

Número de la mesa: **73**

Título de la mesa: **Arte y política en Argentina: producción, circulación y sentido político de las imágenes (s. XIX y XX)**

Apellido y nombre de las/os coordinadores/as: **Cecilia Belej (FCS-FFyL/UBA)**
Paula Hrycyk (FFyL-UBA/UNSAM), Isabel Plante (UNSAM/ UNTreF)

Título de la ponencia: **Peronismo en Technicolor: Un acercamiento a las producciones cinematográficas oficiales del primer peronismo**

Autor: **Lic. Santiago Regolo**

Pertenencia institucional: **Universidad de Buenos Aires (UBA) / Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón (INIHEP)**

Documento de identidad: **28641337**

Correo electrónico: santiago.regolo@gmail.com

Autorización para publicar: **Si**

Desde su aparición, el cine se ha sabido convertir en un poderoso móvil para contar historias, divulgar ideas, moldear perspectivas y exaltar sentimientos debido a la sensación de realidad que transmiten sus imágenes. Será por eso que muchos afirman que se ha constituido en el arte –o según Gruner en el lenguaje estético- del siglo XX. Como consecuencia de un espíritu de época, que tiene como una de sus banderas principales el desarrollo de la técnica, el cine comienza a ganar terreno en los llamados espacios culturales convirtiéndose con el correr de los años en un “espacio privilegiado de cruce de los campos de batalla político-discursivos que han querido dar cuenta de –rendir y ajustar cuentas con- los modos de pensar el mundo y la vida de lo que se suele nombrar como la Modernidad”¹

El cine, continua Gruner, es tiempo concentrado en el espacio. Este registro de imágenes en movimiento ha modificado radicalmente nuestra percepción del tiempo y el espacio. Presentan un magnetismo entre la audiencia que permite transmitir el mensaje de manera más directa y “real”. Pero también hay que asumir que el cine es texto. No solo por la referencia estética del discurso cinematográfico y sus secuencias,

¹ Gruner, Eduardo; *El sitio de la mirada*, Bs. As., Grupo Editorial Norma, 2001, p. 98

sino también por la existencia de lenguaje y palabras (aún en las películas mudas).² En este sentido, si tomamos como válida la acepción del cine en esta dirección, el uso de este nuevo arte o lenguaje estético en la presentación y articulación de un ideario político no nos puede parecer ingenuo. Teniendo en cuenta la potencialidad que presentaban medios como el espectáculo cinematográfico, no resulta extraño el temprano interés del Estado en intervenir en el desarrollo de esta actividad, ya sea en la producción, distribución y exhibición de filmes.

La crisis de entreguerras, y el posterior conflicto bélico, planteaba nuevos escenarios a los que los distintos países y comunidades políticas debían dar respuesta. En ese contexto, aparecían con fuerza posiciones que veían la intervención estatal como factor dinámico y emprendedor de la economía frente a las miserias arrojadas por la crisis de un modelo sostenido por las teorías liberales que dominaron buena parte del siglo XIX y principios del XX. El surgimiento de modelos como el de Roosevelt, y las distintas experiencias europeas brotadas de este mismo acontecer, mostraban la necesidad de un Estado que responda a esta nueva realidad que tenía como principal desafío enmendar las urgencias de masas relegadas por años. Los antiguos parámetros liberales quedaban obsoletos ante el avance del sindicalismo, la clase obrera organizada y los distintos movimientos sociales que comenzaban a batallar por un nuevo escenario que los ampare y los incluya. Los crecientes reclamos de una masa olvidada por años, protagonistas infranqueables del avance y el desarrollo económico y parte activa de la vida cotidiana, obligaban en cierta medida a los Estados a reorientar sus políticas y transformar sus instituciones fundamentales.

En nuestro país, el peronismo irrumpía al calor de estos retos. No era un componente “natural” del paisaje político de la Argentina, sino la clara muestra de un proyecto liberal caduco expresado por la Constitución del '53 y las elites resultantes de la Generación del '80.³ Tal como lo apunta Waldmann, la meta que Perón asumía como propia era la de poder cambiar la localización y la función social del sistema político. Esto incluía, por sobre todas las cosas, el manejo del aparato estatal y su uso, el cual comenzaba a verse cuestionado por la presión ejercida desde los sectores subalternos. Para evitar un enfrentamiento directo y el avance de una acción revolucionaria que

² Gruner, Eduardo; *op. cit.*, p. 99

³ Ivancich, Norberto; *La revolución peronista*, en *Escritos Peronistas*, Bs. As., Ed. Sudamericana, 2007, p. 15.

desintegre el sistema, se presentaba como necesaria la corrección de las estructuras políticas, sociales y económicas. El modelo impuesto por el peronismo aportaba esa corrección al plantear un plan que “libera al Estado, en general, de su estrecha ligazón con los factores sociales de poder e instalarlo en el punto de intersección de las relaciones entre grupos sociales.”⁴ En este sentido, los desafíos de este nuevo acontecer incluían no sólo el reconocimiento de los derechos de la masa trabajadora, sino cambiar conceptualmente la idea de propiedad y de capital, así como también la revisión integral de la noción del sistema democrático en su conjunto. De esta forma se configuraba un diseño que asumía como meta una concepción del Estado con una fuerte presencia y acción directa sobre las distintas esferas de la sociedad. La elección de Juan Domingo Perón a la presidencia, en los comicios de 1946, sellaba la organización institucional de una nueva correlación de fuerzas que se consolidaban como poder político.⁵

Frente a este contexto, el presente trabajo intentará responder, a partir del análisis de las piezas cinematográficas realizadas por dependencias oficiales como la Subsecretaría de Informaciones durante la época del primer peronismo (1946-1955), cómo se logra a través del uso de la imagen comunicar una relación de poder particular y fundir un discurso en las inquietudes y afectividades de un cuerpo social específico; o bien, qué papel cumplen las técnicas audiovisuales en la edificación y transmisión de una estructura de poder determinada, cómo operan éstas en los procesos de articulación entre lo particular y lo universal, y de qué manera se da la identificación con los principales postulados y líderes del régimen.

