

Todo tiempo pasado fue peor. La propaganda fílmica del peronismo

por Clara Kriger

Resumen: La construcción de todo film se asienta en el diseño espacial y temporal del relato, pero en el caso de los documentales de propaganda política el diseño temporal toma un carácter discursivo muy particular. Por un lado ese tipo de relatos depende de una identificación indiciaria muy ajustada, ya que es necesario saber exactamente que tiempo se está publicitando; pero además el tiempo elegido y el sugerido le permite al texto hablar de lo que fue y de lo que será, de los logros alcanzados y del futuro prometedor.

Esta forma de construcción semántica es una regla del género: la espacialidad indica la existencia de lo local e ilustra lo explicitado por la voz over, mientras que la temporalidad afirma la vigencia política de la propuesta a propagandizar. Este formato, ya clásico, nos obliga a profundizar en la búsqueda del pasado que se construye y de la tradición que se instaura. Ello dependerá sin duda de las necesidades del presente que se quiere propagandizar.

En este sentido el artículo explorará la construcción semántica de algunos documentales del primer peronismo regidos por el signo del tiempo tanto en sus títulos como en la construcción de los imaginarios que evoca.

Palabras clave: Cine Argentino - Propaganda - Documentales - Peronismo - Temporalidad

Abstract: While films depend on the plot's spatial and temporal design, temporal design takes on special discursive characteristics in political propaganda documentaries. On the one hand, plots hinge on tight indexical identification to determine exactly which period is being portrayed. On the other hand, these documentaries need to show the way it could be, i.e. achievements and the promise of a better future.

This semantic construction is a generic convention. Spatiality points at the existence of the local and alludes to the references made by the voice over, while temporality stresses the political viability of the message broadcast by the propaganda machine. This classical format forces us to analyze the construction of the past, and the establishment of traditions. It naturally hinges on which needs of the present one chooses to focus on. This article explores the semantic construction of documentaries shot during the first Peronist administration focusing on the articulation of time both in terms of the subtitles as well as in the construction of the evoked social imaginary.

Keywords: Argentine Cinema - Propaganda - Documentaries - Peronism - Temporality

El período de entreguerras asiste a la creación y reproducción acelerada de un tipo de filmes, muchas veces de corta duración, que tenía como objetivo principal difundir o propagandizar ideas políticas y actos de gobierno. Estos documentales de propaganda europeos y norteamericanos pueblan las pantallas latinoamericanas desde muy temprano, ya que la distribución de estos materiales fue siempre muy eficaz, generalmente dinamizada por las empresas productoras de noticiarios o por vía diplomática.

También en la región se produjeron documentales de propaganda política tanto en el período mudo como en los inicios del sonoro, pero es en la década del '30 cuando este tipo de películas comienzan a producirse en gran cantidad, producidas o financiadas por oficinas estatales. El 31 de diciembre de 1936 se formaliza en México el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) cuyos propósitos tenderían a informar “a la opinión pública nacional e internacional sobre hechos de interés social”, a divulgar masivamente “la doctrina y la ideología en que se apoyaban sus acciones de gobierno” y a exponer, “verídicamente”, los hechos para lograr el consenso social y de este modo articular apoyo a su proyecto político” (López González, 2002: 7). El volumen de producción mexicana aumenta considerablemente a partir de 1942, cuando se concreta un acuerdo en materia de cine con Estados Unidos. La Oficina para la Coordinación de las Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas a cargo de Rockefeller proveería de insumos, tecnología y personal a la industria cinematográfica mexicana a cambio de que la misma se convierta en usina de propaganda pro aliada para América Latina.

Por su parte, con el espíritu de publicitar los logros del gobierno, el 13 de enero de 1937 se dicta la ley que da forma al Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) en Brasil. El INCE surge a partir de una propuesta de Roquette Pinto (un reconocido intelectual, médico y antropólogo) que también introdujo la radio en Brasil y que logró que, tanto la radio como el INCE, queden en la esfera del Ministerio de Educación y Salud y no en la esfera del Departamento de

Imprenta y Propaganda (DIP). Es decir que como el INCE sale de la órbita del DIP, encargado de difundir la ideología del Estado Novo articulando la propaganda del gobierno y ejerciendo control sobre la prensa, se vuelca mucho más abiertamente al cine educativo.

