

GAUCHOS Y CHARROS ANTE LAS INDUSTRIAS CULTURALES ENTRE LAS CRÍTICAS, LAS TERGIVERSACIONES Y LA FASCINACIÓN (1930-1950)

GAUCHOS AND CHARROS IN FACE OF CULTURAL INDUSTRIES:
BETWEEN CRITICISM, MISREPRESENTATION AND FASCINATION (1930-1950)

Matías Emiliano Casas¹

<i>Palabras clave</i>	<i>Resumen</i>
México, Argentina, Uruguay, Tradicionalistas, Industrias culturales	Durante el período de entreguerras en espacios urbanos y semiurbanos de diferentes regiones mexicanas y rioplatenses proliferaron asociaciones que evocaban la vida rural en tono nostálgico e identitario. Este artículo explora las relaciones entre esos tradicionalistas de México, Argentina y Uruguay y las industrias culturales. Más que los usos y las apropiaciones del cine, de la radio y del teatro, se concentra en las críticas reactivas generadas desde esas agrupaciones. Sus publicaciones oficiales y las revistas especializadas constituyen el principal acervo documental de esta investigación. Los 'charros' y los 'gauchos' ensayaron distintos cuestionamientos ante lo que entendían como tergiversaciones de sus figuras en los productos culturales masivos. El objetivo de este trabajo es proponer una lectura más compleja que busca problematizar esa aparente relación de oposición entre los tradicionalistas que disputaban la legitimidad de esas representaciones y las producciones cinematográficas, musicales y teatrales.
<i>Recibido</i> 9-10-2019 <i>Aceptado</i> 12-4-2020	
<i>Key words</i>	<i>Abstract</i>
Mexico, Argentina, Uruguay, Traditionalists, Cultural industries	During the interwar period, associations that evoked rural life in nostalgic and identity tones proliferated in urban and semi-urban spaces in different regions of Mexico and Río de la Plata. This article explores the relationships between the traditionalists of Mexico, Argentina and Uruguay and the cultural industries. More than the uses and appropriations of cinema, radio and theater, it focuses on the reactive criticisms generated from these groups. Its official publications and specialized magazines are the main sources of this research. 'Charros' and 'gauchos' rehearsed different criticisms of what they understood as misrepresentations of their figures in mass cultural products. The purpose of this work is to present a more complex reading that seeks to problematize that apparent relationship of opposition between the traditionalists, who disputed the legitimacy of these representations, and the cinematographic, musical and theatrical productions.
<i>Received</i> 9-10-2019 <i>Accepted</i> 12-4-2020	

1 Universidad Nacional de Tres de Febrero / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. C.e.: mecasas@untref.edu.ar.

INTRODUCCIÓN

Entre 1930 y 1950, una serie de intervenciones de asociaciones civiles y funcionarios públicos promovieron la consolidación estereotipada del charro mexicano y del gaucho rioplatense como máximas referencias de identidades regionales o nacionales. De las distintas variantes que esos estereotipos habilitaron –y habilitan– a explorar, este artículo se concentra en las relaciones entre las agrupaciones tradicionalistas y los productos culturales masivos, en especial aquellos difundidos desde la industria cinematográfica. Lejos de tratarse de una revisión de las numerosas películas ambientadas en las campañas y haciendas americanas, se pretende aquí analizar las reacciones de esos grupos frente al reflejo de lo que entendían como sus usos y costumbres en la pantalla grande.

La opción de focalizar el estudio en las asociaciones mexicanas y las rioplatenses se fundamenta en una extendida trayectoria de vínculos y circulaciones que serán puestos en escena en la continuidad del artículo. En ese sentido, los aportes de la historia transnacional, que desde finales de siglo xx viene ganando espacios en los debates historiográficos, habilita una perspectiva más amplia que, en este caso, resulta pertinente para extender los límites espaciales del objeto en cuestión.² Es decir, aun cuando los grupos tradicionalistas, tanto en México como en Uruguay y Argentina, centraron sus prácticas y discursos en temáticas “nacionales”, se pretende develar aquí un enfoque que trasciende las fronteras políticas para reparar en la simultaneidad de un territorio cultural más extenso, ritmado por el avance de las industrias culturales.³

Para ambas regiones se han desarrollado estudios históricos, literarios, antropológicos y sociológicos motivados por las dos figuras, charro y gaucho, que pretenden condensar (y simplificar) la representación de territorios cultural y étnicamente heterogéneos. Tanto el gaucho rioplatense como el charro mexicano promovieron una literatura que se podría clasificar rápidamente en tres segmentos de acuerdo a sus propósitos: académica (Prieto 1988, Ludmer 2012, Cattaruzza y Eujanían 2003, Fradkin 2003, Assunção 2007, Casas 2017, Adamovsky 2019, Pérez Montfort 2003, Palomar Vereá 2004, Carreño King 2000a, Murià 2010), panegírica (Rincón Gallardo 1960, Yslas Salazar 2008, Pinto 1944) y, con menor volumen, detractora (Coni 1945). No se trata aquí de visitar la bibliografía al respecto, sino de concentrarse en aquellos estudios que, con mayor o menor intensidad, se pronunciaron sobre los efectos que el cine, la radio y, posteriormente, la televisión produjeron no sólo en la difusión, sino también en la confirmación de esos modelos.

2 La historia transnacional ha generado una batería de artículos y publicaciones que debaten su carácter más o menos innovador en el campo historiográfico; ver una síntesis en Voekel y Young 2007. No es menester de este artículo adentrarse en las ventajas que ofrece este enfoque en detrimento de otros, por ejemplo de la “historia comparada”, sí subrayar la incidencia de esa perspectiva en las investigaciones recientes sobre América Latina. Barbara Weinstein (2013) cuantificó el incremento de trabajos presentados en los congresos latinoamericanistas para dimensionar el impacto de la tendencia.

3 Para una revisión del concepto en el marco de los estudios culturales contemporáneos, ver Szpilbarg 2014.

En ese sentido, encontramos que los trabajos que han analizado la relación de las películas “costumbristas”, fuesen de producciones nacionales o extranjeras, presentan una relación casi natural entre la circulación y el consumo masivo de esos films y la consolidación del charro como sinónimo de mexicanidad y del gaucho como emblema para el Río de la Plata (Curubeto 1993, pp. 171-206; Carreño King 2000b, pp. 50-61; Pérez Montfort 2007, pp. 299-321). Se propone aquí una lectura más compleja que busca problematizar una aparente relación de oposición entre los tradicionalistas que disputaban la legitimidad de esas representaciones y los actores-cantores que se consagraban internacionalmente haciendo gala de la indumentaria tan celosamente custodiada por esas agrupaciones.

La hipótesis principal sostiene que los “charros” y los “gauchos” que iban incrementando su visibilidad pública, sus intervenciones culturales, sociales y políticas, y que iban extendiendo sus experiencias asociacionistas en diversas regiones durante la década del treinta, experimentaron una aproximación oscilante hacia el “mundo del espectáculo” tanto musical y teatral como cinematográfico. De hecho, este artículo pretende desarticular cualquier afirmación taxativa con respecto a los “daños” –o a los “impulsos”– efectuados por la industria sobre esos referentes identitarios. Por el contrario, lejos de caer en una lectura binaria, nos interesa contrastar los enunciados emitidos en las revistas especializadas, los órganos de difusión de las asociaciones, los eventos celebratorios del charro y del gaucho y las actividades promovidas desde las agrupaciones.

En las dos décadas contempladas aquí, se desarrolló un paulatino proceso de resurgimiento con respecto a las actividades tradicionalistas que evocaban el escenario rural decimonónico y sus “heroicos” jinetes. Entre las causas de ese renacer tradicional se encontraban la fundación de numerosas agrupaciones que, desde escenarios urbanos, recreaban las tareas ganaderas de la campaña en clave recreativa, deportiva e identitaria. En todos los casos, el crecimiento de las asociaciones se puso en diálogo con políticas públicas que corroboraron e impulsaron esas prácticas como elementos genuinamente nacionales (Casas 2017, pp. 81-112).

En este punto nos interesa recuperar los aportes de Homi Babhba para pensar cómo en la “producción de la nación como narración” interviene el complejo “pedagógico y performativo”. El autor reconoce una tensión entre “significar al pueblo como una presencia histórica a priori, un objeto pedagógico, y el pueblo construido en la performance de la narrativa, su presente enunciatario marcado en la repetición y pulsación del signo nacional” (Babhba 1994, p. 184). Así, como se podrá advertir en las páginas siguientes a partir de la relación entre los mensajes emitidos desde los productos audiovisuales y los enunciados por los tradicionalistas, lo performativo introduce desplazamientos, resignificaciones y ocultamientos que pretenden tramitar la heterogeneidad de una población interpelada como “nación”.