I

Las relaciones entre el estado peronista y el ámbito cinematográfico nunca han sido lineales y homogéneas. Las producciones cinematográficas realizadas durante este período fueron múltiples y no respondían necesariamente a una política comunicacional centralizada por el Estado.

Más allá de los documentales realizados por oficinas gubernamentales (las cuales se analizarán en este trabajo), pueden encontrarse noticieros, medimetrajes y largometrajes de ficción que respondían a un contexto que presentaba nuevos temas y problemáticas sociales. Las transformaciones que suponía la aparición de una expresión

⁴ Waldmann, Peter; *El Peronismo 1943-1955*; Bs. As., Híspamerica, 1985. p. 51-52

⁵ Vilas, Carlos, *La Constitución de 1949*, en *Página/12*, 10 de marzo de 2009

política como el peronismo, y los profundos cambios que se desarrollaron a partir de esos años, también fueron reflejados en la pantalla con la intención de captar no sólo la simpatía estatal (y con ésta, la posibilidad de la obtención de créditos), sino también la de la audiencia. La movilidad social planteada por el peronismo ponía de manifiesto la posibilidad de acceder masivamente a bienes culturales y simbólicos como los expresados en las pantallas de los cines argentinos. La audiencia se multiplicaba a partir de la ampliación de los derechos sociales y laborales de las políticas peronistas, haciendo de una gran masa de trabajadores y sectores subalternos nuevos consumidores de bienes y servicios. Por eso mismo, si bien muchos de estos textos fílmicos respondían a la construcción de sentido de un Estado que necesitaba presentar rupturas con el pasado inmediato para legitimar su accionar, también hay que destacar que la política cinematográfica del período cobró una importancia central en el desarrollo de la actividad industrial.

Según Kriger, haciendo un relevamiento de la política puesta en marcha por el gobierno peronista, puede verse que la intervención estatal no incidió de manera significativa en la forma o en los contenidos de los largometrajes de ficción. Contabilizando en dicho período una producción que supera los 400 largometrajes, puede observarse que los mismos no contienen alusiones explícitas a los gobiernos, sus figuras o sus rituales y gestas populares en Plaza de Mayo durante las fechas más importantes del calendario peronista: el 17 de octubre y el 1 de mayo.⁶

Por otro lado, puede inferirse que la política proteccionista empleada desde el Estado para desarrollar los distintos sectores económicos e industriales haya influido en la forma de conducirse del sector cinematográfico. Las menciones indirectas a las políticas estatales, o bien la aparición de guiones que ponían su acento en conflictos familiares y laborales con su posterior resolución en pos de la armonía de los sectores, pueden explicarse también por la necesidad de los estudios de conseguir créditos emitidos desde entidades oficiales como el Banco de Crédito Industrial. A su vez, como apuntábamos anteriormente, el peronismo expresaba la presencia de personajes y problemáticas que saltan al frente de la escena. El protagonismo de la clase trabajadora, la asistencia social y la inclusión de sectores subalternos a la vida política, económica y social, reconfiguran los debates de la Argentina de esos años. El cine, haciéndose eco de esas

⁶ Kriger, Clara; *Cine y peronismo*, Bs. As., Siglo XXI, 2009, p. 10

transformaciones, comenzaba a incluir en sus pantallas a estos sectores que empiezan a tener una visibilidad de la que se vieron privados en décadas pretéritas.⁷

Asimismo, la asignación de créditos por parte de entes oficiales era posterior a la realización del film. Al no existir esta limitación o censura previa, es lógico pensar que muchos estudios cinematográficos aplicasen reajustes internos o autocensura con el fin de no arriesgar la fuerte inversión que suponía la producción de un film. Una mala calificación por parte de la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos no sólo complicaba su exhibición en las salas nacionales (y por ende la recaudación), sino que también amenazaba la posibilidad de asegurarse el acceso a las líneas de crédito abiertas por el Banco de Crédito Industrial.

Este tipo de elementos, entre otros, le permiten a Kriger afirmar que en líneas generales la producción estética del cine nacional no fue orientada mediante políticas públicas durante el período peronista. Desde el Estado no se promovió ninguna corriente estética en particular ni se crearon academias de enseñanza cinematográfica que permitieran promover técnicas o propuestas artísticas en particular. Así como tampoco existieron privilegios para quienes quisieran realizar películas que obedecieran los cánones estéticos cinematográficos hegemónicos ni sanciones para aquellos que los transgredieran.⁸

Pero a diferencia del cine de ficción, durante el primer y el segundo período peronista, el cine documental y los noticiarios fueron considerados objetos culturales de una fuerte carga didáctica. La necesidad del Estado de promover la voluntad nacional como aspecto vital en la planificación de políticas públicas y articulación de un esquema doctrinal, encontraron en el cine un móvil imprescindible para transmitir, comunicar y lograr la posterior adhesión a los lineamientos del programa propuesto por la doctrina peronista. Si bien los noticiarios⁹ eran realizados, en su mayoría, por empresas privadas con discursos absolutamente oficialistas, en donde seguramente confluyeron los intereses económicos de las empresas cinematográficas y las apetencias políticas del gobierno nacional, los documentales producidos por parte de la Subsecretaría de

⁷ Kriger, Clara; *op. cit.*, p.23

⁸ Kriger, Clara; *op. cit.*, p. 100

⁹ Sucesos Argentinos, Noticiario Panamericano, Noticiario Argentino, Noticiario Bonaerense, entre otros son algunos ejemplos de estos pequeños resúmenes informativos que eran exhibidos antes de la proyección del film.

Informaciones de la Nación comenzaban a pensarse como una herramienta pedagógica fundamental de difusión. En ellos podía encontrarse las razones y consecuencias de las medidas de gobierno, la identificación con la causa popular de sus principales líderes, donde por lo general se presentaba una narración dicotómica entre un tiempo funesto e injusto, extendido sobre un pasado impreciso, y un presente reparador signado por el accionar del gobierno justicialista y la Nueva Argentina. Se intentaba desplegar un armónico conjunto de imágenes y discursos que se imprimían inmediatamente en la sociedad argentina como muestras cabales de ese sentir del pueblo.

