

Sobre Kriger, Clara. *Cine y peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

Cynthia Tompkins*

Cynthia.Tompkins@asu.edu



Cine y peronismo de Clara Kriger examina “las relaciones que se tejieron entre el estado y la cinematografía argentina durante el primer peronismo” (9). Al investigar la relación entre “la actividad cinematográfica con la propaganda partidaria y la censura política” Kriger establece una diferencia entre “los documentales [que] formaron parte de una política comunicacional [cuyo fin era] difundir y promocionar los actos ... y las políticas del gobierno” (9) y las películas de ficción en las que, “la emergencia del estado en los relatos, de imágenes que presentan a las instituciones, los discursos y las políticas estatales [no conllevaron una] propaganda partidaria” (11).

*Licenciada en Letras Modernas (UNCórdoba), Maestría y Doctorado en Literatura Comparada (The Pennsylvania State University). Docente en Arizona State University, donde dicta cursos sobre cine desde 1993. Está escribiendo un libro sobre el cine latinoamericano contemporáneo, del cual ha publicado varios artículos. <<http://www.public.asu.edu/~idcmt/>>

Fundamentalmente, *Cine y peronismo* intenta deconstruir “las hipótesis de Domingo Di Núbila, [que tuvieron un impacto fundacional, ya que] a lo largo de cincuenta años, gran parte de la bibliografía sobre cine argentino reprodujo [los lineamientos establecidos en] su *Historia del cine argentino* escrita entre 1959 y 1960” (11). Según Di Núbila quien dedica el primer tomo de su historia al período entre el cine silente y 1942, estos serían los “años de oro del cine argentino [presumiblemente por] el desarrollo industrial alcanzado, la cantidad de películas producidas (202 filmes en cuatro años) y la conformación de un modelo de representación vinculado al cine clásico hollywoodense” (12). El segundo tomo abarca la decadencia que comienza en 1943 debido a “la escasez de película virgen; ... al cierre o la semiparalización de algunas empresas, y finalmente, la errónea política que se aplica al sector tanto en el ámbito de la comercialización como en el de la producción de historias y relatos que comenzaban a esclerosarse” (12). Di Núbila nota, sin embargo, que a partir de 1950 “la promulgación de una nueva Ley del Cine” y del “período caótico que sobrevino ‘al fin de la dictadura,’” una nueva etapa comenzaría a partir de 1957 (12).

Las hipótesis fundacionales de Di Núbila que Kriger deconstruye son las siguientes: “la política proteccionista del estado peronista perjudicó notablemente al medio de expresión más potente y persuasivo del siglo XX, fomentando la corrupción y el desinterés por la competencia dentro del sector”; “las características más relevantes del período aluden ... a la censura aplicada a películas y personas y ... a la transmisión de propaganda política” y “las películas no dejaban emerger los conflictos de la sociedad, ya que se vinculaban casi exclusivamente a temáticas y situaciones ‘pasatistas’” (13).

El texto de Kriger se estructura en dos partes, la primera titulada “La política cinematográfica del estado” se subdivide en “Antes y después: la primera etapa de la gestión peronista” y el “Rediseño de la legislación”. La segunda parte, titulada “El estado en el universo de las ficciones fílmicas del primer peronismo,” incluye otros cuatro capítulos: “Películas de propaganda estatal,” es decir los docudramas peronistas; “Películas de ficción durante el peronismo clásico”; “Cuando el pasado llega

en forma de denuncia” y “Los ecos del estado.” Las “Conclusiones” cierran el libro.

Sorprende la honda impronta ideológica del Instituto Cinematográfico Argentino, fundado en 1933, no sólo “como una instancia de censura, sino también como un organismo ejecutivo de políticas para la industria” orientado “a dirigir la producción local, con la idea de generar un cine de arte, ligado a la defensa de valores religiosos, folclóricos e históricos, en detrimento del cine de ‘muchedumbres’ que producían los ‘comerciantes’ locales sobre la base del tango y el melodrama” (28).

El pormenorizado análisis de la política cinematográfica del peronismo entre 1946 y 1955 demuestra “un proceso de continuidad... con la experiencia del gobierno anterior [y] sintonía con las políticas implementadas en distintos países del mundo occidental preocupados por desarrollar sus cinematografías nacionales” (92). Sin embargo, Kriger infiere, “se trató de una intervención de ‘apoyo formal’ que alteró las condiciones generales de producción, estableció condiciones favorables a capitales particulares, intervino en la trama legal, modificó costos financieros y aprobó medidas administrativas particularizadas [en aras] de la rentabilidad política y de la acumulación simbólica” (107).

La sección dedicada a las “Películas de propaganda estatal” es quizá la más impactante porque los docudramas citados no circulan y al consignar “los créditos del director, los guionista/s, los actores y los técnicos [se evidencia] la adhesión de gran parte de la industria cinematográfica a los postulados de las políticas implementadas por el estado/gobierno” (132).

En el capítulo sobre “Las películas de ficción durante el peronismo clásico” se señala que “entre 1946 y 1955 se estrenaron más de 400 largometrajes” (135). Del relevo de las cintas enfocadas en temas tales como la ley y el orden y emergencias médicas, se discierne “la legitimidad que adquirió el estado peronista en amplios sectores sociales [ya que] ese estado abstracto o representado por los líderes políticos tomó formas concretas en estos filmes a través de agentes que eran metonimias del aparato burocrático” (167).

“Cuando el pasado llega en forma de denuncia” abarca “películas que denunciaron problemas sociales ocurridos en un pasado cercano [tales como la explotación del peón o la reforma carcelaria] cuya solución se encuentra dentro del relato, muchas veces con mediación del estado” (169).

Finalmente, “Los ecos del estado” analiza películas “que incluyen escenas, imágenes o personajes que aluden ... a los discursos generados por el estado peronista, así como los efectos de las políticas estatales puestas en marcha por los gobiernos peronistas” (207). En estas cintas, “la familia se convierte en un lugar de mediaciones y articulaciones, en donde la armonía, el conflicto y la lucha individual adquieren características sociales” (245).

En resumidas cuentas, se trata de un gran aporte a la historiografía del cine nacional, que suscita muchos interrogantes al notar la necesidad de enfocarse en otros temas recurrentes del período, tales como “el auge del género policial, la expansión de la comicidad disparatada..., las adaptaciones... las bifurcaciones del melodrama y la eroticidad de sus heroínas, así como la construcción de un imaginario nacionalista en el cine histórico y épico” (253).