

*Imágenes políticas, una larga historia*

Dra. Clara Kriger

Instituto de Artes del Espectáculo, Filosofía y Letras, UBA

[clarakriger@hotmail.com](mailto:clarakriger@hotmail.com)

Resumen:

Cuando en 1969 *La hora de los hornos* sorprendía en el Festival de Pésaro por sus cualidades estéticas y su potencialidad política, se ponía de manifiesto una conjunción de características que distinguían a nuestro cine documental. Esa emblemática película irrumpió en la escena del documental argentino con sus características innovadoras para marcar un antes y un después, aunque es importante señalar que el cine documental argentino ya había echado mano de muchos de los elementos que se daban cita allí.

Esta ponencia estudia las continuidades en las formas que asumió la representación de lo político en el cine documental argentino. Para ello se analizarán textos fílmicos heterogéneos en el marco de diferentes momentos políticos, con el objetivo de buscar tópicos temáticos y retóricos, elementos comunes en las estructuras narrativas y también señalar la temprana emergencia de elementos ficcionales y subjetivos.

*Imágenes políticas, una larga historia*

En los años 60s irrumpen en el cine nacional distintas experiencias de cine documental altamente reconocidas y legitimadas tanto en el escenario cinematográfico nacional como en el internacional. Estas propuestas que mixturaron política y estética generaron un conjunto de estudios críticos cuya vigencia se evidencia en el importante número de libros, artículos y ponencias que al respecto se publican en la actualidad. Antes y ahora, los principales tópicos de análisis se centran en la densidad de los filmes realizados en esos años, la conjunción de elementos vanguardistas en los textos y la productiva relación del cine y la política que se promovía en el marco de una sociedad muy movilizadora.

Pero quienes pensaron el cine político de esos años haciendo hincapié en la ruptura que ese surgimiento supone, generalmente dejan de lado la tradición en que se asienta, es decir el profuso corpus documental local que lo precede. Sin embargo es necesario destacar que desde el período mudo, el cine documental argentino se caracterizó por su voluntad de intervención política y es por ello que resulta necesario encontrar continuidades en el recorrido de importantes piezas realizadas por un heterogéneo grupo de directores.

Esta ponencia intenta avanzar en el estudio de las formas que asumió la representación de lo político en el cine documental argentino de distintas épocas, a partir de reconocer las continuidades de algunos tópicos temáticos y herramientas retóricas, así como las estrategias en el armado de las estructuras narrativas.

### *El documental con voluntad de intervención política*

El documental con voluntad de intervención política nace muy tempranamente en la cinematografía local. Ya en el cine silente podemos hallar documentales que tuvieron como objetivo modificar la escena política. Irene Marrone analizó algunos de estos filmes que definió como “institucionales de propaganda política” realizados por Cinematográfica Valle y Max Glücksmann entre los últimos años de la década de 1920 y los primeros de la siguiente, destacando la importancia de los mismos para el estudio de los imaginarios sociales.

También durante el primer peronismo se realizaron una gran cantidad de documentales producidos en forma directa o indirecta por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación, que tenían como objetivo difundir las políticas públicas y/o hacer propaganda política del partido gobernante.

Sin duda podemos establecer varias diferencias entre estos documentales y los sesentistas, ya que los últimos llevaron a la práctica modos de producción independiente y por lo general clandestina, que por lo tanto obligaba también a similares modos de distribución y exhibición. Ello se debe a que mientras los primeros documentales fueron oficialistas, es decir propagandizaban políticas del gobierno de turno y llamaban a la adhesión de partidos políticos, los documentales que surgen en los sesentas expresan

una situación de dominación social y política y apelan a la movilización popular y a la adhesión a organizaciones revolucionarias.

A pesar de estas diferencias veremos la pertinencia de pensar este corpus teniendo en cuenta el largo plazo, ya que podemos identificar elementos retóricos y narrativos que lo atraviesan. Para demostrarlo tomaremos tres filmes en los que podremos ver algunas de estas coincidencias: *La obra de gobierno radical* que produjo Cinematográfica Valle en 1928, *Nuestro Hogar* dirigida por Mario Soffici en 1953 y *La hora de los hornos* de Pino Solanas y Octavio Getino 1968.<sup>1</sup>

El propósito no es hacer comparaciones entre filmes que responden a producciones tan diferentes y distantes, sino más bien tratar de ver si es posible reconocer en los dos primeros filmes antecedentes válidos de las obras posteriores. En este caso tomaremos entre ellas la más trascendente, desde el punto de vista político y artístico. El primer filme es una propaganda del Partido Radical vinculada a las elecciones de 1928, el segundo tiene como objetivo difundir los planes de viviendas realizadas y a realizar por el gobierno peronista; mientras el tercero, como se dijo, es la gran obra política de nuestro cine que se caracteriza por mixturar vanguardia política y estética.

