

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.

La Revolución Libertadora en el Noticiero Cinematográfico. Un estudio de caso: representaciones del orden socio-político en Sucesos Argentinos.

Galván., Valeria; Russo, Sebastián y Sustas, Sebastián.

Cita:

Galván., Valeria; Russo, Sebastián y Sustas, Sebastián (2005). *La Revolución Libertadora en el Noticiero Cinematográfico. Un estudio de caso: representaciones del orden socio-político en Sucesos Argentinos*. 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/000-006/330>

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>.

X° JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título: La Revolución Libertadora en el Noticiero Cinematográfico. Un estudio de caso: representaciones del orden socio-político en Sucesos Argentinos.

Mesa Temática: n° 34 “Representaciones de la vida pública y privada: medios, cultura y poder”

Pertenencia institucional: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Sociología

Autor/res: Valeria Galvan, Sebastián Russo y Sebastián Sustas.

Valeria Galván: 4827-3652 - mariavaleriagalvan@yahoo.de - Arenales 2865 7° B - Capital Federal

Sebastian Russo: 4551-3490 - sebasrusso@gmail.com - Amenabar 495 dto 3 - Capital Federal

Sebastian Sustas: 4682-8982 - sebasustas@yahoo.com.ar

I. Introducción.

Con el fin de analizar las estrategias retóricas y de enunciación que se utilizaron para noticiar y documentar las tensiones, continuidades y discontinuidades que irrumpen en escena luego de la caída de Perón en 1955, nos proponemos como primera aproximación el análisis de una edición del noticiero *Sucesos Argentinos* de esa época. Esta presentación emerge como resultado de un primer acercamiento a nuestro objeto de estudio, que pretende en adelante extenderse a la totalidad de los noticieros cinematográficos para el período 1955-1958, caracterizándolos en ellos los tópicos en torno a los cuales se articuló una visión socio-política.

II. Cine e historia.

Este trabajo se enmarca dentro de la tradición de los llamados “estudios de historia y cine”, fundada por el historiador francés Marc Ferro (2000), en la década del setenta. Este último, centra el peso historiográfico del cine en el valor de los filmes como fuentes y agentes de la historia. Según esta postura, resulta significativo vincular la construcción discursiva e iconográfica de los filmes con un orden socio-político en el que se inserta. De esta manera, las fuentes fílmicas aparecen como una importante vía de entrada al análisis de la construcción de “visiones” del orden socio-político para un período dado.

Esta perspectiva de análisis es deudora, igualmente, de los aportes teórico-conceptuales de Michel Foucault. Este último argumenta por la necesidad de recobrar el valor historiográfico

de saberes sujetosⁱ y saberes descalificadosⁱⁱ mediante el trabajo genealógico, para así arribar a las estratificaciones del ver y del decir que nos permiten hacer de la historia una contra-memoria, un contraanálisis. Por estas razones, el cine constituye un elemento fundamental de la historiografía actual. Como sostiene Marc Ferro al respecto, “*el cine contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones.*” (Ferro, 2000: 17). En este sentido, podemos considerar al cine, en general, como un “saber descalificado” o “de la gente”. El film, por no poseer investiduras solemnes, entra en la categoría de saber descalificado; inhabilitación que tiene que ver con “la angustiada verdad del cine”, que según Eduardo Grüner, es “*que las palabras están en conflicto -no en armonioso vínculo- con las imágenes*” (Grüner, 2002: 99) Son precisamente las palabras las que dan status de cientificidad, las que otorgan certificado de veracidad para la Historia Global, la de los “historiadores”. Vemos así el por qué de entender al cine como un documento de valía para un pensamiento que intenta desmarcarse de sustancialidades, de perdurables huellas identificatorias. Es precisamente esa falta de identidad, esa descalificación para formar parte del glosario de documentos “estudiables”, ese formar parte del comentario cotidiano, lo que otorgaría al cine un valor estimable a la hora de analizar en él lo ambiguo, lo disperso, lo discontinuo, lo móvil. De esta manera, su rasgo intrínsecamente “popular” constituye aquello que lo define como monumento de la historia capaz de transmitir relaciones de dominación de manera más explícita. Es decir, el cine, tanto de ficción como de no-ficción, constituye un dispositivo de poder característico de nuestra era, y como tal, es monumento del estado de las relaciones de poder de una coyuntura histórica dada.

