

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

# **Del cine de propaganda al cine de militancia. La transmutación del peronismo en la pantalla, entre la Nueva Argentina y la Patria Socialista.**

Moya, Gabriel H.

Cita:

Moya, Gabriel H. (2005). *Del cine de propaganda al cine de militancia. La transmutación del peronismo en la pantalla, entre la Nueva Argentina y la Patria Socialista. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/266>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

Xº JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA  
Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: **Del cine de propaganda al cine de militancia. La transmutación del peronismo en la pantalla, entre la Nueva Argentina y la Patria Socialista.**

Mesa Temática 26 : “Cultura y política en Argentina.1966 – 1976  
Pertenencia institucional: Universidad de Buenos Aires , CBC

Autor/res: **Moya, Gabriel** – 26 Ayudante de Primera

Dirección: Aráoz 1550 d.6 Cap. Fed., teléfono: 4832-3834, dirección de correo electrónico: [ghmoya@yahoo.com](mailto:ghmoya@yahoo.com)

## Introducción

Resulta claro que el cine se convirtió en un permanente generador de mitos y horizontes de sentidos privilegiado, desde su irrupción en las primeras décadas del siglo XX. Por lo tanto, es una fuente irremplazable para el estudio de los procesos político - culturales.<sup>1</sup> El impacto de este fenómeno en nuestro país es observable a partir del relevo de estadísticas sobre asistencia a espectáculos públicos en las décadas de 1940 y1950.<sup>2</sup>

En el presente trabajo nos proponemos enfrentar dos expresiones político – culturales que se desarrollan desde una misma identidad peronista aunque en coyunturas totalmente opuestas para dicho movimiento. Nos referimos al cine de propaganda, durante el período 1940-1950 y al cine militante de las décadas de 1960 – 1970.

La búsqueda inicial de esta investigación intentaba encontrar líneas filiatorias entre ambos fenómenos expresivos, lo que resultó dificultoso ante la evidencia de que pocos lazos genealógicos las unen. Por el contrario, pareciera

---

<sup>1</sup> Ver Marcela Gené, Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo , Buenos Aires, FCE, 2005, pp.48-50 y Fernando Solanas, Cine , Cultura y Descolonización, Buenos Aires, Sigloveintiuno,1973, p. 123

<sup>2</sup> Entre 1945 y 1953 la concurrencia a cinematógrafos casi se duplica, pasando de 37 millones de espectadores en el primer año a 67 en el último. Fenómeno de crecimiento que supera ampliamente a un teatro estancado y al fútbol que crece en su concurrencia solo un 10%, en la misma etapa. Esto datos fueron tomados de Omar Acha, “ Masculinidad Futbolística, Política y Homoerotismo en el cine durante el primer peronismo”, en Karina Ramaccioti, Adrian Vlobra (comp..) Generando el peronismo, Buenos Aires, Proyecto Editorial, 1994, p.130

ser que las políticas hacia la actividad cinematográfica que desarrolló el peronismo en el poder propiciaron el surgimiento de un campo de producción independiente que originó el movimiento cultural que desembocará luego, de una corta genealogía en el cine militante de los sesenta.

Por lo tanto, la primera hipótesis que se plantea es que si bien no es posible establecer en el plano de una filiación directa, una relación entre el cine de propaganda y el de militancia, en cuanto a las concepciones de producción, de distribución y estéticas que los desarrollan, sí podemos rastrear rasgos compartidos que se expresan a través de ciertas características propias y específicas del peronismo como fenómeno político – ideológico, aún cuando se produjera una apropiación que implicó la resignificación de ciertos símbolos que favorecieron la aparición de ciertos mitos que modificaron la visión del concepto de revolución y las visiones utópicas en el peronismo.

En este sentido, proponemos un análisis del que nos permita aportar algunos elementos iniciales para comprender la construcción del mito de la Revolución Peronista y su resignificación en las décadas del 60 y 70, como base del desarrollo de una concepción utópica.

El trabajo se desarrollará entonces, suponiendo que se puede considerar la existencia de imaginarios sociales que se expresan como núcleos míticos originales desarrollados a partir de los primeros gobiernos en las décadas de 1940 y 1950, desde los que se articularon las utopías peronistas que le permitieron, en cierta medida, la supervivencia en la etapa de la Resistencia y que aún hoy en día tienen cierta funcionalidad discursiva.

Abordaremos esta observación a partir del análisis de un pequeño núcleo de producciones seleccionadas. Nos referiremos a dos cortos de propaganda producidos a principios de la década de 1950, “Payada del Tiempo Nuevo” y “Ayer y Hoy”, ambas de Ralph Pappier (1950), para analizar el período de la Nueva Argentina y “La Hora de lo Hornos” de Solanas y Getino (1966 - 1968), para representar el período de desarrollo del cine de militancia.

Ello significa que para el caso del peronismo revolucionario podríamos pensar que la estructuración de la utopía tiene que ver con la oposición de la experiencia vivida por la clase obrera y los sectores populares, durante el primer peronismo, y las representaciones que se construyeron en el transcurso del mismo, frente a la dura realidad de la represión, la exclusión política y el avance sobre los derechos sociales consagrados en aquella etapa, durante los gobiernos posteriores al 16 de septiembre de 1955. Aquel pasado de oro, alimentó y complementó la imagen esperanzada del retorno glorioso del líder para la concreción de su obra revolucionaria y la refundación de la Nueva Argentina.

## **2. El mito de la Revolución peronista y el mito de la nación. El estado como agente de producción simbólica**

Durante el peronismo, el estado actuó como dador de sentidos al pasado y al presente a través de una vasta operación de difusión y consolidación de la idea de Nación y del estado como representación de la misma, que se fue trasladando al peronismo en la medida que la identificación estado - partido y pueblo – movimiento peronista se desarrolló. Al final, la nación es el peronismo, y los enemigos del peronismo son los enemigos del pueblo. En esta operación resultaron de particular importancia las políticas de propaganda desarrolladas desde los diferentes medios de comunicación masiva, así como desde las escuelas e instituciones educativas en general. El mito de la nación se construyó en torno a una idea de nación articulada en torno a rasgos de la cultura popular, y la relación del líder con el pueblo; además de la resignificación de símbolos tradicionales – por ejemplo, podemos mencionar el caso de San Martín como expresión más acabada de resemantización y apropiación de un icono previo.

La Nueva Argentina, es la imagen que se repite constantemente, en contraste con la Argentina oligárquica que se sostenía en la injusticia y la opresión, esta transformación radical de la nación no podía estar más que originada en una revolución.

Dicha revolución había tenido su inicio el 4 de junio de 1943 y tenía como fin reparar los males que asolaban al pueblo argentino. Era una revolución iniciada por el ejército pero desde el 17 de octubre había cobrado su verdadera faz al ser asumida como del pueblo y para el pueblo.<sup>3</sup> Este carácter revolucionario de los primeros gobiernos peronistas fue permanentemente reafirmado por el despliegue de las políticas reparadoras en el plano de la equidad económica y social.

