

# Mujeres en el cine del primer peronismo

## Entre el melodrama y la propaganda

Clara Kriger (UBA/ARGENTINA)

**RESUMEN:** El texto se propone estudiar las representaciones de la mujer en las películas de propaganda estatal durante el peronismo clásico. Estos documentales permanecen ocultos en la historiografía del género, entonces el objetivo no se reduce a ponerlos en valor, sino también a revelarlos como antecedentes del cine político posterior. El análisis teje un entramado con los personajes femeninos de los melodramas prestigiosos del período, y la trama que resulta de esta articulación evidencia una distribución de personajes para el documental y la ficción, teniendo en cuenta los signos que caracterizan la vida pública y privada. Estas articulaciones entre representaciones vinculadas al mundo real y al ficcional aluden tanto a las transformaciones en la arena social, como a las sumisiones al orden familiar dominante.

**PALABRAS CLAVE:** cine documental; propaganda; estudios de género; peronismo

Este texto se centra en el cine de propaganda que se produjo desde las oficinas del Estado durante el primer peronismo. En varios de mis trabajos anteriores me ocupé de demostrar que en el cine de ficción de ese período no podemos encontrar propaganda política explícita, es decir que no existen largometrajes sobre las fechas caras al peronismo ni sobre otros rituales; no se filmaron biografías de Juan Domingo Perón o Eva Perón y ni siquiera aparecieron dentro de ningún relato en calidad de personajes secundarios.<sup>1</sup>

La propaganda política circulaba por el cine documental, una concepción hegemónica en la época. Los funcionarios del área pensaban el cine de ficción solo como un entretenimiento, mientras entendían que los documentales eran la vía privilegiada para difundir ideas y políticas de Estado, así como apuntalar la imagen de los líderes partidarios. A pesar de ello, aparecen en Argentina, durante los años peronistas, las hibridaciones fílmicas. Estas películas que tensionan al documental y la ficción registran antecedentes locales desde el cine mudo, el ejemplo más evidente es la película *EL ÚLTIMO MALÓN*

---

<sup>1</sup> Para ampliar, véase Clara Kriger, *Cine y Peronismo: el estado en Escena* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009).

(Alcides Greca, 1919), donde es posible ver la reconstrucción ficcionalizada de una revuelta indígena<sup>2</sup>; pero la gran novedad que se produjo a partir de 1950 fue la realización, por parte del Estado, de una serie de docudramas. Se trata de documentales que recurren tanto a la reconstrucción ficcional, como a las dramatizaciones sin más.

A la hora de abordar este material me encontré con que no existían fuentes que puedan informar sobre la producción o circulación de estas piezas fílmicas. En muchos casos no se conoce el nombre del realizador. El golpe de Estado, que en 1955 derrocó a Perón, llegó junto con una campaña de destrucción de archivos y documentación estatal, que dejó a salvo solo un número de piezas fílmicas finalmente rescatadas por el Archivo General de la Nación<sup>3</sup>. Ante la falta de datos se imponen todo tipo de conjeturas acerca de quiénes fueron los ideólogos de los filmes, qué objetivos tenían, cuáles eran las fuentes de financiación y un largo etcétera. Fue esta ausencia de fuentes confiables por la que decidí conducir mi estudio en otra dirección, poniendo los documentales en diálogo con los largometrajes de ficción de la época. En ese entretejido descubrí que los personajes y conflictos que se dirimían en la ficción eran bien distintos a los del documental. Mientras las áreas iluminadas de los largometrajes comerciales pertenecen al mundo privado, los documentales tradicionales, pero especialmente los docudramas, dejan ver un costado inédito: la vida de los personajes en la escena de lo público, sus preocupaciones sociales, sus vocaciones políticas. Sin distinción de edades ni pertenencias sociales, los protagonistas de las recreaciones o insertos ficcionales se reconocen como parte de una sociedad, se cuestionan en relación

---

<sup>2</sup> Alejandra Rodríguez realiza un análisis completo de la película en *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional* (Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Departamento de Ciencias Sociales, Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia Serie Investigación, 2015).