En el trabajo a emprender nos interesa indagar en los modos de construcción de una visión del orden socio-político presentes en el cine de no-ficción y, específicamente, en el noticiero cinematográfico. En este sentido, centraremos nuestro análisis del imaginario de ideas y valores que caracterizó al período de la Revolución Libertadora (1955- 1958), específicamente, en los noticieros de *Sucesos Argentinos*.

III. La Revolución Libertadora en el prisma de *Sucesos Argentinos*.

En 1955, cuando todavía la televisión lejos estaba de la masividad de las salas de cine, los noticieros cinematográficos (*Sucesos Argentinos* o *Noticiero Panamericano*), con una duración aproximada de 10 minutos, eran visualizados regularmente antes de la proyección de las películas de ficción. Por esta razón, no formaban parte del motivo

principal de la concurrencia de los espectadores, de ahí el carácter de encuentro forzado. Carácter que no anula (mas bien todo lo contrario) el análisis de dichos noticieros. Esto se debe, no sólo, a que éstos comparten las características del cine en general, sino también a su status particular de *preludio*, de protagonista secundario de la velada cinematográfica. Por estos motivos, podría pensarse que eran vistos con una menor cuota de atención, de suspensión en el interés, de naturalidad, facilitando así la identificación. En relación al cine documental, en general, Bill Nichols sostiene que la relación entre el espectador y la pantalla se basa en un deseo/preensión de objetividad. Esto, inevitablemente tiene como corolario el dar por sentado que lo filmado tiene relación de identidad con el hecho histórico al que se hace referenciaⁱⁱⁱ. Con este trasfondo como base, pretendemos aquí comprender los modelos de presentación del orden socio-político en el noticiero cinematográfico entre los años 1955-1958.

La elección del caso se debe, principalmente, a que a partir del derrocamiento del gobierno de Perón, a través del alzamiento cívico-militar-religioso de Septiembre de 1955 y de la crisis de hegemonía producida, aparecen cambios sumamente significativos en lo que respecta al escenario social y político nacional, a los cuales el noticiero cinematográfico no será ajeno. En cuanto a los cambios socio-políticos, es posible mencionar una serie de tópicos centrales entre los cuales sobresale la proscripción del peronismo, dando un origen a un ciclo de aproximados 20 años de crisis hegemónica en el país. En efecto, durante la presidencia de Lonardi, el heterogéneo grupo de antiperonistas que habían apoyado el golpe (entre los cuales se encontraban católicos integrales-nacionalistas, socialistas, radicales y liberales) se debatían sobre los alcances de la “desperonización” de la sociedad. Las tensiones entre las diversas figuras que constituían el campo de acción político confluyeron en un quiebre al interior de las fuerzas armadas, motivando así el reemplazo inmediato del nacionalista Lonardi y de su gabinete ampliamente compuesto por católicos integrales (Mallimaci, 1992), por el general Aramburu, representante de la facción liberal de las fuerzas armadas. Con ello, el tono conciliador del lema “ni vencedores, ni vencidos” que caracterizó la presidencia de Lonardi fue definitivamente abandonado. Así, jugando con metáforas democráticas y antiautoritarias (que estos actores tomaron prestadas del discurso liberal tradicional a la vez que las supieron actualizar de acuerdo a sus intereses), se da inicio al largo proceso de proscripción política y cultural del peronismo, el cual, atravesando diversos matices, llegaría hasta el año 1973. Es decir, bajo la consigna de “extirpar todo vestigio de totalitarismo” (atribuido al gobierno previo a la revolución) se llegó a la conclusión de que,

