

“Las fiestas del arte y la democracia”. Conexiones artístico-políticas en el mundo de la radio porteña durante los primeros años de la Segunda Guerra Mundial (1939-1942)

“The Festivals of Art and Democracy.” Artistic-Political Connections in the Buenos Aires Radio World during the Early Years of World War II (1939-1942)

Paula Martinez Almudevar*

Resumen: Este trabajo estudia los acercamientos de aquellos varones y aquellas mujeres artistas, populares por triunfar en el mercado del entretenimiento masivo, a las discusiones y posiciones antitotalitarias y antifascistas. Se analizan los intercambios y las conexiones que las agrupaciones de artistas de radio tuvieron con otros colectivos artísticos organizados por diversas causas a partir del estallido de la guerra en 1939. Se aborda la prensa de masas, como el diario *Crítica*, el periódico comunista *La Hora* y las revistas de espectáculo *Sintonía*, *Antena* y *Radiolandia* para describir quiénes participaban u organizaban los festivales solidarios, frente a qué causas se movilizaban y cuáles eran los sentidos que esos varones y mujeres le daban a lo que acontecía en el Viejo Mundo y a lo que significaba su participación en ese tipo de eventos. De ese modo, este trabajo busca recuperar el impacto que tuvieron los primeros años de la Segunda Guerra Mundial en las opiniones, acciones y posicionamiento de los y las artistas de la cultura masiva y qué conceptos utilizaron para describirlos.

Palabras claves: artistas de radio; antitotalitarismo; experiencia.

Abstract: This study aims to analyze the involvement of male and female artists, renowned for their success in the Argentine mass entertainment market, in the anti-totalitarian and anti-fascist

* Doctoranda en Historia por la Escuela IDAES y magíster en Historia por la Escuela IDAES. Profesora de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y becaria doctoral de CONICET, Argentina. E-mail: paulamalmudevar@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0947-7350>.

discussions and positions taking place in the city of Buenos Aires. It examines the exchanges and connections that radio artist groups had with other Buenos Aires-based artistic collectives organized around various causes following the outbreak of war in 1939. The analysis focuses on mass media sources such as the newspaper *Crítica*, the communist publication *La Hora*, and entertainment magazines like *Sintonía*, *Antena*, and *Radiolandia*. These sources are used to identify who participated in or organized solidarity festivals, the causes they mobilized for, and the meanings these men and women attributed to events in the Old World and their involvement in such activities. In this way, the study seeks to recover the impact of the early years of World War II on the opinions, actions, and positions of mass culture artists, as well as the concepts they used to describe these dynamics.

Keywords: Radio artists; Antitotalitarianism; Experience.

PARA FINALES DE 1942, el diario *Crítica* de la ciudad de Buenos Aires publicó durante varios días una serie de pequeñas notas sobre algunos festivales que varias “asociaciones democráticas” realizaban en beneficio a la “Cruz Roja Aliada”.¹ Entre ellas se encontraban la Agrupación de Ayuda Periodística Antinazi y la Agrupación Gente del Espectáculo Público de ayuda a los pueblos agredidos por el nazifascismo. Ambas fueron creadas en conjunto y compartían la misma oficina en el centro de la ciudad. Mientras que la primera era presidida por el periodista Guillermo Salazar Altamira, de reconocida trayectoria en los círculos antifascistas porteños,² la segunda estaba encabezada por Fernando Ochoa, un reconocido actor radial de la época y dirigente gremial de la Asociación Argentina de Artistas de Radio.³ Similares informaciones se publicaron en el periódico comunista *La Hora*, respecto a la realización de los festivales. Al igual que *Crítica*, la prensa partidaria los describía como eventos “democráticos” que buscaban recaudar fondos para las víctimas del “nazifascismo”.⁴ Por su parte, las revistas radiales habían publicitado muy escuetamente la creación de ambas asociaciones y la realización de la primera reunión “antitotalitaria”⁵ de artistas y periodistas. Bajo ese mote, los *magazines* también le otorgaban un sentido político concreto al origen de ambas agrupaciones.

Muchas investigaciones han analizado para este periodo cómo fueron las asociaciones y relaciones de sociabilidad entre artistas e intelectuales que, con diferentes trayectorias y experiencias políticas en el mundo de las izquierdas confluyeron en los espacios antifascistas de la época.⁶ No obstante, este trabajo se pregunta por las y los artistas de la cultura

1 A BENEFICIO de los aliados. *Crítica*, 16 dic. 1942.

2 BISSO, Andrés. Argentina Libre y Antinazi. Dos revistas en torno de una misma propuesta político-cultural del antifascismo argentino (de la Segunda Guerra Mundial a la inmediata postguerra, 1940-1946). *Temas de Nuestra América*, v. 25, n. 47, p. 63–84, 2009.

3 LA REUNIÓN antitotalitaria de artistas y periodistas. *Radiolandia*, n. 719, 27 dic. 1941.

4 LA POBLACIÓN democrática de la capital se volcará en el L. Park. *La Hora*, 23 dic. 1942.

5 LA REUNIÓN antitotalitaria de artistas y periodistas. *Radiolandia*, n. 719, 27 dic. 1941.

6 DEVES, Magalí. El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAP): representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino. *A Contra Corriente*, v. 10, n. 2, 2013. DEVES, Magalí. **Guillermo Facio Hebequer**: entre el campo artístico y

de masas durante este período. Es decir, por los varones y las mujeres que se volvieron populares en el mercado del entretenimiento masivo, más específicamente en la radio, que no tenían una militancia política y no hacían de su trabajo artístico un trabajo militante pero que también se acercaron a las discusiones y espacios vinculados al antifascismo, como fue la mencionada la Agrupación Gente del Espectáculo Público de ayuda a los pueblos agredidos por el nazifascismo. Para iluminar ese proceso, se analizarán los intercambios y las conexiones que las agrupaciones de artistas de radio tuvieron con otros colectivos artísticos organizados por diversas causas a partir del estallido de la guerra en 1939. Con ello, se busca identificar cómo ciertos discursos y prácticas políticas vinculadas al mundo de las izquierdas y a una cultura antifascista⁷ permearon en los espacios y sujetos de un mundo del espectáculo donde sus figuras populares no debían exponer posiciones políticas u opiniones sobre la realidad.⁸

Al suspender la premisa sobre la supuesta apoliticidad de las y los artistas, he podido constatar en otro trabajo la existencia de un concreto compromiso político y la participación en organizaciones antitotalitarias del actor radial Fernando Ochoa.⁹ En esta ocasión me interesa proponer como hipótesis que, además de él, fueron varios las y los artistas, principalmente de radio, que participaron y se expresaron públicamente en defensa de la “democracia y la libertad”, consigna asociada principalmente a los grupos antifascistas cercanos al Partido Comunista. El análisis sensible de los artículos periodísticos que cubrían los festivales solidarios da cuenta de cómo los debates políticos permearon en algunas figuras populares del entretenimiento masivo. Si bien esas declaraciones aparecen en la prensa de manera individualizada, la forma en la que cada artista exponía su testimonio reforzaba la idea de que se trataba de un reclamo colectivo, configurando así un “nosotros” que podía extender a otros artistas como así también a la sociedad civil en su conjunto.