Resulta, también, es importante destacar el rol de Evita en la construcción de este mito revolucionario. Ésta supo desarrollar desde la retórica los embates más fuertes contra el statu - quo, incluso desde un discurso clasista que hubiera resultado contradictorio en boca del mismo Perón, siendo que este ocupaba institucionalmente un espacio de representación que debía ubicarlo por encima de las diferencias de clase como símbolo de la Nación. Luego de la muerte de Evita, y profundizado el conflicto, la identificación del peronismo con la nación, que comentamos anteriormente, despejó el camino para el endurecimiento del discurso sobre el final de su segundo gobierno.

Coincidentemente con la muerte de Evita, sin embargo, entró en una etapa agonizante el ímpetu de las políticas económicas, sociales y políticas “revolucionarias”. Este hecho, determinó, que al caer el peronismo quedara la sensación de la revolución inconclusa; y en ello, se funda más profundamente para la posterioridad el mito revolucionario, porque si bien existió a partir de 1955, la idea clara de un pasado “glorioso”, las trabas para la consolidación definitiva del proceso dio márgenes para la explosión de la imaginación revolucionaria y la sensación en amplios sectores de la población de que había algo por concluir. En este hecho, se fundan las más fuertes imágenes utópicas que florecerán durante las décadas del 60 y 70 al interior del peronismo.

### **3. EL CINE DE PROPAGANDA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LOS MITOS DE LA NACIÓN Y LA REVOLUCIÓN**

---

<sup>3</sup> Al respecto un manual de 1948 reproducía estas de Perón: “El día 17 de octubre ....asistí a los hechos más trascendentales... la revolución hecha hace dos años y cuatro meses por el Ejército había sido comprendida y había pasado al pueblo....2, Doctrina Peronista, Buenos Aires, 1948, p.78

### 3.1. EL ESTADO Y EL CINE DURANTE LOS PRIMEROS GOBIERNOS PERONISTAS

Durante los primeros gobiernos peronistas el despliegue de una gran cantidad de recursos destinados a la difusión de la obra de gobierno y a la apología de sus líderes resulta uno de los fenómenos destacados del período. Entre ellos, el desarrollo de producciones cinematográficas ocupa un lugar especial, fundamentalmente a partir de la llegada de Apold a la Subsecretaría de Informaciones dependiente de la Presidencia de la Nación.<sup>4</sup> En ese contexto, encontramos fenómenos específicos.

En primer lugar, no se recurrió, mayormente, a la utilización del cine comercial para la introducción de mensajes políticos, a pesar de las innumerables vías de control con las que contaban los organismos estatales para influir sobre las producciones<sup>5</sup>.

A pesar de estas condiciones, hubo una marcada diferenciación entre el cine que tenía por objeto un fin artístico, dominado en la época por la influencia del cine industrial norteamericano, y el cine destinado a la propaganda. En este último caso podemos diferenciar también, los noticieros, - Sucesos Argentinos, Noticiero Panamericano, de carácter nacional, y Noticiero Bonaerense, producido directamente por la Subsecretaría de Informaciones de la Provincia de Buenos Aires – y los cortos producidos con fines específicamente de propaganda que eran realizados, en general por organismos estatales de la Nación o la Provincia de Buenos Aires. Entre estos últimos, se diferencian a su vez, aquellos de carácter puramente documental de aquellos ficcionados. En este trabajo, utilizaremos para su análisis dos films que se encuadran en este último grupo dirigidos por un

---

<sup>4</sup> Sobre este particular Marcela Gené expone: “Desde su designación (de Apold), el giro de timón en el rumbo de la propaganda posicionó al cine en un sitio de privilegio y durante los seis años que se mantuvo en el cargo su importancia del medio se incrementó” Marcela Gené, op, cit. p.51

<sup>5</sup> Al respecto de la política crediticia ver Noemí Girbal, Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955), Bernal, UNQ, 2003

reconocido director de la época y protagonizados por Enrique Muiño y Fanny Navarro.<sup>6</sup>

La difusión de estos films se realizaba en las funciones comunes donde se proyectaban las películas normalmente, y en funciones especiales organizadas en distintas instituciones como escuelas, unidades básicas, etc.<sup>7</sup> Por lo tanto, tenían garantizada una amplia difusión, no solamente limitada al ámbito geográfico de las zonas urbanizadas del país sino a través de diversos medios, al interior de las provincias. Podemos decir entonces, que a partir de fines de la década del 1940, estas películas ocuparon un lugar central en las técnicas comunicacionales del peronismo en el gobierno.

En segundo lugar, y en relación con lo anterior observamos que, la mayor parte de las producciones de cortos de propaganda coincide con el inicio de la debacle del modelo económico impulsado a partir del Primer Plan Quinquenal y frente a la coyuntura de las elecciones de 1952. Es decir que podríamos plantearnos como una posibilidad el hecho de que se comenzó a cubrir con producción de sentidos simbólicos lo que no podía ser ya cubierto con materialidad concreta. En ese contexto, los cortos remiten permanentemente a la obra realizada, aunque por momentos admiten y advierten sobre la necesidad de completarla.

En definitiva, el cine de propaganda sirvió o quiso ser utilizado como canal de expresión de imágenes que operaron en el sentido de construir definidas perspectivas en torno a la idea de nación y del significado de lo que para el peronismo en el poder significaba llevar adelante un proceso revolucionario. Observemos, entonces en concreto como se expresan esas ideas en dos producciones concretas del período.

### **3.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE NACIÓN Y DE LA REVOLUCIÓN PERONISTA EN LOS FILMS DE PROPAGANDA DE PAPPYER.**

---

<sup>6</sup> Ver César Maranghelo y Andrés Insaurralde, Fanny Navarro o un melodrama argentino, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997 y César Maranghelo, Artistas Argentino Asociados, La epopeya trunca, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 2002

<sup>7</sup> Ver Marcela Gené, op. cit. p.55

La elección de estos films de Pappier se debe a que son producciones que rompen de alguna manera con el molde del típico corto de propaganda documental en el que la voz de un locutor explica las imágenes sin diferenciarse mucho de los noticiarios a no ser por la extensión del film y el desarrollo de una secuencia temáticamente, que podría ser la obra de la Fundación Eva Perón o la política educativa del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Sin despreciar el valor del análisis de estas películas resulta más enriquecedor la mirada puesta en aquellas producciones que utilizan varios recursos comunicacionales para acaparar la atención, producir un movimiento empático en el espectador, y en definitiva, lograr la aprehensión del mensaje. A partir de la emisión de éste en distintos niveles, como diálogos – con sus diferentes inflexiones, gestos, etc -, la música y por supuesto el manejo de las imágenes, el director logra un resultado mucho más atractivo. En ellos no solamente se expresa una retórica que convenza por la palabra articulada en un discurso, sino que también se apela a la emoción como entidad articuladora de interpretaciones y dadora de sentidos.<sup>8</sup>

Por otra parte, en particular en uno de estos films seleccionados se observan ciertos elementos que no aparecen tan crudamente en otras realizaciones, asociados por ejemplo a la representación del “otro”, es decir de los no peronistas o la “contra”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> En este plano, es importante destacar esto como una característica propia del peronismo que fuera enunciada explícitamente por Perón: “... Hemos irradiado a las masas una doctrina que fija nuestra posición...esto lo hemos logrado por persuasión y por sentimiento, que es como normalmente se llega a las grandes masas.” Discurso pronunciado frente a los delegados del Congreso General Constituyente Justicialista el 1º de diciembre de 1947. Esto podemos relacionarlo con ciertas interpretaciones de los fenómenos de politización de masas como el que realiza George Mosse para los movimientos nacionalistas europeos .