dadas las circunstancias (existencia de una clase trabajadora altamente organizada y politizada, a la cual se sumaban los cambios económicos de carácter liberal que se estaban intentando llevar a cabo bajo las directivas del Plan Prebisch) sólo restaba una alternativa: la “dictadura democrática”, en términos de Alain Rouquié (1998). Como señala Altamirano, la temática asociada y relacionada al desarrollo no era novedosa en la Argentina de la Post- Segunda Guerra Mundial, era, asimismo, usual en el discurso del momento la preocupación por dar vigor a la industria pesada, y a amplios sectores preocupaba el estado de atraso y letargo de la estructura agraria. “Lo nuevo” se encontraba, sin embargo, en la particular rearticulación de un discurso, que por un lado era capaz de producir una esfera propia de las ciencias económico sociales, y por el otro capaz de interpelar exitosamente a diferentes actores preponderantes del ámbito político-estatal. En este sentido, las políticas oficiales de aliento a la productividad industrial de aquellos años tendrían un doble fin: por un lado posibilitar las condiciones de autoabastecimiento, cuestión cara al sentimiento militar (alcanzándose, de esta manera, la ansiada “seguridad” tanto interna como externa) y por el otro, la necesidad de legitimación política del nuevo gobierno, que al menos en un principio intentó una salida un tanto conciliadora con las masas trabajadoras, aún fieles, en ese entonces, a Perón. A pesar de esto, el reordenamiento económico exigía ciertas concesiones por parte del movimiento obrero y los revolucionarios de septiembre finalmente, ya con Aramburu en la presidencia, concordaron en proyectar una rara nueva forma de democracia sin pueblo (peronista).

En este contexto de cambios, el noticiero cinematográfico asistió a una verdadera transformación en cuanto a la representación de la esfera socio-política, en la cual se destacan una serie de acciones tendientes a desprestigiar la figura de Perón (y todo aquello relacionado con el peronismo) en el contexto de un discurso social y político en apariencia “democrático”, “pacificador” y “conciliador”.

De esta manera, en el trabajo a emprender buscamos aportar conocimientos a las líneas de análisis historiográfico mencionadas, analizando aportes del cine de no-ficción a la construcción de una determinada formación discursiva característica de la llamada “Revolución Libertadora”. Asimismo, el estudio del caso seleccionado a través de los noticieros cinematográficos nos permitirá acceder a matices sumamente significativos para la comprensión tanto de las representaciones populares (debido a la validez del cine como “saber de la gente”) predominantes durante el período, como de los discursos “oficialistas” (debido a la cercana relación entre las productoras de los noticieros y el estado) característicos de los gobiernos de Lonardi y Aramburu. Finalmente, la perspectiva

teórico-metodológica adoptada, nos permitirá abordar el período 1955-1958 a través de un enfoque no demasiado explorado de la Revolución Libertadora.

IV. Análisis de caso: *Sucesos Argentinos*. Noticiero N° 878, 30 de septiembre de 1955.

a. Pacificación.

En la primera placa, una sola palabra ocupa el ancho y largo de la pantalla: *PACIFICACIÓN*. “*Completa este noticiero la crónica imparcial de la Revolución. Con plena libertad de prensa, contribuimos así a la pacificación de la familia argentina*”, se lee en la segunda placa que aparece en el noticiero *Sucesos Argentinos* n° 878 del 30 de septiembre de 1955. La estructura interna de esta edición de *Sucesos Argentinos* es sensiblemente diferente a las anteriores y siguientes: no aparece la placa característica que presenta las notas, y de hecho, solo hay una nota (a diferencia de las 5 a 7 notas que generalmente el noticiero tenía), manteniendo estable la duración frecuente de aproximadamente 10 minutos. La placa que dice *PACIFICACIÓN*, presenta la única nota del noticiero, suplantando a las típicas placas de Actualidad, Deportes, etc., incluso con un formato diferente, abarcando dicha palabra toda la pantalla. Podría pensarse este quiebre de la estructura del noticiero, acompañando el quiebre institucional. Un cambio, una discontinuidad representada por el derrocamiento de Perón y la asunción de la Revolución Libertadora como nuevo gobierno.

