

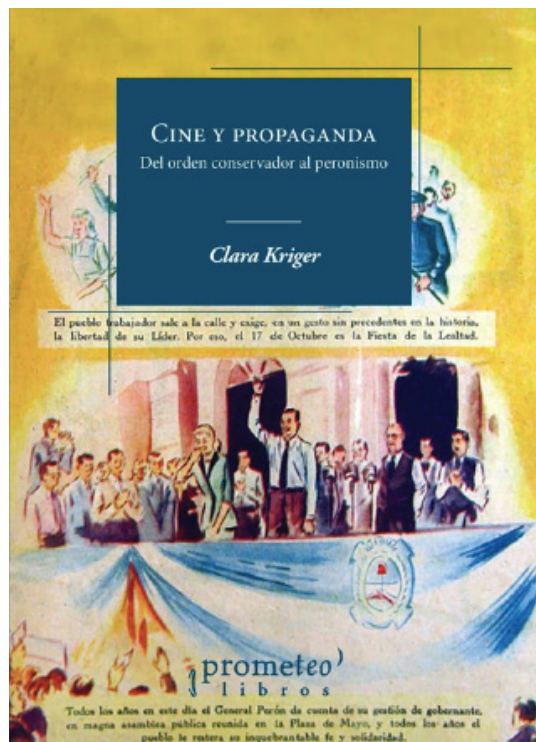
## CINE Y PROPAGANDA. DEL ORDEN CONSERVADOR AL PERONISMO

Clara Kriger

Buenos Aires

Prometeo Libros, 2021

235 páginas



No es ningún misterio que la historia de un país puede contarse y disputarse de modos diversos. Es sin embargo raro dar con una aproximación a esa historia que recupere aspectos realmente soslayados y que permita encontrar continuidades donde —a fuerza de golpes de Estado y persecuciones por motivos políticos— se ha instalado la interrupción. Y más raro aún que, en un país que carece de una cinemateca nacional, se lo haga recuperando un corpus de películas que ha permanecido al margen de la imaginación histórica y política.

*Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*, de Clara Kriger, forma parte de la colección «Imagen e historia», de Editorial Prometeo, dirigida por Mariano Véliz y Natalia Taccetta. Una colección de referencia en la Argentina, que, con sus numerosas traducciones y obras originales, apunta no solo a ampliar y profundizar los debates en torno a la relación entre cine e historia —aunque las imágenes cinematográficas tienen un lugar central en buena parte de ella—, sino que propone con cada título indagar en regímenes visuales diversos, a través de una variedad de perspectivas teóricas, tradiciones intelectuales y soportes (el cine, la fotografía, las artes plásticas, el diseño).

Es difícil hallar un proyecto editorial donde cuadre mejor este libro, que, fiel al espíritu de la colección, indaga en la historia del cine estatal en la primera mitad del siglo XX en la Argentina, sus alcances, efectos y sus formas, poniendo de relieve el desarrollo de este objeto en relación a una multiplicidad de factores, institucionales, tecnológicos, estéticos y políticos. A su vez, y con una vocación por desmontar los lugares comunes y las simplificaciones con las que se ha abordado este objeto que estará presente a lo largo de todo el libro, la autora nos propondrá recorrer el desarrollo de este dispositivo central para la comunicación política en la primera mitad del siglo XX, ponderando no solo —aunque por supuesto, hay en ello un interés central— su productividad como vehículo de propaganda. También explorará con detenimiento otros de sus propósitos, como el desarrollo de contenidos didácticos en el ámbito de la educación y de la divulgación científica y como herramienta del Estado para proyectar una imagen de sí en el ámbito de la diplomacia entendida en sentido amplio.