Hasta el año 1951, la Subsecretaría privilegió la producción de noticiarios cinematográficos, cuyas imágenes lograron instalar muy tempranamente los rostros de los altos funcionarios peronistas. Así como había ocurrido en EEUU bajo la administración Roosevelt, donde se financiaban campañas radiofónicas, fílmicas¹⁰ y fotográficas para difundir el alcance de los planes del New Deal, los noticiarios cumplían la función de difundir los logros y las adhesiones que acumulaba la administración peronista, reproducir los íconos y las multitudinarias reuniones en el marco de eventos políticos y partidarios.

Pero entrado ese año, la realización y exhibición de piezas documentales oficiales comienza a ocupar un lugar central. Ya bajo la dirección de Raúl Apold, la Subsecretaría de Información y Prensa (luego en julio de 1954 Secretaría de Prensa y Difusión), comenzó a producir un grupo de documentales tradicionales, y otro compuesto por filmes que mezclaban elementos ficcionales al relato documental clásico. Éstos últimos, conocidos como docudramas, eran cortometrajes que se caracterizan por poner en crisis la matriz del documental tradicional y su concepción epistémica de verdad. Se trata de una de las expresiones más innovadoras surgidas de la gestión Apold, y sin duda alguna “el primer antecedente del cine político en la Argentina, puesto al servicio de la construcción de un capital simbólico que otorgara identidad política a la sociedad.”¹¹

A partir de esos años, se reorienta la gestión de propaganda política poniendo especial acento en el cine y en la realización de estos cortos producidos por la Subsecretaría. El mismo Apold, encargado de la tarea de la planificación de la estrategia de difusión y propaganda, ponderaba la eficacia del cine y de la radio por sobre la gráfica, reduciendo

¹⁰ En 1935 estos filmes de difusión producidos por el estado se los conoció como *Films of Merit*.

¹¹ Kriger, Clara; *op.cit.*, p. 21

así la confección de afiches desde 1951. Según apuntaba el dirigente, la proliferación de afiches rompía con la armonía general de la ciudad y atentaba contra la limpieza natural y la propiedad privada. Por otro lado, aseguraba que estos cortos ofrecían posibilidades ilimitadas de “injertar motivos difusores”.¹²

Dado que en este tipo de realizaciones puede verse efectivamente la intervención directa del Estado, tomaremos estas producciones como testigo para ver una de las tantas aristas que presentaba la política comunicacional oficial del primer peronismo. Entre las piezas que se analizarán se encuentra. “*Y la Argentina detuvo su corazón*” (Cronjager, 1954), “*Su obra de amor*” (Borcosque, 1953), “*Horas inolvidables*” (Soria, 1954), y “*Agua para la patria*” (Borcosque, 1951).

Este conjunto de filmes que presentaremos en el trabajo fueron producidos por esta agencia del Estado, con el objetivo de difundir y establecer un conjunto de expresiones y valores claramente identificables con la política gubernamental y sus principales figuras.

II

Hemos dicho ya que el cine era ese cruce de los campos de batalla político-discursivos. Por tanto en él también se plantea aquella lucha por el signo que expresa la teoría bajtiniana.¹³ Si bien nuestro enfoque no se centra en un conflicto clasista (ya que Bajtin lo plantea en término de lucha de clases) la noción expresada por el teórico ruso toma aquí un color particular y nos permite pensar que los cimientos de la legitimidad del poder del peronismo también se dirimían en el campo de lo simbólico.

La construcción de un enunciado no puede negar lo que le precede y le es ajeno, ya que en él se encierra el producto de siglos de vida, cultura y experiencia de la humanidad. Responde a ese mundo y aquellos otros momentos en los que éste es pensado en una esfera de comunicación. De esta manera, todo enunciado se convierte ya no en un mero predicado del mundo, sino en algo que responde a esos predicados. Esta noción de respuesta supone siempre la existencia de otro que la motiva. El solo hecho de responder ya supone la presencia de otros enunciados operando en nuestra

¹² Gené, Marcela; *Un mundo feliz, Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 2005. Pág 52.

¹³ Ver más, Bajtín, Mijail / Voloshinov Valentin, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Bs. As., Ed. Godot, 2009.

configuración discursiva, rompiendo así también con la idea de un sujeto como pleno soberano de su discurso.

Lo ajeno está siempre presente y hace de nuestra experiencia lingüística una edificación de enunciados ignotos que trabajan internamente en nuestro discurso y en el sentido de nuestras palabras, inexorablemente afectadas por generaciones precedentes. Todos los términos o dicciones que usamos vienen cargados de sentido por su historia, alimentando aún más la idea de que el lenguaje no es un código que se consume y forma palabras, sino que hay una carga simbólica y valorativa que la puesta en uso del lenguaje no puede erradicar.

A partir de estas primeras consideraciones podemos ver como se va configurando este carácter de responsividad, donde la comunicación esta fundada simultáneamente en esa relación que entablan el enunciador y su destinatario. Ambos son pilares elementales en la construcción del enunciado, el cual tiene la cualidad fundamental de ser destinado. Esta dimensión del enunciado encierra esa noción de anticipación como respuesta a ese posible destinatario, ese otro a quien me imagino y anticipo. De esta forma el enunciado no se erige “para” sino “por” un otro. Al anticiparse, da respuesta. Uno prefigura su destinatario y lleva cargada esa tensión, en la que el otro está en el enunciador y antes de la formulación del enunciado. Por tanto éste responde a ese otro que yo me imagino, jugando casi como una precaución lingüística que nos permite anticipar a un antagonista.