Específicamente este trabajo centra su atención en algunos acontecimientos que tuvieron lugar entre el comienzo de la contienda bélica europea en septiembre de 1939 y diciembre de 1942. La cada vez mayor importancia del medio radiofónico para comunicar los avances y pormenores de la contienda encendieron las alarmas de las autoridades competentes, quienes comenzaron a imprimir un mayor control sobre las emisoras y sus programaciones. A ello se le sumaba que una gran cantidad de artistas llegaban escapando del conflicto y comenzaban a competir laboralmente con los artistas locales. Esas transformaciones en el

la cultura de izquierdas. Buenos Aires: Prometeo, 2020. MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (comp.). **Atrapados por la imagen: arte y política en la cultura impresa argentina.** Buenos Aires: Edhasa, 2013. PRA-DO ACOSTA, Laura. **Obreros de la cultura: artistas, intelectuales y partidos comunistas en el Cono Sur. Décadas de 1930 y 1940.** Bernal: Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, 2024. ROSSI, María Cristina. **Impacto del discurso siqueriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos.** Actas II Jornadas de Historia de las Izquierdas. Buenos Aires: Cedinci, 2002.

7 PASOLINI, Ricardo. **Los marxistas liberales: antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX.** Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

8 GAYOL, Sandra. Panteones populares, cultura de masas y política de masas: la biografía póstuma de Carlos Gardel. **Revista M**, v. 1, n. 1, p. 53-76, 2016.

9 MARTINEZ ALMUDEVAR, Paula. Gauchos extranjerizantes: nuevas experiencias políticas en la radio a partir de la trayectoria del actor Fernando Ochoa. Buenos Aires, 1939-1942. **Prácticas de Oficio**, n. 30, p. 23-37, 2023.

mundo de la radio porteña y en las posibilidades laborales despertaron sentidos y posiciones contrapuestas, al calor de la cada vez mayor proliferación de grupos nacionalistas, por un lado, y espacios y festivales antifascistas y “democráticos”, por el otro.

Para ello se indagará en las experiencias asociacionistas previas de las y los artistas respecto a los posicionamientos frente al conflicto bélico y cómo las mismas fueron cambiando a medida que la guerra se extendía en el tiempo y el espacio. Asimismo, se pone el foco en la campaña en defensa de los artistas nacionales para dar cuenta de los sentidos atribuidos a ese reclamo. Luego, se propone describir quiénes participaban u organizaban los festivales solidarios, frente a qué causas se movilizaban y cuáles eran los sentidos que esos varones y mujeres le daban a lo que acontecía en el Viejo Mundo y a lo que significaba su participación en ese tipo de eventos. Por último, se exponen los conflictos que tuvieron lugar en estos festivales provocados por la censura policial a dos figuras populares de la radio, evidenciando como algunos sujetos sin una trayectoria política concreta se volvían un blanco de persecución en el marco de los festivales por la libertad y la democracia.

El impacto de la guerra en las experiencias laborales y políticas de las y los artistas de radio

LA RADIO APARECE en el éter de la ciudad de Buenos Aires el 20 de agosto de 1920. Sin embargo, su desarrollo más prominente se produjo a partir de finales de esa década. Las emisoras, que habían comenzado tímidamente en habitaciones de casas particulares en los barrios residenciales de la ciudad, comenzaron a mudarse al centro porteño durante los primeros años de la década de 1930. Reacondicionaron edificios de categoría, instalaron mejores transmisores y ampliaron la programación artística, fueron acompañados por las marcas comerciales que veían en la publicidad radial, una estrategia de ventas muy redituable.¹⁰ Además, la contratación de artistas populares les permitía a las diferentes emisoras garantizar el éxito de sus programas y atraer a más y mejores marcas que quisieran publicitar sus productos.

Si bien el mercado del entretenimiento porteño tenía ya varias décadas de desarrollo,¹¹ la radiofonía les permitió a muchos artistas locales traspasar las fronteras de la ciudad y volverse populares en todos aquellos lugares donde hubiera un receptor de radio. Sumado a ello, una de las estrategias de las emisoras para volver aún más atractiva su programación era contratar artistas extranjeros, algunos con mayor renombre que otros. Así, para mediados de la década del treinta, una gran cantidad de artistas provenientes de otros países habían encontrado en la radio un lugar donde trabajar por una o varias temporadas. Sin embargo, en

10 MARTINEZ ALMUDEVAR, Paula. **Tiempo de audiciones**: negocio, mercado del entretenimiento y trabajo artístico en la construcción de la radio: Buenos Aires, década de 1930. 2022. Tesis (Maestría) – Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

11 GONZÁLEZ VELASCO, Carolina. **Gente de teatro**: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. SCHETTINI, Cristiana. South American Tours: Work Relations in the Entertainment Market in South America. **International Review of Social History**, v. 57, p. 129-160, 2012.

algunos casos, la llegada de esos y esas artistas no coincidía estrictamente con la firma de un contrato sino con el estallido de graves conflictos en sus países de origen. Por ejemplo, la cantante y actriz española Raquel Meller llegó a la Argentina escapando de la Guerra Civil Española y luego fue contratada por LR3 Radio Belgrano a finales de 1936.¹² Lo mismo sucedía con muchos músicos judíos que, frente a las nuevas leyes y persecuciones antisemitas del Tercer Reich, encontraban en Buenos Aires, una plaza artística donde conseguir trabajo y protección.¹³

Para las y los artistas locales, los últimos años de la década también habían sido complejos. El estallido de un conflicto laboral entre la administración de la emisora municipal de la ciudad de Buenos Aires y el elenco artístico contratado para la temporada del año 1938 iluminó las precarias condiciones de trabajo que durante toda la década se habían sostenido en el mundo del trabajo radial. A raíz de ese escenario, para finales de 1938 y durante todo 1939, una gran cantidad de artistas se organizaron y crearon las primeras asociaciones gremiales de artistas de radio, como la Asociación Gente de Radio Argentina, que tenía el objetivo de mejorar las condiciones de trabajo de sus agremiados, principalmente la eliminación de los contratos verbales.¹⁴

Sin embargo, el contexto internacional y las relaciones que algunos artistas locales tenían con sus pares extranjeros extendía el accionar de estas asociaciones hacía otras dimensiones que también impactaban en la vida de todos ellos. Por ejemplo, con la victoria del franquismo y el estallido de la guerra en 1939, la Asociación Gente de Radio Argentina, junto a las de cine y teatro se unieron en una comisión “para socorrer a los artistas e intelectuales españoles”¹⁵ de la que participaron alrededor de cuarenta figuras y conjuntos, entre ellos Ernesto Ochoa, Luisita Vehil, Blanca Podestá, Luis Arata, Orestes Caviglia, Iris Marga, Maruja Gil Quesada, Carmen Duval, Pedro Tocci, Orquesta Zerrillo, Jazz de Efraín Orozco, Hermanos Abrodos, Coro Kubick, Antonio Maida, Pedrito Farías, Jazz Rudy Ayala, Mario Pugliese, Elsa O’Connor, Carmen Montagut, Zorros Grises y Carmen Caballero Sánchez.¹⁶ El objetivo concreto era recaudar fondos para poder pagar el viaje del actor español Francisco Martínez Allende quien “había colaborado eficazmente en diversas compañías argentinas, tales como las de Arata, Paulina Singerman y De Rosa”.¹⁷ La colaboración del actor español se traducía, para ese momento, en redes de solidaridad entre las y los artistas que habían compartido espacios laborales en común y ahora se activaban con el conflicto bélico. Sin embargo, las notas periodísticas deslizaban algunos detalles más al mencionar que Martínez Allende

12 NO ME diga, che. **Caras y Caretas**, n. 1956, 28 mar. 1936.

13 GLOCER, Silvia. **Melodías del destierro**: músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945). Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.

