

Dos ejemplos en torno a la relación entre cine e historia

◆ *Gabriela Arresegor y Matías Bisso*

Introducción

En un número anterior brindamos junto a la profesora Sandra Raggio una reseña analítica de los autores y cuestiones que consideramos principales en torno a la relación entre cine e historia. Es nuestro objetivo en este trabajo exponer dos de nuestras propias producciones originales en ese campo.

El primero de los trabajos, *La función propagandística de los noticieros alemanes durante el proceso de consolidación del nazismo* pretende -a través del estudio de la forma fílmica- identificar mecanismos ideológicos y culturales de ascendencia sobre las masas a principios de la década del treinta. El segundo *Análisis del cine del período peronista a través de la obra de Luis César Amadori: el ejemplo de Almafuerte* es un intento de incursionar en la investigación de nuestra historia a través del cine nacional.

Es importante señalar que los dos trabajos encararon el análisis del material fílmico desde dos puntos de vista metodológicos distintos, señalados por Marc Ferro. El primer trabajo privilegió el punto de vista de “el filme como agente de la historia”, y el segundo el de “filme como documento histórico”. Es decir que el primero se centró en analizar la importancia del film como participante directo en la historia, y el segundo en analizarlo

◆ Profesores e Investigador Centro de Investigaciones Socio Históricas, UNLP.

como fuente histórica. Sin embargo, la labor concreta relativizó bastante estos conceptos metodológicos enunciados por Ferro, toda vez que ambas miradas se mezclaron en los trabajos. Esto se debió básicamente a que nos resultó imposible analizar el lugar que el film tuvo como sujeto de la historia, sin tomarlo primero como fuente de valor histórico y por otro lado, también nos pareció difícil el análisis de cualquier filme como fuente histórica sin tener en cuenta qué repercusión tuvo entre sus contemporáneos, es decir su actuación como “agente histórico”.

La función propagandística de los noticiarios alemanes durante el proceso de consolidación del nazismo

Prof. Gabriela Arresegor

I . Introducción:

1-El cine como “agente” de la historia.

Tengo en mis manos el noticiario que la empresa Pathé-Journal proyectó en los cines de Francia el día 24 de agosto de 1934, uno de cuyos segmentos informa sobre los actos en Hamburgo el día anterior al plebiscito del 20 de agosto, que a Hitler le diera la totalidad del poder en Alemania. Poseo también la cinta de video correspondiente al año 1934 de una colección llamada “1934 c’est aussi votre année” que recopila noticias proyectadas por Pathé Cinéma durante el siglo XX; están organizadas por año y tratan de cubrir tanto eventos políticos y deportivos, como del mundo de la moda, del espectáculo y noticias excéntricas sobre lugares exóticos.

Entre las noticias seleccionadas para “1934 c’est aussi votre année” se encuentra el corto de los actos de Hamburgo de Hitler, en una versión reducida, y otra noticia política que consideré relevante para el análisis: los hechos del 6 y del 12 de febrero de aquel año en París (las manifestaciones y las represiones llevadas a cabo) y la asunción del nuevo presidente de la República Francesa, Gaston Doumergue.

El siguiente, es un estudio de aquel corto cinematográfico alemán de 1934 exhibido dentro del noticiario Pathe-Journal y la comparación con las imágenes pertenecientes a los acontecimientos franceses antes mencionados.

Analizaré la funcionalidad propagandística de este filme sobre los actos de Hamburgo en los comienzos del régimen nazi, es decir: cómo un docu-

mental que se explicita “para informar”, en realidad, es parte clave de una política de persuasión de un partido político que acaba de llegar al poder y está en pleno despliegue de una ideología, cultura y políticas autoritarias propuestas como la única forma para salir de la crisis en que se encuentra Alemania. Tanto el contenido como la forma en la que está hecho el documental responden a una ideología y estéticas particulares que el nazismo despliega para homogeneizar la sociedad bajo su líder. Este corto esta hecho para formar la opinión pública, este corto es -según la concepción de Marc Ferro¹- “un agente” del nazismo.

2- Marco histórico.

El 30 de enero de 1933 Hitler es canciller de Alemania. El 28 de febrero del mismo año dicta un decreto que suprime los derechos democráticos fundamentales de libertad personal (libertad de prensa, de reunión, de asociación pública, de palabra), y permite los registros domiciliarios, las confiscaciones y la censura por causas políticas. En mayo de 1933, en las elecciones parlamentarias, los nacionalsocialistas se llevan un 44% de los votos. Esta cifra nos resulta significativa por dos razones :

1º- porque aun sumándole el 8% de los votos nacionalistas, la fuerza de la derecha radical no se acerca a los dos tercios de los escaños parlamentarios como para poder dominarlo y así poder cambiar la constitución. Por lo tanto, cuando abre el parlamento sus sesiones, los nacionalsocialistas se ven impulsados a acudir una vez más a la coerción para llevar a cabo sus metas y no dejan entrar a diputados socialdemócratas y comunistas. De esta manera logran expedir la Ley de Poderes que permitirá a Hitler legislar por cuatro años sin consultar al parlamento y poder cambiar la constitución.

2º- aquel 44% de apoyo electoral indica que **casi la mitad** de la población habilitada para votar coincide con o admite al nacionalsocialismo. *Casi la mitad... ¿ y el resto?*

Para mejorar su situación electoral, el partido nazi en el poder recurre a una metodología que implementa a dos niveles: persecución a la izquierda y persuasión o propaganda ideológica para convencer al resto de la población.

¹Ferro, Marc, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, 1993 (1977).

En 1933 se desarrolló un proceso de *Gleichschaltung*², es decir: la expansión y coordinación del control nacionalsocialista sobre todos los órdenes del quehacer alemán, control ejercido la mayoría de las veces por la imposición y la violencia (especialmente al llevar a cabo su especial interes en destruir a los partidos Comunista y Socialista, los sindicatos, el parlamento y el Tratado de Versalles). También se tomaron medidas para resolver el gran problema del desempleo, y el del abastecimiento de energía. Los publicistas nazis debieron incorporar al imaginario del pueblo la necesidad de industrializarse y evolucionar tecnológicamente como una de las salidas a la depresión. Su plan era la reacción política y la modernización tecnológica con vistas a un programa más amplio que años después intentaría llevar a cabo por medio de la guerra.

En agosto de 1934 muere Hindenburg, el presidente de la República Alemana; Hitler llama al pueblo alemán a votar en un Plebiscito si éste le concede pleno poderes para solucionar los problemas de Alemania. El día de votación del plebiscito es el 20 de agosto de 1934. El resultado de esta consulta al pueblo da a Hitler un "SI" apoyado por el 90% de la población.

Pensemos que, si entre 1933 (las elecciones parlamentarias) y 1934 (el Plebiscito), Hitler pasó de representar un 44 % de votantes, al 90 % de ellos un año después, durante ese lapso de tiempo puso en práctica varios mecanismos para llegar a este resultado. En primer lugar reprimió cualquier insinuación de desacuerdo: fueron asesinados militantes y dirigentes comunistas y socialdemócratas; lograron huir otros; fueron paralizados por el miedo los menos comprometidos. Y en segundo lugar, deplegó una propaganda insistente, metódica y penetrante.

El corto fílmico que se proyectó el 24 de agosto de 1934, junto a otras noticias del resto del mundo por los noticiarios Pathé-Journal, muestra parte de esa campaña de propaganda para convencer al pueblo alemán de las bondades de su Führer. Este noticiario sobre los actos en Hamburgo el día anterior al plebiscito es de factura alemana y en esos mismos días éste era proyectado tanto en salas francesas como en salas alemanas.