El campo discursivo de lo político no escapa a estas consideraciones, ya que necesita de manera indispensable la construcción de un adversario. Es esta “lucha entre enunciadores” la que modela este tipo de discursividad, y la que supone a su vez la configuración previa de un tipo de destinatario, encontrándonos nuevamente ante esa anticipación, ante ese intento de respuesta que se configura al momento de enunciar y donde ese acto mismo de enunciación es “a la vez una réplica y supone (o anticipa) una réplica”.¹⁴

Tomando el cortometraje “*Su obra de amor*”, podemos ver ya desde el principio imágenes que le son familiares al espectador. El frente del edificio central de la Fundación Eva Perón¹⁵, fundada a la imagen de uno de los dos retratos oficiales de Evita

¹⁴ Verón, Eliseo; *La palabra adversativa: Observaciones sobre la enunciación política*, Bs. As., Hachette, p. 16

¹⁵ Actualmente allí funciona la Facultad de Ingeniería.

(el cual también ofició de portada para su autobiografía *“La razón de mi vida”* de lectura en los colegios argentinos a partir del año 1952), presentan la familiaridad de ambos cuadros que sirven de introducción al relato que comenzará algunos segundos después. Mientras la cámara recorre ahora el frente de la entonces Secretaría de Trabajo y Previsión¹⁶ y sus salones vacíos, una voz en off relata: “Hace aproximadamente 7 años, en este edificio de la Secretaría de Trabajo y Previsión, una mujer extraordinaria ayudaba a su esposo y a su pueblo, atendiendo al necesitado y aliviando sus dolores. Escuchaba a los humildes y veía de cerca la injusticia social que había imperado hasta entonces – ‘Quiero servir de algo para mi pueblo’, había dicho”. Estas últimas frases son acompañadas con planos de Evita en su despacho en dicha Secretaría recibiendo a los humildes. Acto seguido, mientras se realiza un travelling por una habitación con niños durmiendo sin mediar mucho espacio entre uno y otro, el relato continúa: “A través de los que hasta ella llegaban, vio como se hacinaban a los niños abandonados en los llamados pomposamente asilos.” Corta el plano para dar comienzo a una nueva escena donde se puede ver a un niño descalzo caminando por el campo, quien se clava una espina mientras la voz en off apunta: “Y vio a los chicos heroicos de tierra adentro sufrir silenciosamente en demanda de una cultura rudimentaria. “

Ya en este principio, podemos ver ciertas placas que interpelan al espectador como ese otro al cual ya se le da una suerte de respuesta, y por tanto está presente en la configuración de ese enunciado. Ese pasado, injusto y de oprobio, el cual era común a gran cantidad de gente previo a la acción del gobierno peronista, permite ubicar al espectador en un lugar de familiaridad. Aquí también ya puede verse el intento de esta cimentación dialógica del enunciado como soporte sígnico en la edificación de una conciencia determinada.

Estas primeras tomas evidencian no sólo la impronta del lenguaje como un sistema de signos más amplio y que opera en distintos niveles, sino también que esa aparente neutralidad que posee se desmenuza en el hecho de ser siempre susceptible a ser tomado por los diferentes círculos de producción cultural. Siempre es posible hacer una paráfrasis de cada manifestación sígnica (independientemente del material que se construye) y en ese comentar siempre está el ejercicio de traducirla, contribuyendo a la idea de que es erróneo pensar en un signo neutro, ya que el signo siempre es apropiado.

¹⁶ Actual edificio de la Legislatura Porteña.

En este conflicto constitutivo se plantea esa noción de sociedad que está “dándose” permanentemente mediante imágenes y palabras que inventa y configura para imaginarse su propio sentido. Cada clase social, grupo, etnia o colectivo, emplea el mismo sistema lingüístico-semiótico con una finalidad diferente, y de esta manera intenta darle su propia forma y sentido. En esta arena de multiplicidad de voces y lucha por el sentido es donde aparecen estos filmes que pretendieron gravitar su peso en esta puja, detentando y legitimando su nivel de verdad como un signo uni acentuado o monológico. De esta forma, no nos puede parecer inocuo el complemento del relato con citas a Evita como alguien que observa, como un ser omnipresente y omnipotente que hace su aparición para encarnar el futuro y hacer efectiva la justicia social pregonada por el peronismo: “Así, escuchando a su pueblo que sufría, Eva Perón, junto al líder el Gral. Perón, tuvo un sueño de amor que anunció hace ya 5 años al crear la Fundación de Ayuda Social que llevará eternamente su nombre. **Pero había que hacerlo todo.**”

En esta introducción se pone de manifiesto la acción reparadora de instituciones como la Fundación, en sintonía con las ideas del peronismo reinante. A partir de allí, el film comienza a recorrer las obras y establecimientos creados por dicha entidad. La escuela de enfermeras, los hospitales y los policlínicos que se “pusieron al servicio del trabajador, la mujer y de los niños”, así como también preparaban a la gente que colaboraría en la obra que iba a iniciarse. La contraposición del pasado-presente, se presenta como un juego narrativo que posiciona a la acción de la Fundación, el Estado y sus principales líderes como fuerza creadora de la Nueva Argentina. Esta idea se manifiesta claramente en este cortometraje donde pueden verse las imágenes de nuevos espacios confortables para la gente, reforzados con citas de Eva que, en forma de denuncia, pregonaba “No hay camas, ni colchones para el pueblo; hay hambre solamente”, y desde que ella comenzó su obra “jamás faltó una cama o un médico a quién lo reclamara”.

Esta elaboración narrativa dicotómica entre el pasado y el presente puede verse también en “*Aguas para la patria*”, donde se difunde la Ley Nacional de Agua y Energía de 1949. A través de la presentación de grandes obras hidráulicas, el filme presenta la fuerza creadora del Estado y sus líderes. Forjar la Nueva Argentina, y como contrapartida dejar atrás la desidia del pasado, es obra de la decisión y voluntad política de aquel que supo entender el momento por el cual atravesaba la Nación. La denuncia

del pasado asoma a través de imágenes y locuciones que presentan la Argentina de antes con sus “ríos dormidos y sus consecuencias; las inundaciones y las sequías”, frente al presente prometedor de las obras puestas en marcha por un “gobierno realista que el pueblo ha consagrado como suyo”. El recorrido visual por diferentes diques y represas trataban de presentar los cambios tangibles llevados a cabo por la administración peronista. “Nuestro país hasta ahora estaba enfermo de realizaciones de pequeñas cosas y yo quiero enfermarlo de realizaciones de grandes cosas.”, decía de forma simple y concisa la cita de Perón que cierra este documental. Nuevamente se plantea la referencia a un país distante que quedaba atrás a partir de la acción y decisión de las nuevas autoridades.