Discontinuidad institucional (en principio), que sin embargo se buscará concebir enunciativamente como continuidad. Sigue diciendo el locutor: “*Bajo el signo de la paz y la libertad, el país recobra su ritmo normal. Se cierra el ciclo del acontecer histórico que culminó el 16 de septiembre*”, y las concepciones continuidad/discontinuidad se evidencian como aspectos enunciativos que dan cuenta de una forma particular de pensar la Historia. Por un lado (“el país recobra su ritmo”) una pretensión de entender el fluir histórico como algo continuo, de normalidad asequible, percibible. Y por otro, una concepción de acontecimiento como producto de una sucesión necesaria, parte de ese fluir continuo, teleológico, de totalidad ideal (“cierre de ciclo histórico”), al que el “ritmo normal” parece referir. Así, la ruptura en la estructura formal del noticiero es acompañada por evidencias enunciativas en pos de entender lo sucedido como parte de una continuidad, una normalidad, un necesario discurrir de los acontecimientos, más allá del cimbronazo “revolucionario”. O, mejor, precisamente por la conmoción de un proceso de cambio, la

necesidad de la recién asumida oficialidad de regular, distribuir fuerzas, aclimatar espíritus, designar normalidades y, principalmente, “democratizar”. Al plan de Lonardi de expandir el valor de la democracia hacia la población, subyacía la intención de acabar con el mal que aquejaba al pueblo desde la primera presidencia de Perón: la demagogia.

b. La masa desperonizada.

En todo momento, el sonido de fondo da cuenta de un bullicio de multitud (pero de origen referencial, arquetípico, o sea, no-sincrónico con las imágenes visualizadas), y sumado a este, una marcha militar. Esta fusión de sonidos atraviesa todo este noticiero, bajando o subiendo de tono, sean momentos de menor o mayor efusividad (siendo el tono general de todo el noticiero -tanto en lo auditivo como en lo visual- un estado de algarabía, de festejo). Gente vitoreando y música militar, sonidos fundidos generando sensación de armonía, de un todo asequible, de una unidad identificable, todo esto solo intenta dar cuenta de la nueva configuración de fuerzas (en cuyo centro se ubican el pueblo desperonizado y las fuerzas armadas, ejerciendo el correspondiente tutelaje) que la sociedad civil debe comenzar a aceptar como parte de su cotidianeidad. De esta manera, lo popular y lo militar aparecen en consonancia audible, pero en un segundo plano, haciendo de marco a lo dicho por el locutor, a las palabras que guiarán el sentido, que conducirán a un entendimiento asignado, preciso.

Sin hacer referencias a los combates acaecidos, ni nombrando siquiera los “bandos” enfrentados (ya que se intuye por la presencia en imágenes de buques de guerra, y trajes de fajina, una contienda militar, y como tal, bandos que se enfrentan), las palabras del locutor sumadas a las imágenes de calles pobladas de gente que agita sus pañuelos (imágenes que oscilan entre planos generales de multitud indiferenciada, y primeros planos de rostros jubilosos, ovacionantes^{iv}), dentro de un marco de quiebre institucional, construyen un *contexto cinematográfico* armónico, para dar cuenta de un *texto* rupturista. La armonía lograda a través del discurso cinematográfico se basó, principalmente, en estrategias de borramientos, exclusiones, omisiones y en la proscripción (como táctica más evidente, menos sutil, más visible) del Otro, es decir de la palabra “maléfica”: Perón. Sigal y Verón sostienen al respecto que *“El Otro de Perón, los anti-peronistas que toman el poder en 1955, expulsarán a Perón y al peronismo (transformado en su Otro) del campo político, como una especie de resto sin palabra, como un enemigo impensable. No basta pues definir al “tirano depuesto” como el adversario, no basta siquiera desalojarlo del poder, es preciso expulsarlo del imaginario, despojarlo de toda palabra”*. (Sigal y Verón,