14 Para un profundo análisis de dicho conflicto, consultar: MARTINEZ ALMUDEVAR, Paula. Tiempo de audiciones: negocio, mercado del entretenimiento y trabajo artístico en la construcción de la radio: Buenos Aires, década de 1930. 2022. Tesis (Maestría) – Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

15 SE REALIZA hoy un gran festival. **Radiolandia**, n. 595, 12 ago. 1939.

16 Para socorrer a los artistas e intelectuales españoles. **Antena**, n. 442, 11 ago. 1939.

17 Ibidem.

se encontraba “recluido en un campo de concentración en Francia”¹⁸ debido a que había participado del bando republicano durante la Guerra Civil Española.¹⁹

Desde los comienzos del conflicto español algunas grandes artistas argentinas, como Paulina Singerman y su hermana Berta Singerman, habían ofrecido funciones teatrales a beneficio de los republicanos.²⁰ No obstante, la creación de la comisión de ayuda reunía en su seno no solo a quienes, como las hermanas Singerman, habían colaborado con causas de este tipo anteriormente, sino que también a quienes estaban organizándose gremialmente por primera vez, como el colectivo artístico radial. Esa novedosa articulación entre trabajo y política quedaba evidenciada en la necesidad de ayudar a un colega que, además de ser ex compañero de tablas, expresaba en su trayectoria y destino ciertas simpatías políticas con los artistas argentinos.

Para finales de la década del treinta, las intervenciones políticas en el mundo de la cultura eran múltiples y variadas. Los intelectuales y escritores que formaban parte del movimiento nacionalista, apoyaban explícitamente a los fascismos europeos – entre ellos el español²¹ – y llevaron adelante campañas radiales, en la prensa y en el espacio público con la intención de contrarrestar la supuesta influencia de los partidos de izquierda en diferentes ámbitos de la cultura porteña. Por ejemplo, el diario católico *El Pueblo* pasaba revista de las emisoras que “en forma espontánea han demostrado su más franca adhesión a estas solemnes festividades religiosas” en el marco de la Semana Santa de 1936, a la vez que amonestaba a una radiodifusora que no había mencionado el tema religioso por ser – según el columnista de *El Pueblo* – “comunista”. Al mismo tiempo que proliferaban programas radiales a cargo de grupos y asociaciones vinculados al nacionalismo como Acción Católica Argentina,²² se realizaban actividades como misas, eventos denominados “platos únicos” y “misiones culturales” enviados directamente desde España que buscaban estrechar vínculos entre la colectividad española que residía en Buenos Aires con los intelectuales identificados con la derecha local.²³ En realidad, desde que el Partido Comunista abandonó la estrategia de *clase contra clase* en 1935, las autoridades nacionales argentinas, en conjunto con los intelectuales nacionalistas y católicos, percibían que la nueva estrategia de *frentes populares* y el antifascismo eran un común denominador y la expresión de cómo el peligro rojo se extendía

18 SE REALIZA hoy un gran festival. **Radiolandia**, n. 595, 12 ago. 1939.

19 PERAL VEGA, Emilio. Altavoz del frente: una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil española. **Hispanic Research Journal**, v. 13, n. 3, p. 234-249, 2012.

20 MCGEE DEUTSCH, Sandra. **Cruzar fronteras, reclamar una nación**: historia de las mujeres judías argentinas (1880-1955). Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2017. p. 281.

21 Sobre el nacionalismo argentino existe una amplia bibliografía. Para un completo estado de la cuestión, consultar: RUBINZAL, Mariela. **El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina (1930-1943)**: discursos, representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo. Trabajo final de grado – Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012.

22 RUBINZAL, Mariela. La cultura combate en las calles: nacionalismo e industrias culturales en la Argentina de entreguerras. **Anuario del Instituto de Historia Argentina**, v. 16, n. 2, e022, 2016. Disponible em: <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AIHAE022>. Acceso em: 16 jan. 2025.

23 LÓPEZ CANTERA, Mercedes. **Entre la reacción y la contrarrevolución**: orígenes del anticomunismo en Argentina (1917-1943). Buenos Aires: Imago Mundi, 2023.

en otras esferas de la sociedad argentina.²⁴ Ello derivó en la vigilancia – y en muchos casos persecución – de las más variadas asociaciones de la sociedad civil que se posicionaban frente a lo que acontecía en el Viejo Mundo, especialmente cuando apoyaban al bando de las potencias aliadas.

Las notas que publicaban los *magazines* radiales sobre la realización del festival para socorrer al artista español no ahondaban en detalles sobre su trayectoria política. Más bien se trataba de los típicos artículos, cortos, que tenían la intención de publicitar entre sus lectores y lectoras la realización del evento en el marco de la oferta de espectáculos del mercado del entretenimiento masivo porteño. La lista de las y los artistas que formaban parte de la programación respondía a las estrategias editoriales que este tipo de revistas habitualmente utilizaba para publicitar las presentaciones en vivo del *starsystem* radial.

Sin embargo, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial poco tiempo después de haberse celebrado ese festival, es notable la incorporación de los problemas laborales que tienen las y los artistas producto de la contienda. Con ello, también comienzan a aparecer algunos artículos que evidencian el impacto y la permeabilidad del ambiente artístico radial en particular, y del mercado del entretenimiento masivo en general, frente a los condicionantes y discusiones provenientes de la tormenta del mundo.

Concretamente en términos laborales, las revistas comenzaron a informar acerca del regreso de muchos artistas que se encontraban en Europa en el momento del estallido del conflicto. Por ejemplo, el cantor Aldo Campoamor se encontraba en París cumpliendo con varios compromisos cuando comenzó la guerra y para evitar ser enlistado en el ejército francés tuvo que volver rápidamente a Buenos Aires.²⁵ El ataque a Pearl Harbor en diciembre de 1941 y la extensión del conflicto bélico sobre el territorio americano con la incorporación de EE.UU. a la contienda, afectó también las giras que muchos artistas tenían programadas por diversos países del continente durante la temporada de 1942. En ese sentido, *Radiolandia* informaba con estridencia que “Muchas giras se cancelan por la guerra”, y agregaba: “Nini Marshall ha suspendido su viaje a Cuba y Hugo del Carril el que realizaría a Méjico. Tampoco viajarán Libertad Lamarque y Amanda Ledesma, regresando Alberto Gomez”. En el cuerpo de la nota, el *magazine* además incluía las entrevistas a esos artistas que decidían suspender sus viajes. Sobre ello, Nini Marshall expresaba “Hasta mejor oportunidad, he cancelado mi viaje a Cuba. [...] en circunstancias así no se puede siquiera pensar en viajar”. Libertad Lamarque, por su parte, se preguntaba “¿con qué animo pueden recibir esos países hermanos que ya han ido a la guerra a mis personajes? Es preferible esperar a que, pasado el horror de la guerra, sean más propicias las condiciones”.²⁶

