

**Reseña del libro *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo*, de Clara Kriger (2021) Buenos Aires, Prometeo. 235 páginas– ISBN 978–987–8451–43–5.**

Sandra Gayol

Instituto de Ciencias– Universidad Nacional  
de General Sarmiento (UNGS)  
CONICET

El libro de Clara Kriger pone el foco en el cine documental que el estado argentino produjo, por encargo o de manera directa, entre 1930 y el golpe cívico–militar de 1955. Se recuperan así películas, documentales y docudramas, largos o cortos, que con pericia la autora pone en diálogo con la propaganda internacional contemporánea y con el cine de ficción de la industria local. Esta operación unida a la periodización es un eje clave del libro y uno de sus méritos. La producción audiovisual del peronismo clásico, que Kriger había recorrido parcialmente en su libro pionero *Cine y peronismo*, se calibra mejor en un tiempo más largo y en comparación con las producciones de otros centros de producción audiovisual estatal importantes en América Latina: México y Brasil. Este alejamiento del provincialismo analítico, y de la auto referencialidad, le permite además romper con cierta rutina historiográfica todavía afecta a comparar los años que aborda el libro solo con los fascismos

Reseña del libro Cine y propaganda.  
Del orden conservador al peronismo,  
de Clara Kriger  
[https://doi.org/10.14409/  
culturas.2022.16.e0017](https://doi.org/10.14409/culturas.2022.16.e0017)

Europeos. Es que la propaganda, concepto capital del trabajo, es entendida como un instrumento, como una herramienta, inherente a la organización estatal moderna. Estado y propaganda son inseparables, se afirma de manera convincente. Mediante esta los estados contemporáneos aspiran a la persuasión, la difusión de sus políticas, la inducción y/o coacción. Pero también la propaganda es objeto de comunicación social porque, aunque se emita desde una oficina del Estado, circula, se recicla, se apropia, de maneras muy disímiles. ¿Se puede pensar, entonces, la propaganda del estado argentino durante los gobiernos conservadores y el primer peronismo más allá del autoritarismo y la manipulación? ¿Qué otras ideas comunicaban y quiénes eran los públicos imaginados? *Cine y propaganda* parte de estos interrogantes que hallan respuesta en el curso de los siete capítulos que lo componen, además de la introducción y la conclusión.

El capítulo 1 «México y Brasil: las primeras experiencias de cine estatal en Latinoamérica» se adentra en las oficinas estatales creadas por Lázaro Cárdenas y Getulio Vargas. Ambos gobiernos de muy distinto signo político comprendieron tempranamente la importancia del cine como herramienta de difusión de ideas y de imaginarios y crearon, respectivamente, la Dirección de Publicidad y Propaganda (DAPP) que entró en funciones en 1937; y el Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que

vio la luz a fines de 1939. En el análisis sobresalen las notables coincidencias en el diseño de las estructuras de funcionamiento y en los objetivos de ambos organismos que, como se analiza en el capítulo 3, replicará la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de Argentina. Las fuentes de inspiración de ambas agencias también son compartidas y abrevan en los modelos que ofrecían las cinematografías europeas. El círculo cercano al socialista Cárdenas habría buscado información para crear la DAPP en el Ministerio del Reich comandado por Goebbels, y para los noticiarios producidos por la DIP, o para el cine educativo generado desde el Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), las fuentes fueron germanas, italianas, belgas y francesas. Con todo, las producciones estatales ofrecidas por ambos gobiernos fueron diferentes más allá de su intención compartida de conectar la idea de nación, Estado y los nacionalismos. Lázaro Cárdenas recorre el país y no trepida en meterse en el lodazal para comunicarse con su pueblo. Habla y mira a las masas, interpela al «indio» (sic) que imagina como parte indiscutida de la nación y para quienes propone, mediante sus políticas educativas, su «racional adaptación a la cultura moderna» (34). El «padre de los pobres» brasileño monopoliza mucho más las cámaras que propagan su imagen y parece menos interesado en crear la ilusión de horizontalidad con su amado pueblo. La homologación de

significaciones entre Vargas, el Estado y la nación que aparece en muchos noticiarios solía ir de la mano con noticias del mundo urbano que no exhibían, sin embargo, obreros. El libro de Clara Kriger podría leerse en esta clave, buceando en el lugar que estas representaciones estatales tenían destinadas a las masas que interpelaban.

El capítulo 2 «El cine estatal argentino en el orden conservador» pivotea con éxito entre lo que sucedía en la Argentina mientras tempranamente se consolidaban estas experiencias de cine estatal en México y Brasil, y lo que innovarán luego los gobiernos peronistas. Capítulo bisagra entre la perspectiva transnacional que auspicia el libro y el huracán peronista, dos ideas me parecen esenciales. Una es aquella que muestra que el Instituto Cinematográfico Argentino (ICE) se creó en 1933 pero recién se hizo cargo de la producción de películas en 1941. La otra es que, pese a esta temprana emergencia, los gobiernos conservadores no manifestaron especial interés en expresarse a través del cine. Poniendo la mira en películas patrocinadas por YPF y por el ICE y muy atenta a la trayectoria biográfica y estética de su director, el refinado fotógrafo Alberto Pessano, la producción de petróleo y los bellos paisajes —Tigre, Bariloche, Nahuel Huapi, Mar del Plata— enlazaban una doble aspiración: construir un repertorio de lo nacional asociado al paisaje y las fronteras geográficas y alentar el turismo en estas apacibles regiones tan distantes