<sup>3</sup> Debido a la destrucción de los catálogos del Archivo Gráfico de la Nación no tenemos datos ciertos acerca de la cantidad de cortometrajes producidos en la época. Según Eugenia Izquierdo, el Archivo Gráfico de la Nación fue el primer organismo estatal que se dedicó, entre otras cosas, al archivo de filmes producido por el Estado. Después de 1955 su acervo se derivó al Archivo General de la Nación (AGN). En 1959 se elaboró y publicó un Catálogo General de Películas de las reparticiones nacionales y organismos autárquicos, editado por la Secretaría de Informaciones del Estado. En ese catálogo se contaban 628 títulos, sin incluir las películas que tenía el AGN. En la actualidad ese organismo cuenta con más de cien piezas en su repositorio. Cf. Eugenia Izquierdo, *El campo de la preservación cinematográfica en Argentina, desde su conformación en 1940, hasta la sanción de un marco jurídico específico y la declaración del estado de emergencia del patrimonio fílmico nacional en 1999* (Buenos Aires: Tesis de doctorado, Facultad de ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2014).

con su devenir y producen discursos con claro contenido didáctico acerca de las posibles formas de leer la realidad política. En ese marco, analizaré algunas tensiones que es posible observar en las representaciones que se construyen acerca de las mujeres en los docudramas. Aunque es imposible encontrar comunes denominadores dentro de un conjunto tan vasto y variado de cortometrajes documentales, intentaré mostrar signos y sentidos que se repiten en algunos de ellos.

Por otro lado, señalaré la importancia de estas piezas que se asumen como cine político. La historiografía del cine subestimó estas experiencias fílmicas, así como la de los documentales anteriores mudos y sonoros de los primeros años del siglo xx, para establecer que el cine político en Argentina se inicia con la figura de Fernando Birri en Santa Fe. El análisis que propongo intenta desocultar la existencia de estos cortometrajes y revelar que son parte protagónica de las tradiciones de representación del cine político argentino; un género que mostrará mayor dinámica y relevancia en la década siguiente.

### Protagonismo femenino

En los documentales tradicionales, por lo general, los personajes femeninos se ubican en el segundo plano acompañando a hombres y niños. Los hombres llevan adelante la lucha contra las langostas, la explotación del carbón, explican los planes de vivienda y muestran las comodidades de las instituciones estatales que dan refugio tanto a los estudiantiles como a los ancianos<sup>4</sup>. Es decir que hasta la década del 50 no se confiaba a los personajes femeninos el peso de la propaganda o difusión de ideas, o de logros acumulados por políticas estatales. La excepción a esta regla era la presencia de Eva Perón, a quien se veía hablando a las multitudes, entregando premios, saludando a altos mandatarios y poniendo en práctica acciones de política social.

En esos años aparecen los primeros docudramas protagonizados por mujeres que tienen la particularidad de hablar acerca de sus prácticas cívicas y políticas. Aquí solo presentaré dos de esos docudramas. El primero es LA MUJER PUEDE Y DEBE VOTAR, realizado en 1951<sup>5</sup> en derredor del proceso de

---

<sup>4</sup> Películas como: CARBÓN ARGENTINO (producida por Secesos Argentinos, presumiblemente en 1950) Legajo 1183, Tambor 1052 AGN; AGUA PARA LA PATRIA (producida por el Noticiero Panamericano, dirigida por Carlos Borcosque en 1951) Legajo 1275, Tambor 238 AGN; LA LUCHA CONTRA LA LANGOSTA (sin datos) Legajo 1127, Tambor 1852 AGN.