Al indagar sobre los orígenes de la charrería institucionalizada en Jalisco, Cristina Palomar Vereá plantea que: “paradójicamente, en el momento en que es más seria la amenaza de la desaparición de la charrería [...] es el momento que la consagra como

tradición" (Palomar Vereá 2004, p. 25). Consideramos que esa amenaza fue un factor decisivo, entre otros, para la legitimación de las prácticas tradicionalistas del período. En efecto, los diagnósticos apocalípticos respecto a los efectos perniciosos de la modernidad compusieron uno de los elementos característicos de esas agrupaciones. A su vez, la avanzada cultural estadounidense constituía otra de las urgencias que estimulaba la necesidad de respuestas rápidas por parte de los tradicionalistas latinoamericanos. Si bien más sistematizada a partir de la creación de la Office of Inter-American Affairs en 1940, la intervención de los productos culturales norteamericanos ya generaban disputas desde hacía décadas (Quesada Vargas 2012, pp. 67-78).

En 1928, Alfredo Cuéllar, uno de los hacedores de la charrería organizada, editó un libro sobre la temática que incluía referencias emparentadas entre el gaucho, el charro y el llanero venezolano. Además de considerarlos "hijos de una misma madre", en referencia a la ascendencia hispana y católica, performativa para todas las actividades tradicionalistas de la época, también los victimizaba ante los avances de modas foráneas: "Empujados por la invasión extranjera, se van remontando al corazón de sus respectivos países" (Cuéllar 1928, p. 226). La "avalancha de cosmopolitismo" era uno de los principales males a contener por esos tradicionalistas. Sobre ello, nos interesa indagar cuáles eran las consideraciones con respecto al consumo, la exportación y la importación de piezas musicales, teatrales y de películas campiranas. Entendemos que las lecturas ensayadas al respecto estuvieron en íntima relación con la postura crítica, temerosa y reaccionaria con la que miraban a su sociedad contemporánea.

EL RESURGIMIENTO TRADICIONALISTA Y SUS INTERVENCIONES SOBRE EL CINE, LA RADIO Y EL TEATRO

Las tempranas comparaciones esbozadas por uno de los patriarcas de la charrería mexicana ya delineaban una serie de "encuentros" discursivos entre los tradicionalistas que fomentaban el culto al gaucho en el cono sur y aquellos que reproducían las suertes charras en el norte del continente. Como hemos demostrado en otros trabajos, las narrativas compartidas se centraban en: la "purificación" de las ciudades a partir de prácticas camperas decimonónicas imbuidas de ciertos atributos morales y "nacionales"; la "urgencia" en el estímulo de esas actividades ante el diagnóstico apocalíptico en el marco de la modernización urbana; la promoción del orden patriarcal en el interior de sus asociaciones y en la estructura social en general; los componentes católicos como nutrientes sustanciales para las tradiciones evocadas; y la sacralización de los jinetes como símbolos inexpugnables de la "identidad nacional" (Casas 2017b, pp. 4-9).

Al conjunto de tópicos comunes se le sumó, en el período aquí contemplado, una sucesión de encuentros personales que acrecentaron la "cruzada" continental por la defensa de las tradiciones. Sin ser objeto de este artículo reconstruir exhaustivamente las redes generadas desde las agrupaciones, es válido referir: las visitas recíprocas entre socios de la Agrupación Bases de La Plata y los gauchos montevideanos apuntalados por la familia

Regules; los contactos establecidos entre el Círculo Criollo El Rodeo y la Asociación Metropolitana de Charros, así como también entre el Centro Tradicionalista Leales y Pampeanos y la Asociación de Charros de Puebla; las fiestas en homenaje a las efemérides nacionales o a las conmemoraciones continentales, prácticas recurrentes en la Sociedad Criolla Elías Regules y en la Asociación Nacional de Charros (Casas 2017b, pp. 4-5).

Las experiencias compartidas confluyeron en la atención política recibida. Las asociaciones pasaron a tener sus propias efemérides, desfiles y eventos donde reafirmaban, ya de manera oficial, su condición de “centinelas” de la nacionalidad. El recelo por las correspondientes indumentarias, accesorios, monturas, etc. acompañó la vida cotidiana de esas instituciones. Con mayor razón, se pronunciaban hacia afuera cuando advertían ciertas “tergiversaciones”. Como destinos preferidos de las acusaciones se encontraban el cine y la industria musical. A la luz de las denuncias públicas realizadas por los tradicionalistas mexicanos y rioplatenses, se pueden distinguir tres categorías diferentes, considerando sus destinatarios: una crítica a las producciones extranjeras por carecer de conocimientos (o interés) suficientes para abordar esa temática; un cuestionamiento a la industria nacional por su laxitud a la hora de representar la música, el ambiente y el arquetipo tradicional; y una acusación a los actores y cantores por su falta de compromiso –y hasta de profesionalidad– a la hora de portar esas vestimentas, interpretar esos personajes, entonar esas melodías, etc.

Alfredo Cuéllar, ya a finales de la década del veinte, mostró sus reticencias a la apropiación extranjera del jarabe tapatío. Se trataba de una danza que reunía diversos sones y funcionaba como una suerte de síntesis de la variedad de jarabes con resonancia durante el siglo XIX. A comienzos de siglo XX, el baile del jarabe por la china poblana y el charro se consolidó como una representación del folklore nacional (Pérez Montfort 2000, pp. 15-34). El miembro fundador de la Asociación Nacional de Charros se quejaba por la adaptación de la danza para el consumo de turistas extranjeros. La crítica, además, encendía las alarmas sobre el avance del foxtrot en el territorio mexicano (Cuéllar 1928, pp. 38-41).

Un año antes de la publicación de Cuéllar, en Estados Unidos se estrenaba la película *The Gaucho*, protagonizada por Douglas Fairbanks. El film no hacía más que confirmar la atención que la industria cinematográfica norteamericana había posado sobre la figura pampeana. Para la época, los filmes de Rodolfo Valentino caracterizando un llamativo “gaucho argentino” habían alcanzado éxito internacional (Pujol 2016, pp. 5-11). Frente al avance de películas extranjeras, entre las que se contaba el cortometraje de Disney titulado *The Gallopin Gaucho*, las reacciones en Argentina se hicieron sentir a través de diferentes medios. Los tradicionalistas condenaron los atuendos y el extravagante sombrero de Valentino en una oposición que se manifestó hacia Hollywood en su conjunto (Soulé 1944, p. 7). En ese sentido, las críticas trascendieron el ámbito exclusivo de los centros tradicionalistas y se manifestaron también por artistas ligados a las reproducciones de lo gauchesco. Por citar un caso, el afamado pintor Florencio Molina Campos, luego de haber trabajado dos años para los estudios Disney a comienzos de

los años cuarenta, afirmaba que se hacían “disparates” al dibujar el gaucho y sus ambientes. La falta de atención a sus consejos habría determinado el fin de su experiencia con esa productora (Gutiérrez Zaldívar 1996, pp. 55-56). Por su parte, al otro margen del Río de la Plata, los tradicionalistas uruguayos se expresaban de modo similar desde las páginas de *Cimarrón* acusando a “esos tipos inventados en Hollywood” (*Cimarrón*, marzo de 1936, p. 20).

Esa comunión en el primer nivel de reacción escondió otro encuentro más profundo vinculado a la penetración de manifestaciones culturales permanentemente denostadas por considerarlas foráneas. Entre las “modas” más atacadas, las deportivas se constituyeron en blanco preferido. El fútbol y el boxeo, por ejemplo, eran denigrados al calor de la expectación que generaban en esos países. Los argumentos siempre se presentaban en contraste a la convocatoria limitada de las competencias ecuestres (*Cimarrón*, mayo de 1936, pp. 13-14; *México Charro*, noviembre de 1944, p. 4).

En México, los estudios acerca de la industria cinematográfica y las investigaciones sobre la construcción simbólica del charro han reparado en los vínculos tempranos entre el cine y la charrería (De los Reyes 1987, pp. 96-155; Pérez Montfort 2007, pp. 267-298). En efecto, se postula que, a modo paliativo por la expansión de los *westerns* (y de las representaciones sobre México que éstos difundían), los propios miembros de agrupaciones, centralmente de la Asociación Nacional de Charros, habrían optado por involucrarse en la industria en ciernes. Alfredo Cuéllar había producido y dirigido, en 1920, la cinta *El Escándalo*. Si bien no se trata aquí de realizar un análisis sobre el contenido de las películas, es válido resaltar que el tradicionalista entendía esa innovación como una obra nacionalista y, en esa línea, *El Escándalo* repasaba los paisajes de Guadalajara como proyección de “lo más bello de la vida nacional” (Vaidovitz 1989, p. 128).