En Argentina también en 1936 comienza a funcionar el Instituto de Cine del Estado a cargo de Carlos Pessano, pero recién en 1941 produce una serie de películas de propaganda con algunos tintes muy similares a los propuestos por las *Brasilianas* del INCE. Luego, a partir de la revolución de 1943 los asuntos cinematográficos pasan a depender de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación. Esa Subsecretaría que en 1949 se convierte en Secretaría será la usina de un gran corpus de películas de distintos tamaños que tendrán como finalidad la publicidad de los actos de gobierno, la difusión de ideas y la propaganda del partido peronista.

En Bolivia, aproximadamente a un año de la revolución nacionalista del 9 de abril de 1952, el gobierno de Paz Estensoro crea el Instituto Cinematográfico Boliviano a cargo de Waldo Cerruto, que a través de cientos de documentales y noticieros realizó el registro histórico de la revolución nacional y se convirtió en el escenario en el que se desenvolverían quienes luego serían los principales realizadores del cine boliviano.

Quizá en la experiencia peronista y en la boliviana se encuentren las piezas más radicalizadas de la región, entre otras cosas porque fueron producidas en los años 50's, cuando ya era mucho más vasta la caja de herramientas del cine de propaganda desplegado en occidente. De todas maneras todos los cortos, medio y largometrajes que se inscriben en este amplio corpus obedecen al deseo de convencer, de persuadir, y lo hacen de maneras muy diversas, echando mano a recursos muy variados. En ese sentido es necesario decir que mientras la construcción de todo film se asienta en el diseño espacial y temporal del relato, en el caso de los documentales de propaganda política el

diseño temporal toma un carácter discursivo muy particular. Por un lado este tipo de relatos depende de una identificación indiciaria muy ajustada, ya que es necesario saber exactamente que tiempo se está publicitando; pero además el tiempo elegido y el sugerido le permite al texto hablar de lo que fue y de lo que será, de los logros alcanzados y del futuro prometedor.

Este artículo se propone abordar la construcción temporal de algunos medimetrajes, producidos en la Argentina por la Secretaria de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación, para reflexionar acerca de qué nos dicen sobre el tiempo real al que remiten y sobre el tiempo imaginado que proponen. Para ello he seleccionado dos docudramas realizados por Alberto Soria referidos a la asistencia que presta el Estado a la niñez y a la ancianidad. Las imágenes y los discursos apelan a que el espectador visualice un presente que impone un nuevo criterio de causalidad en las líneas de vida, según el cual los “menores socialmente inadaptados” podrán escapar de un futuro determinado previamente y los ancianos desamparados podrán resignificar su pasado.

Niños y viejos, los dos extremos de la vida

Las dos películas que abordaremos son docudramas peronistas, es decir documentales que se estructuran a partir de dramatizaciones acompañadas o interrumpidas por una voz over encargada de enmarcar la ficción en el contexto de la realidad social. Dicha voz expresa una verdad con la que el texto filmico quiere persuadir, explicar la relación existente entre la dramatización y el referente real, promover ideas políticas, apelar a la identificación afectiva del espectador e imponer slogans políticos y partidarios que de alguna manera ayuden a fijar o anclar los conceptos principales que se quieren transmitir.

Un futuro mejor (Alberto Soria) es un docudrama¹ centrado en difundir “la obra justicialista que realiza el general Perón” en la Colonia – Hogar Ricardo Gutiérrez, ubicada en Marcos Paz, dependiente de la Dirección Nacional de Asistencia Social del Ministerio de Trabajo y Previsión.



En el inicio dos carteles guían la recepción del espectador, haciéndole notar que la ficción que se presenta es “una historia real” (es interesante subrayar que la ficción “es”, en lugar de “está basada en”, lo que le otorga un status muy diferente) y que además está filmada íntegramente en la Colonia – Hogar de referencia. Primeros indicios de un hibridaje que se hará más pronunciado una vez que el relato se desarrolle.