<sup>9</sup> Es interesante destacar que en la mayoría de los casos donde aparecen referencias a los “otros”, se da en el contexto de representaciones ficcionadas. Por ejemplo, en el corto sobre la obra de Eva Perón, aparece representado un niño de acomodada que, al caérsele una pelota de fútbol del auto descapotable en el que viaja a Mar del Plata con su familia, cae en manos de un niño pobre, al que el primero le exige de mala manera que le devuelva el balón. En otro caso, en la película sobre la política de colonización, se muestra a una joven pareja de estancieros en la que el joven le dice a la niña bien, montando ambos a caballo, que las tierras de su padre llegan hasta el horizonte. Por último, en el film que se produjo para defender la participación femenina a través del voto, una señora muy acomodada se opone enfáticamente frente a una joven que defiende fervorosamente el voto de la mujer desplegando una retórica absolutamente artificial.

“Payada del tiempo nuevo” es un film protagonizado por uno de los actores más importantes de la época, Enrique Muiño, quien encarna a un viejo gaucho que hace en versos una descripción de su vida en la vieja Argentina. Por su parte, Agustín Irusta representa a un joven gaucho que exalta las virtudes de la Nueva Argentina. Los versos fueron escritos por Cátulo Castillo. Como vemos, la importancia de los artistas seleccionados, además del reconocido director, expresan la preocupación por lograr una producción de calidad.

La payada se desarrolla en un ambiente de pulpería, donde los dos gauchos se enfrentan rodeados de un nutrido grupo de parroquianos que acotarán y asentirán según se cantan los versos, y expresarán su admiración y asombro ante cada afirmación de los payadores. Un rasgo interesante, aunque quizás fuera un efecto no buscado es que al contrario de lo que sucede en una verdadera payada en la cual los cantores compiten, se contradicen y atacan, en este caso reina una entera armonía y complementariedad, tal como debían ser las relaciones entre los hombres en la Nueva Argentina.

Sin embargo, la primer prenda de unidad nacional que aparece en la película es la figura del General San Martín, con la que se abre el corto, en este caso en una toma poéticamente elaborada del monumento que se ubica en la plaza homónima de Buenos Aires, en la que su dedo índice apunta hacia lo que el relator de la película considera un futuro imaginado por el Libertador (“la mano segura del destino”) pero vivo en la Argentina peronista. Encontramos, por lo tanto, un primer icono que nos acerca a la construcción de una idea de nación afincada en las concepciones fundadas por la tradición del siglo XIX, pero que se reformulará a lo largo del film, luego del desarrollo de la contienda cantada. Como decíamos el gaucho viejo canta las miserias pasadas. En primer lugar, se queja de la imposibilidad de acceder a la educación. Esto se representa dramáticamente, con la superposición de una imagen de niños descalzos que, desamparados, caminan sobre el barro. Éste es un dato interesante porque será una imagen repetida en todos y cada uno de los casos en que se busque retratar una situación de pobreza, marginación, represión de los oprimidos, etc. El barro está antes y después de la experiencia del peronismo como representación de los males que

aquejan al pueblo. Sin embargo, surge la Nueva Argentina en la voz del joven que anuncia, con un fondo de imágenes múltiples de escuelas modelo, barrios obreros, etc, que las cosas han cambiado e incluso la universidad puede ser objeto de las aspiraciones del “populacho”. “Juan Pueblo puede estudiar” rima con énfasis.

A partir de allí, comienza a desplegarse una sucesión de imágenes que acompañan a los versos que describen los distintos niveles en los que verifican los cambios, la política agraria (“el trigo es nuestro trigo”), la nacionalización de los trenes, las construcciones públicas, el Aeropuerto de Ezeiza, de la Flota Mercante Nacional, la política social de la Fundación Eva Perón, etc. La conclusión es un categórico “Hoy la Patria es otra cosa”. ¿Qué es esa otra cosa? En realidad, la otra cosa es todo lo relatado, es decir la política de inclusión social, la justicia social como fundamento de los cambios acaecidos en esos 4 años que son “espejo de lo que está por venir”. Consecuentemente, queda como referíamos anteriormente, la puerta abierta. El mensaje apunta a definir claramente la oposición entre lo viejo y lo nuevo al tiempo que resalta que lo nuevo está incompleto todavía, que lo mejor está por verse, en algún sentido. En este sentido también se puede leer la afirmación de María H.R. Capelato en “Multitudes en escena”, cuando afirma qué:

“Procuro entender la representación de revolución en el Varguismo y el Peronismo como un intento de legitimar la “destrucción del viejo orden” y la “construcción de uno nuevo”.

Estas mismas visiones se observan en “Ayer y Hoy”, en la que se repite el mismo esquema pero esta vez protagonizados por una actriz, Fanny Navarro, que representa a una joven obrera. Esta es acompañada por Pedro Maratea, que encarna a un obrero, supuestamente pareja de la anterior. En este caso los versos son de José María Fernández Unsain.

Como mencionáramos anteriormente, en este film se repite la oposición dialéctica entre un pasado ominoso y un presente promisorio. Ahora bien, el nivel del discurso en la descripción de la situación previa al peronismo es mucho más crudo que en el anterior, ya que no solo se expresan ciertas deficiencias materiales sino que se denuncia a la relación de explotación dominante,

anteriormente, como deshumanizante e indigna, y a la que se le sumaba la represión policial. En ambos casos, esto se realiza a través de los siguientes versos que se acompañan con las imágenes de los actores recitando en un ambiente brumoso y pesado, mientras caminan entre una multitud de pares que como espectros avanzan sin un rumbo demasiado claro, empujándose y sin parecer percibir la presencia de semejantes:

“Yo era la pobre obrera  
trabajando en la fábrica  
con la pena en los ojos  
y las manos ásperas...”

“Yo era el pobre obrero  
trabajando en la fábrica  
con mi esfuerzo  
construí la forma de la Patria...”

