

El pueblo en imágenes. Representaciones gráficas y cinematográficas del sujeto popular de la izquierda peronista (Argentina, años sesenta y setenta)

Moira CRISTÍA

EHESS/ Université de Bretagne-Sud

A fines de los años sesenta, numerosos jóvenes provenientes de partidos de izquierda o simpatizantes de dicha tendencia engrosaron las filas del peronismo. La Argentina experimentaba entonces un nuevo avatar de aquella fuerza política que había sabido encauzar importantes demandas sociales a mediados del siglo XX. Beneficiado por una coyuntura económica propicia y por las reservas acumuladas durante la Segunda Guerra Mundial, Juan Domingo Perón encabezó en los años cuarenta y cincuenta la profundización de un intervencionismo estatal favoreciendo el desarrollo del sector industrial: no solo a través de políticas crediticias, sino también ampliando el mercado interno al aumentar la capacidad adquisitiva de la clase trabajadora. Además de la promulgación de una larga serie de derechos laborales, así como la institucionalización y centralización del sindicalismo, la actitud paternalista del Estado respecto a los más vulnerables de la sociedad marcó profundamente la memoria colectiva. Asimismo, la acción de la Fundación Eva Perón, respondiendo a los pedidos particulares de individuos de bajos recursos, tiñó el recuerdo de esos años de *época dorada*. Para una significativa parte de la población, fue aquel el momento en el que un Gobierno estableció el diálogo con los hasta entonces ignorados. La determinación con la cual, tras su derrocamiento en 1955, se intentó borrar todo rastro de aquel régimen considerado por sus adversarios como *tiránico*, reforzó dicha narrativa mítica¹. En consecuencia, aún veinte años más tarde, el peronismo representaba la identidad política mayoritaria de la clase trabajadora y, por lo tanto, aparecía para numerosos jóvenes como una vía directa de unión con el *pueblo*².

La manera de concebir este movimiento político y de posicionarse frente a él fue, de hecho, un gran eje de debate dentro de los sectores intelectuales y de la izquierda argentina. En reacción a este fenómeno, los sectores más ortodoxos –generalmente ligados a ciertas estructuras tradicionales del sindicalismo– calificaron de *infiltración*

1. El Decreto 4.161 de 1956, sancionado por el Gobierno militar que se otorgó el nombre de *Revolución Libertadora*, estableció la prohibición de toda mención, referencia o símbolo del régimen depuesto. Tras su derrocamiento, Juan Domingo Perón se exilió hasta 1973, cuando las condiciones políticas permitieron su regreso a la Argentina. Nuevamente electo presidente en octubre de 1973 gracias al apoyo de sectores de una amplia diversidad ideológica, Perón fue progresivamente desplazando al sector radicalizado de su Gobierno para intentar limitar la pugna política interna. Tras su fallecimiento el 1 de julio de 1974, su tercera esposa y vicepresidenta –María Estela Martínez de Perón, conocida como Isabelita– accedió al poder hasta el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

2. Perón definía el movimiento obrero como la “columna vertebral” del peronismo. Sin embargo, dicho sector social era claramente heterogéneo, manifestándose desde la proscripción del Partido Justicialista en una dispersión ideológica y en diversas actitudes respecto al gobierno. En dicha etapa, el sindicalismo ocupó un rol político –al representar al peronismo– además del puramente gremial. Cf. Julio César MELON PIRRO, *El peronismo después del peronismo. Resistencia, sindicalismo y política luego del 55*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.



marxista a esta novedosa corriente dentro del peronismo³. Con una significativa política de masas basada en el trabajo solidario en unidades básicas en barrios populares, la Juventud Peronista (JP) cortejó a su objeto de adoración que era aquel idealizado *pueblo* argentino⁴. Estos militantes proponían asistencia en zonas de viviendas humildes a través de toda una serie de actividades que apuntaban a mejorar la vida de la comunidad: desde apoyo escolar hasta talleres de creación artística, pasando por el adoctrinamiento político y la organización de tareas colectivas. En particular, los denominados “operativos de reconstrucción nacional” se dirigían a coordinar la acción conjunta de los habitantes locales, colaborando a reparar calles, construir escuelas o unidades sanitarias.

Durante los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón (1946-1955), el trabajador había sido integrado en el proyecto político, concediéndosele una voz y un grupo de representaciones y patrones con los cuales identificarse. De esta manera, se construyó un modelo renovado de ciudadano centrado en el trabajo pero también en el ocio, funcional al proyecto productivo nacional. A partir de un universo discursivo en el que las emociones y la política se fusionaban, se proclamaba al peronismo como transformador de la escena política, declarando al *pueblo* como su protagonista⁵. Tras haber adquirido centralidad durante el proceso de independencias latinoamericanas en el siglo XIX y haber sufrido connotaciones múltiples con el transcurso del tiempo como todo concepto, un nuevo conjunto de ideas se asociaron a dicho término de la mano de las transformaciones socioeconómicas y políticas de la región⁶. Al mismo tiempo que en los discursos de Perón y Eva la evocación del “pueblo” era constante como interlocutor y fuente de legitimidad, su representación visual cobró un rol fundamental en el sistema de propaganda del régimen. A diferencia de los partidos de izquierda, que insistían en la

3. Esta oposición ideológica se correspondía entonces a una pertenencia de clase, siendo los recién llegados principalmente de clase media y en algunos casos de extracción intelectual. Esto se refleja en la prensa de ciertos grupos peronistas de la *primera hora* que criticaban violentamente a aquellos jóvenes peronistas. Nos referimos particularmente al registro de insultos y descalificaciones que aparece expresado en la revista peronista *El Caudillo* o *Primicia Argentina*.

4. Entre los más importantes está el *Operativo Dorrego* que tuvo lugar en octubre de 1973 y en el que participaron conjuntamente 5.000 soldados del Ejército y más de 8.000 miembros de la JP.

5. Estas características del régimen son atribuidas a un carácter *populista*, término controvertido por su uso generalizado, pero cuyo principio se basa en la referencia al *pueblo* como fuente de poder. De acuerdo a la definición clásica del sociólogo Gino GERMANI, el populismo se caracteriza por la centralidad de un líder carismático cuyo poder se consolida por el culto a su personalidad. Su figura permite realizar un pacto entre distintas clases –la clase trabajadora y la burguesía nacional–, a la vez que los confronta a la oligarquía. La negación de la dicotomía izquierda y derecha, conduce a emprender políticas que parecieran contradictorias desde dicha perspectiva dual (“Democracia representativa y clases populares” en VVAA, *Populismo y contradicciones de clase en Latinoamérica*, México, Era, 1977, pp. 12. Para una revalorización del concepto ver Ernesto LACLAU, *La raison populiste*, París, Seuil, 2008. Sobre este concepto en otros casos latinoamericanos, consultar María Moira MACKINNON y Mario Alberto PETRONE, (dirs.), *Populismo y neopopulismo en América Latina. El problema de la centena*, Buenos Aires, Eudeba, 1998; Carlos MALAMUD, *Populismos latinoamericanos. Los tópicos de ayer, de hoy y de siempre*, Oviedo, Ediciones Nobel, 2010.

6 El valor otorgado a dicho sujeto colectivo tanto en España como en el territorio americano fue estudiado por F. Guerra como síntoma del pasaje a la modernidad. François Guerra, cap. X “El pueblo soberano: incertidumbres y coyunturas del siglo XIX”, *Modernidad e independencias*, Madrid, MAPFRE, 1992. Sobre la readaptación del mito del “pueblo” en las revoluciones liberales de España y Francia ver: Juan Francisco Fuentes, “Mito y concepto de pueblo en el siglo XIX: una comparación entre España y Francia”, *Historia Contemporánea*, n°28, 2004, pp. 95-110.

explotación de los obreros, la producción visual oficial devolvía imágenes de trabajadores felices, de armonía social, paz y vida digna⁷.