El protagonista de la historia es el interno Roberto Medina. La cámara, instalada dentro de la institución, lo ve ingresar y lo espera para acompañarlo

¹ No existen archivos que nos permitan datar con precisión estos filmes. Pero en su gran mayoría fueron realizados a partir de 1950.

en el periplo de su primer día. El joven se resiste, ante los dos funcionarios que lo sostienen y lo obligan a caminar. En los planos siguientes la cámara se acerca más al personaje, para mostrarnos a un joven andrajoso y desesperado. Interrogado por un funcionario dispuesto a escuchar y comprender, Medina muestra las marcas que le quedaron en el cuerpo como consecuencia de su estadía anterior en ese establecimiento, once años atrás. La reincidencia reflota las cicatrices que le dejaron los golpes y revive los recuerdos de “la celda negra” y “el verdugo Herrera”. Su interlocutor le cuenta que “para nosotros también los años han pasado, Roberto. Todo eso se ha superado. Ya verás como el reformatorio de Marcos Paz se ha transformado.”



Una elipsis es denunciada por la voz over (“Después de que un médico determinó su perfecto estado físico...”) que sabe más que nosotros y probablemente sabe más que el protagonista. Lo observa, lo controla, habla sobre él. Medina se encuentra ahora frente a un psicólogo que le va a explicar con “palabras claras y sencillas” cómo es el funcionamiento actual de la

institución, pero ese diálogo que debería apelar a la subjetividad, a las emociones, al tiempo interior del interno, es suplantado por la voz over que vuelve a irrumpir para relatar “la propuesta justicialista” a partir de un discurso estadístico que describe a esos “verdaderos hogares de amor”. Como vemos nuevamente se superpone lo privado, plasmado en la entrevista con un psicólogo, con lo público expresado por la voz del Estado. Lo que remite al relato de un sujeto, a su perspectiva, atravesado por el discurso que da forma y define una realidad.



Esa noche se festeja el cumpleaños de un interno. La fiesta está preparada para la cámara que ocupa el lugar de la cuarta pared. El director de la institución saluda al agasajado y le entrega un regalo. Todos aplauden. Tanto los internos como los funcionarios usan elegantes trajes. Esta disposición escenográfica sumada a las actuaciones evidentemente torpes realzan la perspectiva documentalista. Aunque los créditos no lo denuncian es evidente que se trata de no actores, probablemente los verdaderos internos del Hogar.

Roberto es invitado a la fiesta y a incluirse en el grupo. Hasta ese momento no creyó en las palabras de los funcionarios y profesionales, pero cuando lo abrazan sus iguales (realmente lo abrazan, lo palmean, lo rodean, lo alzan) comprende que no tiene sentido resistirse y se deja arrullar por el Estado.



Antes de analizar las características que la película dibuja en el presente de Roberto y en su futuro imaginario, es interesante decir que las concepciones organizativas de las Colonias-Hogares fueron pensadas y sostenidas con anterioridad al peronismo. Paola E. Giménez (2009) explica que en los años 30, entre las estrategias del Estado conservador e intervencionista frente a la cuestión social de la infancia y las formas que éstas asumen para controlar a los menores, se decide que los establecimientos se organicen de acuerdo al modelo moderno de asistencia que promueve el Comité de Protección a la Infancia (adscrito a la Sociedad de las Naciones). Las propuestas, alineadas bajo las ideas de la medicina y la ciencia como regeneradoras del carácter, se centran en “el examen psicológico, psiquiátrico y físico”, “el sistema de colonias

agrícolas e industriales orientadas científicamente” y “casas hogares destinadas a la educación pedagógica”. Es decir que el programa del gobierno peronista se sustentó en las formas institucionales ya existentes, sin abandonar los ideales ni las practicas que el Patronato Nacional de Menores había llevado adelante, pero extendiendo los beneficios sociales y asumiendo plenamente el rol asistencial del Estado sobre un sector social que era visualizado como “los únicos privilegiados”.