A lo largo de sus siete capítulos más conclusiones, Kriger nos lleva desde los orígenes de la producción de «documentales estatales», primero por encargo en la década de 1920 a las empresas productoras de Max Glücksman y Federico Valle, y luego con las primeras producciones estatales en el periodo del llamado «orden conservador», hasta su apogeo a partir de la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa en 1943, entre las décadas de 1940 y 1950. La autora recorre este periodo en profundidad a partir del tercer capítulo y hasta el final, poniendo especial atención en las piezas de propaganda audiovisual producidas durante las dos primeras presidencias de Juan Domingo Perón, entre 1946 y 1955, un tiempo signado —sobra decir— por una intensa transformación de la esfera política, de las relaciones entre el

Estado y la sociedad civil y, fundamentalmente, por la producción de nuevos sujetos y sensibilidades políticas. Sin embargo, antes de embarcarse en ese recorrido — con una inclinación hacia el comparatismo que caracteriza a toda su producción académica—, Kriger dedica el primer capítulo a pasar revista de las experiencias de Brasil y México; países que, junto con la Argentina, tuvieron el mayor volumen y relevancia en términos de la producción de piezas cinematográficas en la región y crearon, en simultáneo, una serie de instituciones estatales con el propósito de elaborar ideas acerca del cine como fenómeno cultural y político. Esas experiencias regionales, además de aportar perspectiva como antecedentes para pensar el caso argentino —que desarrollará sus políticas públicas y estructuras administrativas en este rubro con posterioridad—, se ofrecen en el libro para dar cuenta de la existencia de una tradición latinoamericana particular, que articula elementos de otras —la norteamericana, la soviética, la europea— y les da un nuevo significado.

Con ese punto de partida, y retomando la propuesta de «indisciplina teórica» de W.J.T. Mitchell, la autora nos convoca a aproximarnos a estos «objetos eminentemente nacionalistas» desde una perspectiva transnacional, con el propósito de contrarrestar los prejuicios de la academia local con relación al estudio de la propaganda estatal, leída —especialmente la del peronismo— como un fenómeno asociado a los fascismos europeos.

El capítulo 2, como anticipábamos, indaga en el inicio de la producción de estas piezas por encargo del Estado a las empresas de Glücksman y Valle. Dos cuestiones resultan de particular interés en torno a esta etapa. Una de ellas tiene que ver con la idea de público que expresan: antes de la crisis del 30, la comunicación audiovisual entre el sistema político y la ciudadanía orbita en torno de manifestaciones del Estado tales como la inauguración de obras y monumentos, o la asunción de autoridades. Esto, como se sabe, cambiará de forma radical en las décadas siguientes. La otra, que ilumina una contradicción frecuente en el modo en que se concibe el rol de estatalidad en Argentina, son las vinculaciones de ambos empresarios con el Estado, en las que la autora repara, contraponiéndose a una historiografía que se ha empeñado en resaltar la «independencia» en términos económicos de la producción de cine en ese período.

El foco del capítulo, no obstante, está puesto en la etapa que se abre —aunque comenzará a realizar películas estatales recién a partir de 1941— con la creación del

Instituto Cinematográfico Argentino en 1933. Uno de los aspectos más interesantes del modo en que la autora reconstruye esta etapa está en su interés por la trayectoria y la procedencia de las autoridades del Instituto, su presidente, el senador del partido Conservador Matías Sánchez Sorondo, y con más centralidad, su director técnico, Carlos Alberto Pessano. Este último, periodista y crítico de cine de la revista *Cinegraf*, le permite a Kriger poner de relieve un elemento que cobrará más volumen al ingresar en el período peronista, que es la gravitación que tuvo el cine estatal como fuente de innovación para la cinematografía argentina, a través de las ideas o aspiraciones de sus funcionarios.

Otro aspecto que se advierte desde este capítulo en adelante es una preocupación en torno a la precariedad de las políticas de preservación del acervo cinematográfico de la Argentina; y, más que eso, sobre los efectos que de allí se derivan para la producción de conocimiento acerca de la historia política del país. El libro nos advierte sobre la vulnerabilidad de esa historia y propone potentes conjeturas e interrogantes que nos acercan a esos materiales filmicos y documentos ausentes.

A partir del capítulo 3, con la creación de la llamada Subsecretaría de Informaciones y Prensa, Kriger nos ofrece un amplio panorama del corpus producido entre las décadas de 1940 y 1950 (en rigor, hasta el golpe de Estado de 1955). Viene al caso, antes de continuar reseñando estos capítulos que, como decíamos recorren en gran medida la propaganda peronista, recuperar las líneas de continuidad que existen entre este libro y una investigación previa de Clara Kriger que ocupa un lugar central en los estudios sobre cine argentino.