Durante el Gobierno peronista, una institución se encargaba específicamente de esta tarea, elaborando imágenes fijas y en movimiento que intentaban fomentar el sentimiento de identidad: la Secretaría de Informaciones⁸. Si en los años del primer peronismo, la profusión de imágenes respondió a una política oficial concreta de consolidación del apoyo de dicho actor social, en los años sesenta-setenta, el culto a lo popular se imprimió de manera asistemática por diferentes grupos peronistas con profundas diferencias ideológicas entre sí. Toda una artillería de productos visuales fue creada con miras a la difusión política, pero ahora desde la oposición al gobierno de turno. Para sus promotores, visualizar al *pueblo* significaba devolverle su merecido protagonismo, a la vez que escuchar aquellas voces permitiría sensibilizar al militante a su causa y nutrirlo de su sabiduría.

Sin lugar a dudas, el proceso aquí estudiado tiene fuertes similitudes con las experiencias contemporáneas de otros países latinoamericanos con los que compartía una cultura política, un clima de ideas y una coyuntura mundial de rebelión. Asimismo, es en este período en el que ciertos encuentros latinoamericanos reunieron a artistas comprometidos para elaborar una política conjunta contra el imperialismo, alimentando la circulación internacional. Las mismas inquietudes los congregaban: ¿cómo crear un arte nacional, latinoamericano y revolucionario? ¿Cómo escapar de los moldes establecidos y elaborar imágenes políticamente movilizadoras? Para comprender mejor este proceso, el presente artículo se propone caracterizar las representaciones del sujeto popular en diversos medios gráficos y audiovisuales del *peronismo revolucionario* con el fin de explorar las tentativas de exponer visualmente al sujeto popular y reflexionar en torno a su construcción imaginaria⁹.



7. Un estudio pionero sobre la imagen del trabajador en la propaganda peronista es Marcela GENÉ, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica/Universidad de San Andrés, 2005. Sobre su construcción simbólica ver, entre otros, Mariano PLOTKIN, *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1993; Claudia SORIA, “La propaganda peronista: hacia una renovación estética del Estado nacional” en Claudia SORIA, Paola CORTÉS ROCCA y Edgardo DIELEKE (eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Editorial Prometeo, 2010. Sobre el pueblo como referente en el discurso del peronismo clásico, ver Karina SAVIO, “Acerca del concepto pueblo en los discursos de Eva Perón”, *Lenguaje Sujeto Discurso*, n. 3, diciembre 2006, pp. 2-14; Silvia SIGAL y Eliseo VERÓN, *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, EUDEBA, 2003.

8. Creada en 1943 por el Gobierno militar en el que participaba Perón, esta institución pasó a formar parte de la estructura de la Presidencia de la Nación una vez éste elegido presidente en 1946, demostrando la importancia otorgada a la difusión política. Su director, Raúl Apold, percibió la potencialidad del cine y promovió su utilización política: por un lado realizando películas documentales o *docudramas* que exponían los beneficios políticos del régimen y, por otro, apoyando financieramente a este sector industrial. A través de este mecanismo, podían controlarse los contenidos de los films producidos en Argentina, proponiéndose modificaciones para obtener rédito político y silenciar las críticas. Cf. Clara KRIGER, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2009.

9. Georges DIDI-HUBERMAN (“Peuples exposés, peuples figurants”, *De(s)générations*, n. 9, septiembre 2009, pp. 7-17), al estudiar la manera en la que los extras han sido tratados en el cine, diferencia dos connotaciones del término “exponer”: por un lado, un sentido más general de “mostrar o exhibir” y, por otro lado, el de acercarlo al peligro evidenciando su fragilidad. Así, el filólogo e historiador del arte recorre la manera en la que se presenta al *pueblo* desde distintas corrientes estéticas, es decir, su tratamiento desde lo visual, para explorar cómo se lo concibe. Similar propuesta es la que ofrecemos en el presente artículo.

Desde esta perspectiva, resulta interesante –utilizando una metáfora de la técnica fotográfica– *ajustar el objetivo* a dos casos concretos que pueden pensarse como generalizables para una población significativa y que evidencian la particularidad argentina. Tanto Ricardo Carpani –artista que colaboraba en sindicatos combativos– como la figura central del grupo cinematográfico *Cine Liberación*, Fernando Solanas, son ejemplos de militantes de izquierda que se adscribieron al peronismo en este período¹⁰. Ambos criticaron fuertemente la política cultural soviética, la estética del realismo socialista y su aplicación en Argentina, intentando construir un discurso visual sobre nuevas bases y en estrecho diálogo con otros latinoamericanos¹¹.

El pueblo de papel y óleos

Cimentando su obra en la convicción del poder comunicativo y emocional de las imágenes, Ricardo Carpani elaboró un estilo personal y una cantidad significativa de imágenes, a la vez que expresó sus teorizaciones en manifiestos, artículos y libros publicados a lo largo de su vida¹². Su compromiso político se fundamentaba en la idea que la pintura de caballete tenía como fin el disfrute “egoísta burgués”, mientras que la pintura monumental y la producción de afiches apuntaba al goce ampliado y a la comunicación con el *pueblo*. Por ello, afiches y murales fueron los soportes preferidos por el artista nacido en 1930 en Tigre, provincia de Buenos Aires, quien comenzó a trabajar en el arte en 1957¹³. Si, durante sus estudios de Derecho, tomó contacto con el trotskismo, Carpani tenía una visión del trotskismo pro-peronista, clasificándolo como fenómeno nacional. Por ello se definía a sí mismo como parte de la izquierda nacional y de la primera generación de artistas que se acercaron a dicho movimiento político. Mientras que sus pares precedentes militaban en el Partido Comunista o se posicionaban cerca de la elite, para Carpani el peronismo era el movimiento de masas en el que “había que trabajar”. Sin embargo, procuró evitar adscribirse orgánicamente en la estructura oficial y apoyar la corriente combativa del mismo¹⁴.

106

10. Algunas obras de referencia para comprender este significativo acercamiento de la intelectualidad de izquierda al peronismo son Oscar TERÁN, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993; Carlos ALTAMIRANO, *Peronismo y cultura de Izquierda*, Buenos Aires, Temas, 2001, y Silvia SIGAL, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2002.

11. La estética oficial de Stalin, definida como *realismo socialista* se introdujo con la resolución del Comité Central del Partido Comunista del 23 de abril de 1932, consagrado a la “refundación de las organizaciones literarias y artísticas”. Cuerpo de doctrina, éste fue primero un discurso ideológico que se anunciaba como un conjunto de prescripciones estéticas, acompañado de una fuerte censura, y un método de creación artística bajo dos criterios impuestos al campo cultural: la legibilidad y la emocionabilidad. Cf. Josette BOUVARD “Le ou les langages du ‘réalisme socialiste’: les problèmes de l’esthétique dans les années 1930” en Natacha LAURENT (dir.), *Le cinéma stalinien: questions d’histoire*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2003, pp. 47-56.

12. Ricardo CARPANI, *Arte y revolución en América Latina*, Buenos Aires, Coyoacán, 1961; *Estrategia y Revolución*, Buenos Aires, Ed. Programa, 1965; *El arte y el problema nacional latinoamericano*, Buenos Aires, Programa, 1973; *Nacionalismo, peronismo y socialismo nacional*, Córdoba, Centro de Estudios Políticos, 1973.

13. Un compendio de su obra artística se encuentra en Ernesto LACLAU y Luis Felipe NOÉ, *Carpani. Gráfica política*, Buenos Aires, Ayer, 1994.

14. Entrevista al artista realizada por Mariano MESTMAN y Ana LONGONI en septiembre de 1992. Transcripción concedida por los autores, a quienes agradezco por su generosidad.