² *Gleich*, inmediatamente; *Schaltung*, conmutación, cambio de ritmo. (Según *PONS Wörterbuch für die Weiterbildung Deutsch- Spanisch*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart-Düsseldorf-Leipzig, 1998)

3- *La propaganda en el nazismo.*

Siegfried Kracauer³, David Bordwell y Kristin Thompson⁴ ya han analizado los filmes realizados por Leni Riefenstahl para el nazismo. Tanto *El triunfo de la Voluntad* (1934) como *Olimpiada* (1936), son grandes producciones en donde la realizadora tenía un crédito abierto y sin restricciones para llevar a cabo esas muestras de la Alemania hitleriana que debían agradar al mundo. Según ya han observado aquellos autores, el partido nazi estilaba organizar muy bien sus actos y sobre todo cuando éstos iban a ser material para un filme. Luego, un experto equipo técnico se ponía en funcionamiento para lograr estas obras pulidas, de estética refinada y que por momentos bucean en lo experimental, gracias a la genialidad creativa de Riefenstahl. Dice Kracauer a propósito de *El triunfo de la voluntad* (*Der Triumph des Willens*), una de las obras cumbres de la propaganda nazi:

“... la Convención se planeó no sólo como una espectacular manifestación de masas, sino también como un espectacular film de propaganda. Leni Riefenstahl elogia la presteza con que los líderes nazis facilitaron su tarea. Lo apariencial se revela aquí tan confusamente como las series de imágenes reflejadas en un laberinto de espejos: con la vida real del pueblo se edificó una realidad fingida que fue considerada como verdadera; pero esta realidad bastarda, en lugar de ser un fin en sí misma, sirvió simplemente como decorado para una película que debía luego asumir el carácter de un documental auténtico. *Der Triumph des Willens* es, sin duda, el film de la Convención del Partido del Reich; sin embargo, la Convención misma había sido preparada para producir *Der Triumph des Willens*, con el propósito de resucitar el éxtasis del pueblo.”⁵

Al observar este noticiario noto que no sólo las grandes producciones de Riefenstahl portaban la ideología nazi y pregonaban las bondades del nacionalsocialismo, también los cortos –hechos para la exposición nacional como internacional– tenían el sello de una ideología penetrante, y un trabajo de montaje meticuloso para decir más de lo que las palabras que se escuchan en ellos dicen.

3 Kracauer, S., *De Caligari a Hitler*, Historia psicológica del cine alemán, Paidós Estética, 1947.

4 Bordwell, David, y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Una introducción, Barcelona, Paidós, 1993 (1979)

5pág,284, Kracauer, *De Caligari a Hitler*.

II. Las imágenes del noticiario Pathé-Journal.

1- Las noticias del 24 de agosto de 1934.

El noticiario Pathé-Journal del 24 de agosto de 1934 está compuesto por 11 noticias de la actualidad.

TEMA	DURACION	PAÍS	Nº DE PLANOS
Político: El Ministro Flandin parte al Canadá.	124 segundos	Francia	30
Exótico: En globo hacia la estratósfera.	87 segundos	Bélgica	17
Deportivo: Carrera de caballos.	63 segundos	U.R.S.S.	18
Exótico: Homenaje a Pierre Loti.	91 segundos	Tahití	17
Deportivo: Juegos náuticos	91 segundos	Inglaterra	9
Militar: Carga de Caballería.	51 segundos	Italia	13
Político: El Vice Canciller austriaco y el Duce.	77 segundos	Italia, Austria	24
Exótico: Festival popular.	75 segundos	Japón	7
Exótico: Roosevelt visita a los indios.	83 segundos	E.E.U.U.	8
Deportivo: Fiesta de atletismo.	192 segundos	Francia	18
Político: Acto de Hitler en Hamburgo.	325 segundos	Alemania	53
a. En el Astillero	232 segundos		33
b. En la Municipalidad.	93 segundos		20

Es evidente la función que cumple el cine de acercar los lugares lejanos, las costumbres exóticas y de divulgar los nuevos inventos que la civilización consigue desarrollar. Luego del festival japonés y de los indios norteamericanos fumando la pipa de la paz, el orden de un estadio francés resalta la contraposición existente entre las “sociedades civilizadas” y la periferia de culturas “interesantes”. Y aunque sólo hay tres noticias del orden político, se observa que éstas están entre las que se le otorgan más duración, con una clara ventaja temporal de la noticia del Acto de Hamburgo sobre las demás. Con respecto al número de planos con que fue realizado cada segmento

informativo, se puede decir que más número de planos demuestra más trabajo de edición y la posibilidad casi segura de la utilización de varias cámaras para tomar el evento y, por lo tanto, permite apreciar el grado de despliegue de la producción filmica sobre el evento.

2- La noticia sobre los Actos del Partido Nazi en Hamburgo.

El acto de cierre previo al Plebiscito fue en Hamburgo, la segunda ciudad alemana por su número de habitantes, con el puerto de mar más importante del país, tradicional función de plataforma económica entre el este y el oeste. Los discursos de Hamburgo fueron un toque de gracia para la campaña proselitista. Se reunieron todos los elementos requeridos para reafirmar la imagen del Führer: banderas, multitudes acaloradas, prolijos grupos de oficiales, un puerto en movimiento, un acorazado imponente, grandes armazones de hierros y maderas (fruto del trabajo humano que justamente el gran líder va allí a invocar). Y en esa rigidez de hierros, industria, escoltas y comitiva solemne, Hitler desata su discurso con promesas de trabajo. Es enfático con el tema que lógicamente mas está preocupando a los trabajadores alemanes. No dice cómo, de qué forma lo conseguirá, pero lo dice furioso. Pide a los trabajadores alemanes que compartan con él su fe: ...”Yo creo, en nuestro pueblo alemán. Yo creo, en los millones de obreros de este pueblo. Yo creo en mi propia voluntad... ¡Aunque se nos cruce el diablo, Alemania llegará a ser poderosa y feliz !”

El filme nos muestra que en el acto de la noche las multitudes se han multiplicado. Banderas, carteles y nuevamente Hitler desde lo alto. Ahora desde un tradicional edificio municipal, de gruesas columnas y amplio balcón. Su figura es diminuta en tan macizo edificio, pero su rostro blanco es una luz en la noche oscura. Las multitudes responden tan enardecidas como lo está su líder. Esto lo verifica el audio de la escena: el discurso invadido por las ovaciones posee una continuidad sólo interrumpida una vez, y justamente para cortar las ovaciones y continuar con las palabras de Hitler. En el montaje de las imágenes no se ve esto, porque son oscuras y a veces un poco confusas, pero en el audio es claro el nivel de emotividad que alcanzó el acontecimiento.

Dice Siegfried Kracauer: “Siempre que Hitler arengaba al pueblo pasaba revista no tanto a centenares de miles de oyentes como a un adorno enorme compues-

to por miles de partículas.”⁶ Y dice Bertolt Brecht: “...Hitler causó enorme impresión. El Gobierno de la República había cometido no menos de veinte estupideces y crímenes, y él lo demostraba. El orador contradijo y desenmascaró a la República en veinte puntos, y así magnificó su discurso. Cuando carecía de pruebas, reforzaba al máximo los ademanes y la postura de quien tiene pruebas. Tal era su truco. Hitler actuaba la lógica. Su representación convencía”⁷.

Estos intelectuales, –artistas, críticos– subrayan el carácter histriónico de Adolf Hitler, el carácter calculado de cada acto suyo. Quizá esa demostración de manejo de las situaciones era lo que esperaba el pueblo alemán. Alguien que supiese qué hacer y cómo en cada momento. Sin embargo, si bien el despliegue propagandístico causó una profunda impresión ideológica con rasgos de religión, no olvidemos el fuerte contenido de la promesa de brindar trabajo y llevar a Alemania a la recuperación económica.