En estos primeros acercamientos a estas producciones, puede verse la necesidad de transformarse en interlocutores de un colectivo que comenzaba a ser resignificado a partir de los diferentes discursos, iconografía y planes del gobierno. En este plano, el del signo, la lucha por el sentido se traduce en la demarcación de maneras de interacción posibles: limita temas y formas propias de los dichos, sus entonaciones y sus silencios. De esta forma, en esta lucha por la apropiación del signo y la necesidad de anclar las operaciones discursivas puestas en juego para configurar la “imagen” del que habla, el cine irrumpe como un medio posible para fondear aquel ordenamiento discursivo que nos permite construir la estampa de un enunciador y su discurso.

III

Zizek plantea la noción de un punto nodal que opera como una suerte de colchón que paraliza los posibles movimientos tropológicos y se fija en un significado.¹⁷ Ahora bien, ¿cómo se presenta ese punto nodal que no permite deslizamientos y de qué forma el cine puede ser una herramienta en la lucha por el sentido y su apropiación?

Siguiendo a Laclau, la noción de significante vacío (aquel significante sin significado alguno), puede ser útil para avizorar la construcción de una identidad relacional y negativa, ya que se plantea como límite que forma al sistema y lo separa de todo aquello que no lo es.¹⁸ Para que algo pueda valer plenamente tiene que haber un cierre en la cadena de significado, sino este continuaría infinitamente y jamás podría establecerse

¹⁷ Zizek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992, p. 125

¹⁸ Laclau, Ernesto; *Contingencia, hegemonía, universalidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000; y *La razón populista*, Bs. As., FCE, 2005

como sistema. Cuando se traza dicho límite, se está de alguna manera estableciendo un afuera de ese campo de significación, es decir ese aquello que “no es”, y por ende en contraposición de aquel que “sí es”. Este significante flotante y vacío, al carecer de significado propio, cumple la función de representar ese espacio comunitario, no plenamente, sino en relación con aquello que no es parte de él, y al hacerlo le da valor a estas particularidades como equivalentes frente a ese estar afuera que se le opone. Así se forma una noción de plenitud comunitaria que no puede realizarse positivamente, que se encuentra en ausencia y se manifiesta como un horizonte a alcanzar, en correspondencia con aquello que niega este acaecer no consumado en la realidad.

Pero el hecho de que sea vacío, es decir que no tenga un significado concreto, hace del mismo algo que puede ser llenado de varias maneras y por ende puede desplazarse y articularse en innumerables formas. Esta articulación, momentánea y contingente, ocurre cuando un particular encarna este significante flotante y detiene su movimiento. Ya no se cuenta con la existencia de un a priori que articula como regla universal previa al juego de las diferencias, sino que todo es un resultado del devenir de ese juego. Así podemos percibir como la sociedad es articulada en torno a un antagonismo que no puede ser resuelto en un proceso de significación, y por tanto no se puede erradicar ni ser superado. La tensión entre lo universal, como horizonte o plenitud ausente, y lo particular, la diferencia que por sí misma no puede dar cierre a un esquema de significación, es irresoluble e imposible de suprimir.

El esquema presentado por Laclau puede ser de gran utilidad para ilustrar la manera en que una expresión particular puede bregar por un universal reconciliado. En el caso del peronismo, el ideal de una sociedad justa se convierte a su vez en ese articulador necesario para invitar a la praxis política.

A lo largo de estos filmes puede verse el despliegue de recursos donde se trata, a partir de la selección arbitraria o intencionada de las imágenes y los temas que conforman la realidad, instalar un discurso pretendidamente objetivo que fije un significado a favor del orden hegemónico y evitar, al poner a los elementos presentados en una línea de equivalencias que determina retrospectivamente su identidad, la libre flotación de posibles significaciones alternativas.

En este sentido, la Subsecretaría comienza a incluir en estos relatos elementos ficcionales que recrean situaciones para reforzar las ideas que acompañan las imágenes

documentales. “*Su obra de amor*” presenta varias de estas escenas. En ellas pueden verse por ejemplo a niños pobres frente a la vidriera navideña de una juguetería, mientras desfilan a su lado chicos con una notoria condición social superior saliendo de dicho comercio con regalos prolijamente empaquetados. La voz en off acompaña estas imágenes con un relato que intenta reforzar lo que se observa en la pantalla: “los niños pobres eran en aquel momento los desheredados de la suerte y la fortuna. No sabían de sonrisas, de ternura, ni del placer de un juguete.” En contrapartida a esta realidad acaecida, el relato anuncia el cambio que estaba por producirse cuando “Eva Perón en su fibra de mujer supo comprender su tristeza y trató de hacerlos felices. Así inició la Ciudad Infantil”. La escena se cierra con un recorrido por los diferentes espacios de esta ciudad miniatura en la que “los desheredados encontraron refugio bajo la simbólica frase del Gral. Perón: ‘En la Nueva Argentina, los únicos privilegiados son los niños’.” En este mismo filme puede verse recurrentemente el uso de este tipo de técnicas para reforzar la idea de la dicotomía pasado-presente, y la acción reparadora del Estado, la Fundación y sus líderes. Puede verse por ejemplo la recreación de una situación en una estación de servicio, donde un niño pobre es testigo de la llegada de un auto a cargar combustible que se dirige a Mar del Plata. Dentro del auto se encuentra otro niño que juega con una pelota mientras mira de forma desafiante al otro desafortunado infante. En un descuido la pelota se le escapa de las manos, cayendo en el piso de la estación de servicio. El niño humilde la toma y comienza jugar. Inmediatamente después, el chico del auto le grita que no la toque y se la devuelva. Sumiso, el niño humilde devuelve la pelota y el auto sigue en viaje a la ciudad balnearia.