Tras haber trabajado durante dos años conjuntamente con otros artistas –Juan Manuel Sánchez, Carlos Sessano, Espirilio Butte, Juana Elena Diz, Pascual Di Bianco y Mario Mollari–, Carpani abandonó en 1961 el grupo *Espartaco*, para comenzar a colaborar directamente con los sectores más contestatarios del sindicalismo peronista¹⁵. Aquel grupo de artistas, que había adoptado el nombre de quien condujo la revuelta de esclavos más importante del imperio romano, manifestó desde su fundación su oposición a la corriente abstracta en boga y al realismo socialista ligado al Partido Comunista. Proponiendo impulsar un arte nacional (ampliado en el sentido de latinoamericano) y revolucionario, el colectivo de artistas rechazaba la copia de lo extranjero para apuntar a encarnar la “expresión plástica del pueblo”¹⁶. Así, el arte asumiría una función social específica poniéndose al servicio de las luchas de liberación. Desde esta perspectiva, la elaboración de obras no podría separarse de la difusión militante y educativa. No obstante, las exposiciones en las galerías y en algunos sindicatos no satisfacían la voluntad política de Carpani, quien se separó del grupo que continuó existiendo como tal hasta 1968.

El mismo año de la ruptura, en 1961, el artista realizó un mural en el Sindicato de Alimentación titulado “Trabajo. Solidaridad. Lucha”, seguido de otros en diferentes asociaciones gremiales¹⁷. En el primero (*Figura 1*), se representa un grupo de obreros muy similares y próximos entre sí, casi integrados en una unidad. En esta masa de un color ocre relativamente uniforme, se distinguen claramente los puños cerrados en el aire, como uno de los rasgos más potentes. Así, el artista graficaba la solidaridad entre trabajadores y la lucha conjunta, acentuando su fuerza y solidez en las formas. A su vez, en el ensayo que publica en esta época sobre la función del arte en la política, establece las bases teóricas de ese estilo singular que apuntaba a “romper con la cultura de elite, con la cultura dominante y con el arte mercantilizado”¹⁸. Según su perspectiva, las financiaciones del arte por centros extranjeros, particularmente estadounidenses, escondían una intención de controlar y neutralizar al pueblo latinoamericano.



15. Como ya se ha mencionado, durante la proscripción del peronismo, el sindicalismo pasó a ser el bastión de dicho movimiento. Si el golpe de Estado que derrocó a Perón intentó clausurar la actividad sindical, la disconformidad se expresó en la acción clandestina y actos de vandalismo. En 1957, un congreso normalizador demostró la división entre las filas trabajadoras, entre las cuales la denominada *línea dura* del sindicalismo peronista era aquella más reticente a negociar. Cf. Daniel JAMES, *Resistencia e integración: el peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 252-287.

16. Cf. Manifiesto del grupo *Espartaco*. “Por un arte revolucionario” (abril 1961). Disponible en la revista *Desde el margen*, n. 3, agosto 2003, <<http://www.margen.org/desdeelmargen/num3/esparta.html>> (consulta: 27 de enero de 2013).

17. Federación Nacional de la Industria del Vestido, en el Sindicato de Trabajadores de la Sanidad, Luz y Fuerza, el Sindicato de empleados de la Dirección General Impositiva, dos obras en la asociación de trabajadores de la Industria Lechera. Cf. *Boletín de la Asociación de Trabajadores de la Industria Lechera*, Septiembre de 1971.

18. CARPANI, *Arte y revolución en América Latina*.



Figura 1: Mural "Trabajo. Solidaridad. Lucha" de Fernando CARPANI

Asimismo, Carpani criticaba el *realismo socialista*, que encontraba limitado y reaccionario, es decir fiel a la imagen de la burocracia soviética. Es por ello mismo que sus ataques se extendían a los artistas cercanos al Partido Comunista argentino como Carlos Alonso, Juan Carlos Castagnino y Antonio Berni, ya que, desde su punto de vista, presentaban los aspectos negativos de la realidad obrera, mostraban la miseria y vendían sus cuadros a pequeños burgueses ligados al PC¹⁹. Frente a estas corrientes, el artista consideraba que se debía elaborar un estilo gráfico nacional y latinoamericano concreto, que influyera en la realidad devolviéndoles a los trabajadores imágenes de sus

19. Si el Partido Comunista argentino contaba con pintores ligados más o menos orgánicamente al mismo y con varias revistas culturales (la principal era *Cuadernos de Cultura*, pero también existieron otras como *El escarabajo de oro*, *Hoy en la cultura*, *Gaceta Literaria*) y con una influencia importante en la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos), los debates sobre el canon del realismo socialista en oposición al arte de vanguardia provocaron la expulsión y el alejamiento voluntario de numerosos disidentes. Sobre la aplicación de las pautas soviéticas en Argentina, consultar: Laura PRADO ACOSTA, "Concepciones culturales en pugna. Repercusiones del inicio de la Guerra Fría, el zhdanovismo y el peronismo en el Partido Comunista argentino", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [en línea], Cuestiones del tiempo presente, Puesto en línea el 10 febrero 2013; <http://nuevomundo.revues.org/64825> consultado el 18 febrero 2013. Respecto a las reacciones, Jorge CERNADA afirma que la tolerancia era más importante en el campo del arte que en otras disciplinas culturales donde la condena de los rasgos modernos era ferviente ("Notas sobre la política cultural del comunismo argentino. 1955-1959" en Mario MARGULIS y Marcelo URRESTI (comps.) *La cultura en la Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común-UBA, 1997, pp. 545. Justamente el caso de Antonio Berni representa esta flexibilidad, ya que él incorporó técnicas vanguardistas como el collage de materiales diversos y de residuos en sus obras de personajes marginales.

luchas, de su capacidad de pelear por vidas dignas²⁰. Su propuesta apuntaba entonces a un “arte ideológicamente revolucionario” que se opusiera al arte “colonizado”.

Desde esta perspectiva, aquello que se encontrara identificado con la clase obrera era arte nacional y adquiriría un sentido humanista complementario a su “auténtico internacionalismo proletario”. En consecuencia, según esta perspectiva, no bastaba elaborar imágenes plásticas revolucionarias, sino que éstas debían encontrarse efectivamente con su destinatario para completar su función estimulante y concientizadora. Por ello, la pintura de caballete era estigmatizada de individualista y burguesa, en tanto se consideraba como destinada a la contemplación solitaria de su dueño o de los visitantes de museos de elite. Evidentemente, la elección de la pintura de gran tamaño, la exposición en espacios propios a los trabajadores —el sindicato, la calle, la asociación barrial— respondían a esta búsqueda de la contemplación masiva. Carpani sigue así los pasos de sus precedentes latinoamericanos, en particular de los mexicanos David A. Siqueiros, José C. Orozco y Diego Rivera, quienes se proponían develar la historia de un pueblo explotado y ponerla a disposición de la mirada masiva²¹. Asimismo, basada en los mismos principios que sus murales, la producción de afiches que invadían el espacio público tenía claramente un destinatario popular.

En un primer momento, Carpani imprimió afiches en la imprenta de un amigo para donarlos a los militantes. Paralelamente, comenzó a colaborar con la CGT, para la cual elaboró los famosos afiches “Basta” de 1963 y, al año siguiente, “Felipe Vallese”. Si este último fue un homenaje al obrero metalúrgico y militante de la Juventud Peronista desaparecido, en el segundo aniversario de ese hecho, el primero fue elaborado para la Semana Nacional de la Protesta organizada por la central obrera. Así, a pesar de sus reservas respecto a algunas políticas de la CGT, Carpani prestaba sus servicios cuando consideraba que se adoptaba una postura de lucha²².

Si nos detenemos un momento en el primer afiche (*Figura 2*), podemos detectar que difunde algunos atributos de la concepción del pueblo y del trabajador en particular. El afiche en blanco y negro presenta en el centro de la escena a un trabajador musculoso con los puños cerrados. Su mirada se dirige hacia un punto a nuestra izquierda y su boca abierta, como si estuviera gritando o cantando, se conjuga claramente con la expresión de indignación de su ceño. El sujeto se encuentra junto a otros hombres en una escena de manifestación, donde una pancarta indica “CGT” y en letras más pequeñas “ARGENTINA”. La palabra “basta” se presenta inserta por debajo del pecho de la figura principal, en mayúscula y con signos de exclamación enfatizándola. De hecho,

20. En dicho artículo, CARPANI expresa un desprecio por aquel “realismo crítico”, ya que consideraba que insistía en los aspectos más deprimentes de la realidad obrera en vez de proponer soluciones, aislando así a aquel actor. Representando a los marginales, especialmente a indios y al lumpenproletariado, los artistas comunistas provocarían únicamente un “sentimentalismo pequeñoburgués” a través de una imagen estática de la “miseria popular” (“Arte de miseria, miseria del arte social”, *Compañero*, Buenos Aires, febrero 1964).

