

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DE ESTUDIOS URBANOS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

MAESTRÍA EN HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y

DE LA CIUDAD

TESIS DE MAESTRÍA

La casa y la ciudad. Representaciones del habitar moderno en el cine de propaganda del primer peronismo (1943-1955)

MAESTRANDA: SONIA SASIAIN
DIRECTORA: DRA. CLARA KRIGER
Entregada en junio de 2014

[Seleccionar fecha]

Resumen

La relación entre el cine y la ciudad se remonta a los comienzos del nuevo arte a fines del siglo XIX. Desde las primeras décadas del siglo XX, surgen en distintos campos, que aquí llamaremos “el de los urbanistas” y “el de los artistas”, filmes que proponen renovar la mirada tradicional que existía sobre la arquitectura y sobre la ciudad, tanto a nivel internacional como local. Esa renovación partía del diseño de la vivienda y luego avanzaba con propuestas para transformar la ciudad. En nuestro país, las ciudades del exterior se ven en las pantallas cinematográficas desde 1896 y pronto se suman las propias en producciones locales.

En 1944 se produjo el terremoto de San Juan, desde la Secretaría de Trabajo el Coronel Perón convocaba a la participación popular para la reconstrucción de la capital provincial a través de noticiarios cinematográficos. Con el temblor, quedó al descubierto la precaria situación de la vivienda en esa provincia y demostró que no era diferente de la que se podía ver en las zonas más pobres del resto del país, o en el Gran Buenos Aires. A través de los medios y principalmente del cine, Perón llamaba a la gente a movilizarse para rehacer la nación, como metáfora de un país destruido que había que refundar. Así surgió un discurso sobre la planificación difundida a través del cine, en que Buenos Aires, por ser la ciudad más moderna del país, actuó como cifra de lo que el resto alcanzaría con las nuevas políticas.

Esta relación intrínseca entre el cine y los proyectos para modernizar la vivienda primero y, luego, la ciudad; no ha sido suficientemente estudiada todavía. Es por esto, que el presente trabajo se propone abordar distintos aspectos alrededor de esta cuestión. El objetivo es estudiar los imaginarios urbanos representados por el cine del primer peronismo. También se plantea evaluar los mecanismos empleados por la propaganda cinematográfica estatal, para crear en los sectores tradicionalmente marginados del acceso a los bienes (en especial de la

vivienda), un horizonte de expectativas con el que pudieran identificarse: el del habitar moderno.

Así, esta investigación realiza un recorrido por los recursos y mecanismos con que las películas configuraron esa representación. Para describir y estudiar los espacios representados, se elige organizar el análisis en una línea que recorra las prácticas desarrolladas en primer lugar, en la casa, inserta en la escala barrial metropolitana y, por último en los otros lugares de Buenos Aires en su articulación con el resto del territorio. Se analiza si los espacios en que son representados los habitantes, ponen de manifiesto su participación y el modo en que lo hacen, en la construcción de la *Nueva Argentina*.

Recapitulando, el objetivo de esta tesis es profundizar el conocimiento de los imaginarios urbanos que creó el peronismo a través de la representación de una ciudad utópica que permitiera democratizar los beneficios de una modernización. Proceso que deseaba conciliar los intereses de distintos sectores y controlar, de este modo, tal transformación. En suma, se estudiará en qué medida el cine es una ventana abierta a una ciudad utópica y cómo traza una cartografía imaginaria en la que se habilitan nuevos espacios y distintos modos de habitar para los sectores populares a lo largo del período estudiado.

Palabras clave

Peronismo, habitar, vivienda, utopía, cine, planificación

Índice

	Página
Introducción.....	4
I. Capítulo I.....	23
II. Capítulo II.....	55
III. Capítulo III.....	81
Conclusiones.....	111
Bibliografía y fuentes	
I. Bibliografía.....	120
II. Filmografía.....	126
III. Anexo.....	129

Introducción

La ciudad y el cine

El cine nace urbano. La primera exhibición se hace en diciembre de 1895 en París y a mediados de 1896 llega a Buenos Aires. Desde el principio, las pantallas muestran filmes que adoptan motivos y valores de la modernidad, y en ellos una protagonista privilegiada es la ciudad. Las pantallas ofrecen “vistas” urbanas, a veces muy lejanas de la experiencia directa del espectador.

En ese último año, August Schmarsow¹, da cuenta de las investigaciones acerca del movimiento y de sus consecuencias para la concepción tradicional del tiempo y del espacio. Al sostener que la arquitectura ya no puede concebir el espacio como aquello que los muros encierran “(...) valora el movimiento, el espacio-tiempo, la dirección y el ritmo, y establece tres modalidades de espacio: táctil, móvil y visual, incorporando para la apreciación de la cualidad espacial todos los sentidos del hombre en experiencias simultáneas y sucesivas.” (Javier Maderuelo, 2011:27). En esta concepción, se hace evidente el aporte de las investigaciones cinematográficas. Este modo de entender el espacio cambia la concepción de la arquitectura que comienza a valorar las cualidades volumétricas y rítmicas que provocan sus elementos constructivos, en la experiencia de quien se desplaza por su interior. Por medio del movimiento, el espacio deja de ser un mero vacío entre masas para convertirse en un ente activo.