Gustavo Sáenz de Sicilia, uno de los fundadores de “La Nacional”, era un aristócrata conservador de conocida trayectoria anticomunista. Sus películas, tanto silentes como sonoras, llevaron a la pantalla a Carlos Rincón Gallardo, autor de unos de los libros sacros en el ámbito de la charrería –*El libro del Charro mexicano*–, y a Raúl de Anda, de histórica familia charra jalicense. Hacia finales de la década del treinta, esa región y la figura del charro se habían posicionado como elementos representativos de la mexicanidad en las producciones cinematográficas (Carreño King 2000b, pp. 50-61).

Las intervenciones tradicionalistas sobre el cine mexicano no lograron contener la avalancha de películas rancheras que se produjeron en la “época de oro”. Alfonso Morales Carrillo plantea que el charro sufrió una “crisis de identidad motivada por el uso indiscriminado de su franquicia” (Morales Carrillo 2000, p. 77). A causa de la expansión, toda caracterización que se pretendiera nacional parecía adoptar esa condición emulando el vestuario charro, práctica que generaba escozor entre los “verdaderos charros”. Esa perspectiva sobre lo injurioso del cine en las tradiciones nacionales quedó sellada en el relato construido desde las agrupaciones.

Una de las “injurias” más destacadas era la confusión entre mariachis y charros. Como señala Ricardo Pérez Montfort, el auge de la música mariachi fue contemporá-

nea al encumbramiento de la figura del charro, entre otras causas, gracias a la expansión de las transmisiones de radio y el impacto de la emisora XEW, fundada en 1930 (Pérez Montfort 2003, p. 140). En esa línea, Juan José Doñán explica que, para mediados de la década, los conjuntos que se denominaban del mismo modo comenzaron a “hacerse adictos” al atuendo charro provocando el reclamo de varias asociaciones (Doñán 2000, pp. 62-69).

La proliferación de grupos ambulantes que armonizaban las calles de las principales ciudades mexicanas se retroalimentó con la exportación de películas rancheras. La intersección de ambos procesos derivó en uno de los mayores peligros para los tradicionalistas mexicanos. Tal es así que la revista *México Charro*, órgano oficial de la Federación Mexicana de Charrería, dedicó, en 1945, uno de sus editoriales más extensos a la temática. Allí se atacaba a la “gente inculca que piensa que vestirse de charros da más carácter a su ocupación”. La “exagerada ridiculez” de los atuendos y accesorios se denunciaba en tanto “llega a los artistas de cine que lo encarnan y, como por ese medio va a lejanas tierras, la profanación es más sensible y grave” (*México Charro*, septiembre-noviembre de 1945, p. 3). “Charros detestables” eran los que se podían ver en las producciones nacionales de la época de acuerdo a su percepción. Envalentonados por el respaldo material y simbólico de los funcionarios del período, solicitaban a Javier Rojo Gómez, jefe del Departamento del Distrito Federal, que reglamentara la vestimenta de los mariachis para erradicar esas confusiones. Al finalizar la proclama, advertían sobre una situación regional: “Ni el llanero, ni el guaso, ni el gaucho pierden sus atributos a manos de sus nacionales” (*México Charro*, septiembre-noviembre de 1945, p. 4).

Por el contrario, él último de los casos evocado a modo de ejemplo generaba pronunciamientos similares en el Río de la Plata. La voz más significativa que, en diferentes espacios, se levantó contra las producciones cinematográficas argentinas fue la de Justo P. Sáenz (h). No era una figura menor en el ambiente tradicionalista de la región. Se caracterizó por intervenir en ese espacio desde dos modalidades: la escritura y la participación activa en agrupaciones. Sus trabajos eran reconocidos en Uruguay y desde allí se lo celebraba por su labor en el culto del gaucho (*Cimarrón*, agosto de 1936, p. 8). Era miembro de la Agrupación Bases, citada más arriba, y de la Asociación Folklórica Argentina (AFA) y estuvo vinculado a otras instituciones afines, como la Asociación Tradicionalista El Ceibo. En el boletín de la agrupación folklórica, analizó sucesivamente películas nacionales que habían abordado temáticas gauchescas durante la década del treinta.

Entre los títulos que fueron cuestionados por su pluma, se encontraba *Bajo la Santa Federación*, dirigida por Daniel Tynaire y estrenada en 1935. La trama amorosa transcurría bajo la gobernación de Juan Manuel de Rosas y exponía el impacto de los desencuentros políticos en las vicisitudes de una joven federal enamorada de un unitario (Karush 2013, p. 103-120). Para Justo P. Sáenz, los aperos de la caballada gaucha restaban todo tipo de legitimidad a la representación. A esa imprecisión se le sumaba la de los propios animales, ya que no se trataba de caballos coludos como los típicos de la campaña bonaerense hasta 1880 (*Boletín de la AFA*, enero-abril de 1939, p. 37). En la misma

línea, se consideraba la presentación de *Lo que le pasó a Reynoso* en 1937. La película de Leopoldo Torre Nilson era una adaptación de la obra de teatro escrita por Alberto Vaccarezza y catapultada al éxito por las representaciones de la compañía Muiño-Alippi. El tradicionalista recomendaba visitar las talabarterías de la ciudad para interiorizarse y adquirir a buen precio cinchas de cuero y bocados a la usanza tradicional para no reincidir en el uso de accesorios de lona que minaban la credibilidad de la producción. A modo de conclusión, confirmaba la distancia insalvable entre los gustos de los tradicionalistas y las películas nacionales:

[...] criollos de cepa o aficionados estudiosos [...] ya ni intentan ver los llamados films nacionales con ambiente de campaña antigua, para no estallar de indignación ante el desprecio en la justeza en la evocación y la absoluta falta de probidad profesional que evidencian a ese respecto sus directores. (*Boletín de la AFA*, enero-abril de 1939, p. 38)

Las diatribas de Justo Sáenz no conformaban episodios aislados, el estreno de la película *Juan Moreira* en 1936, por ejemplo, aunó críticas provenientes de distintos tradicionalistas. Sabemos que la figura de Moreira había motivado diferentes reacciones –desde temores hasta idolatrías– y que podía generar múltiples interpretaciones respecto al posicionamiento del gaucho ante las clases dirigentes y las fuerzas del Estado. En efecto, las variantes no eran distantes de otras narrativas que utilizaron el tropo del bandido para asentar posiciones respecto a la legalidad (o ilegalidad) del orden imperante, como se advierte también en *Astucia*, la “novela charra” de Luis Inclán publicada en 1865 (Dabove 2005; 2019).

En este caso, con motivo del estreno del film en Buenos Aires, no fueron las características ni las acciones de Moreira las que se pusieron en cuestión. En la revista *Nativa*, bastión del tradicionalismo argentino desde la década del veinte, se celebraban las intenciones de fomentar una industria nacional para la cinematografía pero se resaltaban las fallas que atentaban contra el prestigio de la obra. Las denuncias apuntaban a una serie de “tergiversaciones” vinculadas a los aspectos materiales del ambiente gauchesco que iban desde “afeites pueblerinos” hasta los escenarios naturales escogidos para la grabación, carentes de “cardos, paja brava, perros criollos” y recorrían cada minucia defectuosa en accesorios, vestimenta, peinados, etc. Como justificación de la rigurosa observación de los detalles, se introducía una cita del “patriarca” uruguayo Elías Regules: “cosas chicas para el mundo, pero grandes para mí” (*Nativa*, noviembre de 1936, p. 35).

La condena publicada en la revista *Nativa* entraba en comunión, además, con las “clasificaciones morales” de los productos para el consumo masivo que se manifestaban desde otras perspectivas cercanas, como la Iglesia católica y los nacionalistas de derecha (Rubinzal 2016). En ese sentido, las emisoras de radio nacionales también fueron cuestionadas por los tradicionalistas debido a la difusión del tango, que era considerado como una “bazofia arrabalera”. La Asociación Folklórica Argentina denunció permanentemente la prioridad que se le otorgaba a ese estilo musical en detrimento

de los músicos folklóricos (*Boletín de la AFA*, enero-abril de 1939, p. 30). Por su parte, la confluencia entre el tango y el cine durante la década del treinta propuso uno de los basamentos fundamentales para la identidad nacional (Gil Mariño 2015, pp. 15-27). La intransigencia en la materia se hizo pública con mayor virulencia al otro lado del Río por parte de los gauchos de la Sociedad Criolla.