2003:105). Este borramiento, se produce no solo en el plano de lo enunciativo, sino también en el de lo visible. Asimismo, no despierta la atención del observador contemporáneo, el hecho de que ni el rostro de Perón, ni el de Eva aparezcan en las imágenes del noticiero. A pesar de esto, la omnipresencia que durante casi 10 años estos íconos tuvieron en los medios de comunicación, en los actos públicos y libros, entre muchas otras instancias comunicacionales amplifica el impacto de la ausencia. Invisibilización de rostros que eran de una cotidianeidad abrumadora para los mismos espectadores que a partir de septiembre del 55 dejarán de tenerlos a su “disposición”. Un nuevo mapa de disponibilidades (visuales, audibles) se configura, y de él, tanto las imágenes como las palabras de Perón y Eva quedan absolutamente excluidas. Como contrapartida de esto, aparece, en forma reiterada, la “multitud”. Imágenes que, desde los míticos mítines que Perón congregaba en la Plaza de Mayo, están profundamente asociadas al imaginario peronista, ahora, la multitud (sin el contraplano de Perón) emerge (y más aún en el año 1955) extrañada de su complemento “natural”. En los noticieros que siguieron, estas imágenes aisladas del “pueblo” sin su líder son una constante.^v Y la ausencia reverbera, se vuelve “plenitud”, en términos de Sigal y Verón. Paradójicamente, las escenas de espectadores que aclaman la llegada de buques con exiliados políticos, opositores al “régimen depuesto”, no deja de resaltar la ausencia y patentizar la exclusión, evidenciando tensiones discursivas, trasluciendo pretensiones y despertando dudas acerca del pretendido “objetivismo” del noticiero. Al respecto, recordemos las palabras de Foucault, “*por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y el poder*” (Foucault, 1999:15). La armonía, la continuidad conciliadora propuesta desde las imágenes, pronto dejan entrever quiebres, incertidumbres, tensiones.

“*La cálida adhesión de los civiles al movimiento revolucionario, escribió páginas ejemplares de abnegación y de heroísmo*”, continúa el locutor de *Sucesos Argentinos*, mientras se muestra a la multitud que se derrama en la esquina de Santa Fe y Callao. Palabra e imagen en relación significativa. Imagen que es enunciada y palabra que es mostrada. La devoción con la cual son recibidos los militares se apoya en el supuesto implícito de una batalla pretérita (de la cual éstos retornarían victoriosos). Sin embargo, las imágenes solo “dejan ver” calles repletas de gente, con banderas, vitoreando, hombres (no mujeres) abrazándose entre ellos: los “civiles” que adhieren cálidamente. La voz en off prosigue: “*El arribo a la capital del comando civil revolucionario, abre ancho cause a la emoción ciudadana. Se congrega una muchedumbre bulliciosa, que aclama a los hombres*

que vivieron las duras jornadas de Córdoba. Un júbilo vibrante, una alegría sencilla, marca los perfiles del momento” Las imágenes que acompañan estas palabras no difieren de las anteriormente descritas (multitudes amuchadas en las calles, aplaudiendo, arrojando papelitos, en estado de algarabía). Pueden verse algunos primeros planos de hombres en traje también aplaudiendo, dirigiendo sus miradas hacia un auto que intenta abrirse paso entre la gente, que lleva escrito en su exterior, pareciera con tiza, “Comando Córdoba” en letras grandes. Seguidamente, se ve el techo del mismo coche cubierto con flores. En el plano siguiente, para confirmar que las flores le fueron arrojadas en señal de afecto, se muestran balcones de departamentos rebosantes de la misma algarabía que las calles, desde donde se ven caer, nuevamente flores.

