exterior por “artistas negros” que ejecutaban aquel ritmo. En su perspectiva, tomar al país por esos artistas sería una “calamidad” comparable con aquella que ocurriría “si se

³³ “À hora do samba”, *A Noite*, 23 de junio de 1924.

³⁴ João do Rio, “O fim do maxixe”, *A Noticia*, 5 de agosto de 1911.

detuviera a pensar que Francia es, por ejemplo, el tablado del *Palace-theatre*".³⁵ Mostraba con esta irrazonable comparación que, para sujetos de su posición, el *maxixe* podría afirmarse como una danza brasilera, pero no tendría el poder de representar la nacionalidad como un todo.

Esa diferencia ayuda a explicar el aumento del interés de los hombres y mujeres que frecuentaban clubes como el *Prazer das Morenas* por el *samba*. En un momento en el cual la industria fonográfica instalada en varias ciudades de América comenzaba a apostar por la singularidad de los ritmos locales, la difusión internacional de esas músicas pasaba a ser presentada como propia de cada nacionalidad. Era lo que también sucedía con el tango: menospreciado en las décadas anteriores por las élites de Buenos Aires por su origen popular, pasaba a ser valorizado por cronistas locales que dejaban de verlo como una marca de vergüenza para asumirlo como un legítimo producto nacional, capaz de representar a todas las clases (lo que permitió que el término, hasta entonces utilizado para nombrar músicas modernas tocadas de formas diversas en diferentes localidades, se transformase en el mercado musical en marca esencial de la cultura argentina).³⁶ Se afirmaba, a través de la música, el estilo nacional de cada país, expresado en ritmos formados por una amalgama musical capaz de representar la nacionalidad como un todo (Cañardo, 2017; Cowley, 1996; Garabís, 2000; Rivera, 2009; Karush, 2017).

En ese contexto, los músicos que registraban sus composiciones para las discográficas instaladas en Brasil, en gran parte los mismos que tocaban en los bailes de los pequeños clubes de la ciudad, pasaron a apostar por el *samba* como nueva marca de la musicalidad local. Era el caso del instrumentista negro Aristides Julio de Oliveira, conocido como *Moleque Diabo*. Empleado como sirviente de los Correos en la década de 1920, había desarrollado su formación musical a lo largo de la década anterior, cuando era soldado del Batallón Naval. Al reconocer su talento con los instrumentos de cuerda e "inclinaciones especiales para el *jazz-band*", el comandante de su batallón no solo lo colocó en la banda de la corporación, sino que también resolvió enviarlo a los Estados Unidos para "perfeccionar sus conocimientos del género". Allí tuvo la chance, según relatos del período, de tocar con algunas de las "principales *jazz-bands* norteamericanas" y desplegar su talento con el banjo. A su vuelta, ganó prestigio en los círculos musicales de la ciudad como "el primer tocador de banjo

³⁵ Paulo José, "O instante. Patriotismo", *Gazeta de Notícias*, 11 de mayo de 1912.

³⁶ Yacaré, "El imperio del tango", *Crítica* (Buenos Aires), 18 de julio de 1915.

en Río”, y comenzó a participar en muchas de las orquestas que animaban los bailes promovidos por los clubes de la ciudad.³⁷

Fue como resultado del prestigio alcanzado en esos salones que *Moleque Diabo* fue entrevistado en 1925 por un reportero de *O Jornal* para hablar sobre el *samba*, como parte de una serie de reportajes que intentaban presentar a los lectores una reflexión sobre el nuevo ritmo que se consolidaba. Como otros entrevistados, intentó alejar el *samba* del prejuicio con el que todavía se lo asociaba. “El *samba* no es tan feo como lo pintan los aficionados de otras danzas. Es elegante y gracioso, a mi entender”, defendía el músico. Resaltaba, sin embargo, que se refería a una lectura específica del sentido del *samba*, como una de las danzas modernas del período, y se apartaba de las imágenes tradicionalmente asociadas al término. Para él, aquello que muchos llamaban *samba*, en especial en Río de Janeiro, sería un simple “*batuque* disfrazado”, en el que “todo el mundo salta, pero no danza”. Al valorizar el carácter armónico del nuevo ritmo, que se prestaba tanto como otros a las danzas de salón, promovía una resignificación de su sentido, de modo de alejarlo de las imágenes primitivas con las que solía ser asociado.³⁸

El propio *Moleque Diabo* explicaba que esa diferencia era fruto de una historia de intercambios que hizo del *samba* algo bien distinto de los antiguos *batuques*. “Cuanto más educados seamos, cuanto más fina sea nuestra educación, más educado será el *samba*, más pronunciado y delicado nuestro gusto”, afirmaba el músico. Formado musicalmente en tradiciones diversas, que iban desde los propios *batuques* locales a las agrupaciones musicales modernas de los Estados Unidos, identificaba en esas conexiones y entrecruzamientos la base del nuevo ritmo. Por más que resaltase que el *samba* precisaba “conservar la reminiscencia africana” para mantener su peculiaridad, observaba la necesidad de una “tonada propia” que adaptara aquella tradición a formas musicales más elaboradas. La “técnica del *samba*” no se resumía al énfasis rítmico en la percusión, ni “en la melodía que todo el mundo puede silbar”, sino en una mixtura armoniosa entre esas diferentes tradiciones musicales.

³⁷ “Moleque Diabo morreu”, *A Noite*, 5 de febrero de 1938; “Comercial Club”, *Jornal do Brasil*, 15 de agosto de 1923; “Rio Club”, *Jornal do Brasil*, 29 de julio de 1925; “É Moleque Diabo mas não foi preso nem é ladrão”, *Diário da Noite*, 4 de enero de 1936; “Suicidou-se um servente dos Correios e Telégrafos”, *Diário de Notícias*, 6 de febrero de 1938; “Suicidou-se Moleque Diabo”, *Diário Carioca*, 6 de febrero de 1938; y “Suicidou-se Moleque Diabo”, *Jornal do Commercio*, 6 de febrero de 1938.

³⁸ “Os reis do choro e do samba”, *O Jornal*, 10 de febrero de 1925.

Esta característica permitía que el *samba*, a los ojos de músicos negros como *Moleque Diabo*, pudiese caracterizarse como una musicalidad propia de un país de diferencias tan profundas como Brasil. Incluso reconociendo que podía tener “algunos movimientos que desagradan a esa gente que solo piensa en maldad, en lascivia y ve inmoralidad en todas partes”, veía en esas características una marca “de nuestra alma y de nuestra gente”, lo que lo transformaba en un ritmo “típicamente nacional”. Al diferenciar el *samba* de las canciones que solían identificar a las personas negras, dijo que era “tan nacional para nosotros como el suelo inglés lo es para Inglaterra”, con lo que buscaba demarcar su capacidad de representar la nacionalidad como un todo. Así, el *samba* pasó a ser definido por músicos negros, como Aristides Julio de Oliveira, como un ritmo esencialmente local, en el que se armonizaban las diferentes tradiciones musicales de la sociedad brasilera.

Al identificar explícitamente el nuevo ritmo como fruto de la mixtura entre esas diferentes tradiciones, músicos como *Moleque Diabo* resignificaban el término al atribuirle una marca general capaz de englobar al conjunto de la sociedad, sin restringirse a un grupo particular. Al contrario del *maxixe*, visto por muchos hombres de letras como “cosa de verdulero, de cocina de pobre”, como la legumbre que adoptaba el mismo nombre,³⁹ el nuevo ritmo se afirmaba como nacional en un proceso que tuvo en los salones de esos pequeños clubes danzantes un espacio fundamental. Por ese motivo, en 1921 los admiradores de clubes como el *União das Flores* trataban el *samba* tocado en sus salones como “la más genuina danza brasilera”.⁴⁰

Como fruto de esa mixtura se presentó, en 1927, la *jazz-band* que animaba la fiesta del *Prazer das Morenas*, en la que se destacaron instrumentos de viento como el saxofón tocado por el músico Ludovico Poncio. Como el propio *Moleque Diabo*, formado en medio de los intercambios atlánticos que hicieron de él un especialista en el banjo tocado en las *jazz-bands*, la orquesta del club era la expresión de una mixtura que garantizaba la originalidad y el éxito de los “*sambas* modernos” que animaban sus salones.⁴¹ Los miembros del *Prazer das Morenas* afirmaban con ello una perspectiva que, si tenía en la música su cara más visible, definía de manera más amplia la propia marca del club, lo que afirmaba los lazos de solidaridad forjados por el conjunto de sus socios. Según los documentos presentados a la Policía en 1921 para pedir su licencia de funcionamiento, el club era uno de los tantos que tenía como una de sus características la fuerte presencia de hombres y mujeres afrodescendientes. De

³⁹ Ribaixinho, “Tangos e maxixes”, *Careta*, 4 de julio de 1925.

⁴⁰ “União das Flores”, *A Rua*, 19 de noviembre de 1921.

⁴¹ “Prazer das Morenas de Bangu”, *Jornal do Brasil*, 12 de enero de 1927.

los cinco directores que tenían su nombre y ocupación revelados en esa ocasión, tres se presentaban como “pardos” y dos como “negros”.⁴²

Frente a esa preponderancia de negros y pardos en el club, el propio nombre escogido para el gremio se mostraba significativo. Al definirlo, sus socios se mostraban atentos a los debates sociales del período, en especial, aquellos resultantes de las teorías raciales que se habían afirmado entre los hombres de letras brasileiros desde finales del siglo anterior. Más que establecer distinciones innatas entre las supuestas razas presentes en Brasil, tales teorías apuntaban a una inevitable degeneración que sería consecuencia de los cruzamientos raciales, en un mal que, para algunos exponentes del pensamiento científico racial, como Nina Rodrigues, se expresaba en la figura de la “clásica mulata brasileira”. Derivado del término *mula* –animal que por ser un híbrido entre el caballo y el burro es incapaz de reproducirse–, *mulata* expresa el sentido de la degeneración atribuida por Rodrigues a las mujeres mestizas. Si estas no eran infértiles como el animal, llevarían las marcas de una degeneración moral, expresada en una “excitación genésica”, que llevaba a definir a esas mujeres como “un tipo anormal”. El médico era acompañado en ese raciocinio por intelectuales como José Veríssimo, que reclamaba sobre la “depravada influencia” ejercida por la mulata “en el debilitamiento” del carácter nacional, y Silvio Romero, para quien esta sería el “fermento del afrodisismo patricio” que podría disolver la “virilidad física y moral” de los brasileiros (Rodrigues, 1894). Se definía con eso una imagen erotizada y sensual de la mujer afrodescendiente que marcaría a partir de entonces las representaciones letradas, como mostraba en 1925 un artículo del escritor Álvaro Sodré sobre “esos tipos irreverentes de *mulatinhas*, esas flores de los conventillos y de las posadas” que, al dejar en los días de carnaval sus “barrios distantes” para exhibirse por las calles “vistiendo mantos de sencillas fantasías, formas desnudas y ojos ardientes”, serían víctimas de las “tentaciones de la capital, en un medio súper civilizado”.⁴³

Aunque indirectamente los socios del *Prazer das Morenas* dialogaban con ideas como estas al escoger el nombre de la asociación, se puede notar, en primer lugar, una forma de nombrar a las mujeres mestizas que busca escapar de la negatividad asociada al término *mulata*. Al optar por definir las como *morenas*, sus miembros apuntaban a la idea del mestizaje racial, pero sin asociarlas a la degeneración. Además, el nombre de la asociación promovía una curiosa inversión en relación con las imágenes asociadas en general a tales mujeres.

⁴² *Arquivo nacional*, IJ6 786.

⁴³ Álvaro Sodré, “Página da cidade”, *Fon-Fon*, 7 de marzo de 1925.

Habitualmente vistas desde el punto de vista blanco y masculino como simples fuentes de placer, aparecían en el nombre del nuevo club como beneficiarias de las alegrías resultantes de las actividades danzantes del gremio. Al cantar positivamente a la belleza de las morenas y al alejarlas de la lascivia y la sensualidad con las que eran retratadas por otras miradas, esos clubes danzantes trataban así de valorizar a sus propias integrantes.

La opción de los miembros de ese tipo de club por los “*sambas* modernos” que animaban el baile de 1927 adquiere un sentido aún más preciso. Así como ellos intentaban afirmar el valor de los cruzamientos raciales que resultaban en las *morenas* que lo componían, trataban también de garantizar el espacio y la legitimidad de las tradiciones musicales de sus antepasados. Al integrarlas armónicamente con otras tradiciones musicales, daban forma a una musicalidad que se pretendía moderna y nacional, que sería capaz de representar y agradar a diferentes grupos sociales. Entre la afirmación como nacional de una musicalidad hecha de intercambios, que tenía entonces en los “*sambas* modernos” tocados en sus salones su principal forma de expresión, y la valorización de un perfil racial de sus integrantes que eran entonces objeto de las más abiertas críticas por parte del mundo letrado, se configuraba la novedad de la postura adoptada por clubes como el *Prazer das Morenas*.

Como medida del éxito de esa operación, que garantizaba el prestigio de los bailes promovidos en sociedades como el *Prazer das Morenas*, muchos de los músicos negros que participaron de ese proceso empezaron a alcanzar un papel destacado en el escenario musical carioca. Siendo trabajadores, se habían limitado hasta entonces a hacer de la música una práctica lúdica, de la cual pocos conseguían obtener su sustento. A partir del momento en que esas nuevas danzas modernas se afirmaron en los salones, comenzaron a destacarse por la singularidad de su música y alcanzaron un prestigio poco común para las personas de su clase y color. Las notas periodísticas que divulgaban los bailes comenzaron a anunciar el nombre de algunos de esos instrumentistas de prestigio para garantizar la asistencia del público, como hacía en 1921 el *Iaiá das Marimbas*, que al anunciar uno de sus festejos señalaba la presencia del “popular pianista *Bequinho*”, mención que bastaría “para garantizar el éxito de la fiesta”; y el *Reinado de Siva*, que anoticiaba que su baile sería animado por el “conocido y competente pianista *Pequenino*”, descrito como “el alma de todas las fiestas”. Incluso mujeres como “la pianista Carmem”, que tocó en 1928 en uno de los

bailes de *Caprichosos da Estopa*, eran presentadas como figuras destacadas de la orquesta, algo que parecía impensable algunos años antes.⁴⁴

Valorizados no solo por su talento musical, sino también por la animación y originalidad en el modo con que ejecutaban sus instrumentos, algunos de esos instrumentistas pasaron a destacarse en el universo de los pequeños clubes danzantes y construyeron carreras exitosas. Fue el caso de un joven flautista que participó en 1911 de la banda que animó uno de los bailes realizados por *Filhas da Jardineira*, un club del barrio portuario y obrero de *Saúde*:

Imagen 2. Filhas da Jardineira



Fuente: *Revista da Semana*, 18 de febrero de 1911.

Semejante a muchas otras publicadas en la prensa del período, la fotografía mostraba el tipo de orquesta habitual antes de la incorporación de instrumentos del jazz norteamericano. Entre las guitarras y tubas que componían el grupo, aparecían dos flautas, una de ellas en las manos de un joven negro casi escondido detrás de la cabeza de un adulto. Alfredo Vianna, nieto de una africana, tenía entonces doce años. Su padre, también músico, lo llevaba a los bailes en

⁴⁴ “Iaiá das Marimbas”, *Gazeta de Noticias*, 20 de agosto de 1921; “Reinado de Siva”, *Gazeta de Noticias*, 8 de diciembre de 1921; y “Caprichosos da Estopa”, *A Noite*, 31 de enero de 1928.

los que iba a tocar. No obstante, aquella no era la primera vez que se presentaba como músico de una orquesta, para la cual fue invitado por su profesor de música. A pesar de su edad, el joven Vianna fue una de las atracciones del baile. “Alfredo Vianna deleitó a toda aquella masa compacta que llenaba los salones de las *Filhas das Jardineiras*”, afirmó el cronista del *Jornal do Brasil* al relatar sus impresiones sobre la fiesta. Estimulado por ese éxito inicial, el joven recordaría que a partir de entonces “iba siempre a tocar en bailes”, por lo que se volvió presencia frecuente en ese tipo de clubes.⁴⁵

A partir de ahí, Alfredo Vianna no sería más llamado por su nombre de nacimiento, sino por el apodo con el que se consagraría como uno de los mayores nombres de la música brasileira: *Pixinguinha*. Ya en su temprana juventud, llegó a publicar las partituras y a grabar algunas de sus primeras composiciones.⁴⁶ A partir de 1920, cuando las pequeñas sociedades danzantes de la ciudad comenzaron a sofisticarse musicalmente a través de la incorporación de nuevos ritmos e instrumentos, pasó a ser llamado con más frecuencia para componer muchas de las orquestas que se presentaban en los bailes. Era el caso de *Reinado de Siva*, que en aquel entonces animaba sus fiestas con el “viento soberano de su flauta encantada”, lo que garantizaba el entusiasmo de todos los presentes. “La flauta mágica de *Pixinguinha* ha tenido y continuará teniendo éxito en *Reinado de Siva*”, afirmaba el propio *Vagalume*, también admirador de su música.⁴⁷ Pasó a presentarse como flautista y a participar de la vida social de muchos clubes similares, como sugería una de las integrantes de *Filhas da Jardineira*, que llegó a enamorarse de él.⁴⁸

Pixinguinha acabó por ser asociado, aun contra su voluntad, al movimiento musical que resultó en la afirmación del *samba* como ritmo nacional. Invitado a dar su testimonio sobre el tema en la misma serie de reportajes sobre “los reyes del *choro* y del *samba*” en la que fuera entrevistado *Moleque Diabo*, el flautista trataba de alejarse de esa asociación. Señalando que aquella era su primera entrevista, explicaba que habiendo iniciado sus presentaciones en fiestas y bailes por invitación de su profesor Irineu de Almeida, recién había

⁴⁵ “Sociedade Carnavalesca Filhas da Jardineira”, *Jornal do Brasil*, 26 de febrero de 1911; y “Pixinguinha”, *As vozes desasombradas do Museu*, op. cit., pp. 14-16.

⁴⁶ “Dominante”, *Careta*, 25 de diciembre de 1914; y “Novidades musicais”, *Correio da Manhã*, 5 de noviembre de 1916.

⁴⁷ “Os foliões em preparativos”, *A Noite*, 21 de diciembre de 1920; “Indiscrições”, *Jornal do Brasil*, 3 de diciembre de 1920.

⁴⁸ “Flor Tapuia”, *A Rua*, 7 de febrero de 1924; “Club C. Flor do Abacate”, *Jornal do Brasil*, 24 de julio de 1924; y “João da Baiana”, *As vozes desasombradas do Museu*, op. cit., p. 41.

comenzó a considerarse “músico de verdad” después de presentarse en un baile en Jacarepaguá en el que habría superado a “un conocido flautista” en la presentación de la “difícil polca *Língua de Preto*”, a partir de lo cual empezó a recibir invitaciones para exhibiciones profesionales. “Mi color, o mi tamaño y la flauta me volvían interesante”, reconocía el músico para explicar el éxito a partir de entonces. Mientras la prensa lo asociaba al *samba* por su color, el flautista insistía en diferenciarse del ritmo. “El músico, de hecho, debe, por amor al arte, condenar el *samba*, por colaborar en la restricción del pensamiento musical”, explicaba *Pixinguinha*, refiriéndose todavía a una concepción más tradicional sobre el ritmo que lo asociaba a los *batuques*, lo que lo llevaba a describirlo como “música primitiva”. Sin negar su valor tradicional, defendía así que “el *samba* debe, apenas, servir de motivo” para elaboraciones musicales complejas, pues la buena música debería tener “amplitud y profundidad de expresión”.⁴⁹

Por más que intentase alejarse de los estigmas todavía asociados al *samba*, *Pixinguinha* se mostraba en sintonía con los movimientos realizados en los salones de esos clubes danzantes que deliberadamente condimentaban las tradicionales percusiones negras con las novedades musicales modernas del mundo atlántico. No por casualidad el propio *Pixinguinha*, así como sucediera con *Moleque Diabo*, reconocía la importancia de su gira por el exterior años antes con los *Oito Batutas*, grupo que formara para presentarse en los cines de la ciudad. “Ese admirable bribón fue para Europa tocando flauta y volvió solista de saxofón”, señalaba en el mismo reportaje el *Patápio Silva*, y resaltaba que “el saxofonista felizmente nada le debe al flautista”. Fue con esa formación que habría pasado a ejecutar “*rig-times*, *fox-trots* y tangos argentinos en boga”, con lo que se mostró directamente ligado al proceso de mixturas musicales que estaban por cambiar el sentido del *samba* (Bessa, 2010).

Polémicas como estas mostraban que, lejos de configurar un ritmo con características objetivamente definibles, el *samba* era una designación más general, cuyo sentido estaba todavía en disputa y era asociado a una musicalidad sincopada de marca negra que pasaba a ser vista como esencialmente nacional. Mientras *Pixinguinha* intentaba alejarse del término, era de ese mismo universo musical que salían en el período otros músicos contemporáneos que reivindicarían su asociación al *samba*. Incluso compositores que todavía eran jóvenes durante el momento de auge de esos clubes, como *Cartola*, no dejaron de sufrir su influencia: habitualmente asociado al inicio de la historia del *samba* de Río de Janeiro, reconocía posteriormente su relación estrecha con el *Club dos*

⁴⁹ “Os reis do choro e do samba”, *O Jornal*, 15 de enero de 1925.

Arrepiados, una de las sociedades danzantes formadas por los trabajadores de la Fábrica *Aliança* de la que participaba su padre, empleado de la fábrica textil local, de la que obtuvo la inspiración para sugerir los colores verde y rosa para la *Mangueira* (Silva, Cachaça y Oliveira Filho, 1980: 34).⁵⁰

Celebrados a lo largo de los años siguientes como verdaderos precursores del *samba*, músicos como ellos recogían los frutos del proceso de afirmación del sentido nacional de aquella musicalidad, a la que ayudaron a legitimar en bailes como aquel promovido en 1927 por *Prazer das Morenas*. Celosos de la mixtura que promovían entre la herencia africana y los patrones culturales de base europea, los trabajadores y trabajadoras reunidos en gremios del género celebraban el éxito de su musicalidad, lo que les garantizaba un espacio propio de manifestación de sus costumbres y aspiraciones recreativas. Por más que esos clubes no dejaran de afirmar su marca negra, como mostraría años después *Flordó Abacate* al ceder su sede para la reunión de fundación de una organización política, la *Frente Negra no Rio de Janeiro* (Domingues, 2018), sus socios los empleaban para afirmar desde abajo una imagen inclusiva de la nacionalidad. Mucho antes de la valorización del mestizaje, que se afirmaría a partir de 1933 en la obra de Gilberto Freyre, ese orgullo moreno que *Prazer das Morenas* se proponía representar fue reconocido en 1926 por un redactor del *Jornal do Brasil* como un verdadero “campeón de la originalidad”.⁵¹

Bibliografía

- Abreu, Martha (2010). “O ‘crioulo Dudu’: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. *Topoi*, vol. 11, nº 20, enero-junio, pp. 92-113.
- (2017). *Da Senzala ao Palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Abreu, Martha y Dantas, Carolina (2007). “Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920”. En Carvalho, José Murilo (org.), *Nação e cidadania no Império: novos horizontes*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Alencar, Edigar de (1981). *Nosso Sinhô do samba*. Río de Janeiro: Funarte.

⁵⁰ Sobre la participación del padre de *Cartola* (llamado Sebastião Joaquim de Oliveira) en *Arrepiados*, ver “Rancho Bloco dos Arrepiados”, *Correio da Manhã*, 21 de febrero de 1917.

⁵¹ “Prazer das Morenas de Bangu”, *Jornal do Brasil*, 14 de marzo de 1926.

- Barbosa da Silva, Marília; Cachaça, Carlos y De Oliveira Filho, Arthur (1980). *Fala Mangueira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Barbosa, Orestes (1993). “Um baile na S.D.F. Caprichosos da Estopa”. En *Bambambã*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura.
- Barbosa, Rui (1973). *Obras completas de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, vol XLI, t. II.
- Bessa, Virgínia de Almeida (2010). *A escuta singular de Pixinguinha. História e Música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. San Pablo: Alameda.
- Cañardo, Marina (2017). *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria fonográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Cowley, John (1996). *Carnival, Canboulay and Calypso. Traditions in the making*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cunha, Maria Clementina P. (2001). *Ecossistemas da folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. San Pablo: Companhia das Letras.
- (2005). “De sambas e passarinhos: as claves do tempo nas canções de Sinhô”. En Chalhoub, Sidney; De Miranda Pereira, Leonardo y De Souza Neves, Margarida, *História em Causas Miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp.
- (2016). *Não tá sopa. Samba e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Domingues, Petrônio (2010). “A Vênus negra: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica”. *Estudos Históricos*, vol. 23, nº 45, enero-junio, pp. 95-124.
- (2018). “Tudo pelo Brasil; tudo pela raça: a Frente Negra Carioca”. *Estudos Históricos*, vol. 31, nº 65, septiembre-diciembre, pp. 327-348.
- Farias, Juliana (2007). “Entre feitiços e curas: A trajetória de Assumano Henrique Mina Brasil (1880-1933)”. En Porto, Ângela (org.), *Doenças e escravidão: sistema de saúde e práticas terapêuticas*. Rio de Janeiro: Casa de Oswaldo Cruz/Fundação Oswaldo Cruz.
- Fenerick, José (2005). *Nem do samba, nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. San Pablo: Annablume.
- Fernández Rosa, Cristina (2020). “The Curious Case of Maxixe Dancing: From Colonial Dissent to modern fitness”. *Atlantic Studies*, vol. 17, nº 1, pp. 13-39.

- Franceschi, Humberto (2002). *A Casa Edison e seu tempo*. Río de Janeiro: Sarapuí.
- Freyre, Gilberto (2003 [1933]). *Casa grande e senzala*. San Pablo: Graal.
- Garabís, Juan Otero (2000). *Nación y ritmo: descargas desde el Caribe*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gomes, Tiago de Melo (2004). *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Guimarães, Murillo (1996). *Uma rua chamada Ferrer*. Río de Janeiro: Grêmio Literário José Mauro de Vasconcelos.
- Hertzman, Marc (2013). *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil*. Durham: Duke University Press.
- Karush, Matthew (2017). *Musicians in Transit: Argentina and the Globalization of Popular Music*. Durham: Duke University Press.
- Lima Barreto, Alfonso (1922). “Bailes e divertimentos suburbanos”. *Gazeta de Notícias*, febrero.
- Matallana, Andrea (2008). *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo.
- McCann, Bryan (2004). *Hello Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press.
- Nascentes, Antenor (1922). *O linguajar carioca em 1922*. Río de Janeiro: Sussekind de Mendonça & Cia.
- Pederneiras, Raul (1946). *Geringonça carioca. Verbetes para um dicionário de gírias*. Río de Janeiro: F. Briguet.
- Pixinguinha (1970). *As vozes desassombradas do Museu*. Río de Janeiro: Museu da Imagem e do Som.
- Pereira, Leonardo (2015). “No ritmo do Vagalume: culturas negras, associativismo dançante e nacionalidade na produção de Francisco Guimarães (1904-1933)”. *Revista Brasileira de História*, vol. 35, pp. 13-33.

- (2018). “Flor do Abacate: Workers of African Descent, Dancing Associations and Nationality in Rio de Janeiro, 1898-1914”. *Journal of Latin American Studies*, vol. 50.
- Quintero Rivera, Ángel (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Rodrigues, Nina (1894). *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. Bahía: Imprensa Econômica.
- Rosa, Cristina Fernandes (2020). “The Curious Case of Maxixe Dancing: From Colonial Dissent to Modern Fitness”. *Atlantic Studies*, vol. 17, nº 1, pp. 13-39.
- Sandroni, Carlos (2001). *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.
- Seigel, Micol (2009). *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Silva, Marília T. Barbosa da; Cachaça, Carlos e Oliveira Filho, Arthur L. de (1980). *Fala Mangueira*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Topine, Matheus (2018). *Os requebros do maxixe: raça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915)*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura, PUC-Rio.
- Vagalume (Francisco Guimarães) (1933). *Na roda de samba*. Rio de Janeiro: Tipografia São Benedicto.
- Vianna, Hermano (1995). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ.

Capítulo 2

La política de masas en la ciudad de México durante el cardenismo histórico a través de algunas expresiones culteranas y populares (1934-1940)*

*Ricardo Pérez Montfort***

Introducción

Como cuerdas sensibles en la gran caja de resonancia histórica nacional durante buena parte del siglo XX y lo que va del siglo XXI, los acontecimientos suscitados entre 1934 y 1940, es decir, los sucesos relevantes del sexenio de gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río, han hecho vibrar al país entero y, a su vez, a múltiples aconteceres regionales, ya sea por simpatía o antipatía, desde entonces

* Este ensayo se deriva de varios trabajos publicados previamente. Por ello me atrevo a remitir al lector por lo menos a tres referencias de mi autoría en las que puede consultar con mayor amplitud las principales ideas expuestas en este trabajo: *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*, Sociedad Nacional de Estudios Regionales-Unidad Obrera y Socialista-Frente del Pueblo, Colección Sábado, Distrito Federal, México, 2000; *Cotidianidades, imaginarios y contextos. Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*, CIESAS, México, 2008; y *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, vol. 2, Penguin Random House, Colección Debate, México, 2019.

** Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.

hasta hoy. Tanta ha sido la importancia de aquellos años treinta que es difícil evadirlos como referencia de los estertores finales de la Revolución mexicana, al momento de su radicalización, o por lo menos de una de sus más álgidas consecuencias. Los cerca de 20 millones de habitantes con los que contaba el país en aquel entonces fueron testigos y a veces protagonistas de algunos de los acontecimientos más relevantes de aquel sexenio, y por lo tanto sus memorias se han visto impregnadas de alguna visión, ya fuese real o imaginaria, del llamado “cardenismo histórico”. No en vano aquel sexenio cardenista ha sido uno de los períodos de la historia del México contemporáneo que más atención ha recibido de historiadores, analistas, periodistas, memoriosos, etc. (González, 1981: 3). Y más aún si se piensa que aquellos tiempos también han sido si no inspiradores, por lo menos referencias obligadas del movimiento político de izquierda más importante del México de fin de siglo, y que, sin duda, también han contribuido de manera puntual a la transformación que el país vive desde el año 2019.

Más que referirse a los hechos de la “historia nacional” suscitados en aquel México de los años treinta, este ensayo pretende, a través de unos cuantos ejemplos, atisbar aspectos del ambiente de aquellos años treinta que han quedado en una memoria que ataca tanto ambientes académicos como rumbos de quienes se dedican a actividades políticas; pero, sobre todo, analizar cómo han quedado impregnados dichos años treinta en los sectores populares, que siguen creyendo en la posibilidad de recuperar un bien –o si se quiere un destino– actualmente en apariencia recuperado, que contiene una clara intención de utopía capaz de proyectarla hacia el futuro.

Como bien decía Adolfo Gilly: “Mientras el poder establecido impone el olvido de ciertas cosas y la memoria de otras, los que se sublevan contra ese poder necesitan más que nadie de la memoria de su propio pasado” (1986: 7). Y más que pensarlo como un acto de sublevación, la recuperación de la memoria, en el caso del cardenismo histórico, hoy en día reeditado y refuncionalizado, ha establecido la posibilidad de replantear una orientación política que apenas atisba sus propuestas, hundida en la profunda desigualdad que persiste en el México de hoy, así como en la mayoría de los países latinoamericanos.

Si se toma en cuenta que, a nivel mundial, ese período de entreguerras durante la primera mitad del siglo XX significó la emergencia y el control mismo de las masas, no cabe duda de que en el centro y el sur del continente americano aquella dimensión masiva también tuvo un gran protagonismo en su devenir histórico. La propia Revolución mexicana, así como la soviética, los frentes populares españoles o franceses y, desde luego, las movilizaciones

del fascismo italiano, y no se diga la propia organización de la Alemania nazi, mostraron al mundo que las masas participaban y justificaban buena parte de la acción política del momento. Ya para los años treinta aquel fenómeno se encontraba en su apogeo y las movilizaciones masivas, a favor o en contra de medidas gubernamentales, como protesta en contra o como apoyo a determinados líderes, aparecían frecuentemente en los medios impresos y en los cada vez más difundidos noticieros cinematográficos. Como testimonios de los sucesos históricos o como recursos propagandísticos, la presencia de aquellas numerosas movilizaciones sociales se convirtieron en la representación de esa época. Ya fuese en su dimensión real o en la imaginaria, su protagonismo irradió cierta legitimidad a su acción y desde entonces esas masas parecen ser la *impronta* de la voluntad, el rechazo o la aprobación del acontecer político, económico y social.

Y dicho fenómeno llegó a instalarse en México justo cuando sus principales ciudades comenzaron a rebasar los cientos de miles de habitantes y la propia capital concentró su primer millón de vecindados. Las organizaciones obreras, las campesinas y las de los sectores medios encontraron en dichas conglomeraciones urbanas sus mejores escenarios para manifestarse, para festejar o para repudiar lo que acontecía a nivel local, nacional e internacional. Aquella segunda mitad de los años treinta fue entonces una época no solo de acontecimientos individuales o de grupos sociales, sino, y sobre todo, de las multitudes (González Rodríguez, 1989b).

La ciudad de la revolución

En una fotografía aérea de la ciudad de México de 1935 ya se podían ver los trazos grises del asfalto que corría por las llanuras y lomas de la zona de Mixcoac, en los límites occidentales de la ciudad, hacia algunos rumbos del sur, como los pueblos de San Ángel o Coyoacán. Las autoridades del Departamento del Distrito Federal blasonaban: “En la actualidad, la ciudad de México puede considerarse, respecto a pavimentos, en mejores condiciones que muchas de las capitales del Europa” (*Atlas General del Distrito Federal...*, 1991: 120).

Pero esta comparación no era privativa de quienes pretendían justificar cierta acción política. La apariencia arquitectónica y física, en general, de la llamada “Ciudad de los Palacios”, durante la segunda mitad de los años treinta,

impresionaba sobre todo a los extraños.¹ El escritor inglés Graham Greene, por ejemplo, escribía entusiasmado en 1938:

Esto era como Luxemburgo, una ciudad de lujo. Los taxis pasaban por la gran avenida, ancha y elegante, el Paseo de la Reforma, y una gran R verde fosforescente brillaba en la terraza del mejor hotel, sobre balcones y largos vestíbulos de cristal que resplandecían con iluminación anaranjada y tubular; alas doradas en la Estatua de la Independencia.

Y desde luego la ciudad de los ricos era un espacio maravillosamente habitable. Mal que bien la vieja aristocracia porfiriana seguía disfrutando de muchas de sus posesiones y comodidades suntuarias. Si bien la Revolución a través de la Constitución de 1917 y la Reforma Agraria implantada a partir de los años veinte habían afectado algunas de sus prerrogativas, no cabe duda de que en términos generales dicha aristocracia, ahora menos arrogante y mucho más asustadiza, no abandonó ni estilos ni contenidos y todavía vivía como si el mundo fuera de ellos. Uno de sus espacios representativos aparece en la memoria que Eduardo León de la Barra publicó en 1979 y que recorría la casa de su abuela de la siguiente manera:

... en ese momento (1935-36) yo veía la casa tal como era: el gran reloj que encargó a Suiza, la reja, el jardín lleno de ahuehuetes y fresnos, el camino de la entrada, de tezontle bien aplanado, y a la izquierda un pequeño edificio con mosaicos donde estaba la alberca de agua helada... La casa era de un piso, la ancha escalera de cantera con cinco escalones tenía al principio del pasamanos la estatua de un negrito de fierro, con la pierna cruzada, cuello alto y corbata de moño, sombrero de bombín echado hacia atrás y en la mano un cigarrillo con boquilla. Recuerdo que al subir sus ojos se me quedaban mirando como si tuvieran vida... La casa era grande: boliche, billar, dos salas y mirando hacia el jardín estaban las recámaras, tantas que no puedo recordar cuántas eran. Separadas de la casa, y siguiendo el camino de tezontle, las cocheras y las caballerizas (p. 333).

Pero dichas casas no eran privativas de la vieja aristocracia porfiriana. Una nueva élite formada, entre otros elementos, por políticos revolucionarios y posrevolucionarios también había logrado hacer de algunos espacios de la ciudad de México lugares que poco recordaban la existencia de una revolución popular

¹ Si bien el enunciado consistente en que la capital mexicana es “La Ciudad de los Palacios” se le atribuye a Alejandro von Humboldt, tal parece que quien la llama así por primera vez es el militar inglés Charles Joseph La Torbe en su libro *The Rambler in Mexico* (1836). Ver Jaiven (1994: 365-410).

que se había producido hacía tan solo 20 años. Los políticos triunfantes prefirieron el rumbo de las Colonias Roma y Condesa al poniente del centro urbano a la hora de hacerse de una residencia en la ciudad de México. Ciertamente es que dichas colonias ya albergaban a “numerosas familias distinguidas”, como diría el historiador Edgar Tavares López. Pero a fines de los años veinte, las familias de “los Asúnsolo y López Negrete, Borja Soriano, Conde, Creel de la Barra, Gertz Manero, Martínez del Río, Robles Gil, entre muchas otras” vieron llegar a la Colonia Condesa al matrimonio formado por Fernando Torreblanca, secretario particular del general y expresidente Álvaro Obregón, y Hortensia Elías Calles, hija del también expresidente y jefe máximo de la Revolución, Plutarco Elías Calles, a la calle de Guadalajara #104, para ser precisos. Dicho matrimonio, claramente ubicado entre los “beneficiarios políticos y económicos” del momento, se instaló en una “residencia palaciega” que, si bien denotaba cierto conflicto entre el nacionalismo y el cosmopolitanismo en el uso de los materiales de su construcción, poco se diferenciaba de los lujosos estilos porfirianos.

En el primer nivel destaca el extenso hall donde se inicia una fina escalera en madera de caoba iluminada por sobrios vitrales; el amplio comedor se liga al saloncito dotado también de excelentes vitrales que presentan temas alegóricos medievales. Cabe destacar que estos vitrales —esmaltados al fuego— así como los vidrios y lunas francesas biseladas, fueron fabricadas por la Doraduría de Claudio Pellandrini. La recámara principal conserva un extraordinario juego de recámara art-decò, adquirido en la tienda departamental El Palacio de Hierro. Los materiales empleados en su construcción fueron de gran calidad, ya que se recurrió a las mejores empresas como “La Tolteca”, Compañía de Cemento “Portland” y la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey S. A. (Tavares López, 1994: 22).

Pero la Revolución no solo había sido generosa con los políticos y sus allegados. Ya para la década del treinta una buena cantidad de comerciantes, pequeños empresarios y artistas habían levantado cabeza y hacían lo posible por incorporar a su vida cotidiana el bienestar económico. Y esto lo hicieron saliéndose poco a poco de sus casas ubicadas en el centro de la antigua ciudad para establecerse en las urbanizaciones más exclusivas que se orientaron hacia el poniente, o a los costados del monumental Paseo de la Reforma. Los más ricos también pudieron ocupar un lugar en las colonias de Polanco o las Lomas, que se encontraban un tanto más allá del Palacio de Chapultepec, que todavía albergaba la residencia presidencial.

Cierto es que para algunos de estos nuevos ricos la crisis mundial de 1929 significó el retroceso o incluso el fracaso. Sin embargo, para otros esa época fue el inicio de su ascenso, tal como sucedió al cantante Pedro Vargas, quien contaba en sus memorias, cómo a partir de 1931, de un departamento en la Calle 5 de Febrero en el centro de la ciudad, fue trasladándose por la ruta de los ricachones hacia una casa en la colonia Roma, después a la Condesa, luego a la Juárez y finalmente a las Lomas de Chapultepec (Garmabella, 1984: 382).

Para los días cuando el general Cárdenas ocupó la silla presidencial, Pedro Vargas parecía el prototipo del artista provinciano que gracias al éxito obtenido en el teatro y la radio de la ciudad de México lograba un ascenso que le permitía codearse con la aristocracia y la élite política urbana. El cantante no solo había cambiado varias veces de residencia sino que pudo adquirir un automóvil que le costó cerca de 1000 pesos para poder trasladarse de la colonia Condesa al Foreign Club, de ahí a la XEW, y de ahí a la fiesta de algún político. Contaba Pedro Vargas que “habiendo sido íntimo amigo primero de Juan de Dios Bojórquez y de Mario Talavera y después de Agustín Lara (a quien tuve el honor de presentarle) no hubo fiesta ofrecida al presidente Cárdenas a donde yo no asistiera para cantarle canciones de Mario, Agustín, Tata Nacho, Guty Cárdenas y Esparza Oteo que eran sus compositores favoritos” (ibíd.: 286).

A diferencia de lo que había sucedido durante los regímenes previos a la Revolución, la cultura popular parecía ahora mucho más ligada a la élite política. Era conocido que el general Álvaro Obregón había sido un aficionado a la fiesta brava y al teatro de género chico. Algunos de los militares más poderosos se codeaban con los cómicos y las tipleras de moda en los teatros Principal, Tívoli, Colonial y Follies Bergere, así como en las populares carpas El Liriquito, La Ofelia, Apolo y María Guerrero (Monsiváis, 1981: 35). Ya durante los años treinta, el recién inaugurado Palacio de las Bellas Artes abrió su muy exclusivo escenario a revistas de teatro popular representadas por las compañías de “El Panzón” Soto o “El Cuatezón” Beristáin, quienes se habían forjado en el mundo de la carpa barriobajera, pero que ahora podían acceder a aquellos espacios que habían sido prácticamente exclusivos de la aristocracia (Morales, 1987: 96). Poco a poco el universo popular, con sus pobreza y sus creatividades, se empezaba a acomodar en los recintos a los que la política de masas cardenista les ofrecía, para que acudieran a disfrutarlos como parte de los logros de la Revolución. Desde luego, las viejas y altas jerarquías veían con muy malos ojos lo que estaba suce-

diendo con sus antiguos espacios exclusivos. Su retiro a espacios un tanto más privados, sin embargo, no alteró demasiado sus costumbres y cotidianidades.

Para esta aristocracia, la ciudad de México seguía siendo el lugar en donde se podía acomodar la abundancia. Esta también se podía ver, oír y saborear, como el siguiente ejemplo rimado que compone el menú para una comida de año nuevo en una de esas casas aristocráticas de la ciudad de México hacia la primera mitad de los años treinta:

De Aquesta vida, solo te llevas
lo que te comas y lo que te bebas.
Para no incurrir en rípios,
ante todo, los PRINCIPIOS.
Más que de versos un fárrago,
sigue la SOPA DE ESPARRAGOS.
Siempre ha sido aconsejada,
“POSTURA DE AVE” (nevada).
Sin contar ningún motete
comamos un bien FILETE.
Para evitar mil afanes,
tomaremos “VOLOVANES”.
En lugar de “huevos-moles”
unos humildes FRIJOLES
Para concluir, sin disputa,
venga DULCE y venga FRUTA.
Y luego a gusto de “usté”
puede tomar CAFÉ o TE.
Para rociar la faena,
COCKTAIL, VINO ROJO Y CREMA.²

Esta última rima proviene de la memoria de un aristócrata venido a menos durante los años treinta llamado Salvador I. Reynoso Híjar, a quien no le había ido tan mal después de aquellos años revolucionarios.

A pesar de formar parte de esta élite política, el general Cárdenas y los integrantes de su gobierno no parecían tener un aprecio particular por estos habitantes encumbrados de la ciudad de México. Así lo demostraban sus largas estancias fuera de la ciudad, sus constantes giras de trabajo y sus excursiones de fin de semana.

² “En memoria de Salvador I. Reynoso Híjar”. En *Papeles de Familia*, Paquete N° 2 del Concurso de 1998 en posesión de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, p. 148.

El campo, las festividades y el lenguaje

Durante la segunda mitad de los años treinta la política eminentemente agrarista del general Cárdenas no solo mostraba su extraordinario amor por el campo y la puesta en marcha de la necesaria reivindicación económica de los campesinos, sino también cierto principio antiaristocrático, que claramente se manifestaba durante sus cortas permanencias en la ciudad. Un par de décadas después, el periodista Francisco Martínez de la Vega, en un reportaje publicado en 1950 en la revista *Hoy* cuando el general Cárdenas dirigía la Comisión Nacional de la cuenca del río Tepalcatepec, realizó un retrato de aquel hombre nacido a finales del siglo XIX en Jiquilpan, Michoacán, en el seno de una familia de clase media baja. Aquel retrato lo repetirían muchos de sus apologistas y con él se alimentaría constantemente la memoria popular, en la que Cárdenas aparecía como un hombre particularmente ligado al campo mexicano:

Si no se ha visto a Lázaro Cárdenas charlar con los campesinos, escuchar con paciencia sobrehumana sus lentas, repetidas y torpes expresiones, no se ha conocido este hombre excepcional. Tiene la grandeza de preocuparse por lo pequeño, por lo individual, con la misma ternura, la misma generosidad y decisión que por lo grande y colectivo (Martínez de la Vega, 1986: 91).

En cuanto a su propia casa en la ciudad de México, el general Cárdenas y su familia parecían responder más a semejanza de la clase media acomodada que a la usanza de las élites posrevolucionarias. Antes de mudarse a la residencia oficial de Los Pinos, que en aquella época era algo más parecido a un rancho que a una fortaleza como lo es hoy en día, los Cárdenas vivían en una casa pequeña en la Colonia Guadalupe Inn, al sur de la ciudad. Quizá por su misma afición por el campo, el presidente determinó no habitar en el Castillo de Chapultepec, que era la residencia oficial del presidente de la República desde finales del siglo XIX, sino en el Rancho de La Hormiga en Tacubaya. Doña Amalia Solórzano de Cárdenas cuenta en sus memorias que su esposo:

... vio que la casa (de aquel rancho) estaba muy destruida pero que tenía las comodidades que él quería; tenía un campo muy grande, una alberca (aunque no en buenas condiciones) y sobre todo espacio. Cuando nos cambiamos hubo que hacer baños, pues había uno solo en la parte de arriba... Lo que el general quería era una casa donde él pudiera levantarse muy temprano a caminar... Se levantaba y nadaba muy temprano, en agua helada porque la alberca entonces era fría con ganas (Solórzano de Cárdenas, 1994: 49-50).

Al mudarse a aquella casona que estaba situada cerca de las faldas del Cerro de Chapultepec, el matrimonio Cárdenas, junto con su hijo Cuauhtémoc y Alicia, una hija que el general había procreado en una unión previa, decidió llamarla “Los Pinos”, debido a que así se nombraba el paraje michoacano en el que transcurrió su primer noviazgo. En aquel rancho, Cárdenas recibía a todo aquel que se presentaba en horas en las que no despachaba en su oficina de Palacio Nacional. En el álbum de fotografías personales de aquella familia existe una buena cantidad de fotos en las que Cárdenas pasea y conversa con representantes de comunidades indígenas, líderes campesinos, militares, amigos y conocidos, por sus veredas y prados recién chapeados. Aquellas imágenes muestran cómo un hombre común y corriente, convertido en presidente, atendía las solicitudes de sus visitantes o simplemente pasaba el rato con quienes acudían a él, en ese espacio que todavía carecía de pretensiones exclusivistas. Era pues un lugar en el que una familia de clase media, recién llegada de provincia y sorpresivamente ascendida a los primeros planos de la política nacional, vivía sus cotidianidades más sencillas.

Pero para la población clasemediera urbana no cabe duda de que los meses y días de esa segunda mitad de los años treinta estuvieron plagados de estímulos tanto afirmativos como negativos en sus memorias y en sus recuerdos.