De esta forma se comienza a moldear la imagen del pasado que responde a ciertas expresiones que el mismo Perón esbozara sobre la clase obrera y su rol histórico<sup>10</sup>. Es decir que se refuerza la idea de la injusticia previa que al mismo tiempo se potencia con construcciones típicas de las tradiciones políticas preperonistas en el movimiento obrero:

“ Yo era la bestia mansa que al patrón engordaba...” , dice el obrero en los versos siguientes. Esta frase nos recuerda claramente las típicas expresiones anarquistas para con la patronal y las representaciones del burgués “chupasangre”.

Luego de estos versos se superponen imágenes de una manifestación callejera que es duramente reprimida por la policía montada. Esto se remarca más con los versos que se recitan a dúo: “Los dos éramos carne molida y maltratada/

---

<sup>10</sup> En el discurso anteriormente citado Perón también expresó: Podríamos decir que una vez lograda la Independencia Política (en 1816) de la Nación era menester luchar para que esos que todo lo habían perdido (en las guerras por la independencia), que habían quedado totalmente desposeídos, volviesen a recuperar }, por lo menos, en grado aceptable, cuanto habían puesto al servicio de la Nación... toda esa lucha había sido estéril... por eso vemos ,o vimos guerreros ... que pedían limosna por las calles de Buenos Aires.”

por los dientes voraces/ de cualquier oligarca”. Aquí encontramos una de las pocas referencias directas en lo discursivo a la oligarquía en estas películas y una explicación clara de donde está el origen de la explotación. En las otras imágenes del antes y el después que hemos podido observar no aparece tan nítidamente expresada esta dicotomía social que remite a los procesos de lucha de clases que niegan la armonía requerida por el peronismo desde el estado.

Todo esto está a su vez subrayado por el manejo de la iluminación, en la que están muy definidas las luces y las sombras, dando al cuadro general un aire fuertemente denso. A su vez, en la sucesivas escenas los personajes van cambiando a sugestivos ámbitos. La mujer termina sus versos detrás de una ventana con rejas que se asimilan a una cárcel, sensación que se refuerza más cuando de fondo aparece como distraído caminando un policía. Todo confluye a agobiar al espectador con esta sucesión ininterrumpida de injusticia, represión, ahogo existencial. El obrero convive con una anciana, en una sórdida habitación, y en los versos de los pasajes que remiten a que la única esperanza es “trabajar y morir”.

Este climax angustiante se quiebra con la irrupción de las imágenes de manifestaciones que anuncian la llegada de “la fecha”, el 17 de octubre de 1945, “el corazón de la Patria”. Inmediatamente comienzan a sonar las estrofas de la “Marcha Peronista” y a caer en cataratas las imágenes de las realizaciones del peronismo en su primer gobierno. En ellas, se distingue una fuerte luminosidad, una perfecta armonía. Las fábricas lucen ordenadas y limpias, y los trabajadores satisfechos. En ese contexto el ciclo se repite con los versos:

“Yo soy el obrero  
que sin cesar trabaja  
por el pan caliente”

Ahora, ya no hay indignidad en el trabajo. El obrero trabaja sabiendo que obtendrá su justa retribución y no será explotado, al tiempo que la mujer recupera su lugar en la sociedad: “Puedo vivir y amar como cualquier muchacha”. En

concreto la mujer puede realizarse como mujer a través del amor y la construcción de un hogar, junto al hombre que puede “construir (su) casa y (su) familia”. Aquí vemos claramente la reafirmación de algunos valores clásicos del peronismo en cuanto al rol de la mujer y de la familia, tal como los retoma de la tradición católica<sup>11</sup>.

Y luego, se produce el salto a lo político: “Vivo mi pensamiento / sin sentir la mordaza/ Todos somos iguales/ a todos nos alcanza/ la grandeza de la Patria. AHORA ES NUESTRA LA PATRIA (a dúo)”

Aquí aparece la respuesta concreta al interrogante anterior de que era en definitiva esa nueva patria, por qué es otra cosa. Es otra cosa porque es del trabajador o mejor dicho de todos y cada uno, porque el 17 de octubre cambió la historia.

Finalmente, los versos remiten específicamente a una declaración definitoria, categórica: “Esta Patria perfecta” dos nombres la levantan,”Perón es la grandeza y Evita la esperanza”. Vale decir que en este caso, llegamos al punto en que la utopía está casi cumplida, en función de la presencia de estos dos grandes líderes, uno que representa lo que es y la otra lo que vendrá.

Estos últimos versos son acompañados por imágenes que también son altamente significativas. En primer lugar, luego de las imágenes de la realización del gobierno vuelven las imágenes de los protagonistas pero en un contexto totalmente diferente, ya que sus versos los pronuncian en un ambiente profundamente luminoso, con un fondo blanco que resalta sus figuras que recitan de perfil<sup>12</sup>. Primero de frente y luego, cuando lo hacen en conjunto, uno junto al otro dando la totalidad de sus perfiles a la cámara que realiza un primer plano a los rostros. Esto nos recuerda iconografías muy difundidas con anterioridad del peronismo – pensemos simplemente en las monedas – y también imágenes

---

<sup>11</sup> Queda claro en el film que el ideal femenino se asocia a la mujer que pretende cierto bienestar a partir del desarrollo de tipificados rasgos de la femineidad asociados a cierta especie de consumos – ropa, por ejemplo - y al rol de esposa y madre.

<sup>12</sup> Como plantea María H. Capelato en su comparación del varguismo y el peronismo “la victoria de esos dos movimientos fue saludada como el triunfo de las luces sobre las sombras” en Multidoes em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo S. Pablo, Papiro, 1998, p.151

oficiales de la propaganda gráfica.<sup>13</sup> Estas representaciones tienen la particularidad de otorgarle a la imagen un sentido épico y una emotividad muy marcada. A su vez, se superponen imágenes de obreros marchando sobre hermosas calles pavimentadas. Esto marca un fuerte contraste con las imágenes iniciales de trabajadores sin destino sobre calles de barro.

En definitiva, vemos nuevamente en esta película una fuerte tendencia a identificar la idea de nación con la experiencia del peronismo, en el cual se expresa la verdadera nación. En segundo lugar, percibimos también la idea de que la verdadera revolución se dio con la irrupción del peronismo el 17 de octubre de 1945 y que con ella estaba en marcha la vía para asegurar el bienestar y la dignidad de los desposeídos.

Encontramos, en síntesis, en estas películas la corporización de un sinnúmero de simbologías e imaginarios provenientes de diferentes tradiciones que confluyeron en la construcción del imaginario peronista en el cual, finalmente, el pueblo logró construir junto a sus líderes un paraíso en la Tierra, tal como lo expresara el propio Perón.<sup>14</sup> La utopía realizada constituye un elemento central en los períodos subsiguientes en los que Adán y Eva serán expulsados del Edén y Caín mate sin remordimientos a Abel, una, dos muchas veces.