Pero la guerra no solo impactaba en las giras artísticas, sino que también impulsaron la organización concreta de varios artistas en agrupaciones que tenían una clara tendencia hacia

24 Ibidem.

25 ALDO Campoamor regresó de París porque no quiso ir a la guerra. *Radiolandia*, n. 601, 23 sep. 1939.

26 MUCHAS giras se anulan por la guerra. *Radiolandia*, n. 718, 20 dic. 1941.

el bando de las potencias aliadas en la guerra. Así, los indefinidos posicionamientos que algunos artistas de radio habían mostrado en 1939, se hicieron más explícitos a medida que el conflicto bélico se extendía en el tiempo y por diversos territorios. A finales de 1941 apareció la Agrupación Gente del Espectáculo Público de ayuda a los pueblos agredidos por el nazi-fascismo, creada en conjunto con la Agrupación de Ayuda Periodística Antinazi, que presidían, respectivamente, el actor radial Fernando Ochoa y el periodista de la revista antifascista *Argentina Libre*,²⁷ Guillermo Salazar Altamira. Ambas compartían la misma sede sobre Avenida de Mayo y, además, eran compañeros de trabajo en Radio El Mundo, Fernando Ochoa como actor y Guillermo Salazar Altamira como escritor de radioteatros²⁸. Ello exponía la confluencia de intereses de sujetos con diferentes trayectorias que compartieron primero espacios laborales en común y luego la sede de la agrupación de artistas junto con la de periodistas.

Fue *Radiolandia* quien publicó bajo el título “Un acto trascendental”²⁹ la creación de ambas y sus respectivos nombres expresaban el tajante posicionamiento “anti nazi” de quienes formaran parte de ella. Semanas más tarde, otra nota informaba sobre la “reunión antitotalitaria” de los actores y periodistas, haciendo referencia al evento que inauguraba la creación de ambas agrupaciones. Con el uso del concepto “antitotalitario” la revista daba cuenta de los posicionamientos políticos que expresaban sus integrantes, tanto artistas como periodistas. Los párrafos que completaban la nota enunciaban los títulos de algunas disertaciones como “La libertad según los distintos pueblos” y la presencia de algunos artistas que participaron del evento, como la cantante Isa Kremer, quien calificó las canciones interpretadas como un ejemplo de “lucha y libertad”.

Si bien son tímidas, las menciones a la libertad de los pueblos y al antitotalitarismo podían ser leídas por otros actores políticos como una evidencia concreta de la vinculación de estas asociaciones con los espacios de la cultura antifascista,³⁰ muchos de ellos cercanos al mundo de las izquierdas.³¹ Principalmente los grupos nacionalistas y católicos, que junto a las autoridades nacionales, percibían la extensión del “peligro rojo” en cada expresión, manifestación o reunión que expresaba apoyos a “causas internacionalistas” como la de los aliados. Si bien en un primer momento, el foco de preocupación de estos grupos estaba puesto principalmente en los conflictos obreros que involucraba a la militancia comunista, el cambio en las alianzas europeas en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial y los fenómenos que se desarrollaban en el ámbito local vinculadas con ellas, ampliaron y flexibilizaron aún más el concepto y la denuncia de comunista hacia sujetos y asociaciones que no tenían vinculación directa con el P.C.³²

27 Cf. BISSO, Andrés. *Argentina Libre y Antinazi. Dos revistas en torno de una misma propuesta político-cultural del antifascismo argentino (de la Segunda Guerra Mundial a la inmediata postguerra, 1940-1946)*. **Temas de Nuestra América**, v. 25, n. 47, p. 63-84, 2009.

28 La planilla de sueldos de Radio El Mundo correspondiente a 1937 y 1940 contiene los nombres de ambos sujetos.

29 UN ACTO trascendental. *Radiolandia*, n. 715, 29 dic. 1941.

30 PASOLINI, op. cit.

31 DEVES, op. cit. MALOSETTI COSTA Y GENÉ, op. cit. PRADO ACOSTA, op. cit. ROSSI, op. cit.

32 LOPEZ CANTERA, op. cit.

Y mientras ese movimiento acontecía, se produjo un conflicto en el seno del colectivo artístico radial que permite dar cuenta de cómo el campo de la cultura masiva se volvió un terreno de disputas en los mismos términos que discutían los actores de la política tradicional. A finales de mayo de 1942, la Dirección de Migraciones decidió hacer cumplir la legislación vigente en materia de ingresos de extranjeros en el país lo que desató un grave conflicto que afectó a diferentes artistas extranjeros que se encontraban trabajando en algunas de las emisoras de la ciudad sin los visados correspondientes. Al margen de las gestiones que todos ellos tuvieron que hacer para mantener sus trabajos y permanecer en el país, es llamativa la forma en la que algunos artistas se expresaron sobre el tema en la prensa radial y los ecos que el conflicto tuvo tanto en los periódicos nacionalistas como de izquierda. Principalmente los dichos del presidente de la Asociación de Artistas de Radio Argentina, el cantor Daniel Arroyo, quien expresaba: “los extranjeros que les quitaban trabajo”,³³ sobre la llegada de múltiples conjuntos y artistas que eran contratados por las emisoras de la ciudad. El tono de esos argumentos, expresados por la máxima autoridad del gremio, fueron incorporados en la crítica que la prensa nacionalista de la época esgrimía frente a ese mismo conflicto.

Se trataba del periódico *El Pampero*³⁴ que en su edición del 7 de diciembre criticó duramente a los “gauchos extranjerizantes [...] que siempre permanecen insensibles a la suerte de sus compatriotas” haciendo referencia a la postura crítica tomada por el actor Fernando Ochoa frente a la expulsión de los extranjeros producto de la reglamentación de Migraciones. En una sola columna, el periódico nacionalista incluía a quienes – de diferentes maneras – se habían posicionado frente a la normativa migratoria. El acercamiento tácito de los argumentos usados por la AADAR a elementos vinculados a los discursos y posicionamientos nacionalistas, principalmente a las expresiones vinculadas a una política migratoria restrictiva sumado a la incorporación en la discusión de un periódico asociado a las ideas y posiciones de los países que eran parte de las potencias del Eje, volvieron lo que comenzó como un reclamo laboral de “artistas nativos” en una campaña vinculada al nacionalismo y antisemitismo. El propio Daniel Arroyo, entrevistado luego por el periódico comunista *La Hora*, tuvo que salir a “desmentir las falsedades del periódico El Pampero” y eliminar la carga xenofóbica que había adquirido el reclamo frente al problema de los artistas extranjeros.

33 Daniel Arroyo presidente de AADAR, habla del problema de los artistas argentinos y extranjeros. **Antena**, n. 602, 3 set. 1942.