<sup>5</sup> Producido por el Noticiero Panamericano (Argentina Sono Film), con la colaboración del Registro Nacional de las personas del Ministerio del Interior y la Junta Electoral de la Capital Federal.

empadronamiento que generó la ley sancionada en 1947 para otorgar derechos cívicos a las mujeres.<sup>6</sup>

El filme se inicia con las informaciones que proporciona la voz over sobre la ley de referencia. Esa voz que representa al Estado se empalma con otra que sale de una radio hogareña para ingresar a la secuencia ficcional. La acción se sitúa en el *living* de una familia burguesa con hogar a leña, sillones de estilo, cuadros y candelabros. Allí se encuentra reunido un grupo familiar (hombres y mujeres de distintas generaciones), una parte de esa familia toma una posición conservadora que la lleva a argüir que el voto femenino es “innecesario”, y la otra parte, liderada por una de las mujeres, considera que se trata de una conquista. Ese personaje será la pieza central (su traje y peinado recuerdan a Eva Perón), al afirmar frente a los demás, con tono exclamativo, que la indiferencia ante la nueva ley “es absurda y antipatriótica”.<sup>7</sup>

Utilizando el modelo clásico, la secuencia reproduce signos propios del melodrama familiar, como el dispositivo escenográfico, la presencia de vínculos que se presumen filiales, así como la exposición de un conflicto que opone la tradición a la modernidad, y monta un universo dicotómico que quiebra el orden familiar. Es posible pensar que la familia que ahora se instala en el *living* se relaciona con la que se reunía en el comedor de *ASÍ ES LA VIDA* (Francisco Mugica, 1939) para mostrarnos charlas y discusiones que también daban cuenta de la renovación de ideas y prácticas en la sociedad. Ahora bien, es interesante notar que mientras las películas de ficción sostienen una postura conservadora que no anuncia las buenas nuevas para las mujeres, los documentales se muestran modernistas. Su enorme caudal didáctico se dirige a la “ciudadana” para explicarle la importancia de la nueva ley y la operatoria del empadronamiento y el sufragio.

La puesta en escena es sencilla porque reproduce en términos espaciales la discusión, ya que nos muestra a los familiares en distintos planos cuando se enfrentan, y en el mismo plano cuando logran aunar ideas; dispersos en el *living* cuando explican su posición, y reunidos en torno del personaje que finalmente se impone. Mientras una mujer pregunta... “¿Quiere decir entonces que nosotras también decidiremos?” y otra replica, con reparos, “para no-

---

<sup>6</sup> La campaña de difusión del voto femenino atravesó los distintos medios de comunicación, por ejemplo en la radio se programó el ciclo “La mujer debe votar”, seis discursos de Eva emitidos entre el 27 de enero y el 19 de Marzo de 1947.

<sup>7</sup> Perla Mux es la actriz que encarna a la defensora de la ley y por esos años se desempeñaba como secretaria del Ateneo Cultural Eva Perón.

sotras es mucha responsabilidad”; la protagonista remata la escena con una arenga inconfundiblemente peronista.

Esta escena ficcional le da carnadura al término “ciudadana”, la actriz proporciona un rostro y una voz determinadas, y el personaje se construye a partir de vínculos domésticos. Más adelante el documental recrea el día de la votación y muestra a nuestra protagonista decidiendo en el cuarto oscuro, introduciendo una boleta en el sobre y luego el sobre en la urna. Como en muchos docudramas de la época, las imágenes documentales y la voz over explicitan que la sociedad está transitando un proceso modernizador, pero también asumen un discurso instructivo sobre las conductas adecuadas que debe observar el ciudadano moderno. Esta representación de la mujer pública, de la ciudadana activa, que conjuga el verbo decidir, también incluye imágenes sobre la militancia femenina. Ellas militan en lo que la voz over llama “unidades básicas políticas”, pero que en realidad son locales partidarios identificados con fotos de Eva Perón.