Prácticamente no hubo mes, a la hora de combinar el calendario cívico con el católico, en el que no existiera por lo menos una gran manifestación en las calles locales o en el zócalo de la capital. Como es sabido, el gobierno del general Cárdenas apoyó las movilizaciones obreras y campesinas y no tuvo empacho en garantizar la expresión de sus inquietudes en toda clase de marchas, mitines y manifestaciones. Además de las promovidas por el gobierno mismo, como las correspondientes a los múltiples aniversarios históricos, las de apoyo a su política tanto interna como externa o las de repudio a los generadores de crisis o de atentados contra la integridad de la soberanía de los pueblos del mundo, las manifestaciones de la oposición o de fervor religioso también tuvieron una presencia clara en las calles de la ciudad. Los 5 de Febrero, los 21 de Marzo, los 1º de Mayo, los 16 de Septiembre, los 12 de Octubre y los 20 de Noviembre, todas efemérides de celebración cívica, se combinaban con el recién instaurado 24 de Febrero, Día de la Bandera, o con los muy católicos Jueves y Viernes santos, los Días de Muertos, o el 12 de Diciembre, Día de la Virgen de Guadalupe, como fechas en que la gente aprovechaba para salir a la calle a manifestar, ya fuera su fervor político o su pasión religiosa. Las conmemoraciones de algunas de estas celebraciones se fueron organizando precisamente para guardar en la memoria colectiva algún fenómeno significativo de aquel sexenio. Quizás la fecha más

importante en ese sentido fue el 18 de marzo de 1938, día en que se decretó la expropiación petrolera y que a partir de entonces y hasta finales del siglo XX se consideró como día festivo. Aquel acontecimiento, sin duda, conmovió a la sociedad mexicana, que por lo menos durante los tres meses siguientes vivió entre manifestaciones de apoyo y solidaridad; colectas para saldar la deuda contraída por la acción antiimperialista gubernamental; festejos y serenatas que sirvieron para difundir la importancia de dicha medida; y movilizaciones masivas alentadas por el patriotismo y el patrocinio nacionalista gubernamental (Pérez Montfort, 1997: 13-26).

Las expresiones populares dejaban sus huellas en las mantas de los manifestantes y en la prensa, en las ondas hertzianas y en los escenarios, así como en las paredes y en los ambientes urbanos y semirrurales, cercanos a la ciudad de México. En cuanto a las mantas, hubo algunas particularmente radicales, como aquella en la que en plena manifestación de apoyo a la expropiación petrolera se planteaba: “Hidalgo 1810-Cárdenas 1938: Los tranviarios exigimos a los trabajadores del estado apoyo para expropiar los tranvías”.

Y la tensa situación internacional también contagió los espacios populares. En las paredes de la capital, durante aquel año de 1938, quedó plasmada la siguiente opinión durante alguna demostración en contra del ascenso del nazifascismo en Europa:

;;;Muera Hitler. Abajo la Bestia Parda!!!!

Poco antes, la Guerra Civil Española también había conmovido a buena parte de la sociedad urbana, la cual parecía estar particularmente interesada en los acontecimientos que se suscitaron en la península ibérica entre 1936 y 1939. Tal interés afectaba a quienes apoyaban a la cada vez más debilitada República, entre los que estaban el propio régimen del general Cárdenas y las principales organizaciones obreras y campesinas. Pero también a las corporaciones eclesásticas y patronales, que claramente simpatizaban con los rebeldes franquistas. Una fuerte tensión se sentía a la hora de comentar, tanto en público como en privado, los acontecimientos hispanos. Por ejemplo, a los entusiastas profranquistas engallados por los triunfos del ejército rebelde español, la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), supo espetarles durante una manifestación en marzo de 1939 la siguiente frase amenazante:

Señoritas Falangistas:

Espérense y verán cómo trata el pueblo de México a sus enemigos.

Y algunas de estas consignas quedaron grabadas en la memoria colectiva, tales como: “Imperialismo, entiende: la patria no se vende”, la misma que se ha repetido en innumerables ocasiones desde entonces.³

Algunos miembros de la clase media se molestaban particularmente por la agitación que producían las movilizaciones callejeras, ya que a la menor provocación se obstaculizaba el tránsito o se regresaba a los niños de las escuelas o algo, “lo que fuera”, impedía el libre transcurrir del programa de la jornada. A esto se sumaba cierta disposición particular al festejo y al *dolce far niente*, que la pequeña burguesía lo mismo aprovechaba para dejar de hacer lo que tenía que hacer, que hipócritamente negaba su condescendencia con el afán de perder el tiempo. La burocracia estatal parecía estar plenamente contagiada de esta enfermedad al aprovechar cualquier incidente para cerrar sus ventanillas y suspender su atención al público. Un periodista, en 1937, se burló de ello de la siguiente manera:

En México el calendario de festividades de todos los géneros imaginables alcanza al año la no despreciable suma de trescientos sesenta y seis días contaditos...

Y tomándola contra las escuelas oficiales, el mismo periodista reproducía el siguiente diálogo:

–¿Pero hijo, y por qué no vas a la escuela?

–Es que hoy se conmemora en Francia la Toma de la Bastilla, papá.

–Bueno, y eso qué nos importa.

–A ti no, pero a nosotros nos conmueve harto, y no podemos estudiar.⁴

Combinando este espíritu de plena disposición a la suspensión de actividades con las manifestaciones callejeras de las organizaciones sindicales solidarias y los días de asueto, el poeta popular Carlos Rivas Larrauri, en abril de 1937, contribuyó a la crítica lúdica con una rima titulada “Nuestra Fiesta Nacional”:

Es el 1 de mayo
nuestra fiesta nacional
pos el 15 de setiembre
no es de la soleinidá
d’ésta qu’es la mera mera
de toditas las del país...
... la cosa es qu’en ese día

³ Los textos citados fueron tomados de fotografías que aparecen en el Fondo de Enrique Díaz, guardado en el Archivo General de la Nación.

⁴ VEA, 30 de abril de 1937.

—yo no sé por qué será
que se nombra del Trabajo—
resulta qu' es mesmamente
el gran pecado mortal
trabajar, pues lo proíbe
de plano l'Autoridá
y con tan piocha motivo
se tiene qui aguantar,
manque le pese y le punze,
las ganas de trabajar..
¡Y si por mi gusto juera,
yo, la merita verdá,
me plantaba en ese día
por toda l'eternidad.⁵

El discurso oficial, en todo caso, se había llenado de referencias a las clases proletarias, a los intereses del capital, a la explotación, al imperialismo y a la reforma agraria, de tal manera que no debía extrañar a nadie que se tildara al régimen de “socializante” y a su educación de “socialista”. Con ese adjetivo se había instaurado una renovación de las propuestas educativas oficiales por mandato del Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario en 1933. Este plan se había convertido en la plataforma política del presidente Cárdenas y con él no solo se había apuntalado la reforma agraria y la reorganización de las relaciones obrero-patronales, sino que también contemplaba una reorientación del proyecto educativo posrevolucionario. Se trataba de enfatizar la educación laica, científica y nacionalista, con un claro tinte anticlesiástico y desfanatizador, que causaría un impacto trascendental en las generaciones que se educaron en ese régimen. La presencia de dicha propuesta educativa quedó claramente plasmada en el ambiente de la época, y no fueron pocas las memorias que lo recordaron para bien o para mal. La “educación socialista” se convirtió en referencia obligada del cardenismo, que la supo utilizar como recurso afirmativo. Sus opositores y críticos la convirtieron en bandera de la reacción. Por ejemplo, el historiador Moisés González Navarro contaba:

Como estudié la primaria, la secundaria y el primer año de la preparatoria en escuelas particulares, conviví al lado de gentes que habían sufrido la reforma agraria o que batallaban contra el obrerismo de Cárdenas. Otros de mis compañeros eran como yo, de modestos recursos, hijos de empleados

⁵ Ídem.

y de obreros, pero cuyos padres deseaban mantenernos fuera del peligro de la educación “socialista”. Recuerdo por ejemplo, que cuando se afectó la hacienda de un compañero, este comentó indignado que Cristo había sido “socialista” pero no como lo estaban haciendo “esos” (Florescano y Pérez Montfort, 1995: 383).

Así, muchos términos y conceptos provenientes de una concepción materialista, o si se quiere marxista, de la historia, combinados con cierta ambigüedad que rayaba en la demagogia acuñaron su impronta en la sociedad mexicana de entonces. El obrerismo, la legitimidad de las demandas del campesinado, la igualdad de clases, la lucha contra la pobreza, la defensa de mercados y, desde luego, la industrialización con beneficios para todos y hasta la unidad nacional y la colaboración de las clases sociales transitaron del cardenismo a los regímenes posteriores, y podría decirse que se convirtieron en una herencia un tanto inocua en el discurso político y en las memorias mexicanas posteriores a la primera mitad del siglo XX. En cambio, palabras e ideas como el socialismo, la propiedad de los medios de producción y, desde luego, la lucha de clases se quedaron en el ámbito del cardenismo histórico y se refuncionalizaron, sobre todo, en el discurso de las izquierdas mexicanas que resurgieron intermitentemente en las décadas posteriores, incluso en medio de las radicalizaciones anticomunistas y antisocialistas que tuvieron lugar en este país durante la Guerra Fría.

La herencia cultural

Pero además de las escuelas socialistas y de ese lenguaje que remite a ciertas categorías del materialismo histórico, lo que impactó particularmente el ambiente social que convivió con el gobierno cardenista fue el impulso de una cultura nacionalista y popular. Si bien esta cultura autoafirmativa y de fuertes raíces vernáculas tuvo sus antecedentes en la década anterior, no cabe duda de que su consolidación se logró durante aquella segunda mitad de los años treinta. Para volverlo a mencionar, durante aquel sexenio tan solo en el Palacio de Bellas Artes se llevaron a cabo –según cifras oficiales– 2706 espectáculos, todos de carácter popular (Instituto Politécnico Nacional, 1989: 33). Esto da un promedio de más de un espectáculo diario en aquel recinto, que entonces sí parecía estar abierto para todos los habitantes de la ciudad, y no como sucedió posteriormente, que en la práctica casi solo se abrió para actos políticos y/o artísticos dedicados a las clases pudientes.

Los goces de la cultura mexicana todavía no parecían estar tan polarizados. Tanto el gobierno como los medios, esto es, la radio, la prensa, el teatro y el cine, se encargaban de favorecer sobre todo a las expresiones culturales nacionalistas con el fin de generar una serie de recursos de identidad que la mayoría de las veces apuntaban al campo mexicano. La cultura del sexenio cardenista se identificó mucho más con los charros cantores, con las chinas poblanas, con los indios de calzón blanco y huarache y con una gran cantidad de “representantes provincianos” que, desde la misma ciudad de México, se fueron inventando. Sus rasgos típicos, su mexicanidad y la particularidad de las múltiples regiones culturales del país pasaron por el raseró del centralismo, y fue desde la capital desde donde se los sancionó y se les dio sentido (Pérez Montfort, 1994).

Sin pretender abundar demasiado en tal asunto, no hay que olvidar que fue precisamente en esa época que se establecieron los ejes fundamentales, tanto de la cultura académica como de la popular, que anunciaban la importancia de la introspección y de la defensa nacionalista frente a la otredad cultural con claros visos extranjerizantes. Dos ejemplos pueden servir como lentes para observar los ámbitos culturales del cardenismo, los mismos que impactarían en la representación memoriosa de una mexicanidad esencialista y reductiva: en materia de cultura académica o alta cultura, la obra de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) fue sin duda una amplia reflexión que dio impulso a toda una corriente de pensamiento sobre la mexicanidad o lo mexicano, que trascendió la década del treinta y que aún hoy mantiene cierta presencia en el mundo intelectual del país; y en materia de cultura popular, la película *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes impactaría no solo al mundo del cine y la música, sino también al de la representación estereotípica nacional como afán definitorio de la imagen de los mexicanos frente a sí mismos y frente a los demás.

A caballo entre el cosmopolitanismo y el nacionalismo, la obra de Samuel Ramos sería una piedra de toque en la historia de la cultura mexicana del siglo XX. Tratando de fusionar la temática filosófica con la psicológica, de la misma manera en que se interesaba por lo propio en función de las corrientes introspectivas del mundo intelectual europeo del momento, Ramos se consideró como una síntesis y a la vez un disparador de los diversos elementos que conformaban la actividad de la alta cultura en la ciudad de México. El espíritu introspectivo parecía buscar definiciones que convirtieran las particularidades de una especie de carácter mexicano en generalizaciones aplicables a todos los habitantes de este país, con el fin de diferenciarlos, principalmente, de los

Europeos y los norteamericanos. Se pretendía establecer un perfil cultural de México, y a ello contribuyeron un sinnúmero de intelectuales y artistas.

Tanto en los círculos universitarios como en el activo espacio de las revistas literarias se discutieron, por ejemplo, los aportes de la escuela mexicana de pintura, los requiebros de la novela de la revolución y las innovaciones del nacionalismo musical. No cabe duda de que figuras como Diego Rivera y José Clemente Orozco, al igual que Adolfo Best Maugard y Manuel Rodríguez Lozano ya habían marcado una honda huella en el quehacer artístico del país y particularmente de la ciudad capital; y personalidades literarias como Ermilo Abreu Gómez, José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno y Mariano Azuela eran reconocidas y discutidas, lo mismo que las obras sinfónicas de Silvestre Revueltas y Blas Galindo. Ciertamente es que no se dejaba atrás lo que sucedía en Europa en materia de artes plásticas, poesía, teatro, novela, composición musical y filosofía. Figuras como Antonio Caso, Jorge Cuesta y Carlos Chávez en medios distintos pero cercanamente emparentados insistían en que la referencia europea era necesaria para entender no solo el mundo intelectual de ese momento, sino también la cultura occidental, de la que México quería formar parte (Schmidt, 1978: 149-153; Sheridan, 2007: 578-622).

Con tanta actividad intelectual, es lógico suponer que los medios de discusión, particularmente las revistas, se multiplicaran y que esta élite viviera cierta efervescencia, que se podría catalogar, como lo hiciera el escritor José Joaquín Blanco, como la “década de oro” de la poesía y la literatura mexicanas (1996: 228-234). Al hacer un balance un tanto rápido de aquel momento, no cabe duda de que el asunto de la mexicanidad o, si se quiere, de la introspección nacionalista ganó una buena cantidad de adeptos, ya que significaba la concordancia con el momento cultural de aquel período de entreguerras, que orientaba el quehacer intelectual y artístico de gran parte del mundo occidental, y México no era la excepción. El nacionalismo alimentaba los orgullos locales, magnificaba las epopeyas patrióticas y, desde luego, reinventaba las historias nacionales y justificaba la gloria de los orígenes y las propuestas de conquista del futuro. La diferenciación que trajo consigo el nacionalismo entre quienes sí tenían un destino que cumplir y los que no puso sobre la palestra la discusión sobre la razón de ser de los pueblos, la idea de las razas superiores y, desde luego, las justificaciones de dominio de un pueblo sobre el otro. Es por ello que la esencialización de muchas de las características que convertían a una nación en lo que era se tornó en moneda corriente del discurso. En aquel tiempo, se recuperaron las nociones de la germanidad, el romanismo y la hispanidad, así como se pensó en que existían aquellos aspectos de la cultura de los diferentes

pueblos que reflejaban lo inglés, lo francés, lo gringo o lo mexicano. Y el debate de la mexicanidad logró sacar a la luz pública dos vertientes que justificaban la diferenciación de lo que se consideró propiamente mexicano frente al resto del mundo: el indigenismo y la mestizofilia.

El primero, herencia en parte del exotismo porfiriano con cierto matiz reivindicador de los años veinte, adquirió gran fuerza entre los medios oficiales del cardenismo e hizo que algunos extranjeros identificaran al general Cárdenas como “el primer presidente de los indios” (Townsend, 1959: 319). Esto pudo sentirse sobre todo lejos de los ámbitos citadinos, aunque no por ello ciertos lugares cercanos a la ciudad dejaron de inspirar versos como los siguientes de Ramón R. Richard, que bien muestran la fe que muchos intelectuales del régimen tuvieron en el sistema educativo cardenista:

Indio, hermano indio
que siembras tu tristeza en la chinampa
y que ves resignado
siempre tu cosecha escasa;
indio hermano indio
que has vegetado en la florida Anáhuac
y solo te alimentas
con carne de nopal, con pulque o agua...
indio, hermano indio,
lleva a tu hijo a la escuela,
que hoy, en las aulas
lo mismo brilla la chillante seda
que la humilde blancura de la manta.⁶

La idealización de “nuestros hermanos indios” y su cercanía con la naturaleza, así como su glorioso pasado que podía testimoniarse en las múltiples zonas arqueológicas que poco a poco se daban a conocer en el resto del mundo, como Teotihuacán, Chichen Itzá o Monte Albán, se convirtieron en un lugar común del discurso autoafirmativo nacionalista. Si bien se reconocía que la mayoría de las comunidades indígenas del país vivían en la marginalidad y la miseria, también se aceptaba que ese mundo que tenía una profunda conexión con el pasado prehispánico le daba un carácter particular a la construcción de lo mexicano.

Sin embargo, la idea de que México era ante todo un país mestizo, combinación de indio y español, permeó fundamentalmente en los sectores medios e intelectuales, orientados más hacia una preocupación que buscaba legitimarse

⁶ *Crisol*, n° 78, marzo de 1935.

a través de su raíz hispana. Amenazados por la creciente presencia del *american way of life*, es decir, de la influencia de las costumbres y características de la cultura norteamericana, estos sectores reivindicaron con frecuencia la hispanidad, cuya temática apareció de manera recurrente en la prensa mexicana de los años treinta. Esto se exacerbó a la hora de las discusiones sobre la Guerra Civil Española, que coincidió con los mejores años del cardenismo. A pesar de la solidaridad gubernamental con la causa republicana, el tono hispanista conservador fue tolerado e incluso propiciado por la mayoría de los medios. Tanto era así, que el embajador republicano en México, Félix Gordón Ordás, informaba en 1938 al Ministerio de Asuntos Exteriores en España:

La actividad de los fascistas españoles lamentablemente tolerada por el gobierno de México es mayor a la que puede hacer la embajada... En esta capital que no pasa del millón de habitantes, el periódico burgués más importante tira 40 000 ejemplares diarios y en él se nos injuria y calumnia con exceso.⁷

Sin embargo, pronto se vio que la migración española de aquellos años sería mucho más beneficiosa para México de lo que vaticinaban las derechas reaccionarias. Los refugiados o trasterrados por la Guerra Civil Española que llegaron a México a partir de 1939-1940 se incorporaron a diversas actividades y fueron bien valorados en los ámbitos intelectuales y universitarios. Ellos mismos contribuyeron a la discusión de la mexicanidad ya entrados los años cuarenta, tal como sucedió con personalidades como el filósofo José Gaos y el literato José Moreno Villa, solo por mencionar algunos. En la memoria colectiva, la presencia de los españoles refugiados en México terminó siendo particularmente beneficiosa, sobre todo desde las perspectivas intelectual, científica y artística.

Pero no solo fueron españoles los que enriquecieron los ámbitos urbanos mexicanos de los años treinta. Grupos importantes de alemanes, polacos, libaneses, franceses, chinos y de otras nacionalidades se fueron incorporando a las discusiones, a los comercios y, en general, a la producción mexicana de ese entonces. Así, es posible afirmar que el intercambio de ideas, las polémicas periodísticas y las discusiones académicas, sobre todo aquellas en torno a la política, a las humanidades y a la ciencia, fueron de una riqueza nunca antes vista en los ámbitos intelectuales de México. Ello no dejó de impactar en las memorias de muchas figuras relevantes de la cultura internacional, y el México cardenista se pudo convertir en presencia internacional gracias a la literatura

⁷ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, leg. R 979, exp. 2; Pérez Montfort (1992: 140).

de infinidad de refugiados internacionales que lograron sobrevivir en México las calamidades de la Segunda Guerra Mundial. La imagen de ese México cardenista contribuyó a generar el gran mito, pero también el enorme prestigio, de México como “un país refugio” capaz de recibir toda clase de exilios en el siglo XX (Yankelevich, 2003).

Pero regresando a los ámbitos populares y a la película *Allá en el Rancho Grande* (1936), la afirmación de la mexicanidad que se expresaba en dicha cinta de manera acartonada y estereotípica pareció implantarse en un público masivo, dada su gran aceptación nacional e internacional. Si bien se trató de una empresa particularmente exitosa en materia de difusión y, sobre todo, en materia económica, ya que a partir de ella siguió una secuela interminable de comedias rancheras que exportaron la imagen de ese México rural fanfarrón, plagado de charros cantores, caballos, chinas sumisas, bailes y enredos, no cabe duda de que ese mismo “rancho grande” fue adoptado por muchos sectores del país y del extranjero como el representante del México típico y “verdadero” ante las imágenes negativas de los mexicanos que provenían del cine norteamericano (García Riera, 1987).

Pero también habría que reconocer que la afirmación del México charro corrió a cargo de muchos miembros de la antigua aristocracia porfiriana y de algunos seguidores clasemedieros puntualmente arraigados en el ámbito urbano que cotidianamente se mostraban en las grandes avenidas de la ciudad de México, como el Paseo de la Reforma, o en los distintos lienzos de jaripeos y suertes ecuestres de la ciudad, con sus trajes y sombreros galonados, tal como si desfilaran rumbo a la representación de alguna opereta o teatro de revista. La nostalgia aristocrática del México campirano de las grandes haciendas los hacía blasonar ante propios y extraños el orgullo de su hispanidad como caballeros poseedores de un supuesto abolengo venido a menos, que no era otra cosa, para ellos, que “el México verdadero”. Esta visión de México parecía montada particularmente para los turistas, a quienes se les recomendaba incluso que se acercaran a ese “... *Grand Old Man of Mexican riding, Don Carlos Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe and Grandee of Spain*” para que les enseñara lo que era lo típico mexicano los domingos en el Rancho del Charro (Gallop, 1939: 33-34).

A pesar de esta afirmación mexicanista, ya fuese de corte mestizofílico o hispanista, la invasión de las influencias extranjeras podía percibirse por todas partes. Incluso entre los mismos charros. Un visitante norteamericano, por ejemplo, se llevó la gran sorpresa de presenciar un Jarabe Tapatío protagonizado por el mismísimo Marqués de Guadalupe y una china poblana que en cada pirueta

mostraba orgullosamente sus *bloomers* (ibíd.: 38). Y el tono norteamericanizante sería criticado por algunos escritores mexicanistas de la siguiente forma:

... el taco ha sido sustituido por el “sándwich” y el tepache por el “cocktail”, cuando se encuentran dos personas el saludo es “hallow” y al despedirse “so long”, y cuando se enojan una le dice a la otra “time check” toma tu “Sunday” (Casasola, 1978, vol. 2: 2864).

Pero como bien decía el escritor y crítico Sergio González Rodríguez, además de la consolidación de esa imagen estereotípica, el otro fenómeno que se reveló como característico de aquel período fue la dimensión masiva de muchos de los acontecimientos oficiales y festivos, que se convertiría en referencia y justificación fundamental a la hora de activar la memoria sobre el cardenismo histórico (González Rodríguez, 1989b).

Los medios de comunicación masiva y la diversión pública

La segunda mitad de los años treinta es considerada por algunos estudiosos de los medios de comunicación mexicanos como uno de los períodos de mayor gloria de la radio en la ciudad de México. Si bien muchos de estos estudios curiosamente han disociado la historia de dicho medio de los problemas políticos, económicos y culturales del sexenio cardenista, no cabe duda de que a partir de la cuarta década del siglo XX se vivió un auge de la radiodifusión en gran parte del país.⁸ Convertidos, desde hacía un poco más de un lustro, en los electrodomésticos más codiciados de la vida mexicana, los aparatos de radio fueron un miembro más en la cotidianidad de los que integraban, desde entonces, la llamada “gran familia mexicana”. La expansión de la radio fue tan vertiginosa que las 57 radiodifusoras con las que el país contaba en 1934 ya eran cerca de 100 hacia 1940. Los hogares clasemedios y no pocos espacios particularmente alejados de las ciudades se familiarizaron a partir de entonces con las voces de Alonso Sordo Noriega, Ricardo López Méndez, Humberto G. Tamayo, Jorge Marrón, Pedro de Lille, Manuel Bernal y tantos otros locutores que con toda clase de excesos verbales hacían los cortes de identificación y conducían programas en las tres principales estaciones comerciales de la ciudad: la XEW, la XEB y la XEQ. Con lemas como “El aire no se lleva las palabras: conduce las ideas”, que citaba constantemente Ricardo López Méndez, o aquel anuncio

⁸ La bibliografía sobre la historia de la radio en México ha crecido en los últimos años. He aquí solo tres trabajos imprescindibles: Ortiz Garza (1997), Granados (2000) y Castro (2016).

que inventara Humberto G. Tamayo que decía “De los astros el sol, de los habaneros Ripoll” y aquella cantinela de consonancia inequívoca “Almuercen, coman y cenén, con productos Menén”, las ondas hertzianas se fueron incorporando a una memoria colectiva que no parecía ligar el mundo de la realidad con el mundo auditivo en que artistas, locutores y técnicos vivían su día a día. La radio se convirtió en un instrumento múltiple, capaz no solo de presentar artistas y de hacer propaganda a favor de tal o cual producto. Llegó al extremo de convertirse en terapeuta sentimental con los famosos programas de la Dra. Corazón e incluso a colaborar en casos judiciales atribuidos al “investigador policiaco del aire”, Alonso Sordo Noriega.

La estación radiofónica XEW, que blasonaba ser “La voz de la América Latina desde México”, junto con la XEQ, un poco más modesta pero especialmente dedicada al “público de la gran ciudad”, se constituyeron en las bases de un emporio que no fue ajeno a la incorporación de modas y estilos norteamericanos al vivir urbano.

Algunos de los programas más célebres de aquellos años fueron “La hora del aficionado”, que se instituyó en la XEW en 1935, el noticiero “Carta Blanca” (que era la marca de una cerveza), “La hora azul”, con el compositor popular Agustín Lara, “El Guasón del Teclado”, con el eventualmente muy famoso “Cri-Cri” Francisco Gabilondo Soler, muchas veces apoyado por el ya bastante conocido tío Polito, “El mundo en su casa”, con el escritor y publicista Salvador Novo, y “La banda de Huipanguillo”, que se especializaba en presentar la música popular de diversas regiones de México (Fujiyaky, 1992: 265). Todos estos programas tuvieron un espacio privilegiado a la hora del recuento de la historia de la radio mexicana, curiosamente sin asociarse de manera directa con el momento histórico en el que se llevaron a cabo sus producciones. A partir de la nostalgia, se convirtieron pronto en “clásicos de la radio”, pero poco difundieron que al mismo tiempo se estaba llevando a cabo el mayor reparto agrario de la historia posrevolucionaria mexicana o que se afirmaba el nacionalismo económico al decretarse la expropiación de la industria petrolera.

Sin embargo, tal vez la secuela más importante que se tuvo del cardenismo en la radio fue la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, el DAPP, instaurado en 1937. Dicho departamento creó “La hora nacional”, que desde entonces enlazó todas las estaciones del país los domingos a la noche para enviar los mensajes oficiales y tratar de tejer un llamado “lazo de unión entre todos los mexicanos”. Esto último no fue cumplido del todo, ya que el tono oficialista y un tanto aburrido de las emisiones acabó por invitar a que el

aparato descansara por lo menos durante esa hora, además de las que permanecía en silencio después de las 12 de la noche hasta las 4 o 5 de la mañana.

Algo poco conocido, sin embargo, es que el DAPP sí tuvo injerencia en otra actividad radiofónica que marcó una época particularmente larga en los hogares mexicanos: los radioteatros. En 1938 se inició la primera temporada formal de “El teatro del aire”, que no tardó en servir de modelo para las otras estaciones de radio. Originalmente, la idea de aquellas producciones era la adaptación de obras clásicas con el fin de divulgar valores de la cultura occidental. Sin embargo, el afán comercial llevó a los extremos de explotar tanto el horror como el chismerío en forma teatralizada. Como ejemplos podríamos citar los exagerados programas de “El monje loco”, que iniciaba con una de las carcajadas más terroríficas de la historia radiofónica mexicana, o las emisiones sobreactuadas y superficiales de “Solteras y divorciadas”, que ya entrados los años cuarenta, también adquirieron la categoría de “clásicas de la radio”.

Muy ligados a la radio entre sectores populares y de clase media se encontraban el teatro y los cabarets, a través no solo de la diversión, sino también del corazón mismo de la vida bohemia urbana de los años treinta. Desde los cabarets de medio pelo y los de cierta categoría se hacían una buena cantidad de transmisiones radiofónicas, hasta que en 1937 se restringió tal actividad y quedó tan solo permitida para lugares un tanto más aristocráticos como El Foreign Club, El Teocalli Super Club y El Patio. El lenguaje elegante y articulado de los locutores Pedro de Lille o Arturo de Córdova se empezó a asociar con el tuxedo blanco y la corbata negra de moño. Desde entonces, estas transmisiones *in situ* formaron parte de una cultura popular mexicana que aspiraba a estar ahí donde se producían aquellas piezas orquestales y aquellos comentarios livianos, a los que un obrero o un ama de casa difícilmente tenían acceso.

Pero justo es reconocer que en los escenarios y pasarelas de otros teatros como el Politeama, del centro nocturno Grillón, del cabaret Waikiki o de las academias de baile como el Salón Los Ángeles y el Salón México, el repertorio de personajes, situaciones y vocabularios era mucho más rico que el emitido por las ondas hertzianas. Los trabajadores del escenario mantenían vivos a los teatros Arbeu, Lírico o Follies Bergere, con revista de crítica política o con cuadros costumbristas más satíricos que evocativos. Como ya se ha dicho, diversos actores del teatro de revista y de las carpas ahora echaban a andar producciones en el mismísimo Palacio de las Bellas Artes, tal como lo hizo el “Panzón Soto” con su clásica pieza de costumbres y canciones populares *Rayando el sol* en 1937, o en el Estadio Nacional, como sucedió con las llamadas fiestas cívico-escolares, que el profesor Efrén Orozco escribiera para representarse como gigantescas

lecciones de historia patria, tituladas *Liberación, tierra y libertad* o *Fuerza campesina*. Entre 1935 y 1938 se presentaron estas obras que, según algunos de sus organizadores, encontraban a sus actores “en el pueblo, y del pueblo preferimos las masas adolescentes que pueblan las escuelas”, para contribuir así con la educación juvenil (Orozco Rosales, 1941: 14).

Sin embargo, esos no fueron los únicos momentos en que aquellos recintos que podían recibir a un público masivo se abrieron a los sectores populares. En septiembre de 1935, por ejemplo, la Compañía Nacional de Drama y Ópera, dirigida por el actor Fernando Soler, estrenó *El príncipe idiota*, de Fiódor Dostoyevski, pieza adaptada por el conocido empresario de teatro vernáculo Pablo Prida, en la sala principal del Palacio de Bellas Artes. Según su propio testimonio, el éxito fue tal que en una sola función de domingo en la tarde se recaudaron 11.000 pesos (Prida Santacilia, 1960: 251-252). Otro acontecimiento que llenó a tope dicho recinto en junio de 1939 fue el estreno de la película *Juárez*, del director William Dieterle, protagonizada por Paul Muni y producida por la compañía norteamericana Warner Brothers. Si bien dicho film no tuvo una respuesta favorable de la crítica mexicana, lo que sí logró fue un primer gran éxito de taquilla, similar al que obtenían las piezas que se ocupaban de los acontecimientos que agitaban la conciencia pública en aquel México cardenista (García Riera, 1987, vol. 1: 236-243).

Pero en los clásicos teatros vernáculos los géneros populares siguieron atizando la inconformidad y las críticas de quienes asistían a ellos para pasar un buen rato o para evadirse de la persistente e ingrata realidad mexicana. Piezas como *Calles y más calles*, *La resurrección de Lázaro* y *La que nos espera* contenían en su propio título mucho del desparpajo que los actores Carlos López Chaffán, Elisa Berumen, el “Chato” Ortín, Amelia Wilhelmy, Joaquín Pardavé o las hermanas Arozamena mostraban ya iniciada la función. En aquellos teatros, figuras como José Medel, Armando Soto La Marina, alias “Chicote”, y Jesús Martínez, alias “Palillo”, recogieron la herencia y la comicidad del “peladito”, que el precoz José Muñoz Reyes, “el Chupamirto”, había dejado trunca al morir trágicamente en 1935 (De María y Campos, 1956: 379-399). Dicho personaje que representaba al clásico tipo arrabalero, mezcla de cábula y esquivo, no tardaría en convertirse en modelo para hacer críticas sociales utilizando un lenguaje que aparentemente solo enredaba palabras sin decir nada. Quien logró su interpretación más destacada fue, sin duda, Mario Moreno “Cantinflas”.

Gracias a una pieza teatral estrenada en 1936 y titulada “San Lázaro, el milagroso”, en la que aparecía como principal protagonista el propio Cantinflas, la imagen de Cárdenas se asoció con la idea de que como presidente era capaz

de producir milagros, como el reparto agrario y la contención de la voracidad de los empresarios. Su radicalismo también fue comentado en piezas como *El tenorio rojinegro*, *La ley de responsabilidades* o *Se acabaron los ateos* (ibíd.: 382). Y aquella imagen popular representó al presidente de una manera un tanto ambigua: por una parte, era un hombre pudibundo y respetuoso, pero, por otra, era un tanto obcecado y serio, quien se tomaba las demandas populares muy a pecho y trataba de hacer todo lo posible por ser consecuente con ellas. También aparecía como el responsable de cumplir los anhelos justicieros de quienes tenían una larga historia de despojos y explotación, así como de haber sacudido la mala fama que precedía a los políticos posrevolucionarios.

Cantinflas se convertiría en el cómico de mayor popularidad hacia finales de los años treinta, sobre todo al incursionar como actor en la vacilante industria filmica nacional. Había emergido del mundo de las carpas, y en el teatro Follies Bergere, recién inaugurado en octubre de 1936, tuvo sus primeros éxitos al lado de otros dos cómicos, Estanislao Shilinsky y Manuel Medel. Ese mismo año participaría en la película *No te engañes corazón*, de Miguel Contreras Torres. Pero buena parte de su notoriedad como gran intérprete de los duelos verbales, de hablar y hablar y no decir nada, la adquirió en julio de 1937, cuando la prensa reprodujo la frase que Vicente Lombardo Toledano le zampó a su enemigo Luis Napoleón Morones, acerca de que si quería discutir que fuera a “debatir con Candingas” (el diablo). Varios cronistas de aquel zafarrancho se confundieron y creyeron que el líder de la recién fundada Confederación de Trabajadores de México (CTM) se había referido a “Cantinflas” (Morales, 1987: 161; Pilcher, 2001: 51). Lo cierto es que el propio Mario Moreno “Cantinflas” se había hecho famoso por burlarse de los discursos del propio Lombardo y, desde luego, por tomar a chunga cualquier tema obrero, socialista o campesinista que estuviese en boga.⁹ Poco a poco, su figura claramente identificable de “pelado” barriobajero empezó a verse con mayor frecuencia en los periódicos y revistas, y su salto al medio cinematográfico fue casi inmediato. En 1937 participó en dos películas del ruso-mexicano Arcady Boytler, *Así es mi tierra* y *Águila o sol*. De la mano del guionista Salvador Novo hizo su primer trabajo estelar en el cine con *El signo de la muerte*, del director Chano Urueta en 1939. Pero su despegue definitivo lo logró al filmar *Abí está el detalle*, una comedia de enredos de Juan Bustillo Oro producida en 1940, cuyo título se convirtió también en lema del propio “Cantinflas” durante gran parte de su carrera.

⁹ Un par de anécdotas al respecto también pueden consultarse en Novo (1964: 110 y 351).

Resulta interesante la escena final de aquella película en la que el cómico retomaba el discurso obrerista del momento para reclamarle a su novia, una sirvienta interpretada por Dolores Camarillo “Fraustita”, sus prestaciones de galán recuperado. Después de muchas complicaciones y embrollos suscitados en una casa de clase media alta, por los cuales el propio “Cantinflas” termina en un juicio en el cual es absuelto, este le decía a “Fraustita”: “Aaah, pero que conste que si vuelvo al trabajo, vuelvo con mis mismos derechos: mi séptimo día, mi salario mínimo, mis horas extras y mi derecho de huelga”. La retórica obrerista, al decir del crítico Emilio García Riera, “se derrumbaba con toda su pompa y circunstancia al recibir el impacto cantinflasco” (1969, vol. 1: 274).

Las huellas que dejaron las críticas de Cantinflas y del teatro arrabalero al gobierno del general Cárdenas sin duda llegaron a oídos del propio presidente. Contaba el embajador Josephus Daniels que, al conocer el arrastre del cómico, el general español José Miaja, al poco tiempo de arribar refugiado a México, le sugirió al General “con toda seriedad que le prohibiera hacer chistes a costa de los hombres públicos: ‘Debería Ud. impedir que lo haga. Por permitir una ridiculización semejante, el gobierno de la República Española perdió la confianza del pueblo y fue derrocado’” (1949: 559). El mismo embajador norteamericano reconoció que Cárdenas era bastante más inteligente y en vez de seguir el consejo del republicano pidió a sus colaboradores que no hicieran nada al respecto. Es más, aun cuando algunos funcionarios sí trataron de acallar aquellas críticas, los mismos artistas, los productores y los críticos reconocieron que entre 1934 y 1940 se vivió un ambiente de particular tolerancia en el mundo del género chico tan acostumbrado a vivir de la chacota a costa de los políticos de turno (De María y Campos, 1956: 379-391).

Mario Moreno “Cantinflas”, por su parte, se fue adentrando en el mundo del cine alternándolo con el del teatro popular, e incluso el cabaret. Su personaje terminaría por impresionar a funcionarios, intelectuales y artistas de diversa índole para convertirse con el tiempo en una referencia fundamental de la cultura mexicana. El crítico Carlos Monsiváis diría que el “carácter inofensivo de su humorismo” sería uno de sus mayores méritos, pues se “ajustaba al ideal del entretenimiento de la gran familia mexicana”. Y en gran medida era verdad que, ante la terrible realidad mexicana de los ambientes barriobajeros, Cantinflas tuvo “la facultad de exorcizar la fatalidad a golpes de humorismo blanco” (Monsiváis y Bonfil, 1994: 33). Fue sin duda una contribución importante del mundo urbano vernáculo a las representaciones artísticas y literarias nacionales en su afán de proyectarse hacia el resto del mundo, al cuidar que fenómenos tan evidentes como la miseria, la pobreza moral y la violencia, que seguían

asolando a la sociedad mexicana, no salieran a flote con tanta frecuencia en el medio cinematográfico.

Sin embargo, la vida nocturna y la permisividad en aquella cada vez más cosmopolita ciudad de México no parecían dejar los aires provincianos y rancheros aun cuando una cultura popular urbana ya se había adueñado de sus bajos fondos. Varias fueron las campañas que se lanzaron contra el vicio, la prostitución y la pornografía a lo largo del sexenio cardenista, las mismas que permearían el medio ambiente nacional con una doble moral que parece seguir particularmente viva hasta el día de hoy en México.

Las intolerancias de algunas organizaciones católicas, sumadas a los puritanismos hipócritas de ciertas autoridades, incluso llegaron a prohibir los besos en la vía pública en 1937. Antiguas zonas de la ciudad en las que tradicionalmente se había ejercido la prostitución, como la calle Cuauhtemotzin o el Callejón del Órgano, fueron relativamente toleradas, pero en el ambiente público soplaban cierto afán mojigato que pretendía no reconocer la existencia de esa doble moral ante la que sucumbían hombres y mujeres de todos los sectores sociales. Y dicha ambigüedad también tocó a los burdeles y a zonas de prostitución más conocidas de la capital, como el ya célebre lupanar de Graciela Olmos, “La Bandida”, ubicado en la calle de Nuevo León en plena Colonia Condesa, muy cerca de Chapultepec y el Paseo de la Reforma. Buena amiga de muchos personajes de la clase política posrevolucionaria, “La Bandida” escribió un par de canciones en las que lamentaba los conflictos suscitados entre los poderosos, particularmente los que repercutieron en la expulsión del país de aquellos a los que consideraba sus amigos. Pero tal vez lo que más la afectó fue la clausura de su antro, que tuvo lugar durante el sexenio del general Cárdenas. Los versos de una de esas canciones decían:

Cárdenas no te queremos
por tu mala y vil acción
traicionaste al amigo
y ha de odiarte la nación.¹⁰

Poco tiempo duró cerrado el lupanar de “La Bandida” y no tardó en volver a abrir sus puertas para ofrecer los servicios que desde entonces han propiciado las correrías de intelectuales, políticos, empresarios y artistas mexicanos, entre hetairas regenteadas por ella misma desde entonces y hasta principios de los años setenta (González Rodríguez, 1989a; Tello Díaz, 1998).

¹⁰ Chávez (1987).

Y en medio de todo esto, la ciudad de México de la segunda mitad de los años treinta también se caracterizó por su enorme cantidad de mendigos y personajes hundidos en la más cruenta miseria. Alrededor de los barrios industriales del nororiente de la ciudad, en las minas, en los tiraderos de basura, en las comunidades indígenas y mestizas del interior del país, miles, si no es que millones, de seres humanos vivían al día pepenando, pidiendo limosna o quién sabe qué para sortear el hambre cotidiana, como un extraño designio implícito en los modelos de desarrollo capitalista del país. Carlos Rivas Larrauri, el poeta del arrabal que ya se ha citado en estas páginas, describió esa misma miseria con los siguientes versos:

... pero me lleva la mocha
de ver qu'el mundo arrastrado
no si haiga hecho pa' los probes
que nomás tamos tallando...
y lo que me da mas muina
es que nos la'stemos dando
de qui aquí hay mucha justicia
p'al di arriba y p'al di abajo,
pa que resúltemos luego
puritititos pájaros.¹¹

Pero, aun así, con sus miserias, y sobre todo por sus incontables contradicciones combinadas con virtudes, noblezas y podredumbres, aquella ciudad de México, durante los seis años del cardenismo, vivió una agitación que podría resultar particularmente atractiva. Comparándola con el andar de una mujer, un escritor anónimo de 1937 planteaba:

Si se camina por la avenida Francisco I. Madero y después por la avenida 16 de Septiembre, si se concurre a los cabarets de moda, si se asiste a los grandes espectáculos... cualquier transeúnte encontrará en México la respuesta a una conquista amorosa.¹²

Y como todo acontecer del corazón, también dicha concentración urbana despertó pasiones. Quizá una de las más intensas fue la que vivieron sus masivos pobladores durante las postrimerías del régimen cardenista, que supo proyectarse hacia el futuro como referente principal de la memoria mexicana del siglo XX.

¹¹ Rivas Larrauri (1979).

¹² *Vea*, 11 de junio de 1937.

Durante los años 1939 y 1940, la oposición al gobierno del general Cárdenas creció, sobre todo, en esos ambientes urbanos y en aquellos en los que no se habían cumplido las expectativas planteadas por el mismo proyecto cardenista. La continuidad que significó la candidatura del general Manuel Ávila Camacho enardeció a sus contrincantes, que hicieron de las calles su centro de acción antigobierno, que fue creciendo paulatinamente. El abanderado del Partido Revolucionario de Unificación Nacional, el general Juan Andreu Almazán, aprovechó los ánimos lastimados de los habitantes de la ciudad y convirtió su campaña política, más que en una propuesta distinta, en un antiavilacamachismo y, por lo tanto, en un anticardenismo a ultranza. El ambiente fue de matonería, escribió el historiador Luis González; por todas partes se escucharon bombas y ametrallamientos, y el saldo final del día de las elecciones, el 7 de julio de 1940, fue de 30 muertos y 158 heridos (González, 1981, vol. 15: 299).

El general Cárdenas, como les sucedería a muchos otros gobernantes del país a partir del fin de su mandato, vivió el desprecio de la ciudad de México y de muchos otros espacios nacionales a fines de 1940. En varias ocasiones se lo abucheó y no faltó quien gritara un “muera Cárdenas” mientras este se dirigía al Palacio Legislativo de Donceles a entregar la banda presidencial.

Sin embargo, varias serían las ocasiones en que volvería a conquistar los ánimos de los mexicanos. Durante su participación en las protestas contra el golpe de Estado en Guatemala en 1954, mientras se organizaba el Movimiento de Liberación Nacional hacia finales de la década del cincuenta y por su defensa de la Revolución cubana en 1961, una parte extraña de la memoria de México saldría nuevamente a las calles a ofrecerle el homenaje que en 1940 no supo darle. El país, para entonces, ya no era el mismo; en muchos de sus habitantes empezó a adquirir sentido aquella memoria de cuando sus calles y sus campos fueron dejando atrás la noción de que transformar México era imposible. Tras su muerte en 1970, la sensación de que sí se podía hacer algo para cambiar el país latía nuevamente entre muchos mexicanos.

Hoy en día, aquella ciudad de los años treinta que veía por segunda vez la actuación de las masas es, desde luego, un espacio físico y social muy diferente. La memoria colectiva todavía guarda, sin embargo, algunas referencias de aquellos tiempos. Pero el cardenismo histórico, en sus calles y edificios, en sus habitantes y sus cotidianidades, no cabe duda de que pertenece al pasado. No obstante, aquel latido ha vuelto a sentirse en múltiples ocasiones durante el último cuarto del siglo XX y los primeros lustros del siglo XXI. Fue un referente importante en las grandes movilizaciones de 1988, cuando Cuauhtémoc Cárdenas, el hijo del general, encabezó la resistencia en contra del neolibera-

lismo imperante. Desde luego, ha sido también un componente relevante en los movimientos de oposición a las derechas que gobernaron el país a partir del inicio de la nueva centuria. A partir de las elecciones de 2018, una nueva esperanza, que apeló a cierta inspiración cardenista, se fincó en una mayoría de mexicanos. El tiempo dirá si fue solo una inspiración o si su legado aún está vivo entre nosotros.

Este ensayo pretendió, así, revisar diversos aspectos del ambiente de aquellos años treinta que quedaron en la memoria de académicos y políticos, pero sobre todo analizar cómo se impregnaron dichos años en múltiples referencias de los sectores populares. Pareciera que estos últimos, que desde entonces mostraron su dimensión masiva y su disposición a movilizarse a favor o en contra de quienes irrumpen en sus intereses, aún siguen creyendo en la posibilidad de recuperar un bien –o si se quiere un destino– aparentemente recuperado, hoy en día, que contiene una clara intención utópica capaz de proyectarse hacia el futuro.

Bibliografía

- Atlas General del Distrito Federal. Obra formada en 1929 por orden del Jefe del Departamento Central José Manuel Puig Casauranc* (1991). Reedición de la primera edición de 1930. México: Grupo Condumex.
- Blanco, José Joaquín (1996). *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena.
- Casasola, Gustavo (1978). *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325-1976*, seis volúmenes. México: Gustavo Casasola.
- Castro, J. Justin (2016). *Radio in Revolution. Wireless Technology and State Power in Mexico, 1897-1938*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Chávez, Elías (1987). “Tres decenios de alta política y corridos en el lupanar de La Bandida”. *Proceso*, nº 560, 27 de julio.
- Daniels, Josephus (1949). *Diplomático en mangas de camisa*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- De María y Campos, Armando (1956). *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México: INEHRM.
- Florescano, Enrique y Pérez Montfort, Ricardo (1995). *Historiadores de México en el siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Fujiyaki, Elsa (1992). "Cronología de la Radio Mexicana". En *Asamblea de Ciudades*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Gallop, Rodney (1939). *Mexican Mosaic*. Londres: Faber and Faber Ltd.
- García Riera, Emilio (1969). *Historia documental del cine mexicano*, vol. 1. México: ERA.
- (1987). *México visto por el cine extranjero, 1898-1940*, vol. 1. México: ERA-Universidad de Guadalajara.
- Garmabella, José Ramón (1984). *Pedro Vargas. Una vez nada más*. México: Ediciones Comunicación.
- Gilly, Adolfo (1986). *Arriba los de abajo*. México: Océano.
- González Rodríguez, Sergio (1989a). *Los bajos fondos: el antro, la bohemia y el café*. México: Cal y Arena.
- (1989b). "Los áridos treintas". *Nexos*, nº 140, agosto.
- González, Luis (1981). "Los días del presidente Cárdenas". En *Historia de la Revolución Mexicana, 1934-1940*, vol. 15. México: El Colegio de México.
- Granados, Pável (2000). *XEW 70 años en el aire*. México: Clío.
- Greene, Graham (1988). "Viejo y vagabundo galeón". En Cruz, Paulo y Aldama, César (comps.), *Los cimientos del cielo. Antología del cuento de la ciudad de México*. México: Plaza y Valdés.
- Instituto Politécnico Nacional (1989). *Vázquez Vela, Gonzalo, 1893-1963. Semblanza Biográfica*. México: IPN.
- Jaiven, Ana Lau (1994). "Retablo costumbrista: vida cotidiana y mujeres durante la primera mitad del siglo XIX mexicano según viajeros anglosajones". En Hernández Franyuti, Regina (comp.), *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*. Tomo II: *Gobierno y política/Sociedad y cultura*. México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora.
- León de la Barra, Eduardo (1979). *Los de arriba*. México: Diana.
- Martínez de la Vega, Francisco (1986). *Personajes*. México: Océano.
- Monsiváis, Carlos (1981). *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo.