En Uruguay, los tradicionalistas que publicaban en *Cimarrón* no dejaban intersticios para una lectura que no resultara condenatoria del tango. Como máximo exponente de la “cultura del arrabal”, era asociado a la decadencia moral, al consumo de drogas, a la prostitución, al rencor y al llanto. Además, era percibido como una imposición más de la modernidad que, en ese caso, pretendía arrebatarle al pericón su posición como la genuina expresión musical criolla (*Cimarrón*, noviembre de 1936, pp. 18-19). Esa percepción ponía en evidencia que si la confluencia entre el tango y la canción criolla, muy presente en el repertorio de los “cantores nacionales”, no implicaba una tensión en los propios artistas ni en sus audiencias (Chindemi y Vila 2017, p. 18), en cambio lo significaba para un sector de la sociedad que se pretendía garante de ese “criollidad”. La expansión del tango en el exterior confirmaba los temores de los tradicionalistas rioplatenses. Hacia afuera la confusión llegaba a tal extremo que para homenajear al personaje hollywoodense de Douglas Fairbanks, el compositor italiano Tito Schipa grabó en Nueva York un tango con el título “El gaucho” (*Caras y Caretas*, 25 de julio de 1931, p. 79).

El tango y la hibridación foránea constituyen una vía de entrada hacia la tercera categoría de denuncias propuesta en este trabajo. La acusación directa a nombres propios que en general ya gozaban de un reconocimiento internacional no fue la metodología más utilizada por los tradicionalistas. No obstante, se pueden recuperar casos aislados que, por el volumen de los personajes involucrados, ameritan su revisión. El nombre propio más significativo que quedó “atrapado” entre las exigencias de las productoras extranjeras y el celo tradicional de los gauchos rioplatenses fue el de Carlos Gardel. El cantor, fallecido en 1935, había dejado constancia de su sorpresa al advertir la moda europea: “Énterate, para cantar tangos hay que vestirse de gaucho...” (Barsky y Barsky 2010, p. 221). No era sólo un “capricho” allende el Atlántico sino que en Estados Unidos operaban los mismos requisitos, lo que activaba los lamentos rioplatenses: “griegos, húngaros o checoslovacos, de defectuosa pronunciación castellana [...] tienen la osadía de pasar por argentinos en los círculos teatrales” (*Caras y Caretas*, 27 de abril de 1929, p. 75). La caracterización funcionaba exclusivamente gracias a la vestimenta gaucha, como Gardel reconocía.

Ni la encumbrada trayectoria del “zorzal criollo” ni la reciente demostración popular en sus funerales menguaron la mirada censora sobre su paso por Hollywood (Gayol 2016, pp. 53-76). En Uruguay se lo acusó de ser uno de los promotores de las “máscaras gauchas”, que tanto daño habrían causado a la tradición gauchesca (*Cimarrón*, marzo de 1936, p. 20). En general, se hizo alusión a su figura reparando en las secuelas devastadoras que se exportaron (e importaron) sobre el gaucho en sus presentaciones forá-

neas. Así, “las películas gringas de Gardel” configuraban un bloque compacto al cual se lo denigraba en su conjunto, desestimando las tramas, las producciones, la música y su protagonista (*Cimarrón*, abril de 1936, p. 15).

En México, la confluencia entre el cine, el canto y la vestimenta tradicional habían impulsado a Jorge Negrete hacia un reconocimiento internacional, equiparable al alcanzado por Gardel en los años treinta. El “charro cantor” no era recordado con la simpatía que su figura despertó en los consumidores de las películas mexicanas en su etapa de esplendor. En Jalisco, integrantes de la principal asociación de esa región afirmaban en testimonios recientes: “el cine sí nos acabó completamente, que no es nada cierto lo de las películas de Jorge Negrete y toda esa gente. Era una cosa totalmente distinta de lo que es la realidad” (Palomar Vereá 2004, p. 122). Los cuestionamientos directos llegaban allí con un retraso de décadas. Durante el período aquí estudiado solo emergen fragmentarias referencias difusas que pretendían interpelar al “conjunto de artistas” sin mayores identificaciones (*México Charro*, septiembre-noviembre de 1945, p. 3). En ese sentido, Alfonso Morales Carrillo asegura que para componer los personajes de ficción ranchera los actores no se preocupan demasiado de su “verdad o verosimilitud histórica” (Morales Carrillo 2000, p. 78).

Otra de las multifacéticas figuras apuntadas por los tradicionalistas, en este caso del Río de la Plata, fue Elías Alippi. Se trataba de un artista que había compartido escenarios con Gardel, aunque su camino hacia el éxito se allanó a partir de la formación de una compañía de teatro popular junto con el actor Enrique Muiño. La puesta en escena de sainetes, como el mencionado anteriormente de Alberto Vaccarezza, se alternó con experiencias en el ámbito de la pantalla grande, tarea a la que se abocó con intensidad en los últimos años de la década del treinta. Justo Sáenz lo confrontó por su rol de productor de una obra gauchesca estrenada en el teatro Cervantes en 1939. Según sus acusaciones públicas, como enterrriano y voz autorizada en menesteres tradicionales había sido convocado por Alippi para asesorar la puesta en escena pero sus recomendaciones fueron desestimadas con argumentos como: “¡Para qué meterse en tanto gasto superfluo!” (*Boletín de la AFA*, mayo-agosto de 1939, p. 74). Desde ese momento, Sáenz comenzó a fomentar el boicot a la obra.

El mismo año que condenó el accionar de Alippi, Sáenz decidió publicar una carta privada enviada a Enrique Muiño en 1937 (*Boletín de la AFA*, enero-abril de 1939, pp. 37-38). En el texto recuerda un breve encuentro personal motivado por un amigo en común y reconoce cierta admiración por su labor profesional. Empero, la probidad artística y, sobre todo, el “amor por las costumbres de nuestra tierra” eran rápidamente puestas en duda a causa de su protagonismo en la película *Viento Norte* de Mario Soffici. Los “anacronismos” señalados no se distanciaron de las correcciones ya citadas más arriba para otros casos. Lo que sí cabe destacar del ataque a Muiño son dos elementos: la exhortación final enunciando las próximas grabaciones en las que participaría el actor mostraba un tono que oscilaba entre la amenaza y la esperanza de las adecuaciones tan anheladas; vinculado a eso, la frustración que llevó a denunciar públicamente

a una de las estrellas del cine y teatro rioplatense dos años después ante la evidente omisión de su intervención.

Hasta aquí, las tres categorías analizadas nutren las explicaciones sobre la temprana oposición entre tradicionalismo e industrias culturales. La diversidad documental referida confirma una suerte de perspectiva antagónica puesta de relieve por representantes de la cultura gauchesca y de la cultura charra, en tiempos contemporáneos a esas producciones y también en relatos posteriores. No obstante, una mirada más profunda sobre la dinámica tradicionalista del período permite advertir intersticios por los cuales emergieron otros discursos –y otras prácticas– que condicionan esa aparente dicotomía.

DE LA CRÍTICA A LA FASCINACIÓN: LA CONSOLIDACIÓN DE UN *MODUS VIVENDI*

Los grupos tradicionalistas que, como se señaló más arriba, transitaban procesos expansivos durante las décadas aquí contempladas dejaron constancia de una cierta permeabilidad que sin duda complejizó sus relaciones con el cine, la radio y el teatro. En efecto, las tensiones en torno a sus actitudes frente a los productos de consumo masivo trascendieron las esferas artísticas.

Una lente que permite introducir esas tensiones la constituían las publicidades que presentaban las revistas editadas por los centros tradicionalistas o aquellas que se vinculaban indirectamente con las agrupaciones. En otros trabajos hemos referido cómo las marcas nacionales –en el caso de Argentina– y las internacionales incrementaron su atención sobre la figura del gaucho en la década del treinta y lo utilizaron ubicuamente. Las empresas foráneas encontraron en lo gauchesco una vía de acceso a los consumidores locales mientras que para la industria argentina la presencia del gaucho se utilizaba como “garantía” de confianza, de fiabilidad a la calidad del producto (Casas 2015, pp. 151-176).

De modo similar, en *Charrería*, otra de las publicaciones vinculadas a las asociaciones mexicanas, se podía advertir publicidades que interpelaban los gustos tradicionales de los jinetes campiranos al calor de los productos en vías de transnacionalización. Para el descanso de la actividad hípica, por ejemplo, se promocionaba una gaseosa con la siguiente leyenda: “El sabor inconfundible de Pepsi-cola deleita y satisface en cualquier ocasión. Por eso todos prefieren: Pepsi” (*Charrería*, julio de 1959, p. 20). Al fondo, una ilustración mostraba a un charro bebiendo el refresco en postura de cortejo ante una señorita que lo observaba, le sostenía su caballo y compartía la bebida. La hibridación que allí se presentaba en carácter gráfico se materializó en las prácticas. La principal competencia de la gaseosa publicitada, Coca Cola, era uno de los auspiciantes recurrentes de la *Charrería* en Tabasco. Adalberto Manzur Ocaña, uno de los fundadores de la Asociación de Charros de Villahermosa, era el dueño de la primera planta de la afamada gaseosa norteamericana en el Estado (Arellano Quintamar 2005, p. 60).