Si miramos los largometrajes comerciales argentinos de la época, veremos una renovación muy marcada en las representaciones sobre la mujer, en correlato con muchas películas extranjeras que se estrenan en la plaza local. Sin embargo, es necesario subrayar que esas representaciones continúan forzando el desempeño de los personajes femeninos, casi exclusivamente, en el ámbito de las relaciones privadas. Las locaciones privilegiadas son los interiores de las casas, y en menor medida los lugares de trabajo o algunos sitios reservados al entretenimiento, donde los personajes femeninos despliegan conflictos personales con familiares o amigos. No se encuentran en estos textos fílmicos menciones a las actividades públicas y políticas que las mujeres desarrollan ya masivamente en los años 50. Es llamativo que mientras las estrellas de cine militan en el Ateneo Cultural Evita y sus acciones políticas son registradas en fotografías para las revistas del espectáculo (fotos que las muestran sencillamente vestidas y exentas de todo glamour), las películas de ficción no contengan ni siquiera un comentario sobre el voto femenino. Esos temas se reservaron para el ámbito documental.

## Mujeres que trabajan

También quiero llamar la atención sobre la representación de las mujeres trabajadoras, ya que en este punto también se presenta una gran diferencia en la construcción de personajes entre los largometrajes de ficción y los docudramas.

La forma de representar a las mujeres en el cine argentino de ficción fue cambiando desde finales de los años 30. Si en los primeros años de la industria primaban el modelo de la ingenua y joven casadera frente a la pecaminosa cancionista, en el final de la década el realizador Manuel Romero arribó a las pantallas para poblarlas de muchachas que trabajan fuera del hogar o viven solas en pensiones. Estas mujeres trabajaban en sectores de servicios, eran manicuras (Niní Marshall y Sabina Olmos en *CASAMIENTO EN BUENOS AIRES*, 1940) o vendedoras (Paulina Singerman en *ELVIRA FERNÁNDEZ, VENDEDORA DE TIENDA*, 1942). Eran invariablemente mujeres solteras que, aunque desarrollaban una vida pública en sus ámbitos de trabajo, buscaban ser felices en el interior de sus hogares.

Una década más tarde surgen en el cine de ficción otras representaciones femeninas a la luz de los cambios sociales y de las modificaciones que se van gestando en el interior de los géneros narrativos. Así aparecen nuevos personajes femeninos entronizados por relatos que se ven obligados a transgredir las normas conservadoras. Ellas son las dignas y felices madres solteras y las trabajadoras de todos los niveles laborales. Mientras Zully Moreno se transforma en abogada para *COSAS DE MUJER* (Carlos Schlieper, 1951) y en decoradora de interiores para *CRISTINA* (Francisco Mugica, 1946), Tita Merello es la obrera dedicada en *PARA VESTIR SANTOS* (Leopoldo Torre Nilsson, 1955) y la puestera que vende pollos en *MERCADO DE ABASTO* (Lucas Demare, 1955). Patricia Castell es empleada contable en *LA CALLE GRITA* (Lucas Demare, 1948), Elisa Galvé es médica en *SALA DE GUARDIA* (Tulio Demicheli, 1952), y hasta podemos ver a una mujer manejando una flota de camiones en *PASÓ EN MI BARRIO* (Mario Soffici, 1951).

Como ya apunté, en los largometrajes ficcionales las mujeres no salen del ámbito privado. Lo vivido puertas afuera de la familia son, por lo general, experiencias individuales, que no proponen problemáticas o reivindicaciones colectivas. Mientras tanto, la representación de la trabajadora en el documental está dirigida a difundir la toma de conciencia en calidad de trabajadora, y especialmente de obrera. Mirta Lobato afirmó, al analizar registros documentales de la entronización de la Reina Nacional del Trabajo, que el peronismo produjo una ruptura relevante en las formas de representar el trabajo femenino y, aunque es cierto que buena parte de su discurso político

marcaba la importancia de la mujer en el hogar, en la práctica otorgó poderosos impulsos a la participación gremial y política.<sup>8</sup>