La adhesión a la fe era un requisito para los otros logros puntuales, objetivos que en este contexto no eran poca cosa. *Alemania tenía seis millones de desempleados*. La administración nazi comenzó un proceso de modernización, de rearme y reorganización de tropas, que terminó con el desempleo.

Al mirar las imágenes del Pathé-Journal (tanto las del 24 de agosto de 1934, como las que recopila sobre el mismo año la producción *1934 c'est aussi votre année*) se perciben fuertes diferencias entre la estética de la noticia alemana, y la estética de las demás. Analizaré cómo los realizadores del filme del acto de Hamburgo utilizaron elementos formales, recursos fílmicos y técnicos, para transmitir la ideología nazi y hacer de esta noticia una propaganda de su líder y su régimen.

III. El análisis formal.

1-Los recursos formales cinematográficos que hacen del documental sobre los actos de Hamburgo una propaganda de la ideología nazi.

El conjunto de secuencias que conforman el acto durante el día comienza alternando imágenes de las multitudes y de Hitler avanzando en su auto

⁶pág.94, Kracauer, *De Caligari a Hitler*.

⁷Nov. 1996, pág. 19 de *Radar*, suplemento literario del diario *Página 12*.

Traducción de Juan Villoro del artículo de Brecht “Un actor consumado”, publicado en *Der Spiegel*.

entre ellas. La estructura A-B-A-B que presentan los planos sirve para poner el acento sobre la cantidad de gente que estaba saludando y recibiendo a Hitler. A pesar de que en la primera toma se ve la gente que desborda los balcones de los edificios, se insiste en las tomas “B” en planos generales de masas apretujadas donde no se puede individualizar a ninguna persona: lo que importa es el número.

El plano autónomo⁸ que ubica a Hitler al pie del acorazado, sirve simplemente de enlace entre las imágenes de las calles de la ciudad, en los que se mostraba a Hitler dirigiéndose a algún lado y, mediante una elipsis de la filmación, su aparición en el puerto. Aun en este plano irrelevante (sólo sirve para ubicarnos en el puerto) hay elementos a tomar en cuenta: la silueta gigantesca del acorazado como fondo. Veremos cómo se insiste en las imágenes de grandes estructuras y construcciones, de productos del trabajo humano que son expresión de desarrollo técnico. La apreciación positiva de la Modernidad técnica, la encontramos también en otros momentos del noticiario, por ejemplo: en el largo segmento dedicado a un globo con tripulación belga que parte para la estratósfera; en la partida del Ministro francés Flandin para Canadá, donde se pueden ubicar imágenes de estructuras del puerto y del barco transatlántico, parecidas a las que tiene la filmación de Hamburgo. Esos grandes barcos eran símbolo de desarrollo y poderío, cosas que ningún país despreciaba tener, y Alemania, lejos de ser menos, mostraba a su mayor líder en un puerto próspero.

La secuencia en que Hitler y su comitiva suben a la cubierta del acorazado, tiene una unidad dada por la cinta sonora: una marcha militar. Hay planos de la subida (únicos planos en que se toma a Hitler en picado), planos de los saludos en cubierta y un inserto (plano N° 12) que funciona para que no olvidemos el imponente acorazado que está acogiendo a Hitler (otra vez nos llaman la atención sobre el gigante de la tecnología). Estos siete planos de 49 segundos de duración están compaginados al compás de la marcha militar. El montaje respeta las pausas de la música, y le da al caminar y saludar de Hitler un ritmo que refiere al orden. Todo ese desplazamiento demuestra precisión, cualidad importante para la planificación tecnológica, elemento esencial de los planes del nazismo.

⁸ Plano autónomo es una toma sin cortes, y por lo tanto sin montajes, de una duración bastante prolongada en el tiempo y que posee en si mismo una unidad de sentido (es decir que puede prescindir de los planos anteriores y subsiguientes con que fue montado, e igualmente ser comprendido).

Comparemos esta llegada de Hitler al barco con la del Ministro francés Flandin. Los barcos no son iguales, el de la cinta francesa es de la flota mercantil, pero ambos barcos son mostrados en la imponencia de su tamaño. En ese sentido los barcos se parecen, y algunas tomas también, incluso en el barco francés se muestran más banderas (elemento básico de los escenarios fascistas) que en el barco alemán. Pero a la filmación francesa le falta esa música unificadora que le da majestuosidad a la secuencia. Los franceses no han elaborado sus imágenes como lo han hecho los propagandistas nazis, se les escapan desprolijidades (por ejemplo: filman junto al Ministro que está diciendo su discurso a un fotógrafo que le indica, –¡mientras habla el Ministro!– que debe mirar a la cámara). En ningún momento la cinta alemana se permite tales “desórdenes”; tienen varias cámaras que siguen los acontecimientos y, cuando editan, logran un producto pulido.

En la línea de observación del “cuidado” que se ha tenido en lograr un producto armonioso, en el que el sonido y la imagen se acompañan como el despliegue de una ópera en escena, llama la atención el corte en el sonido ambiente producido por unos ruidos de motores por sobre los clamores de la multitud. Ya se había hecho hincapié en la utilización de varias cámaras para cubrir el evento, una de ellas toma las imágenes desde afuera del acorazado, desde un barco pequeño. Si pudieron compaginar tan bien este segmento con audio externo en que Hitler saluda a las multitudes (luego de la marcha militar de la subida al acorazado), ¿por qué dejar el sonido tomado por aquella cámara -que en vez de captar las ovaciones, graba los motores del barco-, si esto les hubiese parecido desprolijo? La respuesta está relacionada con la valoración positiva de los elementos del progreso que compartían los cuadros de la *intelligentsia* y que querían transmitir a las masas, más apegadas a las tradiciones. Creo que el elemento auditivo refuerza la idea sugerida de que se ha puesto en marcha en Alemania el material humano y técnico al servicio de Hitler.

De los saludos en el acorazado la imagen salta a un plano en que Hitler y su comitiva, detrás, suben unas escaleras (tipo andamio) en el corazón del astillero sobre un fondo de andamiajes y estructuras gigantes. Un leve contrapicado. Aquí el virtuosismo se encuentra en la elección de ese encuadre: con esta cámara que toma a la escalera de costado el astillero aparece como un escenario de fondo para el ascenso de Hitler. Los realizadores del

filme desarrollan su estética fascista al ubicar a su líder siempre en escenarios grandiosos, y aquí logran que sea imponente un espacio de trabajadores, porque esto no es ni un estadio ni el balcón de un palacio: es el puerto de la ciudad, es el medio de los trabajadores.

Luego aparece un plano general lejano en el que se ve desde un gran barco al fondo del cuadro, a las masas reunidas en un amplio espacio abierto del puerto y una estructura de hierro muy alta. Una figura diminuta por la distancia, llega a la punta de esa estructura y la multitud aclama y eleva sus brazos. La cámara fija toma en picado a las masas, las muestra en su número y uniformidad. Hitler es tomado en un leve contrapicado y es mostrado en su unicidad en las alturas. Es una ubicación espacial que refleja la ubicación de estos actores en la sociedad. Veremos repetirse tal situación a lo largo del filme, así como también el tipo de diálogo que se establece: desde las alturas una voz desgañada que asegura o promete, y desde el llano siempre la misma respuesta: el fervor de la palabra “¡Heil!”.

La escena que sigue posee una unidad muy fuerte de sentido dada por las palabras del discurso, que funcionan como enlace.