En el preciso momento que el locutor dice que *“el arribo a la capital del comando civil revolucionario, abre ancho cauce a la emoción ciudadana”*, desciende del vehículo un hombre vestido de fajina (suponemos perteneciente al “comando civil revolucionario”) que es recibido con abrazos por “civiles anónimos”; y así, la anonimidad no parecería señalar otra cosa que la adhesión de la totalidad de la sociedad civil al golpe. La secuencia continúa, alternándose planos generales de multitudes rodeando al “comando civil revolucionario”, y planos más cercanos de la gente, y de algunos “revolucionarios”, destacándose un primer plano que muestra a alguien que *“vivió las duras jornadas de Córdoba”*, quien, con rifle en mano, saluda a la cámara (provocando, de esta manera, el involucramiento del espectador en la escena).

El ensamble sonoro anteriormente señalado de bullicio y marcha militar no cesa, hasta que la voz en off asegura: *“Reverso... el pueblo silencioso...”*, y allí la situación cambia, el bullicio concluye, y la marcha militar deja lugar a una música orquestada, dramática, melancólica. Se oye con voz luctuosa, al mismo tiempo que la agitada multitud desaparece tras imágenes del puerto y militares en gesto y ropa de duelo: *“Reverso. El pueblo silencioso y recogido, espera al (buque) Cervantes, portador de los héroes que dieron la vida por sus ideales en la batalla del Río de la Plata. Una congoja que se atenúa en la esperanza de días venturosos, se tiende entre la multitud callada. Hombres, banderas, y cielo, rinden estremecido homenaje a los caídos”*. Y la cámara no pierde de vista todo el periplo de los cajones mortuorios embanderados con azul y blanco, desde su arribo en el buque de guerra hasta que, acarreados por miembros de la marina, llegan al lugar donde serán homenajeados por un grupo de militares de alto rango, entre los que podemos ver al vicepresidente Isaac Rojas.

c. El soberano montaje

“*La idea del film, dice Paola Marrati en su libro Gilles Deleuze. Cine y filosofía, expresa un Todo que cambia, que ha cambiado, pero éste no puede ser captado sino a través de la conexión de las imágenes, a través de la operación propia del montaje*” (Marrati, 2004:51) Así, es el montaje, el recurso primordial en cine para dar idea de tiempo, de cambio, de movimiento, de *vida*. Siendo para Eisenstein, dice Marrati, el montaje la verdadera *idea* del film. En el caso del documental, entendemos junto a Nichols que “*la estructura del film depende generalmente de un montaje probatorio... el documental organiza los cortes dentro de una escena para dar la impresión de que hay una argumentación única y convincente en la que podemos situar una lógica determinada... dando una sensación de flujo de pruebas al servicio de esta lógica dominante.*” (Nichols, 1997:48)

Esta caracterización “probatoria” del montaje la hemos encontrado a lo largo de las secuencias analizadas: imágenes acompañando a palabras, certificando una argumentación “única y convincente”. Sin embargo, nos encontramos hacia los minutos finales del noticiero con un tipo de montaje distinto: las imágenes ahora parecen despegarse del referente espacio-temporal, y se concatenan en lógica menos probatoria que poética, desconectadas en apariencia de las palabras, que también abandonan el tono solemne y argumentativo, y se abocan a metaforizar y evocar sentimientos. Se oye decir a la voz en off, mientras se ven -sin la correspondencia argumentativa mencionada- imágenes de palomas, niños, formaciones de militares, gente alegre sacudiendo pañuelos blancos, el Cabildo, chicos ingresando a la escuela, un hombre dándole de comer a las palomas en la Plaza de Mayo: “*El retorno (de los exiliados en Montevideo durante el gobierno de Perón) adquiere singulares perfiles emotivos. Se integra en su unidad la gran familia argentina. En un generoso olvido se apresta a reiniciar la ruta segura de su grandeza. Banderas, manos, pañuelos flameando arrebatado, proclaman la profunda alegría del instante. Las voces alcanzan ya la tierra suspirada, para pronunciar las palabras del cariño. Es la paz que impone su reinado generoso. Es la pacificación de los espíritus, superada ya la exaltación de la lucha. La paz y la concordia para el trabajo constructivo. Para tender a los niños de hoy el ancho panorama de una Argentina pujante y laboriosa, al servicio siempre de la justicia y la dignidad humana*”. Encontramos en esta alocución concepciones totalizantes, pretendidas linealidades temporales, de luchas entendidas como sucesos extraordinarios, y, nuevamente, el uso de la estrategia de exclusión y

naturalización que pretende entender el fluir de los acontecimientos de manera inevitable e inintencionada, sin conflictos ni tensiones, es “la paz” la que “impone su *reinado*”.