En el docudrama *RECUERDOS DE UNA OBRERA*<sup>9</sup> la voz over, siempre masculina, nos informa acerca del “incremento prodigioso” de la industria y “los derechos del trabajador, merced a la doctrina justicialista que hoy impera protegiendo a todos por igual”. Luego esa voz, que otra vez habla en nombre del Estado, incurre en un aparte teatral para dialogar con el espectador y señalar a una obrera “al azar” sobre la que se contará su experiencia de vida. Esta estrategia narrativa es utilizada en varios docudramas, consiste en una operación metonímica para aludir a la masa, suponer que la historia de uno es la de todos. El *racconto* de esa vida se hará a partir de las fórmulas de la biografía romántica. En este caso se presentará a la joven y humilde Amanda Fernández (“era una muchacha del pueblo que necesitaba ayudar a mi familia”) en el ascenso social que consigue labrar en base al trabajo y la capacitación, dentro de una fábrica que se representa como una pequeña comunidad organizada. A la manera del diseño peronista de una sociedad donde reina la armonía social, la fábrica cuenta con espacios públicos (el comedor, salón de estar, proveduría, guardería) donde se disuelven “las categorías” y con un personal jerárquico, como la supervisora que, en lugar de reprimir, concientiza a la obrera acerca de sus derechos.

Es llamativo que en ningún momento del *racconto* se aluda a la vida sentimental de estos personajes femeninos, solo ocupan la pantalla en calidad de trabajadoras. El final feliz está dado por el triunfo de hacerse a sí misma, no por la promesa de casamiento.

En la última escena, Amanda vuelve al presente, es el día en que pasa a ser una empleada administrativa, mientras otra mujer anónima ocupa su puesto de trabajo en la máquina de coser. Las últimas imágenes están destinadas a asegurarnos que Amanda no perdió su identidad, ya que su voz interior

---

<sup>8</sup> Mirta Zaida Lobato, ed., *Cuando las mujeres reinaban: Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005).

<sup>9</sup> Sobre esta pieza no tenemos datos de producción o realización. Inicia con el cartel “Servicios Internacionales Cinematográficos del Estado”, que puede aludir a una Sección o Dirección Cinematográfica que se originó en cancillería para difundir “representaciones diplomáticas y consulares de la república que reflejen temas interesantes del progreso argentino”, en *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto: 1949–1950. Sección Difusión. Sección Cinematografía* (Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación Argentina, 1950), 308–9.

reivindica su dignidad y su lugar en el marco social: “yo he sido, yo soy obrera argentina”.

Es obvio que el tratamiento del personaje de Amalia se diferencia de la mujer del melodrama de la época por sus objetivos e intereses, por los conflictos que protagoniza y por el tipo de final feliz que construye. Pero Amalia no es una excepción, en el repositorio del Archivo General de la Nación es posible encontrar otros documentales del mismo tipo, protagonizados por mujeres que viven en la Casa de la Empleada o por enfermeras, ocupación emblemática para las mujeres durante el peronismo porque implicaba un desarrollo profesional a la vez que una militancia político-social.

### Lecturas sobre la propaganda

En principio se advierte que los documentales estatales de primera mitad de siglo XX tienen muchos elementos novedosos, quizá más de los que podemos encontrar en los largometrajes que se ofrecen en el mercado. La historiografía se acostumbró a mirar estos documentales solo como discursos emitidos desde las usinas del poder, es decir, discursos disciplinadores y tendientes al control social. En ese sentido, se subrayó correctamente, en múltiples ocasiones, el didactismo político partidario que construye el peronismo como parteaguas de la vida pública argentina. En el comienzo del cortometraje *LA MUJER PUEDE Y DEBE VOTAR* se asegura que la señora Eva Perón es la “única gestora del voto femenino” y se roza muy levemente la larga historia de lucha por el sufragio para la mujer en Argentina. En la misma dirección, muchos documentales borran la historia de las luchas de sectores subalternos para instaurar a los líderes peronistas como únicos defensores de los desposeídos. El paso siguiente consiste en naturalizar las imágenes que confunden o unifican las instituciones del Estado con las estructuras partidarias, dejando casi sin espacio, legal o legítimo, a los opositores al justicialismo. Es así como los documentales del período no registran imágenes de opositores políticos, ni fotografías de líderes no peronistas. La omisión de otros sectores o partidos políticos es total, lo que permite establecer como opositores a figuras más indeterminadas como “los oligarcas” o “los antipatria”.