Otro de los ejemplos, de los numerosos que se podrían advertir en las páginas del órgano oficial de la charrería, se puso de manifiesto con motivo de una de las cele-

braciones anexas para conmemorar la independencia. En el casino de la Asociación Nacional de Charros, se realizó un desfile de “trajes típicos femeninos”. El objetivo del certamen era “fomentar entre las damas el uso de las hermosas prendas regionales de nuestro país”. En efecto, la ganadora portaba un “primoroso traje de ranchera”. Hasta ahí nada alejado de las reivindicaciones cotidianas de los tradicionalistas. Lo llamativo podía develarse al apreciar el primer premio del concurso. Se trataba de un “elegante vestido de calle” que respondía a los parámetros de moda y era donado por la casa *Manded Fashions (México Charro*, octubre de 1944, p. 32). Las tentaciones de la indumentaria se hacían un espacio justo en un evento destinado a restituir los trajes regionales evidenciando que las relaciones entre los charros y las novedades del consumo alcanzaban niveles muchos más complejos que la simple oposición.

También las modas promovidas desde el exterior tuvieron resonancia en las páginas de *Cimarrón*. En ese sentido, la referencia a los Estados Unidos como modelo convivió con otros mensajes sobre el valor de la industria nacional. La marca Philip Morris era promocionada como la del cigarrillo más cotizado en el país del norte. En la misma edición, a tan solo tres páginas de distancia, el lector podía encontrar una exaltación de las máquinas de cortar césped “americanas y suecas” y luego leer: “Aparcero! Adquiera artículos de fabricación nacional y defenderá la economía del país” (*Cimarrón*, mayo de 1944, p. 95). Por el vocativo utilizado, no se dejaban dudas con respecto a que el mensaje era un llamado institucional. Su enunciación se puede interpretar como el propio reconocimiento de las permeabilidades que minaban la revista tradicionalista y la confundían entre el amplio universo de publicaciones periódicas de la época.

Con respecto a los medios que impulsaban –y performaban– una incipiente cultura de masas, los tradicionalistas también mostraron ciertos vaivenes que permiten matizar los herméticos discursos críticos. Se señaló que la prioridad que otorgaban las estaciones radiales argentinas al tango, o la proliferación de conjuntos mariachis ambulantes ligada a la expansión de la emisora XEW en México, había generado contundentes detracciones por parte de las asociaciones. Sin embargo, cuando el medio era desligado de los contenidos, se contemplaron dos posibilidades para reivindicar sus potenciales efectos en la sociedad. El primero se encontraba ligado a las alternativas económicas que se desplegaban a partir de la comercialización de los aparatos. En ese caso, los gauchos uruguayos no vacilaban en promover la utilización de la radio a partir de las publicidades en su revista *Cimarrón*. En México se puso en práctica otra de las “ofertas” que conllevaba la expansión de la radio y particularmente la difusión de música en vivo y espectáculos artísticos. La Federación Nacional de Charros organizó una fiesta en beneficio de los damnificados por las inundaciones en Parral, Michoacán. En septiembre de 1944, las aguas se habían llevado la vida de decenas de personas y las viviendas de miles. Entre las diferentes muestras de solidaridad expresadas desde diversos Estados mexicanos, la charrería organizada advirtió allí la oportunidad para expandir sus mensajes más allá de sus agrupaciones. La fiesta contó con la intervención de numerosos “artistas de la radio” que eran exaltados en las crónicas del evento.

Estrellas que habían alcanzado la fama con repertorios musicales alejados de la música charra, como Manolita Arriola, eran vivadas y modeladas como ejemplo de adaptación a los mandatos del terruño. Al repasar el programa del festejo, se podía advertir que todos los artistas, que incrementaban su fama al calor de las emisiones radiales, habían asimilado sus estilos a los caracteres de la fiesta para contribuir con esa celebración de “hondo y positivo mexicanismo”. Arriola, por ejemplo, había cantado una canción vernácula denominada “Pelea de Gallos” (*México Charro*, noviembre de 1944, p. 5). La intervención de cantantes consagrados revelaba que la aproximación de la charrería al mundo de la radio fomentaba la posibilidad de expandir el impacto de sus eventos al tiempo que consolidaban el carácter nacionalista de sus prácticas con la mediación de otras voces alejadas de la cotidianidad de esos ámbitos.

Si las conexiones radiales abren nuevas perspectivas para pensar los intercambios con las agrupaciones tradicionalistas, las ambivalencias con respecto al cine profundizan esas líneas. Un editorial de la revista oficial de la charrería se abocó exclusivamente a enumerar las ventajas del cine mexicano en orden al cultivo de las tradiciones y a la expansión de la figura del charro:

Con el cinematógrafo como agente de difusión, nuestro charro ha recorrido en paseo triunfal todas las naciones de América y algunas de la vieja Europa, encarnado en un artista popular y querido, quien por tal manera ha enaltecido a su patria y servídole (sic) más y mejor que, salvo honrosas excepciones, muchos de nuestros improvisados embajadores y ministros. (*México Charro*, agosto de 1945, p. 2)

Así, lejos del dolor de los charros que recordaban cómo el cine lo había configurado borracho y parrandero, en plena época de oro se agradecía su contribución con el reconocimiento de la charrería en el mundo. Además, se aludía a un artista particular para destacar su “ascendencia popular y su compromiso patriota”. Es cierto que en ninguna parte del texto se develaba el nombre del actor pero, como se verá más adelante, es factible considerar que remitían a Jorge Negrete, el mismo que era acusado desde Jalisco como parte de las tergiversaciones producidas por la industria cinematográfica.

Los gauchos del Río de la Plata no divulgaron editoriales promotores del cine pero se mostraron cercanos a su consumo. Entre proclamas sobre el fomento de la tradición, los lectores también encontraban otro tipo de mensajes: “La sala que pasa todas las maravillas cinematográficas. Grandiosos estrenos nacionales y extranjeros” en referencia al complejo “Cine Moderno”, ubicado en pleno centro porteño (*Nativa*, agosto de 1939, p. 14). Allí no se ejercía ninguna lectura inquisidora respecto a los contenidos o las procedencias de los films, sino que el espacio publicitario era incorporado sin delatar tensión alguna entre el cine y la tradición.

También a partir de las publicidades podía leerse el impacto del cine como fenómeno internacional en el ámbito del tradicionalismo uruguayo. En julio de 1937, la revista especializada *Cimarrón* tomaba distancia de los tópicos camperos para mostrar entre sus páginas la promoción de “la muñeca más amada del mundo entero” (*Cimarrón*, julio de 1937, p. 30). Se trataba de la representación de Shirley Temple, la actriz infantil

norteamericana. De acuerdo a Anne Edwards, al momento de ganar el Oscar en 1936, con solo seis años de edad, Temple se había convertido en la niña más aclamada y famosa del planeta (Edwards 2017, p. 5).

En cambio, en otras oportunidades, los tradicionalistas se concentraron en el contenido de películas desde una óptica laudatoria. Paradójicamente, *Viento Norte*, uno de los films que había sido cuestionado por Justo Sáenz, como se vio más arriba, era exaltado por la revista tradicionalista más importante de Argentina. Sin reparar en las imprecisiones de indumentaria y caballería, en *Nativa* se azuzaba: “Es una de las mejores películas argentinas y no debe perderse la oportunidad de verla” (*Nativa*, diciembre de 1939, p. 37). A contramano de lo que había afirmado Sáenz en relación con los núcleos tradicionalistas ya alejados del consumo de cualquier tipo de producción nacional que se abocara a temáticas camperas, se incentivaba su difusión, entre otras cuestiones por los dos “conocidos y famosos actores”, en mención a Muiño y Alippi.

En Uruguay también se podían vislumbrar alusiones desencontradas con las críticas reseñadas anteriormente. De hecho, la famosa película *Lo que le pasó a Reynoso* era estimulada a través de la transcripción textual de fragmentos de Alberto Vaccarezza (*Cimarrón*, julio de 1938, p. 18). El suceso teatral llevado al cine no aparecía desde una lente inquisidora, sino que simplemente se insertaba lo que sería parte del guion entre los numerosos poemas y narraciones gauchescas.