Tras esta recreación, un pequeño fundido abandona la escena para dar paso a otra donde puede observarse a miles de chicos corriendo hacia el mar. Allí puede escucharse a la voz en off profesar: “y fue así como creó las colonias de vacaciones en el mar y en las sierras. Allí los niños pueden gozar de todo aquello que antes les era vedado y reponer su salud durante los meses veraniegos. (...) La felicidad de tantos pequeños que no sabían pedir y que nadie le había dado antes lo que tanto deseaban” Estas palabras son coronadas con imágenes de niños jugando en las orillas del mar. La cuidadosa construcción de estas tomas cuidadosamente construidas intentaban ofrecer al espectador una visión acabada de las acciones de la Fundación, y cómo aquella, junto

con la labor del Estado, aglutinaba los intereses nacionales y universales por sobre una mera afirmación particular, parcial y partidaria.

La correspondencia de las escenas vertidas en este texto fílmico desemboca inexorablemente en la figura del líder del movimiento gobernante y su obra de gobierno. Eva Perón ya había muerto y “sólo Perón podía ser el depositario de esta obra de amor”. Hacia el final, se puede ver al entonces presidente atendiendo en su antiguo despacho de la Secretaría de Trabajo y Previsión, que fuera a su vez el mismo que utilizó Evita como lugar de trabajo, presentando de esta forma una continuidad entre su labor previa a su ascenso al poder y la de Evita como “abandera de los humildes”.

Este corto, realizado con motivo de los 5 años de la creación de la Fundación, presenta al final una escena donde puede verse a chicos, enfermeras, ancianos, jóvenes, mujeres, y todos aquellos retratados en las distintos relatos del film, subiendo las escaleras de la sede central de la Fundación. El plano se presenta con una imagen fundida de un busto de Evita, dando una idea de comunión entre la figura de la “Jefa Espiritual de la Nación” y la sociedad. “Esa fue y es su obra de amor. La obra que como ayer y como mañana es la obra del Gral. Perón, porque como ella dijo una vez, fue su interpretación y su realización de la doctrina de Perón.”

En este final se puede constatar esta tentativa que se repite sistemáticamente en el film, y se sostiene bajo una construcción metódica y perfecta de la imagen, en la que la figura del Evita, la voluntad e identidad del pueblo se posan sobre un mismo plano. Esto, al ser mantenido de forma complementaria con este juego de imágenes, apela a otro tipo de interpelación del espectador, para hacer del mensaje algo sumamente efectivo.

Pero otro guiño interesante de este final (y que se ve en otras producciones oficiales de la época), es este ejercicio por el cual se asocia a los diferentes actores en torno a la figura de la Fundación, y por ende de Evita. En esta secuencia, donde el relato acompaña la fundición de la imagen con los distintos miembros de esa comunidad de la Nueva Argentina, se trata de reforzar esta idea de unicidad e indisolubilidad de los términos. Esta sucesión de tomas, con el parlamento final de la voz en off que presenta a la obra de la Fundación como heredera de la doctrina de Perón, pone al entonces presidente en un grado de equivalencias con los otros colectivos singulares (Fundación, pueblo, desheredados). Pero la diferencia fundamental con ellos es que Perón puede

hablar y, por eso mismo, es capaz de expresar a los otros colectivos y a la propia Evita.¹⁹ A través de él habla la Nueva Argentina, convirtiéndose a su vez en la voz del pueblo y de un país justo, libre y soberano. Perón como particular se establece como vocero de la totalidad, cimentando un presente de armonía en contraposición con el pasado gris al cual no se quiere volver. La identidad es relacional y negativa, donde el “ellos”, lo otro, se constituye por fuera de este campo de significación.

Este tipo de producciones se multiplican sobre todo en los años posteriores a la muerte de Evita, el 26 de julio de 1952. Así como la primera dama se transformó en una pieza fundamental en la estructura política del primer peronismo, su ausencia planteaba un vacío que debía llenarse desde lo icónico y simbólico. Producciones como “*Su obra de amor*” mostraban el trabajo de la mujer de Perón, así como también apuntalaban la gestión de un gobierno que perdía uno de sus brazos de acción más importantes. La heroización de la figura de Evita se planteó también desde estas piezas fílmicas, reforzadas posteriormente por el uso del color. No es casual que las películas filmadas en Technicolor para ilustrar el ideario peronista estén dedicadas fundamentalmente a la figura de la difunta primera dama como contrafuerte y pilar esencial para sostener la acción del líder del movimiento.

En esta órbita aparecieron filmes como “*Y la Argentina detuvo su corazón*” y “*Horas inolvidables*”, los cuales repasaban las jornadas del impactante funeral de Evita y las instalaciones de la Ciudad Infantil y Estudiantil de la Fundación Eva Perón. El establecimiento de Evita como figura icónica se presentó, desde mediados de 1952, en un punto esencial de la campaña propagandística orquestada desde la Subsecretaría de Informaciones.

En la misión de captar lo acontecido en las jornadas del funeral, las escenas de “*Y la Argentina...*”, plantearon un recorrido por los distintos espacios donde se desarrollaron las actividades oficiales y extraoficiales del velorio de la primera dama argentina. Puede verse a lo largo del filme la intención de presentar la realidad de manera objetiva, a partir del poder de las imágenes en colores que capturan fielmente lo que se vivió en aquellas jornadas. Los inmensos travellings y el sutil uso del arte cinematográfico, basado en la “modernidad” que presenta el uso de cámaras en color, intentó expresar aquella experiencia de masas reinante y producir una imagen “comunitaria” como

¹⁹ Sigal, Silvia; Verón, Eliseo; *Perón o Muerte*, Bs. As. , Eudeba, 2004, p. 80-82

negación de una sociedad fragmentada y en pugna. Teniendo en cuenta que para estos años ya se observaban enfrentamientos entre los llamados peronistas y antiperonistas, y donde la presión de sectores como las FFAA se hacía latente en conspiraciones como la ocurrida en septiembre de 1951, no es casual el hecho de presentar los acontecimientos como un gran duelo nacional, comunal y sin fisuras.