#### **4. LAS UTOPIÁS PERONISTAS**

Para entender esta etapa del peronismo que aquí abordamos es indispensable partir de la situación de proscripción en la que es puesto el movimiento por los sucesivos gobiernos militares y civiles. A ello, debemos sumarle la represión y persecución que sufren sus militantes, simpatizantes, y la clase obrera en su conjunto <sup>15</sup>. Consecuentemente en esta etapa, el dominio se ejerció de una manera ligada casi exclusivamente a la represión, abandonándose

---

<sup>13</sup> Ver Gené, M. , op. cit. lámina IV.

<sup>14</sup> En un discurso del 4 de diciembre de 1944 Perón llegó a plantear explícitamente “Hoy la Argentina es un paraíso”, *Doctrina Peronista*, p. 327

<sup>15</sup> En ese sentido, un momento clave que se destaca en los diferentes films que analizan la experiencia de los primeros gobiernos peronistas, es el bombardeo a Plaza de Mayo, en junio de 1955, en el que se puso de manifiesto el odio de clase de la oligarquía y se devela el carácter más profundo de la revolución peronista.

todo intento por fortalecer otro tipo de relación que reubicara al estado en el lugar de generador y articulador de sentidos colectivos. El enfrentamiento consecuente entre estado – clase obrera deja al descubierto las relaciones contradictorias en el plano económico y consecuentemente las luchas por la supervivencia del peronismo registrará facetas totalmente novedosas en relación a la aparición de elementos clasistas<sup>16</sup> cada vez más alejados de las posiciones armonizadoras del primer peronismo.

A su vez, la emergencia del Tercer Mundo, Revolución Cubana, el Concilio Vaticano II, la proyección y muerte del Che Guevara, el Mayo Francés, la guerra de Vietnam, son fenómenos que van consolidando en algunos grupos del peronismo las percepciones que privilegian el enfrentamiento de clases y la lucha antiimperialista como centrales en la dinámica política y eje de sus proyecciones utópicas. La influencia de la Teología de la Liberación y del Marxismo se dejó sentir así en amplios sectores que desembocarían en lo que se ha dado en llamar la izquierda peronista.

Desde este espacio, entonces, se perciben las proyecciones utópicas más sólidas que, en gran medida se relacionan con la incorporación de estos acervos intelectuales no peronistas, a la vez que implica una renovación generacional. En definitiva, podríamos decir que la Utopía de la Patria Socialista se construyó en torno a los mitos tradicionales del peronismo, como núcleo, al tiempo que se reforzó con otros imaginarios. De hecho, contaría con un fuerte acicate en el hecho de que la isla de Utopía ya tenía nombre propio: Cuba.

En definitiva, la articulación y readecuación de los mitos originales del peronismo fueron el ámbito desde el cual se construyeron las visiones que, poniendo su mirada en aquel pasado revolucionario inconcluso buscaban reformular, en términos novedosos, el futuro social, alimentando y legitimando su acción política a partir de las experiencias internacionales. La irrupción de la violencia, será el último eslabón de la cadena. A través de ella la concepción agonal se impondrá como último medio para alcanzar la transformación social.

---

<sup>16</sup> Ver Daniel James, Resistencia e Integración, Buenos Aires, Sudamericana, 1989

En ese contexto, nuevos mitos se perfilan: el mito del militante y el mito del héroe revolucionario. Estos ocuparan un lugar central en el imaginario de las nuevas generaciones que sin haber experimentado en carne propia las bondades del peronismo, saben porque así lo expresan las masas oprimidas, que el peronismo es la expresión más pura de la lucha por una patria libre, justa, soberana y, desde su óptica, también, socialista.

#### **4.1 EL CINE EN EL PERÍODO POSPERONISTA. RENOVACIÓN Y EMERGENCIA DE NUEVAS FORMAS EXPRESIVAS.**

¿Qué observamos en el cine paralelamente, a estas transformaciones que mencionáramos?. En Primer lugar, hay que aclarar ciertos procesos que se estructuraron con anterioridad a la caída de Perón y que en algún sentido confluyeron para dar origen al fenómeno del cine de militancia. Nos referimos al desarrollo en la Argentina, de ciertas corrientes cinematográficas que negaron el tipo de producción que se desarrolló durante el peronismo, que asociáramos al cine industrializado, para dar paso a lo que se denominó el Nuevo Cine Argentino más relacionado con el cine europeo y caracterizado fundamentalmente por ser un cine de autor<sup>17</sup>. Paralelamente, también, surgirá un movimiento de cineastas independientes, en general asociados a sectores intelectuales no peronistas, que se encargarán de desarrollar una tradición de producción de cortometrajes de carácter experimental y de vanguardia que sentará las bases para el desenvolvimiento con posterioridad a la caída de Perón de experiencias centrales y genealógicamente importantísimas para la irrupción del cine militante como la Escuela documental de Santa Fe, creada por Fernando Birri.<sup>18</sup>

De esa experiencia, surgieron las expresiones más acabadas de una nueva generación de realizadores que buscaban cine crear fenómenos de comunicación que transformar el hecho cultural en un hecho social. Su primera producción

---

<sup>17</sup> Ver el artículo de Oscar Yoffe “Panorama del Cine Argentino” en Lyra. Dedicado al cine argentino, Buenos Aires, 1962

<sup>18</sup> Sobre el movimiento de cine independiente y cortometraje en la década de 1950 ver los artículos “Los muchachos del corto” de Simón Feldman, “Taller de cine, un equipo independiente” de Jorge Macaro y “Luchas y proyecciones del corto metraje en la Argentina” de Salvador Samaritano, todos en Lyra, op.cit

colectiva con los alumnos de la escuela, “Tire dié”, marca un hito fundamental para el cine argentino. La preocupación social, que solo había sido esbozada marginalmente por el cine en la etapa anterior, comienza a aparecer crudamente para ocupar un nuevo lugar para el cine.<sup>19</sup> Este proceso, en algún sentido responde al trayecto que comienza a ser transitado por una porción cada vez mayor de la intelectualidad de izquierda.<sup>20</sup>

Estas experiencias locales van a sumarse a otras influencias externas, como el cine italiano, el soviético – Eisenstein,– y el francés – J.L. Godard <sup>21</sup> – para dar cuerpo al conjunto de fenómenos específicos que influenciaron a quienes en 1966 comienzan a desarrollar el “tercer cine”, opuesto al cine comercial industrializado y al cine de autor. Asimismo, van a tener un fuerte impacto las experiencias de cineastas latinoamericanos.<sup>22</sup>

En particular, la novedad pasa por una concepción del hecho artístico o cultural que se retoma de las experiencias de las vanguardias de los 60’, en los que se cuestiona la noción de espectador pasivo para incorporarlo a la obra como sujeto activo. Además se considera al cine como una herramienta privilegiada para enfrentar al monopolio del manejo de la información por parte de las clases dominantes y el imperialismo, en este sentido se habla de un cine de “contrainformación”.<sup>23</sup>

Estas son las influencias que están en la base de quienes conformaron el Grupo Cine de Liberación y que concretaron claramente en su primer y más difundida obra, La Hora de los Hornos.