La promoción de heterogéneas películas mexicanas a través de la publicación *México Charro* confirmaba que las relaciones entre tradicionalistas y cine no podían reducirse a una clasificación hermética. En efecto, si se realiza un somero repaso por los títulos publicitados, se advierte una flexibilidad notoria en cuanto a la ajustada lectura sobre el carácter “nacional” de las cintas. Así, historias que no necesariamente estaban vinculadas al ámbito ranchero pero que recuperaban acontecimientos claramente identificados con el pasado del país, como la revolución, eran vanagloriadas por los charros al momento de sus estrenos. En 1945, celebraban la aparición de *La Pajarrera*, cuya trama amorosa-militar está situada en 1915, por tratarse de “una película tan mexicana como nuestro deporte nacional” (*México Charro*, septiembre de 1945, p. 25).

Más allá de las consideraciones hacia los medios modernos y hacia sus contenidos, en el campo que más contundentemente se marcó el acercamiento entre los gauchos, los charros y el mundo del espectáculo fue en los intercambios directos con actores y actrices. En ocasiones la correspondencia se produjo gracias a convocatorias de las que participaron en conjunto, en otras se trató de invitaciones y homenajes directos programados desde las agrupaciones, y en otros casos las relaciones se institucionalizaron mostrando ciertos lazos de pertenencia a la cultura gauchesca o charra.

Las asociaciones tradicionalistas de México encontraron, durante la década del cuarenta, una estrategia expansiva que resultaba funcional a la promoción de sus actividades y, sobre todo, a la pretendida ligazón entre esas actividades y la *mexicanidad*. De ese modo, principalmente desde la Asociación Nacional y desde la Metropolitana

de Charros se proyectaron agasajos a figuras locales e internacionales que ya contaban con trayectorias destacadas en el ámbito cinematográfico.

En diciembre de 1944, con motivo de una gira promocional, Dick Dickson participó de distintos eventos en la capital del país. Entre ellos, un homenaje en la sede del Rancho del Charro, que incluyó variadas manifestaciones ecuestres y artísticas. Además de ser un magnate, era una figura ligada a las asociaciones de rodeo californianas y se había destacado en la actuación y en la dirección de películas *westerns*. Entre ellas, *The Gallant Defender*, filmada bajo los auspicios de Columbia en 1935, y *Wells Fargo*, producida por Paramount en 1937 (Pitts 2012, p. 120). De acuerdo a lo que se narra en las crónicas del evento, la celebración esperaba alcanzar los niveles que el propio Dickson había mostrado como anfitrión en California meses atrás ante dos representantes de la charrería (*México Charro*, enero de 1945, p. 35). La visita de “el gran amigo de México” no sólo mostraba indicios de un “diálogo” entre la charrería y los films *westerns*, diferente al señalado en el apartado anterior de este trabajo, sino que también dejaba ver los entramados sociales posibles entre las agrupaciones que encontraban como denominador común la afición por los caballos y el culto de sus jinetes.

Los lazos institucionales entre tradicionalistas se incorporaron, entonces, a un entramado mucho más amplio que conectaba académicos, artistas, intelectuales y fundaciones al ritmo del intercambio cultural panamericano promovido desde los Estados Unidos (Cándida Smith 2017, pp. 12-38). Cuando una delegación de la Asociación Nacional participó en el Campeonato Anual de Rodeo de Los Ángeles, por ejemplo, se encontró con la joven actriz y cantante Jane Powell. Si bien el contacto no dejó registros de trascendencia a largo plazo, los miembros de la agrupación mexicana aprovecharon la ocasión para retratarse con la figura de la Metro-Goldwyn-Mayer (*México Charro*, diciembre de 1946, p. 10).

La Asociación Metropolitana de Charros también halló en la convocatoria de estrellas cinematográficas una ocasión para expandir sus mensajes. En mayo de 1946, organizó una velada para recibir la visita de la actriz argentina Libertad Lamarque. La “novia de América” estaba concluyendo su gira por la región y, por medio de Vicente Miranda, quien era propietario del local nocturno en el que la actriz se presentó durante tres meses, arribó al lienzo charro para el homenaje. Lamarque formó parte de las parejas que danzaron el jarabe tapatío y montó a la usanza charra saludando a la concurrencia. Así como la visita de Dickson podía develar conexiones más allá de la esfera del cine, la presencia de Lamarque entre charros generó una oportunidad para tender puentes con el gaucho rioplatense, caracterizado en un desfile que se abrió al paso de las dos banderas (*México Charro*, marzo-julio de 1946, p. 84).

En el Río de la Plata, los artistas internacionales consagrados podían encontrar en ese prestigio cierto halo protector. Un caso que graficó la dualidad de la crítica y la fascinación fue Douglas Fairbanks. Al tiempo que su personaje gauchesco fue cristalizado como una de las máximas tergiversaciones pergeñadas por Hollywood, por momentos

el actor quedó exculpado de responsabilidades y su tarea fue destacada por la “voluntad” prestada (*Caras y Caretas*, 18 de mayo de 1929, p. 10).

En México, los charros también acudieron a artistas localmente reconocidos para revestir la envergadura de sus eventos. Rosita Lepe fue el rostro más visible para ese tipo de funciones. Era la hija de Filemón Lepe, charro vinculado a La Nacional desde los primeros tiempos, y fue la primera figura destacada en la promoción del traje de charra. Además, había sido seleccionada como la primera reina nacional de la charrería por parte de la Federación (Palomar Vereá 2004, p. 83). En el ámbito artístico, había participado en la filmación de películas rancheras como *Jalisco nunca pierde*. Así, Lepe encarnaba la hibridación entre espectáculo y charrería, característica que se resaltaba ante las visitas de extranjeros ilustres. Por citar solo un ejemplo, la actriz charra inauguró la fiesta homenaje –y el desfile– al presidente de Chile, Juan Antonio Ríos, en 1945 (*México Charro*, septiembre-noviembre de 1945, p. 46).

Otros artistas locales pusieron en palabras la mixtura materializada en Rosita Lepe. El actor cómico Roberto Soto dio un discurso con motivo de una fiesta charra en la Asociación Nacional. Además de portar el traje correspondiente, argumentó que las manifestaciones que estaba presenciando eran una muestra de “acendrado mexicanismo” e instigó a hacer uso del atuendo charro incluso por fuera de los eventos programados por las agrupaciones (*México Charro*, noviembre de 1944, p. 4). La ligazón con el cantante y actor Pedro Vargas estuvo menos arraigada que lo que permitían advertir las afirmaciones de Soto, pero no por eso fue menos eficaz para los intereses de la charrería. El origen del contacto habría sido una reunión homenaje por parte del Club Rotario a las agrupaciones charras. Allí estaba presente el artista, quien también fue agasajado en la gala. Vargas intervino en numerosas actividades organizadas por la charrería asociada, siempre bajo carácter benéfico. Aunque no hay registros con respecto a sus atuendos ni a posibles alocuciones, contar con uno de los referentes más populares del cine y la canción entre los números artísticos ofrecía a la charrería una doble oportunidad: extender los alcances de sus prácticas y discursos a un público no especializado y confirmar la “autenticidad” de su carácter tradicional ante uno de los actores más renombrados del momento.

En una de las fiestas a beneficio en las que cantó Vargas, el programa fue clausurado por el cómico Mario Moreno, mejor conocido como Cantinflas. Vestido como charro, y dispuesto a transformar la suerte denominada “coleadero” en un número de humor, se encargó del final del espectáculo confundiendo la última ovación entre las reivindicaciones mexicanistas y la admiración por el actor (*México Charro*, septiembre-noviembre de 1945, p. 45).

Las relaciones con artistas aclamados no concluyeron con Vargas y Cantinflas. El actor que impulsó la figura del charro allende las fronteras gracias a la circulación de sus películas también gestó un vínculo singular con la charrería asociada. La trayectoria de Jorge Negrete permite reconocer puntos de contacto con elementos constituyentes de las agrupaciones charras: la atracción temprana por las faenas rurales; la ascendencia

militar de su familia; la cercanía –gracias a su experiencia en el Ejército– con uno de los presidentes de México que mayor impulso le dio al “deporte nacional”, Manuel Ávila Camacho; el distanciamiento de los conjuntos mariachis durante la década del treinta (Somos 1994, pp. 15-16); y finalmente el riguroso respeto por el atuendo charro (aspecto que se ponía en escena por parte de los tradicionalistas en cada encuentro con Negrete).

El artista “popular y querido” al que se aludía en el editorial sobre el cine, citado más arriba, selló lazos con los charros a partir de un evento auspiciado por el gobierno mexicano. En rigor, si bien Manuel Ávila Camacho se hacía presente en la fiesta, la tarea de homenajear al charro con una velada en su honor había partido del licenciado Javier Rojo Gómez, gobernador del Distrito Federal. La velada artística resulta significativa a los intereses de este artículo porque integró una multiplicidad de actores: la radio XEW ofició de anfitriona gracias al espacioso salón para eventos denominado “Azul y Plata”, Negrete con un “auténtico traje charro” entonando su música, los funcionarios confirmando el carácter oficial de la fiesta y los “patriarcas” de la charrería encarnando la “tradicción mexicana”. La crónica de *México Charro* destacaba que Negrete había sabido “interpretar la admiración y cariño con que se ofreció el homenaje” (*México Charro*, agosto de 1945, p. 19). De ese modo, ya se difundía una supuesta empatía entre el actor y el arquetipo de México, aunque no se presentaban mayores argumentaciones al respecto.