El discurso de Hitler dice lo siguiente: “¡Mis trabajadores alemanes! Una cosa es clara: debemos obtener, cueste lo que cueste, hasta para el último alemán que quiera trabajar, que pueda conseguir trabajo. Yo sé, que esto trae consigo grandes dificultades, pero creo que esas dificultades serán vencidas, como sobrellevamos las dificultades a las que nos enfrentamos desde hace un año y medio. Este problema debe ser resuelto y va a ser resuelto. Yo creo en nuestro pueblo alemán. Yo creo en los millones de hombres trabajadores. Yo creo en el buen sentido de nuestro pueblo. Yo creo en mi propia voluntad. ¡Aunque se interponga el diablo Alemania volverá a ser poderosa y feliz!”

La estructura de la compaginación de los planos es la siguiente: A-B-C-B-A-B-A-B. Una alternancia: Hitler (A)/ panorámica del puerto con Hitler en lo alto y el pueblo en el llano (B), que posee el sentido de que Hitler y las masas son uno. Este es un elemento característico de la ideología fascista⁹: pensar que al líder le corresponde un lugar de privilegio porque es como un semidios, pero a la vez, ese líder tiene la capacidad de hacer sentir a cada hombre que puede ser un semidios también, por pertenecer al grupo que

9 Ver Cirici, Alexander, *La estética del Franquismo*, Barcelona, 1977.

detenta la verdad, y porque a su vez, cada uno puede estar por sobre otras personas. La alternancia de la individualidad de Hitler con la panorámica de la totalidad, se corta una vez: con el inserto (segmento que llamamos C) de la imagen de un hombre en plano americano (hay otros hombres detrás, más imprecisos) con actitud concentrada que fuma una pipa. Este plano no corta la escena porque aparece en el momento que Hitler dice: "...hasta para el último hombre de Alemania..." . Es decir, el inserto funciona como ilustrador del hombre común al cual Hitler dirige su discurso. Ocupa el espacio en la estructura del montaje que debería haber ocupado otro plano A. Pensamos que el hecho de que se haya reemplazado un plano tipo A, y no uno B, refuerza la idea de unidad de Hitler y el pueblo: el hombre común en vez de otro plano de Hitler. El sintagma B-C-B se ve mientras se escucha: "Una cosa es clara, debemos obtener, cueste lo que cueste, hasta para el último hombre de Alemania que quiera trabajar, que pueda conseguir trabajo".

Se muestra al pueblo mientras Hitler se expresa en 1º persona del plural: deben obtener el trabajo para todos ... ¿quiénes? *Nosotros*, Hitler y el pueblo. Se apela al esfuerzo colectivo mientras las imágenes toman ese colectivo, con un rostro que le da más humanidad y que quiere decir: "Todos, cada uno de ustedes con Hitler en las alturas dirigiéndolos".

Continúa una toma que muestra la movilización de la gente hacia Hitler que desciende por la escalera con su comitiva. No individualizamos a Hitler, el objetivo de la cámara es la multitud que entona el "Himno de los Nazis". Hace un paneo de izquierda a derecha, se posa unos segundos sobre la gente, y se vuelve a desplazar ahora hacia lo alto y la derecha nuevamente, queda como objeto de la cámara el astillero, el tercer gran protagonista de este acto. Así termina el acto del día y vemos una carátula que anuncia que las próximas imágenes serán de la Municipalidad, el acto de la noche.

La secuencia del acto de la noche consiste en 14 planos con estructura A-A-B-A-B-B-A-B-B-A-B-B-A-B, en que los planos A toman a Hitler en el balcón mirando a las masas, sin hablar, escuchando los "¡Heil!", y los planos B son de las multitudes en las calles de Hamburgo. La cinta de sonido ha sido montada con imágenes tomadas desde varios puntos del acto con varias cámaras, y que quizá no corresponden exactamente a cada momento del discurso. Decimos esto porque nunca dan a Hitler hablando, lo vemos cuando la multitud lo aclama, y vemos a la gente cuando él habla. Son 14 planos mon-

tados para acompañar el diálogo de Hitler y el pueblo. Cuando se escucha el discurso, los planos señalan cuánta gente está escuchando, captando de uno u otro lugar de las calles de Hamburgo a todo aquel pueblo reunido.

El discurso en esta ocasión dice: “Entonces(...) yo les agradezco, mis hamburgueses, por la jornada de hoy; ella es quizás un evento importante para ustedes, sin embargo, es para mí un evento mucho más importante todavía (...) Yo he venido a darles fe, ¡Y ustedes me han dado fe en el pueblo alemán! Ustedes han reforzado mi convencimiento: que Alemania jamás se hundirá”.

La segunda vez que aparecen dos planos B seguidos, es un momento en que se logra un efecto de coordinación entre la imagen y las palabras: en el primer plano B se ven algunas caras de la multitud, en picado y con un foco acercado a la gente; el discurso dice: “Yo he venido para darles fe”. Una propuesta íntima, religiosa a esas personas con rostro. Y en el instante en que la frase continúa cambia el plano al otro B –uno general lejano del pueblo–, para abarcar lo más posible a esa gente. El discurso dice: “Y ustedes me han dado fe en el pueblo alemán...”. Ese *Y ustedes* que se escucha gritar a Hitler al mismo tiempo que aparece la imagen ampliada del pueblo, tiene como resultado un peso especial del momento dentro del discurso.

Para terminar el informativo se exponen cinco planos –también alternados– de Hitler en el balcón y de las calles nocturnas llenas de gente. Es un núcleo descriptivo de estructura A-B-A-B-A, que muestra cómo todos cantan el Himno alemán en una imagen épica de unidad.

Los planos del balcón toman (además de a Hitler) a las banderas ordenadas debajo del balcón. Las cámaras hacen un juego de tomar en contrapicado a Hitler en lo alto del balcón, en picado a la gente al pie del balcón. Las banderas quedan en el medio, como símbolo de la patria que une al líder y su pueblo.

En los dos últimos segmentos se utiliza el recurso de tomar a Hitler en contrapicado y las multitudes en picado. El segundo de estos procedimientos es para poder captar, en su vastedad y masificación, al pueblo. Mientras que, el primero enseña, al espectador desde dónde se debe mirar a Hitler.

2- La noticia francesa.

Al mirar las imágenes del *Pathé-Journal* (tanto las del 24 de agosto de 1934, como las que recopila sobre el mismo año la producción *Le journal de*

votre année, 1934 c'est...) se perciben fuertes diferencias entre la estética de la noticia alemana y la estética de las demás. A partir de esta comparación resulta evidente la intencionalidad propagandística del informativo nazi.

En las imágenes del año 1934 sobre la política interior francesa se exhiben primero las crisis político-sociales de febrero de ese año: las manifestaciones y represiones ocurridas en París; luego, la resolución política: el cambio de gobierno y el nuevo presidente recibido por multitudes, y hablando a los franceses por medio de Pathé-Journal. En ese momento, Francia depositaba en él la esperanza de resolver los conflictos políticos y sociales. En Francia no había una crisis económica y social tan extrema como en Alemania, pero los problemas eran muy graves. Podemos pensar que para los franceses escuchar hablar a su nuevo presidente podía ser tan importante como para los alemanes escuchar a Hitler. Pero la concepción fascista de un gran líder que salvará a todos, las formas del despliegue fascista: llenas de espacios ceremoniales, de símbolos, de banderas, comitivas, distancias apropiadas entre los diversos tipos de personas (rangos, verticalismo), no las encontramos en los sucesos franceses.

No sólo Doumergue no habla con los ademanes y entonaciones de Hitler, sino que tampoco hace promesas exaltadas. Lejos de la afirmación categórica del líder, el discurso de Doumergue comienza con una duda: "¿Qué puedo decir? Me llamaron para intentar organizar un gobierno de entendimiento y concordia. Yo respondí a este llamado. No puedo aún decirles si lo lograré o no. Eso no dependerá de mí. Dependerá de aquellos a los que voy a pedir que hagan una tregua. Si la quieren hacer, todo irá bien. Si no la quieren hacer, yo no tengo los medios suficientes para cambiar las mentalidades. Pero tengo confianza. Debo decir que todo el mundo comprenderá esta situación."