---

<sup>19</sup> Ver la entrevista a Fernando Birri en revista *Film*, No. 14, en la que él mismo traza la siguiente secuencia genealógica: “ Para mi los dos referentes que siempre señalé son Mario Soffici con “Prisioneros de la tierra”Y “Las aguas bajan turbias” de Hugo del Carril. La otra mirada, hacia delante... Ahí sí, se incorpora “La Hora de los Hornos”, que por otra parte es la única película que recupera a “Tire dié”.

<sup>20</sup> Ver Oscar Terán, *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993

<sup>21</sup> Sobre este particular, en junio de 1968, Solanas respondía sobre las influencias de autores y corrientes cinematográficas diciendo que “Poco cine nuevo no condicionado, se ve en Buenos Aires. De lo poco que vimos lo que más nos interesó fueron los filmes de S. Alvarez y Glauber Rocha.... Por otra parte, en el cine europeo, consideramos a Valentino Orsini como uno de los autores que más aporta en la búsqueda de un cine ideológico y a J.L. Godard como el realizador que más ha liberado el lenguaje del cine en los últimos años.” Solanas, Fernando, op. cit. p.17. Sobre las influencias del Eisenstein, ver *Tzvi Tal* “Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: Los traidores y Los Hijos de Fierro”

<sup>22</sup> Ver Mariano Mestman op.cit. p.145

<sup>23</sup> Ver Mariano Mestman “Notas para una historia de un cine de contrainformación y lucha política”, en *Causas y azares*, No 2, Buenos Aires 1995 y Fernando Solanas, op. cit.

## **4.2. EL CINE DE MILITANCIA, LA REVOLUCIÓN INCONCLUSA Y LA UTOPIA DE LA PATRIA SOCIALISTA: LA HORA DE LOS HORNOS.**

La Hora de los Hornos constituye una bisagra en la producción cinematográfica de carácter político en nuestro país, por lo que implica en cuanto a sus características expresivas como de realización, distribución y difusión. En ella encontramos un ejemplo sin igual de lo que implicaba la concreción de un proyecto cultural que trasciende la búsqueda de una repercusión limitada al campo cultural para posicionarse como una acción política.

La obra consta de tres partes, pero, aquí nos abocaremos al análisis de las dos últimas. La segunda, que se titula "Notas, testimonios y debates sobre las recientes luchas de liberación del pueblo argentino" comienza con una dedicatoria altamente significativa: "Al proletariado peronista forjador de la conciencia nacional". Esto nos remite a las imágenes de la clase trabajadora que en las películas de Pappier se constituye en la representación de la nación. Pero la lectura va más allá, ya que presenta al proletariado en su conjunto como el realizador de una tarea que, desde ciertas concepciones cabría a una vanguardia intelectual que, de allí en adelante va a ser permanentemente cuestionada por su falta de conciencia nacional.

Aún así, todavía no aparece ninguna imagen en la pantalla, lo anterior se desenvuelve detrás del negro, una voz en off y letras blancas. La primera imagen que se nos ofrece es significativa. Una reproducción de la orden general de San Martín de 1819, en la que llama a la lucha para acabar con los realistas. Como en el caso de "Ayer y Hoy" se recurre a la figura de San Martín para marcar un camino. En aquel caso era la reafirmación del sentido en que se desarrollaban las cosas, en este marcaba el comienzo de la lucha a través de todos los medios para conseguir la libertad. A través de esto confirmamos una vez más, el carácter indiscutido de icono nacional de San Martín en quien arranca toda línea histórica que se precia de defender los intereses de la nación. Inmediatamente, se reproducen imágenes de las luchas por la liberación, sostenidas en su dramatismo

por una cortina musical de fuerte carácter rítmico. Se suceden los carteles que anuncian slogans de solidaridad con las luchas antiimperialistas y la referencia a los hombres que representan esa lucha: Che, Fanon, Barka, Lumumba, Villa. Como vemos, asistimos en cuanto a la carga simbólica a un salto cualitativo, en relación al período del peronismo.

El argumento que se desenvuelve es que la Revolución Peronista se desarrolló originalmente en un contexto muy particular en el que la mayor parte del Tercer Mundo sufría aún el yugo del colonialismo más crudo, siendo el peronismo la primera expresión, incluso aislada de la revolución que en esta instancia debía ser además, de continental, socialista, sino no sería más que una “caricatura de revolución”.

Luego, a través del repetido recurso de las letras blancas sobre fondo negro se suceden citas que van sentando posiciones sobre el carácter de lo que el grupo de cine Lliberación llamó film – acto. Primero a través de otra dedicatoria “al pueblo y las vanguardias”, segundo por medio de una cita que justifica la necesidad de politizar y reproducir estos actos, como hechos “litúrgicos”. Por último, traslada la responsabilidad de su concepción de quien presencia la proyección con una cita de Fanon en la que expresa que “todo espectador es un cobarde o un traidor”. Es decir, la intencionalidad de los autores de tratar la obra como un disparador de compromiso político pasa la posta a quien observa, el cual si no actúa después de ver se transformará en un traidor.

A continuación se repasa la historia argentina reciente por medio de una “Crónica del peronismo” que constituye uno de los pasajes más significativos a los efectos de este trabajo. En el mismo hay una doble operación. Por un lado, se trata de explicar el rol de la intelectualidad y la izquierda frente al peronismo, y por el otro, el del proletariado y Perón en el proceso de liberación nacional.

En cuanto a lo primero, se lleva a cabo una interpelación a la izquierda tradicional, la que es asociada a las capas intelectuales incapaces de interpretar el fenómeno del peronismo ya que éste hizo una revolución que rompió esquemas. No hubo vanguardias, ni banderas rojas, sino que estas fueron reemplazadas por militares y banderas azules y blancas. La revolución era entonces incomprendida

por ser una revolución de carácter ajeno a las revoluciones europeas. Este hecho habría provocado que las clases medias se confundieran inducidas por la intelectualidad a ver en el peronismo un movimiento “nazi- facho – falangista”. Y concluye, los “todavía analfabetos escribían la historia”. Aquí surge un elemento llamativo, que nos remite a algunos de los pasajes de la “Payada”. ¿Los “todavía analfabetos” dejarían de serlo inmediatamente después de concretada la revolución justicialista? Pareciera ser que es la confirmación de la imagen recurrente en la que Juan Pueblo pudo finalmente educarse.