En principio es necesario señalar que todos ellos poseen una voz epistémica (oral o escrita) que explicita la línea política del filme a la vez que apela a desarrollar una didáctica para el ciudadano. Esta voz normativa explica la historia argentina de una manera simplista, siempre dicotómica, invitando al público a posicionarse en el espacio del “pueblo”. La frase “Y mientras la oligarquía triunfante saciaba sus apetitos en la generosa entraña de la nación, las esperanzas del pueblo argentino se condensaban en un hombre y en un símbolo”, podría parecer propia de alguna película que se dedique a la propaganda peronista de cualquier época, sin embargo forma parte de un cartel dentro del filme de propaganda radical.

La explicación de los procesos políticos y económicos argentinos que descansa en el par dicotómico “oligarquía – pueblo” presenta una fuerte continuidad en nuestros documentales políticos, así como la construcción narrativa a partir de dos campos semánticos, uno de ellos marcado por el pasado en el cuál el pueblo se vio sometido a un oprobio en todos los aspectos de la vida social, económica y política; enfrentado al presente pleno de realizaciones que lo benefician. En ese sentido, el citado filme radical

---

<sup>1</sup> Se puede hallar más información sobre *La obra de gobierno radical* en (Marrone, 2003), sobre *Nuestro Hogar* en (Kriger 2009), sobre *La hora de los hornos* en Mestman (2001, 2003).

nos comunica “Cuando el radicalismo subió al poder, casi sin excepción la clase obrera vivía aniquilada en la esclavitud de un trabajo aplastante, remunerada con jornales de hambre y viviendas de presidio...”, mientras el filme peronista muestra para reafirmar aun más la ignominia del pasado, las condiciones de hacinamiento en un conventillo, pasando después a mostrar imágenes documentales de los barrios de viviendas populares construidos en el marco del 1er. Plan Quinquenal. En el caso de *La hora de los hornos* la infamia se generó en el pasado y continuará hasta que no sobrevenga el cambio de sistema que propicia el filme. En el presente, que el filme apela a cambiar, el pueblo es víctima de la violencia cotidiana, la injusticia, la explotación, la miseria, las viviendas promiscuas e inhabitables, etc.

En todos los casos el discurso que se emite muestra signos unanimistas. En el caso del filme radical se plantea que no votar a Irigoyen no es solamente decidir por otro partido político, sino que también es “traicionar a ti mismo, a tu hogar y a tus hijos”. *Nuestro Hogar* va más allá difundiendo que adherir al partido gobernante es además adherir a los postulados del estado y de la nación. Del mismo modo, en *La hora de los hornos* se plantea en el capítulo final de la primera parte que existe solamente una única opción en el marco de “nuestra guerra” contra el neocolonialismo, y es la lucha por la liberación. Es decir que el planteo dicotómico aquí también produce como consecuencia que la opción política tenga un alcance mucho mayor, optar por la liberación es optar por el pueblo y no hacerlo es convertirse en un enemigo del pueblo.

Otra característica que es posible notar en las tres películas escogidas es la inserción de elementos ficcionales, es decir dramatizaciones o reconstrucciones. En el filme de 1928 podemos ver en el inicio la interpretación de un actor penando tras las rejas opresoras de una cárcel, y luego hacia el final, el realizador nos ofrece el montaje de tres planos donde se dramatizan los sufrimientos de una madre obrera que vela por su hija. El primero de estos planos se abre en iris para mostrarnos una mujer trabajando en su máquina de coser, que exhausta llora; el contraplano muestra a una niña jugando con una muñeca y luego vuelve a la madre que continúa con su tarea de sacrificio.

Por su parte en el filme de 1952 se insertan distinto tipo de ficciones, la central muestra al actor Eduardo Rudy interpretando a un maestro de grado en una escuela primaria que enseña la importancia de la vivienda propia, a esa dramatización se suman una animación sobre la fábula del hornero y otra dramatización donde una familia es

desalojada de su vivienda a pesar de tener un niño gravemente enfermo.

Si tomamos los cuantiosos análisis existentes sobre *La hora de los hornos* es posible observar que el filme recoge toda esta herencia, la consolida y la enriquece notablemente mediante complejas operaciones de montaje.

Se han señalado hasta aquí algunos elementos que marcan una tradición en el documental político argentino, a los mencionados podemos sumar la construcción de la imagen del líder popular adjetivada por ciertos rasgos de religiosidad, en algunos casos más evidentes que en otros. Irene Marrone señala que la figura del Irigoyen, es decir del apóstol, acompañada siempre un halo dorado, como si fuera Jesús, propone la presencia de una religiosidad cívica. En los docudramas peronistas, realizados en su mayoría después de la muerte de Eva Perón, se utilizaron angulaciones de cámara y formas de iluminación que favorecen su deificación. Incluso en el filme que publicita la actividad desplegada en la Ciudad de los Niños se dice que es un hada “que no duerme para que los niños de la patria sueñen”. También podemos relacionar estas operaciones visuales con la imagen fija del rostro del Che Guevara en la película de Solanas y Getino que, como dice Mariano Mestman, es el Che-Cristo.