En ese sentido es muy importante entender que la película no comunica grandes novedades en relación con la organización edilicia y los trabajos que allí realizan los menores, aunque obviamente el enunciador oculta la trayectoria anterior de la institución que para el espectador desprevenido queda totalmente teñida por la denuncia de malos tratos. Sin embargo es importante destacar algunas novedades que deja ver el texto fílmico. En principio la ausencia de uniformes, la familiaridad del director de la institución con los internos, la alegría que comparten y una posibilidad cierta de organizarse para peticionar. Miremos cómo se organizan, en detalle. Una vez que Roberto llega a la fiesta de cumpleaños, vemos que cuatro de sus compañeros salen del cuadro. En el contraplano los vemos en pleno conciliábulo (“¿Qué te parece, le digo yo al director, o vos?”) para luego volver, en el próximo plano, junto a los demás. “Silencio muchachos, pido la palabra”, dice uno de ellos. Los presentes se disponen en medialuna y Roberto se acomoda en el centro. La cámara, siempre de frente, registra la entrada en cuadro del Director que es interpelado por uno de los líderes: “Sr. Director, ya que está aquí queremos pedirle que Roberto Medina se quede con nosotros”. El director contesta con expresión amable y un tanto socarrona: “¿Y el interesado, qué opina?”. Un primer plano nos muestra a Medina con la cabeza gacha y en silencio. Entonces el director entiende que no hablará y dice “Concedido”. Volvemos al plano general que registra la aprobación jubilosa del conjunto. Es interesante la organización de esta secuencia porque pone a los menores en el marco de prácticas grupales. La soledad de Roberto es tomada con un problema para esa comunidad y

entonces cuatro de sus líderes preparan una estrategia que luego será presentada con el apoyo de los demás. No se produce la petición de un favor, sino que un menor pide “la palabra”, mociona por el bien de otro y por una actividad grupal. La novedad es que la institución hace lugar a la palabra de los internos y que además quiere saber la opinión de los “interesados” e interpreta sus silencios.



En 1939 el realizador Carlos Borcosque filma un largometraje de ficción que, basado en “anécdotas y hechos reales”, recrea la transformación del reformatorio Marcos Paz en Colonia-Hogar Gutiérrez. Llamativamente el argumento de *Y mañana serán hombres* contiene todos los nudos narrativos de nuestro docudrama, a saber: una institución que prueba la eficacia de las Colonias-Hogar, la resistencia de los jóvenes que cargan con el prejuicio de la vieja institución y el cumpleaños de un interno. La enorme diferencia, además de todo el discurrir melodramático, es que en la película de Borcosque todo es propuesto y ejecutado por el Director, que es a la postre el gran protagonista

del filme. Por el contrario, *Un futuro mejor* es una película donde se resalta lo coral, el grupo, mientras el Director tiene un lugar marginal en la historia y en el cuadro cinematográfico. Además, la mención que hace el enunciador, imponiendo una inflexión cálida a su voz, de que “la obra justicialista que realiza el general Perón ha transformado los asilos en verdaderos hogares de amor”, no alcanza para adjudicarle al Estado o al gobierno esa organización entre pares.

Un futuro mejor cumple la regla general de los documentales de propaganda a la hora de construir su esquema temporal: el pasado fue negativo y el presente es superador. Pero el breve análisis realizado nos ayuda a entender que aquí el pasado, cargado básicamente de agresiones violentas contra los internos, se opone a un presente colmado de cariño y solidaridad grupal. En una de las paredes del establecimiento se ve una inscripción que reza “Esta casa te recibe con cariño”, abajo vemos el escudo nacional y más abajo, en la profundidad del cuadro, vemos un retrato en el que se adivina la imagen de Perón. Ese cariño que prometen la Colonia-Hogar, la patria y Perón se expresa en el insistente contacto físico de los compañeros que lo abrazan y lo elevan por el aire.

El otro Hogar que propagandiza Alberto Soria es el que recibe a los ancianos carentes de un núcleo familiar que pueda cuidarlos o ampararlos. *Luz en el ocaso* difunde la obra hecha por el peronismo en el Hogar de ancianos Coronel Perón, “un hogar para aquellos que trabajaron, produjeron y no poseen nada en el ocaso de sus vidas”.

El realizador construye el filme a partir de una estructura narrativa muy similar a la que describimos anteriormente. En el inicio vemos en ambos filmes la fachada de las instituciones (que por otra parte es similar), luego la voz over nos provee de datos sobre el lugar y los mixtura con la historia de un protagonista-interno. Es interesante notar, como lo hizo Anahí Ballent (2005), que la repetida difusión de la arquitectura que define el acceso a este tipo de

instituciones de acción social tiene un fuerte poder simbólico. Al verlas en un filme, el espectador argentino, se ubica inmediatamente en una temporalidad definida.