Ahora bien, me propongo señalar que en estos documentales hay más elementos para observar y analizar. Como dije, en lo formal se advierte la producción de formatos híbridos utilizados para comunicar mensajes a la vez emocionales y persuasivos. Esta voluntad del Estado por arriesgar sus mensajes a través de nuevos formatos, nos habla de un aspecto del gobierno pe-



ronista que aún no ha sido estudiado y consiste en la modernidad comunicacional que se había alcanzado en ese ámbito. La afirmación toma más fuerza aún si tenemos en cuenta que se suele considerar el año 1952 como la fecha del nacimiento del *marketing* político<sup>10</sup>, momento en que se potencian, local e internacionalmente, las técnicas de persuasión, frases hechas, medias verdades, exageración, glorificación y promoción de la sensación de felicidad. Además es necesario establecer relaciones de similitud entre los documentales y las propuestas formales del medio publicitario. En ese sentido, Alejandro Pizarroso y muchos historiadores de la propaganda afirman que plantearse la relación entre propaganda política y publicidad comercial en el siglo XX es como plantearse el problema “del huevo o la gallina”. No cabe duda de que la propaganda política recoge numerosas técnicas desarrolladas previamente por la publicidad comercial.<sup>11</sup>

Por otra parte, las representaciones de personajes femeninos son un tanto disruptivos del modelo que puede verse en la ficción y en la publicidad de la época, ya que ubican a la mujer activamente en la esfera pública. Pero no se trata de mensajes lineales; tanto las películas comerciales como los documentales estatales plantean las tensiones existentes entre las tareas domésticas y las profesionales. En el primer caso la tensión se clausura con el matrimonio feliz y la vuelta de la protagonista a las tareas domésticas del hogar, en los documentales que citamos es posible observar la misma tensión a partir de una omisión muy significativa de toda referencia a las formas de socialización en el ámbito privado. Además, los finales no cierran completamente la diégesis, indicando que la protagonista inicia algo que aún es incierto: una nueva vida como empleada administrativa o como ciudadana responsable. De todas maneras, la idea de futuro jubiloso y próspero dialoga con los finales felices que frecuentaba el cine clásico. Esta ambigüedad (también señalada en muchos textos analíticos de los discursos de Eva Perón) puede relacionarse con el momento de transición en las prácticas sociales y públicas de las mujeres en los años 50, que se radicalizarían una década más tarde.

La mixtura entre lo que Nichols llama documental expositivo y las escenas dramatizadas es, en estos documentales, la materia que vincula el adoctrinamiento a favor de las iniciativas de la macro política con las enseñanzas de las actividades políticas cotidianas. Por un lado, la voz del saber adoctrina

<sup>10</sup> Ya que es el primer año en que se utilizaron spots políticos en elecciones presidenciales. Para ampliar: Antonio Pineda Cachero, “Propaganda y publicidad comercial: un principio diferenciador”, *Questiones publicitarias*, I, N° 12, (2007): 107–28.

<sup>11</sup> Alejandro Pizarroso, *Historia de la propaganda* (Madrid: Eudema, 1993), 326.

acerca de la nueva legislación, o de los alcances de ciertas instituciones, luego es el/la intérprete quien enseña y explica cómo es la forma de compromiso personal. Estas escenas y secuencias regidas por señas melodramáticas expresan la subjetividad y los afectos de las personas alcanzadas por las políticas estatales. Allí se evidencian algunas viñetas de las vidas cotidianas de la democracia populista, detallando cómo se entra en el cuarto oscuro, cómo se debe relacionar una trabajadora con su superior, qué se hace con el aguinaldo cobrado, cómo lograr el ascenso social, cómo reivindicar la dignidad del trabajador, cómo ser ciudadana y mujer moderna en el marco de sus derechos civiles y laborales. También es posible que estas piezas les hayan ofrecido a las mujeres de la época ciertas herramientas de legitimación para imponerse en los lugares donde se dirimían sus propios conflictos entre lo público y lo privado.