El contenido de este discurso se expresa en una forma muy distinta a la fascista: Doumergue se ubica a sí mismo como un elemento más de la realidad nacional para alcanzar una solución, no se hace cargo de la responsabilidad de salvar a Francia. Y eso muestran las imágenes: un político que llega en un auto cerrado, una multitud lo recibe y lo aclama, pero él no se ve desde dentro del auto. Esta llegada se muestra en una sola toma larga, un plano en picado de una cámara que se mueve siguiendo el auto. Si la llegada del presidente es confusa (un auto que apenas puede avanzar entre las multitudes) lo es mucho más la filmación realizada sobre este hecho: en ningún

momento se ve quien viene en el coche, sólo cabe suponerlo por la carátula que lo anuncia antes de presentar las imágenes.

A pesar que el número de la gente congregada para recibirlo es impresionante, a pesar que uno puede suponer que si la gente está allí es porque deposita su confianza, esperanza y adhiere al nuevo presidente, no se encuentra en estas imágenes el ida y vuelta de energía del líder con las masas. Su llegada y su recibimiento no han sido preparados para impresionar al público de un filme.

Cuando Gaston Doumergue habla, no tiene preparado un discurso, sino que lo intercepta un periodista al entrar a un edificio junto a otros hombres, y un camarógrafo hace una toma continua, que luego tampoco es montada para sacar el segmento en que el periodista le dice que diga algo para el Noticiario Pathé. Un solo plano general, con cámara fija, sin acercamientos, de frente: sin ningún atisbo de contrapicado para mostrar alguna superioridad del nuevo presidente de Francia. No hay decorado, ni distancias, y hay un intermediario (el periodista) entre el hombre de Estado y los receptores de su mensaje.

III. Conclusiones.

Para analizar el corto alemán estudié los elementos y procedimientos formales con los que fue realizado y así identifiqué claramente a cada uno de aquellos con que la ideología nazi fue construida audiovisualmente. Como sugiere Pierre Sorlin, si bien dar cuenta de la estructura del lenguaje utilizado es importante para explicar la construcción ideológica que se está haciendo, se debe contextualizar el discurso audiovisual estudiándolo dentro del marco histórico que le confiere sentido. Justamente ubico el acento del trabajo en la funcionalidad que cumple la propaganda durante el proceso de *Gleichschaltung* de 1934, compuesto de elementos coercitivos y persuasivos utilizados para llevar a cabo la consolidación del nazismo. Dentro de los segundos elementos nombrados se encuentran los noticieros propagandísticos elaborados por el régimen. Relaciono este material fílmico con los eventos históricos que lo comprendieron y precedieron.

La filmación alemana no está hecha por la empresa francesa, sino por un equipo de técnicos nazis, de ahí que se pueda argüir que hay una estética nazi que se diferencia de las otras realizaciones. También se puede observar el fuer-

te control ejercido por los nazis hacia toda producción que represente al partido y especialmente al líder, control demostrado en el despliegue técnico que encuentro que se llevó a cabo para lograr un corto como el estudiado, que se justificaría en la búsqueda de un producto muy prolijo e impactante.

Al comparar la forma de captar y mostrar el hecho de Hamburgo con la forma en que lo hacen los franceses con un hecho tan relevante políticamente para ellos como lo era el discurso de Hitler para los alemanes, reafirmo la hipótesis de que existe en los alemanes una intencionalidad precisa que expresa esta ideología específica. Pienso que la cámara francesa es heredera de la ingenuidad referencial del realismo y del naturismo del siglo XIX, que confiere al signo la capacidad de denotar al referente "real", mostrándolo "tal cual es". En las imágenes francesas no se encuentra una intención de construir la realidad. Me atrevo a arriesgar que no había el móvil político ideológico que los impulsara a hacer el esfuerzo de lograr una técnica y despliegue de las filmaciones como en la Alemania nazi.

La ideología de la dirigencia nazi está plasmada en la forma y en el contenido de este corto documental que a su vez se muestra como "una ventana abierta" a los actos de Hamburgo, aprovechando la mirada cándida de los espectadores (por esa mirada cobran sentido las paternales advertencias que preceden a las noticias sobre Hitler: una carátula con una advertencia al público del noticiario Pathé-Journal, que dice: "Señoras, Señores. El rol de Pathé-Journal es el de informar. Vuestro deber es el de no manifestar para no alienar su libertad de informador.")). El corto sobre los actos de Hamburgo era exhibido dentro de una cadena de noticias como un informativo más; en ningún momento hace explícito sus objetivos propagandísticos, por eso digo que se aprovecha de la mirada cándida del público para potenciar la "pureza" esencial de los ideales románticos que a su vez se recuperan en estas imágenes.

Pienso que la realización cinematográfica de los actos de Hitler en Hamburgo son un exponente de lo que Joseph Goebbels expresa en las siguientes palabras:

"Cada época tiene su romanticismo, su presentación poética de la vida(...) Nuestra época también lo tiene. Es más duro y cruel que un romanticismo anterior, pero sigue siendo romántico. El romanticismo acerado de nuestra época se manifiesta en acciones y hazañas al servicio de una gran meta nacional, en un sentimiento del deber elevado al nivel de un principio inviolable. Todos somos más o menos románticos con un nuevo estilo alemán. El

Reich de motores retumbantes, grandiosas creaciones industriales, un espacio casi ilimitado que debemos poblar para preservar las mejores cualidades de nuestro Volk, es el Reich de nuestro romanticismo¹⁰.

Análisis del cine del período peronista a través de la obra de Luis César Amadori: el ejemplo de *Almafuerte*¹¹

Prof. Matías Bisso

Peronismo y cine: una paradoja

La utilización del cine como fuente histórica sigue siendo incipiente dentro de la ciencia de la historia. Más allá de la permanente prédica acerca de su utilidad y la necesidad de incluirlas dentro de los trabajos históricos, aún es difícil para los historiadores encontrar la forma por la cual las fuentes audiovisuales equiparen, o al menos complementen, a las fuentes clásicas. Esta situación se agrava todavía más si nos referimos a la historia argentina.

El discurso de un filme no puede ser visto como algo que pueda enajenarse de la sociedad en la que el mismo se produce. El discurso del filme, consciente o inconscientemente, no es ingenuo: tiene una historia y es fuente histórica. El director del filme es parte de la sociedad que recibirá esa película y es en ese sentido que puede servirnos su producción para captar el ambiente histórico, las ideas, los humores y las ambiciones de esa sociedad.

Uno de los objetivos de este trabajo es el de asomarse al relevamiento del cine de uno de los períodos más profusamente estudiados de nuestra historia: el del primer peronismo, y a través del análisis del cine aportar al estudio del período.

Por ahora nos planteamos básicamente un problema eje: la aparente paradoja entre cine y peronismo. Más específicamente la contradicción difícil de explicar entre la profusa acción propagandística del gobierno peronista y la falta de correlato de la misma en el cine comercial. El gobierno peronista del período 1945-1955 dio cuenta de todas las armas imaginables, desde textos

¹⁰Hef, *El modernismo reaccionario*, en pág. 409 cita a Joseph Goebbels, *Reden*, (Heidelberg Stadthalle, 7 de julio de 1943).