21. El artista alaba las obras literarias y pictóricas que presentaran “la marca indeleble de su génesis popular”, es decir, que expusieran al sujeto y los problemas propios de las masas. Entre los productos culturales más reconocidos dentro de este grupo de producciones, CARPANI nombra los frescos mejicanos, pero también el Martín Fierro y otras epopeyas que enfatizaron la figura del amerindio (*Arte y revolución en América Latina...*, p. 24).

22. Finalmente, tras fundar la revista *Programa* con Alberto Belloni (sindicalista de la Asociación de trabajadores del Estado) y Ruben Bornik, Carpani decidió alejarse de la CGT en el momento en que el sector *vandorista* se tornó hegemónico. Dicha corriente apoyaba a Augusto Vandor quien proponía “golpear y luego negociar”, y encarnar un “peronismo sin Perón”.



los puños cerrados y el vocablo elegido subrayan la intransigencia, indicando la posición adoptada. Asimismo, la tipografía utilizada para esa palabra recuerda la práctica de los grafiti o pintadas, frecuentemente utilizada en la denuncia en el espacio público²³. En cuanto al personaje principal, los rasgos de su rostro evocan a los más oprimidos: la piel oscura hace referencia a los *cabecitas negras*, expresión peyorativa que se refería a los trabajadores del interior que emigraron a la capital en la etapa de industrialización, resignificada positivamente a posteriori por el peronismo. La relación entre palabra e imagen en esta construcción es a la vez medial –puesto que la palabra se inserta en la imagen– y figurativa –ya que una representa a la otra y le impone un sentido, evitando la ambigüedad del mensaje. En definitiva, la escena encarna gráficamente la protesta que se expresa en ese término: basta.

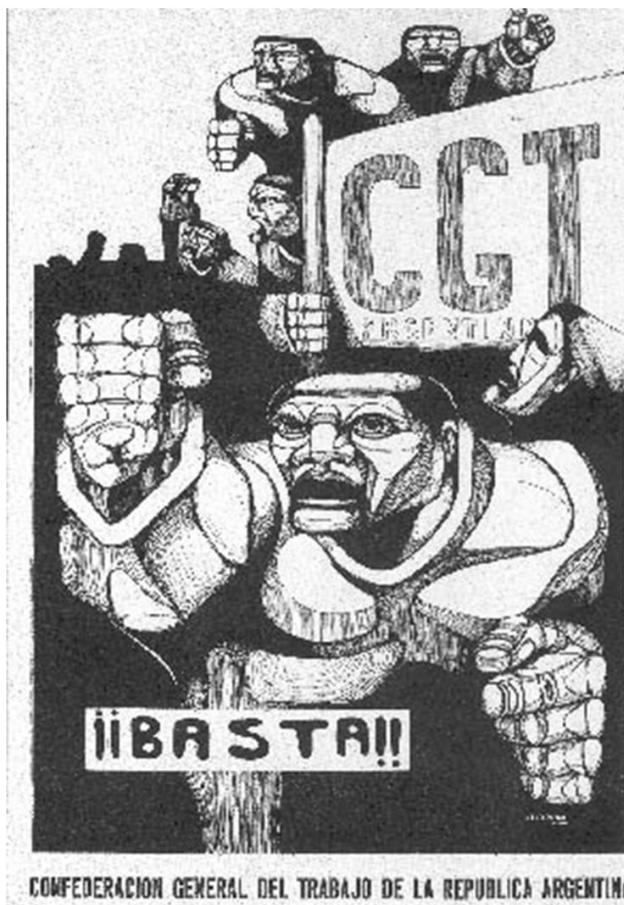


Figura 2: Afiche “Basta”, de Fernando Carpani, 1963.

Mientras que algunas publicaciones antiperonistas criticaban su obra de “autorretrato totalitario de los autócratas cegetistas”, el diario *Compañero* –representante del peronismo revolucionario– la consideraba, al contrario, como la expresión de los trabajadores en vez de la de sus dirigentes²⁴. El mismo alababa su contenido emotivo e ideológico, que excedía claramente las intenciones de la dirección

23. Si desde 1956 toda referencia al peronismo queda vedada –limitando así la libertad de expresión– el Gobierno militar inaugurado en 1966 generaliza la censura bajo la pretensión de proteger la moral y las buenas costumbres. En este contexto de clausura de los canales habituales de participación política, la pintada o el grafiti aparecían como maneras privilegiadas de expresión.

24. Ana LONGONI y Mariano MESTMAN, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000, pp. 66.

de la central de los trabajadores. Desde este punto de vista, los afiches posteriores de la CGT encarnaron la “reforma y el miedo a las bases y al poder constituido” de los dirigentes²⁵. En esta discusión estética afloran, palpablemente, desacuerdos ideológicos y políticos primordiales que dividían el ámbito sindical.



Figura 3: Tras la creación de una central de trabajadores alternativa más afín a sus valores, es decir la CGT de los Argentinos fundada en 1968, CARPANI se sumó entusiásticamente al proyecto realizando afiches e ilustraciones, como ya venía haciendo para algunos sindicatos combativos, en particular la Federación Gráfica de Buenos Aires.

Asimismo, en 1971, realizó una gira por Europa durante cinco meses como representante personal de Raymundo Ongaro, Secretario General de la CGTA, miembro proveniente de la Federación Gráfica de Buenos Aires. En esta oportunidad, Carpani se entrevistó con Juan Domingo Perón y le entregó una ilustración muy significativa: un obrero musculoso recogiendo un fusil. En el marco de un proceso de radicalización política en el que las acciones armadas aumentaban manifestando la fuerte oposición al régimen militar en el poder, la imagen se hacía eco del uso de la violencia desde una actitud aprobadora (Figura 3)²⁶.

25 *Compañero*, Buenos Aires, 16/06/1963. Este periódico, publicado entre junio de 1963 y febrero de 1965, estaba dirigido por Mario Valotta quien, tras haber apoyado al frondicismo en 1958, se acercó al peronismo y marxismo, integrándose al Movimiento Revolucionario Peronista de Gustavo Rearte.

26. Aunque no es abordado específicamente aquí, la formación de la organización Montoneros en 1970 tuvo un papel esencial en promover la movilización, acentuando el conflicto de poder dentro del peronismo de este período. La misma logró integrar grupos preexistentes (Descamisados, FAR) y reunir distintas estructuras que representaban segmentaciones sociales (Juventud Trabajadora Peronista, Movimiento villero, Juventud Universitaria Peronista, Agrupación Evita, Unión de Estudiantes Secundarios Peronistas, Movimiento de inquilinos Peronistas). Sin embargo, algunos individuos o grupos no se adhirieron a la agrupación, demostrando la diversidad que adquirió el peronismo de izquierda. Sobre Montoneros ver Richard GILLESPIE, *Soldiers of Peron: Argentina's Montoneros*, Oxford, Oxford University Press, 1982; Pablo GIUSSANI, *Montoneros. La soberbia armada*, Buenos Aires, Sudamericana/Planeta, 1984; Lucas LANUSSE, *Montoneros: el mito de sus doce fundadores*, Buenos Aires, Vergara, 2005. Asimismo, otros grupos, como por ejemplo Guardia de Hierro, se mostraron en clara oposición a dicha organización. Sobre este grupo consultar Humberto CUCCHETTI, *Combatientes de Perón, herederos de Cristo. Peronismo, religión secular y organizaciones de cuadros*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.