- Monsiváis, Carlos y Bonfil, Carlos (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro-Instituto Mexicano de Cinematografía.
- Morales, Alfonso (1987). *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*. México: Museo Nacional de Culturas Populares.
- Morales, Miguel Ángel (1987). *Cómicos de México*, México: Panorama Editorial.
- Novo, Salvador (1964). *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*. Prólogo de José Emilio Pacheco. México: Empresas Editoriales.
- Orozco Rosales, Efrén (1941). *El Mensajero del Sol*. México: Edición de la Secretaría de Gobernación.
- Ortiz Garza, José Luis (1997). *Una radio entre dos reinos*. México: Javier Vergara.
- Pérez Montfort, Ricardo (1992). *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española y México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS.
- (1997). “La expropiación petrolera y el ambiente popular”. *Desdeldiez*, Boletín de diciembre de 1996 del Centro de Estudios de la Revolución Mexicana “Lázaro Cárdenas”, A. C. Jiquilpan, Michoacán.
- (2000). *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*. México: Sociedad Nacional de Estudios Regionales-Unidad Obrera y Socialista-Frente del Pueblo. Colección Sábado Distrito Federal.
- (2008). *Cotidianidades, imaginarios y contextos. Ensayos de historia y cultura en México, 1850-1950*. México: CIESAS.
- (2019). *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, vol. 2. México: Penguin Random House.
- (2022). *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, vol. 3. México: Penguin Random House.
- Pilcher, Jeffrey (2001). *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources Inc.
- Prida Santacilia, Pablo (1960). *Y se levanta el telón. Mi vida dentro del teatro*. México: Ediciones Botas.

- Rivas Larrauri, Carlos (1979). *Del arrabal*, 5ª edición. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Schmidt, Henry C. (1978). *The Roots of Lo mexicano. Self and Society in Mexican Thought, 1900-1934*. Austin: University of Texas Press.
- Sheridan, Guillermo (2007). “Entre la casa y la calle: la polémica de 1932 entre nacionalismo y cosmopolitismo literario”. En Blancarte, Roberto (comp.), *Cultura e identidad nacional*. México: Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Solórzano de Cárdenas, Amalia (1994). *Era otra cosa la vida*. México: Nueva Imagen.
- Tavares López, Edgar (1994). “Imágenes de la ciudad: Colonias Roma y Condesa”. *Boletín N° 16*. Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, mayo.
- Tello Díaz, Carlos (1988). “La casa de la Bandida”. En *Historias del olvido*. México: Cal y Arena.
- Townsend, William Cameron (1959). *Lázaro Cárdenas: Demócrata mexicano*. México: Gandesa.
- Yankelevich, Pablo (coord.) (2003). *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Plaza.

Revistas y archivos

Revista *Vea*, 30 de abril de 1937.

Revista *Vea*, 11 de junio de 1937.

Revista *Crisol*, n° 78, marzo de 1935.

Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Madrid.

“En memoria de Salvador I. Reynoso Hajar”. En *Papeles de Familia*, Paquete N° 2 del Concurso de 1998 en posesión de la Dirección de Estudios Históricos del INAH.

Capítulo 3

Rasgos de una vecindad informativa

Buenos Aires-Montevideo a fines del siglo XIX

*Lila Caimari**

En su detallada recensión de la prensa uruguaya de la primera mitad del siglo XIX, Antonio Zinny comenzaba aclarando que la obra venía a complementar aquella otra sobre la prensa de Buenos Aires, su *Efemeridografía Argirometropolitana hasta la caída de Rosas*, “con la que está íntimamente ligada, tanto en la parte histórica cuanto por los personajes que en una y otra figuran, desde el principio de la emancipación política de ambos estados” (Zinny, 1883: III; Zinny, 1869). Este rasgo se desprendía de la más distraída mirada al catálogo descriptivo, en efecto, salpicado de publicaciones que acusaban una identidad decididamente rioplatense.

La inscripción surgía de la lista de títulos –*Comercio del Plata*, *Revista del Plata*, etc.– y de los elencos periodísticos mismos, con nombres como Florencio Varela, Juan B. Alberdi, Miguel Cané, Juan M. Gutiérrez, Valentín Alsina, Mariquita Sánchez, Esteban Echeverría, y firmas orientales como la de Andrés Lamas. Abundaban, en otras palabras, figuras de esa “provincia flotante” compuesta de sucesivas oleadas del exilio antirrosista, cuando las alternativas brutales de la partición facciosa habían tornado a Buenos Aires y Montevideo en el oscilante horizonte vital de tantas trayectorias, algunas en sus etapas formativas más pregnantes (Myers, 1998; Blumenthal, 2019: 1-34; Batticuore,

* Universidad de San Andrés (UDESA) y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina.

2011: 207-248). Prolongado en el tiempo, el escenario daría origen a proyectos más amplios que esa cerrada lucha, y así la efervescencia cosmopolita montevideana de la década de 1840 auspiciaba empresas que iban de la poesía a la política, del liberalismo al encendido romanticismo mazziniano y sansimoniano (Tarcus, 2016: 199-236; Míguez, 2018: 27-51). Por lo demás –y como observa Eduardo Míguez– se trataba de una generación criada en el seno de familias del Plata, con padres, hijos y hermanos a menudo nacidos indistintamente a uno y otro lado del río (Míguez, 2018: 23).

Esa matriz era fruto, a su vez, de una imbricación de larga data, que remontaba a las antiguas estructuras de un espacio político-económico en el que la trama informativa siempre se había confundido con las circulaciones personales, las redes epistolares y los intercambios comerciales grandes y pequeños. La historia del complejo portuario rioplatense muestra que el río era, en el tardío siglo XVIII, un vector integrador entre ambas bandas, adonde agentes grandes y pequeños cruzaban cada día con alimento, cueros o mano de obra, cargando a su regreso “un poco de *cachaça*, azúcar y algún corte de tela para la patrona o tal vez una punta de encaje de Holanda para preparar un exvoto para el santo de su devoción”, según evoca Fernando Jumar (2012: 129). Sobre ese vaivén cotidiano haría pie la prensa de la era independiente, y sobre él también aquella que cabalgó el turbulento curso de la política regional de las primeras décadas del 1800. Las noticias de la Guerra del Paraguay, en los albores de la modernización de la prensa de la década de 1860, aún circularían en ese marco “transnacional” pero incompletamente deslindado (Johansson, 2017: 31-33).

Trabajos sobre el periodismo decimonónico de la región –comenzando por el monumental catálogo emprendido por Zinny en la década de 1860– han dado cuenta suficiente del entrelazamiento de los dos puertos del Plata y ofrecen un punto de partida para observar la evolución posterior de dicho espacio. Pues a medida que los Estados nacionales se hacían cargo de la circulación postal, que el periodismo pasaba paulatinamente a manos de profesionales de la prensa, y las agendas se autonomizaban de la más inmediata causa política, otras dinámicas fueron prevaleciendo en esta vecindad informativa.

Como en el resto de Sudamérica, el espacio rioplatense se vería transformado en las últimas décadas del siglo por las nuevas capacidades de intercambio de cartas e impresos. Por un lado, una distintiva tendencia hacia el monopolio de las circulaciones en manos estatales fue expropiando estos tráficos de múltiples agentes privados (empresariales o individuales), que fueron inscriptos en el ámbito de agencias con jurisdicción nacional (Britton, 2013; Bose, 1967; Caimari, 2019). Paralelamente, diarios y periódicos en general emprendían un

largo proceso de modernización, que contenía la semilla de un cambio en su relación con el mundo. Los signos son conocidos en la historia de la prensa: pasaje de la lucha política como tema principal a contenidos diversos y abarcadores (folletines de ficción, publicidades, avisos de intercambio de servicio, entre otros); profesionalización creciente del oficio del periodismo; complejización técnica, diversificación de los recursos gráficos; expansión de las tiradas y desarrollo del sistema de suscripción de alcances muy amplios (Roman, 2010; Servelli, 2018: 21-60; Ojeda, 2016). Se ha evocado, también, la ampliación del espectro informativo, ligada al desarrollo de las corresponsalías y al ingreso de infraestructuras y servicios (el cable submarino, la suscripción a las primeras agencias de prensa) que modificaron el horizonte noticioso cotidiano (Caimari, 2018; Bergel, 2015: 73-94).

Estos desarrollos convergían en el desplazamiento tectónico hacia la aceleración globalizadora de fin del siglo, en la base de una nueva articulación de las naciones sudamericanas al mundo atlántico (europeo) en los planos económico, demográfico y cultural. Si las líneas generales de este proceso son conocidas, menos lo son las implicancias más parciales de la reconfiguración de circulaciones a nivel regional. La omisión es importante si recordamos que estos arreglos también atañían a las dinámicas informativas y comunicacionales bilaterales, dinámicas con una larga tradición previa destinada a incidir en este nuevo marco, y a verse transformadas por él. Las mismas dirigencias a cargo de los destinos de estas naciones –Mitre, Sarmiento, Lamas, numerosas figuras que en el destierro habían comprobado de primera mano la importancia del acceso a sistemas de comunicaciones eficientes– darían impulso decisivo al desarrollo de las capacidades estatales para acercar a las naciones en ciernes, y en particular, a algunas de sus ciudades.

Cabe preguntarse, entonces, por el cambio nacido de la masificación de circulaciones transfronterizas en la era de los sistemas nacionales de correos y la prensa moderna de amplia tirada, cuando la disponibilidad de información sobre los países vecinos aumentó de manera exponencial y el peso de las redes interpersonales fue relativizado por un sistema con poder de diseminación incomparablemente más amplio. Tal es el interrogante que guía las páginas que siguen. De carácter tentativo, el recorrido se concentrará en algunos rasgos de este vínculo, en momentos en que la ola inmigratoria iba modificando el tenor de estas sociedades y Buenos Aires comenzaba a vislumbrarse como el coloso informativo de la región.

Bases materiales de una vecindad

¿De qué manera incidía en la antigua configuración de comunicaciones rioplatenses el proceso iniciado en la era post-Caseros, que encontraría su expresión más clara en el último tercio del siglo? El primer elemento a mencionar es, quizás, la formalización del tráfico postal, el avance de las agencias estatales en el ajuste de los mecanismos básicos para instalar un horizonte de monopolio del movimiento epistolar, que formalizaba y despersionalizaba los circuitos. Una larga serie de tratados y convenciones bilaterales describe el camino hacia la armonización de las partes y el relegamiento de añejas rivalidades portuarias al servicio de un proyecto común de gestión de flujos postales en la boca del Atlántico.

El hito de esta construcción puede remontarse a la Convención Postal entre la Argentina y la República Oriental del Uruguay (junio de 1865), que establecía en su primer artículo la libre circulación por transportes y estafetas de comunicados oficiales y cartas particulares, así como la de "... diarios y periódicos, revistas, folletos y demás impresos, sean nacionales o hechos en país extranjero, y las cartas y demás correspondencia que estuviesen franqueadas en el país de donde hubiesen sido despachadas" (AMREC, 1865).¹ A los fines de nuestro análisis, subrayemos dos elementos de este arreglo sucesivamente renovado: la toma a cargo *gratuita* de la distribución de prensa por parte de los correos nacionales y la reciprocidad en la función como vía de tránsito de cartas e impresos desde y hacia regiones más alejadas, dos tareas cargadas de implicancias a largo plazo.

A este acuerdo-marco seguirían sucesivas convenciones específicas referidas al intercambio de cartas y cajas con valores declarados, de encomiendas y cobros postales, al servicio de estafetas ambulantes, de uso de documentación de identidad, y dos arreglos que regulaban la ejecución del abono a diarios y publicaciones periódicas (Ministerio del Interior, 1901: 3-292).² La imagen que emerge a fines del siglo se asemeja a una urdimbre de transportes y comunicaciones postales ampliamente regulada por los Estados, una empresa

¹ Los firmantes eran Rufino de Elizalde (vicepresidente argentino, a cargo del Ejecutivo Nacional) y Carlos de Castro (ministro de Relaciones Exteriores de la República Oriental del Uruguay).

² Durante las dos primeras décadas de vigencia del tratado bilateral inicial (1865), el correo argentino se hizo cargo de los gastos y la gestión de los estafeteros fluviales entre Buenos Aires y Montevideo y de los puertos orientales y argentinos. Esta situación fue corregida en 1881 mediante una convención específica que estipulaba participación equivalente en los recursos; *Convenciones*, p. 128.

que comprometía todo un espectro de intermediarios, desde los tradicionales estafeteros del río Uruguay a las flotas de vapores pequeños de emprendimientos locales, a la naviera Mihanovich (de creciente gravitación), además de los barcos de gran calado que cruzaban el Río de la Plata en el extremo sur de un periplo transatlántico. La coordinación de los transportistas locales con estas embarcaciones era de importancia crítica, por la función de estos puertos en los circuitos globales y su estatus “de tránsito” en trayectorias más largas.

La responsabilidad con relación a terceros cobraría importancia mayor con el ingreso a la Unión Postal Universal (UPU) —a la que la Argentina accedía en 1877 y Uruguay en 1880—, que consagraba la regulación extranacional de la intermediación de los flujos postales de países de la región sin salida al Atlántico: Bolivia, Paraguay y Chile, en particular (Caimari, 2019).³ Coordinar entre los puertos de Buenos Aires y Montevideo este segmento clave de la articulación atlántica no era tarea sencilla. Las empresas de vapores locales tenían sus demandas (rebajas impositivas, horarios de cruce), y los agentes de correos debían negociar condiciones con estos actores indispensables, acercando la lógica del lucro a la de un servicio público devenido indispensable para los usuarios, máxime cuando estos vapores completaban el largo trayecto de valijas desde y hacia Europa (*Memoria de Correos*, 1884: XX; *Antecedentes Administrativos de Correos y Telégrafos*, 1893: 341).

Entre los efectos de estos sucesivos ajustes, sobresale el *crescendo* ininterrumpido de las cifras del tráfico de cartas e impresos entre los dos puertos del Plata. Las estadísticas partían de un piso alto, de una trama epistolar que siempre había sido densa, como hemos visto. En el umbral de la expansión, en 1864, la frecuencia de despachos formales de Buenos Aires a Montevideo era de cuatro a seis veces por semana, sin contar las vías complementarias, formales o no, pues “Aprovéchase además de toda otra oportunidad que se presenta para la vía fluvial”, rezaba el informe (*Anuario de Correos*, 1864: 57). En años sucesivos, barcos con contratos postales cruzaban el río dos o tres veces por día, mientras se distribuía mucha correspondencia diaria por el sistema fluvial del interior (*Anuario*, 1864: 57; *Anuario*, 1865: 47; *Anuario*, 1875: 107). De los

³ Nacida en 1874 y con sede en Berna, la Unión Postal Universal tuvo por misión inicial unificar los territorios postales de naciones europeas ya vinculados por arreglos bilaterales. En el contexto de la acelerada densificación del tráfico, la agencia pronto devino en fuente de criterios estandarizadores para la circulación de cartas, impresos y valores en todo el mundo. A partir de 1876, sucesivas negociaciones y sendos congresos internacionales delegaron en esta entidad el establecimiento de los principios de gobernanza de territorios postales que no cesaban de expandirse (Lyll, 2011: 213 y ss.).

934 viajes redondos de vapores con “valijas” al exterior despachados en 1882, 234 se destinaban a Montevideo. En 1885, con el servicio más estabilizado, el Correo informaba que en el año previo “Se despachó balija por 288 vapores á Montevideo” y “309 á los puertos orientales del río Uruguay” (*Memoria*, 1884: XII; *Memoria*, 1882: XIII).

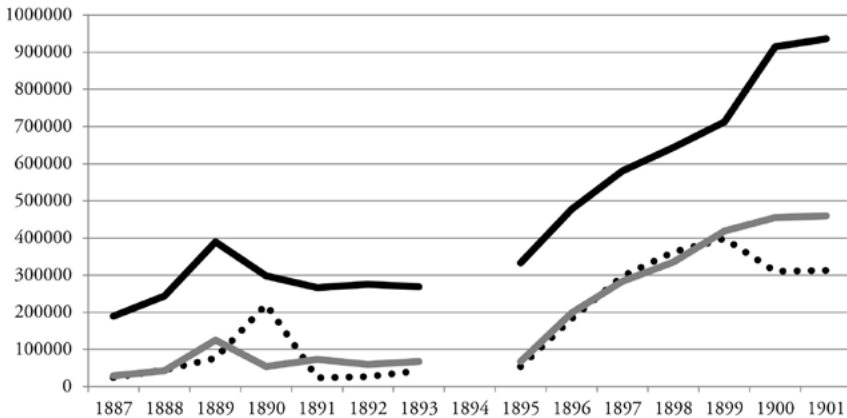
Durante el largo ciclo de expansión del tráfico postal que se iniciaría con la incorporación a la UPU, cada país figuró al tope de destinos del otro, único vínculo regional de esa intensidad. Los datos son contundentes: el medio millón de cartas ordinarias anuales intercambiadas a fines de la década de 1870 pronto se había triplicado. Ese millón y medio siguió aumentando gradualmente en la década siguiente, para volver a saltar en los tempranos 1900, cuando alcanzó tres millones y medio de cartas en 1910, y se estabilizó en una franja que a menudo pasaba los cuatro millones (un volumen mucho mayor si incluimos cartas certificadas, tarjetas postales, encomiendas y giros postales).⁴ Semejante intensidad explica, por ejemplo, la presencia de un buzón especial “Montevideo” en el flamante Palacio de Correos inaugurado en Buenos Aires en 1928. Cabría no olvidar que en los tramos iniciales de esta expansión, el Correo aún luchaba por imponer su monopolio sobre el tráfico epistolar, una misión no sencilla de cumplir en general, y particularmente difícil en este caso, dada la persistencia de un repertorio de circulaciones que seguía incluyendo numerosos microtransportistas informales difíciles de cuantificar.

Hay menos dudas en relación con la circulación de impresos, ya que las facilidades y subsidios que ofrecían los correos no tenían competencia en las mensajerías privadas y la valija de los viajeros ocasionales no podía hacerse cargo del transporte de suscripciones extendidas en el tiempo. A pesar de que este rubro no estaba incluido en el monopolio legal del correo (como sí lo estaban las cartas), sabemos que la prensa periódica aprovechó ampliamente las ventajas que ofrecía el sistema estatal para expandir sus mercados. El registro oficial de paquetes de impresos (cada uno de los cuales llevaba entre tres y cinco ejemplares) pasó de 380.000 a fines de 1870 a medio millón a mediados de la década siguiente, a 700.000 a fines del siglo y al millón en los tempranos 1900. Aquí también el rubro se expandió mucho en el nuevo siglo, con más

⁴ Salvo aclaración, los datos sobre tráfico postal, de impresos y telegráficos mencionados en este trabajo provienen de las series estadísticas publicadas en el *Anuario de Correos y Telégrafos* (1879); *Memoria de Correos y Telégrafos* (1882, 1884, 1885, 1887, 1889, 1910-1911, 1912, 1913, 1914) y *Antecedentes administrativos de Correos y Telégrafos* (1890, 1892, 1893, 1894). Si bien hay informes previos a las fechas iniciales aquí consideradas, los datos de tráfico no discriminan entre países antes de 1879.

de un millón y medio de paquetes intercambiados en 1903, que eran casi dos millones en vísperas de la Gran Guerra. Los datos que aporta la UPU (a la que los correos nacionales debían reportar sus estadísticas de movimiento anual) no son siempre coincidentes en las cifras absolutas –la estadística postal estaba aún en proceso de estandarización– pero confirman las tendencias generales. Si observamos la curva de exportaciones argentinas a fines del siglo, vemos no solamente una clara expansión del movimiento de impresos, sino también la distinción del Uruguay en relación con los demás países de la región a los que se exportaba en cantidades importantes.

Gráfico 1. Paquetes de impresos despachados de la Argentina a Uruguay (negro), Chile (punteado) y Brasil (gris), 1887-1901



Fuente: elaboración propia a partir de Union Postale Universelle, *Relevé des Tableaux Statistiques du Service Postal International (Expédition)*, 1887-1901.

La tendencia excedía ampliamente el aumento de población en ambos puertos, por entonces revolucionada por la dinámica inmigratoria europea, un desarrollo mayúsculo que ambas ciudades tenían en común (Moya, 2018). En 1908, el censo uruguayo arrojaba un saldo de 300.000 habitantes para Montevideo (un tercio de la población total del país). Era un crecimiento notable con respecto al registro de 1860 (que había indicado 58.000 habitantes), pero mucho menor que el que acusaban los datos de Buenos Aires, que había saltado de 286.000 a 649.000 entre 1880 y 1895, y pasaba el millón y medio de habitantes en 1914, casi la mitad de ellos extranjeros (INE, 2021; Ciudad de Buenos Aires, 2010).

Combinada con vigorosas políticas educativas, la expansión poblacional modificaría profundamente el universo de lectores y el desarrollo de los mercados editoriales en ambas ciudades (Acree, 2013: 93-129; Prieto, 1988: 27-82).⁵

Las cifras del correo acompañaban con creces el crecimiento general e ilustraban de paso el lugar prioritario que cada mercado ocupaba en el otro. Pues si bien es claro que el consumo de impresos se modificaba gracias al acceso a suscripciones de ultramar (provenientes de Francia, Inglaterra o España, por ejemplo), los datos también apuntan a una intensificación de los circuitos transnacionales de corta distancia. Un comercio de impresos de gran escala se montaba sobre este sistema más regularizado y previsible, y sobre la premisa de que una porción considerable de los lectores de diarios y revistas publicados en una ciudad estaban *en la otra*.

Llama la atención, en este sentido, que en momentos en que el correo argentino estaba sumido en una lucha abierta por el cobro del porte al interior del país —a mediados de la década de 1870— no se pusiera en entredicho la gratuidad de la gestión de prensa hacia y desde el Uruguay, de volumen gigantesco y costos onerosos.⁶ Esa excepción se modificaría en las dos últimas décadas del siglo siguiendo los lineamientos de la UPU, siempre dentro del marco tarifario muy preferencial para publicaciones periódicas, de acuerdo con la ideología fundante de esta agencia, que no era otra que la que había cimentado la organización de los correos.⁷

Con toda su contundencia, no era el crecimiento del tráfico de impresos el único dato de un panorama transformado. El ir y venir de bolsas con cartas y periódicos se sumaba a los efectos de un vehículo mucho más rápido y liviano —instantáneo, inmaterial—, cuya eficacia para incidir en los regímenes de contenidos era evidente cada día en publicaciones que no necesitaban moverse para informar sobre las novedades ocurridas al otro lado del río.

⁵ Buenos Aires exhibía tasas de alfabetización singularmente altas: alrededor del 70% en 1895 y casi un 80% en 1914, fruto de políticas educativas muy deliberadas (Di Pietro y Tófolo, 2013). Entretanto, Uruguay acusaba en su censo de 1908 un 35% de analfabetos, distribuidos desigualmente entre locales y extranjeros (estos últimos representaban apenas el 13% del total de ese grupo). En ambos casos, las políticas educativas irían reduciendo esos márgenes, de por sí excepcionales en el marco de la región.

⁶ “Tarifa postal para el exterior”, *El Correo Argentino*, 17 de marzo de 1878, 2.

⁷ “Convenio concerniente a la intervención del correo en el abono y publicación periódico”; *Convenios*, p. 233. Con el ingreso a la UPU, la tarifa plana de distribución de impresos en Uruguay pasó a 2 centavos por ejemplar. Ambas partes, además, adhirió a las reglamentaciones que prevenían el manejo directo de las suscripciones internacionales.

Buenos Aires y Montevideo fueron las primeras ciudades de la región conectadas por un cable, en 1866.⁸ La línea rioplatense —un cable subfluvial de Punta Lara a Colonia, completado con hilos de aire en ambos extremos— establecía una conexión instantánea *previa* a la puesta en marcha por los sistemas telegráficos nacionales, para acercar ciudades del mismo país: un dato expresivo de las prioridades y un ejemplo a futuro de los efectos que esta flamante tecnología reservaba en los énfasis conectivos (y desconectivos) que construían el espacio. Como explica Ariel Sar en su estudio de esta obra, la iniciativa se insertaba en el marco de las necesidades de la Guerra del Paraguay (1865-1870), que en aquel momento era prioridad de las agendas estatales (Sar, 2004: 92). Siendo esto así en momentos de urgencia informativa entre las capitales de la Triple Alianza, lo cierto es que esa formidable capacidad instalada extendió sus efectos en el largo plazo, mucho después de finalizada la contienda.⁹ Así lo entendían, seguramente, los invitados a las fiestas paralelas celebradas en cada orilla, cuyas alternativas fueron seguidas en tiempo real gracias a los mensajes alborozados que se iban transmitiendo mientras avanzaba el banquete (Quesada, 1866: 142-143).

La relevancia del precoz cable rioplatense no haría sino incrementarse con el desarrollo de las conexiones regionales y, en 1874, con la incorporación al sistema sudatlántico que conectaba con Europa.¹⁰ Los Estados nacionales descubrirían que esta estratégica conexión no era fácil de controlar, pues la

⁸ La conexión Buenos Aires-Rosario llegaría en 1868; las fragmentarias líneas existentes por entonces estaban destinadas a acompañar las vías del tren del Oeste. En Uruguay, la construcción de una red telegráfica nacional debería esperar más de dos décadas (Berthold, 1925: 1-3; Berthold, 1921: 3).

⁹ La obra fue llevada a cabo por los mismos equipos técnicos ingleses que construían cables submarinos en distintas regiones del planeta, que aportaban mano de obra, materiales y tecnología. La gestión del servicio quedaba en manos de la River Plate Telegraph Company, una empresa subsidiaria del nascente sistema transatlántico de cables, dominado por capitales ingleses. No obstante este rasgo (común a toda la red submarina de la época), cabe señalar que una porción considerable del capital para esta empresa provino de inversores sudamericanos, síntoma del interés en la obra y de la expectativa de beneficios que despertaba (Ahvenainen, 2004: 31-36).

¹⁰ La perspectiva de intensificación del uso del cable para transmisiones de larga distancia da cuenta de algunas mejoras en la obra inicial, como el reemplazo del tramo de aire (muy expuesto a cortes y daños en los inicios del servicio) por otro cable subacuático entre Colonia y Montevideo, lo que incrementaba el rendimiento del sistema. Este estatus estratégico explica también que en una incipiente ciudad de La Plata se desarrollara un proyecto de conexión propio a Montevideo, “que la pondría en comunicación directa con todos los países importantes del universo”. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Fondo Ministerio de Gobierno, Exped. 117/0, “Buratovich Santiago y Cía. propone establecer un cable submarino de La Plata a Montevideo”, foja 3v. Agradezco a Julia Bacchiaga el acceso a este documento.

transmisión de mensajes dependía de una sola empresa –la Compañía Telegráfica del Río de la Plata, asociada al conglomerado británico Pender, pero con nutridos capitales locales en su composición inicial– que resistía las demandas tarifarias de los correos nacionales.¹¹

Mientras tanto, la acumulación de funciones confirmaba la relevancia de esta línea y garantizaba su rendimiento económico a largo plazo (Ahvenainen, 2004: 34). Si bien hay poca información sobre el destino de los despachos internacionales, sabemos que en 1910 más de un tercio de los telegramas argentinos al exterior estaban destinados al Uruguay: 116.000 de un total de 313.000 (*Memoria*, 1913: 93).¹² De ese conjunto, el 10% era para la prensa, casi todo despachado de Buenos Aires a Montevideo (*Memoria de la Dirección General de Correos y Telégrafos 1910-11*: 109).

Semejantes cifras ponen al cable en el centro de la ecología informativa que regía el vínculo entre ambas ciudades. Y si bien no tenemos datos estadísticos previos a esas fechas, sabemos que casi medio siglo antes, cuando la telegrafía era una novedad de implicancias apenas comprendidas, su incorporación al sistema de comunicaciones ya era palpable en los diarios. Lo que siempre había estado cerca se acercaba aún más e inyectaba un efecto de intimidad sincrónica hecha del vaivén cotidiano de rumores políticos y minucia social. Un efecto adicional tocaba al acceso a la prensa europea, pues los resúmenes de los contenidos desembarcados en el otro puerto pronto colmarían la capacidad del hilo bajo las aguas del Plata. Así lo prueba el crecimiento del rubro “Noticias de Europa. De nuestro corresponsal en Montevideo” en los diarios de Buenos Aires de fines de la década de 1860, una rúbrica que probaba cada día que ya no era necesario

¹¹ Ante la imposibilidad de imponer a estos agentes las tarifas internacionales a las que aspiraban, los países de la región se veían en la necesidad de recurrir a pactos bilaterales para reducir la tasa de despachos. Tal era la “preocupación dominante” del jefe de Telégrafos Ojeda, cuyo proyecto de creación de una Liga Telegráfica Sud-Americana, expuesto en 1882, estaba destinado a ser “una de las mayores conquistas de la civilización en esta parte de América”. Aunque esta liga no se formalizó, el espíritu del proyecto reapareció en la Convención Telegráfica Argentina de 1890, cuyo apartado “Servicio Sudamericano” (art. 27) preveía que las transmisiones entre naciones no estarían regidas por tarifas internacionales, sino por precios equivalentes a los telegramas internos (Bases para la Convención Telegráfica Argentina, art. 27: “Servicio Sudamericano”; AGN, Fondo Correos y Telégrafos, Caja 2: 12).

¹² Notar que los telegramas recibidos no están contemplados en esta cifra. En contraste con las cifras del movimiento postal, la diferencia tarifaria entre puntos regionales y de larga distancia explica que el volumen de transmisiones a Uruguay fuera incomparablemente mayor que el de cualquiera de los países europeos que figuraban, junto con la República Oriental, entre los destinatarios principales de correspondencia.

esperar el arribo físico de diarios o reportes para alimentar la página. El cable introducía así una microaceleración de tiempos informativos de corta y larga distancia, en momentos en que la velocidad y la primicia despuntaban como criterios prevalecientes en el mercado de prensa.¹³

Rasgos de una intimidad informativa

Las páginas que siguen procuran prestar carnadura a las tendencias gruesas que marcan la estadística postal y telegráfica, y esbozan en el camino algunas hipótesis sobre las dinámicas del espacio informativo rioplatense en la era de la prensa moderna.

No es sencillo desandar el camino de deslindes entre las dos bandas del Plata, que podría remontarse a la década de 1870, con la evidencia creciente de la modernización periodística y el fin de la Guerra del Paraguay como tema político estructurante. Y tampoco conviene enfatizarlo, si tomamos nota del lugar de figuras formadas en el destierro oriental en las empresas emblemáticas de la renovación de los diarios de Buenos Aires. La observación no alude solamente a *La Nación* de Bartolomé Mitre y Juan M. Gutiérrez, el matutino nacido en 1869 y destinado a ser un emblema de la modernización periodística. También refiere a *La Tribuna* (1853-1884), diario fundamental de la nueva era, dirigido por los hermanos Héctor y Mariano Varela. Nacidos y criados en Montevideo, los Varela representaban el más puro linaje periodístico rioplatense, en su condición de hijos del referente máximo de la prensa del destierro, Florencio Varela, prestigioso director de *El Comercio del Plata* y mártir antirrosista asesinado en 1848 (Roman, 2003: 473-474). *La Tribuna* sería el diario de mayor circulación en la década de 1860. Y como otros de su tiempo –*El Nacional* (1852-1893) o *El Río de la Plata* (1869-1870) de José Hernández, órgano “de las opiniones y de los intereses de las dos Repúblicas del Plata”– ofrecería amplia cobertura de esa política facciosa con traducciones poco menos que lineales, allí donde la oposición entre batllistas y antibatllistas obligaba a los aliados del otro lado del río a pronunciarse por unos u otros y a explicitar su eventual alianza con

¹³ Una similar función de microaceleración cumplían los despachos con “Las balijas postales que vienen de Ultramar y el Brasil para nuestro país [que] son desembarcadas en Montevideo, y se espiden de allí a Buenos Aires por los vapores del servicio fluvial, llegando así la correspondencia a manos del público con anticipación a la llegada de los paquetes transatlánticos q la conducen hasta el Río de la Plata” (*Memoria del Ministerio del Interior*, 1887: 95).

representantes del gobierno colorado en Montevideo o con desterrados de los partidarios blancos en Buenos Aires (Halperín Donghi, 1985: 97, 140).

El propio diseño de las rúbricas de la prensa diaria manifiesta las vacilaciones en la definición del espacio informativo al que pertenecen estas novedades. En los principales diarios de las décadas de 1860 y 1870, la disposición de la crónica política sugiere la atribución de un estatus entre lo local y lo “extranjero”, que coloca los contenidos llegados de la otra orilla en una zona intermedia. En Buenos Aires, las extensas noticias tituladas “República Oriental” o “Estado Oriental” tienen un encuadre que es singular tanto en volumen como en colocación, y suelen mantenerse separadas de la rúbrica “Exterior” de la que a todas luces no eran consideradas merecedoras. En *El Siglo* de Montevideo, por su parte, la lista de novedades de “Buenos Aires” suele mezclarse con las del extranjero.

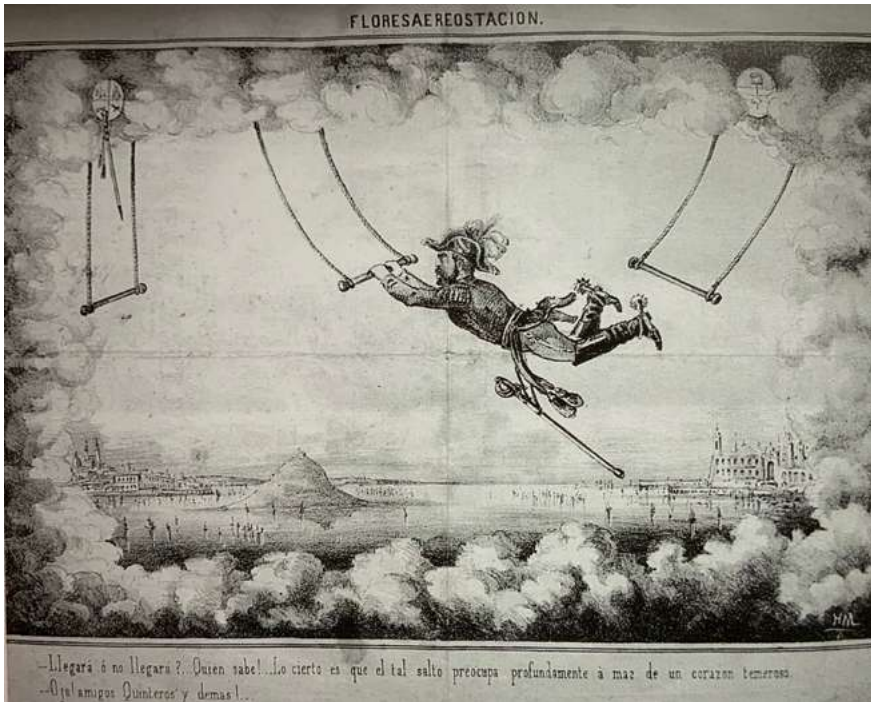
El catálogo de la prensa diaria post-Caseros disponible en las bibliotecas nacionales de la Argentina y de Uruguay es otro indicador de la persistencia del Plata como marco natural de emprendimientos editoriales, evidente en los mismos títulos: *Revista del Plata* (Buenos Aires, 1853), *El Heraldo del Plata* (Buenos Aires, 1856), *Le Courier de la Plata* (Buenos Aires, 1865), *Mercantil del Plata* (Montevideo, 1868-69), el ya mencionado *El Río de la Plata*, *Revista del Río de la Plata* (Buenos Aires, 1871-1877), *El Plata Ilustrado* (Buenos Aires, 1871-1873) o *La Ilustración del Plata* (Montevideo, 1887), entre tantos otros. No sorprende, pues, que el advenimiento de las revistas ilustradas, tributarias de los grandes avances técnicos del impreso entre las décadas de 1870 y 1890, guardara ese mismo horizonte de circulación.

Eduardo Romano ha revisado este nutrido corpus en *Revolución en la lectura*, su libro sobre las primeras revistas satírico-burlescas e ilustradas rioplatenses (Romano, 2004). De su análisis, y de otros interesados en la dimensión gráfica del fenómeno, se desprende la importancia que tuvieron estos géneros en la modernización periodística de la región, así como el lugar descollante en ese proceso de los artistas inmigrados de Europa (los españoles en particular, con anticlericales y anarquistas en la línea más prominente) (Malosetti Costa, 2005). También surge de allí la interconexión entre publicaciones en ambos bandos del río, por lo que es fácil encontrar colaboradores de un lado en los emprendimientos del otro, diálogos salpicados y vínculos amistosos incluso entre publicaciones muy distintas, como la ambiciosa *Ilustración Argentina* y el semanario satírico *El Negro Timoteo* (1876-1901) (Romano, 2004: 91).

Observado con las preguntas que guían nuestro recorrido, este universo también permite distinguir los signos de una incipiente redefinición en los términos de esta vecindad. Tomemos el caso del popular semanario satírico *El Mosquito* (1863-1893). Nacido en Buenos Aires en vísperas de la Guerra

del Paraguay y muy concentrado en la actualidad política, sus caricaturas comentaban las mismas actualidades de las que hablaban los diarios, y por fuerza incluían en sus comienzos personajes de la Banda Oriental, Brasil y el Paraguay. La gran caricatura de Venancio Flores invadiendo Montevideo como un acróbata que cruzaba el río desde un trapecio, obra de Henri Meyer, es un ejemplo de la expectativa que despertaba el evento, apoyado por el partido gobernante porteño.¹⁴ Por lo demás, el núcleo de dibujantes que controlaba la revista en sus inicios (al frente del cual estaba Meyer) guardaba vínculos estrechos con la importante colonia francesa montevideana, e incluyó desde muy temprano a esta ciudad en el circuito de distribución (Roman, 2017: 38, 64).

Imagen 1. FloresAereoestación



Fuente: *El Mosquito*, 7 de junio de 1863, p. 3.

Epígrafe: “Llegará ó no llegará?... Quién sabe!... Lo cierto es que el tal salto preocupa profundamente à más de un corazón temeroso. / Ojo! amigos Quinteros y demás!...”.

¹⁴ *El Mosquito*, 7 de junio de 1863, p. 3.

A mediados de la década siguiente, los personajes y episodios tematizados en las desopilantes galerías de escenas que ocupaban la sección central referían a las actualidades argentinas, con alusiones ocasionales a la política uruguaya (tal el resultado de una elección especialmente tumultuosa, por ejemplo).¹⁵ Montevideo seguía estando muy cerca, sin duda, y de ello dan testimonio las frecuentes breves obtenidas de diarios de esa ciudad, y la inserción de comentarios de montevideanos residentes en Buenos Aires, conocedores de la trama íntima del otro lado del río. Pero esa presencia se volvía más dispersa y marginal en la agenda.

Tomar nota de la pérdida de intensidad de esta referencia implica reconocer el nuevo lugar que las actualidades uruguayas ocupaban en el horizonte informativo porteño, en el marco de diferenciación creciente de las actualidades políticas. A la vez, el detalle permite vislumbrar razones nuevas para incluir estos contenidos, razones distintas de las filiaciones facciosas, a saber: la emergencia de un mercado editorial de amplitud creciente, en el que la presencia de las actualidades de Montevideo era un gesto hacia los suscriptores en esa ciudad. Separadas crecientemente las esferas nacionales, inmerso cada público en el espectáculo de su propia peripecia del poder, estas escenas pueden leerse como síntoma de circulaciones que se ampliaban, de la mano de la expansión de los sistemas de suscripción y la creciente venta de números sueltos en la calle.¹⁶ Las indicaciones de venta ofrecen las claves de la geografía considerada a mediados de la década: un precio para “Buenos Aires y Campaña”, y otro, con un agregado de pocos centavos, para “Provincias y Uruguay”. Que una revista concentrada tan intensamente en la escenificación de las alternativas facciosas porteñas encontrase mercados en sociedades que tenían cada vez menos razones para considerar esos avatares como problemas propios es también signo de una irradiación que dejaba de explicarse por la política y le debía cada vez más al poder editorial.

Similares indicios surgen de las publicaciones ilustradas florecientes en el fin del siglo, como *La Ilustración Sud-Americana*, uno de los más duraderos emprendimientos en su género. Fundada y dirigida por el pintor e ilustrador español Rafael Contell en 1892, confirmaba el lugar prominente de los artistas españoles en esta renovación. Desde su sede en Buenos Aires, esta revista “de cobertura sudamericana” mantendría una fuerte apoyatura porteña en sus elencos, su agenda cultural y política, y sus zonas publicitarias (Romano, 2004: 117-130). Poco después nacía una versión quincenal en Montevideo

¹⁵ *El Mosquito*, 31 de enero de 1875, p. 3.

¹⁶ En la década de 1870, *El Mosquito* emprendía reformas modernizadoras que incluían una distribución más ambiciosa (Roman, 2017: 112-113).

con la misma dirección de oficinas en la calle Viamonte de Buenos Aires y el mismo elenco editor (Contell y Francisco Conte), allí radicado. Más allá de los contenidos compartidos, esta segunda versión del quincenario incorporaba elementos específicos como la sección de “Notas teatrales”, grabados con retratos de figuras de la historia y la política orientales, un breve resumen de “Notas uruguayas” sobre actualidad y una importante columna fija (más de una página) de “Chismografía social” firmada por Bebé y dedicada a anécdotas de la alta sociedad montevideana, kermesses de beneficencia y matrimonios mal avenidos. En toda evidencia, Contell concebía su empresa como un producto para ambos mercados, conectados en su base y a la vez diferenciados en sus demandas informativas y de entretenimiento. Mientras tanto, la revista satírica *Don Quijote* (1884-1905), publicada en Buenos Aires bajo la dirección del talentoso dibujante español Eduardo Sojo, conocería —ella también— una efímera versión uruguaya, *El Quijote Oriental* (1888). Y a partir de 1891, inauguraba en su edición original (porteña) una sección fija de “Cosas uruguayas”, firmada por Maese Nicolás (Roman, 2017: 255 y ss.; Boyadjian, 1999). Que la casa matriz de ambos proyectos estuviera firmemente afincada en Buenos Aires y que la versión original fuese la más ambiciosa y duradera son síntomas que suman a las líneas gruesas de una dinámica emergente.

Caras y Caretas, la más exitosa empresa editorial de fin de siglo, tendría su propia genealogía rioplatense. Nacida en 1890 en Montevideo bajo la dirección del español Eustaquio Pellicer, tuvo una importante primera etapa en esa ciudad (1890-1897) (Romano, 2004: 109-114). Con un vistoso despliegue de ilustración satírica de figuras de la política y gusto por la escritura burlesca, se mantuvo como una revista eminentemente uruguaya en su horizonte de temas. No obstante su éxito, al cabo de esta experiencia Pellicer decidió trasladarse a Buenos Aires para fundar allí, en 1898, una segunda *Caras y Caretas*, destinada a durar tres décadas y a revolucionar las prácticas de lectura, el acceso a la ilustración y la fotografía impresa (Romano, 2004: 181-285; Rogers, 2008; Szir, 2009). La extraordinaria combinación de recursos que desfilaba en sus páginas haría gran fortuna entre los lectores del común en la muy crecida capital argentina. Y las tiradas pronto reflejarían una cualidad masiva que la despegó de sus predecesoras: los 10.000 ejemplares de su primer número eran 80.000 en 1904, 106.000 en 1907 y 110.000 en 1910. Ese año, la edición especial por el centenario de la emancipación nacional tiró más de 200.000 ejemplares, la mitad vendidos en Buenos Aires (Szir, 2011: 68).

Como en otros casos, el éxito de la nueva *Caras y Caretas* debió mucho al talento de inmigrantes ibéricos: Manuel Mayol, socio de Pellicer en la em-

presa, sería el autor de muchos dibujos satíricos de tapa, y José María Cao, el retratista de una célebre galería de personajes de época. Luego se incorporaron periodistas locales de experiencia (el más célebre entre ellos sería José S. Álvarez, el ya popular Fray Mocho). Que el semanario circulaba en Montevideo se desprende de muchos elementos, comenzando por los detalles en relación con el exclusivo agente corresponsal allí apostado, y el precio de los ejemplares que se vendían sueltos en esa ciudad, ejemplares que se consumían *por fuera* de las suscripciones fijas, un dato que marcaba (como en los diarios más modernos) la tendencia hacia la diversificación en los modos de acceso.

La nueva *Caras y Caretas* puso su plétora de recursos gráficos al servicio de un caleidoscopio de temas, que iba de la noticia internacional al chisme local, de la política al crimen y la catástrofe urbana. En ese conjunto, la actualidad uruguaya era una pieza estable. Los materiales sobaban, al parecer: “En la imposibilidad de publicar todas las notas que nuestro corresponsal uruguayo nos envía, condensaremos los acontecimientos más importantes de la vida social montevideana”, aclaraba la revista.¹⁷ Vale la pena detenerse en esta disculpa, que además de confirmar el caudal informativo cotidiano que cruzaba el río, sugería un viraje en la naturaleza de esa información.

Las “Actualidades del Uruguay” –como las de Francia, Italia o España, entre las más recurrentes– eran misceláneas fotográficas acompañadas de breves epígrafes. Tal como describía el corresponsal su objeto de cobertura, se trataba la más de las veces de imágenes “de la vida social montevideana”: bailes de presentación en sociedad de beldades de la élite, bautismos y casamientos, partidas y regresos de viaje de figuras prominentes, vistosos funerales y eventos de beneficencia, picnics y concursos de belleza. Un gesto a los lectores orientales, sin duda, como en otras inserciones ya mencionadas. Pero el énfasis también sugiere un nuevo tipo de vecindad informativa. Si los diarios de la década de 1860 consignaban trivias sociales transmitidas por telégrafo desde la otra orilla, en la era de las revistas ilustradas, esta menudencia era materia para una vidriera mucho más vistosa. Quién era quién, quién se casaba con quién, cuáles eran sus costumbres, cuáles las modas que adoptaban: esta información tenía relevancia de primer orden en la revista más masiva. Así, los antiguos vínculos tramados en el plano de redes personales de la élite reaparecían en el nuevo género de la nota de sociedad transnacional-regional, en escenas ofrecidas a miles de lectores-espectadores muy por fuera de esos círculos. Si sumamos a este caudal las ocasionales coberturas de los devenires de la alta sociedad chilena, con fotos

¹⁷ *Caras y Caretas*, 11 de noviembre de 1899, s/p.

provenientes de Santiago y Valparaíso, se desprende que la vecindad informativa iba componiendo un horizonte de región que tenía una sede en la prensa ilustrada más masiva y un importante elemento de chisme y voyeurismo social.

Un ítem especial de estas coberturas sacaba partido de la temporada balnearia en momentos en que fotos y relatos de Mar del Plata (donde *Caras y Caretas* tenía otra corresponsalía especial) se combinaba con entregas ocasionales sobre las playas orientales. Con una agenda de contenidos explícitamente concebida para representar los temas de la región, *La Ilustración Sud-Americana* se hacía eco de este interés también, a juzgar por el lugar de privilegio que los editores atribuían a las menudencias de baños y paseos en las aristocráticas playas marplatenses.¹⁸

Un vistazo a los contextos de inserción de la expandida nota de sociedad sugiere que se trataba, en verdad, de un cambio más general en los criterios informativos, perceptible en numerosos periódicos ilustrados de fin del siglo. Una vez más, era en *Caras y Caretas* donde la tendencia encontraba su expresión más extrema. Tanto en la selección de textos como en el repertorio gráfico, el criterio de inclusión viraba hacia el espectáculo de la noticia, entendida esta en su sentido más amplio, el sentido que, en su clásico estudio, Robert Park le adjudicaba como modo de conocimiento: esa unidad breve y dispersa, que remite a lo asombroso, lo que llama la atención, o simplemente produce curiosidad e invita a la conversación (Park, 1940). Este criterio explica el lugar que en las actualidades uruguayas publicadas en la Argentina tenían también los casos policiales (estafas, homicidios) y el interés reiterado en la catástrofe urbana (incendios, derrumbes, accidentes, inundaciones). Tal era, en efecto, el repertorio que traía a Montevideo la atención de los consumidores de *Caras y Caretas* en Buenos Aires. Siempre intensa, la vecindad informativa había ingresado en la nueva lógica de producción y selección que se componía con una miscelánea más heterogénea y permisiva en sus criterios.