¹¹ Este trabajo fue realizado en el marco de las investigaciones de la cátedra de "Historia Social Contemporánea" a cargo de la Prof. María Dolores Béjar, acerca de la utilización del cine en la investigación y la enseñanza de la historia, y a partir de la participación en el seminario "La historia que el cine nos cuenta" dictado por el Dr. Julio Montero Díaz (Universidad Complutense de Madrid) en la Facultad de Humanidades y Cs. de la Ed. de la UNLP durante el 2do cuatrimestre de 1997

escolares y periodísticos hasta publicidad callejera y noticieros cinematográficos, para generar una propaganda omnipresente, que ensalzaba a los líderes del movimiento peronista, sus actos, su pensamiento, sus nombres, los símbolos de la “nueva Argentina” etc. Sin embargo en el cine comercial no se encuentran menciones acerca de la realidad política de la época.

Esta actitud parece más extraña si tomamos en cuenta que el cine argentino, aunque estaba dejando su “época de oro”, tenía una importante presencia: gran cantidad de espectadores, éxitos de taquilla, premios y repercusión en el exterior, es decir, reunía las condiciones de ser un medio con un impacto efectivo sobre el gran público.

La propaganda política a través del cine estuvo a cargo, casi exclusivamente, de los noticieros oficiales “Sucesos Argentinos” y otras producciones esporádicas de la Secretaría de Prensa (como por ejemplo el filme de 1952 “Y la Argentina detuvo su corazón” acerca de la muerte de Evita, el primer mediometrage en colores de la historia del cine argentino). Prácticamente ningún realizador de la época tomó el tema del peronismo como argumento central o marginal de sus filmes y casi no se encuentran ni siquiera pequeñas menciones al peronismo en el período que va de 1945 al 1955¹². No podemos encontrar realizadores que ocuparan ni remotamente el lugar que, por ejemplo, cumplieron Sergei Eisenstein, Pudovkin o Dziga Vertov con respecto a la revolución rusa¹³, o como por ejemplo, ya hablando del peronismo, el “Grupo de Cine Liberación” en una época más tardía que la analizada en este trabajo.

El objetivo específico de este trabajo es analizar la obra de Luis César Amadori y centralmente una de sus películas más exitosa *Almafuerte* para comenzar a desentrañar la causa de esta paradoja, si es que realmente fue tal.

12 Las excepciones que podrían mencionarse son dos: *El Baldío* de 1952 dirigido por Carlos Rinaldi y que es un filme decididamente pro-peronista y *Suburbio* de 1951 dirigido por Klimovsky, que hacia el final del filme hace referencia a los barrios populares contruidos por el gobierno de Perón.

13 Vale aclarar que en el caso de los realizadores rusos, Marc Ferro también llama la atención acerca de una paradoja en su relación con el régimen bolchevique. Según Ferro el régimen manifestó “una paradójica preferencia” por la escuela de cine más tradicional, de entretenimiento, menos “revolucionaria”, aunque también más popular. Esta última característica, su popularidad, sería la que Ferro encuentra como causa de la preferencia del gobierno soviético. (cfr Ferro, Marc; *Historia contemporánea y cine*; Ariel; 1995). Este y ejemplos de otros países podrían ayudarnos a analizar el caso argentino.

¿Por qué Amadori?

Luis César Amadori puede ser considerado como uno de los más claros exponentes del cine del período. Fue indudablemente el más exitoso de los directores afectos al gobierno peronista (tanto en cuanto a público, crítica y premios nacionales e internacionales) lo que lo convirtió en una especie de “director oficial” de la cultura peronista¹⁴.

Puede ser que otros directores se relacionen más claramente con el peronismo, como el caso de Hugo del Carril, o hayan sido tan exitosos como Amadori como por ejemplo Saslavsky, Christensen, etc. Sin embargo ninguno combinó como Amadori el éxito artístico con la buena relación con el gobierno de Perón. A diferencia de muchos de sus colegas, como el mismo del Carril¹⁵, Amadori no entró en fricciones con el Subsecretario de Informaciones y Prensa de la época, Raúl Alejandro Apold; por el contrario, fue uno de sus “niños mimados”. Su identificación como “director oficialista” le costaría luego del derrocamiento del General Perón un proceso penal junto a Mentasti y Hugo del Carril, a lo que le siguió una larga estancia en España, que tuvo mucho de exilio, donde siguió filmando con éxito¹⁶.

El alto grado de recepción que tuvo el cine de Amadori entre el público y la crítica durante los años que van de 1945 a 1955 y su inocultable adhesión hacia el gobierno peronista, hacen de su figura una de las más representativas del cine de la época, y en consecuencia creo que su obra es la que mejor se ajusta a los fines de este trabajo.

A pesar de la caracterización anterior del cine de Amadori y su estrecha relación con el gobierno peronista, es preciso aclarar que aun cuando sus películas sean excelentes exponentes del cine del período de ninguna manera se puede esperar encontrar en ellas filmes de propaganda properonista. La relación del cine de Amadori con el peronismo se concreta en un nivel menos directo y más complejo. Podemos tomar como ejemplo el filme “Dios se lo pague” (1947) interpretado por Arturo de Córdoba y Zully Moreno, en el que un millonario se disfraza de mendigo y pide limosnas a la salida de la iglesia. Según muchos

14 Para una biografía y filmografía completa de Amadori ver España, Claudio; *Luis César Amadori*; CEAL; Bs. As; 1993 y para los premios recibidos por sus obras ver AAVV *Historia del cine argentino*; Bs. As; CEAL; 1984

15 Es conocida la animosidad manifiesta de Apold hacia del Carril. El anecdotario de la época cuenta que el director pudo filmar a pesar de esta situación, gracias a la influencia en su favor ejercida por Evita. Más tarde Apold se “vengaría” acusándolo de haber actuado en Uruguay la noche de la muerte de la primera dama.

16 En 1958 recibe en España los siguientes premios: primer premio al Mejor Film Español del año por *¿Dónde vas Alfonso XII?* y el segundo premio al Mejor Film Español por *La Violetera*

críticos esta historia fue aprovechada por Amadori para pintar la difícil relación existente en el momento entre las clases bajas, representadas por el peronismo, y la “oligarquía patricia” que se sentía despojada del poder e incluso humillada por el arribo del proletariado a la escena política argentina.

Almafuerte

En el film de 1949 *Almafuerte*, biografía acerca del poeta y docente platense Pedro B. Palacios, se puede encontrar fuertes referencias al discurso peronista. Según Miguel Paulino Tato (futuro censor de la dictadura militar de 1976-1983) Amadori “cometió el sacrilegio de hacerle decir a “Almafuerte”, en su película, frasecitas peronianas (sic)”. A pesar de que la crítica de Tato es sin duda extremadamente parcial, son muchos los que coinciden en que esta película posee algunos parlamentos que en el momento de su estreno deben haber sido interpretados inequívocamente por el público como citas metafóricas relacionadas con el discurso peronista. Una idea básica atraviesa esta película protagonizada por Narciso Ibáñez Menta: la reivindicación de los derechos de los humildes a una vida digna y la justificación de su rebeldía ante la injusticia social. Junto a ella aparecen otros principios y valores trascendentes del ideario peronista: la crítica al orden político, social y económico de la Argentina preperonista y a sus clases dirigentes, y la exaltación de los valores patrióticos.

Los derechos de los humildes

Uno de los aspectos centrales del discurso ideológico es aquel que brega por la inclusión, en carácter de ciudadanos de pleno derecho, a los trabajadores en particular y a los humildes en general, menospreciados hasta el momento por la “sociedad patricia”; integración especialmente social y económica¹⁷. A lo largo del filme, *Almafuerte* aparece en reiteradas ocasiones asumiendo la defensa de los derechos de los más necesitados.