En *Luz en el ocaso* no trata una historia real pero se indica que está “totalmente interpretada por ancianos del Hogar”, o sea que se infiere una recreación sobre sus propias vidas que, según la voz over, alcanzaron la fortuna de descansar, disfrutar, soñar y pasar “la última espera sin necesidades ni rencores”. Otra vez se pone de manifiesto lo híbrido en este nivel de la representación, que si bien reconoce raíces muy anteriores (lo podemos ver en documentales ingleses de la los años 20’s y 30’s), recién en los docudramas de los años 50’s encuentra una expresión cabal. Mientras por esos años el cine de ficción local solo tomó excepcionalmente las propuestas neorrealistas, en estos textos de propaganda se apela constantemente a la experiencia del trabajo con no actores, en locaciones reales (fuera de los estudios), centrada en historias pequeñas y cotidianas.

Los parecidos entre ambos documentales se terminan si consideramos que mientras los menores estaban en el comienzo de la línea de tiempo y solo podían pensar en el futuro, estos ancianos están en el final y todo los remite al pasado. Es así que gran parte de este documental de propaganda se concreta en un flashback, operación retórica puesta en funcionamiento para facilitar al espectador la comparación entre pasado y presente. Aquí no se trata de un pasado ligado a la institución porque la misma no tenía una trayectoria previa para destacar. La Institución geriátrica fue adquirida por la Fundación Eva Perón en junio de 1948 a la Sociedad Alemana de Beneficencia e inaugurada con las nuevas comodidades el 17 de octubre de ese año². Una escultura en la que se expone un gran libro, dentro de las galerías del establecimiento nos

² Se situaba en Burzaco (Buenos Aires) sobre un terreno de 32 hectáreas y contaba con tres pabellones dormitorios, cocina comedor para internos, comedores para personal, salón de actos, capilla, sector de administración, pabellón médico con consultorio y sala con 30 camas, peluquería, vestuarios para el personal, imprenta, taller de laborterapia, etc.

obliga a entenderlo en el marco de los derechos de la ancianidad proclamados en la Constitución de 1949.

En el flashback vemos una parte del pasado del abuelo Montes, a partir de que perdió su trabajo por una enfermedad y quedó solo deambulando por las calles. Las imágenes son oscuras e inusualmente realistas. Nos muestran a una persona mayor durmiendo en la calle y revolviendo la basura en busca de comida. En la parte más dramática lo vemos tirado en la oscuridad de la noche, mientras su voz en off nos intriga con una frase subordinada, un punto cero que despierta nuestras expectativas: “cuando todo parecía acabarse dentro de mi, cuando ya había perdido mi fe en el mundo y en la vida, y estaba convencido que nadie tendería su mano amiga a un pobre viejo...”. Por supuesto, la segunda parte de la frase inscribe la transformación, “apareció una luz en las tinieblas”, y efectivamente en ese momento vemos estacionar la ambulancia de la Fundación Eva Perón de la que baja un médico, muy iluminado, que con su guardapolvo blanco reluciente se aproxima a auxiliarlo.



La voz en off se desarrolla en un presente que por un lado le da carnadura a este pasado penumbroso y por otro nos tranquiliza porque desde el inicio del film sabemos que ese presente dista mucho de aquel pasado. Cuando llega al Hogar continúa el flashback, pero relata un pasado más reciente connotado por verbos, adjetivos e imágenes muy positivos. Mientras tanto el nudo de la historia se vincula a la falta de futuro, ya que al abuelo Montes le diagnosticaron que perderá su vista en los próximos meses y el intenta aprovechar el poco tiempo que le queda para pintar un retrato, que en el final del filme descubriremos que es una representación de Eva Perón, en cuyo ángulo superior izquierdo cruzará una cinta negra.



El filme hace hincapié en el tiempo subjetivo de Montes, “Debo apurarme, mis ojos están cada día peor y tengo que terminar”. La premura hace que recupere una dinámica de trabajo que ocupa el día y la noche, y se contrapone al tiempo objetivo que transcurre en un “afuera” habitado por ancianos que discurren alegremente, pausados, y solo responden a las marcas indiciarias (por ejemplo

el tañir de una campana) que los convocan a cumplir con las ritualidades básicas del día (comer, dormir, etc.).