En síntesis, mientras en la arena del espectáculo las representaciones de la mujer aluden a la consumidora y la modernización se vincula solo con el mercado, el Estado agrega algo que se hallaba elidido: las representaciones que construyen ciudadanía.

Para definir la conformación conceptual de estos documentales, se debe pensar en un entramado que incluye tres elementos fuertes. El primero está dado por un didactismo dirigido a un ciudadano de nuevo cuño que, sumado a las resoluciones formales híbridas, remite directamente al documental social europeo de entreguerras, creado también en el marco del ascenso de las democracias de masas.

El segundo elemento a considerar es el efecto sobre el género documental de las técnicas publicitarias que se desarrollaron ampliamente y que también tiñeron la retórica de los documentales de la segunda guerra mundial y de la posguerra.

En tercer lugar, todos estos elementos se asientan en una tradición de representación política local que el peronismo profundizó especialmente. En ese sentido, es interesante reconocer en la fotonovela publicada en la REVISTA ALPARGATAS, de 1942, una narrativa similar a la utilizada en RECUERDOS DE UNA OBRERA, aun cuando regía en el país un marco político muy diferente al del peronismo. Es decir que en este terreno, como en tantos otros, es posible advertir que en el período peronista se trabaja sobre prácticas y tradiciones ya existentes. Esta afirmación también se verifica dentro del ámbito cinematográfico con ejemplos como LA OBRA DEL GOBIERNO RADICAL, realizado por Cinematografía Valle a pedido del comité de propaganda elec-

toral del partido Unión Cívica Radical con motivo de la campaña electoral que proclamaba la fórmula Irigoyen-Beiró para las elecciones de 1928. Allí ya se presentaba la confusión entre lo relativo al Estado con la gestión gubernamental, una narrativa que asocia el tiempo pasado con el oprobio y el tiempo presente con la solución, así como la voluntad de mitificar la figura de los líderes políticos.<sup>12</sup>

Tiendo a pensar las representaciones documentales de la época que estamos explorando como textos que construyen memoria e historia. Estas piezas fílmicas generaron entramados de sentidos comunes para sus contemporáneos que son de imprescindible lectura para poder percibir el pasado desde múltiples perspectivas. Es interesante revisarlos y deconstruirlos porque de ese modo se podrá entender la complejidad de fuerzas que se tejen en sus enunciados e imágenes. Pero también es importante ponerlos en valor porque nos entregan lecturas que la sociedad consagró sobre sí misma, significantes que fueron (y en algunos casos son) vehículos identitarios de vastos sectores de la sociedad. Es por eso que estas piezas nos desafían a leer la construcción de memoria de otras generaciones y a reconocer las tradiciones de representación, así como las formas en que permearon estos textos, figuras y mitos en muchas de las películas políticas y ficcionales que se realizaron en los años posteriores.

El documental estatal producido por el peronismo fue un documental político porque tuvo voluntad de intervención a favor de un proyecto concreto de país, y, por lo tanto, es necesario leer allí el antecedente del cine político argentino que se desarrolla en los años 60. Se impone una nueva perspectiva historiográfica que otorgue legitimidad a las fuentes de diversos orígenes. Durante muchos años, los estudios sobre cine se adhirieron fuertemente a los manifiestos revolucionarios de los realizadores sesentistas sin entender que son fuentes de la historia que nos hablan de una generación que se identificó con el valor de las rupturas. En ese mismo camino debemos considerar las fuentes que aquí detallamos con voluntad de puntualizar en las continuidades para concebir las tradiciones que se fueron construyendo en el cine argentino.

---

<sup>12</sup> Para ampliar: Clara Kriger, “Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta”, en *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, ed. por Mirta Mestman y Mariano Varela (Buenos Aires: Eudeba, 2013), 89–103.