34 Fue uno de los diarios del país que más suspensiones oficiales tuvo por difamación, calumnias, desacato e, incluso, extorsión. Su editor, Enrique Osés, fue investigado por la Comisión Especial Investigadora de Actividades Antiargentinas porque recibía financiación del régimen nacionalsocialista alemán para editar sus periódicos. Para saber más sobre su derrotero consultar: KLEIN, Marcus. *The Political Lives and Times of Enrique P. Osés (1928-1944)*. In: GARCIA SEBASTIANI, Marcela (org.). **Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo: conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)**. Madrid: Iberoamericana; Vervuert, 2006. RUBINZAL, Mariela. **El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina (1930-1943): discursos, representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo [en línea]**. 2012. Trabajo final de grado – Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.934/te.934.pdf>. Acceso en: 30 jun. 2025.

No obstante, resulta llamativo que el único vocero de la campaña de protección al “artista nacional” fuera el músico folclórico. Si bien era la autoridad máxima de la asociación que había impulsado el reclamo a las autoridades, en las diferentes notas y artículos de denuncia y defensa, solo aparecía nombrado específicamente él. Sus intentos – amplificados por las notas de las revistas – de configurar una campaña colectiva que representara las reivindicaciones de un “nosotros” parecía no recibir grandes adhesiones por parte del propio colectivo artístico.

Es probable que el contexto de una política cada vez más nacionalista convirtiera la campaña en defensa del trabajo del artista nacional en una cruzada anti extranjeros, lo puede haber producido el alejamiento de muchos artistas que, además, ya asemejaban esas posturas a los gobiernos totalitarios europeos. Ello se sumaba a la profundización de ciertas prácticas conservadoras y fraudulentas impulsadas por Ramón Castillo, quien estaba al mando del Poder Ejecutivo desde que Roberto Marcelino Ortiz, el presidente electo, debió tomarse licencia por sus problemas de salud.³⁵ En ese sentido, en muchos de estos actos podían confluír no solo quienes tenían una posición democrática frente al conflicto bélico europeo sino también quienes se oponían a las políticas implementadas por Castillo para consolidar su poder, que eran percibidas como antidemocráticas por diversos grupos. Eso sucedía, por ejemplo, con el presidente de LR1 Radio El Mundo, quien, expresaba que a pesar de las sanciones “arbitrarias” que el Estado imponía a su emisora, la misma iba a seguir defendiendo los “ideales de la democracia”³⁶ a través de sus programas. De esa manera, los paralelos que se cruzaban entre la política local y la realidad internacional fomentaban el propósito de los diferentes grupos y partidos, de utilizar los ideales de la Segunda Guerra Mundial como un argumento para la movilización interna.³⁷

Esos sentidos se profundizaron aún más con la declaración de guerra por parte de Brasil a las potencias del eje³⁸ y la posterior implementación del Estado de Sitio en Argentina, medida con la que las autoridades buscaban apaciguar las voces y los reclamos que exigían la declaración de guerra a las potencias del Eje también por parte de Argentina. A partir de ese momento muchas organizaciones se posicionaron nuevamente contra la neutralidad y pidieron por la libertad de prensa, como el Circulo de Prensa.³⁹ Ello coincidía también con las restricciones informativas que Radiocomunicaciones estableció para los informativos de

35 LÓPEZ, Ignacio. Los conservadores contraatacan: repensando la política presidencial y las redes político-partidarias en tiempos de Ramón S. Castillo (Argentina, 1940-1943)”. *Historia*, v. 51, n. 1, 2018. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/8335>. Acceso en: 16 jan. 2025.

36 RECLÁMASE ante el ministro del Interior por una medida improcedente contra LR1. *El Mundo*, 28 jun. 1941. Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), Departamento de Archivos, Fondo Editorial Haynes, Serie Sobres Temáticos. Código: AR00150732.

37 BISSO, Andrés. *El antifascismo argentino*. Introducción: En busca del objeto de estudio. Buenos Aires: Cedinci Editores, 2007. p. 15-97. Estudio preliminar. HALPERIN DONGHI, Tulio. *La república imposible (1930-1945)*. Buenos Aires: Ariel, 2003. p. 7-40.

38 Cf. FORTES, Alexandre. *The second war world and the rise of mass nationalism in Brazil: class, race and citizenship*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2024.

39 EL CÍRCULO de prensa se posiciona. *Crítica*, 22 ago. 1942.

radio.⁴⁰ Poco a poco, las medidas implementadas por el Estado para restringir la circulación de ciertas noticias e informaciones fueron interpretadas por muchos – entre ellos las y los artistas de radio – como otro de los mecanismos de censura además de las ya conocidas clausuras a los diarios y silenciamientos arbitrarios que sufrían las emisoras. El diario *Crítica* lo expresaba muy claramente en su editorial: “Es que el Estado puede fijar su neutralidad, pero no puede imponer esa pragmática en la jurisdicción de los espíritus”,⁴¹ reforzando la existencia de grupos con otras posiciones respecto a la política adoptada por las autoridades.

En otras palabras, mientras que el colectivo artístico radial local discutía sobre la reglamentación de Migraciones que impactaba en los trabajos de las y los artistas extranjeros, también vivían en carne propia la aplicación de las sanciones, los silenciamientos de las ondas y restricciones informativas en sus lugares de trabajo. Estas disposiciones emanaban de la mismas autoridades que habían vuelto más restrictivas las políticas de ingreso de personas al país. En su conjunto estas medidas pudieron ser interpretadas por una gran cantidad de artistas de radio como la evidencia concreta de que las autoridades nacionales se alejaban de los intentos de normalización constitucional.

Pero eso no significaba que algunas figuras artísticas no se solidarizaran con otras causas. La soledad de Daniel Arroyo como único defensor **público** del artista nacional contrastaba con la participación más activa de muchos otros artistas en los festivales que, desde mediados de 1942, se realizaban “en defensa de la democracia”.

Durante todo ese período fueron muchos los eventos y reuniones que se realizaron en esa clave. Por ejemplo, en septiembre tuvo lugar el festival de ayuda periodística en el teatro Monumental.⁴² Si bien el título de la nota sólo mencionaba a los periodistas, el cuerpo de la misma informaba que la organización del mismo también estaba a cargo de “la Agrupación del Espectáculo Público de ayuda a **las democracias**”,⁴³ que era, con otro nombre, la Agrupación Gente del Espectáculo Público de ayuda a los pueblos agredidos por el nazi fascismo que a finales de 1941 presidía el actor radial Fernando Ochoa. En este caso, se trataba de un festival con el objetivo de juntar fondos para la Cruz Roja Aliada, lo que daba cuenta del acercamiento concreto de quienes integraban la Agrupación Gente del Espectáculo Público a las posiciones “pro aliadas” que se venían manifestando en la ciudad de Buenos Aires. Entre ellos se encontraban el cuarteto A.G.M.A., Isa Kremer, Alejandro Scholz y Orestes Castronuovo, Horacio Torrado, Blanquita Tapia, Pepe Arias, Narciso Ibañez y los hermanos Abrodos. Si bien algunos de ellos se reconocían públicamente comunistas – como Torrado y Kremer – y habían participado en otras oportunidades de festivales organizados por el P.C., nos interesa poner el foco en las y los artistas que, sin una posición política expresa ni una militancia política previa, participaron activamente de estos eventos, se acercaron a ciertas

40 FUE REGLAMENTADA la propalación de noticiosos. *Antena*, n. 603, 10 sep. 1942.

41 LO IDEAL, el clima diáfano de nuestras libertades. *Crítica*, 4 sep. 1942.

42 *La Hora*, 12 sep. 1942.