Figura 3: Ilustración de CARPANI. Se acompaña de una dedicatoria acorde, en la que se lee: “Al General Perón, con afecto, en mi nombre y en el que todos aquellos que luchan por la liberación nacional”. El mensaje manuscrito de la dedicatoria se hizo público cuando José López Rega, Secretario personal de Perón y representante del sector más conservador del peronismo, la reprodujo en doble página en el centro de la revista *Las Bases*, el proyecto editorial que apuntaba a reunir a los distintos sectores del movimiento²⁷.

112

En continuidad con su participación política y a la vez artística en el ámbito sindical, Carpani colaboró en una mesa redonda en la Federación de obreros y empleados telefónicos (FOETRA) en septiembre de 1972²⁸. En esta ocasión se afirmó que la historia de América Latina era una sucesión de conquistas de territorios por las grandes potencias. Denunciando la estrategia divisionista instalada por el imperialismo, los proyectos del siglo XIX considerados confederativos, unificadores y revolucionarios –como los de José de San Martín, José Gervasio Artigas, Simón Bolívar, Francisco Morazán y José Martí– fueron especialmente elogiados. Asimismo, se acusaba a la “burocracia” de tergiversar el sentido revolucionario del movimiento. El discurso de Carpani fue categórico: afirmaba que la liberación nacional era imposible sin la liberación social de las masas trabajadoras, es decir, sin la creación de un socialismo nacional. Según su perspectiva, la abolición de la propiedad privada de los medios de producción y la distribución de riquezas eran absolutamente necesarias para pasar a una

27. Revista *Las Bases*, núm. 11, 18/04/1972. Si bien ésta fue la intención inicial en el momento de su lanzamiento, una vez el peronismo en el poder, la revista se tornó oficialista y por lo tanto excluyó a los sectores críticos dentro del peronismo. Sobre esta revista, ver Humberto CUCCHETTI, “Redes sociales y retórica revolucionaria: una aproximación a la revista *Las Bases* (1971-1975)”, *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*, Vol. 2008 [en línea], <<http://nuevomundo.revues.org/index43252.html>> (consulta: 15 de febrero de 2013).

28. Los otros participantes eran Juan Hernández Arregui (historiador y escritor nacionalista popular), Julio Guillán (Secretario General de la FOETRA), Luis Cerrutti Costa (abogado especialista en Derecho Laboral y defensor de prisioneros políticos), Benito Romano (Dirigente de la coordinadora de Ingenios azucareros cerrados de Tucumán, directivo de la FOTIA en varias oportunidades), Alfredo Carballeda (miembro de la Dirección de la Organización “Lealtad y Soberanía” del peronismo revolucionario), y Tomás Saraví (representante de la Asociación de periodistas peronistas “26 de enero”). Revista *Militancia*, núm. 20, 25/10/1973, pp. 36-39.

economía planificada y una democracia obrera más amplia: una deseada “dictadura del proletariado”²⁹.

Desde este punto de vista, la burguesía nacional estaba destinada a desaparecer, en tanto que elemento residual de una etapa de sustitución de importaciones. Esta interpretación planteaba la imposibilidad de un programa nacional-burgués independiente del imperialismo. Los únicos programas viables, según Carpani, eran antagónicos: el “imperialismo fascista políticamente y liberal económicamente” y, en oposición, el programa socialista de la clase obrera. De esta manera, según su perspectiva, la clase obrera era la única que podía llevar la liberación nacional a sus últimas consecuencias³⁰. Esta idea de que el *pueblo*, identificado como la clase trabajadora, era el protagonista de la etapa histórica que habría de iniciarse, fue transpuesta visualmente en la ilustración de Carpani para este evento: un hombre musculoso que grita alzando su puño y levantándose sobre la representación gráfica de América Latina. Sus grandes manos –la izquierda cerrada abajo, la derecha levantada– manifiestan la fuerza del movimiento obrero y su actitud de combate. Los rasgos de su cuerpo simulan huellas digitales, reforzando la idea de identidad que se asocia directamente con el subcontinente.

Con el mismo estilo, Carpani ilustró el folleto de la Federación Gráfica de Buenos Aires que proponía la nacionalización de la editorial Codex (*Figura 5*).



Figura 5



29. Los principales personajes de las obras de Carpani son trabajadores fabriles que demuestran, por un lado, la representación de los miembros de los sindicatos para los cuales elaboraba las ilustraciones y, por el otro, las características mayoritarias del movimiento obrero argentino.

30. Los centros iberoamericanos para la emancipación nacional publicaron los discursos de ese ciclo de mesas redondas que tuvo lugar en tres sindicatos combativos: la FOETRA, la Federación Gráfica de Buenos Aires y la Asociación de Empleados de Farmacia.

El mensaje convocaba al nacionalismo, dirigiéndose a los argentinos e insistiendo en su deber nacional³¹. La ilustración de un hombre musculoso que exhibe la bandera argentina delante suyo con sus dos manos fuertemente cerradas, grafica este tono. Detrás de ese personaje de actitud provocante y boca abierta, observamos la silueta de una fábrica, lo que pone en evidencia su carácter de trabajador urbano. Solicitando la expropiación de la editorial para que sirviera a “la grandeza de nuestra patria y a la liberación del pueblo”, se planteaba convertirla en un medio para reforzar la producción y la difusión de la cultura nacional. La Federación Gráfica de Buenos Aires reclamaba la gestión obrera de la empresa, es decir, que fueran sus propios trabajadores, técnicos e intelectuales, que dirigieran la editorial para garantizar su funcionamiento como herramienta de consolidación de la conciencia nacional³².

En tanto que los medios de comunicación eran usualmente considerados como las armas del poder ideológico del imperialismo y de penetración cultural masiva, se proponía invertir el sentido devolviendo la palabra al pueblo como protagonista principal de la historia nacional. La clase trabajadora tendría así la posibilidad de elaborar sus propias informaciones y difundirlas a partir de su práctica social en sus propios espacios como la fábrica y las asociaciones barriales. Asimismo, Carpani expuso sus ideas respecto al rol de los artistas en este proceso publicando un manifiesto con Ignacio Colombres y Luis Felipe Noé en la revista *Militancia*. En el mismo se establecía que la “reeducación del artista” comenzaría justamente en el contacto directo con los movimientos revolucionarios, abandonando la actitud paternalista frente a la clase obrera³³.

114

Desde esta óptica, el artista podría integrar el proceso liberador en la medida en la que aprehendiera las necesidades concretas del pueblo y las expresara en su obra. La intención era también acompañar a la clase obrera en la realización de sus propias expresiones artísticas, imágenes y símbolos. Para imponer una estrategia cultural revolucionaria, se preveía la formación de asociaciones corporativas o instituciones que reunirían a los trabajadores culturales latinoamericanos. Se crearía incluso una federación para fomentar el intercambio y el apoyo mutuo con las organizaciones en otros puntos del planeta. Asimismo, los mensajes revolucionarios serían difundidos a través de medios masivos como ilustraciones, historietas, dibujos animados, serigrafías, grabados, afiches y murales. En definitiva, estos documentos demuestran una conciencia del potencial de comunicación ideológica de masas de las imágenes y las posibilidades de que el pueblo se exprese por estos medios de fuerte carácter visual. El campo artístico era entonces concebido por estos intelectuales como un “importante frente de batalla”³⁴.

31. La frase final del volante desvelaba las intenciones de sensibilizar y movilizar: “que nadie se quede en su casa para enterarse por la televisión o los periódicos, que nadie abandone la oportunidad de combatir por lo que le pertenece, que cada uno ocupe su lugar para defender su pan, su trabajo, sus estudios, su patria”.

32. *Federación Gráfica Bonaerense*, s.d.

33. En la revista *Militancia peronista para la liberación*, Ricardo CARPANI, Ignacio COLOMBRES y Luis Felipe NOÉ insisten en la necesidad de continuar esa tarea antiimperialista (núm. 25, 29/11/1973, p. 36).