Este tipo de montaje particular, dentro del predominante en el noticiero analizado, mantiene, en relación a los conceptos, una cierta regularidad. Una regularidad, la del montaje *poético*, que puede encontrarse también, si se analiza en comparación con noticieros de años subsiguientes. En un trabajo publicado en el libro *Cine e imaginario social*, hallamos, en la descripción de noticieros Sucesos Argentinos, y bajo el nombre de “montaje soberano”, “*imágenes aparentemente inconexas pero de gran significancia*” (Mallimacci, 1997:274) que también son las que dan el cierre a los noticieros del 1° de mayo de 1956, y de 1957. Tres noticieros cinematográficos, de tres años consecutivos (tengamos en cuenta que se realizaban 4 noticieros por mes, más de 50 por año), manteniendo una regularidad estructural en cuanto a la forma de producción de significados, al menos para el momento final (no menor, la instancia de cierre, para concepciones de representación totalizantes, donde nada queda librado a la libre interpretación, y todo debe cerrar, concluir en cuanto a la significación). Montajes soberanos, que según Siegfried Kracauer tendrían claras funciones y repercusiones: “*Ya que las imágenes fílmicas debilitan las facultades críticas del espectador (debido a que debilitan conciencias), cuanto más indirectamente procedan -mostrando hechos y situaciones sin conexión aparente con el mensaje que imparten-, mayores serán sus posibilidades de alcanzar fijaciones inconscientes y tendencias corporales*” (Kracauer, 1989:209).

V. Últimas palabras

“*En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad*” (Foucault, 1999:14). La proscripción que la Revolución Libertadora impuso sobre Perón y el peronismo, se enmarca en lo que Foucault llama “procedimiento discursivo de control”. Asimismo, pudimos observar simultáneamente otros procedimientos que, bajo el mismo objetivo de “conjurar peligros”, pugnaron por construir una malla de invisibilidades, una trama de indecibilidades, de menor evidencia, inaprensibles a simple vista, a través de un dispositivo determinado (el de los noticieros cinematográficos), enmarcado a su vez en un contexto particular (la red de posibilidades del decir/ver que el cine de circulación dominante en los años 50 determinaba).

Hasta aquí hemos intentado describir cómo la discontinuidad institucional, evidenciada en los aspectos *estructurales* del noticiero, buscará sin embargo ser concebida enunciativamente como continuidad. Resignificándose en este defasaje la pretendida exclusión, evidenciando -la brecha- un “estado de fuerzas subyacentes”. Conflicto que se refleja tanto en las palabras de Sigal y Verón: “*cada una de estas anulaciones, de estas tachaduras, será vivida por los peronistas con la intensidad de una censura. Lo cual no puede producir otro efecto que el de sacralizar la palabra ausente*” (Sigal-Verón, 2003:105), como en las de Alain Rouquié: “*en las clases populares fue tomando forma el mito de una edad dorada justicialista. En lugar de “desperonizar” a los trabajadores, la Revolución Libertadora “reperonizó” a grandes sectores populares decepcionados por la segunda presidencia de Perón*” (Alain Rouquié, 1998: 140).

La praxis política llevada a cabo por la Libertadora tuvo como uno de sus objetivos lograr la mutación de Perón, y de los elementos (tanto materiales como simbólicos) que lo rodeaban en meros espectros. Así, las medidas políticas adoptadas podrían ser vistas como la manera de conjurar contra las apariciones de esos espectros marginados, relegados a zonas excluidas de la oficialidad legalizada. Y estas zonas donde los fantasmas residen, serán fijadas mas adelante como el horizonte de verdad, el paraíso perdido de los sectores populares. El intento por lograr la reencarnación de estas figuras míticas siempre será la meta de quienes buscarán en esas zonas borrosas el estado primigenio, posible de ser realizado en sus infinitos presentes.