En otros números de la revista se profundizó la consideración de Negrete como genuino difusor de la charrería a través del cine. En orden a las explicaciones que emergían del seno del tradicionalismo, el “charro cantor” habría atravesado un proceso de aprendizaje que lo posicionó por encima de todos sus colegas. En otras palabras:

El más destacado de los artistas de este género, Jorge Negrete, a impulso de su simpatía por el tipo [charro] y por un sentimiento de patriotismo, fue gradualmente enmendando defectos, supliendo omisiones, y ahora viste y se presenta con bastante propiedad y buen gusto. No ocurre lo mismo, y es de sentirse, con otros artistas que no siguen su ejemplo... (*México Charro*, octubre de 1945, p. 3)

Si bien no se explicitaba en qué medida había influido la charrería organizada en la “purificación” de Negrete, es dable considerar que su cercanía con los charros, en especial con los miembros de la Asociación Nacional, había sido fundamental. Con el correr de los años, el artista consolidó su carácter ejemplar en la caracterización cinematográfica de los charros. En efecto, diversas oportunidades sirvieron de excusas para celebrarlo con diplomas y reconocimientos. La presencia de Negrete en los lienzos charros no pasaba inadvertida. La Asociación Nacional solía contemplarlo como parte de los eventos más destacados del año. Así, para los anales que resumían sus actividades entre 1946 y 1947, se le dedicaba al actor una fotografía con el epígrafe descriptivo: “En reconocimiento a los merecimientos como exponente artístico del charro, fue condecorado el artista Jorge Negrete” (*México Charro*, abril de 1947, p. 49).

La consagración de Negrete, no artística sino como charro, garantizaba la difusión del “legítimo” atuendo en el extranjero. Su gira por Latinoamérica, a mediados de la

década del cuarenta, lo configuró como un agente cultural para la región y, en muchas ocasiones, sus presentaciones funcionaron como espacios de interacción e intercambio. En Argentina, fue recibido por una caravana de jinetes que lo hicieron montar inaugurando un imprevisto desfile como signo de su ingreso a Buenos Aires. Además, para cantar en el teatro Colón, el más encumbrado de la capital, vistió un traje gaucho confirmando las cercanías entre ambas figuras (Somos 1994, pp. 34-37).

Los tradicionalistas rioplatenses también oscilaron entre la condena y la fascinación por ciertos artistas locales, en particular por aquellos que habían alcanzado una trascendencia internacional. En Uruguay, los gauchos de la Sociedad Criolla habían estado ligados al espectáculo desde sus orígenes. La fundación de la agrupación se había plasmado bajo la carpa del circo de la compañía Scotti-Podestá en 1894. Uno de los treinta y tres socios fundadores fue el propio José Podestá, afamado actor que había extendido su reconocimiento gracias a los dramas gauchescos que acompañaban el éxito de su circo. El “patriarca del teatro gaucho” era celebrado permanentemente como una de las pocas expresiones genuinas que podían recuperarse en el ambiente artístico, también desde la Argentina (*Cimarrón*, enero de 1937, pp. 2-3; *Nativa*, marzo de 1937, p. 4).

El agasajo a actores vinculados a caracterizaciones gauchescas para nada se agotó con Podestá. Al tiempo que Justo Sáenz desestimaba sus intervenciones en Buenos Aires, tanto Enrique Muiño como Elías Alippi eran homenajeados en la Sociedad Criolla de Montevideo. Con motivo de la presentación de la obra de Vaccarezza, los gauchos oficiaron una comida en honor de los actores para festejar el éxito. En diciembre de 1936, la revista *Cimarrón* publicó cuatro fotografías dispersas entre sus páginas otorgándole a la temática una relevancia inusual. La crónica del almuerzo distinguía a los directores de la compañía en un contexto poco favorable para esas apuestas:

[...] en un medio donde el cosmopolitismo más heterogéneo casi va borrando los más puros atributos raciales, tuvieron la valentía de ir a buscar en la propia fuente originaria las genuinas expresiones de tradición gaucha, para ofrecerlas al público con lujo de colorido y de detalle. (*Cimarrón*, diciembre de 1936, p. 51)

Otro de los personajes multifacéticos que estuvieron vinculados a los gauchos uruguayos fue Atilio Supparo. El poeta, actor y director sostuvo una filiación más estrecha con los tradicionalistas y participó como colaborador de la revista *Cimarrón* desde finales de los años treinta. Así, confluían en una relación de mutuo beneficio en tanto se promocionaban las actuaciones de Supparo en una publicación que raramente se concentraba en esas actividades y se extendía el impacto de la revista al tener como agente y escritor a una de las figuras del medio. Según Supparo, la publicación gaucha se trataba de una “poderosa urna nacional donde se depositan los mejores votos por la patria” (*Cimarrón*, julio de 1937, p. 22).

En Argentina, los indultos a artistas extranjeros tuvieron un correlato en el marco local, altamente significativo por la talla de la figura. El mismo Carlos Gardel, que había sido reconocido como vector de las tergiversaciones de la industria y que había

comentado su propia sorpresa por tener que vestir como gaucho para sus presentaciones, pasó a formar parte constitutiva de las memorias de una de las agrupaciones más importantes. En el Centro Tradicionalista Leales y Pampeanos de Avellaneda se lo recuerda como socio, seguramente el más destacado. Se desconocen los registros documentales de la filiación, pero se advierten ciertos indicios que permiten corroborar las frecuentes llegadas de Gardel a la agrupación gaucha. La primera conexión se había dado a través de Amaro Giura, compositor y socio fundador de Leales y Pampeanos (*La Carreta*, mayo-junio de 1952, pp. 4-5). Los registros sobre el funeral de Gardel pusieron de relieve la ligazón gauchesca. Una caravana de jinetes acompañó el féretro, encabezados por Giura. Además, un poncho ofrecido por la agrupación llegó a cubrir el cajón durante parte de las exequias (Gayol 2016, 69).

De ese modo, al focalizar sobre el funcionamiento de uno de los círculos criollos con mayor perdurabilidad de la región, las distancias entre los gauchos y las representaciones cinematográficas se acortaban de modo contundente. Si a Gardel se le omitían caracterizaciones espurias para consagrarlo como un catalizador de la gauchesca asociada, y para extender el reconocimiento de esos tradicionalistas a caballo de la fama del “zorzal criollo”, otras figuras rioplatenses eran convocadas al calor del éxito de sus presentaciones. Entre ellas, Santiago Gómez Cou, actor nacido en Uruguay que había sido compañero de Libertad Lamarque en diferentes producciones, era reconocido como “parte del núcleo gaucho arraigando a Leales y Pampeanos” (*La Carreta*, marzo-abril de 1955, p. 9). Los espectáculos de los que formaba parte eran promocionados por los tradicionalistas aun cuando no tenían ningún tipo de correspondencia con sus temas afines. En un vínculo similar, el artista Pedro Tocci era habitué de los eventos en la sede de la agrupación e incluso se registraron varias alocuciones propagandísticas de sus actividades (*La Carreta*, noviembre-diciembre de 1954, pp. 3-14). Encuentros como los señalados, en sus diferentes manifestaciones, daban cuenta de que las prácticas tradicionalistas, lejos de entrar en colisión con la industria del espectáculo, alcanzaron un *modus vivendi* que resultó funcional a sus intereses expansivos.

CONCLUSIONES

Las asociaciones tradicionalistas analizadas para los casos de México, Uruguay y Argentina fueron extendiendo su campo de acción durante el período estudiado. El respaldo oficial que recibieron las figuras del gaucho y del charro incentivaron las prácticas de las agrupaciones que proliferaron o se refundaron durante ese tiempo. La visibilidad que adquirieron para sus sociedades contemporáneas replicó en la proyección de nuevas estrategias de comunicación. Así, la publicación de revistas periódicas, muchas de ellas como órganos oficiales de las sociedades, constituyó una ventana privilegiada para indagar los interrogantes planteados en este artículo.