¹⁸ LIS, 1º de febrero de 1899, p. 48.

reportes. Era la que daba expresión a entidades solidarias más jóvenes nacidas del influjo de corrientes políticas y sociales modernas, y a filiaciones étnicas propias de la nueva estructura demográfica.

A partir de la reconstrucción de redes de cartas y publicaciones muy diversas, un corpus de trabajos recientes ha echado luz sobre la incidencia de la corriente inmigratoria europea en los circuitos de la comunicación del Atlántico sudamericano. Sirviéndose de las infraestructuras diseñadas en décadas previas, miles de inmigrantes (italianos y españoles en particular) cultivarían contactos de todo tipo y construirían la base de una nueva “región”, que además de los dos grandes puertos rioplatenses incluía ciudades como Rosario y centros urbanos del Brasil, como San Pablo y Porto Alegre (Goebel, 2012). El tradicional circuito informativo rioplatense quedaba subsumido, así, en un espacio cuyas líneas de vinculación imbricaban agendas políticas y gremiales con identidades étnicas, nacionales y lingüísticas. Hubo un “Atlántico sur italiano”, muestra John Galante, cuyo trabajo sobre la prensa de las comunidades de inmigrantes y la movilización en tiempos de la Primera Guerra ilustra por fuera de toda duda la entidad de “El Plata” como referencia para los originarios de ese país (Galante, 2016: 72-108).

En ese marco se inscribía el expandido universo de la prensa obrera, que reflejaba el desarrollo de nuevos públicos lectores en las “ciudades proletarias” rioplatenses –en palabras de Mirta Zaida Lobato– definidos por su pertenencia de clase y una militancia en torno a las causas de la comunidad socio-ocupacional (Lobato, 2009). A la prolífica prensa gremial se agregaba el vasto universo de publicaciones anarquistas, socialistas y comunistas, que en el cambio del siglo circularon en abundancia entre las fronteras sudamericanas y encontraron en el marco rioplatense un ámbito particularmente hospitalario (Lobato, 2009; Delgado, 2017; Caetano, 2019: 142). La lista podría ser muy larga, e implica adentrarse en las redes ideológicas de la izquierda y derecha contemporáneas. Importa señalar más bien que, en el cambio del siglo, los nuevos activismos se desarrollaron con frecuencia en sintonía, por encima de las separaciones nacionales y de las especificidades de la política partidaria.

Para entonces, la sumatoria de líneas parciales de comunicación e intercambio se había capilarizado en un sinfín de sedes, con cauces acotados y específicos. En paralelo a los fenómenos editoriales de gran escala, los catálogos bibliográficos dan cuenta de los hilos más discretos de esa trama, alimentada de publicaciones culturales y artísticas, religiosas y anticlericales, científicas y espirituales, sin mencionar los densos circuitos de impresos técnico-estatales (Navarro Viola, 1886-1887, 1896).

Junto con las inflexiones de una vecindad modernizada en sus canales de comunicación, las huellas del proceso en marcha van confirmando la creciente asimetría de las dinámicas. Si en las décadas de 1880 y 1890 los inmigrantes europeos con inquietudes empresariales en el mundo de la edición oscilaban entre una orilla y otra, en el inicio del nuevo siglo el plano se había inclinado irreversiblemente hacia Buenos Aires, devenida a esas alturas el polo periodístico y editorial más importante de la región. Allí se concentraba la mayor cantidad de títulos de prensa (unos 279 en 1896), un corpus que incluía muchos diarios, entre los que figuraban los más ambiciosos y poderosos de Sudamérica. Los servicios de corresponsalía de estas grandes empresas eran percibidos por las agencias globales como jugadores de peso en el mercado informativo, capaces de competir exitosamente en el mercado de la región. A la dilatada circulación de impresos cabe agregar, entonces, la intervención de los corresponsales de tantas ciudades del continente (y del interior), cuyo resumen de las novedades (europeas o regionales) era “levantado” de los titulares de cada mañana para ser telegrafiado a sus remotas redacciones. Los datos de transmisión son expresivos de este uso de la tecnología: en 1910, los mensajes despachados de Buenos Aires a las provincias con estatus “para diarios” representaban el triple de los recibidos en ese rubro.¹⁹ Y los despachados a destinos internacionales eran el doble de los que llegaban por las mismas líneas (*Memoria*, 1912: 109-110).²⁰ Esto sugiere un efecto multiplicador en un esquema crecientemente centralizado, a partir del cual un núcleo sustantivo de contenidos se transmitía cada día desde la capital argentina para ser diseminados en diarios de todo el país y más allá de sus fronteras.

Con el tiempo, la concentración de recursos daría pruebas de su influjo en los principales emprendimientos del espacio rioplatense. Hemos mencionado ya el desplazamiento de Pellicer y su afortunado relanzamiento de *Caras y Caretas* en la orilla occidental del río. Otros personajes destinados a devenir grandes figuras del mundo editorial seguirían sus pasos. Constancio Vigil, por ejemplo, trasladaba tempranamente su proyecto iniciado con considerable éxito

¹⁹ Según el *Anuario de la Prensa Argentina*, de Jorge Navarro Viola (1897: 118 y 11), la geografía de los diarios publicados en el país ya acusaba, a fines del siglo, una fuerte concentración en la ciudad y en la provincia de Buenos Aires (28 y 17 diarios respectivamente), seguidas de lejos por la prensa en el resto de las ciudades del interior. Los mecanismos de circulación informativa entre el polo porteño y dichas ciudades, y entre ciudades de las regiones respectivas, aún necesitan de investigaciones capaces de reconstruir estas líneas en sus lógicas prevalecientes.

²⁰ Cabe recordar que estas cifras consignan el tráfico gestionado por el correo y no incluyen los despachos directos de las empresas de cable.

en Montevideo con *La Alborada* (1896-1903). En 1904 lanzaba *Pulgarcito* en Buenos Aires, modesto primer eslabón de una larga cadena de iniciativas destinadas a revolucionar el mercado de la prensa del entretenimiento, que en pocos años lo convertiría en líder del mercado masivo de revistas y en rector de los consumos culturales de amplios sectores de las clases medias en ascenso (Eujanián, 1999; Bontempo, 2012). Introdutora de la segmentación por sexo y edad en publicaciones tan emblemáticas como *Billiken*, *Para Ti* y *El Gráfico*, su editorial Atlántida (fundada en 1918) desplazaría los *magazines* de misceláneas como *Caras y Caretas* y conquistaría un mercado que excedió ampliamente las fronteras argentinas (Bontempo, 2012: 79, 186 y ss.).

Mientras tanto, otro uruguayo revolucionaba el mundo de los diarios. Natalio Botana llegaba a Buenos Aires huyendo de conflictos políticos y trayendo consigo un intenso paso por el estimulante mundillo de la bohemia periodística y cultural de Montevideo. De inmediato manifestó interés por la vertiginosa arena del periodismo y comenzó como reportero en el tradicional *El Diario*, para continuar en publicaciones representativas de la modernización del campo de principios del siglo: *La Razón*, *Última Hora*, *PBT*. En 1913 fundaba *Crítica*, destinado a convertirse en emblema de toda una era del periodismo y la cultura: el más vital, más disruptivo y más creativo, y acaso también el más porteño en su tono y su punto de vista. Centro de un vertiginoso mundo político y cultural, la empresa de Botana quedaría asociada a su nombre; y su nombre, a un momento prodigioso del periodismo rioplatense de los años veinte (Abós, 2001: 33-63; Saítta, 2013).

Consideraciones finales

Pellicer, Vigil, Botana: la descollante tríada demuestra la persistencia de un mundo del impreso que, en el temprano siglo XX, seguía construyéndose con figuras de ambas orillas del Plata. Sin la menor duda, el linaje periodístico rioplatense perduraba y seguía siendo más fuerte que el que ligaba Buenos Aires con muchas ciudades del interior argentino. Pero la serie también da cuenta de la transformación en las lógicas dominantes de esa trama, tan lejos de las escalas y modalidades originales. Las fuerzas que habían pasado a regirlo eran tributarias de procesos muy amplios y muy propios del avanzado siglo XIX: la construcción de sistemas estatales de comunicación transfronteriza, la afirmación de demarcaciones nacionales, el cambio demográfico, entre otros. La marca del exilio montevideano antirrosista, tan pregnante en los orígenes de la modernización

de la prensa de Buenos Aires de las décadas de 1860 y 1870, se iría disipando. Y aquella urdimbre informativa, con sus intensos sobreentendidos políticos y sus resonancias de familia, daría lugar a un mercado de consumo masivo de impresos destinado a públicos amplios y extraordinariamente diversos.

La impronta de la ola inmigratoria sería profunda en el mundo editorial, al inyectar una corriente de emprendedores que aportarían valiosos saberes y experiencias allí donde las condiciones fueran más hospitalarias para sus proyectos. Regida crecientemente por la lógica selectiva de la noticia, la vecindad se iría perfilando por la vía de muchos temas, incluyendo la miscelánea de informaciones sensacionales, el entretenimiento y la cobertura siempre curiosa de los hábitos de las élites. Mientras tanto, la conversación política se extendía de los grandes diarios y la lucha partidaria al mundo de las publicaciones sectoriales, que a través del río cimentaban lazos entre activismos de todo tipo y comunidades identitarias étnicas y sociales.

A fines del siglo, el proceso estaba completo en sus líneas principales y no haría más que seguir su curso en lo sucesivo. Aquella certera percepción de Zinny en los albores de la expansión modernizadora sobre la cualidad indisociable de la prensa de los dos grandes puertos no había perdido su núcleo de verdad. Pero ya no se trataba del vínculo periodístico nacido de una trama de alianzas políticas y sociales, sino del vasto mercado del impreso, producto de ese ciclo transformador que apenas se iniciaba en el momento de aquella recensión. Allí, el poder de Buenos Aires estaba destinado a hacerse sentir con fuerza creciente, como el imán organizador de un sistema que abarcaba a Montevideo, entre muchas otras ciudades. En este proceso, los empresarios editoriales de esta ciudad habían encontrado un aliado clave en el Correo nacional, y no sorprende que los delegados argentinos al Congreso Postal Sudamericano (Montevideo, 1910) se presentaran como portaestandartes de “nuestros importantes diarios y revistas que hacen honor al periodismo argentino” para conseguir “su difusión en el Continente” (*Memoria del Ministerio del Interior*, 1911: 302). Para entonces, Buenos Aires ya era una gran exportadora de impresos hacia el interior de la Argentina y otras capitales sudamericanas. Si tantos periodistas y editores uruguayos se destacaron en la brillante constelación de los tempranos 1900, sus trayectorias estarían regidas por el magnetismo que sobre ellas ejercía la capital informativa, periodística y editorial de la región.

Fuentes inéditas

Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Correos y Telégrafos, Caja 2, “Bases para la Convención Telegráfica Argentina”.

Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto (AMREC), *Convención Postal celebrada con el gobierno de la República Oriental del Uruguay*, 14 de junio de 1865.

Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, Fondo Ministerio de Gobierno (1880). Exped. 117/0, “Buratovich Santiago y Cía. propone establecer un cable submarino de La Plata á Montevideo”.

Fuentes publicadas

Publicaciones del Estado

Antecedentes administrativos de Correos y Telégrafos (1890, 1892, 1893, 1894). Buenos Aires: Empresa “La Nueva Universidad”.

Anuario de Correos y Telégrafos, 1864, 1864, 1877-1879.

Ciudad de Buenos Aires, *Población total censada por sexo y origen según grupo de edad. Años 1855-2010*. Disponible en: <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=79199>. Consultado el 10 de marzo de 2021.

Instituto Nacional de Estadística, Uruguay, *Variables estadísticas relevantes durante el siglo XX. Educación y capacitación*. Disponible en: <https://ine.gub.uy/documents/10181/35704/Variables+Estad%C3%ADsticas+Relevantes+Durante+el+Siglo+XX+-+4+Educaci%C3%B3n+y+Capacitaci%C3%B3n.pdf/fe552325-ec0e-49db-af41-307a87102ab3>. Consultado el 8 de marzo 2021.

Instituto Nacional de Estadísticas, Uruguay, *Censos 1852-2011*. Disponible en: <https://www.ine.gub.uy/censos-1852-2011>. Consultado el 8 de marzo de 2021.

Memoria de Correos y Telégrafos correspondiente al año 1884 (1885). Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni.

Memoria de Correos y Telégrafos correspondiente al año 1882 (1883). Buenos Aires: Imprenta de Biedma.

Memoria presentada al Congreso Nacional del Ministerio del Interior 1887 (1887), Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna.

Memoria de la Dirección General de Correos y Telégrafos presentada al Ministerio del Interior 1910-1911 (1912). Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora “Juan Alsina”.

Memoria del Ministerio del Interior 1910-1911 (1911). Buenos Aires: Imprenta y casa Editora “Juan Alsina”.

Ministerio del Interior (1901). *Legislación Postal y Telegráfica. Convenciones-Reglamentos-Administración, 1858-1900. Publicación Oficial*. Buenos Aires: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría Nacional.

Fuentes periódicas

Caras y Caretas (Montevideo, 1890-1897)

Caras y Caretas (Buenos Aires), 1898-1900.

El Mosquito, 1863, 1875.

La Ilustración Sud-Americana (Buenos Aires), 1892-1900.

La Ilustración Sud-Americana (Montevideo), 1894-1895.

Navarro Viola, Alberto (1885-1887). *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*. Buenos Aires: Imprenta Biedma.

Navarro Viola, Jorge (1897). *Anuario de la prensa argentina*. Buenos Aires: Imprenta Coni e Hijos.

Union Postale Universelle (UPU), *Statistique Général, Service Postal publiées par le Bureau International*. Berna: Imprimerie Suter & Lierow, 1887-1900.

Bibliografía

Abós, Álvaro (2001). *El tábano. Vida, pasión y muerte de Natalio Botana, el creador de Crítica*. Buenos Aires: Sudamericana.

Acree, William (2011). *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo.

- Ahvenainen, Jorma (2004). *The European Cable Companies in South America Before the First World War*. Helsinki: The Finnish Academy of Sciences and Letters.
- Batticuore, Graciela (2011). *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires: Edhasa.
- Bergel, Martín (2015). *El Oriente desplazado. Los intelectuales y los orígenes del tercermundismo en la Argentina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Berthold, Víctor (1921). *History of the Telephone and Telegraph in the Argentine Republic 1857-1921*. Nueva York: s/ed.
- (1925). *History of the Telephone and Telegraph in Uruguay 1886-1925*. Nueva York: s/ed.
- Blumenthal, Edward (2019). *Exile and Nation-State Formation in Argentina and Chile, 1810-1862*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Bontempo, Paula (2012). *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones (1918-1936)*. Tesis doctoral en Historia. Victoria: Universidad de San Andrés.
- Bose, Walter B. L. (1967). *Historia de las comunicaciones*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- Boyadjian, Carlos (1999). “Don Quijote”. En AA. VV., *Historia de Revistas Argentinas*, t. III, pp. 89-122. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Britton, John (2013). *Cables, Crises and the Press. The Geopolitics of the New International Information System in the Americas, 1866-1903*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Caetano, Gerardo (2019). *Uruguay. Historia mínima*. México: El Colegio de México.
- Caimari, Lila (2015), “El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)”. *Redes. Revista de Estudios Sociales de Ciencia*, vol. 40, pp. 125-146.
- (2018). “En el mundo-barrío. Circulación de noticias y expansión informativa en los diarios sudamericanos del siglo XIX”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, n° 49, julio, pp. 81-116.

- (2019). “Derrotar la distancia. Articulación al mundo y políticas de la conexión en la Argentina, 1870s-1910s”. *Estudios Sociales del Estado*, vol. 15, n° 10, pp. 128-167.
- Delgado, Leandro (2017). *El anarquismo en el novecientos rioplatense*. Montevideo: Estuario.
- Eujanián, Alejandro (1999). *Historia de revistas argentinas, 1900-1950. La conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Galante, John (2016). *Distant Loyalties. World War I and the Italian Atlantic*. Tesis doctoral, Pittsburgh University.
- Goebel, Michael (2013). *Overlapping Geographies of Belonging: Migrations, Regions, and Nations in the Western South Atlantic*. Washington: American Historical Association.
- Di Pietro, Susana y Tófaló, Ariel (coords.) (2013). *La situación educativa a través de los censos de población*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Halperín Donghi, Tulio (1985). *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Johansson, María Lucrecia (2017). *La gran máquina de publicidad. Redes transnacionales e intercambios periodísticos durante la guerra de la Triple Alianza (1864-1870)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Jumar, Fernando (2012). “La región del Río de la Plata y su complejo portuario durante el Antiguo Régimen”. En Fradkin, Raúl (dir.), *Historia de la Provincia de Buenos Aires*, t. 2. *De la conquista a la crisis de 1820*. Buenos Aires: Unipe/Edhasa.
- Lobato, Mirta Zaida (2009). *La prensa obrera. Buenos Aires y Montevideo, 1890-1958*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lyall, Francis (2011). *International Communications. The International Telegraphic Union and the Universal Postal Union*. Burlington, Vermont: Ashgate.
- Malosetti Costa, Laura (2005). “Los ‘gallegos’, el arte y el poder de la risa”. En Aznar, Yayo y Wechsler, Diana (comps.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, pp. 245-270. Buenos Aires: Paidós.

- Míguez, Eduardo (2018). *Bartolomé Mitre. Entre la nación y la historia*. Buenos Aires: Edhasa.
- Moya, José (2018). “Migration and the Historical Formation of Latin America in a Global Perspective”. *Sociologías*, vol. 20, n° 49, pp. 24-68.
- Myers, Jorge (1998), “La revolución de las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentina”. En Goldman, Noemí (dir.), *Revolución, república, confederación (1806-1852)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ojeda, Alejandra (2016). *La incorporación sistemática de la imagen visual a la prensa diaria argentina. El caso paradigmático del diario La Nación entre 1894 y 1904*. Tesis doctoral, Facultad de Periodismo, Universidad Nacional de La Plata.
- Prieto, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Quesada, Vicente (1866). “El telégrafo eléctrico submarino entre Montevideo y Buenos Aires”. *La Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho*, año IV, n° 41.
- Park, Robert (1940). “News as a Form of Knowledge: A Chapter in the Sociology of Knowledge”. *American Journal of Sociology*, vol. 45, n° 5, pp. 669-686.
- Rogers, Geraldine (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Roman, Claudia (2003). “Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas”. En Schwartzman, Julio (dir.), *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, pp. 369-384. Buenos Aires: Emecé.
- (2010). “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)”. En Laera, Alejandra (dir.), *El brote de los géneros, Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 3, pp. 15-38. Buenos Aires: Emecé.
- (2017). *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand.

- Romano, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires: Catálogos-El Calafate.
- Sáitta, Sylvia (2013). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sar, Rodolfo Ariel (2004). *Los orígenes de las telecomunicaciones en la Argentina, 1853-1890*. Tesis doctoral, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Servelli, Martín (2018). *A través de la República. Corresponsales viajeros en la prensa de entresiglos (XIX-XX)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Szir, Sandra (2009). “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, En Malosetti Costa, Laura y Gené, Marcela (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, pp. 109-139. Buenos Aires: Edhasa.
- (2011). *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad. Buenos Aires, 1898-1908*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Tarcus, Horacio (2016). *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Zinny, Antonio (1869). *Efemeridografía Argirometropolitana hasta la caída del gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Imprenta del Plata.
- (1883). *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay 1807-1852*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo.

Capítulo 4

“Enciende la radio”

Los programas radiofónicos de la Oficina de Asuntos Interamericanos en Uruguay en tiempos de la Segunda Guerra Mundial

*Ivonne Calderón**

Introducción

Este capítulo, que deriva de una investigación más amplia sobre las actividades radiofónicas de la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) en Uruguay entre 1939 y 1946, se propone analizar los procesos de producción y difusión de programas de radio emitidos en Uruguay bajo las orientaciones de la OIAA, indagando las estrategias de transmisión empleadas para llegar al público latinoamericano y uruguayo, las orientaciones propagandistas que mediaron en esa producción, los contenidos elaborados para reproducir sistemas de valores, la circulación de productos culturales y los encuentros de la OIAA con la radiofonía local y sus tradiciones. La investigación se ocupa, principalmente, de los programas producidos de forma local por el Comité Coordinador de la OIAA en Uruguay (CCOU).

En el marco de la política de “buena vecindad”, Franklin Delano Roosevelt conformó la OIAA en 1940 –con el respaldo de Nelson Rockefeller– para ejecu-

* Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay.

tar un programa de cooperación económica, técnica, científica y propagandista en América Latina, con el fin de afianzar la solidaridad continental en tiempos de guerra. Así, se reveló el inusitado interés por el uso político y cultural de las transmisiones de radio de onda corta, que se transformó en un mecanismo de propaganda y diplomacia pública. Con el desarrollo del conflicto bélico, el gobierno estadounidense, al igual que otros países incorporados en la conflagración, percibió que por medio del aparato receptor era posible llegar de forma instantánea a los oyentes de las Américas para difundir el modelo cultural de Estados Unidos, configurar la idea de la victoria inminente de las potencias aliadas y contrarrestar la propaganda nazi que se recibía por onda corta.

La investigación se ubica en un momento histórico en el que el gobierno de Estados Unidos “creía que la amenaza más inmediata contra su seguridad era que los alemanes pudieran desestabilizar América Latina” (Friedman, 2008: 18), territorio con una importante inmigración alemana. Entre tanto, en el panorama regional el gobierno argentino era señalado por su postura neutral ante la guerra, interpretada por el gobierno de Franklin Roosevelt como una manifestación de simpatía por el nazifascismo. Si se tiene en cuenta que la Segunda Guerra Mundial fue asimilada como una *batalla entre el bien y mal*, si una nación no demostraba su apoyo a la causa aliada, era condenada como colaboradora de las potencias del Eje (Leonard y Bratzel, 2007: 14).

En ese orden de ideas, Uruguay adquirió relevancia, pues su sistema radiofónico se percibió como un canal para llegar a las audiencias argentinas, a las que la OIAA accedía restringidamente debido a las políticas de censura establecidas por sus gobiernos; pero, por otro lado, más allá de la utilidad regional que representó el Uruguay en materia de propaganda, estaba la necesidad manifiesta del gobierno de Estados Unidos de asegurarse en su favor la opinión pública de cada país en América Latina. De ahí que todos los países del subcontinente conformaron Comités Coordinadores de la OIAA desde los que —entre otras cosas— se preparaban mecanismos de contención ante el temor por la proliferación de actitudes filofascistas.

En Uruguay, el CCOU se conformó a fines de 1941 en un contexto particular. En diciembre de 1939, con la Batalla del Río de la Plata y el hundimiento del acorazado alemán *Graf Spee* en el puerto de Montevideo, Uruguay, gobernado por Alfredo Baldomir —del Partido Colorado—, defendió su postura internacional de neutralidad y dejó que los alemanes acorralados en el puerto permanecieran en el lugar por 72 horas para reparar sus averías, aun con la presión ejercida por el gobierno inglés para evitarlo. Sin embargo, en las *Conferencias Consultivas de Cancilleres*, Uruguay demostró un apoyo cada

vez mayor a la causa aliada y un alineamiento marcado a Estados Unidos, a pesar de que seguía señalando su neutralidad como Estado. Después, a inicios de 1942, Uruguay rompió relaciones con las potencias del Eje y en 1945 le declaró la guerra a Alemania y a Japón.

A comienzos de la Segunda Guerra Mundial, Uruguay transitaba hacia la restauración democrática después del período terrista (Gabriel Terra), que inició con el golpe del 31 de marzo de 1933. El terrismo había marginado las orientaciones panamericanistas del batllismo (sector político del Partido Colorado, creado por José Batlle y Ordóñez) de los años veinte, lo que marcaba, por su parte, la difusa simpatía profascista de algunas de sus principales figuras (Frega *et al.*, 1987: 30). Durante el gobierno de Baldomir (1938-1942), las disputas ideológicas del conflicto mundial se reflejaron en la escena nacional y se profundizó la separación de dos tendencias en torno a la política internacional; por un lado, una postura proestadounidense, y por otro, una neutral. La primera estaba representada por la oposición antiterrista, integrada por el batllismo, el nacionalismo independiente y la minoritaria izquierda socialista y comunista, y la segunda era proclamada por el herrerismo (sector del Partido Nacional liderado por Luis Alberto de Herrera). El neutralismo de los primeros, que revelaba una soterrada simpatía por la causa aliada, facilitó el acercamiento entre el baldomirismo y el opositor sector batllista, frente a un herrerismo que defendía la neutralidad a ultranza (Rodríguez, 2004: 5). Junto con el llamado *golpe bueno* de Baldomir en febrero de 1942 y la nueva constitución aprobada en marzo (que debilitó al herrerismo), Juan José de Amézaga le dio un triunfo abrumador al Partido Colorado y al batllismo en las presidenciales de 1942.

Esos posicionamientos ante el contexto internacional también se vivieron en la radiodifusión uruguaya, pues los acontecimientos políticos internacionales fueron el caldo de cultivo de elementos de censura, sanción e incluso clausura de estaciones de radio (Maronna, 2017: 83-84). Durante la experiencia de sutil neutralidad del gobierno de Baldomir se dieron diversos problemas con la radio debido a que las estaciones no aceptaban el mandato de no agresión a países extranjeros en sus emisiones, decretado por el gobierno nacional en 1940, pues consideraban legítima la defensa de los principios amenazados por el nazifascismo. Esa situación cambió cuando el gobierno se alineó con la causa aliada y las audiciones prodemocráticas aumentaron considerablemente; entonces emergieron tiempos de polarización entre aquellos que eran señalados como pronazis y los que eran considerados proaliados. En consecuencia, el seguimiento de los hechos más relevantes a través de la radio “estimuló en Uruguay un ‘síndrome de guerra’, de amenaza nazifascista vivido y sentido como real e inminente” (Maronna, 2006: 1).

Ahora bien, teniendo en cuenta que las relaciones internacionales deberían ser pensadas desde múltiples perspectivas, el capítulo se aproxima a las relaciones entre Estados Unidos y Uruguay a través de una forma alternativa que abre espacio a la discusión de los abordajes que se han propuesto explorar más allá de una historia diplomática tradicional y rebasan la hegemónica perspectiva de estudio desde el Estado-nación para dirigirse hacia una forma de pensar la historia globalmente. En ese sentido, los estudios históricos desde un enfoque transnacional se adentran en los fenómenos vinculados a procesos de transferencia y difusión cultural y entidades u organizaciones internacionales que trascienden las connotaciones nacionales, escudriñando el movimiento de personas, ideas, tecnologías, capital, producción e instituciones que circulan en las fronteras nacionales (Olstein, 2015: 37).

El peso de la cultura en los estudios de historia internacional de la Segunda Guerra Mundial es, de alguna manera, reciente, y aun así sigue anclado en las relaciones exteriores entre los gobiernos involucrados en los procesos de intercambio cultural. No obstante, cada vez más se apunta hacia nuevos horizontes de análisis. Ha cobrado vigor, por ejemplo, el planteamiento de Gilbert Joseph (1998), quien sugiere el desarrollo de nuevos modos para contextualizar el papel que Estados Unidos y otros actores y agencias extranjeras desempeñaron en América Latina en los siglos XIX y XX, y dar lugar a un marco interpretativo para estudiar su presencia en la región. Proponiendo el concepto de “encuentro” para referirse a las redes, intercambios, comportamientos, discursos y significados por medio de los cuales lo externo se internalizó en América Latina —con innegables asimetrías—, Joseph se aproxima a otra dimensión sobre los procesos imperiales en el subcontinente. Las relaciones imperiales son pensadas en términos de copresencia, interacción, conflicto, entendimiento y prácticas interconectadas que tienen lugar en “zonas de contacto”, como sitios de multivocalidad simultánea, de negociación y de préstamo. Con las actividades radiofónicas de la OIAA para el público uruguayo se gestaron experiencias propias de ese *encuentro asimétrico*, desde las que se pueden estudiar las relaciones de Estados Unidos con América Latina durante la Segunda Guerra Mundial.

Acá se plantea que los programas locales de radio del CCOU no solo respondieron a las orientaciones propagandísticas de la OIAA, sino que, de la misma forma, se adaptaron a la postura internacional de los gobiernos uruguayos, pero, en especial, de las audiencias. Así, las formas de relacionamiento y *encuentro* entre el CCOU y la sociedad y radiofonía uruguayas se develan en la producción y difusión de esos programas, que manifiestan el interés de Estados Unidos por responder a las preferencias de los públicos locales en América Latina. Hasta

entonces, los programas de onda corta difundían de manera indiscriminada, información y propaganda para un público latinoamericano culturalmente diverso. A la luz de la diplomacia pública, entendida como un mecanismo de interacción con públicos extranjeros para avanzar en asuntos de política exterior (cfr. Cull y Rodríguez, 2015), la OIAA se dispuso al diálogo con las audiencias con el fin de alcanzar el éxito en la emisión de sus contenidos propagandísticos en cada país latinoamericano.

El texto se divide en dos grandes apartados; el primero describe las modalidades de transmisión que la OIAA implementó en América Latina y en Uruguay, y el segundo presenta las principales audiciones locales preparadas por el CCOU. La investigación se realiza con fuentes oficiales de la OIAA en manos de los Archivos Nacionales de Estados Unidos, College Park; fuentes históricas que se han convertido en una gran herramienta para los estudios del encuentro entre Estados Unidos y Latinoamérica en la Segunda Guerra Mundial. Es bueno aclarar que las fuentes no permiten analizar el impacto de los programas en las audiencias uruguayas.

Modalidades de transmisión de los programas de radio

Cuando el CCOU inició sus actividades de radio, la radiodifusión uruguaya se dirigía hacia una nueva fase. Mónica Maronna sostiene que el período que va desde 1922 hasta 1939 constituye la etapa fundacional de la radiofonía uruguaya, caracterizada por la consolidación de las transmisiones regulares y continuas; 1939 es un año bisagra en el que empieza una nueva fase a partir del cubrimiento de la Batalla del Río de La Plata, para el que se emplearon recursos inéditos, como la transmisión de la noticia *in situ* o la primicia en directo (Maronna, 2006: 5).

Si en los años treinta –con mejores equipos y un marco legal para regular las ondas– la preocupación era ocupar las horas de transmisión para crear audiencias, en la década del cuarenta las apuestas fueron otras. Estos años vieron el desarrollo de las empresas de radiodifusión, la diversidad y fortalecimiento de la programación y la renovación de equipos y estudios en los que la OIAA se vería involucrada. Desde ese momento tomó forma una segunda etapa fundacional, anclada en la creación de las cadenas radiofónicas. Radio El Espectador CX14 (de las primeras estaciones de radio en Uruguay y una de las más importantes) conformó la Cadena Uruguaya, que asoció a varias estaciones del interior del país; Radio Carve CX16 (emisora de gran prestigio entre las audiencias) creó la Sociedad de Radiodifusoras del Plata (SADREP), en la que estuvieron incluidas

La Voz del Aire CX24 Radio Montevideo CX44 y Radio Paysandú CX35, y solo conservó CX16 y CX24 en 1941.

La década del cuarenta fue un punto de partida para el robustecimiento de la radio en la sociedad uruguaya. La cantidad de programas que se escuchaban en las más de veinte estaciones aumentó de forma considerable una vez estalló la guerra, lo que marcó un antes y un después para las actividades de radio. Por entonces, el radioteatro se hizo más fuerte y disputó las audiencias uruguayas con los programas informativos y de comentarios que ocupaban el dial en los momentos más críticos del conflicto. Los elencos radioteatrales despertaron las preferencias populares y catapultaron a grandes actores de la radio. Siguiendo el formato del *quiz show* implementado en la radiofonía estadounidense con audiciones como *¡Information, Please!* o *Kay Kyser's Kollege of Musical Knowledge* (Hilmes, 2011 118), los programas de preguntas y respuestas cautivaron a los oyentes uruguayos al ofrecerles una nueva forma de entretenimiento. Uno de los programas más prestigiosos de este tipo fue *Doble o Nada con Mejoral*, emitido con el patrocinio de *Sydney Ross* Uruguay desde abril de 1942.¹

En medio de esas particularidades en la experiencia radiofónica uruguaya, empezaron las transmisiones desde Estados Unidos hacia América Latina con las orientaciones de la OIAA. Las emisiones se hicieron a partir de cinco métodos de transmisión con la pretensión de asegurar, de cualquier manera, la recepción de las audiciones. Buena parte de la propaganda de radio se emitió por onda corta directa o por retransmisiones. Para el primer caso, las transmisiones eran captadas exclusivamente por aquellos oyentes que contaban con receptores aptos para este servicio. En el segundo caso, las retransmisiones de los programas en estaciones locales se dieron gracias a la consolidación de cadenas latinoamericanas de las compañías radiofónicas estadounidenses –Columbia Broadcasting System (CBS) y National Broadcasting Company (NBC)–, que configuraron una red de emisoras filiales en el continente.

Junto con esas modalidades hubo entregas de programas *point-to-point* dedicadas a cubrir importantes eventos radiofónicos. Para preservar las audiencias, la División de Radio de la OIAA quiso dar solución a los problemas de calidad de la señal de onda corta y a las preferencias de las estaciones locales en cuanto a tiempo de emisión activando el servicio de transcripción eléctrica de sus programas. Igualmente, bajo la dirección de los Comités Coordinadores de la OIAA en cada uno de los países, se produjeron diversos programas locales.²

¹ “Doble o nada”, CRA, 2 de abril de 1943, año VIII, n° 353.

² “History of CIAA”, November 1, 1942, p. 19, box 512, entry 2, record group 229, OIAA Records, National, United States National Archives. En adelante, NARA.

Si bien durante los años previos a la conformación de la OIAA las audiencias latinoamericanas de la onda corta de Estados Unidos tenían a disposición programas emitidos en español y portugués durante el día, la mala calidad en la recepción puso en vilo las expectativas propagandistas del gobierno de Franklin Roosevelt cuando estalló la guerra. Una vez constituida, la OIAA se acercó a las estaciones comerciales de Estados Unidos con el fin de consumar acuerdos que las presionaran a garantizar mejoras en la señal, a riesgo de provocar una centralización de las emisiones de onda corta en manos del gobierno. No era un secreto que la desventaja de las emisiones de onda corta de Estados Unidos con respecto a las de los países europeos radicaba en que sus emisiones radiofónicas estaban diseminadas en seis corporaciones diferentes (CBS, NBC, *Crosley*, *Westing House*, *General Electric* y *World Wide Broadcasting Foundation*) que operaban 14 estaciones, lo que daba como resultado una señal dispersa.

Por otra parte, el contenido de los programas emitidos en América Latina se redujo a transmisiones domésticas regulares propaladas en Estados Unidos, con muy pocas palabras en español y de una variedad que no ofrecía calidad a los públicos latinoamericanos (Cramer, 2012: 218-219). A pesar de los convenios con la industria privada de la radiodifusión, el gobierno de Estados Unidos reafirmó la incapacidad de esta para posicionar la onda corta estadounidense por encima de la alemana.

Poco a poco, el volumen de emisiones fue en aumento. Según las fuentes de la OIAA, en 1942 se emitían 200 programas para las audiencias latinoamericanas, entre ellas 36 emisiones de noticias en español, 29 en portugués y 24 en inglés.³ Los primeros programas de onda corta producidos por las compañías radiofónicas con la supervisión de la OIAA fueron los informativos, que en noviembre de 1942 –cuando el gobierno de Estados Unidos tomó la decisión de arrendar las estaciones de onda corta y destinar un tercio del tiempo para emisiones hacia Latinoamérica– se complementaron con dramas de guerra, audiciones especiales, programas de comentarios y programas musicales transmitidos solo por la CBS y la NBC mediante las 14 estaciones de onda corta. Dentro de los primeros dramas se destacaron *Estamos en Guerra*, *La Epopeya del Mundo*, *Tributo a los Héroe*s, *El Radioteatro de América*, *Contraespionaje*, *Espíritu de Victoria* y *La Marcha del Tiempo*. Y entre las audiciones de eventos especiales, *Americanos todos*, *Espíritu Deportivo* y *Arsenales de Libertad*. Alejandro

³ “Don Francisco to William Shorter”, April 4, 1942, box 354, folder 2, Shortwave, entry 1, record group 229, OIAA Records, NARA.

Sux Habla y *Comentario de Mario Camargo* pusieron en la cima los programas de comentarios, y en las audiciones musicales, *Hit Parade* se llevó los aplausos.⁴

Imagen 1. Programas retransmitidos por las estaciones uruguayas filiales de CBS y NBC

América Unida
 AUDICIONES EN CASTELLANO
"La voz de los Estados Unidos"
 RETRASMITIDAS POR:

C X 14 "EL ESPECTADOR"
 Y LA CADENA URUGUAYA DE RADIODIFUSION

LUNES	Contraespionaje	21.30
MARTES	Alejandro Sux	21.30
MIÉRCOLES	Radioteatro	21.30
JUEVES	La historia en acción	..	21.30
VIERNES	Alejandro Sux	21.30
DOMINGO	..	Alejandro Sux	21.30

C X 16 RADIO CARVE

LUNES	Mario Camargo	22.15
		La Semana al Día	22.30
MARTES	Las ideas no se matan	..	22.15
MIÉRCOLES	Mario Camargo	22.30
VIERNES	Hacia un mundo mejor	22.15
SABADO	Desfile Popular	19.30
DOMINGO	..	Roberto Unanue

C X 24 "LA VOZ DEL AIRE"

MARTES	Rodríguez Fabregat	..	20.30
JUEVES	Rodríguez Fabregat	..	20.30

Fuente: Cine Radio Actualidad, 29 de octubre de 1943.

⁴ "History of CIAA", November 1, 1942, p. 20, box 512, entry 2, record group 229, OIAA Records, NARA.

Pese a ello, los problemas en las emisiones directas de onda corta no cesaron. En 1943 la mayor dificultad era que la NBC y la CBS emitían por separado, lo que generaba inconvenientes en la supervisión, transmisión y recepción de los programas de la OIAA. Para solucionarlo, se fusionaron las dos redes en una red de operaciones para el subcontinente. Los programas más importantes emitidos por las dos compañías se transmitieron simultáneamente en el máximo número de transmisores, en un esfuerzo por asegurar una mejor cobertura (Fejes, 1986: 152). En cualquier caso, las emisiones de onda corta se mantuvieron y coexistieron con nuevas modalidades de transmisión.

La retransmisión se convirtió en una de las opciones de la OIAA para resolver los *impases* de la recepción de onda corta directa en América Latina, pues incluso con los requerimientos de aumento de potencia de la *Federal Communication Commission* a las compañías radiotelefónicas de Estados Unidos, la onda corta no satisfacía la calidad de la señal esperada por el gobierno, sin mencionar que los anunciantes estadounidenses no estaban interesados en el patrocinio de programas con una audiencia tan reducida. Era un hecho que los transmisores alemanes continuaban siendo tres veces más potentes (Fejes, 1986: 127).

En julio de 1941, John Royal, vicepresidente de la NBC, viajó a Sudamérica para sumar afiliados a su Cadena Panamericana. Después de su encuentro con Lorenzo Balerio Sicco, director y administrador de la estación uruguaya El Espectador CX14, se celebraron los “lazos de colaboración” entre la radiodifusora local y Royal, con un acuerdo que la convirtió en la representante oficial de la NBC en el país. La capacidad técnica de Radio El Espectador CX14 con sus renovados estudios y el reconocimiento que consiguió por su colaboración con la NBC en la cobertura informativa del hundimiento del acorazado alemán *Graf Spee* fueron fortalezas que condujeron a la elección de esta estación como filial. Para John Royal, esa transmisión desde Montevideo para el mundo había sido “maravillosa por su interés y perfecta en su valor técnico”.⁵

En el caso de la CBS, en diciembre de 1940 William Paley, su presidente, viajó al Río de la Plata. Después de pasar por Buenos Aires, llegó a Montevideo para cerrar el convenio con su nueva filial en Uruguay: la SADREP, que en adelante recibió y transmitió los programas acordados con la CBS. Para algunos sectores de la opinión pública montevideana suscriptos a la actividad radiofónica, la compañía se acercaba con el fin de intensificar las relaciones entre los países americanos, siguiendo un plan de proyecciones continentales, que lejos

⁵ “Mr. Royal, vicepresidente de la National Broadcasting de Nueva York, afirmó los lazos de colaboración con El Espectador”, Cine, Radio, Actualidad, 8 de agosto de 1941, año VI, nº 269. En adelante, CRA.

de tener fines propagandísticos o de intentar “una vinculación de la cultura yanqui en el resto de países hermanos” se proponía un “efectivo intercambio entre todos, con inusitado alcance cultural, literario y comercial”;⁶ afirmación que no descartó resistencias por parte de sectores sociales y políticos como el herrerismo, que señaló el “control imperialista sobre las ondas del aire que significaría la ruina para las estaciones de radiodifusión nacional”.⁷

Las primeras apuestas de retransmisión de las Cadenas Continentales se enfocaron en informativos y emisiones musicales, y en la segunda mitad de 1942 las estaciones uruguayas afiliadas empezaron a retransmitir en cadena los programas de comentarios y los radioteatros. En octubre del mismo año, la SADREP anunciaba la retransmisión en *prime time* de *Las ideas no se matan*, *Espíritu de Victoria*, *Hit Parade*, *Estamos en Guerra*, *Conciertos de Kostelanetz* y *Mario Camargo Comenta*,⁸ pero como sucedió en otros países latinoamericanos, las retransmisiones se vieron inmersas en problemas de presupuesto y calidad de la recepción, que no dejaban de ser una preocupación para la OIAA. De manera alternativa, en marzo de 1942 se enviaron al Uruguay las primeras transcripciones eléctricas para la retransmisión del radioteatro *Estamos en Guerra*, colocadas, igualmente, en las estaciones más pequeñas del país que deseaban participar de la emisión de programas, pero que se encontraban menos equipadas que las estaciones líderes.

La mayor parte de los programas transcritos tenían una alta carga propagandística, pues iban dirigidos a áreas estratégicas del subcontinente en las que la OIAA consideraba que eran necesarios y podían ser bien recibidos. En general, el objetivo en la distribución de transcripciones fue “obtener el máximo tipo de audiencia para el cual nuestro mensaje es acuñado”.⁹ En noviembre de 1942, la OIAA ya había preparado varios programas transcritos con los que cubría temáticas como el esfuerzo de producción de guerra de Estados Unidos, la difusión de literatura prodemocrática, números musicales especiales, la lucha de la juventud americana, entre otros. Los primeros programas transcritos enviados a los Comités Coordinadores de cada país fueron *El Canto de América*, *Un*

⁶ CRA, 27 de diciembre de 1940, año V, n° 237.

⁷ “Paraphrase of Secret Telegram Ambassador Dawson to Secretary of State”, 28 de junio de 1944, refiriéndose al diario *El Debate*, Caja 573, folder 5, Uruguayan Radio Project, January 1944-June 30, 1944. En Cramer (2016: 157).

⁸ “Asómese al mundo por los canales de SADREP Ltda.”, CRA, 2 de octubre de 1942, año VII, n° 329.

⁹ “History of CIAA”, November 1, 1942, p. 29, box 512, entry 2, record group 229, OIAA Records, NARA.

artista argentino visita los Estados Unidos, Juventud Combatiente, Estados Unidos y la Industria en Guerra, Believe it or not, Saludos Amigos y Programas de Libertad.

Las emisiones *point-to-point* se reservaron para noticias, programas especiales y los discursos presidenciales de Franklin Roosevelt o del Congreso de Estados Unidos, retransmitidos con el objetivo de difundir mensajes que contribuyeran al esfuerzo de guerra en el hemisferio y para los cuales era necesario asegurar una correcta y clara recepción. Entre otros de esos programas, se emitió *point-to-point Roberto Unanue Comenta*, dirigido al público argentino, boliviano y uruguayo. La señal era recibida por la infraestructura de radio de la *American Telephone and Telegraph Company*, la *International Telephone and Telegraph Corporation* y la *RCA Communications*, para luego emitirla a las estaciones locales.

Aunque los programas originados en Estados Unidos cubrían objetivos específicos de la OIAA en la transmisión de ideales en tiempos de guerra, parecían no garantizar el éxito en la disputa por las audiencias latinoamericanas. Las audiciones emitidas por onda corta eran elaboradas con actores y locutores que, en ocasiones, despertaban el rechazo de algunos segmentos de las audiencias de América Latina por su pronunciación y uso del español (Cramer, 2012: 225). Como alternativa, los Comités Coordinadores de la OIAA en cada país latinoamericano empezaron a producir sus propios programas haciendo uso del talento local. Entre otras cosas, se hizo más atractivo para los anunciantes estadounidenses como *Coca-Cola* y *Sidney Ross* –por mencionar algunos– patrocinar programas locales colocados en las emisoras de América Latina, puesto que “muchos de los programas producidos localmente alcanzaron respuestas muy positivas de las audiencias” (Cramer, 2012: 227).

La OIAA consideraba que en Latinoamérica “los oyentes eran altamente nacionalistas y patrióticos”;¹⁰ percepción que no tardó en hacerse pública. Pronto se manifestó la preocupación de que las audiciones retransmitidas afectaran la iniciativa artística de la radiotelefonía local, es decir que el talento local de radio se diluyera. “En términos generales, la gente resiste las retransmisiones”,¹¹ aseguraba la sección *Junto a mi receptor* de Cine, Radio, Actualidad (CRA), y sostenía que para la gente las retransmisiones eran un riesgo para el patriotismo, así como un contratiempo para los artistas nacionales. De cualquier forma, a mediados de 1942 el porcentaje de tiempo de retransmisiones en las estaciones uruguayas era reducido.

¹⁰ “History of CIAA”, November 1, 1942, p. 27, box 512, entry 2, record group 229, OIAA Records, NARA.

¹¹ “Las retransmisiones”, CRA, 7 de agosto de 1942, año VII, nº 321.

Terminando 1942, la ya consolidada Sección de Radio del CCOU, en manos de Frank Linder,¹² dio inicio a sus primeros libretos de programas locales, y casi todas las audiciones se concentraron en programas de comentarios. Fue a inicios de 1943 cuando el CCOU inició la producción de sus primeros radioteatros y su primer programa para el auditorio femenino. En 1944 se coordinaron algunas audiciones educativas, culturales y musicales que desplazaron a los programas dramatizados y a los de comentarios cuando estaba por terminar la guerra.

Los programas del Comité Coordinador de la OIAA en Uruguay

Sadlier argumenta que antes de que Estados Unidos se involucrara en la guerra en diciembre de 1941, la mayoría de los programas emitidos para América Latina tenían el propósito básico de introducir a las audiencias en el estilo de vida estadounidense (2012). Fue después del ataque a *Pearl Harbor* cuando la División Internacional de Radio de la OIAA dio comienzo a la producción de textos radiofónicos relacionados con intereses propagandísticos concretos. A fines de 1942 quedaron pautadas las orientaciones para clasificar las actividades de radio. Los programas, ligados a estrategias persuasivas, se identificaban en función de la respuesta que querían producir en los oyentes. Se desplegaron cuatro grandes temas de propaganda: *Ganaremos la Guerra*, *La Amenaza del Eje a la Libertad*, *Ganaremos la Paz* y *El Ideal de las Américas*.¹³ *Ganaremos la Guerra* estaba dirigido a proyectar el progreso militar de Estados Unidos, su capacidad de producción, el heroísmo de sus combatientes y las debilidades del Eje (industria reducida, escasez de materias primas, falacia de la teoría de la raza aria). *La Amenaza del Eje a la Libertad* exploraba asuntos como la esclavitud del hombre a manos del Eje, las operaciones de propaganda nazi y la destrucción de la civilización. *Ganaremos la Paz* quiso reforzar la idea de la no repetición de las agresiones del Eje y el liderazgo panamericano hacia un mundo mejor. Y *El Ideal de las Américas* se concentró en los temas de preservación de instituciones libres, en el mejoramiento de las condiciones de vida y de trabajo de la población del continente y en el tema central: la apreciación de la cultura americana.