34. *Ibidem*. Anteriormente, Carpani había participado en dos encuentros de artistas latinoamericanos que se llevaron a cabo en Santiago de Chile y La Habana, respectivamente, para establecer una estrategia frente al imperialismo americano (“Declaración de La Habana– Encuentro de Plástica latinoamericana”, *Casa de las Américas de La Habana y el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile*, 26 de julio de 1971; Primera declaración del Encuentro de Artistas plásticos del Cono Sur, mayo 1972).

En suma, a pesar de sus orígenes de izquierda, Carpani llevó adelante una actividad comprometida con el llamado *peronismo revolucionario* del sindicalismo. Convencido de la relación indisoluble entre estética y ética, entre forma y contenido, y adoptando los trabajadores como motivo visual principal, Carpani desarrolló un estilo particular que expresaba su posición ideológica: cuerpos musculosos, agresividad en la expresión facial y en las manos, rostros llenos de furia madurados al sol y al sufrimiento. Sobre fondos de fábricas y paisajes urbanos, sus personajes eran representados con grandes manos, fuertes y sólidos como tallados en piedra o de una textura similar a la de una huella digital, y a menudo en grupos de obreros fundidos entre ellos. Estos últimos rasgos se encuentran inevitablemente ligados a la identidad y a la fuerza del colectivo, con sugerencias a la nacionalidad –sobre todo por la presencia de la bandera argentina– junto a figuras clave de la política como la de Eva o Perón y, a partir de los años setenta, incluyendo a menudo fusiles.

Sin lugar a dudas, las manos y los músculos inmensos indicaban el trabajo físico en oposición al intelectual, a la vez que se hacía referencia a la fuerza simbólica sobre la que cuenta el pueblo trabajador para hacer valer sus derechos. De esta manera, Carpani apuntaba a colaborar con la lucha revolucionaria, a promoverla tornando los trabajadores conscientes de su situación y de su poder como grupo humano. Para este artista, el arte tuvo siempre una función social, en ciertos momentos con una fuerte impronta religiosa, luego más netamente política, pero a grandes rasgos siempre e inevitablemente ideológica. Su obra demuestra la decisión de expresar lo que consideraba revolucionario e insistir en lo nacional y latinoamericano, como extensión de pertenencia. De esta fusión entre lo estético y lo ético surgiría, según su mirada, el arte verdadero.

Paralelamente a la producción de Carpani, diversos lenguajes artísticos fueron elegidos para expresar críticas sociales y políticas a la situación argentina de aquel momento. Con la misma intención de provocar una toma de posición activa, la incorporación del cine resulta particularmente interesante por su amplia capacidad expresiva, recientemente mejorada por avances técnicos como la incorporación de cámaras más livianas y de sonido sincronizado. Entre quienes optaron por este medio, el Grupo *Cine Liberación*, el cual coincide con Carpani en ciertos lineamientos ideológicos y expresivos, invita a reflexionar sobre la concepción del *pueblo* que se difundía. Si ambos criticaban la postura estética del Partido Comunista y se inscribían en el peronismo, cabe preguntarse por la representación del sujeto popular que se procuraba transmitir.

El pueblo en celuloide

Durante el régimen militar que ocupó el poder entre 1966 y 1973, numerosos proyectos contra-informativos surgieron al ritmo de la censura. Uno de los productos más notorios por su amplia difusión y reconocimiento internacional es el film militante *La hora de los hornos*, el cual estableció ciertos lineamientos de un discurso combativo ligado al peronismo³⁵. Proponiéndose revelar lo velado por la clase dominante, los

35. Por ello, la obra mereció numerosos estudios, como los de Mariano MESTMAN, Tzvi TAL, Gonzalo AGUILAR, Emilio BERNINI, Claudio ESPAÑA, Robert STAM, Guy HENNEBELLE, Louis MARCORELLES, Michel CADÉ. Ver, entre otros Tzvi TAL, *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumière, 2005; Mariano MESTMAN, “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del Che”, *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm.10, 1999, pp. 52-61.



realizadores materializaban en imágenes una concepción de la situación contemporánea, a la vez que procuraban sensibilizar políticamente a los espectadores y generar reacciones concretas. El Grupo *Cine Liberación* insistía, en sus manifiestos políticos, en la intención de instrumentalizar el cine para contra-informar, desarrollar un nivel de conciencia, agitar y formar militantes. Con ese fin se montaron citas escritas y visuales (extractos de películas, afiches filmados, fotografías reconocidas), las cuales se basaban en una cultura política existente y en varias tradiciones: nacionalista de izquierda, contrahegemónica y tercermundista. Así, el discurso fílmico combinaba citas de textos de Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Jorge Abelardo Ramos, Rodolfo Puiggrós, John William Cooke, Juan José Hernández, Che Guevara, Franz Fanon, José de San Martín, Aimé Césaire y Juan Domingo Perón, entre otros, que cobraban sentido en la interacción con el resto de los documentos.

Respecto a la estética, el grupo se encontraba claramente influenciado por el cine soviético de los años veinte³⁶ y por el neorrealismo italiano de la segunda posguerra³⁷, además de manifestar una fuerte admiración por el trabajo de Chris Marker³⁸. Estos precedentes también se expresan en la manera en la que se exponía en primer plano a los más desprotegidos, buscando diferenciarse de las construcciones críticas pero inocuas del cine de autor. Estos debates estéticos también corresponden a una toma de distancia respecto al realismo socialista. De hecho, uno de sus miembros, Fernando Solanas, había experimentado un breve pasaje de juventud por el Partido Comunista en 1956, durante el cual participó en el primer congreso de intelectuales comunistas. En el mismo, el cineasta que además contaba con una formación musical, elaboró un informe en representación de los músicos *cultos* del partido en el que declaraba su fuerte desacuerdo con la política estética impuesta³⁹.

Asimismo, el documental-ensayo se enmarca en una producción cinematográfica latinoamericana que, entre 1968 y 1971, experimenta la emergencia de una serie de propuestas con un acercamiento político de la realidad latinoamericana. Paralelamente a la tendencia argentina, el *cinema novo* en Brasil, la obra de Sergio Bravo en Chile, las películas de Jorge Sanjinés en Bolivia, de Mario Handler en Uruguay, Carlos Álvarez y Alberto Mejía en Colombia, Jorge Solé en Venezuela, apuntaban a denunciar y a subrayar la presencia de nuevos actores sociales. Además de los intercambios que

36. La influencia puede apreciarse, por ejemplo, en el empleo del *montaje por atracciones* teorizado por Eisenstein. Cf. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1: L'image mouvement*, París, Minuit, 1983. Otros rasgos estéticos del cine de la región en este film fueron profundizadas por Tzvi TAL en dos films de F. Solanas ("Del cine-guerrilla a lo grotético. La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos films de Fernando Solanas: *La hora de los hornos* y *El viaje*", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Vol. 9, núm. 1, <http://www.tau.ac.il/eial/IX_1/tzvital.html> (consultado el 5 de febrero de 2013).

37. Fernando Birri, el fundador de la Escuela de Cine de Santa Fe donde G. Vallejos se formó, había realizado sus estudios en Italia. Allí, Birri se embebió de esta corriente en boga, promoviendo el cine social entre sus estudiantes en películas como *Tire Dié* (Argentina, 1960, 33').

38. En su manifiesto, los realizadores evocaban con entusiasmo las experiencias de Marker de proveer cámaras de 8 mm a grupos de obreros y enseñarles los rudimentos de su uso para que realizaran sus films, como si escribieran su propia visión del mundo. Según los argentinos, esto era un "avance en la desmitificación de la técnica", que ofreció perspectivas inéditas para el cine. Cf. "Hacia un tercer cine...", pp. 46-47.

39. Solanas defendía el politonalismo de Igor Stravinsky y el dodecafonismo de Arnold Schönberg, considerados como reaccionarios por el partido. Horacio GONZÁLEZ, *La mirada. Reflexiones sobre cine y cultura. Entrevista a Fernando "Pino" Solanas*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989, pp. 46-47.

podieran realizarse entre los realizadores en festivales que se celebraban en distintas ciudades americanas y europeas, así como de la circulación a través de publicaciones, proyectos como el de la *Cinemateca del Tercer Mundo* en Montevideo inauguraban circuitos de difusión inéditos y masivos⁴⁰.