En gran parte gracias a las crónicas presentes en sus páginas, se pudo constatar la existencia de vínculos personales e institucionales que perforaron las fronteras nacio-

nales y dieron forma a un embrionario entramado tradicionalista regional. Así, respaldados por una plataforma continental y por sectores políticos que volvían sobre lo telúrico, urgidos por diferentes motivaciones, los miembros de las asociaciones vieron alzar su estatus como censores de las manifestaciones tradicionales. El carácter reglamentado de sus prácticas, en cuanto a la genuina reproducción de los atuendos y accesorios utilizados en la campaña decimonónica, se trasladó hacia afuera. Cada evocación del gaucho y del charro en la industria del espectáculo contuvo un potencial de conflicto que, como se vio, en ocasiones se hizo público.

Las tres categorías de oposición propuestas en este trabajo abonaron las interpretaciones con respecto a la conflictuada relación entre tradicionalistas e industrias culturales. Películas extranjeras, producciones nacionales e intérpretes fueron denunciados desde las publicaciones especializadas aduciendo su “falta de legitimidad”. Ese ejercicio no se redujo a la crítica, sino que, como se mostró, por momentos adquirió un carácter propagandístico en detrimento de las novedades del cine o de las emisiones radiofónicas. Se considera que esas enunciaciones se hicieron públicas más allá de su potencial eficacia. Es decir, entendemos que esa intransigencia discursiva se utilizó como mecanismo de legitimidad hacia el interior del campo tradicionalista y hacia la sociedad en general. Desde las agrupaciones, en tanto pretendidos espacios de materialización de los atributos tradicionales, se esforzaron por poner de relieve la inquisidora mirada sobre las reproducciones comerciales del gaucho y del charro.

Ahora bien, la dicotomía suficientemente planteada había dejado numerosos puntos de fuga que una observación más detenida sobre la dinámica tradicionalista permitió contrastar. No se trató de hacer visibles las contradicciones de esos grupos ni de evidenciar como se deconstruían las taxativas clasificaciones respecto al avance de los productos culturales masivos. En su lugar, se presentaron diferentes ligazones que permiten reconsiderar la oposición para dar paso a una, por momentos, armoniosa convivencia.

Las publicidades que figuraban en las revistas tradicionalistas, las consideraciones hacia las ventajas de la radio y del cine como medios de comunicación modernos, las oscilaciones respecto a películas específicas, la promoción de cintas alejadas de contenidos camperos y la estrecha relación gestada con figuras del espectáculo confirmaron la permeabilidad de las agrupaciones. De hecho, más que una serie de concesiones ante el avance de la cultura de masas, esas aproximaciones constituyeron verdaderas oportunidades para extender los mensajes sobre el tradicionalismo en la región y para confirmar la “autenticidad” de los tradicionalistas. Así, la resonancia de nombres como Jorge Negrete, Enrique Muiño, Carlos Gardel y Libertad Lamarque, entre otros, funcionaron como propulsores, con mayor o menor conciencia, de esos jinetes estereotipados que se pretendían símbolos nacionales y que encontraron en esas figuras un sustento más para confirmar esa condición.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO QUINTAMAR, S. et al., 2005. *Las asociaciones de charros en Tabasco. 40 años de historia*, Tabasco: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- ASSUNÇÃO, F., 2007. *Historia del gaucho. El gaucho: ser y quehacer*. Buenos Aires: Claridad.
- BASRSKY, J. y O. BARSKY, 2010. *Gardel, el cantor de tangos*. Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.
- BABHBA, N., 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- CÁNDIDA SMITH, R., 2017. *Improvised Continent. Pan-Americanism and Cultural Exchange*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- CARREÑO KING, T., 2000a. *El charro: La construcción de un estereotipo nacional, 1920-1940*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- CARREÑO KING, T., 2000b. Yo soy mexicano, mi tierra es bravía. *Artes de México*, nº 50, pp. 50-61.
- CASAS, M. E., 2015. Representaciones y publicaciones sobre el gaucho argentino en la década del treinta. Entre la identidad nacional, el campo literario y las estrategias comerciales. *Historia y Memoria*, nº 11, pp. 151-176.
- CASAS, M. E., 2017a. *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y políticas en la provincia de Buenos Aires, 1930-1960*. Buenos Aires: Prometeo.
- CASAS, M. E., 2017b. Las agrupaciones charras mexicanas y los círculos criollos argentinos: una modalidad particular de asociacionismo en el período entreguerras. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, Puesto en línea el 06 junio 2017, consultado el 25 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/70650>.
- CATTARUZZA, A. y A. EUJANIAN, 2003. *Políticas de la historia, Argentina 1860-1960*. Madrid - Buenos Aires: Alianza Editorial.
- CHINDEMI, J. y P. VILA, 2017. La música popular argentina entre el campo y la ciudad: música campera, criolla, nativa, folklórica, canción federal y tango. *Artcultura*, (19) nº 34, pp. 9-26.
- CONI, E., 1945. *El gaucho. Argentina, Brasil, Uruguay*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CUÉLLAR, A., 1928. *Charrerías*. México: Imprenta Azteca.
- CURUBETO, D., 1993. *Babilonia gaucha. Hollywood en la Argentina, la Argentina en Hollywood*. Buenos Aires: Planeta.
- DABOVE, J., 2005. El bandido social mexicano, entre el bárbaro y el soberano ilustrado: el caso de "Astucia" de Luis Inclán (México, 1865). *Latin American Literary Review*, (33) nº 65, pp. 47-72.
- DABOVE, J., 2019. Juan Moreira: Romantic Outlaw, Liberal Hero. *Journal of Latin American Cultural Studies*, (28) nº1, pp. 3-22.
- DE LOS REYES, A., 1987. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.
- DOÑÁN, J., 2000. Por mi raza hablará Jorge Negrete. *Artes de México*, nº 50, pp. 62-69.
- EDWARDS, A., 2017. *Shirley Temple: american princess*. Connecticut: Lyons Press.
- FRADKIN, R., 2003. Centaures de la Pampa. Le gaucho, entre l'histoire et le mythe. *Annales HSS*, (1) nº 1, pp. 109-133.
- GAYOL, S., 2016. Panteones populares, cultura de masas, y política de masas: la biografía póstuma de Carlos Gardel. *Revista M.*, (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 treinta*. Buenos Aires: Teseo.
- GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, I., 1996. *Molina Campos*. Buenos Aires: Bagó-Zurbarán.
- KARUSH, M., 2013. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- LUDMER, J., 2012. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MORALES CARRILLO, A., 2000. Los otros charros. *Artes de México*, nº 50, pp. 70-79.
- MURIÀ, J., 2010. *Orígenes de la charrería y de su nombre*. México: Editorial Porrúa.
- PALOMAR VEEA, C., 2004. *En cada charro un hermano. La charrería en el Estado de Jalisco*. Jalisco: Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Jalisco.

- PÉREZ MONTFORT, R., 2000. *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- PÉREZ MONTFORT, R., 2003. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- PÉREZ MONTFORT, R., 2007. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- PINTO, L., 1944. *El gaucho rioplatense frente a los malos historiadores (refutación a Enrique de Gandía)*. Buenos Aires: Ciordia y Rodríguez.
- PITTS, M., 2012. *Western Movies. A guide to 5,501 feature films*. North Carolina: McFarland.
- PRIETO, A., 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PÚJOL, S., 2016. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical ediciones.
- QUESADA VARGAS, I., 2012. Los orígenes de la presencia cultural de Estados Unidos en Centroamérica: fundamentos ideológicos y usos políticos del debate sobre los trópicos (1900-1940). En B. Calandra y M. Franco (comps.), *La guerra fría cultural en América Latina*. Buenos Aires: Biblos.
- RINCÓN GALLARDO, C., 1960. *El libro del charro mexicano*, México: Editorial Porrúa.
- RUBINZAL, M., 2016. La cultura combate en la calle. Nacionalismo e industrias culturales en la Argentina de entreguerras. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, nº 16 (2), pp. 1-21.
- SOULÉ, M., 1944. *Cortando el continente. (Relato de un viaje a caballo desde Bolívar a Washington)*. Buenos Aires: El Nacional.
- SZPILBARG, D., 2014. El concepto industria cultural como problema: una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamin. *Calle 14*, nº 9, (14), pp. 56-66.
- VAIDOVITZ, G., 1989. Reseña de la producción de cine en Jalisco durante la época muda. En E. Sánchez Ruiz (ed.), *Medios de Difusión en Jalisco. Avances de Investigación*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara (Cuadernos del CEIC, Comunicación y Sociedad, 4-5).
- VOEKEL, P. y E. YOUNG, The Tepoztlán Institute for the Transnational History of the Americas. *Social Text*, nº 35, (3), pp. 9-18.
- WEINSTEIN, B., 2013. Pensando la historia más allá de la nación: la historiografía de América Latina y la Historia Transnacional, *Aletheia*, 3, (6), (2013), pp. 1-14.
- YSLAS SALAZAR, J., 2008. *Mis memorias en la charrería*. Segovia: Castilnovo.