¹² El Comité Coordinador en Uruguay fue identificado públicamente como Asociación Americana del Uruguay (AAU).

¹³ "History of CIAA", November 1, 1942, p. 15, 16, box 512, entry 2, record group 229, OIAA Records, NARA.

De modo que, entendiendo la propaganda como “un intento deliberado y sistemático de modificar percepciones, manipular cogniciones y dirigir comportamientos para alcanzar una respuesta que promueva el intento deseado por el propagandista” (O’Donnell y Jowett, 2012: 7), se puede afirmar que todos los programas de radio de la OIAA estuvieron cargados de elementos propagandísticos. La OIAA bien puede ser analizada desde la perspectiva de la diplomacia pública por su interacción con las audiencias objetivo, pero para su propósito de competir por “las mentes y los corazones” del público latinoamericano desarrolló una formidable maquinaria de propaganda, perceptible en los contenidos y las intenciones subyacentes de sus principales programas masivos (Cramer y Prutsch, 2012: 19-20). Las intenciones ideológicas atravesaron el proyecto de radio continental, aunque sea imposible aprehender los procesos de recepción e impacto real en las audiencias.

Con todo, acercarse a los programas de la OIAA también supone una aproximación a los géneros radiofónicos empleados. En general, la División de Radio relacionó algunos de los temas de propaganda con géneros radiofónicos concretos. *Ganaremos la Guerra* y *La Amenaza del Eje a la Libertad* se trabajaron en informativos, radioteatros, programas de comentarios y programas para las audiencias femeninas, mientras que los objetivos propagandísticos de *El Ideal de las Américas* y *Ganaremos la Paz* fueron abordados en numerosas audiciones musicales y programas culturales y educativos, en ocasiones enfocados en la posguerra.

En los programas producidos directamente por el CCOU se develan, de modo diacrónico, los cuatro temas de propaganda y la relevancia que tuvieron en diferentes períodos relacionados con el acontecer de la guerra. Desde inicios de 1942 hasta finales de 1943, prevalecieron los programas de radio dirigidos a los temas *Ganaremos la Guerra* y *La Amenaza del Eje a la Libertad*, en respuesta a un tipo de *propaganda agitadora* que intentaba despertar a las audiencias en pro de un cambio significativo, esto es, combatir al enemigo nazi. Entre 1944 y 1945, formaron parte de la producción central los temas dedicados a *El Ideal de las Américas* y *Ganaremos la Paz*, afines a una forma de *propaganda integradora* orientada a configurar audiencias pasivas, tolerantes y no desafiantes (O’Donnell y Jowett, 2012: 17). Es importante destacar que estas tendencias, enlazadas con una directriz propagandista hemisférica, no excluyeron la coexistencia de los cuatro temas en un mismo período –siempre con la relevancia de unos sobre otros– o el abordaje inhabitual de los cuatro tópicos en una sola audición.

Informativos

La OIAA se acercó a las más grandes compañías de Estados Unidos para persuadirlos de patrocinar programas de noticias basados en los servicios informativos de *Associated Press* y *United Press* (Cramer, 2012: 222). Entre otras cuestiones, se hicieron acuerdos con la *Standard Oil* (conocida como Esso), que respaldó un prestigioso programa de noticias emitido en varios lugares de América Latina: *El Repórter Esso*. En Uruguay, bajo la orientación del CCOU, se transmitió por Radio El Espectador CX14, con la voz del uruguayo Héctor Amengual. De igual manera, a cada hora en punto se ofrecían microinformativos propalados por la onda corta de la CBS y la NBC, y eran retransmitidos por las estaciones filiales. Sin duda, la OIAA facilitó el estrechamiento de relaciones entre las radios más importantes de América Latina y los servicios informativos estadounidenses. Esos programas compartieron el éter con audiciones informativas autónomas, es decir, preparadas por las estaciones de Montevideo sin intervención del CCOU. Radio Ariel CX10 (cuyo dueño era Luis Batlle Berres, destacada figura del partido colorado batllista y futuro presidente en 1947) emitía un informativo con la locución de Mario Bordoni –que más tarde se vincularía a un programa de comentarios del CCOU–; Radio Continental CXA2 –señalada por sus aparentes vínculos con el nazismo– propalaba información cinco veces al día en la audición *Cadena Continental Informativa*; el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) CX6 tenía su *servicio informativo*; Radio Carve CX16 –filial de la CBS– también transmitía el *Informativo Geniol*, junto con los informativos de Radio Montecarlo CX20 y el programa *Sucesos del Mundo* de Radio Águila CX32, entre otros.

Aprovechando que Radio El Espectador CX14 tenía entre su nómina a Julio Caporale y Alberto Lasplaces –conocidos por su trabajo en la prensa uruguaya–, el CCOU inició en 1945 un nuevo programa de noticias por esa emisora: el *Informativo Radiotone*, concentrado en la transmisión de información extranjera y local, que se valió de las noticias emitidas por onda corta desde San Francisco, California, para preparar un noticiero local “de gran atracción y originalidad” cuando la guerra estaba por terminar.¹⁴

¹⁴ “Suplemento al reporte semanal del 13 al 20 de febrero de 1945”, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA Records, NARA.

Construyendo opinión: programas de comentarios

Como para la OIAA la información no tenía mayor impacto por sí misma, aparecieron los programas de comentarios como una forma de construir una opinión favorable a Estados Unidos entre los públicos uruguayos. Al estallar la guerra proliferaron los espacios internacionales en las diferentes estaciones montevidéanas. Por supuesto, no todos ellos estaban vinculados a las actividades de propaganda de la OIAA, aunque sí marcaron una visible tendencia proaliada, especialmente cuando el gobierno nacional dio ese giro. Los oyentes uruguayos podían sintonizar el *Comité contra el Eje* por La Voz del Aire CX24, *Voz Interaliada* por Radio Oriental CX12 e *Italia Libre y Audición Democrática Española* por Radio Ariel CX10 (Maronna, 2017: 90); ninguno de ellos ligado a las orientaciones o recursos financieros de la OIAA.

Cuando el CCOU hizo sus propios programas de comentarios, buscó innovar. Por un lado, se valió del formato *Chicago round table conferences* de Estados Unidos e invitó a distinguidas figuras del ambiente cultural y político uruguayo para conversar sobre temáticas establecidas por el programa. Por otro lado, empleó el modelo de *round table discussions*, formato en el que se discutían, a modo de debate, asuntos centrales del ámbito internacional entre figuras públicas del país. Explorando las preferencias de los oyentes, se desarrollaron numerosos programas de comentarios –acá solo se mencionarán algunos–, porque, según las investigaciones de opinión hechas por el CCOU en Uruguay, este era uno de los géneros que más convocaba a las audiencias.

Un aspecto relevante de los programas de comentarios es que algunos de ellos recibieron respaldo económico y otros solo asesoramiento propagandístico porque los directores de los programas preferían mantener su autonomía financiera. Una estrategia del CCOU fue acercarse a audiciones de comentarios ya reconocidas por el público uruguayo para difundir sus orientaciones propagandísticas y garantizar su llegada a unas audiencias bien constituidas. Durante su primer año de actividades, el CCOU hizo contacto con los directores de programas que estaban en emisión, como *América frente a la Guerra*, *La Verdad al desnudo* y *Audición de la Buena Voluntad*. Simultáneamente, se concentró en la producción de sus primeras audiciones locales de comentarios: *La Tribuna de la Prensa* y *Charlas entre americanos*. Fue después de dos años de transmisión de estos programas que la Sección de Radio del CCOU apostó por su último programa antes del fin del conflicto: *Según los hechos*.

Uno de los más destacados programas al servicio del CCOU fue *América frente a la Guerra*, que empezó a emitirse en marzo de 1942, cuando las fuerzas

aliadas aún no lograban revertir el avance militar del Eje. Inició bajo la iniciativa de Radio El Espectador CX14 y rápidamente se convirtió en un programa de interés para el CCOU por formar parte de la programación de la estación afiliada de la NBC y por la presencia de Jaime Bayley, director del programa, profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de la República y a la vez asesor del *Comité de Investigación de Actividades Antinacionales*, con una gran incidencia en la condena de las operaciones de propaganda nazi en el país.¹⁵ Además de establecer contacto con Bayley, por medio del programa se entretejió una relación cercana con Alberto Lasplaces –director del programa–, escritor y periodista uruguayo premiado en Estados Unidos por su labor panamericanista,¹⁶ miembro del *Centro Republicano español* (Zubillaga, 2008: 16) y analista internacional de la revista *Mundo Uruguayo* y del diario *El Día* (batllista).

Si bien al inicio el CCOU se acercó al programa solo para suministrar material informativo y propagandístico, pronto propuso su financiación con dinero de la OIAA. En 1942 firmó un contrato con el *National City Bank* de Nueva York y obtuvo recursos para producir, bajo su control, un programa que promoviera el esfuerzo de Estados Unidos en la guerra y fortaleciera sus redes con las repúblicas del hemisferio.¹⁷ *América Frente a la Guerra* terminó afianzándose en la radio uruguaya, hasta llegar a emitirse en cadena con seis estaciones del interior del país. En uno de los cuadernillos que el programa empezó a editar desde diciembre de 1942, afirmaba que la audición era una “tribuna del pensamiento al servicio de la democracia y la libertad” y “trinchera de la lucha para defender las instituciones republicanas de América”, sin dejar de lado su propósito de “denunciar todo intento de infiltración totalitaria”.¹⁸

Al igual que *América Frente a la Guerra*, otro programa que se hizo atractivo para el CCOU por sus orientaciones ideológicas fue *La Verdad al Desnudo*, producido por Radio El Espectador CX14 en 1939. Esta audición, conducida por Hugo Fernández Artucio, se transformó en una campaña radial que condenó la “infiltración nazi” en Uruguay. Fernández Artucio, militante socialista

¹⁵ “Richard Phillips to the members of the American Association”, May 1942, box 354, folder 22, Program Miscellaneous, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

¹⁶ “Alberto Lasplaces está otra vez entre nosotros”, *Mundo Uruguayo*, 7 de enero de 1943, año XXV, n° 1237.

¹⁷ “Contract #OEMer-121, OIAA and National City Bank of New York, March 13, 1942, New York, box 354, folder 13, América Frente a la Guerra, BR A 1 -4042, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

¹⁸ “¿Qué es ‘América Frente a la Guerra’”, diciembre de 1943, *América Frente a la Guerra*, año I, n° 1, p. 3.

voluntario en la columna estadounidense *Abraham Lincoln Brigade* para la defensa de la República española, se distanció del Partido Socialista Uruguayo en 1939 por la firma del pacto alemán-soviético e inició en ese momento su actividad radiofónica. Meses después de haber comenzado la audición, partió a Estados Unidos para encaminarse en una intensa carrera prodemocrática, que lo convirtió en una figura destacada para la OIAA.

Como resultado del programa editó el libro *Nazis en Uruguay* en 1940, en el que Fernández Artucio daba cuenta de lo que concebía como una infiltración del nazismo en las diversas esferas de actividad del país, lo que señalaba la existencia de una organización de distrito del Partido Nacional Socialista Obrero Alemán en Uruguay. En sus páginas revelaba, entre otras cosas, que con el apoyo de la publicación alemana en el país *Deutsche Wacht*, Radio Uruguay CX26 emitía *Hora Alemana*. Siguiendo las indicaciones del libro, la *Comisión Investigadora de Actividades Antinacionales* del parlamento uruguayo desenmascaró un supuesto plan de invasión nazi al Uruguay conocido como *Plan Fuhrman*, que para muchos sonaba un tanto fantástico (Camou, 1990: 54).

A diferencia de otros programas, como *América Frente a la Guerra*, en el que el CCOU terminó invirtiendo recursos económicos, *La Verdad al Desnudo* no recibió financiación directa, aunque sí un permanente asesoramiento en la producción de los libretos, para los que Frank Linder suministró libros, artículos y otros materiales impresos. Desde 1942, con una intensa intervención propagandística de la OIAA en sus audiciones, Luis Alberto Ferreira –uruguayo vinculado desde antaño a la radio– preparó buena parte de los programas y se convirtió en el libretista oficial del CCOU, una actividad que se hizo reconocida en los años cuarenta, cuando el oficio de guionista de radio se desarrolló de manera más profesional.

Junto con esos programas emitidos por Radio El Espectador CX14, desde 1941 se emitía por Radio Ariel CX10 *Audición de la Buena Voluntad* como parte de una iniciativa de la comunidad inglesa en Uruguay, que meses después entró en contacto con el CCOU para la difusión de contenidos proaliados. El presidente del programa, un exitoso empresario de origen inglés, obtenía el patrocinio para la audición estrictamente de aportes de ciudadanos uruguayos y de británicos y estadounidenses residentes en Uruguay, defensores de la causa aliada, así como de empresas nacionales e internacionales como la *General Electric* y el *Shell Mex* uruguayo. Aunque la audición llegó a abordar diferentes temas de propaganda de la OIAA, como la necesidad de establecer una actitud amistosa entre los uru-

guayos y los pueblos de habla inglesa a partir del conocimiento de la cultura,¹⁹ se concentró en el tratamiento de los avatares de la guerra y el esfuerzo de las potencias aliadas. En términos de los aportes en materia de radiodifusión, los editores de la revista *CRA* señalaban que la audición revelaba una nueva forma de lo informativo al ofrecer “no esa noticia del hecho estratégico, ni el comentario biográfico-aneecdótico de la ‘vedette’ militar del momento, sino la otra, esa pequeña y dramática doméstica de la guerra, suma y sigue de heroísmo”.²⁰

Uno de los programas producidos directamente por el CCOU fue *Tribuna de la Prensa*, para el que se hizo una inversión de dinero del *National City Bank* de Nueva York obtenido en el mismo contrato firmado para la financiación de *América Frente a la Guerra*. La mesa de trabajo del programa reunió a un grupo de periodistas de diferentes diarios montevideanos que disertaban sobre asuntos internacionales (*El País*, *El Diario Español*, *El Tiempo*, *El Plata*, *La Mañana*, *El Diario* y *El Bien Público*), lo que sugería a los oyentes, desde una postura proaliada, la adecuada posición de América frente al drama universal, aun a pesar de las diferencias ideológicas y partidistas de los diferentes diarios. Esta audición, pensada como “una posición de lucha y una afirmación de lealtad en los horizontes de América”,²¹ estableció un primer vínculo formal entre la prensa y la radio en Uruguay “en la realidad de una colaboración que tiene, hoy y más que nunca, alto y trascendental significado”.²² A partir de febrero de 1943, el CCOU integró al programa a periodistas del interior del país, y amplió así la red de contactos con la prensa uruguaya.²³

Con la necesidad de ocupar la mayor cantidad de tiempo de radio en las principales estaciones, a fines de 1942 el CCOU inició conversaciones con periodistas del diario *El Día* y de Radio Ariel CX10 para poner al aire una audición especial que siguiera el prototipo de *round table conferences*. El programa, que pasó a conocerse como *Charlas entre americanos*, comenzó emisiones a inicios de 1943 con el objetivo de ofrecer a los oyentes de la estación información sobre el esfuerzo de guerra de las Naciones Unidas, los problemas que afectaban a las Américas en

¹⁹ “O. Bermudez a Mr. A. C. Peters, Memorandum Goodwill Broadcast”, July 6, 1942, box 354, folder 15, propaganda, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

²⁰ “Audición de la Buena Voluntad”, 30 de enero de 1942, CRA, año VII, n° 294.

²¹ *Tribuna de la Prensa*, año I, n° II, noviembre y diciembre de 1942.

²² “Una posición de lucha y una afirmación de lealtad”, *Tribuna de la prensa*, año I, n° I, octubre de 1942.

²³ “Minutes of the thirty-sixth regular meeting of the local coordination committee for Uruguay”, February 11, 1943, box 1455, folder 2, minutes of the coordination committee of Uruguay, entry 123, Record group 229, OIAA records, NARA.

tiempos de conflicto y análisis de noticias sobre asuntos interamericanos.²⁴ Para el CCOU, esta estación “no tiene la imparcialidad que otras estaciones tienen en la política local”,²⁵ de ahí que la audición contribuyó a forjar un vínculo estrecho con “el muy prodemocrático Partido batllista, en el que Radio Ariel tenía una parte destacada de su audiencia”.²⁶

Pero más allá de la emisión de los contenidos propagandísticos, hubo una no despreciable difusión de formatos de programas estadounidenses entre las audiencias latinoamericanas. Para el caso de *Charlas entre americanos*, se sugirió el uso de los boletines del programa *America's Town Meeting of the Air*, emitido desde 1936 por la NBC, con la posterior colaboración de la OIAA. Propalado desde el *Town Hall* de Nueva York, la innovación de ese programa consistía en la participación activa de la audiencia reunida para escuchar a expertos discutir sobre un asunto y luego llevar a cabo preguntas al aire (Goodman, 2007: 47). Sin embargo, a causa de la apropiación de ese programa por parte de los conductores de *Charlas entre americanos* y los directivos de la estación, no se incluyó en él la participación de las audiencias. El modelo estadounidense se adaptó en cuanto al tratamiento de los temas y la organización de las discusiones, primordialmente.

En los últimos meses de 1944, en vísperas del fin de la guerra, salió al aire el último programa de comentarios del CCOU, *Según los Hechos*, por Radio Carve CX16, que propalaba por primera vez una audición de este tipo producida por el CCOU. El programa se concentró en asuntos exclusivos de Japón, como las costumbres, tradiciones, psicología y moral de su pueblo, con la intención de que las audiencias se familiarizaran con “nuestro enemigo oriental”,²⁷ y señalaba los desaciertos de los nipones en materia internacional para justificar la posterior intervención de Estados Unidos en la isla.

Radioteatros

Según los análisis de preferencias de escucha del CCOU del año 1944, “el radioteatro era por lejos el tipo más popular de programa, seguido por la música

²⁴ “Local Committee program 4 for Uruguay”, BR-A 1723, *Charlas entre americanos*, May 25, 1943, box 354, folder 20; BR A 1-4065, *Charlas entre Americanos-Uruguay*, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

²⁵ “Local project authorization 61, coordination committee for Uruguay”, s.f., box 353, folder 1, local committee activities, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

²⁶ “Minutes of the fifty-seventh regular meeting of the local coordination committee for Uruguay”, July 15, 1943, box 1455, folder 2, minutes of the coordination committee of Uruguay, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

²⁷ “Radio division report for week ending, Tuesday, June 12, 1945”, June 12, 1945, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

típica y la música sinfónica. Los de comentarios estuvieron sextos en orden de preferencia”.²⁸ En los inicios de la guerra, a propósito de la incertidumbre que generaba el conflicto en la población, los programas informativos y de comentarios ocuparon el dial, pero el radioteatro había sido históricamente un género relevante en la radiofonía uruguaya. Su protagonismo emergió a fines de la década del treinta cuando se manifestó un crecimiento significativo de radioteatros unitarios que predominaban en la programación de las estaciones locales, y coexistió con la paulatina incorporación del modelo de radioteatro episódico de la década siguiente. A inicios de 1935, la cartelera radioteatral de Montevideo contenía cerca de doce títulos semanales, especialmente de emisiones unitarias, mientras que a inicios de 1943 ese número ascendió a veinticinco, de los cuales más de la mitad eran episódicos y emitidos diariamente, un aspecto definitivo en el establecimiento del género, que incorporaba una rutina de escucha en el espacio doméstico (Maronna y Sánchez, 2001: 90-96).

Frente a los reclamos de los actores, locutores y compañías de radioteatro en América Latina por la colocación de programas dramatizados producidos con talento extranjero (Cramer, 2012: 225), la OIAA decidió incursionar en la producción local de radioteatros interpretados por actores locales y patrocinados con tiempo de radio adquirido por compañías estadounidenses que vieron en este género una oportunidad para su difusión comercial. No obstante, los dos radioteatros producidos en 1943 por el CCOU fueron de muy poca duración por la gran cantidad de radioteatros locales melodramáticos, que, al ser ampliamente aceptados por los públicos, nublaban cualquier posibilidad de éxito de un radioteatro propagandístico dentro de la programación uruguaya. En los años cuarenta, con el aumento del radioteatro episódico y la frecuencia de las emisiones, el género estaba completamente asentado, lo que dio paso a la proliferación de compañías radioteatrales (Maronna y Sánchez, 2003: 36-37). Se escuchaban los nombres de las compañías Becco-Lacanau, Humberto Nazzari, La Querencia, Busto-Alassio y Horizontes, lo que hacía que la oferta radioteatral de las estaciones uruguayas fuera realmente fuerte, y esto suponía un obstáculo para el CCOU en términos de competencia por las audiencias.

En abril de 1943, Radio Oriental CX12 inauguró la emisión de *La Familia William Brown* (patrocinada por Sydney Ross Uruguay), retransmitida por Radio Carmelo CW7, emisora del interior que podía ser captada por oyentes de la frontera con la Argentina, en un momento histórico en el que, preocupados por

²⁸ “Minutes of the ninety-seventh regular meeting of the coordination committee for Uruguay”, September 21, 1944, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

el golpe de Estado en este país –señalado como filonazi por el batllismo y por el gobierno de Estados Unidos–, se puso sobre la mesa la disputa por las audiencias argentinas que hacían uso de las ondas uruguayas. Aunque *La Familia William Brown* era una dramatización de episodios unitarios, su argumento se movía siempre sobre los cuatro personajes de una familia típica de Estados Unidos y hacía hincapié en los sacrificios que asumían para ayudar al triunfo aliado. Apelando al *soft power* (Nye, 2008: 96) o poder de atracción y seducción que ofrecía el radioteatro con sus sonidos e historias, el CCOU se propuso establecer puntos de conexión entre las familias uruguayas y estadounidenses al presentar la forma en que estos vivían en la vida cotidiana los efectos de la guerra.²⁹

Procurando atraer a las audiencias con la voz de actores aclamados, este radioteatro fue dramatizado por la compañía radioteatral Humberto Nazzari, que también dramatizaba el *Teatro Mejoral del Aire* y *Cuentos Cortos de Mejoral*, desarrollados por el departamento de publicidad de *Sidney Ross* Uruguay. Nery Perey (Alice), Rosario Ledesma (Mary), José García (Bobby) y Emilio Ferreira (William) representaron a esta familia que anunciaba su aparición en las noches de Radio Oriental CX12 de una manera singular:

La familia William Brown [...]. Una más, en ese enorme conjunto de 35 millones de familias norteamericanas, que en estos momentos luchan por ganarle la guerra al Eje [...]. Ni la más pobre, ni la más rica de todas. Una familia como la mía [...] o como la de usted, señor radioescucha. Una familia, que, sencillamente, con esa sencillez de todo lo grande, entrega su comodidad doméstica, su trabajo [...] y la sangre de sus hijos para que la libertad siga alumbrando al mundo.³⁰

Mediante la vida de esta familia se procuró que los oyentes percibieran el sacrificio de la comodidad del hogar como una acción ejemplar para la victoria aliada. La estrategia propagandística y persuasiva era que los oyentes configuraran un punto de vista íntimo frente a Estados Unidos en favor de un entendimiento más amplio entre las naciones. La idea de la solidaridad continental podía significar la aceptación de la escasez y el racionamiento de productos básicos, siguiendo el ejemplo de las familias estadounidenses. Sumado a ello, *La Familia William Brown* se encargó de promover el *American Way of Life*, al dar cuenta de asuntos

²⁹ “CIAA radio division, Coordination Committee script review, from April 30 to may 21, 1943, ‘La Familia William Brown’, U-1120”, April 28, 1943, box 354, folder 9, Local Committee Program, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

³⁰ “La Familia William Brown”, program nº 2, April 22, 1943, box 353, folder 2, Local Committee Project Authorization, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

culturales, comportamientos, tradiciones y prácticas, “siendo básicamente una buena representación de nuestro estilo de vida”.³¹

Imagen 2. Publicidad del radioteatro *La Familia William Brown*

... Una más, en ese conjunto de 35 millones de familias norteamericanas que en estos momentos luchan por ganar la guerra al Eje... ni la más pobre, ni la más rica de todas, una familia como la mía... o como la de usted. Una familia que sencillamente, con esa sencillez de toda la grandeza, entrega su comodidad doméstica, su trabajo... y la sangre de sus hijos, para que la libertad siga alumbrando al mundo.

A. J. T. T. T. --¿Qué tan maravillosa es la vida? --Y tu esposa (¿qué eres?) --Ella sabe mucho de mí!

M. A. B. T. --¿Qué es el matrimonio con ella, Don Juan? (¿Quién) --¿Qué es el matrimonio con ella? --Tú sabes que (¿qué es el matrimonio?) --Tú sabes que (¿qué es el matrimonio?) --Tú sabes que (¿qué es el matrimonio?)

M. J. T. T. T. --¿Qué siempre sucede, precisamente lo que yo (¿qué es el matrimonio?) --Tú sabes que (¿qué es el matrimonio?) --Tú sabes que (¿qué es el matrimonio?)

M. J. T. T. T. T. --¿Qué siempre sucede, precisamente lo que yo (¿qué es el matrimonio?) --Tú sabes que (¿qué es el matrimonio?) --Tú sabes que (¿qué es el matrimonio?)

Se transmiten escenas de esta familia
TODOS los VIERNES a las 19 y 15 hrs.
CX12 Radio ORIENTAL

En la imagen aparecen los actores de la Compañía Nazzari que dieron vida a esta familia estadounidense.

Fuente: Cine, Radio, Actualidad, 10 de septiembre de 1943.

³¹ “Script Review, ‘La Familia William Brown’”, from June 18 to July 30, 1943, August 16, 1943, box 353, folder 3, Local Committee Project Authorization La Familia Brown, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

A la vez que Radio Oriental CX12 emitía ese radioteatro, se transmitía *Microteatro* en Radio Ariel CX10, con tiempo de radio cedido por el programa de concursos *Doble o Nada con Mejoral* producido por *Sidney Ross* Uruguay, en el que se difundía el *jingle* propagandístico de la OIAA: “Las Américas Unidas, Unidas Vencerán”. En los análisis de libretos llevados a cabo por la División de Radio de la OIAA en Washington, se aseguraba que *Microteatro* –radioteatro unitario– era un buen programa corto, que a pesar de su brevedad tenía un mensaje explícito para las audiencias, pues los libretos “se preocupan principalmente por una condenación general del Eje y exaltan el estilo de vida democrático”.³² Este radioteatro era, pues, un intento por interpelar a los oyentes, con ejemplos de la vida diaria, sobre el riesgo del nazifascismo. El programa tenía la orientación de señalar a su audiencia la responsabilidad que tenía en la decisión de qué sistema escoger, mediante la comparación de una situación cotidiana en un país totalitario con la misma situación en un país democrático.³³

Microteatro fue un programa de *propaganda blanca* que quiso construir credibilidad en la audiencia en busca de utilidad en el futuro; ese futuro era la posguerra, en la que Estados Unidos pretendía consolidarse como líder del hemisferio y del mundo. Con esta forma de propaganda, “aunque lo que los oyentes escuchan es razonablemente cercano a la verdad, es presentado en una forma que intenta convencer a las audiencias de que el emisor es el ‘buen chico’, con las mejores ideas e ideología política” (O’Donnell y Jowett, 2012: 17). El último radioteatro producido por el CCOU fue *El Teatro de la Imaginación*, transmitido por Radio El Espectador CX14 en el invierno de 1945. Se trataba de un radioteatro unitario en el que cada programa consistía en la interpretación de una historia o argumento ficticio. Para esta audición se utilizaron libretos famosos empleados otrora por la radiofonía estadounidense, que incluían producciones del radioteatro experimental de CBS, libretos de programas de la OIAA (*Radioteatro de América* y *Cuentos de América*) y destacadas adaptaciones de novelas y cuentos sudamericanos. Este radioteatro se enfocó, especialmente, en dar a conocer las creaciones de algunos autores de Estados Unidos, así como “llamar la atención del oyente hacia la gran calidad del radioteatro norteamericano”,³⁴ jugando esta vez con más y mejores elementos de sonido.

³² “Script review, *Microteatro*”, April 28, 1943, box 353, folder 2, local committee activities, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

³³ “From Richard Phillips to Nelson Rockefeller”, July 31, 1943, box 353, folder 1, local committee activities, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

³⁴ “Radio division report for week ending, Tuesday, April 10, 1945”, April 10, 1945, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

Entre otras obras, se dramatizó *La caída de la Casa Usher* de Edgar Allan Poe y *El hombre más feo del mundo* de Arch Oboler, guionista, director y productor estadounidense. A diferencia de los radioteatros mencionados, este promovió procesos de difusión cultural con la masificación de reconocidas obras de la producción narrativa de Estados Unidos.

Respecto de esta emisión, el CCOU afirmaba que había logrado obtener respuestas favorables de los oyentes, expresadas en correspondencia que solía llegar a las instalaciones de CX14. En una de esas cartas se hace referencia a las contribuciones de este programa al radioteatro uruguayo y se expresa agradecimiento de parte del oyente por “todos los momentos de vívida emoción, de angustia y de placer que se experimentan al oír el “Teatro de la Imaginación”.³⁵

Radio magazine

Christine Ehrick propone que, en medio del fortalecimiento de las relaciones interamericanas y la búsqueda de la solidaridad hemisférica, la OIAA se acercó a las audiencias femeninas de América Latina para difundir una versión de femineidad caracterizada por la independencia y a la vez la abnegación, inspirándose en el modelo de la sociedad estadounidense (2019). Para llegar a las mujeres latinoamericanas, la OIAA produjo radio *magazines*, de los cuales el primero fue inaugurado en México a inicios de 1942 bajo el nombre de *Charlas femeninas*.

Aunque el formato *magazine* había logrado un gran impacto en la difusión de noticias por radio en Estados Unidos, su éxito en la radiodifusión estadounidense fue en los programas de mujeres, con una orientación doméstica, íntima y familiar; una tradición que había llegado a la radio después de la circulación de revistas como *Godey's Ladies' Book*, *Good Housekeeping* y *The Woman's Home Companion*, de gran popularidad entre el público femenino por sus contenidos diversos para las mujeres y amas de casa (Hilmes, 2011: 102). Esa tradición del radio *magazine* se trasladó a América Latina mediante las actividades de radio de la OIAA.

³⁵ “Carta de Luis Alberto Abadie al Teatro de la Imaginación”, s.f., 1945, box 354, folder 4, programs, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

Imagen 3. El radio *magazine* del CCOU para el auditorio femenino uruguayo

La mujer de hoy en
AMERICA

Una audición para
el hogar y la mujer
dirigida por la
Srta. Laura de Arce

También la Srta
Garbanza en:
La voz del mercado
Y la Señorita
Sábelotodo
en "Consejos para el hogar"

TODOS LOS MARTES y VIERNES A LAS 11 y 30 hs.
por **CX16 RADIO CARVE**

En el anuncio se ven las fotografías de Laura de Arce, conductora de la audición por CX16.

Fuente: Cine, Radio, Actualidad, 17 de diciembre de 1943.

En abril de 1943, Radio Carve CX16 inició la emisión de *La Mujer de Hoy en América*, radio *magazine* matutino producido por el CCOU. En ese momento, solo Radio Imparcial CX28 emitía un programa especial para el auditorio femenino, *Audición de la Mujer*, que fue suspendido en 1944. Durante ese año, el *magazine* del CCOU fue de los pocos programas para mujeres de la radio uruguaya, teniendo en cuenta que Radio Femenina CX48 había sido clausurada porque su dueño había sido señalado como colaborador del nazismo.³⁶ El propósito de *La Mujer de Hoy en América* era que las oyentes estuvieran al tanto de las actividades de las mujeres estadounidenses en el esfuerzo de la guerra y “elevar su interés en la causa de las Naciones Unidas y la cooperación Interamericana”.³⁷ Este radio *magazine* femenino se concentró en persuadir a sus escuchas del inminente triunfo de la democracia con la ayuda de la mujer americana.

Como radio *magazine*, *La Mujer de Hoy en América* se desarrolló en varias secciones, que iniciaban siempre con referencias al rol de la mujer en la guerra, seguidas por consejos prácticos para el hogar. Usualmente, en cada programa había una mujer invitada para charlar sobre diversos asuntos, entre ellos el trabajo de la mujer en Estados Unidos y sus contribuciones para la victoria. El programa ofreció, igualmente, una imagen atractiva de la cultura estadounidense en términos de moda y costumbres para seducir a sus escuchas.³⁸

Programas educativos

Con el curso que tomaba la guerra, a inicios de 1944 se afianzaron los temas de propaganda *Ganaremos la Paz* y *El Ideal de las Américas* dentro de los programas locales del CCOU, por lo que hubo un auge de audiciones educativas y musicales que desplazaron a los programas de comentarios como principal apuesta de propaganda de los inicios. Buena parte de los programas educativos estaban enfocados en la configuración de lo que sería el mundo de la posguerra, en el que Estados Unidos tenía la intención de afianzarse como modelo social,

³⁶ “Frank Linder to Nelson Rockefeller on local women’s program in Uruguay”, March 31, 1944, box 354, folder 19, *La Mujer de Hoy en América*, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

³⁷ “Local Project Authorization 71. Richard Phillips to Nelson Rockefeller”, March 11, 1943, box 353, folder 1, local committee activities, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

³⁸ “Script review from July 23 to August 27, 1943, *La Mujer de Hoy en América*”, September 18, 1943, box 354, folder 19, *La Mujer de Hoy en América*, entry 1, record group 229, OIAA records, NARA.

económico y cultural para los países de América Latina. En este caso particular, la difusión del inglés por radio fue prioridad para la OIAA, lo que probó ser una estrategia exitosa para ganar el apoyo de administradores de estaciones de radio, a menudo con el apoyo explícito de autoridades educativas locales (Cramer, 2012: 227).

Las lecciones de inglés por radio –preparadas por ciclos– se emitieron por el SODRE CX6 y su onda corta CXA6 y por Radio El Espectador CX14 en horarios en los que la mayoría de las familias pudieran estar presentes en los hogares. Las mismas lecciones fueron propaladas por Radio Carve CX16 y Radio Ariel CX10 y su onda corta Radio Tabaré de Salto CW27, en diferentes días y horarios de emisión para “alcanzar una lección de inglés estándar que cubriera todos los días de la semana y todos los momentos del día”.³⁹ Con ello, el programa pretendía acercarse a un público más amplio que incluyera, por ejemplo, a las amas de casa, en horas que garantizaran su escucha. Con las lecciones de inglés por radio hubo una gran ambición de parte de varias estaciones uruguayas que percibieron los beneficios de una audición de ese tipo. Radio Centenario CX36, Radio Fénix CX40 y Radio Imparcial CX28, que hasta entonces no habían tenido protagonismo en la difusión de programas del CCOU, repitieron las transmisiones del curso de principiantes, mientras las radiodifusoras principales difundían el ciclo para avanzados;⁴⁰ de esa manera, el programa se mantenía en circulación.

Las lecciones de inglés recreaban una clase habitual, y se estableció que el agregado cultural de la Embajada de Estados Unidos en Uruguay asumiera el rol de profesor y un estudiante de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos (patrocinadora del programa), de alumno; ambos leían los contenidos definidos por los libretos, para los que se contó con ayuda de la mencionada institución.⁴¹ Según reportes de la Sección de Radio del CCOU, las lecciones de inglés gozaron de amplia publicidad en la prensa local, y con ello se logró que en los primeros días de abril de 1945, al iniciar un nuevo ciclo de clases,

³⁹ “Minutes of the eighty-second regular meeting of the coordination committee for Uruguay”, February 10, 1944, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

⁴⁰ “Minutes of ninety-sixth regular meeting of the coordination committee”, September 7, 1944, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

⁴¹ “Report on the activities of the committee for week ending January 5, 1944”, January 5, 1944, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

el porcentaje diario de inscripciones alcanzara las 300 personas por correo y 150 directamente en las instalaciones de las estaciones vinculadas. La idea de esas inscripciones era enviar las lecciones impresas a los oyentes inscriptos, lo cual se afianzó, por otra parte, como estrategia del CCOU para determinar el número de escuchas del programa y el grado de interés que producía en las audiencias uruguayas.

Junto con las lecciones de inglés, apareció el único programa de salud del CCOU. Desde diciembre de 1943, Frank Linder inició conversaciones con el Dr. Lucchesi de la División de Salud y Sanidad del Instituto de Asuntos Americanos (IAA) para solicitar apoyo económico y asesoramiento en la producción y transmisión de la serie de radio *Enemigos Públicos*, que difundiría medidas profilácticas para combatir las enfermedades que aquejaban por aquellos tiempos al Uruguay, además de dar a conocer a los oyentes los avances para contrarrestarlas. El IAA, creado por Nelson Rockefeller en 1942 para asistir a América Latina con programas técnicos y proyectos en las áreas de salud, agricultura y educación (Brown y Opie, 1954: 19-20), aceptó participar en la audición. El Ministerio de Salud Pública del Uruguay ofreció las instalaciones de radio del SODRE CX6 porque el gobierno nacional –amigo de Estados Unidos– estaba muy interesado en la temática; de ahí que la serie se transmitió sin ningún costo para el CCOU.⁴² Evidentemente, el SODRE CX6 intentaba preservar la concepción cultural con la que fue creado en 1929, bajo la idea batllista del rol del Estado en la cultura.

Forjando un vínculo cercano para la preparación del programa, el Ministerio de Salud Pública sugirió las enfermedades a tratar guiándose por los asuntos de salubridad de la población.⁴³ Así, se definió que el programa tuviera seis episodios: tuberculosis, difteria, fiebre tifoidea y otros tres más sobre enfermedades transmitidas por el agua. La selección se hizo porque durante la primera mitad del siglo XX la difteria, la fiebre tifoidea y la tuberculosis tuvieron altos índices de propagación entre los uruguayos; de hecho, la tuberculosis pulmonar fue causa de muerte durante un período prolongado, que produjo el 11% de las defunciones entre principios de los años treinta y cuarenta (Cabella y Pellegrino, 2016: 225, 227). Si bien la mortalidad por esta enfermedad comenzó a descen-

⁴² “Minutes of the seventy-seventh regular meeting of the local coordination committee for Uruguay, December 16, 1943”, December, 1943, box 1455, folder 2, minutes of the coordination committee of Uruguay, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

⁴³ “Minutes of the eightieth regular meeting of the coordination committee for Uruguay”, January 13, 1944, box 1455, folder 2, minutes of the coordination committee of Uruguay, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

der moderadamente a mediados de los años treinta, la enfermedad continuaba haciendo estragos con una alta letalidad hasta fines de los años cuarenta, pues casi el 90% de los infectados fallecía.

Programas musicales

La música fue un factor destacado en la propaganda radiofónica de la OIAA desde el inicio de sus actividades exclusivas por onda corta, y una de las más potentes herramientas de *soft power* para el desarrollo del tema de propaganda *El Ideal de las Américas*. Sadlier (2012) plantea que la música fue un arma poderosa del arsenal de “buena vecindad” empleado por la OIAA, y los programas musicales dominaron su oferta de radio en América Latina. En abril de 1942, el 55% de la programación transmitida por onda corta directa o por retransmisión era de tipo musical y se mantuvo constante hasta fines de 1944, cuando se ubicó por encima de los programas de comentarios y de los radioteatros producidos por el CCOU.

Entre 1942 y 1943, mientras los programas locales del CCOU estaban dedicados a los comentarios, un radio *magazine* femenino y algunos radioteatros unitarios, no había audiciones musicales producidas localmente por este comité. Buena parte de los programas de música que se colocaban en las estaciones locales consistían en transcripciones provenientes de Estados Unidos enfocadas a la difusión de música clásica. Intentando competir con la programación de las principales estaciones uruguayas en las horas de mayor audiencia, el CCOU empezó a producir programas “muy populares” a fines de 1944,⁴⁴ con ello nos referimos a audiciones musicales, así como a un nuevo radioteatro (*El Teatro de la Imaginación*) que ya ha sido mencionado.

En la temporada de verano 1944-1945, la Sección de Radio del CCOU propuso algunos programas locales originales con base en la música de la discoteca *Muzak*, emitidos a inicios de 1945. Por Radio El Espectador CX14 se propaló *Esta es América*, por Radio Carve CX16, *Músicos e intérpretes americanos* y *Rubén Carámbula relata las experiencias de viaje*, y por Radio Oriental CX12, *Músicas de La Victoria*. Las tres primeras, orientadas a la exaltación de la música folclórica y popular uruguaya, latinoamericana y estadounidense.

Esta es América, con emisiones especiales dedicadas, cada una de ellas, a una república americana, mezclaba la música autóctona con breves charlas en las que

⁴⁴ “Suplemento al reporte semanal, del 13 al 20 de febrero de 1945”, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

se evocaba la geografía y la historia de cada país mencionado, para “mejorar el conocimiento de los países de América y propender a su mutua comprensión y simpatía”.⁴⁵ En su lugar, *Músicos e intérpretes americanos* presentó audiciones sobre música escrita o interpretada por músicos estadounidenses y esbozó las biografías de los artistas o autores con la finalidad de que “se conociera y apreciara el esfuerzo musical de los americanos [...]”. Combatir ideales tales como “Europa es todo en cuanto a música”.⁴⁶

Rubén Carámbula relata las experiencias de viaje fue un programa emitido por Radio Carve CX16 que aprovechaba las descripciones de los lugares visitados por el maestro uruguayo en Estados Unidos y en México. Rubén Carámbula, poeta y compositor del Uruguay, se había dedicado desde los inicios de su carrera al estudio del candombe –manifestación cultural afrouruguayana–, y es considerado el creador de la lírica *negrista* del Río de la Plata, a semejanza del rol desempeñado por Nicolás Guillén en Cuba (Carámbula, 2005: 10). Esta audición, que contó con la presencia de una destacada figura del ambiente cultural del país, irradiaba música ejecutada por él mismo. Asimismo, aprovechando el paso de Carámbula por Estados Unidos –bajo la invitación del Departamento de Estado–, la audición dio a conocer a los públicos uruguayos músicas y costumbres de la sociedad estadounidense.⁴⁷

Por su parte, *Músicas de La Victoria*, colocada en Radio Oriental CX12, irradió los discos “V” o discos de la victoria (*V-Discs*) del *United States War Department*, presentados a las audiencias de una manera que les ofreciera la particular sensación de estar escuchándolos en un campamento militar, como en efecto sucedía con estos discos, enviados a los campos de batalla para mantener alta la moral de las tropas estadounidenses. Con *Músicas de la Victoria*, el CCOU quiso “hacer conocer el esfuerzo realizado por las autoridades de los Estados Unidos para rodear al soldado de comodidades”,⁴⁸ que bien podía

⁴⁵ “Minutes of the 102nd regular meeting of the coordination committee for Uruguay”, December 14, 1944, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

⁴⁶ “Minutes of the 102nd regular meeting of the coordination committee for Uruguay”, December 14, 1944, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

⁴⁷ “Suplemento al reporte semanal, del 14 al 20 de febrero de 1945”, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

⁴⁸ “Minutes of the 102nd regular meeting of the coordination committee for Uruguay”, December 14, 1944, box 1455, folder 1, minutes of committee meetings, entry 123, record group 229, OIAA records, NARA.

escuchar, entre otras, las melodías de Bing Crosby, Andre Kostelanetz, Tommy Dorsey y Dinah Shore, en medio de la crudeza de la guerra.

Consideraciones finales

El estudio de la radiodifusión en América Latina durante la Segunda Guerra Mundial es una alternativa para acercarse a las relaciones de Estados Unidos con los países al sur del río Bravo. Las formas con las que el gobierno de la “buena vecindad” se aproximó a los países latinoamericanos para reconstruir la imagen de Estados Unidos tras la “diplomacia del dólar” apuntaron a procesos de integración cultural en los que la diplomacia tradicional dejó de ser la única manera de relacionamiento. La cultura lo absorbió todo. Una película de Walt Disney, un concierto de la Orquesta Sinfónica de la NBC, un programa musical de radio o una beca en Nueva York podían ser herramientas muy potentes para la construcción de la “comunidad panamericana” en tiempos de guerra, sin mencionar los esfuerzos que hizo la OIAA para que la cultura latinoamericana se conociera entre los públicos estadounidenses; entonces, Carmen Miranda se convirtió en la representación de una “Latinoamérica edénica”.

En ese sentido, los documentos de la OIAA han sido una fuente valiosísima para pensar la presencia de Estados Unidos en la región desde nuevas aristas y abordar los procesos de difusión y transferencia cultural que tuvieron lugar en ese período. Aunque ofrecen una visión oficial e institucional, abren caminos para indagar aspectos de difícil estudio a través de los archivos locales en América Latina, bien por la falta de preservación de documentos o por la inexistencia de referencias particulares a la influencia de la industria cultural de la OIAA en la cultura popular latinoamericana. El cine, la prensa y los intercambios culturales como *zonas de contacto* entre Estados Unidos y Latinoamérica son otros objetos de estudio que se pueden abordar con esa documentación.

A través del análisis de los programas de radio de la OIAA y su Comité Coordinador en Uruguay se develan los contenidos propagandísticos con los que Estados Unidos buscó construir públicos abocados a la solidaridad hemisférica. Preservar América Latina para sus intereses políticos y económicos convenció a Estados Unidos de la necesidad de apelar a la radio como medio para llegar a las audiencias de forma instantánea y permanente. El receptor pasó a ser un canal de difusión cultural y política para persuadir a los oyentes del poderío de las potencias aliadas y de las bondades del *American Way of Life*. Mediante esa batalla cultural y propagandística, librada en una suerte de “guerra de las ondas”,

Estados Unidos esperaba combatir, minuto a minuto, la fuerza del “enemigo nazi”, objetivo esencial para la consolidación de la unidad continental. Uruguay fue un objetivo central para la OIAA por la posibilidad de convertirse en un puente para contactar con los públicos argentinos, sumergidos en procesos de censura, pero, además, por la simpatía que los gobiernos de este período manifestaron por Estados Unidos, lo que facilitó la conexión con los radioescuchas.

Los programas de radio del CCOU difundidos en Uruguay dan cuenta de los objetivos de la OIAA en perspectiva diacrónica, a la luz de los giros de la guerra y de la reacción de las audiencias. Igualmente, revelan los cambios en las estrategias para la difusión exitosa de la propaganda. Se puede decir que la OIAA transitó de una actividad que limitaba su interconexión con las audiencias latinoamericanas a la creación de *zonas de contacto* con los públicos de cada país del subcontinente. En sus inicios, la OIAA no involucraba la opinión de los públicos y distribuía su propaganda de forma indiscriminada, sin cuestionarse por las reacciones de las audiencias. Posteriormente, dio un salto a la configuración de *encuentros*, pensados desde la diplomacia pública, para dialogar con los públicos latinoamericanos y conseguir ajustarse a sus preferencias y hábitos de escucha. En ese tránsito jugaron un rol fundamental los estudios de opinión impulsados desde la OIAA y la producción de los programas locales que emergieron como resultado. Esta producción local le permitió a la OIAA, por medio de los Comités Coordinadores, elaborar espacios de interacción y negociación con las audiencias locales y tender redes con las sociedades latinoamericanas.

Por otra parte, con los cambios que se daban en la guerra, los contenidos propagandísticos se fueron ajustando para conseguir objetivos puntuales en los oyentes. Al comienzo del conflicto, se apuntó a una audiencia que no dudara del triunfo aliado, que confiara en el papel determinante de Estados Unidos en la victoria y que pudiera apropiarse de las diferencias entre nazifascismo y democracia, e intentar producir actitudes que dieran cuenta del cambio de percepción y cognición; por ejemplo, una manifestación popular de apoyo a los aliados, la denuncia del enemigo nazi en la sociedad uruguaya, entre otros. Cuando la victoria parecía inminente, los propósitos de la OIAA fueron otros: configurar una audiencia que percibiera el liderazgo de Estados Unidos en la posguerra, en términos socioeconómicos, científicos y culturales, y que promovieran la necesidad de la “unidad panamericana”.

Sin embargo, los *encuentros* con la radio local uruguaya y sus públicos supusieron un reto, dado que la programación del CCOU, cargada de contenido propagandístico, tuvo que competir con audiciones populares bien afianzadas y de alto *rating*. Aunque la apuesta de interacción con los públicos apuntaba

al éxito de las audiciones, hubo aspectos que la audiencia uruguaya no estuvo dispuesta a negociar. El radioteatro melodramático dificultó el trabajo del CCOU, que se vio enfrentado a un género consolidado que cautivaba a los oyentes en toda la franja horaria. Probablemente, el éxito de esos espacios de encuentro haya emergido, por un lado, en los programas de comentarios debido a la avidez de información y opinión de los públicos uruguayos, y por otro, en las audiciones musicales, quizá por la carencia de elementos explícitos de propaganda, que parecían no gustar a los oyentes.