Los ancianos tienen en el filme una evidente vida social de recreación, juegos y esparcimiento, pero nada de esto está ligado al motor de la narración. Inclusive se pone en evidencia que ninguno de los compañeros del abuelo Montes sabe cuál es su proyecto artístico. No hay aquí un grupo social que peticione como en *Un futuro mejor*, sino unos funcionarios que establecen y controlan las formas del buen vivir para los internos.

La estructura temporal que más convence

Como hemos visto hasta aquí, la estructura temporal clásica de los documentales de propaganda está construida en función de lograr una persuasión rápida. ¿Quién podría resistirse a aprobar los resultados de una política de gobierno frente a la evidencia de un pasado miserable que fue superado por un presente promisorio? El factor tiempo funciona en estas piezas como un catalizador del sistema de verosimilitud puesto al servicio de la narración, que se refuerza junto a la elección de locaciones reales y no actores. ¿Quién podría dudar de los cambios producidos si nos lo cuentan los propios protagonistas de las “historias reales”?

Por otro lado, la forma de narrar que elige Alberto Soria, nos invita a reflexionar sobre el objetivo puntual de esta propaganda, dado que este género narrativo no se dedica especialmente a informar sobre los logros de un gobierno como lo hacen los documentales tradicionales. En principio podemos reconocer un objetivo primario en la gran cantidad de imágenes de Eva y Juan Perón, así como inserciones de sus nombres en discursos escritos y orales. Estos elementos de propaganda partidaria nos hablan de la equiparación entre Estado y partido peronista, es decir que vemos aquí los resultados de la política peronista que se presenta como la política pública. En este sentido es

interesante pensar a quien iba dirigido este filme. ¿A quienes no eran peronistas y a consecuencia de estas imágenes cambiarían de opinión política? Parece difícil validar esta opción en la década del '50 cuando las posiciones de los ciudadanos parecían bastante definidas. Aunque este punto de discusión escapa al objetivo de este artículo es necesario subrayar que la publicidad tiene más de una utilidad y eso se ve mucho más claro en el caso de la que se desarrolla en el ámbito político. Es por ello que habría que pensar que estas películas apelan a un cúmulo de posibles identificaciones entre el partido político y sus seguidores, renovando o poniendo en valor un repertorio de ideas y emociones.

Algunas de esas ideas y emociones se esconden en la forma de semantizar los términos pasado y presente. Para empezar hay que subrayar que se trata de un tiempo que fluye hacia adelante, huyendo de toda posibilidad de circularidad, y que esa progresión es portadora de modernidad y bonanza. Ambas películas exploran los límites inciertos del documental y la ficción, al mismo tiempo que hacen confluir el tiempo subjetivo de los protagonistas con el tiempo impuesto por las instituciones. Hay una disciplina institucional que marca firme y amablemente los tiempos para comer y dormir, así como los tiempos para resistir y aceptar. Las conductas e iniciativas individuales se ven afectadas por una regulación social, a tal punto que cuando el abuelo Montes intenta burlar las reglas (se encuentra ausente del comedor y dormitorio por las noches) cunde la alarma entre los funcionarios del establecimiento.

En ambos textos fílmicos el pasado es miseria y el presente es pródigo, pero también el pasado es soledad y el presente es integración a una comunidad. La voz over hace referencia a que en la nueva vida de los protagonistas se han resuelto sus problemas de subsistencia, pero resalta mucho más el cambio de status social. A Montes y a sus compañeros les otorgan “el título honorífico de abuelos” para restituirles “la atención, el cariño y el respeto que la vida les negó”. El pasado es una “sociedad egoísta” sin “hombres ni mujeres que

quisieran hacer el bien por el bien mismo”, mientras el presente es un Estado que los ampara “sin preguntarnos si la causa de nuestra frustración es propia o extraña”. Por su lado, a Roberto Medina el Estado le proporciona aceptación social y amigos, casi de manera instantánea. Cuando entra al salón donde se festeja el cumpleaños es básicamente un diferente, introvertido y andrajoso, pero es cobijado de inmediato y pasa a ocupar el centro de la pantalla.