Por otro lado se interpreta el proceso histórico. El 17 de octubre –como lo dicta la “tradición” peronista es la fecha fundacional en la que el pueblo asume su propio destino histórico, “comienza la liberación”. Aquí se produce, eso sí una pequeña inflexión, ya que el pueblo “hace nacer a Perón”. Lo que permanece inalterado es el significado de la figura de Evita quien es caracterizada como “el portaestandarte de las capas explotadas”. Vuelve a ser la esperanza, y en el nuevo marco la esperanza no tiene otra significación que la de revolución violenta. Por ello, su voz es la que recupera el film a través del audio directo de un acto en un pasaje de fuerte contenido combativo. En el mismo expresa que “estamos dispuestos a morir por Perón”, a hacer “justicia por nuestras propias manos”, para luego criticar a los vendepatrias de adentro”, y terminar con una definición: “somos la patria misma”. Es decir que en este corto pasaje se recupera al mismo tiempo el sentido profundamente revolucionario del peronismo y el carácter absolutamente nacional del mismo.

Asimismo, en la siguiente secuencia del documento “El peronismo en el poder”, se recupera la noción de que el período 46-55 se caracterizó por el desplazamiento de la oligarquía y el imperialismo, una primera etapa de liberación nacional basada o sostenida en una alianza policlasista que sostuvo las banderas de la independencia económica, la soberanía política y la justicia social. La locución de este relato va a su vez acompañada por dos motivos musicales claramente identificables para la cultura popular, un tango y un tema folclórico. De esta manera, se recupera un aire que identifica la cultura nacional con dichas expresiones de la creatividad popular reivindicadas por la revolución peronista.

Las imágenes que se repiten son de marchas de trabajadores por el centro de la ciudad extraídas de los noticieros de la época. Es decir vuelve a aparecer la representación del hecho revolucionario asociado a la movilización y a la apropiación por parte del pueblo movilizado del espacio público. Estas representaciones, tendrán en el período inmediato posterior una profunda significación en términos del proceso de movilización de masas que desatará el Cordobazo.

En este punto, el peronismo es caracterizado a partir de la relación entre el líder y las masas como la alternativa más avanzada para el momento histórico en el que surge. Como corolario de este análisis se resume rápidamente la obra del peronismo en el gobierno con el reiterado recurso de letras blancas sobre pantalla negra. Es importante destacar que este pasaje no aparece como especialmente relevante. Más importante es explicar por qué la revolución se truncó. En este sentido la primer preocupación es la identificación de las “Contradicciones del movimiento”, que son divididas en dos: las de carácter interno y las de carácter externo. En cuanto al primer tema resalta como fundamental el carácter policlasista de la alianza peronista y la esencia acomodaticia de la burguesía industrial. El error del movimiento consistió en no atacar el poder económico de la oligarquía, es decir en no profundizar sus conquistas revolucionarias. En algún sentido estas objeciones son dirigidas sutilmente a Perón, en tanto que estas reflexiones son acompañadas por imágenes del líder en circunstancias muy distintas a las de aquellas imágenes en que se lo ve frente a las multitudes en actitudes combativas, en mangas de camisa o acompañado en una tribuna por Evita. En estas secuencias se montan imágenes extraídas de noticieros en la que se ve a Perón en distintos actos vestido de militar, rodeado de pares o sacerdotes, o vestido de civil en ocasiones muy formales. Es decir se muestra la faz burguesa del mismo Perón. El comentario finalmente se cierra con una sentencia lapidaria: una revolución que no liquida sus contradicciones es débil, si una revolución social no lleva a fondo la revolución nacional fracasa y se decantará en una crisis que llevó al golpe de 1955. Es interesante que aquí se desarrolla una interpretación que luego se utilizará en el contexto del mismo gobierno de Perón para explicar el

enfrentamiento de este con los sectores de la izquierda peronista. Aparece planteada la idea de que Perón fue aislado por una "burocracia servil". Se destaca también la muerte de Evita como un factor determinante en sentido de que el movimiento pierde a su figura más combativa. Con esto se reafirma el sentido revolucionario de su figura, ya que la falta de una fracción revolucionaria fue lo que en definitiva impidió al peronismo la consolidación del proceso de liberación nacional.

El análisis del período peronista se cierra con la referencia a la irrupción de la violencia que se desata a partir de junio de 1955, momento en el cual se hace clara la lucha de clases que estaba velada y que permitía reconocer el odio de clase que se escondía detrás del antiperonismo. Esta es una idea que a su vez va a reafirmarse con la presentación por primera vez de un discurso de Perón en el film, que no casualmente es aquel en el que llama a la acción violenta y del 5x1. En síntesis, este pasaje remite a una negación del principio de armonía de clases tan firmemente sostenido por las representaciones que sostenían la emergencia de la Nueva Argentina. Las imágenes sangrientas de los bombardeos a la Plaza de Mayo y las subsiguientes secuencias de la Revolución Libertadora en la que se muestran las imágenes de destrucción de símbolos peronistas con una cortina musical del marchas y música vocal propia de los salones de la oligarquía, configuran un mensaje claro que se completa con la crónica de la represión a la que es sometido el peronismo y que se cierra con la imagen congelada de un hombre que representa la típica figura del hombre de clase media que sonríe, mientras de fondo se quema un local del peronismo.

A continuación el negro de la pantalla nuevamente. Esto abre un espacio de reflexión para el diálogo en el que se concluye entre otras cosas que la lucha por la liberación es inseparable de la lucha de clases, como demostraron los hechos de 1955 y que el peronismo es el único gran movimiento de masas que puede ser el eje de la revolución en la Argentina y que debe ser reforzado por los revolucionarios marxistas y cristianos, en un gran frente de liberación en el que el proletariado debe tener el rol hegemónico. De este espacio se sale con declaraciones de Perón en una entrevista realizada ad hoc en España. En ella, el

viejo líder reafirma el sentido de lo que se ha visto, incluso haciendo una dura autocrítica de su negación a la utilización de la violencia y la resistencia frente al golpe de 1955. Este momento, es clave en el sentido de que es el propio líder el que confirma la apreciación e interpretación de los hechos elaborada anteriormente y permite proseguir el análisis con un halo de legitimidad aún mayor. Esto es importante en función de la llegada a los sectores mayoritarios de la clase obrera que mantenían su ciega fidelidad a Perón, hecho que determinaba incluso las formas de proyección de la película como lo atestigua la investigación de Mariano Mestman al respecto<sup>24</sup>.