¹Historiador del Arte que renovó, en sede alemana, la concepción del espacio arquitectónico que en esa época estaba bajo la hegemonía de las teorías de Wölfflin y de Semper. Fueron sus discípulos Aby Warburg y Hans Burmeister, entre otros. <http://www.dictionarofarthistorians.org/htmschmarsowa>. Consultado el 12/7/13.

Hacia 1920, esas “vistas” de edificios y de personas que circulan por la ciudad, se transforman con la incorporación de procedimientos propios de la experimentación vanguardista y buscan provocar un efecto de shock, extrañar y renovar la mirada al desnaturalizar la relación habitual de los transeúntes con la ciudad conocida (Walter Benjamin, 1935, citado en Vidler 1993). El espectador, en la sala cinematográfica, puede ver detalles, planos cenitales o contrapicados de edificios existentes, que transforman la experiencia y que obligan a reconfigurar las imágenes previas de la arquitectura conocida.

La renovación de la mirada sobre la ciudad, también llega al campo urbanístico. En esa misma época, se da en Europa un debate que tiene repercusiones locales. Una pregunta reúne a los arquitectos alrededor de uno de los problemas más acuciantes del momento: el del diseño de la vivienda digna en el *espacio mínimo* (*Das Existenzminimum*) para la existencia. Se desarrollan nuevos planes y proyectos para la ciudad, que tienen en cuenta las necesidades de los sectores populares y se proponen satisfacerlas desde una dimensión social. Las nuevas viviendas, dignas y equipadas con todo lo que la técnica puede brindar, son el punto de partida para rediseñar la ciudad. Estas son las preocupaciones que dan origen al proyecto arquitectónico moderno, que nació alrededor de los CIAM en 1928 (Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna) y que se difundió, entre otros medios, a través del cine; con el objetivo de lograr el apoyo de los distintos agentes involucrados (políticos, financistas, usuarios, entre otros). El primer filme, *Neues Bauen in Frankfurt am Main* (con textos de Ernst May, 1928), producido por profesionales de la arquitectura y del urbanismo, es el que comienza una larga serie de películas realizadas en Europa o en América con el preciso objetivo de contribuir al debate disciplinar y de sostener una teoría específica para el proyecto de la vivienda y de la ciudad. Muchos de estos documentos fueron elaborados para foros, conferencias y exhibiciones enfocados en la transformación de la ciudad en períodos de grandes cambios sociales. Los CIAM, con Le Corbusier como su cara más visible, aspiraban a

dar respuestas funcionales y racionales al proyectar, a partir de la renovación del espacio doméstico, una nueva ciudad. Para el maestro, que visita nuestro país en 1929, y elabora un plan para Buenos Aires, las ciudades deben funcionar como máquinas eficientes productoras de modernidad, con espacios para trabajar, recrearse, circular y habitar.

Modernización, cine y política en Buenos Aires

En 1930, Buenos Aires ya alcanzaba una dimensión metropolitana y enfrentaba los mismos problemas habitacionales y urbanísticos que otras capitales de países lanzados al proceso modernizador.² Con el golpe de Uriburu, en ese año, terminó el corto ciclo democrático, y en respuesta a la crisis económica internacional, se puso en marcha un proceso renovador en lo económico y conservador en lo político. Se reemplazó el modelo agroexportador y se impulsó el desarrollo industrial. En este escenario apareció el cine sonoro hacia 1933, que puso en marcha un proyecto de producción local creciente y la ampliación de la oferta de exhibición, con nuevas salas.³

Este proceso provocó una masiva migración interna, movilizada no sólo por el incremento de la oferta laboral, sino también por la atractiva oferta cultural y de entretenimiento que se concentraba en el centro histórico de la ciudad y en un tramo de la Avenida Corrientes recién ensanchada. Quienes venían del interior, considerados como “recién llegados” por los habitantes de la ciudad, se ubicaron en las zonas intersticiales vacantes y en el primer cordón urbano. Aunque se intentaron mejorar las condiciones habitacionales y se

² En 1869, la población de Buenos Aires era de 177.787 habitantes, en 1887 ya contaba con 433.375, y en 1914 con 1.575.814. Este crecimiento modificó la vida de la ciudad, multiplicando su vida comercial y burocrática, y constituyendo una metrópolis moderna, muy distinta de aquella ciudad que había sido federalizada en 1880 (Landau 2012)

³ En 1932 se rodaron solo dos películas. Al año siguiente, fueron seis. En 1935, la cifra creció a trece, para llegar a 28 en 1937 y 50 en 1939, finalizando la década con 9 estudios y unas 30 empresas que ocupaban casi 4000 personas y 2500 salas (Mateu, 2008)

diseñaron proyectos y planes⁴ para controlar la expansión de la ciudad con calidad, las viviendas de estos sectores con menos recursos, crecían por la autoconstrucción⁵, sin demasiado control ni regulación estatal.