En estos filmes regidos por el signo del tiempo el uso de palabras que aluden a una temporalidad es muy frecuente en los títulos de los docudramas peronistas (en los dos casos que analizamos se usa “futuro” y “ocaso”, pero también se verifica en las películas “Ayer y hoy” o “Argentina hoy”, por ejemplo). El futuro siempre es un tiempo imaginado, cargado de expectativas individuales y sociales. Roberto y sus amigos tienen un futuro que es “mejor” según adjetiva el título, bajo la clave del ascenso social. Aunque hagan trabajos relacionados con el campo, su elegante vestimenta urbana, el regalo y el festejo parecen tener vinculación con una práctica de clase media. Por el contrario el abuelo Montes solo espera luz en el ocaso, título connotado por una religiosidad que se expresa con la presencia de monjas, con imágenes de la capilla y con los planos del inicio y el final apuntando al cielo. De todas maneras, el abuelo tiene un futuro imaginado que consiste en que el retrato de Eva Perón que está pintando se exhiba en reemplazo de otro que ya tiene la institución y que él toma como modelo para trabajar. Es el destinatario de las políticas peronistas que se embarca en un esfuerzo (“ningún esfuerzo es demasiado grande”) para exteriorizar su reconocimiento con el deseo de que el mismo sea público.

Entonces si pensamos que estos relatos difunden un presente marcado por los términos dignidad y cariño, que se repiten una cantidad notable de veces, es posible que la mixtura de documental y ficción apele a una propuesta política que hace mucho hincapié en los sentimientos de los ciudadanos. Lo que se promete es que los menores y los ancianos serán reconocidos prescindiendo de la causalidad de los relatos tradicionales. Ser niños o viejos abandonados

no es condición necesaria, ni suficiente para modelar el final de las historias. Sin lugar a dudas se apuesta a la eficacia de estas películas con estrategias que a la manera del melodrama permitan a los espectadores inscribir la economía de las relaciones afectivas cercanas. El Estado peronista reemplaza a las familias de estos protagonistas y apela a que el espectador se emocione con esa operación y se identifique con una víctima que, con justicia, ha sido dignificada.

Es posible que más que convencer o persuadir la propuesta concreta, simple, ordenada y vinculada a un sujeto con nombre y apellido, invitara a los receptores a renovar lazos con el peronismo.

Bibliografía

Ballent Anahí (2005). *Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del peronismo. Buenos Aires, 1946-1955*, Buenos Aires: UnQ-Prometeo.

Giménez, Paola Emilce (2009). "Estado, cuestión social e infancia: El Patronato Nacional de Menores (1931-1944).", *Segundas jornadas nacionales de historia social*, La Falda, Córdoba.

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

López González, Rafael, (2002). *Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP). La experiencia del Estado cardenista en políticas estatales de comunicación, 1937-1939*, Universidad Nacional Autónoma de México, Tesis de licenciatura inédita.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

Pessoa Ramos, Fernao, (2008). *Mas a final... O que é mesmo documentario?*, San Pablo: Senac.

Pizarroso Quintero, Alejandro (1990). *Historia de la propaganda. Notas para un estudio de la propaganda política y de "guerra"*, Madrid: Eudema.

Ribeiro de Aguiar Santos, Sérgio, (2003). *Embrafilme: Estrutura de comercialização na gestão Roberto Farías (1974-1979)*, Universidad Estadual de Campinas, Tesis de maestría inédita.

Soria, Claudia, Paola Cortés Rocca y Edgardo Dieleke (eds.) (2010). *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, Buenos Aires: Prometeo.

Fuentes

Un futuro mejor

Duración: 8':42"

Producción: Secretaria de prensa y difusión de la presidencia de la Nación; dirección: Alberto Soria; iluminación y cámara: E. Perinot; compaginación: E. Murúa; sonido F. Murúa; narración: C. D'agostino. Se menciona la participación de Laboratorios Cinematográficos Alex.

Luz en el ocaso

Duración: 11':25"

Producción: Secretaria de prensa y difusión de la presidencia de la Nación; dirección: Alberto Soria; iluminación: A Prieto; cámara: A Casanovas; compaginación: S.E. Murúa; sonido: F. Murúa; narración: C. D'agostino. Se menciona la participación de Laboratorios Cinematográficos Alex.

· Clara Kriger es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como investigadora y docente. También dirige la Concentración de Cine de IFSA-Butler University en Buenos Aires y es profesora en la Universidad Torcuato Di Tella. Ha escrito artículos y ensayos en revistas especializadas y libros. Es autora de *Cine y Peronismo: El estado en escena* (Siglo XXI, 2009). clarakriger@hotmail.com