En conclusión vemos como llegamos a una reformulación en la cual aquella nación de la Nueva Argentina conformada a partir de la revolución de la clase trabajadora, que observamos en las representaciones del cine de propaganda, resultó ficticia por estar incompleta. La utopía debe reformularse entonces, para adaptarla a las nuevas circunstancias. La Nueva Argentina va a ser realidad en tanto y en cuanto se logre alcanzar la Patria Socialista y para ello la aparición del nuevo hombre no implica otra cosa que la erección de un nuevo mito: el del militante. Esta operación la vemos concretada en la prosecución de las siguientes partes del film. Es destacable en este sentido la dedicatoria de la última parte titulada “Violencia y Liberación”, al Hombre Nuevo. Es decir que esta parte está dedicada a la construcción de la representación del sujeto que debe desarrollar el proceso revolucionario, el militante. Por ello, las secciones se remiten a las cartas de los combatientes, el testimonio de un militante muy destacado, Julio Troxler, la configuración de una taxonomía del intelectual nacional, y el homenaje a los mártires, es decir de las víctimas de la represión.

Ahora bien, es interesante para finalizar, recuperar las primeras imágenes de esta parte en las que en una de las pocas escenas ficcionadas de la película se representa la escena de la represión en la figura de un hombre que es salvajemente golpeado por un grupo y que es arrastrado por el barro. Como vemos, retornamos a la imagen del barrio, es decir a la idea de que la Argentina volvió a aquella etapa en la que los hombres se arrastraban por el barro como las

---

<sup>24</sup> Mestman, Mariano, op. cit. p.151

escenas del antes de Pappier. Pareciera ser que en el final “La Hora de los Hornos” planteara que todo está por hacerse. Hay que inventar nuestra revolución dice el relator en su incitación a las reflexiones y al debate final.

## CONCLUSIONES

En su escrito “Sobre la historia del cristianismo primitivo”<sup>25</sup>, Friedrich Engels establece un notable paralelismo entre el cristianismo y el socialismo. En definitiva, ambos reunieron una serie de características que lo asimilan. Con esta operación Engels reafirma dos cosas: por un lado, la inevitabilidad de la victoria final del socialismo, y por el otro, el advenimiento de una nueva sociedad a partir de la victoria definitiva sobre los adversarios del proletariado. En los dos casos él ve que sus miembros son los desposeídos de la sociedad, predicán la salvación de la miseria, son perseguidos y, finalmente, su triunfo es inexorable. Engels, a su vez, busca resaltar la importancia del elemento escatológico de la concepción judeo cristiana como reaseguro de la convicción para enfrentar las adversidades de las persecuciones y la lucha. La supervivencia y el triunfo final del cristianismo se encuadran entonces, en ese fervor militante, que lo preservó de los embates del estado más poderoso de la antigüedad y en definitiva, le permitió conquistarlo. En última instancia la lectura de este texto deja la idea de que ambos movimientos encierran una promesa: la salvación y el paso a un mundo de justicia y felicidad para los hombres. Es decir, que se impone la idea de la necesidad de la promesa, de la utopía en definitiva para la articulación de movimientos de masas y la transformación revolucionaria de la sociedad. ¿Qué nos aporta ello para nuestro análisis del peronismo?

En primer, lugar podríamos pensar al peronismo en el mismo paralelismo que realiza Engels. Evidentemente, en la etapa en que estamos estudiando, el peronismo es un movimiento de los desposeídos de la sociedad, que es perseguido, y que avanza inexorablemente a su victoria en función de la búsqueda de una nueva sociedad. Es decir, que en base a la experiencia del primer

---

<sup>25</sup> F. Engels “Sobre la historia del cristianismo primitivo”, op. cit.

peronismo –con todas las construcciones y deconstrucciones en el plano imaginario que hemos señalado a lo largo del trabajo -, se produjo la reelaboración de una imagen de su propio paraíso, la Patria socialista, que devendría luego de una lucha final contra los enemigos del pueblo, que traería nuevamente al líder a su lugar y se reestablecería el orden de las cosas. Ahora bien, la clara diferencia que plantea el peronismo es que ese paraíso ya hubo existido. La articulación de sus mitos y sus utopías consecuentes se realiza sobre la base de representaciones que se asientan en un pasado realizado. Tal vez, este hecho es el que fuera incomprendido por parte de la izquierda no o antiperonista que chocó irremediablemente con este muro que la separaba de la clase obrera. Evidentemente, hubo una generación de intelectuales de izquierda –entre los que estaban quienes llevaron adelante el proyecto de Cine de Liberación – que intentaron saltarlo a partir de una apropiación de los mitos que le permitiera adecuarlos a su forma de entender el proceso político argentino. Por ello, la operación más importante que vemos que se realiza en la Hora de los Hornos es la transfiguración del mito de la revolución peronista realizada bajo la figura del Líder para reemplazarla por la de una revolución en la cual el protagonista principal es el militante. Por ello, la utopía también se resignifica. De esa utopía, casi bucólica e inocente de la Nueva Argentina pasamos a la profunda utopía en la que lo más importante es la transformación del hombre para convertirse en el Hombre Nuevo. Por ello, como observáramos, la última parte de la Hora de los Hornos se dedica a la reivindicación de la acción de los hombres y mujeres que se animan a la lucha, como los apóstoles y los mártires de la Iglesia cristiana primitiva sus Hechos y cartas están al final del Testamento, precediendo y anunciando el Apocalipsis.

### **Bibliografía**

- ◇ Bronislaw Baczko, Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas, Bs. As., Nueva Visión, 1991
- ◇ Pierre Bourdieu, “*Espíritus de Estado*”, en Revista *Sociedad*, Bs. As., Fac. de Ciencias Sociales ( UBA ), Abril de 1996

- ◇ Friedrich Engels, “*Sobre la historia del cristianismo primitivo*”, en Marx- Engels, Sobre la religión, Salamanca, Agora, 1974
- ◇ Daniel James, Resistencia e Integración, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1989
- ◇ Oscar Terán, Nuestros años sesenta, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993
- ◇ Juan Carlos Torre, El 17 de Octubre de 1945, Buenos Aires, Ariel, 1995
- ◇ Marcela Gené, Un mundo feliz, Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo , Buenos Aires, FCE, 2005, pp.48-50
- ◇ Fernando Solanas, Cine , Cultura y Descolonización, Buenos Aires, Sigloveintiuno Editores,1973, p. 123
- ◇ Karina Ramaccioti, Adrian Vlobra (comp..) Generando el peronismo, Buenos Aires, Proyecto Editorial, 1994
- ◇ Partido Peronista, Doctrina Peronista, Buenos Aires, 1948
- ◇ Noemí Girbal, Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955), Bernal, UNQ, 2003
- ◇ César Maranghello, Artistas Argentinos Asociados. La epopeya trunca, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 2002
- ◇ César Marhanghello y Andrés Insaurralde, Fanny Navarro o un melodrama argentino, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997
- ◇ María H. Capelato, Multidoes em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo S. Pablo, Papiro, 1998

### Revistas

- Lyra. Dedicado al cine argentino, Buenos Aires, 1962
- Film, No. 13, Año 3, Buenos Aires, Abril /Mayo de 1995
- Film, No. 14, Año 3, Buenos Aires, Junio / Julio de 1995
- Causas y Azares, No. 2, Buenos Aires, otoño de 1995