Finalmente señalaré una vocación de estas películas por apelar directamente a la emoción del espectador con frases como “El gobierno radical hizo por ti, por tu bien, por el de tu esposa por el de tus hijos lo que ningún otro gobierno había hecho antes ni hará después que no sea él.”; o “esta familia no podrá olvidar nunca que adquirió la casa gracias a las previsiones y al espíritu justicialista de un gobierno ejemplar”; o insertando escenas que reconocen su filiación con el melodrama; o la insistencia de primerísimos primeros planos de los niños y adultos desnutridos.

### *Construir una tradición local sobre el tema*

Como se ha dicho hasta aquí las investigaciones realizadas nos permiten disponer de listados que detallan los documentales políticos realizados durante el período mudo en nuestro país, e incluso de algunos de ellos para su visionado; y por otro lado, contamos con un corpus del primer período sonoro y otro muy cuantioso de documentales políticos realizados durante el primer peronismo. Las preguntas que se imponen,

entonces, son ¿Cómo se entiende que muy recientemente se haya empezado a postular la idea de que el documental político argentino no nació con las realizaciones de Fernando Birri? ¿De qué nos habla esta paradoja? ¿Qué implicancias tiene que ignoremos esta trayectoria del documental político en Argentina?

Podemos dar respuesta a estas preguntas teniendo en cuenta el concepto fuertemente prescriptivo de “cine político” que se utiliza generalmente en los estudios sobre el tema y que reconoce sus raíces en las propuestas teóricas de los manifiestos que acompañaron la producción de la Escuela de Santa Fe, Cine Liberación y Cine de la Base.

Para explicitar dicho concepto es pertinente tomar el texto de Octavio Getino y Susana Vellegia donde se considera que el cine político es aquel llamado a intervenir políticamente, pero siempre que tenga vocación crítica y una voluntad de cambio social y cultural. En otras palabras “un cine que se caracteriza por impulsar una mirada política que expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de la que supone el proyecto hegemónico” (2002: 16).

Así es como estas ideas diferencian radicalmente el filme político que postula el cambio social del que denominan propaganda política, es decir un filme político en favor del partido político gobernante o de la institucionalidad política hegemónica. Esta diferenciación se realiza para adjetivar la propaganda política como depositaria de valores morales negativos.

Todo cambia si, por el contrario, miramos este corpus desde una concepción más amplia privilegiando solo el objetivo de los realizadores y productores de provocar una intervención política determinada. Como se dijo desde el inicio, es evidente que existen muchas diferencias entre los distintos momentos de producción del documental político en el país, diferencias relacionadas con las formas de producción, distribución y consumo; diferencias relacionadas con los objetivos perseguidos, diferencias en la concepción del discurso político, y muchas más. Pero también debemos notar que es posible construir una tradición en el documental político local que va vertebrando muchas coherencias.

De alguna manera este fenómeno de negación de las películas políticas previas a los 60s forma parte de una concepción más abarcadora que desmerece y opaca todo el período del cine clásico argentino. Esta suerte de partición de nuestra historia del cine que propone una valoración particular sobre el cine moderno en detrimento del clásico.

Frente a esta realidad se impone la profundización del estudio de la tradición del género documental local, para no obturar la posibilidad de análisis de las estrategias utilizadas para simbolizar la escena política desde los comienzos del cine en Argentina. En este sentido, es posible que muchas de las coincidencias señaladas anteriormente entre las tres películas escogidas se puedan verificar también en los documentales de la época en otras filmografías, y que además reconozcan una filiación con imágenes y formas de estructurar relatos políticos en la prensa gráfica o en el teatro.

También construir una tradición del documental nos permitirá estudiar la eficacia que similares figuras retóricas presentaron en distintos momentos históricos y políticos, así como dimensionar desde distintos puntos de vista las reformulaciones y las rupturas reales que pueden observarse en este largo corpus de representaciones.

## Bibliografía

Chanan, Michael (2007), *The politics of documentary*, Londres: British Film Institute.

Getino, Octavio y Susana Vellegia (2002), *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires: Museo del Cine y Grupo Editor Altamira.

Kruger, Clara (2009), *Cine y Peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Marrone, Irene (2003), *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Siglos, AGN.

Metsman, Mariano (2003), "La imagen de *Che-Cristo* en el cine político y la fotografía de prensa", en *Letterature d' America*. 3, 95, 125-153.

Metsman, Mariano (2001), "Postales del cine militante argentino en el mundo", en *Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, número 2. Septiembre.

Paranaguá, Paulo Antonio (Coordinador) (2003), *Cine Documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.