17 “El atractivo político fundamental del peronismo reside en su capacidad para redefinir la noción de ciudadanía dentro de un contexto más amplio, esencialmente social. La cuestión de la ciudadanía en sí misma, y la del acceso a la plenitud de los derechos políticos, fue un aspecto poderoso del discurso peronista, donde formó parte de un lenguaje de protesta, de gran resonancia popular, frente a la exclusión política. (...) En los términos de su retórica, luchar por los derechos en el orden de la política implicaba inevitablemente cambio social (...) Perón desafiaba en forma explícita la validez de un concepto de democracia que la limitaba al goce de los derechos políticos formales, y a la vez ampliaba ese concepto hasta hacerlo incluir en la participación en la vida social y económica de la nación.” James, Daniel, *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina 1946 – 1976*, Ed Sudamericana, 1990, Bs. As, pp 27 – 30.

Almafuerte trabaja como docente en un pueblito solitario y alejado de la capital donde nadie pone reparos en que carezca de título habilitante; su principal preocupación es lograr que la mayor cantidad de alumnos concurren a clases y con ese propósito convoca a los padres a una reunión. En esa reunión uno de los hombres humildes del lugar, trabajador de la tierra le dice:

“– La Escuela es para los ricos –”

a lo que Almafuerte responde:

“– Al contrario, la escuela les servirá para defenderse de esos ricos que los explotarán como los explotan ahora a ustedes–”

A continuación el protagonista improvisa un pequeño discurso a favor de la educación para los pobres. El radicalismo de las palabras del maestro las torna insoportables para el hombre más pudiente del pueblo que se ofende y abandona la reunión. Es el primer enfrentamiento explícito en el filme entre pobres y ricos, en el que Almafuerte toma el lugar de defensor de los primeros.

El momento en el cual la reivindicación de los derechos de los humildes y la legitimidad de sus luchas aparecen con más claridad es la escena en la que el panadero del pueblo se niega a fiarle a Almafuerte el pan necesario para la comida de los alumnos. El maestro luego de discutir con el comerciante opta por volver a la panadería, pero esta vez acompañado de sus alumnos, que provistos de palos y otros objetos contundentes, se deciden a saquear la panadería, tomando por la fuerza el alimento que se les había negado:

“No voy a consentir a que usted tenga tanto y otros tan poco”

recrimina Almafuerte al panadero que contesta :

“Usted quiere arreglar el mundo con mi plata”

El diálogo parece hacer referencia a la disputa entre la política redistributiva del peronismo a favor de las clases trabajadoras y los sectores del capital que la ven como injusta. Luego del incidente Almafuerte se limita a aclararle al panadero que ya se le pagará en algún momento. El saqueo al comercio por parte de los alumnos que necesitan comer es presentado como un acto de estricta justicia y hasta tiene algo de gesta heroica. El incidente se presenta como una metáfora de dos cuestiones: en primer lugar resalta la justicia del reclamo de los humildes y de su rebeldía ante la injusticia. En segundo lugar parece advertir sobre la forma en que se daría esta redistribución si no fuera el estado peronista el encargado de hacerlo.

Durante todo el filme se resalta la importancia de la escuela como lugar de asistencia de las necesidades sociales, además de sede del proceso educativo. Uno de los primeros actos de Almafuerie al hacerse cargo es el de asegurar la provisión de manzanas y leche a los alumnos que concurren a la escuela. También, cuando nota que uno de sus alumnos tiene los pies lastimados por andar descalzo, se ofrece él mismo a coserle unas alpargatas. Esta escena seguramente habrá sido relacionado por los espectadores de la época como una reformulación de uno de los slogans officiosos del peronismo de una forma en la que se puede leer “alpargatas sí y libros también”, dándole un sentido de que el derecho a la educación y la satisfacción de las necesidades materiales básicas de la población no son contradictorias.

La película está atravesada por el ideario peronista de reivindicación de los humildes, especialmente de los niños, actores privilegiados en el discurso del primer peronismo. Las citas más o menos explícitas apuntan también a reivindicar todo aquello que se haga por mejorar las condiciones sociales de los más desposeídos, a través de algún líder individual, del estado o de ellos mismos, aun cuando no concuerde con las costumbres e incluso las leyes de la “vieja argentina”.

La crítica al “viejo orden”

La reivindicación de los derechos de los humildes es uno de los hilos discursivos del filme pero no es el único. También encontramos una serie de escenas que expresan fuertes críticas al orden preperonista en el plano social, cultural y político. Se subrayan en ellas las falencias que son consecuencia de la falta de un estado tutelar como el que el peronismo construye en los años 40. En ese sentido muchas de las acciones de Almafuerie a favor de la justicia social están destinadas a suplir esta ausencia: el maestro es quien debe buscar comida para sus alumnos, coser las alpargatas para los descalzos, equipar la escuela de los materiales necesarios, etc. Este estado “ausente” tampoco se ocupa de los derechos de los trabajadores. En la película se menciona permanentemente la tardanza de la asignación de una jubilación para Almafuerie. Seguramente los espectadores de la época pudieron reconocer el contraste entre esa situación y su presente, en el que el gobierno peronista impulsaba el reconocimiento de los derechos de la ancianidad, en particular con respecto a la jubilación. La idea de la necesidad

de un Estado socialmente activo adquiere más fuerza hacia el final de la película, cuando Almafuerte sueña con una realidad mejor en la que el parlamento, el presidente y el gobernador aprueban leyes de su autoría a favor de los humildes.

Esta crítica alcanza también a los dirigentes de ese período. En este “viejo orden” criticado por Almafuerte gobiernan miembros de las clases acomodadas que carecen de sensibilidad social y no tienen en cuenta el sufrimiento de los desposeídos.

El juez que niega la libertad a uno de los ex-alumnos de Almafuerte, preso por un delito menor, escucha con indiferencia los argumentos del maestro a favor del joven. “Usted tiene el estómago demasiado lleno para impartir justicia”, termina recriminándole Almafuerte, furioso por la insensibilidad del funcionario.

El hombre de fortuna del pueblo no aguanta el discurso del maestro a favor de la educación para todos, como igualadora de oportunidades para los humildes, y opta por abandonar groseramente la reunión de padres convocada por el maestro.

El cliente elegante del almacén ironiza sobre la pobre vestimenta de Almafuerte, sin tomar en cuenta que éste acaba de gastar casi la integridad de su sueldo en elementos para los alumnos y la escuela. Almafuerte responde que “un instante de pie sobre la propia miseria vale toda una vida de rico arrastrada sobre las rodillas”. Amadori se apoya en una cita textual de Almafuerte para presentarlo una vez más como un peronista *avant la lettre* que se enfrenta permanentemente con la falta de sensibilidad social de los miembros más acomodados de la sociedad.

La película presenta, además, a los miembros de esta clase como egoístas que privilegian la defensa de sus intereses por sobre los sentimientos. Almafuerte se enamora de la hija del rico del pueblo. Este amor es correspondido en secreto y acompañado por la intención de la joven patricia de colaborar con la puesta en marcha de la escuela: es ella la que termina cosiendo las alpargatas para el niño descalzo. Sin embargo la relación se trunca cuando la niña rica se compromete con alguien de su clase, compromiso al que es invitado Almafuerte sin aviso previo de cuál es el motivo de la fiesta, para que recite algunos de sus poemas (poemas que obviamente había escrito inspirado en su pretendida).

No está ausente en la película la referencia crítica a los políticos del “antiguo régimen”. En una de las escenas en la que Almafuerte está instalado en su escuela de la ciudad de La Plata, casi no puede dar clases a causa del alboroto que proviene de un comité lindante. Allí se halla todo lo típico de la política preperonista de los caudillos radicales y conservadores: un mitin con un orador que habla al grito de “correligionarios”, un discurso de palabras grandilocuentes que dicen poco, un borracho gritando “¡viva el doctor!” sin ton ni son y un cartel con las siglas U.D.A., que no pueden dejar de relacionarse con las U.D. de la Unión Democrática. Almafuerte irrumpe en el mitin y se pelea a los gritos con el orador. El mitin degenera y acaba en escándalo. Amadori se permite decirnos con ironía y humor lo que en otros momentos del filme dice más seriamente: si Almafuerte hubiera vivido en los cuarenta hubiera sido peronista.