43 Ibidem. El resaltado es de la autora.

consignas y posturas vinculadas al antifascismo e intentaron articular un discurso colectivo sobre el mismo.

Ciertos trabajos que analizaron las discusiones y estrategias del P.C. para insertarse en los mecanismos de sociabilidad considerados populares evidenciaron como el partido apeló a la invitación de las y los artistas del mercado del entretenimiento masivo.⁴⁴ No obstante, ¿qué pensaban realmente aquellos y aquellas artistas que subían al escenario en esos festivales? ¿adherían a las causas de quienes organizaban los eventos? ¿se posicionaban públicamente acerca de los acontecimientos que sucedían en el mundo?

Analicemos algunos de los eventos que más cobertura tuvieron en la prensa, realizados en el mes de diciembre de 1942, para identificar y analizar cómo pensaban las y los artistas que participaban de ellos y qué sentidos construían sobre sus actuaciones.

La organización y participación artística en los festivales solidarios

LAS Y LOS ARTISTAS de radio estaban habituados a participar de eventos, festivales y colectas solidarias. Desde los primeros años de desarrollo de la radiofonía comercial porteña los dueños de las emisoras organizaban jornadas a beneficio de desocupados,⁴⁵ además de los festivales que buscaban recaudar fondos para diversas catástrofes.⁴⁶ Todas esas campañas fueron impulsadas por las propias *broadcasting* y – en varias oportunidades – apoyadas o publicitadas por varias marcas comerciales. En ese sentido, para 1940, las y los artistas no eran ajenos a esas prácticas, por el contrario, podían utilizar su experiencia previa como participantes activos en esos encuentros previos para organizar los propios como el ya mencionado festival del Teatro Monumental realizado en septiembre de 1942. Para diciembre la Agrupación Democrática del Espectáculo Público organizó otra velada artística en el teatro Smart que fue publicitado por el periódico *La Hora* a través de un pequeño recuadro que informaba el día y el lugar en el que se realizaba.⁴⁷ Esa fugaz mención contrastaba con la nota que, en esa misma página, anunciaba la realización del “gran festival de ayuda” a la Cruz Roja Aliada en el estadio Luna Park. Si bien dicha presentación fue organizado por la Agrupación de Ayuda Periodística Antinazi, entre las asociaciones colaboradoras aparecía mencionada la “Agrupación democrática del Espectáculo Público (sic)”.

El festival se realizó el 23 de diciembre y posiblemente se trate de uno de los eventos de esa índole que ocupó mayor cobertura en la prensa gráfica. Tanto el diario *Crítica* como el periódico comunista *La Hora*, publicaron las informaciones sobre su organización durante los días previos. Además, estas notas contenían algunas entrevistas realizadas a quienes

44 PIRO MITTELMAN, Gabriel. El Partido Comunista de Argentina ante el desafío de la ‘cultura de masas’ (1935-1946). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, v. 23, n. 2, art. e197, 2023. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.17156/pr.17156.pdf. Acceso en: 30 jun. 2025.

45 UN GESTO humanitario de Radio Excelsior. *Antena*, n. 34, 29 ene. 1932.

46 HUBO un terremoto en Santiago del Estero y la gente de radio se organizó para ayudar. *Radiolandia*, n. 356, 18 dic. 1937.

47 ORGANIZA un Festival en el Smart. *La Hora*, 21 nov. 1942.

Si bien en algunos casos podía ser parte de las estrategias de la propia prensa comunista que con su prosa buscaba asociar a esas figuras de la cultura de masas con el ideario antifascista y proaliado, los propios testimonios de las y los artistas sugieren que su participación en estos eventos estaba motivada por el reconocimiento de la causa de la Cruz Roja Aliada como una causa justa. Así lo sugería, por ejemplo, Mirtha Legrand, que era tapa de la edición de *La Hora* publicitando el festival:

Allí ella exclamaba que:

[...] cuando nos dijeron si deseábamos asistir a la fiesta a beneficio de la Cruz Roja Aliada, no lo pensamos ni un segundo [...] **es injusta** la realidad de una y otra parte del mundo [...] y el desenfreno de apetitos de conquista por la fuerza.⁵⁰



Fuente: *La Hora*, 23/12/1942

Además de los sentidos de *injusticia* que para Legrand tenía la guerra en sí, las menciones a la conquista por la fuerza podía ser entendido también como un guiño – encubierto e implícito

50 GRAN altruismo inspira el acto del L. Park, afirman las Legrand. *La Hora*, 22 dic. 1942. El resaltado es mío.

– a las posiciones antitotalitarias de quienes organizaban el festival. El periódico también había logrado entrevistar al locutor de Radio El Mundo Guillermo Warren Cabral. Según la nota de *La Hora*, lo habían sorprendido en el festival “del sábado último” en defensa de las democracias, es decir el festival que había organizado la Agrupación del Espectáculo Público en el Smart. Allí hablaba de “nuestra causa”⁵¹ para hacer referencia a la existencia de un colectivo que participaba y defendía la libertad de los pueblos.

La presencia y testimonio de ambas figuras contrasta profundamente con la poca adhesión que tenía la campaña en defensa del artista nacional que se estaba produciendo en ese mismo momento y que tenía al mencionado músico Daniel Arroyo como único vocero. A ello se le sumaba la tapa de *La Hora* del 23 con las fotografías de muchos de los y las artistas que participarían y se darían cita esa noche en el Luna Park:

Allí podemos ver nuevamente a Mirtha y Silvia Legrand, a Hugo del Carril, Fernando Ochoa, Azucena Maizani, Jaime Font Saravia, entre otros, y al periódico nuevamente construyendo un colectivo a partir del rimbombante titular: “La población democrática de la capital [...]”. Con esa redacción también dejaba en entredicho la existencia de otro grupo – no democrático – que también habitaba la ciudad de Buenos Aires. Asimismo, en el margen inferior izquierdo se destaca una entrevista a Carlos Taquini, locutor de Radio El Mundo, quien exclamaba “alzar la voz en defensa de la democracia es cumplir una misión de hombre libre, que detesta las expresiones de los totalitarios falsos. Considero que los periodistas son periodistas cuando son democráticos”.⁵² La forma en la que ese argumento había sido expresado por Taquini – algo similar a lo que había hecho *La Hora* – posicionaba la defensa de la democracia como la misión o programa de un “nosotros” retórico, al mismo tiempo que reafirmaba él mismo su propia postura.

