

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

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

Paula Martínez Almudevar\*\*

### Resumen

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

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

### Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 *Sintonía*, 8/7/1942, n° 425.

2 *Radiolandia*, 13/9/1941, n° 704.

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

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

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

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

Para 1938, la radio en Buenos Aires había logrado grandes cambios técnicos, edilicios y artísticos. Alrededor de 20 emisoras funcionaban en la ciudad y algunas de ellas llegaban a emplear a más de 600 personas, entre personal administrativo, técnico y artistas.<sup>4</sup> Para estos últimos, el medio radial se había convertido en un lugar de trabajo que podían complementar, según su popularidad, con la actuación en otros espectáculos, aprovechando la convergencia de medios configurada durante los años previos (Gil Mariño, 2015). La trayectoria artística de Fernando Ochoa es expresión de ese proceso, considerando que su recorrido comienza en el teatro al formar parte de la compañía de Blanca Podestá. Luego, aunque no es del todo claro el momento de su pasaje a la radio, lo encontramos en 1934 personificando uno de sus personajes gauchescos más famosos, Don Biligerno, por LR3 Radio Nacional.<sup>5</sup> En 1938, sustituye a Antonio Podestá como protagonista del ciclo radial auspiciado por la marca de jabón El Gaucho y con ello consolida la continuidad de los personajes del circo criollo en la radio (Chamosa, 2012). A partir de 1940, sus papeles en el teatro junto a Hugo del Carril<sup>6</sup> y los contratos exclusivos con diferentes marcas cristalizan su lugar como actor de jerarquía y uno de los principales exponentes del criollismo.

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

<sup>4</sup> Sueldos de artistas 1937. Fondo Editorial Haynes. Archivo Intermedio del AGN.

<sup>5</sup> *Sintonía*, junio de 1934.

<sup>6</sup> *Radiolandia*, 27/7/1940, n° 645.

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

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

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

<sup>7</sup> *Radiolandia*, 31/12/1938, n° 563.

<sup>8</sup> *Radiolandia*, 27/5/1939, n° 584.

<sup>9</sup> *Radiolandia*, 13/1/1940, n° 617.

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

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

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

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

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

10 *Antena*, 5/1/1940, n° 463.

11 *Antena*, 8/3/1940, n° 480.

12 *Radiolandia*, 27/1/1940, n° 619.

13 *Antena*, 9/2/1940, n° 470.

14 *Radiolandia*, 18/5/1940, n° 635.

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

16 *Antena*, 4/8/1939, n° 441.

17 *Antena*, 11/8/1939, n° 442.

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

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

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

## **Fernando Ochoa y las complejidades políticas del mundo artístico**

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

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

18 *Radiolandia*, 12/8/1939, n° 595.

19 *Radiolandia*, 22/6/1940, n° 640.

20 *Antena*, 12/7/1940, n° 500.

21 *Radiolandia*, 21/12/1940, n° 666.

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



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

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

22 *Radiolandia*, 8/6/1940, nº 637.

23 *Radiolandia*, 2/12/1939, nº 611.

24 *Radiolandia*, 31/8/1940, nº 650.

25 *Radiolandia*, 2/8/1941, nº 698.

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

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

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

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

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

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

26 *Radiolandia*, 11/11/1939, n° 608.

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

28 *Radiolandia*, 27/12/1941, n° 719.

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



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

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

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

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

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

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

29 *Radiolandia*, 12/8/1939, n° 595.

30 *Micrófono*, junio de 1934.

31 *Antena*, 12/7/1940.

32 *Radiolandia*, 11/9/1940, n° 660.

33 *Radiolandia*, 22/3/1941, n° 679.

34 *Antena*, 4/9/1941, n° 550.