Como en *Cine y peronismo. El estado en escena*, editado por Siglo XXI Argentina en 2009, se articula también aquí una perspectiva de análisis histórico institucional del vínculo entre el Estado y la industria cinematográfica, con un estudio textual de los films producidos. Además, retomando el enfoque de aquella investigación, en *Cine y propaganda...*, también apunta a desarmar yuxtaposiciones simplistas entre la periodización de la historia política y la cinematográfica, y explorar, más bien, qué relaciones existen entre un universo y el otro. En línea con ello, si en *Cine y peronismo...*, Kriger tomaba distancia de la línea de interpretación que ve en el llamado «cine del peronismo» una relación directa entre actividad cinematográfica, propaganda política y censura —y para ello indagaba en la enorme heterogeneidad que caracterizó a la producción filmica de ese período—, en

*Cine y propaganda...* retoma esa heterogeneidad para darle continuidad y profundizarla. En dirección a ello, si bien en este libro atiende, como hemos señalado, a un corpus amplio de audiovisuales estatales, Kriger se detiene especialmente en el análisis de los «docudramas peronistas», un objeto ampliamente ignorado que emerge de ese acervo.

Retomando, entonces, el corpus que la autora clasifica y analiza en detalle a partir del capítulo 3 y hasta el último, abre paso a una lectura a contrapelo de la historia de la producción cinematográfica en el periodo. Con la creación de la «Subsecretaría», se da un fuerte impulso al cine estatal; por un lado, fomentando la circulación de noticiarios y, por otro, con una cuantiosa producción de piezas de comunicación gubernamental.

Con enorme lucidez, la autora nos propone pensar los cortos y medimétrajes producidos bajo la administración de Raúl Alejandro Apold al frente de este organismo, centrándose en la forma de relación que buscaron tramitar entre el Estado y la sociedad en un sentido amplio. Es decir, más allá de la obviedad de su sentido y significado en tanto que piezas de propaganda política, esta revisión de lo producido durante los gobiernos peronistas hace posible tomar dimensión del alcance que tuvieron las políticas del periodo en relación a la vida cotidiana de los públicos que recibían las «utopías modernistas» que proponía el justicialismo.

El capítulo 4, titulado «Propaganda tradicional de la Nueva Argentina», aborda los cambios que trajo aparejada la Ley de obligatoriedad de exhibición de noticiarios en 1943 y el rol de la «Subsecretaría» en las transformaciones asociadas a ello. Con distintos formatos, en las producciones de documentales estatales del periodo ingresarán a la agenda de noticias hechos que dotaron de protagonismo a una diversidad de sectores sociales. Asociado a ello —cosa que resulta de particular interés para situar el modo en que el justicialismo propuso un imaginario nuevo a los sectores previamente excluidos de la representación política—, a través de estas piezas se introducirá un elemento ajeno a la solemnidad de los documentales tradicionales, aunque decididamente asociada al movimiento peronista, que es la idea política de *felicidad*.

El capítulo 5, «De cara al futuro», se concentra en los docudramas peronistas, objeto que la autora nos propone pensar como parte de la atmósfera y las fantasías provenientes del cine clásico, tanto como del mundo publicitario. Nuevamente Kriger se detiene en elemen-

tos que funcionan como vía regia para comprender la dimensión política de estas producciones. Tal es el caso, por ejemplo, del sentido que adquiere la práctica social del uso transporte aéreo en docudramas como *Vuelo 300*, donde, además de los felices consumidores (a quienes, por cierto, también están dirigidos estos docudramas), también se buscó representar a personajes vulnerables y temerosos que vehiculizaron una dimensión aspiracional del acceso a esas nuevas experiencias de modernización y consumo, que irían llegando a medida que esta forma de transporte se popularizara.