Además, su testimonio contiene un indicio que permite sugerir que el planteo no solo estaba vinculado a las posturas adoptadas frente a los sucesos en Europa. La mención a los “totalitarios falsos” asociado directamente a la figura de “periodistas” puede ser también considerada una crítica – encubierta pero no por ello menos cierta – aquellos colegas que utilizaban la prensa – principalmente la nacionalista – para fustigar las causas de la libertad defendidas en estos eventos. El periódico nacionalista *El Pampero* lo dejaba muy en claro en uno de sus artículos publicado luego del festival organizado en el Cine Rex por la Junta para la Victoria. Allí, atacaba a un actor radial en particular, Fernando Ochoa, y lo hacía a partir de una concreta prosa antisemita y anticomunista:

Los judíos [...] se habían dado cita de honor para concurrir a un festival de la **Junta de la Victoria**, organizado como “Homenaje de la cinematografía argentina” a los héroes que luchan por la libertad, novísima denominación con que los comunistas han bautizado a “los héroes de Stalingrado”, para evitar que se les niegue el permiso correspondiente.⁵³

51 WARREN Cabral: todo cuanto hagamos por la democracia será en nuestro beneficio. *La Hora*, 22 dic. 1942.

52 AFIRMAC. Taquini: nuestro pueblo es democrático e irá en masa al festival del Luna Park. *La Hora*, 23 dic. 1942.

53 EL GUETO y la cipayería atestaron ayer el Rex para ofrecer su ayuda al soviét. *El Pampero*, 30 dic. 1942.

A lo que agregaban:

Pero a pesar de que el acto debió haber sido suspendido [...] en el vestíbulo el gaucho **Ochoa** arengaba a cincuenta malevos patilludos que, guitarra bajo el brazo, esperaban turno para dar su ayuda a los soviéticos en tren de cuarteadores de Barracas.⁵⁴

En su conjunto, el análisis de estas notas y de quienes aparecían nombrados y sus testimonios amplían el universo de artistas que otras investigaciones abordaron para el mismo período. Mientras que muchas de estas pesquisas se centraron en los colectivos artísticos con una concreta militancia en espacios de izquierda, la lectura a contrapelo de su propia prensa ilumina la presencia de otro tipo de artista. Si bien la misma se debía a las propias estrategias del Partido Comunista por llegar al gran público, también evidencian el proceso de politización de un conjunto de artistas que provenía del mercado del entretenimiento masivo. La presencia y los testimonios de todos ellos permiten matizar los postulados de las investigaciones que sugieren que durante esa época la apoliticidad de las figuras populares era valorada como contra- punto al desprestigio de la política y los dirigentes fraudulentos.⁵⁵

Si bien las y los artistas entrevistados en ningún momento aseveraban simpatías por el partido, si expresaban un claro posicionamiento frente a los acontecimientos tanto europeos como locales. Es por ello que la prensa masiva también se ocupó de publicitar el evento. El diario *Crítica* publicó otras entrevistas a quienes ocupaban una plaza artística en el festival. Con ello la voz de las y los artistas no se restringía solo a quienes leían el periódico comunista *La Hora*. Asimismo, estas notas amplificaban el alcance de sus posiciones a un público aún más amplio y volvían – al igual que sucedía con los testimonios en el periódico *La Hora* – a apelar a un “nosotros”, como si la causa de ellos fuera la causa de un colectivo artístico más amplio que el que aparecía en la prensa y por qué no de toda la sociedad civil. Por ejemplo, Fernando Ochoa opinaba que: “la ayuda a las democracias se basa en creer en las democracias y demostrarlo mediante una tarea intensa, puesta al servicio de los países que luchan por la libertad [...] **es la hora de saber cuántos somos y como pensamos**”.⁵⁶ Lo mismo reforzaba la actriz Aida Cruz “[...] el 23 se habrá conseguido una vez más la evidencia de que **todos deseamos** el triunfo de los países aliados. [...] Solo la democracia podrá darnos paz”⁵⁷. El actor español Narciso Ibáñez, que aparecía entre los artistas confirmados para actuar en el festival, también fue consultado por *Crítica* y comentó:

[...] no hay posibilidad de arte sin libertad. Porque desde que el mundo es mundo el artista ha tomado ubicación junto a los problemas de libertad. Ha luchado por su arte y ha luchado por la libertad. [...] **la misión del artista** debe ir encauzada en ayudar con su sangre, su alma y su corazón a los que luchan por la libertad, a los que crean las bases para un mundo sin diferencias de razas, fronteras e idiomas.⁵⁸

54 Ibidem.

55 GAYOL, op. cit.

56 A BENEFICIO de los aliados. *Crítica*, 16 dic. 1942. El resaltado es mío.

57 SE PREPARA el gran festival democrático del periodismo local. *Crítica*, 21 dic. 1942.

58 HABLA Narciso Ibáñez Menta. *Crítica*, 18 dic. 1942. El resaltado es mío.

A diferencia de los anteriores testimonios que apelaban a la construcción de un “nosotros” que podía incluir también a otros sujetos, Ibañez expresa concretamente cuál tiene que ser el rol de las y los artistas en la defensa de la libertad. Además, avanza sobre las implicancias raciales y los límites territoriales que estaban en juego. Con esas últimas palabras es posible que el artista estuviera pensando tanto en los postulados de los grupos nacionalistas cada vez más presentes en el campo de la política nacional. El propio presidente Castillo había acercado posiciones durante todo ese año con los grupos nacionalistas del Ejército, buscando de esa forma contrarrestar la influencia democrática que el ex presidente Justo tenía sobre sus filas.⁵⁹ Sumado a ello, a finales de noviembre de 1942 – poco tiempo antes de la realización de los festivales – “supuestas bandas nacionalistas” atacaron al expresidente Agustín P. Justo luego de que hiciera fuertes declaraciones a favor de las potencias aliadas.⁶⁰

A estos reposicionamientos y tensiones políticas se le sumaba la vigilancia que el Estado hacía sobre este tipo de eventos, que en más de una oportunidad generaron tensiones que la prensa plasmó en sus artículos. Sobre el festival en el Luna Park, *La Hora* informaba que momentos antes de que finalizara, la policía le había impedido a Carlos Taquini recitar la prosa preparada para el evento, así como también la ejecución de otro de los números artísticos planificados.⁶¹ Sobre lo mismo hacía mención el diario *Crítica*, que en su edición del 24 de diciembre de 1942 ampliaba dicha información:

La policía impidió que Alberto Gerchunoff, presidente de la Ayuda Periodística Democrática, agradeciese el concurso del público que actuasen el locutor Taquini y Fernando Ochoa. Enrique de Rosas, Narciso Ibañez Menta y otras figuras de nuestro escenario expresaron la fe democrática de los artistas argentinos, unidos en la Agrupación Gente del Espectáculo Público de Ayuda a las Democracias, al acercarse al micrófono.⁶²

Unos días más tarde, el 29 de diciembre de 1942, la Junta de la Victoria, organizó otra “fiesta democrática” en el Cine Rex. *Crítica* adjetivó el evento como “el gran desfile artístico del año”, donde actuaron “grandes figuras del cine, el teatro y la radio”, muchas de las cuales habían actuado en los festivales realizados los días anteriores. Aparecían mencionados Mirtha y Silvia Legrand, Fernando Ochoa, Olinda Bozan, Berta Singerman, Paulina Singerman, Nini Marshall, Libertad Lamarque, entre otros.⁶³ No obstante, y al igual que en el festival del Luna Park, aparecieron algunos inconvenientes y prohibiciones que no permitieron, entre otras cuestiones, que el actor radial Fernando Ochoa subiera al escenario como estaba previsto.⁶⁴

Estas notas cerraban informando sobre las tensiones que se habían producido al interior de los teatros, criticando el accionar de la policía. Además, señalaban que los damnificados por

59 LÓPEZ, Ignacio. Los conservadores contraatacan: repensando la política presidencial y las redes político-partidarias en tiempos de Ramón S. Castillo (Argentina, 1940-1943). *Historia*, v. 51, n. 1, 2018. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/8335>. Acceso en: 16 jan. 2025.

