

**Clara Kriger. *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009, 270 páginas.**

Mariana Anzecchini  
UNLPam/UNICEN/CONICET

**E**n este libro la investigadora permite comprender la relación de mutuo interés que ligó al Estado peronista con el cine. No busca arribar a conclusiones definitivas sino profundizar sobre la temática, romper con viejas interpretaciones y proponer nuevas hipótesis. De este modo, plantea una relectura más productiva, novedosa y polémica del cine nacional del período, pone en cuestión las opiniones que asocian la actividad cinematográfica con la propaganda partidaria y la censura política (afirmaciones pertinentes sólo para el caso de los documentales que formaron parte de la política comunicacional estatal) y entra en confrontación con quienes consideraron a las producciones del período como “pasatistas”. De manera contraria a estas posturas, la autora rescata los cambios introducidos en la industria del cine y revela de qué manera las películas de la época expresaban las transformaciones de la sociedad argentina en las décadas de 1940 y 1950.

El corpus a partir del cual realiza la investigación está compuesto por publicaciones periódicas especializadas, diarios de sesiones y, entre otras fuentes documentales, un conjunto de textos fílmicos que son el soporte de la segunda parte de la obra. Los films son organizados para el análisis en cuatro subgrupos: el primero alude a cortometrajes de propaganda estatal, dentro de los que se incluyen los documentales tradicionales y los docudramas; el segundo refiere al Estado y sus instituciones; el tercero comprende films que abordan problemáticas sociales situadas en un pasado reciente y que se resuelven en el relato a través de las nuevas políticas llevadas a cabo por el peronismo. Por último, Kriger se ocupa de aquellas películas en las que resuenan de alguna manera los ecos de los discursos y políticas estatales.

Tras un prefacio que nos sitúa en un estado de la cuestión sobre los estudios de cine del período, sus supuestos e hipótesis de discusión, la obra se estructura en dos partes con un total de seis capítulos.

En la primera parte, que consta de dos capítulos, la autora analiza en qué medida y de qué modo intervino el Estado en la producción cultural cinematográfica. De manera general, aborda los complejos procesos ocurridos entre 1946 y 1955, en los que aparecen vinculados el Estado y los agentes del campo cinematográfico. La intención de comprender la evolución de la relación entre cine y política impulsa a Kriger a retrotraerse en el tiempo para

detectar los precedentes en la reglamentación de la producción cinematográfica, un aspecto fundamental para evitar caer en lecturas rupturistas. A partir de allí puede vislumbrar que los años treinta también representaron un tiempo de ensayos intervencionistas por parte del Estado. En efecto, nos advierte que las políticas implementadas durante los dos gobiernos peronistas fueron una profundización de aquellas que comenzaron a emerger en los años treinta.

A través de una cronología precisa brinda un panorama claro sobre los debates parlamentarios en torno a las leyes de cine, las alianzas que se tejían entre el Estado y los distintos actores del campo cinematográfico y sobre el peso de las voces que hegemonizaban dicho sector. Además, es de especial interés la atención puesta en las modificaciones de las políticas a lo largo del período.

En esta sección la figura de Raúl Alejandro Apold es central. Desde la Subsecretaría de Información y Prensa de la Nación, Apold reguló la forma en que se administraban los fondos del Estado destinados al cine. Al mismo tiempo fue quien puso en marcha dos géneros de propaganda política estudiados por Kriger: el documental tradicional y el docudrama, considerados por la autora como el primer antecedente del cine político en el país.

La segunda parte de *Cine y Peronismo*, más analítica que informativa, está compuesta por cuatro capítulos. Se centra en los productos cinematográficos más destacados realizados y estrenados entre 1946 y 1955, y en cómo la acción del Estado emergía en estas películas. En cada film la autora aborda el contexto pertinente para luego arribar a posibles significados e interpretaciones. Asimismo, realiza un análisis de la construcción formal de los textos fílmicos, los que son ordenados temáticamente a través de claras descripciones argumentales. Como señala Bestene (2000), el historiador de cine no debe analizar este documento visual desde una perspectiva literaria sino centrandolo la atención en las imágenes, en la fotografía, en el montaje, en la dirección artística, en la música, en los *play backs*, los *flash backs* y su relación con los diálogos. Desde esta perspectiva Kriger aborda el estudio de la segunda parte de la obra. El análisis detallado y minucioso de la producción ficcional le permitió identificar la fuerte impronta de las transformaciones sociales del momento y cómo la realidad política podía permearse en argumentos antes considerados como pasatistas.

Cada temática es ejemplificada por una o más películas, lo que enriquece aún más la comprensión acerca del modo en que la acción estatal estaba presente en los films. A partir del análisis formal de imágenes y relatos Kriger interpreta las construcciones de los films a la luz del contexto y encuentra cierta confluencia de intereses entre un Estado que tenía la potestad de otorgar

subsidios y financiamiento y una industria fílmica interesada en recibirlos.

En esta sección la autora se destaca por su notable capacidad de relación y observación, a través de la cual ofrece ángulos diversos desde donde abordar los títulos más representativos de aquel cine nacional. Siempre atenta al análisis fino de las imágenes y los relatos, la mirada de Kriger revela la variedad de conflictos y cambios sociales que emergen del corpus fílmico.