Con un lenguaje que se quería *revolucionario* en los dos sentidos de la palabra –vanguardista y políticamente movilizador–, *La hora de los hornos* aspiraba a difundir una visión alternativa del presente y del pasado. El film se proyectaría por fuera del sistema comercial, en sindicatos, vecinales, universidades y otros ámbitos privados, reservándose un espacio para la discusión. Conjugando material de archivo con imágenes rodadas clandestinamente por ellos mismos, el documental intentaba legitimar su interpretación de la situación nacional e internacional y su propuesta política. De hecho, los realizadores manifestaban su intención de constituirlo en un film-acto, convertir la proyección en un puntapié a la acción. El relato histórico que se hilaba entre dramatizaciones, montajes de fuerte impacto e imágenes más netamente descriptivas integraba, asimismo, la memoria de ciertos sujetos entrevistados.



Figura 6: Fotogramas de *La hora de los hornos*.

En líneas generales, se acentuaba la necesidad de tomar consciencia y actuar para cambiar la situación. Así, se insistía en la idea según la cual los espectadores son sujetos históricos como los que se exponen en la pantalla: los sectores sociales, más *expuestos* por sus difíciles condiciones de vida: los indios, los campesinos, los obreros. Buscando interpelar al espectador, los primeros planos y la mirada directa a la cámara son recursos privilegiados. Asimismo, varias secuencias son filmadas con la cámara al hombro para generar la sensación de inestabilidad y crear una intimidad con los que se encuentran en la pantalla. Frecuentemente, las secuencias de planos generales son

40. Sobre este tema la bibliografía es rica. Ver, entre otros, Julienne BURTON (ed). *The social documentary in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1990; Octavio GETINO y Susana VELLEGGIA, *El cine de las historias de la revolución. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, Altamira, 2002; Tzvi TAL, "Cine y revolución en la Suiza de América. La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, Vol. 5, núm. 9, primer semestre de 2003.

seguidas de un travelling horizontal o de un *zoom-in* rápido para terminar con un primer plano de un sujeto perteneciente al *pueblo*: un trabajador, una mujer, un niño, un anciano en condiciones de pobreza, que miran fijo a la cámara por unos segundos (*Figura 6*). Estas miradas serias, imponentes, también comprometen al espectador, al dirigirse a los ojos del otro lado de la cámara. Evidentemente, con este encuentro de miradas entre quienes se encuentran en la pantalla y lo que están en la sala de proyección, se busca generar esa *explosión social* necesaria para cambiar la historia, para alcanzar la *liberación*.

En cuanto a la exposición del pueblo, en la película se priorizan ciertas situaciones. En particular, en las imágenes de trabajadores son recurrentes las escenas en las que reunidos y conquistando la calle —el espacio público— manifiestan una suerte de alegría levantando sus puños mientras lo expresan con sus voces. Imágenes de trabajadores filmadas el 17 de octubre de 1945⁴¹ o durante la ocupación de fábricas se proyectan como documentando una épica en la que el pueblo es el actor del futuro. Festejándose a sí mismos, los obreros se hacen presentes y manifiestan con sus cuerpos y voces sus reclamos (*Figura 7*) En tanto la ocupación de fábricas era un medio recurrente de protesta, sus fotografías y filmaciones eran multiplicadas por quienes intentaban promover la rebelión. Si la selección de estas imágenes de archivo se basa en el mensaje que se procuraba transmitir, las concebidas por el equipo fueron probablemente precedidas por una reflexión sobre su forma y contenido.

118



Figura 7: Fotogramas de La hora de los hornos.

Es interesante destacar la manera en la que los directores decidieron terminar la segunda parte del film: un largo *travelling* horizontal que muestra a algunos trabajadores detrás de un enrejado, probablemente de una fábrica (*Figura 8*). Se trata de

41. Se trata de la fecha de la manifestación popular que exigió la liberación de Juan Domingo Perón, encarcelado por diferencias en el ámbito militar mientras que ocupaba los puestos de vicepresidente y de ministro de Guerra. Dicho acontecimiento se instauró como el mito originario, siendo considerado por sus seguidores como la fecha del nacimiento del peronismo. Una vez que Perón fue elegido presidente, fue declarado *día de la lealtad peronista*.

una escena claramente construida, que solicita la participación de los actores sociales reales, con una voluntad de transmitir metafóricamente un mensaje. Las expresiones serias y las miradas desesperanzadas de los obreros que desfilan frente al espectador contrastan con las otras, alegres, de las manifestaciones, como las que mencionamos anteriormente. Paralelamente, la voz en *off* transmite consignas de debate y acción, que intentan romper con la pasividad de la sociedad. Visualizar a través del enrejado a los individuos que lo atraviesan con sus dedos transmite la sensación de que se encuentran allí prisioneros, esperando una reacción del público en la sala de proyección. De esta manera, el producto visual funciona como metáfora de la opresión del sistema, lo que se denunciaba constantemente en ese entonces⁴².



Figura 8: Última escena de la segunda parte de *La hora de los hornos* (01:44:40)⁴³.

Esta misma construcción se presenta en una secuencia de la primera parte del documental cuando se reproduce *Aurora* –la marcha patriótica dedicada a la bandera nacional– cantada por un coro, mientras en la pantalla se superponen imágenes de personas que pasivamente observan las míseras condiciones de vida de su hogar. El recorrido de la casa degradada que realiza la cámara termina por mostrar la figura de un hombre a través de la jaula de un pájaro, deteniéndose en el momento en que el sujeto toma el lugar del ave. Nuevamente, el juego de oposición entre el sonido y la imagen apunta a sensibilizar y confirmar irónicamente las contradicciones del sistema.

Más allá de la selección de imágenes descriptivas, las capturadas por los realizadores durante las entrevistas también resultan interesantes para reflexionar en torno a la idea de *pueblo* que éstos difundían. Por ejemplo, el fondo sobre el que vemos

42. Un concepto similar es el que transmite la obra de Graciela Carnevale concebida para el ciclo de Arte Experimental del verano de 1967-1968. Su propuesta consistía en encerrar a los espectadores en una sala vidriada bajo llave de manera que éstos, luego de cierto tiempo, decidieran salir de este *encarcelamiento* por sus propios medios rompiendo el vidrio. Aunque el resultado no fue el esperado –fueron personas del exterior las que lo hicieron– la idea de la violencia liberadora era el mensaje central.

43. Asimismo, una escena similar aparece en la primera parte (00:23:45).

y oímos a un delegado sindical es el de dos compañeros que se encuentran abrazados de lado, mientras lo miran admirativos (*Figura 9*).



Figura 9: Fotograma de La hora de los hornos, segunda parte.

120

Este decorado está visiblemente construido, probablemente para simbolizar la unión de los trabajadores, su solidaridad mutua, como lo hacía Carpani en sus ilustraciones. De hecho, esa postura de los cuerpos cercanos y entrelazados, recuerda la ilustración realizada por el artista para homenajear a los fusilados de 1956⁴⁴. Asimismo, el célebre afiche del artista “Basta” aparecía filmado en otro momento de la película, reflejando la coincidencia en la visión del sujeto popular. A su vez, la composición de la imagen en la película se acuerda con el discurso del delegado, reforzando el mensaje combativo que éste traduce en argumentos discursivos. Otra escena de interés es la del testimonio de un líder sindical (Ángel Taborda), cuyo fondo presenta los retratos de Eva y Juan Domingo Perón colgados en la pared de la sala y así indicando su afiliación política (*Figura 10*). Probablemente las imágenes se encontraban ya allí, puesto que era una práctica habitual, pero no cabe duda de que los realizadores eligieron tomarlas para acentuar esta identidad colectiva que el film promovía.