de la guerra sangrienta que tenía como epicentro principal el viejo continente europeo. Se trata, en la mayoría de los casos, de un documental observacional que evita la persuasión y se propone llegar a un espectador de clase alta y joven a partir de registros estetizados, por ejemplo, del mar. Las imágenes que predominan son las de gente que disfruta y goza y muy poca de gente que trabaja y produce. A pesar de este recorte es importante retener que fue el Estado el único actor de la época capaz de poner en funcionamiento recursos del lenguaje modernista en el ámbito cinematográfico (81). En 1943, y en el marco del nuevo gobierno militar, se produce una reforma estatal que implica el cierre del ICE y la creación de la Subsecretaría de informaciones y prensa. Los cambios y continuidades que implicó su nacimiento se analizan en el capítulo 3 «La subsecretaría».

El capítulo 3 es tan central como original pues aborda las relaciones entabladas entre el Estado y los medios de comunicación. Para ello se siguen los derroteros de la Subsecretaría que diseñó por primera vez en la Argentina una estrategia de comunicación política moderna desde el Estado, y para el gobierno peronista. La historia que se lee no es lineal ni homogénea, y se comprende en el marco de la segunda posguerra y menos en el de los fascismos europeos. Es este marco histórico-político general junto con la formidable capacidad de apropiación de

la Agencia estatal argentina el punto de partida para la interpretación del material filmico. Este corpus, sostiene Kriger, se inspira en las tradiciones documentales estatales norteamericana, inglesa y soviética y ensambla con elementos de la cultura popular local y con las necesidades políticas del gobierno. El análisis de los films se emprende a partir de una muy acertada decisión metodológica: diferenciar la radio y la gráfica de las películas y, dentro de estas, el cine comercial de los noticiarios, documentales y docudramas estatales. El resultado es un *patchwork* que contiene narrativas variadas, heterogeneidad de formatos, algunos innovadores como los docudramas, y en el que se aparecen involucrados distintos sectores de la industria cinematográfica local. Corpus que, especialmente a partir de 1949/50, porta un sello partidario que delata tanto una confusión entre Estado y gobierno como su carácter y vocación unánimista. Raúl Apold, a la cabeza de la Subsecretaría, no aparece despojado de sus acciones autoritarias que trabajos de distinta índole ya habían marcado, pero es interpretado en el contexto particular en el que desplegó su acción y desde una perspectiva atenta a su formación, a su capacidad técnica y a la sensibilidad personal. Aspectos y perfiles fundamentales para que el «haz de la comunicación» peronista, como se lo denominó, pudiera comprender cómo se estaba gestando una vinculación nueva, y en cierto modo per-

durable, entre medios de comunicación y política y sociedad de masas.

Los capítulos siguientes exploran las estructuras narrativas y las elecciones estéticas de estos filmes procurando una lectura que lo entretaja con largometrajes y discursos sociales de la época. El capítulo 4 «Propaganda tradicional de la Nueva Argentina» se detiene en documentales que se recuestan en su aspecto formal en el cine clásico. Eva y Juan están omnipresentes, pero ingresan a la pantalla, y para quedarse, sectores sociales diversos, que tienen edades disímiles y que habitan el campo y la ciudad. Se encuentra en ellos información variada, pretendidamente objetiva, y acciones o promesas del gobierno, así como las dos formas de movilización colectiva oficiales predominantes: la festiva y la militar. El capítulo 5 «De cara al futuro» está centrado en los docudramas de la «Nueva Argentina» puestos en diálogo con la publicidad comercial y el cine de ficción en los que se puede ver, por ejemplo, relativo a la aviación civil en pleno auge, una nación moderna y socialmente inclusiva. El capítulo 6 «Mujeres protagonistas» muestra, como el título indica sin ambigüedades, a la mujer en el centro de los docudramas y subraya la originalidad de este protagonismo escénico en el conjunto del conglomerado filmico. En la trama conviven personajes femeninos de ficción y del mundo real que aluden tanto a las transformaciones del espacio ocupado

por las mujeres en el mundo social como a la prevalencia de su sumisión en el orden familiar dominante. En el último capítulo «La promesa peronista» el centro son los ancianos y los niños. A tono con las políticas sociales del gobierno, no carecen por ello de originalidad comparados con las producciones filmicas de la década conservadora que solo mostraban jóvenes. Viejos y niños habitan pequeñas comunidades estatales y corales encarnando la promesa de ascenso social y la concreción de la utopía peronista.

*Cine y propaganda* no es un libro «cerrado», es decir, un libro que aspira a abordar y explicar todo, sino que tiene la virtud de argumentar a partir de evidencias, también de proponer interpretaciones plausibles cuando los documentos disponibles son insuficientes u opacos, y siempre dejando hendijas para una posible revisión futura. El libro tiene también la generosidad de sugerir caminos para que otros trabajos sigan explorando un material filmico extraordinario y que Kriger pone en valor por primera vez.