ⁱ Definidos como “...bloques de saber histórico que estaban presentes y enmascarados dentro de conjuntos funcionales y sistemáticos, y que la crítica ha podido hacer reaparecer, a través del instrumento de erudición.” (Foucault, 1992: 137)

ⁱⁱ Entendemos por estos, una “...serie de saberes que habían sido descalificados como no competentes o insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, jerárquicamente inferiores por debajo del nivel de conocimiento o científicidad requerido (...) que yo llamaría el saber de la gente ...” (Foucault, 1992: 137)

ⁱⁱⁱ Es decir, “El espectador de documentales de la modalidad expositiva -en donde se ubicarían los noticieros dentro de la clasificación de Nichols- suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos.” (Nichols, 1997:71).

^{iv} Desde los comienzos del cine narrativo, allá por 1914 y de la mano del norteamericano David Griffith, el primer plano está relacionado con lo subjetivo, con la aficción, con el sentimiento. Siguiendo el análisis de Gilles Deleuze sobre el cine, la presencia de referencias individualizantes -el rostro, una de ellas- tiende a generar identificación en el espectador, y así, por ausencia de elementos disruptivos -como el contexto de producción-, generar mayor organicidad, mayor unidad en el film. Efectos de adherencia subjetiva que habría

que deconstruir para entenderlos dentro del sistema enunciativo en el que surgen. Dice un Foucault enérgico al respecto: “Hay que hacer pedazos lo que permite el juego consolador de los reconocimientos” (Foucault, 1992: 30)

^v Siendo esta analogía entre pueblo y peronismo una característica principal del discurso peronista, según Sigal y Verón: la identificación del Nosotros peronista con la Nación, y la expulsión del Otro como representante de la Anti-Patria (Sigal y Verón, 2003:248).

Bibliografía:

- ALTAMIRANO, Carlos (2001): Bajo el signo de las masas (1943- 1973). Buenos Aires. Ariel.
- BARNOUW, Erik (1993); El documental. Historia y Estilo. Gedisa
- BARTHES, Roland (1970): “El mensaje fotográfico”, en: Comunicaciones, n. 1, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BUCHRUCKER, Cristián (1999): Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927- 1955). Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- FERRO, Marc (2000): Cine e Historia. Madrid. Ariel.
- FOUCAULT, Michel (2001): La arqueología del saber. Siglo veintiuno. México DF.
- _____ (1998): Microfísica del poder. La Piqueta. Madrid.
- _____ (2002): Las palabras y las cosas. Siglo veintiuno. Buenos Aires.
- MARRONE, Irene (2003a) Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino. Biblos. Buenos Aires.
- MARRONE, Irene, FRANCO, Marcela y MOYANO WALKER, Mercedes (2003b) “La apropiación de las imágenes de la nación. Dios, Patria, y Fuerzas Armadas en la filmografía documental Argentina (1930-1943)”. III Jornadas de Ciencias Sociales y Religión.
- MARRONE, Irene, FRANCO, Marcela (2001): “El noticiero cinematográfico y el documental institucional en la Segunda Posguerra. Un caso: La representación de las políticas sociales y de género en España y la Argentina.”
- NICCHOLS, Bill (1997): La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona. Paidós.
- POTASH, Robert (2005): El Ejército y la política en la Argentina. 1945-1962. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- ROUQUIÉ, Alan (1998): Poder militar y sociedad política en la Argentina. Tomo II. Buenos Aires. Emecé.
- SARLO, Beatriz (2001): La batalla de las ideas (1943- 1973). Buenos Aires, Ariel.
- SIGAL, Silvia (2002): Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SIGAL, Silvia y VERÓN, Eliseo (2004): Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista. Buenos Aires. Eudeba.