Acá se propone que el tránsito a la profesionalización de la radio uruguaya fue directamente proporcional al proyecto de radiodifusión diseñado por Estados Unidos para América Latina durante la Segunda Guerra Mundial. Por ende, la entrada de la OIAA en el paisaje sonoro uruguayo ayudó a difundir géneros y formatos de radio que de a poco ocuparon el dial. Sin poder evaluar el éxito de esas audiciones en los públicos uruguayos y sin negar que hubo resistencias políticas, solo se puede sostener que un volumen considerable de programas de tendencia proaliada logró inundar la programación de la radio uruguaya.

Bibliografía

- Brown, William y Opie, Redvers (1954). *American Foreign Assistance*. Washington: The Brookings Institution.
- Cabella, Wanda y Pellegrino, Adela (2016). “Población y sociedad”. En Caetano, Gerardo (dir.) y Frega, Ana (coord.), *Uruguay en busca del desarrollo entre el autoritarismo y la democracia*, Tomo 3, 1930/2010, pp. 203-252. Montevideo: Fundación MAPFRE-Planeta.
- Camou, María Magdalena (1990). *Los vaivenes de la política exterior uruguaya ante la pugna de las potencias. Las relaciones con el Tercer Reich (1933-1942)*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- Carámbula, Rubén (2005). *El Candombe*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Cramer, Gisela (2012). “The Word War at the River Plate: The Office of Inter-American Affairs and the Argentine Airwaves, 1940-1946”. En Cramer, Gisela y Prutsch, Ursula (eds.), *Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-1946)*, pp. 213-247. Madrid: Iberoamericana.

- (2016). “La geopolítica de la radiodifusión: Estados Unidos y la radio latinoamericana durante la Segunda Guerra Mundial”. *Claves. Revista de Historia*, vol. 2, n° 3, pp. 133-161.
- Cramer, Gisela y Prutsch, Ursula (2012). “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs and the Quest for Pan-American Unity: An Introductory Essay”. En Cramer, Gisela y Prutsch, Ursula, *Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs (1940-1946)*, pp. 15-51. Madrid: Iberoamericana.
- Cull, Nicholas y Rodríguez, Francisco Javier (2015). “Soft Power, Public Diplomacy and Democratization”. En Rodríguez, Francisco; Delgado, Lorenzo y Cull, Nicholas (coords.), *US Public Diplomacy and Democratization in Spain. Selling Democracy?* Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Ehrick, Christine (2019). “Buenas Vecinas? Latin American Women and US Radio Propaganda during World War II”. *Feminist Media Histories*, vol. 5, n° 3, pp. 60-84.
- Fejes, Fred (1986). *Imperialism, Media, and the Good Neighbor: New Deal Foreign Policy and United States Shortwave Broadcasting to Latin America*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.
- Frega, Ana; Maronna, Mónica y Trochón Yvette (1987). *Baldomir y la restauración democrática (1938-1946)*. Montevideo: Banda Oriental.
- Friedman, Max Paul (2008). *Nazis y buenos vecinos. La campaña de EE. UU. contra los alemanes de América Latina durante la II Guerra Mundial*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Goodman, David (2007). “Programming in the Public Interest: America’s Town Meeting of the Air”. En Hilmes, Michele, *NBC America’s Network*, pp. 44-60. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Hilmes, Michele (2011). *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.
- Joshep, Gilbert (1998). “Close Encounters: Toward a New Cultural History of US-Latin American Relations”. En Joseph, Gilbert; Legrand, Catherine y Salvatore, Ricardo, *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S-Latin American Relations*, pp. 3-46. Durham: Duke University Press.

- Leonard, Thomas y Bratzel, John (2007). *Latin America during World War II*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Maronna, Mónica y Sánchez Vilela, Rosario (2001). “Prácticas culturales y de consumo. La escucha cotidiana del radioteatro”. *Signo y Pensamiento*, vol. 20, n° 39, pp. 90-96.
- (2003). “El gobierno de las voces”. *Revista Fronteiras, Estudos Midiáticos*, vol. v, n° 1, pp. 23-44.
- (2006). “La Segunda Guerra Mundial como acontecimiento mediático cotidiano”. *Unirevista*, vol 1, n° 3, pp. 1-11.
- (2017). “El espectáculo radial montevideano (1922-1939)”. *Historia y Docencia*, año 8, n° 7, pp. 75-96.
- Nye, Joseph Jr. (2008). “Public Diplomacy and Soft Power”. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 616, pp. 94-109.
- O’Donnell, Victoria y Jowett, Garth (2012). *Propaganda & Persuasion*. Thousand Oaks: Sage.
- Olstein, Diego (2015). *Thinking History Globally*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Rodríguez, Ana María (2004). “Entre la hermandad y el panamericanismo. El gobierno de Amézaga y las relaciones con Argentina, parte I: 1943”, Avance de investigación, pp. 1-70. Montevideo: Universidad de la República.
- Sadlier, Darlene (2012). *Americans all: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press.
- Zubillaga, Carlos (2008). “El Centro Republicano español de Montevideo: Entre la solidaridad y la *realpolitik*”. *Migraciones y Exilios*, n° 9, pp. 9-30.

Capítulo 5

Explotación y migración

Representaciones sobre los trabajadores del norte argentino

*Mirta Zaida Lobato**

Este trabajo se interroga sobre la forma en que se construyó la representación del trabajador del norte –un norte indiferenciado– como metonimia de explotación. Según una idea bastante difundida, el trabajador del “norte” es el ser más explotado desde “siempre” y, como consecuencia, fácil de manipular políticamente. Así aparece en una extensa literatura que toma la figura del “cabecita negra”, imagen representativa del peronismo, como encarnación de ese ser explotado en el pasado y redimido por esa fuerza política. Sin embargo, esta idea que forma parte ya de una visión naturalizada se configuró en diferentes momentos históricos y sus agentes constructores pertenecían a distintos círculos políticos y culturales.

La expresión “trabajador del norte” homogeneiza las experiencias laborales en una vasta región y a la región misma, pues los tópicos y los problemas varían de una zona a otra. El análisis de situaciones provinciales requiere una mirada atenta al juego entre las élites provinciales y nacionales de una manera dinámica que recupere conflictos, contradicciones y acuerdos, aunque ello excede el objetivo de este trabajo.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

Desde fines del siglo XIX y a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX se produjeron transformaciones en la forma de representar y considerar a los trabajadores de diferentes provincias localizadas en la mitad norte del país. Esas transformaciones pueden ser entendidas como virajes. Por un lado, un primer viraje se da con la transformación de la idea de trabajador laborioso, apto para las más rudas tareas, a trabajador explotado. Este núcleo fuerte se complejiza con otra deriva que se concentra en el tópico de trabajador convertido en paria, desprotegido y abandonado por el Estado. Es decir, que a la noción de explotación se suman las de desprotección, pobreza, analfabetismo, desnutrición. Otro desvío complementario de los anteriores es el de trabajador golondrina, que a veces se sitúa al lado de las palabras “éxodo” y “peregrinos”. Como los trabajadores golondrinas eran en su mayoría provenientes de las provincias del “norte”, cuando ellos se instalan definitivamente en Buenos Aires y en el conurbano bonaerense se produce otro desplazamiento hacia la configuración del cabecita negra ya con el peronismo.

Para analizar las configuraciones de las representaciones de los trabajadores de las provincias nortenas examino en la primera sección los diagnósticos realizados para las memorias descriptivas provinciales, para pasar luego al análisis de diversos materiales oficiales, especialmente los producidos por el Departamento Nacional del Trabajo y de aquellos organizados en algunas provincias, y finalizo con el examen de varias publicaciones de las izquierdas, en particular las socialistas, algunas referencias de organizaciones sindicales y diferentes documentos literarios y visuales que contribuyen a crear y reforzar esas representaciones.

Las memorias descriptivas provinciales: narrativas de la esperanza y del progreso

La construcción del Estado nacional y de los Estados provinciales implicó un arduo proceso de organización territorial que necesitaba de un diagnóstico de la situación existente en la nación. Las memorias descriptivas realizadas en diferentes provincias argentinas tienen esa función. En Santiago del Estero son ampliamente conocidas las de Lorenzo Fazio (1889) y Alejandro Gancedo (1885); en Salta, la de Manuel Solá (1888-1989); en Jujuy, la de Joaquín Ca-

rrillo (1889); y en Catamarca, la de Schickendantz y Lafone Quevedo (1881).¹ Cincuenta años antes, Juan Bautista Alberdi publicó la suya sobre Tucumán.

Las memorias constituyen un género narrativo organizado alrededor de la descripción física del suelo, la localización geográfica, la fauna, la flora, las condiciones económicas, la administración, la población y, a veces, la mano de obra y los salarios. Son pinturas de provincias en las que predomina un lenguaje científico-técnico e impera un retrato esperanzado en el progreso y la modernización. Quieren mostrar las producciones locales, las posibilidades para el desarrollo agropecuario, industrial y minero. Hay estadísticas y comentarios sobre población y, en general, prima una visión positiva sobre la mano de obra local, ya que ellas podían acompañar cualquier proceso de transformación (Tasso, 1995; Concha Merlo, 2019: 33-53). Sus autores pertenecen a las élites locales, sean intelectuales o políticas. Se reconocen en las redes de sociabilidad locales y en los círculos periodísticos. Todos ellos forman parte de la “constelación letrada de la época”.² Algunos de ellos son extranjeros, como Groussac, Schickendantz y Ave-Lallemant. Otros son criollos, como Zacarías Sánchez, quien era hijo de un dueño de almacén de ramos generales, hermano de un gobernador de Corrientes y pariente de otros funcionarios y políticos de esa provincia. El género narrativo de las memorias descriptivas tiene algunas características comunes: todas enfatizan los tópicos recurrentes de la época como civilización, progreso, ilustración, nación y orden, y comparten la idea de la importancia de construir información veraz. En todas las memorias hay referencias al ferrocarril como integrador del territorio nacional para transportar productos y personas. En todas hay referencias al rol de la educación para la “comunidad”, pues ella es vehículo para la virtud, la laboriosidad, la riqueza, la libertad y la felicidad.

Una versión edulcorada de la provincia de Tucumán puede seguirse en el texto de Alberdi de 1834:

Son encantadores los contornos del pueblo; alegría y abundancia no más se ve en los lugares donde en las grandes ciudades no hai [sic] más que indigencia y lágrimas. No es el pobre de Tucumán como el pobre de Europa. Habita una pequeña casa más sana que elegante, cuyo techo es de paja olorosa. Un basto [sic] y alegre patio la rodea, que jamás carece de

¹ Para este trabajo he consultado: Alberdi (1882, 1834); Groussac *et al.* (1882); Carrillo (1888); Fazio (1889); Gancedo (1885); Carrasco (1884); Ave-Lallemant (1888); Gouchón (1893); Lemos (1888); Sánchez (1894); Navarro (1881).

² Uso libremente la expresión con la que Paula Bruno se refiere a Paul Groussac en *Paul Groussac. Un estratega intelectual* (2005).

árboles frutales: de un jardín y de un gran número de aves domésticas. A la vista de estas moradas felices, se abren los más amenos y risueños prados limitados por bosques de poleo más amenos y gratos todavía.³

Los “encantadores contornos del pueblo” contrastan con la “indigencia y las lágrimas” en la grandes ciudades en la primera mitad del siglo XIX. En la *Memoria histórica y descriptiva del Tucumán* realizada por Paul Groussac, Juan Terán, Alfredo Bousquet, Javier Frías e Inocencio Liberani, cuando ya comenzaba a advertirse el crepúsculo del siglo XIX, Tucumán se había transformado con el desarrollo de la agricultura, especialmente de la caña de azúcar, el comercio y la industria, y superaba a su provincia vecina, Santiago del Estero. Estos informantes destacaban que las actividades económicas en Santiago del Estero habían perdido importancia y que Salta, Tucumán y Córdoba crecían sin cesar (Groussac *et al.*, 1882: 86-87). El interior era desigual y se transformaba con intensidades diferentes de acuerdo con la mayor o menor capacidad de las élites locales para promover el cambio, explotar los recursos naturales y negociar con los gobiernos nacionales.

Hacia finales del siglo XIX, el diagnóstico que se realiza en las diferentes memorias de provincias es más diverso, menos bucólico que el que enuncia Alberdi, y se busca obtener información científica basada en un análisis crítico.⁴ Conocimiento científico-crítico y deber del Estado de producirlo se consideran requisitos para construir una nación moderna y legislar de manera adecuada. De la lectura atenta de las memorias descriptivas de las provincias que formaban el núcleo económico, administrativo y poblacional de la vieja dominación española es posible afirmar que en todas ellas se encuentran expresados grados de civilización que abarcan las actividades productivas, pero también a la población. Esos grados de civilización describen y clasifican a los sujetos sociales en su heterogeneidad y de acuerdo con pertenencias de clase y etnia. Los clasifican según los linajes, la riqueza, la educación, los saberes, las actividades que desarrollan y la pertenencia étnica.

³ Mantengo la escritura original. Ver Agresti (2005: 31-43).

⁴ “La estadística profesional, sobre todo, tiene un carácter fantástico, fuertemente potenciado. Las apreciaciones grosso modo, y con tendencia a la exageración, no son ya dignos de una Nación que entra en su edad viril. Se están reuniendo datos en todos los pueblos del mundo, para constituir la ciencia estadística, que servirá para fiscalizar muchas leyes científicas admitidas por una inducción quizás prematura. Un Estado debe tener el deber de no suministrar sino datos aproximados a la verdad; es responsable de los errores que bajo sus auspicios se propaguen cuando no ha tomado todas las precauciones para hacerlo evitar” (ibid.: 268).

Según Joaquín Carrillo, la mitad de la población de Jujuy, en la región norte y noroeste, es población “orijnaria [sic] de los antiguos Humahuacas y Tilcaras, sin transformación visible”, mientras que en el resto de la provincia “está esparcida una población mezclada, notándose gran porción procedente de la raza conquistadora, principalmente en las agrupaciones urbanas” (Carrillo, 1888: 185). La memoria descriptiva de Jujuy le había sido encomendada a Joaquín Carrillo por el Congreso Nacional de acuerdo con la propuesta del senador Eugenio Tello, quien pertenecía a un grupo de comerciantes prósperos y que, según Gustavo Paz, hicieron sus primeras armas en la política en los conflictivos años de 1870 (2009: 389-410). Joaquín Carrillo era en ese momento diputado en la Legislatura provincial.⁵ Su mirada sobre los trabajadores está teñida por su posición de clase como miembro de las familias con poder cultural, político y económico en la provincia. Para él, el lugar y el clima modifican el carácter. Esta es una visión que se remonta a la antigüedad clásica y que perdura en muchos sentidos en el presente como parte del sentido común. Para Carrillo:

El carácter es modificado en los mismos individuos del fondo social por el lugar: en la Quebrada, lugares de tránsito, de contacto y comercio, el jujeño es valiente, emprendedor y laborioso; en los valles inclinados a la ociosidad y al alcoholismo; en las alturas es apocado, algo fatalista y poco comunicativo (1877: 188).

Modos de ser que no resultan criticables en sí mismos, aunque los adjetivos califican de manera positiva o negativa. La disposición para el trabajo, en cambio, constituye un juicio moral que se enuncia claramente:

El jornalero del país es intolerablemente incómodo, improductivo y oneroso. Contrae su compromiso mediante el adelanto de parte de su salario y en seguida el cumplimiento es dudoso y el trabajo no rinde.

[...] Los que hay excelentes, luego contraen este hábito en contacto con los demás. La diversión reglamentaria del domingo se prolonga el lunes y en ocasiones al martes y por veces a toda la semana. El viernes es día aciago, y lo son el 1 de agosto y otros; y la mayor parte de las festividades de segundo orden tienen más solemnidad para el objeto del descanso y la borrachera. No se puede ir con este sistema y la inmigración honrada halla un campo extenso para su labor (ibíd.: 215-216).

⁵ Joaquín Carrillo, diputado provincial, período 1886-1891, Tribunal Electoral Permanente de la Provincia de Jujuy, Autoridades de Jujuy, Diputados provinciales, San Salvador, Jujuy: <http://www.tribelectorajujuy.gov.ar/modulos/autjujuy.asp?id=6&zc=0>. Fue autor de *Jujuy, Provincia Federal Argentina. Apuntes de historia civil (con muchos documentos)*, 1877.

A los ojos de este notable de la época, el problema es la falta de disciplina de los trabajadores y el carácter oneroso de su contratación. Esta idea es la manifestación de una concepción del trabajo medido en dinero, propio de las organizaciones capitalistas urbanas, y que en las comunidades rurales e indígenas de la región tienen otros sentidos. Los ciclos irregulares de la jornada laboral, las fiestas y la veneración del San Lunes generaban el lamento moralista en diferentes regiones del mundo. Lo mismo sucedía con las borracheras.⁶

La falta de disciplina laboral es lo que lleva a depositar las esperanzas en el trabajador extranjero, el deseo de que los “peregrinos humanos” lleguen al terruño se pone de manifiesto en todas las memorias. En este caso es Carrillo quien escribe sobre esto: “Los extranjeros son deseados en Jujuy, como eficaces auxiliares para toda industria, y se les abona altos salarios. La mayor parte de lo que han ido se han radicado creando familia y posición desahogada y muchos buena fortuna” (ibíd.: 215).

La cuestión salarial es clave para atraer inmigrantes, y no en todas las provincias sucede lo mismo. En Tucumán, por ejemplo, se destaca que el “salario es mezquino”, que hay dificultades con el transporte y, sobre todo, que las provincias mediterráneas son desconocidas, especialmente en el rico litoral (Groussac *et al.*, 1882: 738-739 y 742).

La división entre el “jornalero del país” y “los jornaleros extranjeros deseados” que articula el binomio clima-producción se apoya en lo que se considera el reino de la naturaleza incivilizada de la “población nativa” en provincias como Jujuy y Salta. Ellos, además de ser jornaleros “incómodos, improductivos y onerosos”, abusan de la “chicha”, de las “alojas” y con frecuencia pelean entre sí. La raza es un elemento importante en la descripción de la provincia de Jujuy, pues para producir el “progreso” esa situación debería ser transformada. El saber de Carrillo está situado en el cruce de su posición económica y social y los modos de pensar de la época: fe en la ciencia, en la objetividad y en el progreso basado en una diferenciación de razas y clases.

El mercado de trabajo en Jujuy ha sido ampliamente analizado, y en los estudios se destaca el imperio primero y la lucha después contra la papeleta de conchabo, la preeminencia de la gran propiedad y el desorden existente en los derechos de propiedad que permitían toda suerte de abusos, así como las formas coactivas ejercidas por la autoridad para lograr el disciplinamiento de los trabajadores, sean ellos indígenas o criollos. Los obreros, los ingenios azu-

⁶ Hay abundantes análisis historiográficos, pero el más notable es el de Edward P. Thompson sobre Inglaterra (1995: 394-452).

careros, las minas, los establecimientos agrícola-ganaderos y los talleres fueron analizados en detalle, pero el núcleo duro de las reflexiones lo constituían los ingenios azucareros (Lagos, 1992, 1993; Teruel, 1993). Lo mismo sucedía para otras provincias como Tucumán. No es mi intención volver sobre esos temas; lo que sugiero pensar es sobre cuándo y cómo se construye el binomio trabajador del norte-explotación como un modo de referenciar a toda una región y a un heterogéneo conjunto de trabajadores.

En la memoria descriptiva de Fazio para Santiago del Estero, la división entre patrones y peones está enlazada con un dominio “paternal y humanitario”, ya que en las estancias y chacras, peones y arrendatarios viven cerca de la casa del patrón y bajo su protección. Aunque Fazio, como Gancedo y Carrillo en Jujuy, piensa que los grandes cambios se advierten en las ciudades con el desarrollo del comercio y la industria y con la creación de escuelas y bibliotecas, el sujeto social que describe es el que habita las áreas rurales. La deferencia al patrón está presente como base para la constitución de la figura del caudillo que él denomina “caudillo campestre”: “El peón considera a su patrón como el defensor natural de su persona o intereses; y cuando llega a convencerse, por actos de esta creencia, sacrifica por su patrón hasta la vida misma. De aquí nacieron los caudillos campestres”. Establece también una caracterización de sus habilidades: “Nuestros gauchos prefieren cualquier fatiga que puede hacerse a caballo, sobre todas las demás: la única herramienta que saben manejar, alguna vez a pie, es el hacha, para construir o reforzar cercos; tienen por la pica, la azada o la pala una repugnancia invencible, hasta hoy” (Fazio, 1989: 250-253). Buena parte de la élite política cifraba alguna esperanza en el desarrollo de la agricultura; lo que aparece en el párrafo como una preferencia de los peones es el imperio de la organización productiva, condenada a la ganadería y al obraje por la ausencia de una adecuada política de uso del agua.

El agua en Santiago del Estero es un punto clave porque no hay agricultura posible sin un buen sistema de acequias y represas. Hay zonas como las de Loreto, Atamisqui y Salavina, un área de migración hacia localidades industriales como Berisso en la provincia de Buenos Aires, que, según Fazio, a fines del siglo XIX se cubrían de “un espléndido tapete verde” y el “suelo regado”, “abonado por el río” y con el trabajo humano proporcionaba “una espléndida cosecha a los escasos cultivadores”. El río Dulce ofrece “el mismo espectáculo que el Nilo en el Delta Egipcio” (ibíd.: 30). Fazio y Gancedo coinciden en la comparación del Dulce con el Nilo y en la importancia de su canalización

para el porvenir.⁷ Lo cierto es que se pensaba que ese potencial productivo generado por la creciente podría persistir con obras de infraestructura; caso contrario, como sostiene Fazio, “mueren en terrenos salitrosos que ni el yuyo consienten” (ibíd.: 31). El ferrocarril y el arado constituyen una esperanza de progreso para Fazio y Gancedo.

La fuerza de trabajo no es un problema en Santiago del Estero, pues la oferta de trabajadores es siempre superior a la demanda: “... viven en su territorio verdaderas colmenas de trabajadores [...] que han llevado siempre a otras provincias el contingente de su trabajo y sus hábitos recomendables” (ibíd.: 250). Gancedo, más que Fazio, está preocupado por la clasificación de la población que habita el territorio de una provincia, que, por otra parte, mantiene numerosos litigios de límites con sus vecinas. El territorio incluía las áreas chaqueñas, que pobladas por las sociedades y culturas indígenas se veían como un problema para el “progreso”.

Pablo Concha Merlo se ha detenido en el análisis de las representaciones identitarias de los “paisanos santiagueños” e “indios salvajes del Chaco” en la obra de Gancedo. El nudo que desata Concha Merlo es el del rol de las poblaciones en los procesos de la formación estatal en la provincia de Santiago del Estero y pivota sobre las figuras de la abyección del paisaje y de los habitantes del Chaco santiagueño (2019: 33-53). A mí me interesa interrogar las memorias descriptivas sobre las representaciones de trabajadores en un momento de cambios, sin desdeñar los clivajes raciales y/o étnicos, pero sin ubicarme al final del extenso recorrido que implica la formación de los sentidos identitarios y de pertenencia. Desde esta perspectiva, Gancedo se sitúa en la constelación de la élite que mira de manera contradictoria los imperativos económicos que permitan el desarrollo de la provincia y su menor dependencia de los subsidios nacionales. La carta que le envía Jaime Vieyra a Gancedo desde el Ingenio Esperanza en noviembre de 1881, además de diferenciar “el dominio de los salvajes” en el Chaco, que bien analiza Concha Merlo, y de denunciar “la educación holgazana que les daban los que los subyugaban, a fin de conservarlos por más tiempo en la barbarie y la indigencia”, comienza a dibujar al santiagueño como “el peón más sufrido y más trabajador que se conoce en la República” (1885: 125).⁸ Destaco la tensión entre ignorancia/barbarie y educación y entre libertad y sometimiento porque son cruciales para el afianzamiento de la economía y

⁷ En el mensaje a la Legislatura de Manuel Taboada ya se mencionaba la necesidad de desviar y canalizar el río Dulce (Gancedo, 1885: 83).

⁸ Sobre la economía santiagueña de la época, ver Tasso (1995).

la sociedad capitalista. Gancedo reitera esta idea sobre el trabajador, en general varón, aunque las mujeres también aparecen en numerosos pasajes, cuando dice:

Respecto al paisano o gaucho santiagueño, tenemos algo que decir: El carácter general de este, es fuerte en el trabajo, resignado a los sufrimientos y fatigas de todo género, dócil y sumiso, condiciones que lo hacen muy apreciado en los establecimientos de Tucumán, donde en tiempos pasados aflúan por la falta de trabajo acá y de brazos allí (ibíd.: 283).

En cambio, “el ciudadano santiagueño” es igual al de otras provincias, porque son educados, instruidos, leen los diarios y otras publicaciones, son personas activas en la vida cultural, social y política.

La memoria descriptiva de Catamarca de Federico Schickendantz y Samuel Lafone Quevedo es una variante más del modelo narrativo descrito en páginas anteriores. Leída en paralelo con la memoria gubernamental de Federico Espeche se consolida una imagen de la heterogeneidad del “interior”, del desconocimiento que se tiene de las diversidades regionales y de las esperanzas que tenían las élites locales de transformar sus provincias. “Las fuerzas han de crecer, y este niño, el interior, que en sus años débiles destrozó férreas cadenas, ha de subyugar en su virilidad las prodigiosas dádivas de la naturaleza a su aspiración, a sus ideas, a sus obras”, escribe Carrillo en el prólogo, con la expectativa de afianzar “la Federación de Estados” (Espeche, 1875: 12). “Un niño débil”, expresión que da cuenta de las diferencias en el desarrollo económico, en la dinámica del Estado, en los recursos disponibles y en las demandas ciudadanas, no solo en el norte, sino también con las provincias de Buenos Aires y Santa Fe.

La población de las provincias es considerada “industrial”. La palabra refiere a personas que trabajan con empeño en cualquier actividad. En palabras de Espeche, por ejemplo: “... los catamarqueños son naturalmente industriales i no carecen de algún ingenio [sic]; pero el desenvolvimiento industrial en esta provincia está aplazado como en todos los países nuevos” (ibíd.: 13).

Las expresiones sobre habilidades y destrezas de la población criolla, indígena e inmigrante se reiteran y comienza a construirse una idea sobre la relación entre el trabajador nativo y el inmigrante en los establecimientos agrícolas, ganaderos e industriales. En cada una de las provincias lo que prima es que los vínculos entre patrones y peones están sometidos a las costumbres y a la conveniencia mutua más que a un orden reglamentado. El salario es otro elemento clave. ¿Cuánto se paga por el trabajo en una mina, un establecimiento ganadero, un taller, una fábrica? Los informantes buscan establecer las remuneraciones de los varones y mujeres adultos, criollos e inmigrantes y, en algunos casos,

se enuncian críticas cuando destacan que ambos perciben un salario mínimo con un máximo de trabajo. Con los datos sobre salarios se advierte también la variedad de monedas existentes en cada una de las provincias y los papeles internos de los establecimientos industriales (vales) que funcionan como dinero.

Las memorias de provincias consideran además las articulaciones regionales, sea con Bolivia, Chile, Brasil o Paraguay. Mardoqueo Navarro señala que el territorio nacional de Misiones es una “especie de Polonia argentina, codiciada y depredada a destajo por brasileros y orientales, por paraguayos y correntinos y de todos abandonada, cuando no explotada y aniquilada” (1881: 5). Fronteras complejas en momentos en que se van definiendo los límites territoriales con los países y con las provincias vecinas.

Las memorias descriptivas son huellas del pensamiento social producido en el último cuarto del siglo XIX en las provincias; se realizaron en una época de profundos cambios que muchos estudiosos caracterizan como de “penetración de la modernidad en el territorio provincial” (Tasso, 2010: 15 y 18; Concha Merlo, 2019: 33-53). Aunque es cierto que las ideas circulan y ellas conforman modos influyentes de analizar cuestiones sociales, económicas, políticas y culturales, quisiera enfatizar el carácter de conocimientos situados de esas memorias que tienen la función fundamental de describir, diagnosticar y, por efecto de su repetición, crear sentidos. En Santiago del Estero, las memorias descriptivas de Gancedo y Fazio tienen un tratamiento desigual en la literatura sociológica. Ambas obras pueden, sin embargo, verse en paralelo, como sostiene Tasso, con el que coincido también en que ambas se inscriben en el paradigma del progreso social y económico (Tasso, 2010: 16). Dentro de ese paradigma hay una mirada sobre las clases sociales y el lugar del trabajador (criollos provincianos, en este caso el santiagueño), que se configura bajo una lente moralizadora de la sociedad, que contiene a su vez elementos racializadores naturalizados, en particular cuando se trata de la población indígena.

El despertar de las élites ante las condiciones de trabajo: la configuración de una imagen visual dramática

Uno de los primeros trabajos en colocar en la mesa de debate el tema de los trabajadores “del interior” como una cuestión problemática fue el informe sobre las clases trabajadoras de Juan Biale Massé. Escrito por pedido de las autoridades nacionales, fue publicado en 1904 con el título de *Informe sobre las clases obreras en el interior de la República*. Su trabajo se basaba en la observación

directa y controlada para sortear los posibles engaños. Este rasgo lo diferencia parcialmente de las formas en que fueron realizadas las memorias descriptivas que se basaban en la información recogida por otros estudiosos, en el uso de la información estadística disponible y en la observación cuando ella era posible. La metodología empleada por Biale Massé se extenderá con los informes realizados por los funcionarios del Departamento Nacional del Trabajo y por los departamentos provinciales que, en algunos casos, incorporan fotografías para dar verosimilitud a los registros orales y escritos.

La necesidad de observar, estudiar, analizar y reglamentar el trabajo no era nueva. En la ciudad de Buenos Aires, Gabriela Laperrière de Coni había recogido en 1901, como inspectora *ad honorem*, la información necesaria para elaborar y sancionar leyes sobre trabajo femenino e infantil. Los estudios sobre condiciones de vida y de trabajo se venían realizando desde fines del siglo XIX. Adrián Patroni, Juan Alsina, Pablo Storni y Carolina Muzzilli levantaron una vasta cartografía de los trabajos y las condiciones de labor y de vida de los trabajadores y sus familias, especialmente en las grandes ciudades (Suriano, 2000).

El extenso informe de Biale Massé ha sido y es ampliamente consultado y citado por los estudiosos del mundo del trabajo (Lagos, Fleitas y Bovi, 2004 y 2007). Me interesa destacar los puntos claves que enriquecen el debate sobre la situación de las clases trabajadoras en el país. Biale Massé muestra con claridad que las actividades, las condiciones de trabajo y la calidad de vida de los trabajadores variaba de una provincia a otra. Él recorre las provincias del norte y de Cuyo que habían sido importantes durante la dominación colonial. El informe consta de tres volúmenes con propuestas diversas sobre la mejor forma de establecer un empresariado y proletariado modernos. Presta mucha atención al trabajo femenino y a la situación de las poblaciones indígenas. Para él, la disparidad laboral estaba íntimamente relacionada con las actitudes empresarias y el rol de los Estados provinciales y el Estado nacional. Pensaba que la política era un instrumento fundamental para modificar las situaciones de injusticia en las que se desenvolvía la vida de los trabajadores en pueblos y ciudades y en las áreas rurales.

Para el médico catalán, los patrones encarnan de algún modo el mal, aunque atempere en muchos pasajes esta visión, pues no se modernizan, abusan de sus trabajadores y especialmente de las mujeres a las que muchas veces prostituyen (Biale Massé, 1904, vol. 1: 197). Los abusos con las trabajadoras en las áreas rurales se repiten en los talleres de las ciudades. Escribe Biale Massé:

... un viejo sátiro con la cabeza más rala que un melón, y feo a no poder más, soltero al parecer, tiene cinco mujeres en su taller; lo demás se lo figurará V.E; pero esto se reproduce en muchos lugares de la república, hasta en el Rosario, sin contar lo que ocurre con las costureras de registro, cigarreras, etc.

En el Paraná, una costurera chalequera, me dicen que tiene un hijo de cada sastre para quien ha cosido, y todavía joven y bien parecida, no le faltan costuras; pero, al fin, esta es mayor de edad... después del tercer hijo (1904, vol. 1: 196 y 197).

Las condiciones del trabajo femenino en los ingenios, en la costura, en los talleres de calzado, en el servicio doméstico son descriptos con dos palabras: explotación y abusos. La situación es tal que lo lleva a escribir: "Donde el alma duele es al estudiar el trabajo de la mujer" (ibíd.: 20).

Como es sabido, la distribución de la población es desigual en el territorio. En el momento de la realización del informe, la inmigración transoceánica se había convertido en un dato de la realidad poblacional susceptible de ser medida con la realización de los censos nacionales. Los inmigrantes encontraron rápidamente oportunidades laborales en las provincias litorales. La internación en el extenso territorio fue mucho más lenta y, tal vez, con menor impacto en algunas regiones. De modo que en el recorrido de Biale Massé por las provincias la presencia del trabajador criollo (nativo) es claramente mayoritaria y en él, en sus habilidades, destrezas y situaciones vitales se concentra el análisis que realiza el informante.

Esa preocupación por las situaciones laborales del trabajador criollo, sea varón o mujer, es interpretada como la enunciación de un cierto tono nacionalista. Critica la excesiva preocupación de los gobiernos para atraer hombres y capitales del extranjero y el descuido al nativo cuando dice:

Uno de los errores más trascendentales en que han incurrido los hombres de gobierno de la República Argentina, ha sido preocuparse exclusivamente de atraer el capital extranjero, rodeado de toda especie de franquicias, privilegios y garantías, y de traer inmigración ultramarina, sin fijarse sino en el número, y no en su calidad, su raza, su aptitud y adaptación, menospreciando al capital criollo y descuidando al trabajador nativo, que es insuperable en el medio (ibíd.: 2).

El descuido del trabajador nativo lo convierte en un paria en su propia tierra, ya que es objeto de discriminación:

De otro lado, el obrero criollo, menospreciado, tildado de incapaz, se ve como un paria en su tierra, trabajando más, haciendo trabajos en los que es irremplazable, y percibiendo un salario como para no morir, y sufre que en un mismo trabajo se le dé un jornal inferior, porque es criollo, a pesar de su superior inteligencia, de su sobriedad, de su adaptación al medio, que le permite desarrollar energías extraordinarias y demostrar resistencias increíbles (ibíd.: 4).

Es importante destacar que Biale Massé observa un proceso de nacionalización de la población por su sentido de pertenencia, a través del servicio militar obligatorio que había sido establecido muy poco tiempo antes de la realización del informe. El conocimiento de la población de las condiciones laborales fuera de sus provincias había impulsado la migración golondrina. Decía:

Los habitantes del interior de las provincias, que no tenían noticia de otro mundo que el estrecho horizonte en que vivían, han sido llevados a los campamentos de instrucción, situados en localidades en que se vive una vida mejor; se han puesto en contacto unos con otros, y el efecto inmediato ha sido que han emigrado a donde encuentran trabajo mejor remunerado, supliendo la falta de brazos en las colonias y disminuyendo la emigración golondrina notablemente. Estoy seguro que bastaría que el Ministerio de la Guerra ordenara que los conscriptos del Litoral fueran al Interior, y viceversa, para que se produjera la nivelación tan necesaria de los jornales de la población obrera y entrara una gran masa de gentes en el movimiento de la vida activa, enriqueciendo a la Nación (ibíd.: 17).

Cada región tiene su particularidad. En el Chaco, por ejemplo, la naturaleza es “pródiga” con “tierras ricas e inagotables”, pero es donde habitan “todas las ruindades de la codicia humana” con el único imperativo de la explotación del “débil”. Para él:

La rudimentaria población del Chaco se compone de tres elementos esenciales: *el indio paria*; el correntino *nómada, explotado como bestia*; algunos extranjeros, y pocos hijos de la región, que hacen la explotación. Aquí, más que en el Chaco santafecino, se nota la inversión del Fare West; *el país entrega al extraño sus mejores riquezas, sin medida y sin recompensa* (ibíd.: 30 y 31; el destacado es mío).⁹

La población indígena y la criolla son parias, explotadas y nómades. Se convierten en golondrinas o son partícipes del éxodo que la extensión del ferro-

⁹ Sobre la migración correntina, ibíd.: 369.

carril facilitaba. No hay una naturaleza “maligna”, especialmente el indio es “naturalmente bueno y manso”, es sobrio hasta la frugalidad”, se conforma en el trabajo con poco y por eso plantea la creación de un patronato de indios (ibíd.: 32 y 33).

Lo que advierte Biale Massé en las diferentes provincias es la coexistencia de algunos trabajos que pueden ser considerados “modernos”, fundamentalmente porque han incorporado algunas maquinarias, y otros antiguos, al margen de innovaciones. El texto no registra agitaciones populares, salvo alguna mención para Tucumán, pero enfatiza que él mismo protestaría si tuviera que trabajar en las condiciones en que lo hace el obrero criollo. “Justifican una huelga trabajar al sol”, dice (ibíd.: 245). La imagen que domina el informe es dramática porque las condiciones de trabajo eran extenuantes y las condiciones de vida lastimosas. Una lectura atenta a la reconstrucción del trabajo en el interior de la República podría actualizar hoy el debate sobre las condiciones de vida en estos territorios.

La Argentina es una cuando se piensa la Nación y el establecimiento de una autoridad nacional; en la economía, en los salarios, en las condiciones de trabajo, en el consumo, en la educación, en los recursos disponibles y en las finanzas era un mosaico de problemas (ibíd., vol. 3: 3, 10, 17, 22 y 25-27). Específicamente en temas laborales y frente a la diversidad de actividades y salarios hay, no obstante, una idea que comienza a tomar forma: “la explotación inicua y el trabajo brutal”, en los ingenios, en los cañaverales, incluso en las trilladoras de Santa Fe. Para Biale Massé, otro tópico fundamental en el mundo del trabajo estaba conformado por la “indiferencia de la mayoría de los patrones” y por la posibilidad de transacciones y acuerdos que evitaran la huelga, la que, por otra parte, se considera justificada por las pésimas condiciones de trabajo en algunos establecimientos (ibíd.: 343). El bienestar que plantea está en la Constitución: “La letra de la Constitución es hacer partícipe a los hombres de toda la tierra del bienestar del pueblo argentino; supone que es ese el objeto primordial del gobierno [...]. Y no me cabe la menor duda: la mejor propaganda, el mejor llamado para el extranjero, es el bienestar del hijo del país” (ibíd.: 401).

Juan Alsina, en su obra *El obrero de la República Argentina*, además de presentar datos de ocupaciones y legislación municipal, provincial y nacional sobre el tema, reitera argumentos en torno a la situación laboral y salarial desventajosa del “obrero nativo” y diferencia claramente las condiciones de trabajo en los oficios y profesiones urbanas y las del “peón agricultor”. Cuando analiza el trabajo en los yerbales destaca que la mayoría son obreros criollos, paraguayos o brasileños, lo que indica la configuración de un mercado de trabajo regional con los países vecinos y que “los europeos son incompetentes para los trabajos

en los bosques y poco aptos para sufrir las penurias de la vida de la selva” (1905, tomo 1: 4-5, 312 y 396).

Del informe de Biale Massé y del de Alsina, así como de los elaborados por los inspectores del Departamento Nacional del Trabajo, se configura con claridad un relato de explotación y dramatismo que perdurará. Este modo de leer la vida obrera, si bien describe los numerosos trabajos realizados por hombres y mujeres, conforma una densa red descriptiva que ha generado cierta comodidad intelectual en los estudios sobre el mundo del trabajo en la Argentina. Así, podría afirmar que no abundan los estudios en profundidad de tradiciones laborales, políticas y culturales en cada región que excedan con generosidad los estudios sobre los orígenes del peronismo o que exploren las tradiciones laborales en cada una de las provincias. El estudio que hemos realizado con Daniel James sobre Santiago del Estero nos ha obligado a pensar las formas de reciprocidad en las relaciones entre peones y patronos y sobre la existencia de ciertos vínculos sociales y morales alejados de los vínculos despersonalizados de las relaciones capital-trabajo.

Los informes del Departamento Nacional del Trabajo desde 1907, fecha de su creación, tienen en común con el informe de Biale Massé y las memorias descriptivas la búsqueda de datos mediante la observación y el estudio. Igual criterio comparten los informes de los respectivos departamentos provinciales del trabajo (Suriano, 1989: 109-136; 2000; 2012: 35-62; 2014: 215-227; Brunati, Colángelo y Soprano, 2007: 79-126). En los boletines del Departamento Nacional del Trabajo se publicaron los informes levantados por sus inspectores. El informe sobre Tucumán fue realizado por Rafael A. Zavalía, el de Salta y Jujuy por Luis de Vedia, el del Chaco Austral por Sebastián Roffo, el del Alto Paraná por Elías Niklison, y el de la industria azucarera en Salta y Jujuy por Pablo Storni. Además estaban los estudios sobre las industrias en Buenos Aires y sobre el trabajo de mujeres y niños en la Capital Federal.¹⁰ En todos los casos destacan las singularidades locales. Incluso, Alejandro Unsain subraya en la presentación del informe de Niklison que la legislación sobre trabajadores debe tener un carácter regional porque hay situaciones que no pueden ser abarcadas por leyes generales.¹¹ El informe sobre el Alto Paraná pone además el foco en la existencia de conchabadores e intermediarios en la celebración del contrato de trabajo, que abusan de los peones, los explotan y actúan en un “ambiente

¹⁰ Boletín del Departamento Nacional del Trabajo (en adelante BDNT), N° 7, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1908; N° 14, 30 de septiembre de 1910; N° 20, 31 de julio de 1912; N° 24, 1° de agosto de 1913; N° 26, 30 de abril de 1914.

¹¹ BDNT, N° 26, Buenos Aires, 30 de abril de 1914, p. 9.

falto de moral”, en el que la proveeduría los despoja de su salario. La venta de alcohol y las casas de prostitución completan el panorama.

En los ingenios azucareros, en los obrajes y en los yerbales se concentran los peores abusos sobre los trabajadores que se condensan en la palabra explotación. Entre fines del siglo XIX y la primera década del siglo XX, los informes oficiales descubren al trabajo como una cuestión problemática que requiere la sanción de leyes regulatorias y demandan un Estado que garantice su cumplimiento. La escasa demanda de trabajadores en algunas provincias obligaba a la migración. El traslado de las personas de un lugar a otro en busca de trabajo fue dando forma a la imagen del “trabajador golondrina”, evocando de ese modo a estas aves migratorias que se trasladan a lugares lejanos, pero que siempre reconocen su nido. Luego, la idea de la migración se condensó en la palabra *éxodo* y los trabajadores se convirtieron en peregrinos.

Sin embargo, el tono de esas descripciones varía de acuerdo con el tipo de actividad y su localización. Los relatos aunaban un tono nacionalista con matices sentimentales no exentos de una dosis de miserabilismo. Trabajar era un drama, un castigo divino, una exposición permanente a la miseria.

Los departamentos provinciales de trabajo fueron creaciones provinciales que trataron de estudiar y proponer medidas específicas para cada una de las jurisdicciones, y si se contaba con recursos necesarios, no solo se realizaban estudios, sino también se inspeccionaban los establecimientos. Oficinas y departamentos de trabajo provinciales fueron creados entre 1913 y 1937. En 1914 la Legislatura cordobesa estableció el de esa provincia para producir estadística, inspeccionar y vigilar el cumplimiento de las leyes laborales y como agencia de colocaciones para regular la oferta y la demanda de mano de obra; de esa misma época data el departamento de Santa Fe. En Tucumán se creó primero, en 1913, una Oficina de Estadística y del Trabajo, y posteriormente el departamento provincial en 1917.¹² En 1918 se creó un organismo laboral en San Juan, en 1920 en Entre Ríos, y en 1921 en Salta. En Santiago del Estero se organizó una Oficina Provincial del Trabajo en 1917, en 1928 hubo un intento de crear un departamento provincial que fracasó y recién en 1937 se concretó su creación (Martínez, 2007: 117-142; Martínez y Vezzosi, 2019: 1-17).¹³

Importa destacar que cada provincia, de acuerdo con los principios federales reconocidos por la Constitución Nacional, mantenía su autonomía y legisla

¹² Sobre la mediación estatal en las provincias, ver los artículos de Mariana Garzón Rogé, María José Bergia, Susana Piazzesi y Alejandra Landaburu en Lobato y Suriano (2014).

¹³ Le agradezco a Ana Teresa Martínez su generosidad para facilitarme documentos de Amalio Olmos Castro.

en materia laboral. Es cierto que había una distancia entre ideas y efectivas realizaciones, pero buscaron conocer, legislar y regular en materia laboral de acuerdo con particulares contextos económicos, políticos y sociales. En general, en todas las provincias mencionadas, los funcionarios de los departamentos provinciales afianzaron las ideas de pensar el trabajo como un problema que requería soluciones legislativas.

“Parias en su tierra”: pueblos desamparados/pueblos explotados

La configuración de una matriz dramática de las situaciones laborales en las provincias nortenas cobra fuerza en los escritos de denuncia de quienes pugnan por transformar la sociedad capitalista e instaurar un mundo más justo. Aunque las citas de una vasta literatura de denuncia podrían multiplicarse, solamente voy a tomar algunos autores que me parecen representativos de una estructura de pensar y mirar a los trabajadores del norte de un modo particular.

Como he destacado en el apartado anterior, los trabajadores en los ingenios azucareros, en los obrajes madereros y en los yerbales son los protagonistas indiscutidos de esa literatura de denuncia. Rafael Barret es una voz potente que habla sobre el “yugo en los yerbales”. La palabra *yugo* potencia la idea de opresión. Barret es un “anarquista mínimo”, como dice Martín Albornoz (2007), y su obra forma parte de los “impulsos proletarios” en la literatura, en palabras de Álvaro Yunque (1941). En *Lo que son los yerbales*, publicado en 1910 en Montevideo, Barret nos dice:

Los datos que voy a presentar en esta serie de artículos, destinados a ser reproducidos en los países civilizados de América y de Europa, se deben a testigos presenciales, y han sido confrontados entre sí y confirmados los unos por los otros. No he elegido lo más horrendo, sino lo más frecuente; no la excepción, sino la regla. Y a los que duden o desmientan les diré: “Venid conmigo a los yerbales y con vuestros ojos veréis la verdad”.

Los testigos le dan verosimilitud a su escritura y la frecuencia, lo cotidiano de las situaciones, remarca la regularidad de la explotación de los peones. Es cierto que se refiere a los yerbales paraguayos, pero como hemos visto en el análisis del informe de Niklison, las fronteras de los Estados nacionales se borran. Por eso, dice Barret: “De quince a veinte mil esclavos de todo sexo y edad se extinguen

actualmente en los yerbales del Paraguay, de la Argentina y del Brasil. Las tres repúblicas están bajo idéntica ignominia. Son madres negreras de sus hijos”.

Lo que son los yerbales y El dolor paraguayo “explotaban como dinamita en los países del plata”, dice Gálvez (citado en Albornoz, 2007). No me interesa tanto la trayectoria de Barret, esta puede seguirse en varios artículos como el de Albornoz, sino de qué manera el cotidiano laboral se convierte en “una realidad interpretada” por distintos sujetos de acuerdo con su época, con su clase, con su capital cultural, con sus deseos y, por eso, son permanentemente resignificadas.¹⁴ Como representaciones de la realidad social, “son elaboradas con los materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social” (Baczko, 1999: 8). *El dolor paraguayo*, como forma de representar la explotación laboral, se convierte en *El dolor argentino* y en *Pueblos desamparados* en Alfredo Palacios. Juan Suriano ha destacado en su biografía inédita sobre Palacios que él dedicó buena parte de su vida a la defensa de los trabajadores a través de la legislación laboral, que contribuyó a la construcción de las políticas sociales en el país y a poner en la mesa de debate términos como *derecho obrero*, *desigualdad* o *justicia social*. También destaca la preocupación de Palacios por los trabajadores rurales.¹⁵ Palacios viajó a las provincias de Santiago del Estero, Tucumán, Salta y Jujuy para investigar sobre la situación existente en materia de educación, salud y nutrición de los niños y niñas con el objetivo de proponer un plan legislativo de acción educativa y sanitaria. Buscó documentarse, conversó con los humildes, con los miembros de las élites políticas e intelectuales y las autoridades militares en cada una de las provincias. Los datos de las autoridades militares y sus propias observaciones alertaban sobre las deficiencias de peso y la talla de los niños.¹⁶ Visitó escuelas y ranchos. Cuando presentó su propuesta en el Senado en junio de 1937 habló sin banderas políticas e invocó un deber nacional para resolver el problema de las “provincias pobres”. Su exposición en el Senado fue acompañada por innumerables fotografías que tenían la función de decir “esto es verdad, miren lo que yo he visto”. El tono nacionalista mencionado anteriormente para otros informes oficiales cobra nueva fuerza cuando dice:

¹⁴ Tengo en mente a Berger y Luckmann (1994).