Las diferentes escenas de esta realización cinematográfica nos llevan desde la habitación donde pasó y “conoció Eva Perón la durísima prueba de sus últimos días”, hasta las inmensas caravanas y delegaciones que acompañaron el traslado de sus restos desde el Ministerio de Trabajo y Previsión hasta el Congreso, para luego ser trasladado definitivamente a la CGT. Las imágenes nos transportan de la intimidad de su morada al anonimato de un funeral multitudinario, “por las calles que asistieron tantas veces el paso triunfal de la compañera Evita, subrayando en un silencio impresionante el dolor de la patria por la pérdida de su hija más querida”. Es un paso del que todos somos parte y nos convocamos a partir de la figura de la célebre difunta. A su vez, a diferencia de otros textos fílmicos, aquí se pone de manifiesto una retórica religiosa que trata de instituir ciertos símbolos como parte de un ritual que se establece a partir de estos acontecimientos.

Ya en un principio la película muestra el reloj de la Secretaría de Trabajo y Previsión marcando en sus agujas las 20 y 25, hora en que murió Evita, definida como “la hora del más grande dolor argentino”. Todo el recorrido de las imágenes presentan la idea de una procesión que nos lleva primero a la sede del “recinto de las leyes que ella enalteció con históricas iniciativas”, y que luego se va a perder en la multitud congregada fuera del edificio del Congreso. Allí, un travelling recorre la plaza y las cuadras pobladas mientras la voz en off apunta: “y en todo el ámbito de extendida plaza, se hace un altar en cada pecho. **En el rincón más profundo de los corazones nace una nueva religión,** amasada con sonrisas de niños, lágrimas de madre y gratitud de ancianos.” Se repiten las escenas que recorren las largas colas de personas establecidas frente al Congreso para darle su último adiós, mientras el relato continúa: “este es su pueblo ensombrecido, con las pupilas húmedas de asombro ante lo irreparable que recorre el calvario de su propio dolor para rendir su homenaje.” Pueden observarse miles de flores en la explanada principal del edificio legislativo, formando el “más imponente jardín y la más definitiva expresión de espiritualidad de un pueblo.” A medida que avanzan las

columnas, y se observa a la gente besando el féretro, las imágenes se funden en una impresionante marcha de antorchas que el relator no dudará en definir como el “cielo (que) ha bajado a la tierra para confortar el dolor de sus entrañas. (...) Más de 600 mil antorchas semejan estrellas de esperanza. Son constelaciones de amor y tributo emocionado de los que quieren iluminar la noche de su desamparo con la luz del eterno reconocimiento.”

Este intento de “vía crucis” finalizará con el definitivo traslado del féretro a la CGT, donde la espera una capilla ardiente. Se escucha una triste marcha fúnebre que acompaña el momento en que la inmensa caravana traslada los restos de la primera dama. “La multitud se conmueve ante este cofre donde el cuál aún irradia el espíritu de Evita los rayos de su bondad y de su luz. **Ante sus restos nace para todos la conciencia de la eternidad.**”

Ante estas referencias religiosas que enmarcan el trajín de las jornadas y las diferentes estaciones del recorrido de los restos de la abanderada de los humildes hasta su lugar definitivo, Perón encabeza el cortejo “como si avanzara ya hacía el encuentro de los ideales de Evita para cumplirlos como el deber de un soldado.” La correspondencia de la efigie celestial de Evita y su trabajo, se enmarca en la figura de Perón como único garante de la realización terrenal de los ideales de su esposa.

La senda de esta epopeya hasta el edificio central de la CGT pasa por una nueva estación, la cual se compone llamativamente por la Subsecretaría de Informaciones. Desde allí “cae sobre el sueño de la dulce compañera una impresionante lluvia de flores. **Aquí deja Evita un altar donde se la venera como la amiga, la inspiradora, la guía espiritual de todos los momentos.**” La escena es coronada por una impresionante toma que recorre la edificación de la Subsecretaría de arriba hacia abajo, mientras las miles de flores caen directamente sobre el ataúd que hace su paso por la puerta de dicha institución.

Ya llegando al final de la procesión, la caravana pasa por Plaza de Mayo “colmada ahora del mismo pueblo que desde el 17 de octubre de 1945 ve en ella el símbolo de lealtad y al mejor emblema revolucionario del peronismo.” El recorrido va llegando a su final con la contraposición de planos que muestran los despachos de Evita y el edificio del Ministerio de Trabajo y Previsión, los cuales son definidos por la locución como el “**templo del justicialismo**” y el lugar donde se escribió el “**evangelio de Eva Perón.**”

Esta impresionante realización cinematográfica se cierra con una escena donde puede verse a Perón en los jardines de la Residencia Presidencial, en un claro gesto de continuidad, mientras que la voz en off nos dice que “el mensaje de Evita, que es el propio ideal del presidente de los argentinos, debe cumplirse inexorablemente”. El anuncio de esta profecía, de esta verdad revelada que se cumplirá a partir de la gesta del encomendado terrenal de la santificada figura de su mujer, se cierra con una última escena donde, en la cotidianeidad de la Plaza de Mayo, se reza un último parlamento: “Eva Perón, cuando la Argentina detuvo su corazón, en la hora de tú eternidad, recordó tú templo: ‘Yo seguiré con mi pueblo y con Perón, desde la tierra o desde el cielo.’”