El capítulo siguiente, con el título de «Mujeres protagonistas», pone el foco en el giro en la representación de los personajes femeninos que introdujeron los docudramas peronistas en el cine argentino. Este es sin dudas uno de los hallazgos más potentes y resonantes que nos ofrece el libro: con docudramas como *Recuerdos de una obrera* (1950), entran en escena las vocaciones políticas y las preocupaciones sociales de las mujeres. La revisión de este corpus, además de poner de relieve la existencia de una serie de figuras y temáticas alternativas e incluso opuestas a las del cine industrial de la época, funciona, nuevamente, como vía de acceso a la investigación de los cambios que afectaron a las mujeres como sujetos políticos en un periodo (indudablemente) marcado por el acceso al sufragio. Los docudramas, sin embargo, hacen posible ir más allá de este hecho transformador, visibilizando las profundas tensiones de una época transformadora, en la que una toma de conciencia política y social y un novedoso acceso al mundo del trabajo afectó a las mujeres de forma masiva.

Por último, el séptimo capítulo, «La promesa peronista», se ocupa de aquellas piezas que se concentraron en sectores sociales que fueron otro objetivo central de las transformaciones a las que apuntaba la utopía peronista. «En la Nueva Argentina los únicos privilegiados son los niños», dijo Juan Domingo Perón al inaugurar el año lectivo en 1951; los ancianos —«los últimos olvidados»—, por su parte, fueron acogidos especialmente por la fundación Eva Perón.

Aquí, como en el corpus que explora en los capítulos anteriores, el relato se estructura en la doble temporalidad característica del peronismo: a un pasado de dolor se contraponen un presente signado por la *felicidad*. Kriger, sin embargo, y otra vez, como lo hace a lo largo de todo el libro, nos muestra matices que dan volumen y complejidad a estos objetos. Lo hace, por ejemplo, al notar que, tras la muerte de Evita, Perón transformará la enorme

politicidad social del mensaje dirigido a los ancianos en un discurso con reminiscencias cristianas.

En este recorrido por las figuraciones cinematográficas del trabajo, de la llamada «cuestión social» y de la construcción de un abanico de subjetividades políticas y sociales que caracterizó a la propaganda durante los dos primeros gobiernos de Perón, la autora pondera sin idealizar y nos propone una lectura realista del modo en que este gobierno y movimiento político, como hábil articulador de experiencias previas, como fuerza política que hace propios y reelabora elementos de otras tradiciones políticas y sociales, organizó un imaginario y lo puso al servicio de una utopía política anclada en el presente. Al hacerlo, como Kriger no deja de recordarnos, también, por supuesto, la producción de estas películas estatales, buscó dotar de legitimidad y generar adhesión a la fuerza gobernante y a sus líderes.

Resulta muy interesante, en este sentido, el modo en que este libro se aproxima a Raúl Alejandro Apold, enfatizando menos —aunque por supuesto no sin señalar el carácter autoritario del personaje y de sus prácticas— los polémicos atributos de la figura del Subsecretario de Informaciones y Prensa de la Nación durante los gobiernos peronistas, que su trayectoria y su mirada a propósito de la producción de la propaganda estatal y gubernamental. La autora interroga y da cuerpo al personaje, hecha luz sobre su trayectoria —su paso como director general del *Noticiero Panamericano* y sus relaciones

personales con directores como Carlos Borcosque o Luis César Amadori—, y se distancia de las posiciones reduccionistas que lo ubican junto a Joseph Goebbels, para hacer posible pensar otros aspectos de su accionar y, lo que es más importante, proponer lecturas alternativas sobre las producciones filmicas de la Subsecretaría bajo su gestión.

Apold, nos recuerda Kriger, no diseñó publicidad para promover la guerra, ni la discriminación racial o religiosa. Comprender su intervención —también— en términos de una «puesta al día en las relaciones entre la política y los medios masivos» (p. 222), es otro de los grandes aciertos de este libro, que abraza las contradicciones para abrir nuevos caminos de investigación que exceden ampliamente al campo de los estudios sobre cine. El peronismo, propone el artista Daniel Santoro en *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (Alejandro Fernández Mouján, 2007), crea una tensión entre ficción y realidad; este libro nos invita a conocer y situar un dispositivo central y sin embargo y sorprendentemente olvidado en la construcción de esa tensión. Y también, nada menos, a comprenderlo como parte de una historia de la producción de cine estatal que, a partir de este libro, será difícil de ignorar a la hora de investigar la historia de la producción cinematográfica en la Argentina.

**Débora Kantor**