Estos mismos políticos aparecen en una escena anterior de la película: cuando se acercan hasta Almafuerte para ofrecerle una candidatura en su partido. Esta actitud no tiene que ver con que compartan las ideas sociales del poeta, sino que pretenden aprovechar electoralmente la popularidad de sus escritos en un diario de prestigio como *La Nación*¹⁸. Almafuerte no los atiende, renunciando así a los privilegios del poder, porque prefiere reunirse con algunos de sus alumnos que acuden a él en busca de ayuda. Esto es más que una simple referencia a la política de la época, entra en consonancia con el discurso del peronismo, en el cual la política de Perón y el justicialismo vienen a barrer con la política vieja de la “partidocracia patricia”.

Los valores del patriotismo

Hemos hecho mención de que la figura de Almafuerte aparece en el filme como un impugnador crítico del sistema. Podemos ver, sin embargo, que a su vez es presentado como un reivindicador de la preservación del orden social. Su definición de patriota lo deja muy claro:

“¿Qué es ser patriota? Trabajar, estudiar, no infringir el orden, no dejar los campos sin sembrar, cuidar el ganado y (procurar) que todos sepan leer y escribir”.

18 Durante el filme es el mismo Bartolomé Mitre el que aconseja en una de las escenas la publicación de los escritos de Almafuerte en el diario

Este orden ideal coincide con los valores y formas de actuar que se proponen desde el discurso peronista, entre los cuales el amor por la patria tiene un lugar privilegiado.

El modelo de patriotismo propuesto es el de los próceres consagrados. Tanto Amadori como el peronismo recurren a los “padres de la patria” para ilustrar esa imagen ideal de patriotismo¹⁹.

En el caso específico de la película, este lugar es ocupado por el presidente Sarmiento, cuya figura es contrastada con la falta de sensibilidad social del resto de la dirigencia.

En una de las escenas del filme, luego de una charla con sus alumnos en la cual Almafuerte alaba la figura del presidente Sarmiento uno de los niños le pregunta:

—¿Murió Sarmiento?—

—No, ¿Por qué?—

—Yo pensé que todos los grandes hombres de la patria habían muerto -”

En esta inclusión de la figura de Sarmiento notamos otro costado de la alegoría histórica. Pareciera que cuando Ibáñez Menta en su papel de Almafuerte dice “Sarmiento”, en realidad es Amadori que está diciendo “Perón”. Amadori parece insinuarnos aquí, que no es necesario morir para ser prócer en virtud de la obra realizada.

CONCLUSIONES

Cine y Peronismo ¿una paradoja?

El análisis pormenorizado de una película del período puede aportarnos algunos datos. En primer lugar: la relación entre “Sociedad que produce y sociedad que recibe”, como diría Marc Ferro, está presente en el filme. Hay abundantes ejemplos de que la cultura ideológica del peronismo recorre la película: a través de la presentación positiva de los principios sostenidos por el discurso peronista y la crítica al orden preperonista y sus dirigentes. **El cine comercial no está tan alejado de la realidad política de la época como puede parecer a primera vista.** Podemos pensar que la realidad política y

19 Podemos relacionar esta utilización de la historia con la pelea por el pasado que se daba entre el peronismo y sus opositores. Aun cuando el peronismo se mostrara como algo novedoso, no dejaba de buscar su justificación histórica como continuador de la obra de los “padres de la patria”. Antes de la aparición del “revisionismo” como suerte de historia oficial del movimiento peronista, esta pelea se dio a partir de los próceres tradicionales de la Argentina liberal.

social apareció reflejada en un grado importante, aun cuando fuera de manera sutil, irónica y metafórica, en el cine del período.

La paradoja entre cine y peronismo pareciera entonces relativizarse, en el sentido de que aunque el cine no se utilizó como herramienta de propaganda política, el discurso peronista se introdujo de formas menos evidentes en la realización fílmica.

El filme hace referencias sutiles, pero inequívocas para el espectador de la época, al ideario peronista. Se valoran las conquistas del peronismo, aunque sea por contraposición, al demostrar las deficiencias sociales de las épocas preperonistas que no podían haberse escapado a una mente lúcida como Almafuerite. En este sentido, aparecen hechos de injusticia que Almafuerite denuncia y remedia, como una especie de Quijote. Estas actitudes ya no eran necesarias en la época de estreno, porque el estado peronista se ocupaba del bienestar de la comunidad en general y de los humildes en particular.

A la vez, se utiliza la figura de Almafuerite, que no es un prócer pero sí un personaje tenido en alta estima por la tradición patricia argentina, para insistir en la legitimidad histórica del peronismo. Al mostrar en cierto modo a Almafuerite como un peronista "avant la lettre", se hace hincapié en que a pesar de lo novedoso del peronismo, ya hubo quienes, adelantados a su época, percibieron la necesidad de cambios profundos en la política y sociedad argentinas, en la dirección en la que los concretaría el gobierno de Perón. Amadori parece buscar en Almafuerite un criterio de autoridad: no se puede negar la legitimidad de un gobierno que no hace más que realizar lo que los corazones sensibles de la argentinidad ya percibieron a fines del siglo pasado.

Sin embargo también es posible hacer un análisis que vaya más allá del discurso del filme. La ausencia de un cine de corte más propagandístico en términos políticos puede tener su explicación en relación con el lugar que el peronismo y especialmente Amadori le dieron a la producción cinematográfica. Amadori intentó, de alguna forma, reproducir el esquema industrial de Hollywood. Este esquema era altamente funcional al modelo peronista de "sustitución de importaciones", de industrialización y producción masiva para el mercado interior (e incluso exterior). Esto nos ayudaría también a entender por qué el cine del período es básicamente comercial, y por qué no se arriesga a perder difusión o mercados por pecar de ideologista o panfletario. Ese papel lo cumplieron los noticieros oficiales, que no tenían la presión de convocar

multitudes. Aun cuando, como vimos, el discurso y la época peronista se reflejan en los filmes de Amadori, puede ser que sus éxitos y “money makers” sean más fieles al objetivo económico del peronismo, que a su costado ideológico. En este sentido el aspecto comercial del cine habría sido privilegiado frente a su capacidad como medio de propaganda ideológica.

La lectura de *Almafuerte* es sólo un primer paso. Para corroborar nuestra hipótesis deberíamos analizar otras obras de Amadori, algunos de sus éxitos de cine “de director”, que se nos presentan como más testimoniales, como *Dios se lo pague*, *Nacha Regules*, *El grito Sagrado*, etc., y también el conjunto de comedias cuyo principal objetivo era el de aprovechar las virtudes cómicas del protagonista, ya se tratara de Luis Sandrini, Niní Marshall o Pepe Iglesias, y en las que, en principio, sería menos evidente el legado ideológico del momento político.

Al estudio de la obra de Amadori debe sumarse, también, un análisis global de la filmografía de la época, especialmente la obra de realizadores no peronistas, para completar una visión más amplia del cine del período. También sería útil estudiar la repercusión del cine, como industria cultural y medio de llegada a las masas, en sí mismo y en relación con el estado, a través de fuentes no fílmicas (cantidad de espectadores, repercusiones en los medios de comunicación, repartición de subsidios y celuloide virgen entre los diferentes estudios y realizadores²⁰, etc.).

20 Ante la escasez de celuloide en el mercado nacional, la distribución de material virgen a través del estado fue utilizado con un carácter discrecional y como forma de presión a directores y estudios (cfr. Maranghello, César; “La pantalla y el estado” en AAVV *Historia del cine argentino*, Bs As, CEAL, 1984; pp.90-92)