La reformulación de tradiciones culturales populares, así como las influencias del cine clásico de Hollywood, permiten a la autora subrayar la existencia de cierta hibridez estética en la constitución del cine del período. Actores, directores y guionistas de los films volcaron en el cine los resultados de una experiencia acumulada en formas culturales propias, como el sainete, y las ubicaron en un nuevo contexto histórico y de producción. Desde la perspectiva de Karush (2007) la larga tradición de los teatros populares y de la comedia corta musical o sainete constituyeron una ventaja para la industria cinematográfica local, ya que al proveer de un entretenimiento comparable a menor precio, pudo captar a una audiencia ya existente. Al mismo tiempo, la readaptación de dicha tradición popular permitió a la industria fílmica local diferenciar sus productos de las películas de Hollywood. Es decir, si bien el cine argentino se construyó tomando como referencia los modelos narrativos del cine clásico hollywoodense e imitando sus logros tecnológicos y artísticos, debió distinguir sus productos de la competencia para atraer a un público más amplio. Una forma de hacerlo fue la producción de películas que involucraran la cultura popular local.

Otro de los aspectos que la autora destaca es la influencia del melodrama. Los films de la década de 1940 analizados por Kriger están atravesados por una fuerte línea melodramática. Según Karush, el cine argentino de los años '30 generó elementos discursivos que sirvieron para el atractivo populista de la mitad de los '40. El logro político de Perón y Eva fue apropiarse de los elementos populistas que circulaban en la cultura masiva argentina y reutilizarlos de una manera que servía a sus propósitos. Durante este período el género melodramático perdió la matriz hegemónica que mantuvo en la década del '30 para pasar a entremezclarse con otros géneros, entre ellos el policial. Un claro ejemplo lo constituye el film *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949). Por lo tanto, durante el peronismo se retomaron y ajustaron aspectos de los años '30 no sólo en el plano legislativo sino también en el ámbito de las producciones cinematográficas.

En suma, en la publicación Kriger deja entrever que existía un “cine del peronismo” que nadie explicaba y era necesario rescatar. Ese cine tenía algo distintivo en relación con el anterior y era la aparición de un nuevo actor: el

Estado, que comenzó a reposicionarse, a avanzar sobre la sociedad y a ocupar ante ella un lugar diferente del que venía ocupando antes del peronismo. Ese avance se tradujo en toda la producción cultural del proceso peronista.

Más allá de las virtudes de la obra es preciso reparar en ciertas debilidades. Por un lado, teniendo en cuenta que el corpus de películas producidas en el período abordado es amplio y variado, como bien lo explicita Kriger, convendría que precisara porque se centró en determinados films y no en otros. Por otro lado, en un contexto de “peronización” de la sociedad argentina donde llegar a las masas era crucial, es posible preguntarse ¿hasta qué punto el Estado peronista consideró al cine de ficción como un entretenimiento y no como un objeto cultural y artístico de fuerte incidencia? También sería sugerente argumentar con mayor precisión por qué en el cine de ficción no existió un férreo control de contenidos como ocurrió en otros medios de comunicación. Justamente en la cuestión de la censura la mirada de la autora se vuelve poco clara. Por un lado, sostiene que hubo un amplio apoyo al cine pero un precario seguimiento del producto final y que ese escaso seguimiento generó “sinistros episodios de censura”. Mientras que en otros apartados señala que en el cine de ficción “no existieron fuertes dosis de censura”. Esto llama la atención aún más cuando plantea que hubiera sido deseable que el Estado evitara las presiones sobre trabajadores y productores para favorecer un clima de mayor libertad para el desarrollo productivo.

Finalmente se pueden remarcar algunas cuestiones formales. En primer lugar, hubiera sido interesante que Kriger incluyera un listado de bibliografía y fuentes utilizadas. En segundo término, las imágenes publicadas en la segunda parte, aunque se encuentran intercaladas con el texto, por lo general no aportan al análisis detallado, siendo en muchos casos meramente ilustrativas. Teniendo en cuenta la temática abordada, agregar más ilustraciones hubiera enriquecido la sección.

A pesar de ello, el contenido de la publicación presenta un análisis novedoso para la historiografía argentina al utilizar las herramientas del análisis fílmico con el fin de conocer nuevos aspectos de una situación política. En este sentido, es sugerente que la historiadora aborde el cine como documento histórico, como herramienta para analizar la historia. Desde una perspectiva renovadora la obra deslinda e ilumina los vínculos entre el Estado y los medios, entre la realidad socio-política y la producción cinematográfica. Se trata de un rico y cuidadoso aporte sobre las políticas y sus resultados en relación a las producciones fílmicas durante el primer peronismo, aspecto que brinda elementos esenciales para pensar la actualidad.

## Referencias bibliográficas

- BESTENE, J. O. (2000). Cine e inmigración. Dos estudios de caso: Argentina y Estados Unidos, siglos XIX y XX. *Anuario IEHS*, (15), 397-406.
- KARUSH, M. (2007). The Melodramatic Nation: Integration and Polarization in the Argentine Cinema of the 1930s. *Hispanic American Historical Review*, 87(2), 293-326.