44. Afiche “Homenaje a los compañeros asesinados por la oligarquía en junio de 1956”, Bloque Peronista de la CGT de los Argentinos, *circa* 1968. Con el mismo se recordaba a los militantes peronistas que, habiendo conspirado junto a un grupo de militares a cargo del general Valle para derrocar al régimen de la llamada *Revolución Argentina*, habían sido fusilados sin juicio previo.

Figura 10: Fotograma de *La hora de los hornos*.

Unos años más tarde, en 1971, Gerardo Vallejo retornó a su tierra de origen para realizar un documental sobre la vida de un trabajador de la caña de azúcar. Para *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, el equipo se instaló en Tucumán con el fin de registrar la vida de la familia de un campesino llamado Gerardo Ramón Reales. A un mes del inicio de la filmación, el grupo decidió consagrar un capítulo a cada uno de sus hijos, montando una reconstrucción documental de los descendientes de Reales. El tiempo dedicado a la observación demuestra un interés en el aprendizaje cultural que supera el objetivo político. Sin embargo, dicho fin y la necesidad de presentar efectivamente un mensaje militante condujeron a los artistas a introducir algunas variaciones de la realidad. En particular, ciertos elementos ficcionales se agregaron para recrear el perfil de uno de los hermanos. A diferencia del joven Reales, el personaje fue presentado como afiliado a la lucha sindical, para insistir así en el compromiso por la causa⁴⁵.

En estos films, como en otras obras de los miembros del grupo y diversos documentos del período, encontramos testimonios capturados en los espacios propios de los protagonistas: en la fábrica, el bar, el sindicato, la calle⁴⁶. Dicha elección se asemeja a la manera en la que Carpani los ilustra: ocupando la calle sobre el fondo urbano de galpones fabriles para identificarlos a través de su participación en el proceso productivo. Si el artista gráfico definía al *pueblo* como trabajador a la vez que lo

45. Sobre esta obra, consultar Mariano MESTMAN, “Los hijos del viejo Reales. La representación de lo popular en el cine político”, en Jorge CARMAN, *Cuadernos de Cine Argentino 1: Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*, Buenos Aires, INCAA, 2005, pp. 36-57.

46. Por ejemplo, Gerardo Vallejo realizó dos series documentales para el canal 10 de la televisión tucumana en los que se proponía exponer las condiciones de vida, reflexiones y relatos de distintos pobladores de la provincia norteña. Ver Fabiola ORQUERA, “Los Testimonios de Tucumán (1972-1974), de Gerardo Vallejo: Peronismo, subalternidad y la lucha por la apertura de un campo cultural”, *e-latina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*, vol. 5, núm. 19, abril-junio 2007.



mostraba en la acción política, la apuesta de los cineastas por escuchar su voz, mirarlo a los ojos, concederle la palabra y admirar su experiencia, se encuentra ligada a esa misma idealización del sujeto popular, a esa exaltación de su figura como actor revolucionario. La obra filmica del equipo Grupo *Cine Liberación* apuntaba, justamente, a provocar el encuentro, el diálogo y la solidaridad necesaria para impulsar una acción conjunta que asegurara cambios societales profundos. La reflexión estética sobre la que se nutría, se entretecía con métodos y objetivos políticos que condicionaban inevitablemente el lenguaje artístico. A través de estos procedimientos podía construirse una imagen del pueblo que se perfilaba en el discurso cinematográfico en su contraste con la *burguesía* y la *oligarquía*. Además de este empleo de una oposición estética, esos actores sociales –recurriendo nuevamente a la metáfora fotográfica– aparecían en el relato como en un *negativo* de los de mayores recursos, en una exposición simplificadora de la realidad. Las entrevistas permitían incluir la propia definición de los individuos como parte de un colectivo, expresando su interpretación de la sociedad argentina con su propia voz y a través de su presencia en la pantalla.

Frente al problema del vínculo entre el artista y el pueblo, debatido incansablemente en los círculos intelectuales y políticos de la época, se pretendía evitar asumir un rol tutelar del primero respecto al segundo. Por el contrario, se apuntaba a construirlo como un diálogo, donde se apreciara la experiencia popular para alcanzar una propuesta política revolucionaria. Tanto Carpani como los cineastas del Grupo *Cine Liberación* expresaban fuertes críticas de la producción anterior y contemporánea de un carácter *miserabilista*, elaborada *desde arriba*. A la misma pretendían oponerle una mirada que acentuara la fuerza de los trabajadores, el poder del actor social popular. Dejando de lado aquello que podía poner en cuestión esta interpretación, los cineastas realizaban los elementos que podrían contribuir a la acción revolucionaria. El motivo imaginario del pueblo peronista, como aquel que nació tomando consciencia de su poder y eligiendo a su líder aquel 17 de octubre de 1945, se construía como un mito que explicaba el presente e incentivaba la lucha para apropiarse del futuro. Si el discurso peronista oficial hacía un uso “mágico y fetichista” de la caracterización del *pueblo* por su capital simbólico, portador de una rentabilidad política incuestionable y de una autoridad indiscutible, estos artistas aludían al mismo proceso de legitimación añadiendo un material sensible que confirmara la versión revolucionaria. En estas obras, el pueblo peronista aparecía como el único actor que podía emprender el camino a una sociedad proyectada y deseada, buscando imágenes que reflejaran lo imaginado⁴⁷.

122

Imaginar al pueblo peronista

Las circulaciones de ideas, hombres e imágenes han colaborado a generalizar un proceso de idealización del sujeto popular que en Argentina adoptó de manera ampliada la identidad de larga data peronista. Las discusiones en torno a un rígido y categórico realismo socialista impuesto por las directivas del Partido Comunista también favorecieron búsquedas estéticas en las cuales la expresión del pueblo permitiera la creación de un clima revolucionario. La edición, producción y difusión de obras de otras latitudes, junto a los objetos nacionales como los aquí analizados, colaboraron en la construcción de un imaginario de lo popular. A partir del mismo, los artistas procuraron

47. En lo que respecta a los encuentros y desencuentros entre el pueblo imaginado o proyectado y el real, cf. Jacques RANCIÈRE, *Courts voyages au pays du peuple*, París, Seuil, 1990.

centrarse en las características locales para incentivar un proyecto político revolucionario para el país y el subcontinente latinoamericano.

En suma, el recorrido propuesto nos permite notar el énfasis puesto en los trabajadores mientras que los productores de imágenes son, en estos casos, jóvenes de clase media provenientes de la izquierda y adscriptos posteriormente al peronismo⁴⁸. A pesar de sus diferencias, la postura que estos artistas asumieron se sostenía claramente en una idealización del pueblo, y en particular del obrero, quien encarnaría la identidad pura de la nación y del peronismo como su sinónimo. Tanto los documentales mencionados como las obras murales y afiches de Carpani intentaban evidenciar el carácter revolucionario del trabajador y su potencial político. Mientras que las imágenes fijas de Ricardo Carpani se centran en la solidaridad, la actitud combativa, las ansias de justicia social y la fuerza política de este sector, los documentales aquí tratados suelen, en primer lugar, insistir en revelar la injusticia del sistema para concientizar al espectador de la necesidad de actuar y, en consecuencia, urgirlo a comprometerse con la liberación del país. Distintos caminos, en lenguajes visuales diferentes, que se dirigían a un mismo objetivo: promover la acción revolucionaria. Este *imaginar* al sujeto revolucionario en ambos sentidos del término –el de crear una imagen ideal y el de elaborar representaciones visuales concretas que transmitieran la primera– revela un *pueblo* trabajador, fuerte y heroico que se compromete solidariamente con su clase para construir una sociedad más justa.



48. Esta dimensión generacional y de extracción de clase aparece como fundamental en la discusión sobre la identidad de los *verdaderos* peronistas, es decir, en el fuerte y violento enfrentamiento con los grupos peronistas *de la primera hora*. Sin embargo, en este artículo se priorizó el estudio de la representación del *pueblo*. Para ahondar sobre esa cuestión, consultar Alicia SERVETTO, 73/76. *El gobierno peronista contra las 'provincias montoneras'*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2010