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

Mientras que en mayo de 1942 los diarios nacionales de gran tirada se preocupaban por la apertura de sesiones en el Congreso Nacional y describían la batería de proyectos enviados por el Poder Ejecutivo Nacional,<sup>35</sup> las revistas más importantes del medio radial se hicieron eco de una particular decisión de la Dirección de Migraciones. El 28 de mayo, específicamente, *Antena* publicaba un artículo donde exclamaba: “Pánico entre los artistas mexicanos”<sup>36</sup> para referirse a la decisión de Migraciones de hacer cumplir la legislación vigente en materia de ingresos de extranjeros en el país. Resultaba ser que muchos artistas extranjeros –entre ellos muchos de nacionalidad mexicana– que trabajaban en la radio porteña no tenían los visados correspondientes, sino que habían ingresado al país como turistas y permanecían en él más tiempo del permitido. Esta decisión se correspondía, de forma indirecta, con las gestiones y acuerdos que la CD de AADAR –de la que Ochoa era vicepresidente– había llevado adelante –sin éxito– desde 1940. Pero la realidad era que la medida estatal buscaba identificar a quienes habían ingresado y permanecían en el país violando las disposiciones legales en el marco de un contexto en el que los diarios informaban sobre la expulsión de agitadores nazis<sup>37</sup> y los informes secretos de Cancillería señalaban el ingreso de judíos, espías nazis y criminales de guerra utilizando cualquier tipo de artilugio.<sup>38</sup> Aunque no se trataba de una medida impulsada contra ellos, la imposición del Estado repercutió directamente también en una gran cantidad de artistas que habían ingresado al país con un contrato legal –ya cumplido–, pero con visa de turista, y habían decidido permanecer en el país a la espera de nuevos trabajos.

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

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

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

36 *Antena*, 28/5/1942, n° 588.

37 *Crítica*, 20/5/1942.

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

39 *Sintonía*, 10/6/1942, n° 422.

40 *Antena*, 4/6/1942, n° 589.

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

42 *Radiolandia*, 15/5/1942, n° 739.

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

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

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

---

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

44 *Antena*, 3/9/1942, n° 602.

45 *Radiolandia*, 20/12/1941, n° 718.

46 *Antena*, 3/09/1942, n° 602.

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

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

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

## Reflexiones finales

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

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

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

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

## Bibliografía

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

- Lindenboim, F. (2020). *La radio durante el primer peronismo (1943-1955). Hegemonía política, campo del espectáculo y entretenimiento de masas*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.) (2013). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Martínez Almudevar, P. (2022). *Tiempo de audiciones: negocio, mercado del entretenimiento y trabajo artístico en la construcción de la radio: Buenos Aires, década de 1930*. Tesis de Maestría. Buenos Aires: UNSAM.
- Matallana, A. (2006). *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires, Prometeo.
- McGee Deutsch, S. (2018). *Cruzar fronteras, reclamar una nación. Historia de las mujeres judías argentinas, 1880-1955*. Bogotá: FCE.
- Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana. Una historia transnacional*. Buenos Aires: FCE.
- Pasolini, R. (2004). “Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil”. *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, vol. 14, n° 26, pp. 81-116.
- (2013). *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Peral Vega, E. (2012). “Altavoz del frente: una experiencia multidisciplinar durante la Guerra Civil española”. *Hispanic Research Journal*, vol. 13, n° 3, pp. 234-249.
- Prado Acosta, L. (2017). *Obreros de la cultura. Artistas, intelectuales y partidos comunistas en el Cono Sur. Décadas de 1930 y 1940*. Tesis doctoral. Buenos Aires: UBA.
- (2018). “Juvenilismo y revolución en América, debates entre Gregorio Bermann y Héctor Agosti”. *Estudios. Centro de Estudios Avanzados*, n° 40, pp. 13-31.
- Ribeiro Veras, F. (2015). *Os trabalhadores do tablado. Os artistas do teatro e suas organizações entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918-1945)*. Tesis doctoral. Río de Janeiro: Fundación Getulio Vargas.
- Romero, J. M. (2021). “Un artista popular en el laberinto peronista”. En Calzon Flores, F. y Kozak, D. (eds.), *Más allá de la estrella. Nuevas miradas sobre Hugo del Carril*. Buenos Aires: Autoría.
- Rossi, M. C. (2002). “Impacto del discurso siquieriano sobre el gremio de los artistas plásticos argentinos”. Actas de las II Jornadas de historia de las izquierdas. Buenos Aires: CeDInCI.
- Rubinzal, M. (2012). *El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina [1930-1943]. Discursos, representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo*. Trabajo final de grado. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Disponible en: <https://doi.org/10.35537/10915/31387>.
- (2016). “La cultura combate en las calles. Nacionalismo e industrias culturales en la Argentina de entreguerras”. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, vol. 16, n° 2, e022. Disponible en: <https://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAe022/7924>.
- Seibel, B. (2010). “Historia de Argentores”. En AA. VV., *Argentores. Un siglo en defensa del autor*. Buenos Aires: Argentores.
- Suárez, N. (2021). “El gaucho matrero y la mujer fatal: peronización del criollismo y feminización de la política en el filme Juan Moreira (1948), de Luis José Moglia Barth”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 10, n° 21, pp. 218-233.