60 ELEMENTOS nazis intentaron agredir hoy al general Justo y a comensales del banquete. *Crítica*, 3 nov. 1942.

61 IMPROCEDENTE actitud policial. *La Hora*, 24 dic. 1942.

62 GRANDES proporciones alcanzó el festival periodístico de ayuda a las democracias. *Crítica*, 24 dic. 1942.

63 ESPLÉNDIDAS proporciones alcanzará la fiesta democrática del Rex. *La Hora*, 29 dic. 1942.

64 INSÓLITAS prohibiciones. *La Hora*, 30 dic. 1942.

la censura policial habían sido Carlos Taquini y Fernando Ochoa. Como vimos anteriormente, ambos eran destacadas figuras de la radio y, de diferentes maneras, habían expresado desde muy temprano su apoyo a la defensa de la democracia y la libertad. Quizás por esa razón, sumado a que ellos mismos habían hecho público su rechazo a los totalitarismos y por su participación en esos mismos festivales es que eran impedidos de presentarse por parte de la policía.

El accionar policial evidencia que los espacios que las diferentes asociaciones elegían para llevar adelante sus eventos – los mismos teatros y estadios por donde circulaban principalmente las estrellas del espectáculo – se habían convertido en lugares que despertaban las alarmas y ansiedad del Estado. La lectura que este último hacía vinculaba esos eventos con un peligro que no tenía una forma definida y con el solo hecho de defender los ideales democráticos y de la libertad bastaba para que las autoridades vigilaran, prohibieran o persiguieran a los sujetos y las organizaciones que los organizaban.⁶⁵ De esa forma, los teatros, estadios y cines se volvieron en enclaves no sólo asociados al ocio y el entretenimiento, sino que también a la profusión de una sociabilidad política ampliada vinculada a la defensa de la libertad y la democracia y con ello al bando de las potencias aliadas. Sumado a ello, estos casos evidencian que las tareas de vigilancia, control y represión que la policía realizaba sobre militantes de izquierda se había extendido hacia otros sujetos que no tenían una clara pertenencia partidaria o ideológica. Los impedimentos a Taquini y Ochoa dan cuenta de cómo los artistas y trabajadores de la radio en particular, y del mercado del entretenimiento masivo en general, también se habían vuelto un blanco sospechoso de realizar acciones o expresar opiniones que iban claramente en contra del *status quo* perseguido por las autoridades nacionales. La conversión de estos sujetos, antes despolitizados y carentes de peligrosidad para los agentes policiales, iluminan la forma en la que se transformaron las identidades de algunas figuras populares de la radio, al calor de los conflictos y debates políticos tanto internacionales como locales.

Es evidente cómo las diferentes posiciones, ideas y sentidos que provenían de los avances y retrocesos del “nazifascismo” en Europa eran utilizadas para interpretar dinámicas, procesos y ansiedades de las autoridades y grupos locales. Si bien muchos de los sujetos que participaron artísticamente en estos eventos no eran – cómo denunciaba *El Pampero* – militantes del P.C. ni simpatizantes de la Rusia Soviética, sí apoyaban y defendían la democracia en el mundo, asumiendo a partir de sus testimonios que eran parte de un colectivo más amplio que también lo hacía.

Reflexiones finales

EN ESTE ARTÍCULO centramos los esfuerzos en desentrañar cómo impactó la Segunda Guerra Mundial en las dinámicas y prácticas del mercado del entretenimiento masivo de la ciudad de

65 LOPEZ CANTERA, op. cit.

Buenos Aires, especialmente en las y los artistas de radio. El comienzo del conflicto coincidió con la incipiente organización de una gran parte del colectivo artístico radial en asociaciones gremiales. Estas fueron las que impulsaron los primeros festivales con el fin de ayudar a algunos artistas extranjeros que estaban sufriendo las consecuencias de la guerra. Con ello, se evidenció la existencia de redes de amistad y solidaridad construidas previamente entre diferentes elementos artísticos que trabajaban en el mercado del entretenimiento porteño.

Con la extensión de la guerra en el tiempo y en el espacio, se produjeron transformaciones en las dinámicas organizativas y en las prácticas de las y los artistas porteños. En primer lugar, periodistas y artistas crearon dos asociaciones “antitotalitarias” que funcionaban en la misma oficina. Sus principales promotores tenían trayectorias políticas diferentes debido a que algunos de los periodistas que integraban la asociación, entre ellos Guillermo Zalazar Altamira, ya participaban de otros proyectos vinculados a los grupos antifascistas que se habían creado años atrás. Mientras, la Agrupación del Espectáculo Público de ayuda a los pueblos agredidos por el nazi-fascismo parecía ser una de las primeras experiencias organizativas del sector de esa índole. En ese contexto, el análisis del entredicho por la defensa de las y los artistas locales frente a la llegada de artistas extranjeros iluminó cómo un reclamo que tenía su origen en proteger los puestos de trabajo de los artistas argentinos se entrelazó con argumentos y discusiones nacionalistas y, por momentos, xenófobas. Al mismo tiempo las derivas del mismo y los actores involucrados evidencian cómo el conflicto europeo y su dimensión ideológica repercutió en la poca adhesión que tuvo campaña a diferencia de la participación cada vez más asidua del colectivo artístico radial en una serie de eventos solidarios celebrados en 1942.

Las sucesivas notas publicadas tanto en la prensa diaria, como la prensa de izquierda y la nacionalista permitieron desentrañar las tensiones, los discursos y los sentidos que construían las y los artistas porteños tanto sobre los festivales donde participaban así como también acerca de los acontecimientos políticos internacionales y sus implicancias locales. La presencia de las figuras populares del mercado del entretenimiento en estos eventos que tenían un claro trasfondo político evidenciaba la expansión y circulación de ciertas discusiones, asociadas previamente al mundo de las izquierdas, hacia un público cada vez más amplio. Asimismo, el análisis a contrapelo de los artículos periodísticos que cubrían los festivales solidarios da cuenta de cómo los debates políticos permearon en algunas figuras populares del entretenimiento masivo. Si bien esas declaraciones aparecían en las notas vinculadas a un personaje en particular, la forma en la que cada artista exponía su testimonio reforzaba la idea de que se trataba de un reclamo colectivo, configurando así un “nosotros” que podía extenderse a otros artistas como así también a la sociedad civil en su conjunto.

Por otro lado, la presencia de figuras populares provenientes del mercado del entretenimiento encendió las alarmas de las autoridades y de ciertos grupos políticos que estaban en contra de los festivales. Si bien las y los artistas entrevistados exponían con firmeza

su posición frente al conflicto bélico, en ningún momento se expresaban partidariamente. Ello, sin embargo, no implicó que la prensa nacionalista asociara estos testimonios un apoyo directo al comunismo y la Rusia soviética, dando cuenta de las tensiones que las posturas de esos artistas y figuras populares – aunque fueran realmente laxos – y su participación en estos eventos masivos, despertaban en los diferentes grupos políticos de la ciudad de Buenos Aires.

Recibido: 16/01/2025

Aprobado: 05/08/2025