¹⁵ Juan Suriano, *Alfredo Palacios*, biografía inédita. Manuscrito de 2018.

¹⁶ La documentación del ejército ha sido fundamental en los trabajos sobre nutrición y estatura de los adultos varones reclutados por el ejército en investigaciones como las de Salvatore (2007: 53-86).

Un criterio equivocado e inhumano, y una política extraviada de los verdaderos intereses nacionales han conducido al país a una inflación ostentosa, en las grandes urbes, a costa del olvido de las condiciones de existencia de las provincias del interior, a la vez que a un refinamiento y selección de los ganados, junto a un empobrecimiento progresivo de la raza que ha poblado nuestro suelo y con su abnegación y sacrificio ha cimentado y nutrido la grandeza de la Nación (1938: 12).

En Santiago del Estero identificó la situación acuciante de la falta de agua en general y la existente en el momento de su visita por la sequía que asolaba la provincia. Los pobladores clamaban por agua, dice en muchos pasajes de su discurso en el Senado. Intervenciones que luego fueron recogidas en formato de libro. Para referirse al “éxodo de los trabajadores” se apoyó en un informe de Olmos Castro. El éxodo de los “peregrinos del trabajo” fue descrito de la siguiente manera: “Grandes caravanas compuestas de familias de obreros se orientan hacia los lugares de trabajo. Con los padres van los niños, privados así de instrucción escolar [...] la miseria era espantosa” (ibíd.: 42 y 43):

Viviendas y escuelas miserables configuran un “desolador espectáculo”: la infancia estaba amenazada, la tristeza de los niños era preocupante, la raza y la nación se transformaban en vulnerables. En cada una de sus intervenciones recurrió a los informes levantados por los departamentos del trabajo de la Nación y de las provincias. Los datos estadísticos y sus palabras encendidas pedían la incorporación de fotografías como prueba. Lo destaco porque las imágenes dialogan con el mensaje realista en el Senado, revelan la realidad en la utilización que hace Palacios de ellas.¹⁷ No es algo nuevo, pues hay una cierta tradición en el uso de fotografías por reformadores sociales en otros países y por diferentes grupos políticos radicalizados.¹⁸

El dolor argentino es una radiografía compleja de la pobreza en las provincias visitadas por Palacios, y *Pueblos desamparados* es una propuesta de solución para los problemas del noroeste argentino. Este último fue publicado en 1944, aunque vuelve sobre los tópicos mencionados anteriormente: desamparo, explotación y resignación fatalista. Palacios, como otros intelectuales argentinos, ve una nación fracturada ente la capital de la República y la pampa, “cultivada y espléndida”, y las provincias donde habitan “los hermanos autóctonos”. Así lo

¹⁷ Juan Antonio Solari, otro político socialista, también documentó con fotografías sus investigaciones (1932, 1937, 1940).

¹⁸ Ver Tagg (1988), en especial los capítulos sobre archivos fotográficos y crecimiento del Estado, la fotografía como prueba jurídica, la erradicación de viviendas insalubres en Leeds, y reformismo y retórica documental en el New Deal.

expresa en la Sesión del Senado del 27 de agosto de 1941: “Ellos son el fermento; ellos tienen las reservas morales. Nosotros vivimos como los pasajeros de un gran barco, sin cohesión, almas en soledad” (1944: 28). Una idea que permanece en el imaginario sobre la vida en los pueblos de las provincias norteñas.

Para él, la solución de los problemas de las provincias pobres estaba en la creación de la unidad de la “Patria”, en la educación, en la resolución del problema del agua,¹⁹ en la solución del tema de la vivienda, pues ellas son un foco de infección que “degeneran la moral y la raza”, en evitar los “desbosques” que obligan a pensar sobre la candente cuestión forestal. Como lectores nos coloca frente al deber del Senado de la Nación, donde están representadas las provincias para resolver todos y cada uno de los problemas de Tucumán, Santiago del Estero, Salta, Jujuy, Catamarca y La Rioja. Pero en el Senado se ve claramente el juego de la política, que convierte a sus representantes en votos siempre dispuestos a apoyar a los gobiernos nacionales de turno que no aportan soluciones, pero sirve para obtener un poco más de dinero vía subsidios y partidas especiales. “Los senadores no quieren escucharlo”, dice Ramón Columba en *El Congreso que yo he visto*, e ilustra esas páginas con los rostros de la desnutrición de los niños del norte. Deserción escolar y desnutrición no son un problema para los otros senadores. Escribe Columba:

—Demos trabajo, cultivemos la tierra regada convenientemente, hagamos muchos caminos que faltan, abaratemos el transporte, y verá Palacios qué gordos y qué lindos se ponen los chicos norteños... —le oigo decir a uno de los que huyen de la Cámara, de los que sustraen su presencia al orador y ocultan sus reparos, sin atreverse a exponerlos en el recinto (1978: 151).

Para la solución de los problemas del noroeste argentino, Palacios plantea las cuestiones de vivienda, el abandono escolar, la desnutrición, las enfermedades, los temas laborales, el problema del agua, la política forestal, la formación de cooperativas. Las fotografías que acompañan *El dolor argentino* muestran niños mal vestidos, en algunos casos sus harapos están escondidos detrás del delantal blanco de la escuela. Lo que no pueden ocultar son sus pies descalzos. Imagino, aún hoy, los pies castigados por el sol y el polvo, rasguñados por las ramas y espinas. *Pueblos desamparados*, en cambio, está ilustrado por Raúl Mario Rosarivo, un ilustrador argentino conocido por otros trabajos como *Divina*

¹⁹ “La gente se amontona a la llegada de los trenes para disputarse el agua que les reparten de los tanques. Los riojanos asaltan los trenes. Se obliga al maquinista a dejar la máquina y se vacían los tanques. Las mujeres y los niños atropellándose con baldes para obtener agua” (Palacios, 1944: 41). Lo mismo sucede en Santiago del Estero.

proporción tipográfica (1947) y *De la unidad artística del libro* (1947), entre otros (Ros, 2004: 41-61; Ugerman, 2014: 147-201).²⁰ Los dibujos de Rosarivo son de una elegante figuración y dialogan claramente con las palabras de Palacios.

Por cierto, la de Alfredo Palacios no es la única voz que se alza para denunciar los males del norte argentino, pues para la década del treinta ya se había consolidado la idea de un espacio social sujeto a la explotación y a su población como parias de la Nación. Orestes Di Lullo, un médico, etnógrafo e historiador santiagueño también estaba interesado en las problemáticas sociales como la alimentación de la población y su salud. En *El bosque sin leyenda*, publicado en 1937, denuncia la destrucción forestal, como Palacios, y la explotación de los trabajadores del obraje. Según sus palabras, su libro “es una defensa sentimental de las posibilidades sociales y económicas del hombre, en su relación con la tierra y el capital” (Di Lullo, 2010 [1937]). Como en Palacios y en los otros autores mencionados anteriormente, en Di Lullo prima una mirada sentimental-emocional, pero acentuada, pues los trabajadores ya se han convertido en “parias”, y la palabra *éxodo* representa la salida de la tierra. Pero a diferencia del éxodo bíblico, no hay tierra prometida ni liberación de la esclavitud. También emite un juicio moral negativo hacia los ricos y el Estado. El tono sentimental creaba un interés dramático por esos pobres trabajadores explotados.

Jens Andermann considera que temas como la gran sequía de 1937-1938 en Santiago del Estero y la destrucción del bosque por el obraje forestal ponen en cuestión la *alegoresis natural* de un continente virgen y, en cambio, aparecen las devastaciones ambientales que provocan el desplazamiento de la población del campo a la ciudad (2012: 24). Escritores como Bernardo Canal Feijóo y Orestes Di Lullo aúnan paisaje y experiencia vital de la población. Es un paisaje natural, modificado por la intervención humana, que “pide la convivencia del sujeto; no su simple éxtasis”, así como requiere prestar atención a los “ocultos detalles causales” (Canal Feijóo, 1937: 11). Orestes Di Lullo, católico él, convierte el bosque en “enemigo del paria” porque la “explotación forestal” imprudente obliga al éxodo. Justamente, bajo ese título, dice en *El bosque sin leyenda*:

Miles de hombres deshacen los vínculos afectivos y se arrancan al suelo: alistados, las caravanas parte. Estaciones bulliciosas, risas esperanzas. Es la juventud que se ofrece al sacrificio de una guerra contra el árbol y contra sí

²⁰ Ver también Canal Feijóo (1948), en especial “Los éxodos rurales”, pp. 17-22. En “El plan tradicional y el plan del progreso”, destaca “El obrero urbano no emigra; prefiere en último caso un parasitismo mendicante de desocupado” (p. 23).

misma. ¿Qué madre la acogerá, luego, en su cansancio, quién le enjugará el sudor y las lágrimas, quién escuchará su canto triste (2010 [1937]: 11).

Y denuncia: “El estado no es madre, ni padre. El Estado es cómplice. Y el éxodo estruja el campo paniego o las praderas fértiles y guía, al hombre cegado, hacia el oscuro meandro de la selva [...]. El éxodo es una lágrima sin consuelo del campo” (ídem).

Su escritura es apocalíptica; los pueblos santiagueños agonizan. Solamente un retorno a los “buenos campos”, al arado, a la producción rural, puede devolver los buenos tiempos.

Anarquistas, socialistas, católicos y comunistas, con sus diferencias y matices, van configurando la figura de trabajadores explotados, parias, huérfanos del Estado y de la ley. Trabajadores desesperanzados, sumisos e inconscientes. La visión de Orestes Di Lullo es fatalista; la de Palacio, esperanzada.

Cuando desde Buenos Aires se llega al “norte”, la experiencia de extrañamiento unifica las voces de algunos relatos. Así se sentían Palacios o los inspectores del Departamento Nacional del Trabajo, y así lo expresa Pedro E. Pistarini en una nota publicada en el periódico *CGT* de la Confederación General del Trabajo: “Apenas el tren deja atrás las ricas colinas del litoral y atraviesa los bosques del norte argentino se siente la sensación de salir de nuestro país para encontrarse en otro, cuya conformación es muy distinta y cuyos habitantes, en su mayoría, viven en una miseria que apena”.²¹

En ese año, 1944, diferentes dirigentes sindicales visitaron las provincias de Santiago del Estero, Tucumán, Jujuy, San Juan y Salta, y se hicieron informes y notas “en defensa del trabajador criollo”. Llama la atención en las páginas cegetistas la escasa mención de las investigaciones anteriores.²² Los títulos se reiteran: “Hoy parte Pichel para Santiago del Estero para estudiar la situación de los obreros agremiados”, “En defensa del trabajador criollo”, “Denuncian trato inhumano en los ingenios”, “La CGT obtuvo un convenio en favor de obreros de Santiago del Estero”, y el contenido de las notas repite las nociones de explotación, desamparo y olvido, así como la necesidad de la organización obrera. Sobre ese sustrato de figuras semánticas de antigua data se elaborarán otros documentos, como el que se realizó a partir de la visita de Ramón Seijas

²¹ *CGT*, periódico de la Confederación General del Trabajo (en adelante CGT), 1º de septiembre de 1944.

²² *CGT*, periódico de la CGT, 16 de mayo, 1º de septiembre y 1º de noviembre de 1944.

a las provincias del norte.²³ Más tarde, con las visitas de Evita y de Perón comenzará a escribirse otra historia.

Además, entre 1930 y 1950 narradores y políticos socialistas, católicos y comunistas estimulan ideas reformistas con historias vinculadas a los trabajadores del norte, que incluyen la región del litoral.²⁴ Entre los comunistas destaco *El río oscuro* (1943), de Alfredo Varela, y *El Gran Chaco* (1947), de Raúl Larra. Dos novelas que son como frisos de la desesperanza. Con el libro de Varela bien podría hacerse un contrapunto con *Los mensú* de Horacio Quiroga. Son versiones literarias que vuelven sobre los tópicos propuestos por Rafael Barret en *En lo que son los yerbales*: el engaño del contrato personificado por el contratista o intermediario, la deuda en la proveeduría, el consumo de alcohol y la prostitución femenina. La huida como búsqueda de la libertad, la represión y la muerte. Los trabajadores explotados tienen rasgos deshumanizados, desbordados por los excesos, incluso los sexuales. El texto de Quiroga fue publicado originalmente en *Fray Mocho* en abril de 1914 y luego incluido en *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. *El río oscuro* se apoya en observaciones y entrevistas realizadas por Varela, que como militante comunista viajó como corresponsal de su partido a Misiones. Recorrió la provincia con el dirigente del sindicato yerbatero Marcos Kanner y publicó en *Orientación* y *La Hora* (Mateu, 2012; Matínez Chas, 2009). Es una visión esperanzada también en que la organización sindical pueda transformar la esclavización del mensú: “Sobre las cenizas del antiguo mensú, del arriero, comienza a levantarse el peón organizado, consciente del porvenir”.²⁵

El mensú y el hachero son los actores del drama rural norteño, a diferencia de la pampa, con sus gauchos y colonos.²⁶ La tragedia de los obrajes santiagueños cobra fuerza en los relatos de Carlos Bernabé Gómez. Oriundo de San Pedro de Choya (Santiago del Estero), conocía de cerca la realidad de los obrajes de la región. En *Tolvanera* (1942) y *Hurgando la vida* (1938) describe con precisión el trabajo de los hacheros. Construye un paralelismo entre la lenta desaparición del bosque y del hombre, que, manejando el hacha con destreza, termina enterrado con una cruz de quebracho colorado. En las semblanzas de *Hurgando la vida*, Carlos Bernabé Gómez escribe:

²³ “Impresiones generales sobre los trabajadores del Interior”, CGT, 1º de Mayo de 1945.

²⁴ Sobre los comunistas, ver Romano (2004: 604-610).

²⁵ Ver Varela (2008 [1941]: 254). Su novela *El río oscuro* fue llevada al cine por Hugo del Carril en *La aguas bajan turbias*, 1952.

²⁶ Sobre el drama rural del litoral, ver el estudio preliminar de Ordaz (1959: 7-23).

Los golpes se suceden con precisión matemática, y en cada uno, el aire, expedido por el fuelle de los pulmones, silba en la garganta del hombre. El árbol poco a poco va perdiendo sus gajos y el hachero, fortaleza. De repente al agresor se le oscurece la vista, turbado el sentido cae y un vómito de sangre epiloga la faena del día. A pesar de todo ha triunfado porque el árbol ha muerto, y él, vuelto en sí, luego, retorna a la pocilga que le sirve de vivienda con el hacha homicida al hombro, los miembros flácidos, la cabeza abrasada, las pupilas brillantes. [...] El bosque ha desaparecido llevándose centenares de existencias humanas en su caída. Hay como un hedor de cadáveres en la selva explotada (1938).

En *Tolvanera* presenta nuevamente la conjunción de sojuzgamiento, miseria y sufrimiento. El obraje es un “espeluznante infierno” y la vida del hachero una “tragedia infame” (1942: 14, 16, 40 y 173). La mujer aparece, igual que en otros textos, como doblemente esclava. En la voz de una maestra se denuncia que “la inveterada costumbre de admitir como inviolable justicia el despotismo del macho las hace más resignadas que una burra de carga” (ibíd.: 107 y 140). La educación y la religión son otros obstáculos para una vida digna en este relato.

Se podría continuar con la exploración de las narrativas locales de escasa circulación en los circuitos de las grandes ciudades y difíciles de conseguir en el presente, pero todas ellas forman parte de la saga de la explotación forestal. Toda esta literatura se puede colocar en “la línea zigzagueante del realismo” –de acuerdo con las palabras de María Teresa Gramuglio (2002: 26)–, con sus expresiones de regionalismo, con sus tonos nacionalistas y sus cuotas de nativismo y criollismo, pero también con ráfagas de resistencias y solidaridades. Una constelación de textos que miran hacia el pasado y revitalizan la idea de un interior opuesto a la ciudad-puerto, así como encuentran en la tierra y en lo nativo la esencia verdadera del “alma” nacional (Romano, 2004: 599).

Mirar y pintar el dolor argentino

Los informes oficiales, la prensa, la literatura y las expresiones pictóricas constituyen anillos de significación alrededor de las palabras *explotación* y *migración*. La migración y los migrantes como problema regional y no como clave para leer el peronismo, como se da en los debates posteriores. Algunas expresiones pictóricas pueden ser leídas como libretas de investigación de un etnógrafo en las que los bocetos y las propias pinturas son signos importantes para analizar e interpretar los objetos culturales de una época y de una sociedad. Es también,

como señala Wechsler (2006: 11), “la práctica artística como un espacio de investigación social” cuando se refiere a la obra de Lino Enea Spilimbergo. La cultura, en este sentido, es entendida como “un concepto semiótico” y su análisis como una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2003: 3). El tema del trabajo y sus trabajadores de la geografía norteña, desde Córdoba hasta Humahuaca, exceden el enfoque pintoresco; son expresiones de una problematización de situaciones sociales que van constituyendo una constelación de sentidos sobre los trabajadores (hombres y mujeres) de una parte del territorio de la Nación por parte de escritores, militantes políticos de diferentes ideologías, reformadores sociales, dibujantes, ilustradores y pintores. Lo singular es el paisaje y su gente. Son variantes del tono nacionalista (nacionalismo cultural) y regionalista, en los que lo criollo y lo indígena cobran fuerza, aunque es cierto que las representaciones étnicas encierran también múltiples significados.

En Alfredo Gutiérrez Gramajo, la heterogeneidad del mundo del trabajo emerge con fuerza en la fusión del espacio, en los cuerpos, en los rostros y el color.²⁷ Es la tristeza y la parquedad de los rostros que se pueden mirar en “La Urpila” o “Los muchachos santiagueños”, de Ramón Gómez Cornet.²⁸ Este pintor, como Berni, tomaba fotografías que le servían como herramientas para sus bocetos y pinturas.²⁹ En las telas de Gutiérrez Gramajo, aunque la explotación parece estar disimulada por las formas y el color, no dejan de ser dolientes. De ese modo lo expresa Gutiérrez Gramajo en una entrevista en la revista *Atlántida* sobre sus personajes. Dice en 1920: “... existen pero más dolientes y lacerados que antes. Parecen señalados por la mano de la desgracia para que yo pinte sus angustias y vierta su dolor en las pinceladas”.³⁰ “El pintor del dolor argentino” era el subtítulo de la nota periodística. La expresión “dolor argentino” para referirse a la situación de los heterogéneos trabajadores del también desigual norte se repite en numerosos textos y en la investigación de Alfredo Palacios ya analizada.

²⁷ En Gutiérrez Gramajo, el tema trabajo se observa, entre otros cuadros, en *Aserradero chaqueño* (1929), *Vendimia* (1930) y *La cosecha de tabaco en Simoca* (1946).

²⁸ Sobre Gómez Cornet, ver Fasce (2017: 165-174).

²⁹ Berni decía en un reportaje: “A mí siempre me ha interesado mucho la documentación fotográfica y la he empleado en toda mi obra, sea hecha directamente por mí, sea sacada de los diarios y revistas; en casi toda mi trayectoria he usado, mezclándolos o no, el dibujo directo y la fotografía” (Berni y Pacheco, 1999: 52).

³⁰ *Atlántida*, 3 de junio de 1920. Citado en Rodríguez y Ruffo (2011: 15). El destacado es mío.

Otro pintor que también tiene un lugar en la historia de las representaciones sociales en el país es Antonio Berni. No hay texto que no hable de su adhesión al “nuevo realismo”, ese que transitaba entre “la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad. Ese que de ningún modo podía ser llamado realismo socialista”, pues, como decía Berni, este era un “verismo vulgar”, “una ilustración dogmática” para “nada revulsiva” (Berni y Pacheco, 1999: 40). Su acercamiento a diversos asuntos sociales sensibles (*Manifestación, Desocupación, Chacareros*) es también una constante de una extensa literatura. También ha sido analizado su viaje parisino, pues de allí podía venir su interés por el surrealismo y el anticolonialismo.

Las representaciones del “trabajador oprimido” fueron temas cuyo tratamiento plástico podía ser diferente, pero tenían un punto en común con la literatura que vengo analizando: la denuncia del sistema capitalista. Se conecta también con los debates artísticos y los contextos políticos en los que se producen sus telas. No están ausentes en las investigaciones sus vinculaciones con el Partido Comunista Argentino y con los socialistas franceses. Decía Aragón que “el realismo socialista no encontrará en cada país su valor universal sino sumergiendo sus raíces en las realidades particulares, nacionales, del suelo del cual ha surgido” (Plante, 2010: 36).

No hay muchos estudios que presten profunda atención a las pinturas de Berni sobre Santiago del Estero, sobre todo si se compara con el interés suscitado por otras pinturas y grabados. Según Isabel Plante, el tema de Berni *El obrero muerto* funcionaba en los círculos parisinos porque era un trabajador indiferenciado que se adaptaba a contextos sociales diferentes (ibíd.: 43). Para esta misma autora, la serie de Santiago del Estero que Berni exhibió en París se inscribía en la propuesta de Louis Aragón de 1953 de volver a la tradición francesa de la pintura de paisaje. “Representaba al campesinado de una de las provincias más pobres de la Argentina con un tono miserabilista afín al de sus pinturas de fines de los cuarenta”, destaca (ibíd.: 44). También dice que Aragón fue un buen anfitrión luego del rechazo de la pintura *Emigrantes* por parte del jurado del Salón Cinzano de 1957, integrado por Julio E. Payró, Manuel Mujica Lainez y Jorge Romero Brest (ibíd.: 45).

Sin embargo, es posible considerar que algunas de las imágenes de Berni sobre Santiago del Estero pueden ser miradas e interpretadas en los marcos de una historia social y cultural del mundo proletario que tiene como nudo articulador la configuración de la noción “trabajador del norte” como representación metonímica de explotación y que sus “motivos santiagueños” tienen un fuerte anclaje en un espacio geográfico y social claramente delimitado. Es

lo local-regional conectado con ideas que también circulaban en otras partes del globo. Es denuncia, pero se diferencia de Gutiérrez Gramajo en que este dialoga mejor con los debates sobre el carácter nacional y la profundización de una estética nacionalista que se filia con la literatura de Ricardo Rojas y que en este texto aparece enunciado como una tonalidad en la reivindicación del trabajador criollo. La imagen de los migrantes transita entre diversos círculos políticos, literarios y estéticos dentro de una propuesta de rescate de los imaginarios populares y de defensa de las identidades regionales y/o provinciales. Un nacionalismo como forma de “conciencia nacional”, de acuerdo con las palabras de Ricardo Rojas, en el que las provincias defiendan su personalidad regional: “que amen a Buenos Aires, como cabeza y parte del país argentino, pero que no la imiten hasta borrar su fisonomía” (citado en Dubatti, 2010: 77).

Las pinturas sobre Santiago del Estero operan en los márgenes de los análisis de la obra de Berni organizados alrededor de su surrealismo, su adhesión al nuevo realismo, al modernismo o al informalismo. Pero desde un punto de vista sociopolítico, sus márgenes se constituyen en centro en cuadros como *Los hacheros* (1953) o *Migración* (1954) (Grüner, 2011: 140). Berni fue a Santiago del Estero en 1951 y 1954, y se puede decir que de su estadía en la pensión “Los ferroviarios” surgió una serie de cuadros que exhibió en la galería Witcomb en 1954, y que bajo el título “Motivos santiagueños” mostró en *Propósitos*, la galería de arte del Partido Comunista. El diario *La Nación* sacó una crítica en la que señalaba que el mayor defecto de Berni era su pintura social, que tomaba de la pintura mexicana (García, 2013). Luego, en 1955 las pinturas fueron exhibidas en París. Hay un punto que es interesante, y es que la experiencia de Santiago del Estero lo conecta con otros pintores como Ramón Gómez Cornet y Lino Eneas Spilimbergo, profesor de la Universidad Nacional de Tucumán.

Los títulos de sus pinturas son *Migración* (1954), *La marcha de los cosecheros* (1953) y *Los hacheros* (1953). Sus cuadros remiten una y otra vez a las figuras que se habían formado alrededor del “trabajador del norte”: “población inestable”, “rostros cobrizos”, “familias errantes”, “parias”, “peregrinos del trabajo”, como representación metonímica del pueblo trabajador del interior de la República. En *La marcha de los cosecheros*, el primer plano está ocupado por la familia con sus hijos. Los pies desnudos de los más pequeños denotan la pobreza, y los perros escuálidos, como la mula que tira del carro, denuncian los padecimientos de sus dueños. En el carro, unos bultos sugieren sus escasas pertenencias. Unos bienes que por exiguos son transportables de un lugar a otro. En *Migración* la escena se repite sobre un fondo menos luminoso del bosque, y este es el protagonista

en *Los hacheros*. El bosque, los hombres con sus hachas y el árbol derribado constituyen una unidad que el rojo del quebracho rompe.

Berni tiene éxito en París con sus motivos santiagueños. El 14 de febrero de 1955, *Les Lettres Françaises* publica un artículo de Aragón que dice:

... el quebracho es una madura dura... una madera roja que cortada da al tronco del árbol la apariencia de un miembro mutilado, sangrante [...]. Con esa madera se fabrican los durmientes de las vías férreas y también las vigas y los pilares de esas casa cuyas paredes no están cerradas por todos lados (se duerme, se come al libre, es un país cálido, en las cuales los leñadores que la han construido a su gusto viven con sus numerosas familias pálidas y pobres de tez cobriza, sus perros, compartiendo el magro pan, los muebles sumarios que se han fabricado). Población inestable que irá cuando llegue la época, con todos sus pobres bienes sobre un carro, los hijos, la mujer todavía encinta, hacia las regiones aldoneras. [...] Gentes que parecen así, delgadas y fuertes como el quebracho, hechas de esa madera patética, y como ella desbastada por el clima, el trabajo, el tiempo... Todo dicho, de la tira que ata abajo del pantalón en la poderosa flacura del hombre, en la mirada inmensa de las muchachas, en la fatiga de las mujeres, la vida trágica y miserable, no solamente de esta provincia en la que estamos, sino del todo pueblo americano, en esas réplicas del Sur y del Centro, tan extrañamente tronchadas.³¹

Las palabras de Louis Aragón sobre los cuadros de Berni destacan a esas familias errantes como representación metonímica del “pueblo americano”. *La Nación* se hace eco del evento parisino y Francisco Díaz Roncero destaca que la pintura de Berni “logra que el que contemple su cuadro se interese desde el primer momento tanto por la forma de exponer sus temas como por el tema mismo. La pintura de Berni no es alegre sino impresionista. No pinta, narra, emociona”.³²

El tema y sus figuras es lo que destaca el diario *El Liberal* de Santiago del Estero cuando subraya que Berni visita Santiago desde hace tiempo y que por eso pudo captar:

... diversos momentos de la vida del hombre santiagueños. Obrajes, bosques, hacheros, familias, migración ya están convertidos en paisajes de autoctonía [...]. Un nuevo realismo y un determinado tipo de humanismo [...]. Lo humano que más sugestiona en América Latina, en este siglo

³¹ *Les Lettres Françaises*, 14 de febrero de 1955. *Clase Obrera* traduce el texto de Aragón en la nota que titula “Un gran pintor argentino despierta la admiración de París”, Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas.

³² *La Prensa*, 9 de febrero de 1955, Fundación Espigas.

que andamos, es el drama de los pueblos hundidos en el coloniaje, con su cadena de miseria y de incultura.³³

Paisajes de autoctonía es una expresión que tiende lazos con la defensa de lo autóctono frente a la “cultura forastera” que hicieron figuras como Orestes Di Lullo y Bernardo Canal Feijóo en los años treinta.

Epílogo

A lo largo de estas páginas he analizado memorias e informes oficiales, investigaciones sociales, textos literarios y documentos visuales para deconstruir la expresión “trabajador del norte” en sus múltiples facetas. He mostrado la diversidad de opciones laborales de acuerdo con memorias e informes oficiales de la Nación y de las provincias y los cambios en los modos de reflexionar sobre las actividades, capacidades y potencialidades de los trabajadores, varones y mujeres. Así, hacia fines del siglo XIX primaba una idea de trabajador laborioso, apto para las más rudas tareas, más allá de los clivajes y diferenciaciones étnicas que, por otra parte, no ocultaban las visiones racializadas de la población. Las provincias que habían formado parte de los territorios en los que el dominio colonial había sido efectivo buscaban modernizarse, y para cumplir con ese objetivo necesitaban que su población participara de ese proceso. Pero no todos los pobladores eran considerados iguales y fue emergiendo así una clasificación etnizada y racializada de las diferentes sociedades y culturas indígenas. Hacia principios del siglo XX las representaciones del trabajador del “norte” aparecen enunciadas como tonalidad del nacionalismo cultural. Es la reivindicación del trabajador criollo frente al inmigrante. Las imágenes de los protagonistas del éxodo interno transitan entre diversos círculos políticos, literarios y estéticos dentro de una propuesta de rescate de los imaginarios populares y de defensa de las identidades regionales y/o provinciales. Un nacionalismo como forma de “conciencia nacional”.

En las primeras décadas del siglo XX comenzó a cobrar fuerza la imagen de trabajador explotado hasta convertirse en paria en su propia tierra. Abandonado y desprotegido por el Estado, quedaba a merced de la insensibilidad patronal y estaba obligado a migrar para obtener su sustento. De la polifonía de fuentes analizadas resulta evidente que fue en la década de 1930 que se

³³ *El Liberal*, Santiago del Estero, 14 de febrero de 1955, Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas.

consolidó una forma de representar a los trabajadores de un heterogéneo norte como pueblos abandonados y desamparados. En algunas regiones, el reclamo de protección obrera se relacionaba también con acciones que permitieran una mejor conservación de la naturaleza (la protección de los bosques, por ejemplo) y una mayor intervención para garantizar algunos bienes escasos a la población (agua potable para los pueblos y para el campo). El análisis de algunos textos pone en evidencia que se pensaba que la educación era necesaria para construir una ciudadanía social y política, que la salud era garantía para contar con trabajadores sanos y fuertes y que la vivienda era un requisito para transformar las deficientes condiciones de vida. Esos tres elementos formaban parte de una idea de justicia que era quebrantada frecuentemente y eso daba forma a la noción de desamparo.

Los trabajadores de las provincias del norte no solo tenían que lidiar con sus patrones o la proveeduría, como resulta de una variedad de descripciones de funcionarios y políticos; también tenían que enfrentarse con los regímenes gubernamentales en sus provincias y muchas veces poco podían esperar de los representantes provinciales en el Senado de la Nación, como destaca Columba en sus viñetas del Congreso de la Nación.

Estas representaciones estaban disponibles cuando se produjo el golpe militar del 4 de junio de 1943 y Juan Domingo Perón fue designado al frente del Departamento Nacional del Trabajo, que luego se convirtió en la Secretaría de Trabajo y Previsión, desde la que construyó su poder y su relación con los trabajadores organizados. Ese complejo proceso está ampliamente presente en la literatura sobre los orígenes del peronismo y no es mi interés volver sobre las realizaciones y el lugar de la propaganda política durante sus dos primeros gobiernos. Mi análisis intenta mostrar la especificidad de unas construcciones culturales y políticas en cada momento histórico y el modo en que las prácticas discursivas de una variedad de actores representaron a los trabajadores de un heterogéneo norte como parias y explotados. Esa idea todavía mantiene su capacidad de interpelarnos porque muchos habitantes de esas provincias siguen viviendo “en una miseria espantosa”, como decía Alfredo Palacios en 1938.

Bibliografía y fuentes

- Agresti, Mabel Susana (2005). “El espacio de lo provincial en el siglo XIX. Memoria descriptiva sobre el Tucumán, de Juan Bautista Alberdi”. *Revista de Literatura Moderna*, n° 35, pp. 31-43.

- Alberdi, Juan Bautista (1834). *Memoria descriptiva sobre Tucumán*. Buenos Aires: Imprenta de la Libertad.
- (1882). *Memoria histórica y descriptiva de Tucumán*. Buenos Aires: Imprenta Biedma.
- Albornoz, Martín (2007). “Extranjería y anarquismo en Rafael Barrett”. XI Jornadas Interescuelas, Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.
- Alsina, Juan (1905). *El obrero en la República Argentina*, t. 1. Buenos Aires: Imprenta calle México.
- Andermann, Jens (2012). “El infierno santiagueño: sequía, paisaje y escritura en el Noroeste argentino”. *Iberoamericana*, vol. 12, n° 45, pp. 23-44.
- Ave-Lallemant, Germán (1888). *Memoria descriptiva de la provincia de San Luis*. San Luis: Imprenta El Destino.
- Baczko, Bronislaw (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1994). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Berni, Antonio y Pacheco, Marcelo (1999). *Escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Bialet Massé, Juan (1904). *Informe sobre el estado de las clases obreras en el Interior de la República*. Presentado al Excmo. Sr. Ministro del Interior Dr. Joaquín V. González, de acuerdo con el decreto del Excmo. Señor Presidente de la República de fecha 21 de enero de 1904, vol. 1. De acuerdo con el Decreto de fecha 22 de enero de 1904, vol. 2. De acuerdo con el decreto de fecha 11 de julio de 1904, vol. 3. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Adolfo Grau.
- Boletín del Departamento Nacional del Trabajo: N° 7, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1908; N° 14, 30 de septiembre de 1910; N° 20, 31 de julio de 1912; N° 24, 1° de agosto de 1913; N° 26, 30 de abril de 1914.
- Brunatti, Olga; Colángelo, María Adelaida y Soprano, Germán (2007). “Observar para legislar. Métodos etnográficos e inspección del trabajo en la Argentina a principios del siglo XX”. En Visacovsky, Sergio y

- Guber, Rosana (comps.), *Historias y estilos de trabajo de campo en la Argentina*, pp. 79-126. Buenos Aires: Antropofagia.
- Bruno, Paula (2005). *Paul Groussac. Un estrategia intelectual*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Canal Feijóo, Bernardo (1937). *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago del Estero*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina.
- (1948). *De la estructura mediterránea argentina*. Buenos Aires: Imprenta López.
- Carrasco, Gabriel (1884). *Descripción geográfica y estadística de la provincia de Santa Fe*. Rosario: Imprenta Carrasco.
- Carrillo, Joaquín (1888). *Descripción brevísima de Jujuy, Provincia de la República Argentina*. Jujuy: Imprenta de José Petruzzelli.
- (1980 [1877]). *Jujui, Provincia Federal Argentina. Apuntes de historia civil (con muchos documentos)*. Jujuy: Gobierno de la Provincia de Jujuy.
- CGT, periódico de la Confederación General del Trabajo, 16 de mayo, 1º de septiembre y 1º de noviembre de 1944.
- “Impresiones generales sobre los trabajadores del Interior”, 1º de Mayo de 1945.
- Clase Obrera* (abril de 1955). “Un gran pintor argentino despierta la admiración de París”, incluye traducción del texto de Aragón que presenta el catálogo de la Galería Creuza y reproducción de obras. Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas.
- Columba, Ramón (1978). *El Congreso que yo he visto, 1906-1943*. Buenos Aires: Columba.
- Concha Merlo, Pablo (2019). “Regímenes identitarios a través de la memoria descriptiva de Santiago del Estero de Alejandro Gancedo (1885): ‘paisanos/gauchos santiagueños’ e ‘indios salvajes del Chaco’”. En Martínez, Ana Teresa (coord.), *Discursos de identidad y geopolítica interior. Indios, gauchos, descamisados, intelectuales y brujos*, pp. 33-53. Buenos Aires: Biblos.
- Di Lullo, Orestes (2010 [1937]). *El bosque sin leyenda. Ensayo económico y social*. Buenos Aires: Franco Rossi.

- Dubatti, Jorge (2011). “De la escenografía al espacio escénico”. En Rossi, Cristina (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires: Eudeba-EDUNTREF.
- El Liberal*, Santiago del Estero, 14 de febrero de 1955, Archivo Antonio Berni, Fundación Espigas.
- Espeche, Federico (1875). *La provincia de Catamarca*. Introducción de Joaquín Carrillo. Buenos Aires: M. Biedma.
- Fasce, Pablo Javier (2017). *El Noroeste y la institucionalización de las artes en la argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)*. Tesis doctoral, Instituto de Altos estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.
- Fazio, Lorenzo (1889). *Memoria descriptiva de la provincia de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Cía. Sudamericana de Billetes de Banco.
- Gancedo, Alejandro (1885). *Memoria descriptiva de la provincia de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Imprenta, litografía y encuadernación de Stiller y Lass.
- García, Fernando (2013). *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*. Rosario: Fundación Ross.
- Garzón Rogé, Mariana (2014). “Las relaciones capital-trabajo en la mira de un Estado provincial. Mendoza, 1916-1946”. En Lobato, Mirta Zaida y Suriano, Juan (comps.), *La sociedad del trabajo. Las instituciones laborales en la Argentina (1900-1955)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gómez, Carlos Bernabé (1942). *Tolvanera*. Santiago del Estero: Yussem.
- (1959 [1938]). *Hurgando la vida. Ensayos y poemas en prosa*. Buenos Aires: Alberdi.
- Gouchón, Emilio (1893). *La provincia de San Juan*. Buenos Aires.
- Gramuglio, María Teresa (2002). “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. En Gramuglio, María Teresa (dir.), *El imperio realista*, vol. 6, *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- Groussac, Pablo; Terán, Juan M.; Bousquet Alfredo y Liberani, Inocencio (1882). *Memoria histórica y descriptiva de Tucumán*. Buenos Aires: Imprenta Biedma.

- Grüner, Eduardo (2011). “Los ‘márgenes’ en la poética de Berni”. En Rossi, Cristina (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*. Buenos Aires: Eudeba-EDUNTREF.
- Lagos, Marcelo (1992). “Conformación del mercado laboral en la etapa de despegue de los ingenios azucareros jujeños (1880-1920)”. En Campi, Daniel (comp.), *Estudios sobre la historia de la industria azucarera argentina*, t. 2. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy-Universidad Nacional de Tucumán.
- (1993). “Estructuración de los ingenios azucareros jujeños en el marco regional (1870-1930)”. En Campi, Daniel (coord.), *Jujuy en la Historia. Avances de investigación I*, Unidad de Investigación en Historia Regional, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- Lagos, Marcelo; Fleitas, María Silvia y Bovi, María Teresa (comps.) (2004). *A cien años del informe Biolet Massé. El trabajo en la Argentina del siglo XX y albores del XXI*, tomo 1. San Salvador de Jujuy: Unidad de Investigación en Historia regional, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- (2007). *A cien años del informe Biolet Massé. El trabajo en la Argentina del siglo XX y albores del XXI*, tomo 2. San Salvador de Jujuy: Unidad de Investigación en Historia regional, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- Landaburu, Alejandra (2014). “Los industriales y el Departamento Provincial del Trabajo ante el conflicto obrero de 1919 en Tucumán”. En Lobato, Mirta Zaida y Suriano, Juan (comps.), *La sociedad del trabajo. Las instituciones laborales en la Argentina (1900-1955)*. Buenos Aires: Edhasa.
- La Prensa*, 9 de febrero de 1955. Fundación Espigas.
- Lemos, Abraham (1888). *Mendoza. Memoria descriptiva de la provincia*. Mendoza: Los Andes.
- Lobato, Mirta Zaida y Suriano, Juan (comps.) (2014). *La sociedad del trabajo. Las instituciones laborales en la Argentina (1900-1955)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Martínez, Ana Teresa (2007). “Obrajes, leyes de trabajo y prácticas políticas. Las luchas por la construcción del Estado en el propeironismo. Santiago del Estero 1943-1945”. *Revista Andina*, N° 44, pp. 117-142.

- Martínez, Ana Teresa y Vezzosi, José Vicente (2019). “Amalio Olmos Castro y la cuestión social en Santiago del Estero. El Departamento Provincial del Trabajo entre límites estructurales y conflictos ideológicos”. *Historia Regional*, Sección Historia, ISP N° 3, Villa Constitución, año XXXII, n° 40, enero-junio, pp. 1-17. Disponible en: <https://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/18182>.
- Martínez Chas, María Lida (2009). *Liderazgo social y militancia comunista en la provincia de Misiones. Una aproximación a la vida política e intelectual de Marcos Kanner*. Tesis de Maestría en Partidos Políticos. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
- Mateu, Cristina (2012). “Encuentros y desencuentros entre dos grandes obras: *El río oscuro* y *Las aguas bajan turbias* (Argentina, 1943/1952)”. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/63148>.
- Navarro, Mardoqueo (1881). *El territorio Nacional de Misiones*. Buenos Aires: Ministerio del Interior-La República.
- Ordaz, Luis (1959). *El drama rural*. Buenos Aires: Hachette.
- Ortiz Bergía, María José (2014). “El tratamiento estatal de la ‘cuestión obrera’ en Córdoba, 1930-1943”. En Lobato, Mirta Zaida y Suriano, Juan (comps.), *La sociedad del trabajo. Las instituciones laborales en la Argentina (1900-1955)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Palacios, Alfredo (1938). *El dolor argentino*. Buenos Aires: Claridad.
- (1944). *Pueblos desamparados. Solución de los problemas del noroeste argentino*. Buenos Aires: Kraft.
- Paz, Gustavo (2009). “El roquismo en Jujuy: notas sobre élite y política, 1880-1910”. *Anuario IEHS*, vol.º 24, pp. 389-410.
- Piazzesi, Susana (2014). “La institucionalización del conflicto en Santa Fe durante la década de 1930”. En Lobato, Mirta Zaida y Suriano, Juan (comps.), *La sociedad del trabajo. Las instituciones laborales en la Argentina (1900-1955)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Plante, Isabel (2010). “La Torre Eiffel en la pampa o lo impactos de París”. En Rossi, Cristina (comp.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, pp. 21-49. Buenos Aires: Eudeba-EDUNTREF.

- Rodríguez, María Inés y Ruffo, Miguel (2011). *Las cosas del creer. Estética y religiosidad en Gramajo Gutiérrez*. Buenos Aires: OSDE.
- Romano, Eduardo (2004). “Culminación y crisis del regionalismo narrativo”. En Saítta, Silvia (dir.), *El oficio se afirma*, vol. 9, pp. 604-610. En *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé.
- Ros, Vicente (2004). “Raúl Mario Rosario o el amor al libro”. *Infodiversidad*, vol. 17, n° 11, pp 4-61.
- Salvatore, Ricardo (2007). “Heights, Nutrition, and Well-Being in Argentina, ca. 1850-1950. Preliminary Results”. *Revista de Historia Económica / Journal of Iberian and Latin American Economic History*, año XXV, n° 1, primavera, pp. 53-86.
- Sánchez, Zacarías (1894). *Notas descriptivas de la provincia de Corrientes: complementarias de la carta geográfica, con un registro general de las propiedades rurales*. Buenos Aires: Tipografía Mariano Moreno.
- Solari, Juan Antonio (1932). *Miseria de la riqueza argentina. Cómo se explota a los trabajadores en los yerbales, ingenios, obrajes y canteras del Norte*. Buenos Aires: Claridad.
- (1937). *Trabajadores del Norte Argentino. Debates e iniciativas de la Cámara de Diputados*. Buenos Aires.
- (1940). *Parias argentinos. Explotación y miseria de los trabajadores del Norte del país*. Buenos Aires: Claridad.
- Suriano, Juan (1989). “El Estado argentino frente a los trabajadores urbanos: política social y represión, 1880-1916”. *Anuario de la Escuela de Historia*, n° 14, pp. 109 a 136.
- (comp.) (2000). *La cuestión social en Argentina: 1870-1943*. Buenos Aires: La Colmena.
- (2012). “El Departamento Nacional del Trabajo y la política laboral durante el primer gobierno de Hipólito Yrigoyen”. En Plotkin, Mariano y Zimmermann, Eduardo (comps.), *Los saberes del Estado*, pp. 35-52. Buenos Aires: Edhasa.
- (2014). “La formación de las instituciones laborales en Argentina: la difícil relación entre la nación y las provincias”. En Jorba, Richard y Bonaudo, Marta (coords.), *Historia regional. Enfoques y articulaciones*

para complejizar una historia nacional, pp. 215-227. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Tagg, John (1988). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Tasso, Alberto (1995). “Población, desarrollo agrario y modernización en Santiago del Estero, 1869-1914”. En Teruel, Ana (comp.), *Población y trabajo en el Noroeste argentino, siglos XVIII y XIX, Jujuy en la Historia. Avances de investigación I*, Unidad de Investigación en Historia Regional, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.
- (2010). “Pensamiento social y ciencias sociales en Santiago del Estero. Autores, obras y temas (1875-1975)”. *Cifra*, n° 5, pp. 15 y 18.
- Teruel, Ana (1993). “Población, mano de obra y transformación social en Jujuy a fines del siglo XIX y comienzos del XX”. En Campi, Daniel (coord.), *Jujuy en la Historia. Avances de investigación I*. Unidad de Investigación en Historia Regional, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. San Salvador de Jujuy: EDIUNJu.
- Thompson, Edward P. (1995 [1991]). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.
- Ugerman, Pablo (2014). “Raúl M. Rosarivo (1903-1966) y las publicaciones periódicas de artes gráficas en Argentina”. *Boletín del IIB*, vol. XIX, n° 1 y 2, primer y segundo semestre, pp. 147-201. México.
- Varela, Alfredo (2008 [1941]). *El río oscuro*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Wechsler, Diana (2006). *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*. Buenos Aires: OSDE.
- Yunque, Álvaro (1941). *La literatura social en la Argentina. Historia de los movimientos literarios desde la emancipación nacional hasta nuestros días*. Buenos Aires: Claridad.

Capítulo 6

Juan Moreira y Leonardo Favio

El significado político de un gaucho rebelde en 1973

*Matthew B. Karush**

Los primeros meses del año 1973 constituían un momento de optimismo para muchos argentinos. Con el regreso de la democracia, la elección de Héctor Cámpora, y el regreso de Juan Perón, muchos sectores que no apoyaban ni a la guerrilla ni a la dictadura empezaban a creer que el país podía salir del ciclo de violencia política que estaba atravesando desde fines de la década de 1960. La victoria de Cámpora en las elecciones del 11 de marzo se logró, en parte, por medio de la estrategia de “trasvasamiento generacional”, una apertura hacia la juventud de izquierda que componía la tendencia revolucionaria, incluidos los Montoneros y otros grupos armados. En otras palabras, el resurgimiento del peronismo se hizo posible gracias a la capacidad de superar profundas divisiones generacionales e ideológicas. Paradójicamente, el movimiento político más polarizador de la nación ahora unificaba el país.

El entusiasmo por el peronismo y las esperanzas para el futuro se veían por todo el espectro de la cultura de masas. Ya en 1972, el cantante Piero y la actriz Marilina Ross habían cantado la Marcha Peronista en un concierto organizado para demandar la vuelta de Perón, y dos días antes de la elección del 11 de marzo, el Primer Festival de la Canción Peronista reunió a varias estrellas

* Departamento de Historia de la Universidad George Mason, Estados Unidos.

jóvenes con algunos músicos de tango más viejos para apoyar el movimiento (Adamosky y Buch, 2016: 188; Pujol, 2019: 81-82). Más sorprendente aún fue el Festival del Triunfo Peronista armado para festejar la victoria de Cámpora. Organizado por la Brigada Juventud Peronista, una facción anti-Montoneros, logró la participación de muchos de los grupos de rock más importantes del país. La izquierda peronista había criticado el rock desde hacía mucho tiempo como una opción escapista e incluso como un arma del imperialismo cultural yanqui, y, como señala Sergio Pujol, la mayoría de los músicos de rock eran hijos de padres antiperonistas de clase media. De todos modos, entre quince y treinta mil fanáticos alegres gritaron consignas peronistas mientras esperaban a sus bandas preferidas (Pujol, 2019: 90-94; Anchou, 2016).