Estas connotaciones religiosas se refuerzan en otros textos fílmicos en colores como “*Horas inolvidables*” que, además de hacer un recorrido por la Ciudad Infantil y Estudiantil como lugares de recreación y formación ciudadana, presentan a una Evita eterna, celestial y omnipresente. Las escenas nos proponen un recorrido por las instalaciones de ambos lugares, conjugadas con la necesidad de “comprender con orgullo el verdadero significado del lema que a la faz del mundo proclama la patria: una nación justa, libre y soberana”. Sobre el final, mientras todos los chicos se reúnen para izar la bandera argentina, el locutor nos recuerda que esta ciudad “donde pasan las horas inolvidables de su infancia, **es una obra de amor del supremo creador que un día venturoso puso su rayo de luz para inspirar el corazón de una mujer extraordinaria: Eva Perón.**” La ambigüedad de esta última sentencia nos permite pensar en un ser supremo, que bien puede tratarse de un ser divino o del propio Perón como el “creador” de la Nueva Argentina.

Las diferentes enunciaciones que se presentan en estos filmes nos permiten pensar en la construcción de enunciados que, bajo un halo de religiosidad, intentan convertirse en un dispositivo simbólico que legitime al Estado peronista y su accionar. La idea de presentar discursos y enunciados libres de toda contradicción, plantean una retórica emancipada de cualquier problematización con el fin de acompañar un conjunto de ceremonias y rituales que se prolongan a lo largo de un cuerpo social.

El estudio de las llamadas religiones cívicas y políticas da cuenta de este proceso de sacralización de la política²⁰, donde la conformación de mitos, símbolos, formas de

²⁰ Entre ellos, podemos citar los trabajos de Emilio Gentile; *La sacralización de la política en la Italia fascista* (2007), y *Les religions de la politique. Entre démocraties et totalitarismes* (2005); Séguy, Jean; *L’approche wébérienne du phénomène religieux* (1985); Voegelin, Eric, *Les religions politiques* (1938);

liturgia y comunión, sostienen una fe colectiva que glorifique al Estado, la nación y sus principales referentes. El desencantamiento del mundo y el proceso de secularización, donde las antiguas creencias religiosas pierden terreno sobre las nuevas formas políticas, generaron una adaptación de los modernos regímenes políticos, dando una nueva significación a los anhelos humanos de pertenencia y trascendencia. De esta manera, la religión, lejos de contraerse o privatizarse, se ha metaforizado.²¹

Cuando nosotros creemos en algo nos posicionamos de un modo particular frente a la diversidad del mundo, expresamos una forma de entender las cosas y le damos sentido a aquello que presenciamos. Es decir, afirmamos una cosmovisión a partir de esas manifestaciones visibles que operan desde lo inmediato, lo sensible, lo aprensible. Son estos mismos efectos los que nos demuestran la existencia de los enunciados que configuran estas explicaciones acerca del mundo, aquellas creencias por definición inmateriales. Vale decir, son efectivas más allá de su valor de verdad; o dicho de otro modo, son eficaces no por ser verdaderas, sino por creer que lo son y tenerla como tal.

De esta forma, a partir de las creencias, una cultura define lo que decide tener por real, que no necesariamente tiene una relación directa con las ideas o un pensamiento crítico y reflexivo. Ver es comprender, es explicar. La imagen es efectiva y tiene el poder suficiente para sustituir un discurso. O mejor dicho, ya no hay un discurso lo suficientemente fuerte para oponerse a una imagen. Ya no se la refuta con argumentos, sino que es necesario, en todo caso, reemplazarla por otra imagen.

Pero ninguna imagen es inocente. No solo por lo que suscitan o incitan sino también por lo que nosotros ponemos en ellas. Tienen poder sobre nosotros ya que nos producen innumerables efectos: nos despiertan sentimientos, nos avivan recuerdos, nos llaman a la acción, nos modifican conductas. Es así que, a partir de su técnica, el cine tiene una infinidad de recursos para sugerir al espectador su interpretación del acontecimiento representado. El montaje, como detalle distintivo del lenguaje cinematográfico, es un instrumento central en la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de las mutuas relaciones. El montaje no

Bellah, Robert, *La religión civil en América* (1973), Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo y Estudios sobre la sociología de la religión* (1921); Cucchetti, Humberto; *Combatientes de Perón, herederos de Cristo. Peronismo, religión secular y organizaciones de cuadros* (2011)

²¹ Séguy, Jean; *L'approche wébérienne du phénomène religieux, Dans Conflit et utopie, ou réformer l'Église. Parcours wébérien en douze essais*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999. p. 97-98

muestra un acontecimiento, alude a él. El sentido no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador.²²

Las realizaciones cinematográficas oficiales del primer peronismo nos permiten dar cuenta de la forma en la cual se intentaron establecer vínculos de pertenencia que cohesionan y dan entidad e identidad. Cada cultura define lo que es digno de verse, y aquello se planta como indiscutible. Las imágenes e ideas planteadas por el peronismo en estos filmes, así como cualquier doctrina que intente trascender, basan su poder en su carácter de ser creídas. La fluidez y la eficacia con las que circulan reside en haberlas transformado en objetos de fe, y por ende de una relación sentimental. Es, de alguna forma, una relación de “satisfacción anticipada”.

Pascal decía, acerca del cristianismo: “Poneos de rodillas, moved los labios y creeréis”. Nunca mejor expresado el poder de la estructura de las creencias, la visualización de ritos como condición de verdad. Uno es interpelado de tal forma qué, como diría Debray, “el camino se practica en sentido inverso: del compromiso hacia sus razones, de la adhesión a sus motivos.”²³

Mas esta eficacia simbólica no tiene que ver con el ojo, sino con la mirada. La historia de la imagen es a su vez una historia de la mirada. Por eso mismo, así como Althusser nos señalaba acertadamente que no hay lecturas inocentes, también debemos confesar de qué maneras de mirar somos culpables. La construcción de sentido es el resultado de una elaboración social donde aquel que configura un enunciado, tiene presente y responde a las demandas de un colectivo particular. El peronismo no escapa a estas condiciones, las cuales nos permiten comprender la elaboración de sus textos fílmicos y sus principales piezas simbólicas.

²² Bazin, André; *Que es el cine*, Ediciones Rialp y SA, 1966, Pág. 123-127. También en Dick, Bernard, *Anatomía del film*, México, Noema, 1981

²³ Debray, Régis; *Vida y muerte de la imagen*, Bs. As., Paidós, 1994