En los últimos años, en qué medida la clase media apoyaba a los guerrilleros, tanto peronistas como no peronistas, se ha convertido en un tema de debate entre historiadores (Carassai, 2014; Lvovich, 2020: 952-967). Sin embargo, muchos argentinos que habían rechazado la violencia izquierdista mantenían una actitud positiva hacia el peronismo, con la esperanza de que el resurgimiento del movimiento pudiera apaciguar a la guerrilla y restablecer el orden. En la telenovela popular *Rolando Rivas, taxista*, el protagonista lamentaba la violencia izquierdista que amenazaba con destruir a la Argentina, pero esperaba con ansias la investidura de Cámpora en mayo de 1973: “Espero que después del 25, cierta juventud se tranquilice un poco” (Carassai, 2014: 127). Algunas expresiones populares iban mucho más lejos. En vísperas de la vuelta definitiva de Perón en junio, Palito Ortega, la estrella pop más grande del país, mostró su propio optimismo con la canción “Yo tengo fe”: “Yo tengo fe, que todo cambiará / Que triunfará por siempre el amor / Yo tengo fe, que siempre brillará / La luz de la esperanza, no se apagará jamás”. Ortega tenía un público enorme entre la juventud de la clase obrera, pero su atractivo cruzaba las fronteras de clase. Sus sentimientos inofensivos estaban muy lejos del peronismo revolucionario de los Montoneros. Al contrario, representaban un consenso amplio y optimista: quizás la vuelta de Perón y la restauración de la democracia pudiera curar las heridas de la nación (Pujol, 2019: 160-161).

Juan Moreira, la película de Leonardo Favio, que se estrenó un día antes de la investidura de Cámpora, es un texto clave para descifrar el rol de la cultura de masas en esta breve experiencia de la unidad nacional. Esta versión cinematográfica de la famosa novela folletinesca de Eduardo Gutiérrez fue capaz de superar las divisiones del país. La película fue un tremendo éxito de taquilla, permaneció en cartelera por veinte semanas y alcanzó un

público de millones.¹ Pero también recibió reseñas entusiastas de los críticos más prestigiosos, que normalmente desdeñaban el cine comercial. Aunque Favio era un peronista conocido, el atractivo de la película cruzó las fronteras políticas y de clase. Su capacidad de hacerlo fue producto de la trayectoria particular de Favio como artista y como personalidad famosa. Favio era un director prestigioso del cine de autor cuando cambió de carrera en 1968 y se transformó de repente en un cantante de baladas románticas y comerciales. Como había tenido éxito en esferas culturales, tanto cultas como populares, Favio estaba muy bien posicionado para atraer a un público amplio y diverso.

De todos modos, el éxito comercial de *Juan Moreira* se debía también a su sensibilidad estética. En su carrera musical, Favio había creado un estilo que conciliaba los gustos de los sectores populares argentinos con la modernidad cosmopolita. Podemos llamar a ese estilo “cosmopolitismo populista” porque, por un lado, apuntaba a satisfacer una versión popular del “deseo de mundo”, el afán de estar en sincronía con la modernidad global, y, por el otro, localizaba la autenticidad nacional en la cultura plebeya.² En *Juan Moreira*, Favio llevó ese estilo al cine. Modernizó una novela serializada del siglo diecinueve y la filmó en color y con recursos tomados de Hollywood y de los *spaghetti westerns*. La película construyó así un puente entre la cultura popular local y una versión específica de la modernidad cosmopolita: apuntaba a las formas populares de la cultura comercial transnacional en vez de a las prestigiosas formaciones culturales europeas, que eran objeto tradicional de las aspiraciones de la élite argentina. Aun así, estas aspiraciones a la modernidad cosmopolita, junto con los antecedentes prestigiosos de Favio, atenuaron la amenaza que planteaba su afiliación explícita a la cultura plebeya y contribuyó a que la película lograra un atractivo poderoso.

Sin embargo, la unidad y el optimismo de 1973 resultaron efímeros. Una vez que Perón volvió a la Argentina en junio, las tensiones latentes entre la derecha y la izquierda peronistas explotaron en violencia, y Perón se volcó públicamente a la derecha. En los meses siguientes, como ha mostrado Marina Franco, los medios principales identificaron a los grupos armados como “el enemigo de la nación”, y hacia 1974, el Estado desató una campaña violenta en contra de la izquierda, a manos de la Alianza Anticomunista Argentina (Franco, 2012). La espiral de violencia aceleró hasta llegar al golpe de marzo

¹ Carolina Rocha estima que seis millones de argentinos fueron a ver la película (2017: 112), mientras que Norberto Galasso calcula que hubo “más que dos millones y medio” de espectadores (2015: 107).

² Para el cosmopolitismo como “deseo de mundo”, ver Siskind (2014).

de 1976. Bajo el peso de este conflicto político, el consenso cultural creado por Favio se deshizo. El atractivo mayoritario del cosmopolitismo populista se debía en parte a su ambigüedad ideológica. *Juan Moreira* fue un texto polisémico que permitía lecturas múltiples, por lo que creó una unidad inestable que no pudo ofrecer una ruta de escape desde la violencia y la polarización ideológica de la guerra fría argentina.

De cineasta prestigioso a baladista popular

Mucho antes de hacer su versión tan exitosa de *Juan Moreira*, Leonardo Favio había acumulado un capital cultural importante durante una década de trabajo en el ámbito del cine sofisticado y con ambiciones artísticas. Nacido bajo el nombre de Fuad Jorge Jury, Favio creció en circunstancias humildes en la provincia de Mendoza. Sus padres se divorciaron cuando era un niño y su madre se convirtió en actriz y escritora, con una carrera exitosa en radioteatro. De adolescente, Favio se mudó a Buenos Aires y empezó su carrera como actor. Su gran oportunidad llegó en 1958, cuando el director Leopoldo Torre Nilsson le asignó un papel en su película *El secuestrador*.³ El vínculo con Torre Nilsson, el principal referente argentino del cine de autor, llegó a ejercer un impacto fundamental en la carrera de Favio. Empezando con *La casa del ángel* (1957), Torre Nilsson hizo una serie de películas prestigiosas –muchas con guiones escritos por su esposa, Beatriz Guido– que ofrecían incisivas representaciones psicológicas de la burguesía argentina. Estas películas, que eran bien recibidas por los críticos, constituían lo que Torre Nilsson mismo calificó como un “cine de expresión”, en oposición a un “cine de espectáculo”, más comercial y ordinario. Gracias a su éxito internacional, el director se convirtió en un representante simbólico de la modernización cosmopolita y antiperonista, y fue muy influyente durante la década posterior a la caída de Perón. En una entrevista publicada unos días después del golpe militar de 1966, Torre Nilsson habló de su sentido del humor “típicamente europeo” y de su pasión por los libros de James Joyce y John Updike, mientras insistió con que a la Argentina le faltaba madurez y seriedad: “La Argentina necesita formarse, disciplinarse. En este momento existe una total anarquía de valores”.⁴ Leonardo Favio era un discípulo de Torre Nilsson y, como tal, se lo asociaba con la afinidad europea y el elitismo cultural de su maestro, aunque no tanto con sus opiniones políticas.

³ Para una biografía de Favio, ver Galasso (2015).

⁴ *Gente*, 7/17/1966, p. 42. Sobre el cine de Torre Nilsson, ver, por ejemplo, Aguilar (2002: 11-33).

Entre 1958 y 1964, Favio actuó en cinco películas de Torre Nilsson y en un puñado de obras hechas por los cineastas independientes que componían la llamada Generación de 1960. Gracias al apoyo de Torre Nilsson y a su propia persistencia, consiguió fondos estatales para su debut como director con *Crónica de un niño solo* (1965). Después hizo dos obras más: *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y *El dependiente* (1969). Con estas tres películas en blanco y negro, Favio se convirtió en un destacado director de cine intelectual y prestigioso. Aunque apuntaba al mismo público, el cine de Favio se diferenciaba de la obra de los otros directores vanguardistas del momento. En vez de examinar la vida interna de la clase media y la burguesía, Favio, en palabras de David Oubiña y Gonzalo Aguilar, aplicaba el “depurado lirismo” de Torre Nilsson a las vidas de los pobres y marginales (Oubiña y Aguilar, 1993: 13). Mostrando la influencia de cineastas europeos como Fellini, Truffaut y Buñuel, las primeras tres películas de Favio describen las decisiones problemáticas e incluso inmorales hechas por personajes que enfrentan profundas injusticias sociales: un niño pobre confinado en un reformatorio, una pareja en un pueblo provincial, y un empleado en una ferretería de barrio. Estas películas no ofrecen un mensaje político muy claro —por eso no tuvieron problemas con los censores del gobierno—, pero sí muestran la omnipresencia de la injusticia y toman muy en serio las vidas de los pobres. Favio era un cineasta con un estilo ambicioso y cosmopolita, algo que los críticos de cine celebraron. Como dijo el crítico de *Clarín* con respecto a *El dependiente*: “Con esta película, Favio confirma ser una de las personalidades más brillantes y talentosas del cine argentino”.⁵

Cuando se estrenó *El dependiente* en enero de 1969, Favio ya se había lanzado en una nueva carrera profesional. En 1968 grabó tres simples y un álbum entero para la CBS, y empezó a cantar en público en septiembre de ese año. Para enero ya había vendido 750.000 discos y cantado innumerables veces en programas de televisión. Según *Clarín*, Favio, el cantante, era “el boom de 1968”.⁶ Por el tipo de música que cantaba, su nueva carrera significaba un cambio profundo de las pretensiones artísticas de su trayectoria cinematográfica. El director de cine sofisticado y prestigioso se había convertido en un especialista en la música vulgar conocida como balada. Y de repente alcanzó una fama impresionante. En julio de 1969, la revista *Radiolandia* festejó a “Palito, Sandro, Favio” como un triunvirato que “domina el mundo de la canción”, luego de lograr un éxito comercial sin precedentes en el país y en el extranjero.⁷

⁵ *Clarín*, 3/1/1969.

⁶ *Clarín*, 2/1/1969, p. 15.

⁷ *Radiolandia*, 4/7/1969.

Dejando el mundo prestigioso del cine de autor para el ambiente menos selecto de la música comercial, Favio, en efecto, cambió una forma de cosmopolitismo por otra. Mientras que su cine se basaba en las obras de Fellini y Buñuel, su carrera de cantante lo insertó dentro de otro campo cultural igualmente transnacional. Durante la década de 1960, la llegada del rock and roll y la aparición del mercado juvenil habían transformado el campo de la cultura comercial en la Argentina. Las empresas multinacionales CBS y RCA Victor promocionaban agresivamente cantantes jóvenes que pudieran ofrecer versiones eficaces de estilos modernos en español. Para la segunda mitad de la década, la estrategia había dado sus frutos: los cantantes de la RCA Victor, que actuaban en el programa de televisión *El Club del Clan*, incluían al nuevo “rey” de la música popular, Palito Ortega, mientras que la CBS logró un éxito enorme con Sandro y Leo Dan. Como he mostrado, esta llamada Nueva Ola fue un fenómeno transnacional. Las multinacionales comercializaban a sus estrellas por todo el mundo hispanohablante y construyeron así un mercado latinoamericano unificado. Más aún, desde su inicio, la Nueva Ola presentó el rock and roll al lado de un puñado de otros géneros: la cumbia y el bolero del Caribe, las canciones pop españolas e italianas. Para fines de los sesenta, las estrellas más grandes del movimiento habían incorporado esas influencias para crear la balada, un género nuevo de canción romántica que rápidamente logró dominar el mercado latinoamericano de música popular. Respaldadas por el poder global de las discográficas multinacionales y por los arreglos internacionales de coproducción y distribución que ayudaron a financiar sus películas, las nuevas estrellas les daban a sus fanáticos una experiencia de modernidad cosmopolita, una oportunidad de consumir un producto cultural de moda que resonaba mucho más allá de las fronteras de la nación. Pero, a la vez, Sandro y Palito Ortega enfrentaban el menosprecio de algunos consumidores cuya idea del cosmopolitismo significaba un diálogo con el arte sofisticado de Europa y los Estados Unidos, y no con los gustos menos prestigiosos del resto de América Latina. Para estos argentinos, incluso para los músicos de rock de clase media que querían hacer una música “progresiva”, la Nueva Ola y la balada eran géneros vergonzosos, mersas. En este sentido, lo que ofrecían Sandro y Palito Ortega era una suerte de cosmopolitismo vulgar (Karush, 2019: 137-157).

Como un baladista guapo con un público mayoritariamente juvenil y femenino, Favio tenía mucho en común con Sandro y Palito Ortega, pero gracias a sus orígenes en el mundo prestigioso del cine intelectual, su carrera de cantante provocó polémicas y debates. Según *Gente*, Palito y Favio tenían públicos parecidos, pero sus carreras habían seguido trayectorias inversas:

mientras aquel empezó con seguidores populares para paulatinamente sumar fanáticos dentro de los elementos más pudientes, “Favio arrancó desde arriba, para un público seleccionado”.⁸ Su descenso hacia las clases bajas, con sus criterios estéticos supuestamente más bajos, provocó una serie de dudas acerca de su calidad artística. Mientras que *Clarín* encontró una lógica en su popularidad –“hace interpretaciones de profunda carga emocional”–,⁹ el crítico de *La Prensa* lamentaba “verlo tan lejos” de sus logros artísticos como cineasta.¹⁰ Un elemento clave que le permitió distinguirse de sus competidores en el campo de la balada fue la preocupación por la injusticia social que trajo consigo de su carrera cinematográfica. Aunque las letras de sus canciones generalmente pertenecían al género romántico, en las entrevistas y en sus comentarios desde el escenario Favio solía expresar su preocupación por los pobres. Según una reseña de sus actuaciones durante el carnaval de 1969, Favio era un “torturado exponente de la nueva generación, que encuentra tiempo en medio del torbellino carnavalesco para demostrar su preocupación por los temas sociales”.¹¹ Para el periodista, esas demostraciones eran meros gestos simbólicos que apuntaban a aumentar su atractivo popular, una interpretación compartida por el crítico de la revista *Panorama*, que denunció “las torpes demagogias de Favio”.¹² De esa manera, las dudas acerca de la calidad de Favio como cantante y de las preferencias de sus nuevos seguidores fueron acompañadas por preguntas sobre la sinceridad de sus compromisos políticos.

Cuando Favio lanzó su carrera como cantante, ya existían en la Argentina, por un lado, una contracultura naciente ligada a la música rock y, por el otro, un movimiento grande de militantes jóvenes que luchaban contra la dictadura. En este contexto, su imagen musical planteaba una pregunta complicada: ¿era posible que la música pop representara verdaderamente a la juventud? Bajo el título “Faviofobia o Faviofilia”, *Gente* publicó un debate entre un grupo de amigos jóvenes que el periodista afirmó oír. La discusión empieza con la pregunta acerca de si Favio merece su éxito o si se lo debe a su atractivo. De ahí, los participantes toman la cuestión de su autenticidad. Sus defensores enfatizan su origen humilde e insisten en que ofrece “algo diferente”, que sus letras son profundas y que habla directamente del momento actual: “Favio es de ahora y trasmite lo que siente la gente de ahora”. Como respuesta, sus detractores lo

⁸ *Gente*, 30/1/1969, p. 65.

⁹ *Clarín*, 5/7/1969.

¹⁰ *La Prensa*, 4/9/1971.

¹¹ *Dinamís*, 3/1969, p. 80.

¹² *Panorama*, 13-14/1/1970, p. 58.

describen como “pura pose”, un “fenómeno prefabricado” creado por una maquina publicitaria, y califican sus letras como “macanitas, cosas para convencer a la gente de medio pelo”. Además de atacar a su público por su arribismo, los que rechazan a Favio denuncian la insinceridad de su progresismo: “Pretende que sus canciones son canciones de protesta y después va a hablar con Borda [el ministro del Interior] para ofrecerle colaboración al gobierno”.¹³

Consciente de este tipo de críticas, Favio insistió en su propia autenticidad y negó que las discográficas tuvieran la capacidad de imponer los gustos musicales a los consumidores. Aunque de vez en cuando sugirió que había lanzado su carrera en la música pop para conseguir financiamiento para sus películas, con más frecuencia defendió a cantantes populares como Sandro y Palito Ortega. Favio rechazó las jerarquías del gusto que plasmaban el campo cultural: “... si ves mi colección de discos encontrás todos clásicos, óperas, de todo; perfecto, pero a mí también me gusta Atahualpa Yupanqui, Sandro, Serrat y a veces, cuando me levanto pongo un disco de Palito Ortega”. Siguiendo una lógica populista impecable, planteó que “el pueblo no se equivoca”, que se debe apreciar el trabajo de las estrellas populares precisamente por ser populares, “porque si no, caemos siempre en el criterio de que el pueblo está equivocado: que estuvo equivocado cuando lo votó a Perón, cuando la quiso a Evita. El pueblo era merse porque tenía la foto de Evita con una vela”.¹⁴

Para Favio, esta actitud populista estaba ligada a una forma específica del cosmopolitismo. Defendió su versión de la balada como un legítimo estilo popular que era universal y auténticamente local a la vez:

Me interesa recalcar cuánto me gusta la balada, un mensaje popular que viene de lejos; cada uno le da forma y lo devuelve al pueblo de donde salió. Por eso se acompasa con ritmos musicales difíciles de admitir fronteras. Las mías son nacionales por la letra, que capta una modalidad argentina, sentimental, yo diría casi tanguística. No pretenden la protesta, no quieren la trascendencia. Son poesía a nivel popular, sin trampa ni demagogia, el diálogo con la juventud en palabras que se entienden hasta sin cantarse.¹⁵

Esta explicación conciliaba los orígenes transnacionales de la balada con su capacidad de expresar “una modalidad argentina”. En vez de un producto extranjero y comercial que alejaba a los fanáticos argentinos de sus tradiciones

¹³ *Gente*, 13/3/1969, p. 72.

¹⁴ *La Opinión*, 29/4/1973, p. 5. Para Alicia Aisenberg, estas actitudes de Favio constituyen un marcado antiintelectualismo (2010: 117-126).

¹⁵ *Panorama*, 21/1/1969, p. 51.

musicales, la balada era un lenguaje accesible para todos, un estilo que los argentinos podían llenar con su propia sensibilidad. Aun cuando Favio abrazaba los gustos incultos de la mayoría, su fama de artista serio dio credibilidad a la idea de que era algo más que un cantante comercial, que sus letras eran poesía y su música un arte antiguo. Por lo tanto, a diferencia de Palito Ortega y Sandro, era más difícil desestimar a Favio como mersa. Es más, el prestigio que había logrado en el cine hacía que su afiliación con la cultura popular pareciera una elección deliberada, y eso le confería un marcado significado político. Más que las otras estrellas de la música pop, Favio calificaba los gustos populares como cosmopolitas y auténticamente nacionales. Esto era un cosmopolitismo populista que apoyaba el deseo popular de estar al tanto de las corrientes culturales internacionales, a la vez que afirmaba expresar la identidad nacional.

Este cosmopolitismo populista se oía en sus canciones. En “Ding Dong”, Favio canta desde la perspectiva de un hombre que coquetea con una mujer con gustos contrarios: “Si ella dice que The Bee Gees, yo digo The Tremeloes / Si ella dice que los Beatles, yo digo The Rolling Stones”. Por supuesto que la pareja también discrepa sobre los cantantes nacionales: ¡a él le gusta Palito Ortega, pero ella prefiere a Favio! La canción demuestra un aspecto clave del atractivo de Favio: gracias a su trayectoria en un arte más prestigioso y asociado con la sofisticación europea, prometía ofrecer una balada sin estigma que era tan actualizada como el rock británico del momento. En breve, conciliaba los gustos vulgares de la mayoría argentina con la modernidad cosmopolita y, a la vez, se presentaba como argentino auténtico. Según *Gente*, “ofrecía un clima distinto, una letra menos conformista, empalagosa, algo de profundidad, fortaleza, y olor a cosa nuestra”.¹⁶ Resulta difícil encontrar la profundidad, el anticonformismo o la idiosincrasia argentina en canciones como “Ding Dong” o “Fuieste mía un verano”, pero, gracias a su imagen, Favio prometía sortear lo que parecían grietas profundas en la cultura argentina.

Como indican sus comentarios sobre Perón y Evita, Favio era un peronista comprometido y, a partir de 1972, conocido. Ese año se reunió con Perón en España y formó parte de un grupo de políticos y de gente de la farándula que lo acompañó en el vuelo que lo trajo a la Argentina por primera vez desde su caída del poder en 1955. El año siguiente, mientras Ortega expresaba con “Yo tengo fe” el entusiasmo popular por el renacimiento político de Perón, Favio hizo su propia contribución al género: “Estoy orgulloso de mi general”. El peronismo de Favio se basaba en un apego emocional al pueblo y empatía por

¹⁶ *Gente*, 30/1/1969, p. 64.

los que sufren. En la letra, afirmó que “si un niño llora, me pongo a llorar”, y se autodenominó “loco de amor a la gente”. Así como no tenía interés en cantar canciones de protesta, Favio abrazaba un peronismo casi apolítico, con raíces en valores morales, universales. Como ha dicho Pujol, las adhesiones musicales de Ortega y Favio parecían probar que la vuelta del peronismo al poder era materia de “consenso amplio”, y le prestó un aura de “normalidad” (Pujol, 2019: 161).

Juan Moreira: El cosmopolitismo populista llega al cine

La contribución más importante de Favio a este momento decisivo de la historia argentina fue su *Juan Moreira*, la película que marcó su retorno como director de cine. Durante los meses en que los argentinos experimentaban el optimismo triunfante del mandato breve de Cámpora y el siguiente descenso vertiginoso hacia la polarización y la violencia política, millones de ellos colmaron los cines para ver la película de Favio. Ampliamente apreciada por su relevancia en ese momento, *Juan Moreira* logró unificar a los argentinos al sobrepasar las líneas ideológicas, de generación y clase por medio del mismo cosmopolitismo populista que Favio había articulado en su carrera como cantante.

Juan Moreira se inscribe dentro de un *boom* de películas históricas y nacionalistas ambientadas en el campo argentino durante el siglo diecinueve. Torre Nilsson, el maestro de Favio, había lanzado la serie en 1968 con su versión del *Martín Fierro*. Sus siguientes dos obras fueron películas biográficas que celebraban a héroes de la guerra de independencia: *El santo de la espada* (1970), sobre José de San Martín, y *Güemes, la tierra en armas* (1971). Tanto los temas y ambientes de estas películas como sus públicos significaron un cambio de rumbo para Torre Nilsson, el especialista en el cine de autor. Todas fueron vistas por millones: *Martín Fierro* fue la única película doméstica entre las más taquilleras de la Argentina en 1968, y se transmitió por televisión nueve meses después de su estreno. *El santo de la espada* fue la película más taquillera de la Argentina entre 1970 y 1972, y sobrepasó incluso el éxito de Hollywood *Love Story* (Rocha, 2017: 51-58). Aunque recibieron críticas diversas, la reputación de Torre Nilsson les otorgó un cierto prestigio, tal como lo hicieron sus bandas sonoras, compuestas por Ariel Ramírez, un ícono de la rama más erudita de la música folklórica. Sin embargo, las películas fueron objeto de críticas fuertes por intelectuales y cineastas de izquierda, que acusaron a Torre Nilsson de ofrecer una versión despoltizada del pasado, en el caso del *Martín Fierro*, y de homenajear a las fuerzas militares en el caso de las dos épicas de la independencia. Según

muchos críticos, esas películas apoyaban a la dictadura, aunque de hecho fueron bien recibidas por todos los sectores de la sociedad argentina.¹⁷ Es posible que Favio haya tomado la idea de hacer *Juan Moreira* del *Martín Fierro* de Torre Nilsson, en el que interpretó un papel pequeño. De todos modos, la trilogía de Torre Nilsson y otras películas estrenadas en esos años mostraron el amplio público que atraía el cine histórico-nacionalista. Sin saber qué pensaba Favio sobre los mensajes políticos de las películas de su maestro, podemos decir que el género le ofreció una manera de volver al cine sin perder su público masivo y sin renunciar a su estilo populista.

Con un guion escrito por el hermano de Favio, Zuhair Jury, *Juan Moreira* rompió con el modelo de Torre Nilsson para profundizar el mensaje populista implícito en la historia del gaucho rebelde. Hasta cierto punto, este populismo fue el resultado de la elección de material original. A diferencia del *Martín Fierro*, un poema que se había interpretado como la expresión de la esencia nacional, *Juan Moreira* fue una novela folletinesca con escenas de violencia espectacular, un género que cabía perfectamente en la nueva preferencia de Favio por lo popular. En comparación con Torre Nilsson, Favio se enfocaba menos en los aspectos folklóricos de la vida del gaucho y más en sus intentos de lidiar con un sistema político corrupto (Aguilar, 2002: 24). Como han mostrado Laura Cucchi y Juan Pablo Fasano, la película de Favio también rompió con la novela en ciertos aspectos claves (2015: 1-28). Si bien en la versión original de Gutiérrez Moreira es un gaucho pacífico, contento e independiente que solo se lanza a la criminalidad cuando es víctima de un Estado caprichoso, al Moreira de Favio lo persiguen por ser de clase baja, como alguien que cuida el ganado ajeno. Su persecución, de hecho, empieza cuando enfrenta a un grupo de políticos urbanos y soberbios afiliados al Partido Nacionalista de Bartolomé Mitre. Para Favio, Moreira es una suerte de bandido social, un héroe popular cuyas proezas se celebran en canciones y cuentos. En los diarios, la publicidad para la película le dio forma explícita a este mensaje: “¡Su voz es un grito que clama justicia!”.¹⁸ De esta manera, la película construye una oposición clara entre el pueblo y sus opresores, un binarismo moral que se ve especialmente en la representación de los indígenas en la película. Si bien en la novela Moreira lucha contra los indios, en la película le dan refugio, y él se expresa específicamente sobre las injusticias que padecen.

¹⁷ Por ejemplo, el crítico Agustín Mahieu defendió *El santo de la espada* al calificarla como “obra de todos”. *Cine & Medios*, n° 4, 1970, p. 2.

¹⁸ *Clarín*, 25/5/1973, p. 5.

Por su binarismo moral, la película de Favio se encuentra dentro de la tradición del melodrama popular, elemento ubicuo en la cultura popular argentina desde principios del siglo veinte. Como en otros textos melodramáticos, la rebelión violenta de Moreira contra las élites malas está acompañada en la película por momentos sentimentales y de exceso emocional. Por ejemplo, cuando muere el hijo de Moreira, Favio se detiene en su frustración al no poder asistir al velorio por la presencia de los gendarmes armados que quieren arrestarlo. Este aspecto melodramático debe haber atraído al público popular, pero también permitía la expresión de ciertos mensajes políticos. Como he planteado, el melodrama popular de las letras de tango, las radionovelas y las películas de las décadas de 1920 y 1930 fomentaba el conformismo y el fatalismo: en estos cuentos, las víctimas pobres de la explotación en manos de gente rica no tenían otra opción que aceptar su destino. Aun así, los cuentos melodramáticos también expresaban un clasismo contrahegemónico. En parte, el atractivo poderoso del peronismo para con los pobres se debía a la utilización de lenguajes e ideas extraídos de este tipo de melodrama popular (Karush, 2013). Por medio de una estética melodramática y una clara división moral entre opresores, élites y el pueblo, Favio creó una película que resonaba con elementos claves dentro del peronismo en el momento preciso en que el movimiento experimentaba su resurgimiento.

Favio indudablemente creía que su *Juan Moreira* se adaptaba al momento, e implícitamente vinculó el atractivo popular de la historia a la demanda generalizada por la vuelta de Perón. Como le dijo a un periodista durante la filmación: “el pueblo está buscando hombres nuevos, hombres como Moreira, capaces de rebelarse contra lo corrompido”.¹⁹ Y Héctor Cámpora parecía estar de acuerdo. En su discurso de investidura, Cámpora felicitó a la juventud que “supo responder a la violencia con la violencia y oponerse, con la decisión y el coraje de las más vibrantes epopeyas nacionales, a la pasión ciega y enfermiza de una oligarquía delirante” (citado en Svampa, 2003: 395). Cámpora parecía aludir a la película de Favio cuando celebró a la juventud que había liderado la resistencia a la dictadura. Aun así, el éxito taquillero de la película indica que su representación de la rebelión depurativa atraía a un público amplio que no se reducía a la izquierda militante.

Además de su mensaje populista, *Juan Moreira* ofrecía una versión bastante cosmopolita del nacionalismo cinematográfico en boga. Tal como lo hizo con sus baladas, Favio les ofreció a los consumidores argentinos un producto cul-

¹⁹ *Clarín*, 5/10/1972, p. 12.

tural actualizado, en diálogo con las tendencias modernas internacionales. Al principio, quería asignar el papel de Moreira al actor japonés Toshiro Mifune, y aunque terminó eligiendo a Rodolfo Bebán, Favio mencionó el plan en varias entrevistas y así señaló su intención de aplicar elementos extraídos del cine global a las fuentes argentinas.²⁰ Mifune era conocido por interpretar el papel de un *samurái* en muchas películas, incluso en *Los siete samuráis* (1954) de Akira Kurosawa, que había sido objeto de una *remake* en forma de un *western* de Hollywood, *Los siete magníficos* (1960). Mencionar a Mifune en relación con Moreira le permitió a Favio asimilar al gaucho dentro de una tradición internacional que incluía a samuráis y *cowboys*. Con un presupuesto importante y filmando en *eastmancolor*, Favio quería que su *Juan Moreira* fuera “accesible a la comprensión masiva”, y como bien lo sabía, las masas argentinas acostumbraban a ver películas de Hollywood.²¹ Como ha señalado Gonzalo Aguilar, “ir a ver *Juan Moreira* era como asistir a un *western* pero nacional” (Aguilar, 2007; Oubiña y Aguilar, 1993: 105). Las pulperías de las pampas se parecían mucho a los *saloons* del viejo Oeste, y varias escenas dejaban entrever la influencia clara de los *spaghetti westerns* de Sergio Leone. Según Juan Carlos Desanzo, que fue director de fotografía de la película, Favio interrumpió la filmación para mirar *westerns* de Hollywood por televisión con el propósito de aprender cómo filmar “el ingreso de tres tipos a caballo a un pueblo”.²² Del mismo modo, aunque la banda sonora orquestal y coral, compuesta por Pocho Leyes y Luis María Serra, no estaba totalmente desprovista de los elementos folklóricos incluidos en la música que Ariel Ramírez compuso para el *Martín Fierro* de Torre Nilsson, en general era una música de película épica pero más genérica.

Aunque su película fuera un *western* argentino, Favio no había abandonado sus ambiciones artísticas. Estas ambiciones se veían, quizás, más claramente en dos momentos en que la película se apartaba de su estilo realista: una escena en que Moreira juega al truco con la muerte, y la última imagen, en que un Moreira muerto parece levantarse para adoptar una postura icónica de lucha. En parte como resultado de esos elementos, la película no solamente ganó un público masivo, sino también cosechó el apoyo de los críticos. *La Prensa* la calificó como “un film de impresionante belleza visual y sonora”, y el crítico de *Clarín* vio “una visión delicada, intensa y lírica” y “una jerarquía desacostum-

²⁰ *Gente*, 2/1/1969, p. 18.

²¹ *Clarín*, 5/10/1972, p. 12.

²² Claudia Punto Videos. Entrevista de Jazmín Stuart a Juan Carlos Desanzo (2017). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm3fNMFrUxg>.

brada en el cine argentino”.²³ Como planteó Agustín Mahieu en *La Opinión*, Favio había logrado la combinación de sus dos públicos: *Juan Moreira* es “una obra de elevado nivel artístico que apunta hacia un camino popular”.²⁴ Justo cuando asumió la presidencia Héctor Cámpora y restauró la esperanza de muchos de que la Argentina pudiera superar las divisiones sociales y la violencia política, *Juan Moreira* parecía superar la profunda división entre las culturas alta y popular.

Sin embargo, el mensaje político de la película no era tan claro. Tanto en la novela como en la película, Moreira cambia de bando político, del Partido Autonomista de Adolfo Alsina a los nacionalistas de Mitre. En sintonía con su esfuerzo de hacer de Moreira un héroe popular, Favio minimiza el oportunismo del personaje y le da un motivo moral: se afilia a los mitristas cuando se niega a realizar un asesinato político. Aun así, Moreira no logra traducir su rebelión en una postura política eficaz. Al contrario, se deja manipular por políticos sin escrúpulos de los dos lados del conflicto partidario. Se ha discutido si la incoherencia política de Moreira constituye una contradicción o debilidad en la película, o si bien refleja el intento de Favio de describir un héroe más complicado, con defectos.²⁵ En ese momento, los intelectuales de izquierda reconocían la simpatía de Favio para con el hombre común, pero les costaba encontrar un mensaje político útil en la película. En una mesa redonda publicada en la revista del Partido Comunista, *Cuadernos de Cultura*, Raúl Serrano admitió que el público podría “identificarse con esa última imagen cheguevaresca de Moreira y salir pensando que efectivamente era un representante de lo popular”, pero le preocupaba el hecho de que la película no ofreciera ninguna crítica a Moreira por haber permitido que unos políticos antipopulares se aprovecharan de él. Abelardo Castillo estaba de acuerdo en que la película mostraba a Moreira como “un pobre tipo utilizado por distintas facciones políticas sin saber de qué se trata”. El mensaje de la película, concluyó, era confuso: “Juan Moreira, ¿para qué lado patea?”²⁶

Yo diría que la postura política de Favio en *Juan Moreira* reflejaba las mismas actitudes que determinaron su carrera como cantante. Así como la balada era un género cosmopolita al que él pudo imprimir una sensibilidad argentina, la historia del gaucho le ofreció la oportunidad de hacer un *western* argentino. En ambos casos, el mensaje que quería transmitir no se expresaba en una de-

²³ *La Prensa*, 25/5/1973; *Clarín*, 25/5/1973, p. 4.

²⁴ *La Opinión*, 25/5/1973, p. 3.

²⁵ Un tratamiento sutil de esta cuestión lo realizan Oubiña y Aguilar (1993: 106-109).

²⁶ *Cuadernos de Cultura*, 7-8/1973, p. 29.

claración explícita de principios políticos, sino en lo que él llamaba “poesía a nivel popular”. La película celebraba a un héroe popular mientras legitimaba las preferencias estéticas de las masas. Este gesto populista estaba en sincronía perfecta con la manera en que Favio describía su propio peronismo:

Yo más que un director peronista, soy un peronista que hace cine, toca la guitarra, ama a su compañera, hace locuras, fundamentalmente un peronista. Además, siempre digo que en materia de artes yo soy un lumpen, un tipo que se coló por la ventana de la cinematografía y de muchas de las expresiones artísticas. Lo que siento es que el único autorizado para organizar la cultura es el pueblo, el público.²⁷

Su peronismo, en otras palabras, era una expresión de su identificación fundamental con el pueblo, su decisión consciente de situarse en el lado bajo de la división entre la cultura alta y la popular. La política de Favio implicaba una ingenuidad voluntaria, un compromiso con la idea de que el mundo estaba compuesto por un pueblo unido y sus enemigos anónimos. O, para decirlo de otro modo, el arte de Favio, y hasta su apoyo al peronismo, era no-partidista.²⁸ Como resultado de esta actitud, *Juan Moreira* admitía lecturas múltiples. Algunos argentinos podían interpretarla como una demanda para la justicia social, mientras que otros la veían más bien como un ataque a la corrupción política. Los militantes de izquierda podían ver la película, como parece haber hecho Cámpora, como una celebración de la violencia política popular, mientras que otros veían en ella solamente un abrazo a una identidad nacional arraigada en la cultura popular.

Epílogo: Ezeiza y el fin del sueño

La creencia de Favio y de muchos argentinos en el poder unificador del peronismo empezó a desbaratarse de forma dramática el 20 de junio de 1973, un mes después del estreno de *Juan Moreira*. Ese día, en las afueras del aeropuerto internacional en Ezeiza, una manifestación masiva para celebrar la vuelta definitiva de Perón —una de las reuniones políticas más grandes de la historia argentina— terminó en un estallido de violencia cuando francotiradores de la

²⁷ *La Opinión*, 29/4/1973, p. 5.

²⁸ La versión más conocida de este sentimiento viene de la novela *No habrá más penas ni olvido* (1978), de Osvaldo Soriano: “Si yo nunca me metí en política, siempre fui peronista”. Años después, Favio puso la misma frase en boca del boxeador José María Gatica en su película biográfica *Gatica, el mono* (1993).

derecha peronista abrieron fuego contra jóvenes de la izquierda y mataron a 13 personas e hirieron a centenares. A Favio lo había convocado el ministro de Bienestar Social, José López Rega, para organizar el espectáculo, y estaba sosteniendo el micrófono cuando empezaron los tiros. Pidió calma varias veces, leyó mensajes que le entregaron los organizadores y se dirigió a una columna de seguidores de los Montoneros y las FAR para pedirles que frenaran su avance para que no se convirtieran en blanco de los francotiradores. También hizo referencia ocasional a “nuestros enemigos”, lo que sugiere que a lo mejor se imaginaba que los autores de la violencia eran antiperonistas. En una entrevista con *El Descamisado*, una revista de la izquierda peronista, Favio se defendió e insistió en que su único motivo era evitar una masacre. Además, dijo que cuando vio a algunos hombres torturando a prisioneros en el hotel del aeropuerto, había garantizado su liberación y, probablemente, salvado sus vidas con la promesa de no revelar los nombres de los torturadores.²⁹ La participación de Favio en el evento habla de su ingenuidad política, ya que parece no haber apreciado la profundidad de la división entre las alas derecha e izquierda del movimiento. Su negativa a tomar partido en el conflicto lo dejó incapaz de analizar los eventos: “No voy a tomar partido por ninguna de las ramas. Soy peronista y solo reconozco un conductor, que es el general Perón. Es muy triste lo que pasó y no tomo partido por nadie, ni cederé a presiones” (citado en Csipka, 2013). Para ser justos, Favio no fue el único al que le costaba entender el conflicto fundamental que destrozaba el peronismo por dentro. De hecho, Ezeiza fue el momento en que esas tensiones latentes entraron en la esfera pública por primera vez (Franco, 2012: 50).

Después de Ezeiza, Perón respaldó a la derecha, y en los siguientes meses el peronismo y finalmente la nación misma se vieron desgarrados por la violencia política. La masacre de Ezeiza y los siguientes acontecimientos no solamente demostraron el alcance de las rupturas internas dentro del peronismo, también demostraron los límites del cosmopolitismo populista de Leonardo Favio. Los argentinos de todas las clases sociales seguían disfrutando de su música y de *Juan Moreira*, pero esas preferencias culturales por sí solas no podían superar las divisiones políticas del país.

Primero como cantante popular y después con la película *Juan Moreira*, Leonardo Favio armó un cosmopolitismo populista que satisfacía el deseo de estar a tono con las tendencias modernas, mientras subrayaba el valor y la au-

²⁹ *El Descamisado* 7 (3/7/1973). Disponible en: <http://www.ruinasdigitales.com/descamisado/favioquierexplicar117/> (consultado el 30 de julio de 2020). Ver también Verbitsky (2007), Grassi (2015) y Csipka (2013: 203-234).

tenticidad nacional de la cultura plebeya. Su arte, capaz de construir un puente entre lo popular y lo erudito, contribuyó decisivamente a la unificación cultural que se experimentaba en la Argentina de 1973. Pero gracias a la ambigüedad de sus mensajes políticos, esta unificación no pudo sobrevivir la intensificación de la división y la violencia política.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel y Buch, Esteban (2016). *La marchita, el escudo y el bombo: una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*. Buenos Aires: Planeta.
- Aguilar, Gonzalo (2002). “Leopoldo Torre Nilsson: Un cineasta entre escritores”. En Vieites, María del Carmen (comp.), *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*. Buenos Aires: Altamira.
- (2007). “Juan Moreira de Leonardo Favio: En busca del pueblo”. *La Fuga* 5. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307/>.
- Aisenberg, Alicia (2010). “Cine popular y compromiso político: Leonardo Favio en los años 70”. En Moguillansky, Marina y Molfetta, Andrea (eds.), *Teorías y prácticas audiovisuales: actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Buenos Aires: Teseo.
- Anchou, Ángeles (2016). “‘El Rock con Perón’: movimiento juvenil de contracultura y las Brigadas de la Juventud Peronista en el Festival de la Victoria Peronista, 31 de marzo 1973”. V Congreso de Estudios sobre el Peronismo, 1, 2 y 3 de septiembre, Resistencia, Chaco.
- Carassai, Sebastián (2014). *The Argentine Silent Majority: Middle Classes, Politics, Violence, and Memory in the Seventies*. Durham: Duke University Press.
- Csipka, Juan Pablo (2013). *Los 49 días de Cámpora: Crónica de una primavera rota*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cucchi, Laura y Fasano, Juan Pablo (2015). “Vidas y muertes de Juan Moreira. De Gutiérrez a Favio”. *Imagofagia*, n° 11, abril, pp. 1-28.
- Franco, Marina (2012). *Un enemigo para la nación: Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Galasso, Norberto (2015). *Leonardo Favio*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Grassi, Ricardo (2015). *El Descamisado. Periodismo sin aliento*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Karush, Matthew B. (2013). *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida, 1920-1946*. Buenos Aires: Ariel.
- (2019). *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina: del Gato Barbieri a Piazzola, Mercedes Sosa y Santaolalla*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lvovich, Daniel (2020). “¿Cerca de la revolución? Datos cuantitativos e interpretaciones de las encuestas sobre las distintas modalidades de apoyo a la violencia revolucionaria en Argentina, 1970-1973”. *Izquierdas*, nº 49, junio, pp. 952-967.
- Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo (1993). *De cómo el cine de Leonardo Favio contó el dolor el dolor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*. Buenos Aires: Nuevo Extremo.
- Pujol, Sergio (2019). *El año de Artaud: Rock y política en 1973*. Buenos Aires: Planeta.
- Rocha, Carolina (2017). *Argentine Cinema and National Identity, 1966-1976*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Siskind, Mariano (2014). *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern.
- Svampa, Maristella (2003). “El populismo imposible y sus actores 1973-1976”. En James, Daniel (dir.), *Nueva Historia Argentina, 1955-1976*, t. IX. Buenos Aires: Sudamericana.
- Verbitsky, Horacio (2007). *Ezeiza*. Buenos Aires: De Bolsillo.

Sobre lxs autorxs

Lila Caimari es investigadora principal del Conicet y profesora en la Universidad de San Andrés, en Buenos Aires. Es autora de numerosos artículos y capítulos de libros sobre la historia social y cultural argentina. Sus trabajos sobre la cuestión criminal incluyen libros como *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1949* (Siglo XXI, 2004) y *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires (1920-1945)* (Siglo XXI, 2012, traducido al inglés por University of California Press, 2016). Su último libro, *La vida en el archivo* (Siglo XXI, 2017), reúne ensayos sobre la práctica cotidiana de la investigación histórica. Actualmente investiga sobre prensa y circulación informativa en América Latina.

Ivonne Vanessa Calderón Rodríguez es historiadora y magíster en Historia por la Universidad Industrial de Santander, Colombia. Ha realizado estudios sobre la radio como herramienta de alfabetización rural en Colombia y sobre la influencia de la Iglesia católica en movimientos sindicales en el mismo país durante el siglo pasado. Actualmente realiza sus estudios doctorales en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República con la tesis “Buenos vecinos en el dial: la intervención de la Oficina de Asuntos Interamericanos en la radiofonía uruguaya, 1940-1946”. Es también investigadora asociada e integrante del grupo “Medios, cultura y política” de la Facultad de Información y Comunicación de la misma universidad, donde participa, además, en el desarrollo de los proyectos “La televisión uruguaya

en clave comparativa. Institucionalidad, censura y programación durante la dictadura y la transición (1973-1990)” y “Una voz desde la otra orilla: cultura y política a través de Radio Colonia”.

Matthew B. Karush es jefe del Departamento de Historia en la Universidad de George Mason en Estados Unidos y, desde 2015, dirige la publicación *Journal of Social History*. Hizo su doctorado en la Universidad de Chicago en 1997. Ha publicado varios libros sobre la historia política y cultural argentina, entre los que se incluyen *Músicos en tránsito: La globalización de la música popular argentina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2019) y *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida, 1920-1946* (Buenos Aires: Ariel Historia, 2013). Actualmente, está escribiendo una historia cultural de la Argentina moderna, y es codirector de Hearing the Americas, un proyecto digital sobre las primeras décadas de la industria discográfica.

Mirta Zaida Lobato es doctora en Historia por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesora consulta en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Su área de investigación es el mundo del trabajo (instituciones estatales laborales, cultura obrera, género y comunidades obreras). Fue fundadora y miembro del Consejo de Dirección de *Entrepasados* (revista de historia) y de *Mora* (revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género). Ha recibido varios premios y reconocimientos, entre ellos la beca Guggenheim (2006). Ha sido profesora en universidades del país y en el extranjero. Es autora, entre otros libros, de *Infancias argentinas* (Edhasa, 2019), *La prensa obrera* (Edhasa, 2009), *¿Tienen derechos las mujeres? Política y ciudadanía en la Argentina del siglo XX* (Capital Intelectual, 2008), *Historia de las trabajadoras en la Argentina, 1869-1960* (Edhasa, 2007) y *La vida en las fábricas. Trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970)* (Prometeo, 2001).

Leonardo Affonso de Miranda Pereira es profesor del Departamento de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (PUC-Rio). Sus investigaciones se centran en el ocio y el asociacionismo recreativo de los trabajadores y en la historia urbana de Río de Janeiro entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Es autor de *O carnaval das letras. Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX* (Campinas, Ediciones de la UNICAMP, 2004), *Footballmania. Uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938)* (Río de Janeiro, Nova Fronteira, 2000) y *A cidade que*

dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933) (Campinas, Ediciones de la UNICAMP, 2020).

Ricardo Pérez Montfort es doctor en Historia de México por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es investigador titular en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, desde hace más de treinta años. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel III. Sus temas de estudio han sido la historia y la cultura de México y América Latina durante los siglos XIX y XX. Sus libros más recientes son: *Tolerancia y prohibición. Aspectos de la historia social y cultural de las drogas en México, 1840-1940* (Random House, México, 2016), *Historia del México contemporáneo, 1810-2010*, vol. 4: *La Cultura* (Fondo de Cultura Económica/MAPFRE, México, 2016) y *Lázaro Cárdenas. Un mexicano del siglo XX*, vols. 1 y 2 (Random House, México, 2018, 2019). En 2020 recibió el Premio Georg Forster de Investigación Social, otorgado por la Fundación Alexander von Humboldt, en Alemania.

La **Colección Humanidades** de la Universidad Nacional de General Sarmiento reúne la producción relacionada con las temáticas de historia y filosofía, enmarcadas en las líneas de investigación de la Universidad, siempre en vinculación con el desarrollo de nuestra oferta académica y con nuestro trabajo con la comunidad.

Este libro ha sido concebido como una herramienta para desarmar categorías del campo historiográfico a partir de enfocar problemas que enlazan la cultura y la política entendida en un sentido amplio. Aspira a indagar, a partir de una diversidad de escalas y recortes espaciales y temporales, hipótesis transversales sobre los vínculos recíprocos entre ambas dimensiones. Reúne seis artículos de reconocidos investigadores. En los trabajos de Leonardo Pereira y Ricardo Pérez Montfort, las características materiales y culturales de Río de Janeiro y la ciudad de México y los procesos de modernización que atravesaban constituyen el eje de la indagación. Las contribuciones de Lila Caimari e Ivonne Calderón cambian la escala e incorporan el problema de la circulación y las conexiones entre distintos contextos, con foco en Buenos Aires, Montevideo, Europa y Estados Unidos. Mirta Zaida Lobato se interroga sobre la forma en que se construyó la representación del trabajador del norte de la Argentina, como metonimia de la explotación. Finalmente, Matthew B. Karush centra su análisis en la película *Juan Moreira*, su director Leonardo Favio y las circunstancias políticas que atravesaba la Argentina en el momento de su estreno.



Colección Humanidades

Universidad Nacional
de General Sarmiento 



Libro
Universitario
Argentino