En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y de la crisis económica provocada por los nuevos términos de intercambio, se produjo un nuevo golpe de Estado en 1943, el del GOU⁶. El nuevo gobierno prometía poner fin a los procedimientos característicos de la escena política local en el último decenio: el fraude electoral y la exclusión de los sectores populares de la vida institucional.

Se puso en movimiento un proceso de asimilación o de incorporación de los recién llegados en la sociedad receptora, como parte de una estrategia de inclusión activa, se reglamentó la obligatoriedad de presentar las películas nacionales en los cines. El 21 de octubre de 1943, bajo el gobierno del Presidente, General Pedro Ramírez, se creó la Subsecretaría de Informaciones y Prensa (SIP)⁷ como una pieza más de una reestructuración que concebía a las políticas públicas desde las ideas de “planificación centralizada” que se formularon a nivel internacional en el período de la posguerra.

Este tipo de discursos, se incorporaron en otros ámbitos, y todavía se difundían en los medios en 1944, cuando se produjo el terremoto San Juan que, según Mark Healy (2012), dio una medida de las consecuencias de la falta de una política eficiente en el campo de la vivienda popular. Con el temblor, los ranchos de adobe y las viviendas precarias habían desaparecido, causando miles de muertos y de heridos. Esta situación no era diferente de la que se podía ver en las zonas más pobres del resto del país o en el Gran Buenos Aires. Frente al desastre, el

⁴ Véase Novick Alicia “Planes vs. Proyectos. Algunos problemas constitutivos del urbanismo”, *Revista de Urbanismo*, Universidad de Santiago de Chile, 2000.

⁵ Ver Liernur, Jorge Francisco (1984), “La estrategia de la casa autoconstruida”, en Diego Armus (1984) (comp.) *Sectores populares y vida urbana, Buenos Aires*, CLACSO.

⁶ Integrado por una junta militar con el General Arturo Rawson como Presidente, derroca al gobierno de Castillo el 4/6/43 y el Coronel Juan D. Perón es designado Jefe de Estado Mayor de la Primera División del Ejército. El 6 de junio asume Ramírez la presidencia y Perón asciende al cargo de Secretario.

⁷ Esta Subsecretaría, desde el comienzo del peronismo, integró la órbita del Poder Ejecutivo.

Presidente Ramírez y otras autoridades, con severas palabras, invocaban metáforas católicas de sufrimiento y de aceptación. El coronel Perón en cambio, ofrecía una visión esperanzadora.

Desde la Secretaría de Trabajo, a través de los medios de comunicación, Perón fomentaba la participación popular. Más que exhortar a la gente a arrepentirse y a someterse, Perón los llamaba a movilizarse para rehacer la nación, como metáfora de un país destruido que había que refundar. Organizó y diseñó una estrategia de recuperación que, difundida a través de la radio, de la prensa y del cine, le dio una gran visibilidad dentro del gobierno; él mismo reconocería años más tarde: “La Secretaría de Trabajo y Previsión nació cuando San Juan fue destruida”. Su visión de la justicia social se fundamentó, desde entonces, en el derecho a la vivienda. (Healy, 2012:152). Si se acuerda con Healy que el planeamiento urbano y el peronismo comienzan con el terremoto, se puede aceptar que su reconstrucción funcionó como prefiguración de la planificación de una *Nueva Argentina*.

Como se señaló, esta relación intrínseca entre el cine y los proyectos para modernizar la vivienda primero y, luego, la ciudad; no ha sido suficientemente estudiada todavía. Es por esto, que el presente trabajo se propone abordar los imaginarios urbanos representados por el cine del primer peronismo, en el marco de una política de democratización del bienestar (Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza, 2002).

Otro eje de análisis es evaluar los mecanismos utilizados por la propaganda cinematográfica estatal, para crear “espacios de esperanza” (David Harvey, [2000] 2007) en los que, sectores tradicionalmente marginados del acceso a los bienes (en especial de la vivienda), habrían encontrado un horizonte de expectativas con el que pudieran identificarse: el del habitar moderno.

La casa y la ciudad durante el primer peronismo

Esta tesis se propone articular investigaciones provenientes de distintos campos de estudio con el propósito de reconstruir la relación que se dio entre arquitectura y cine durante el primer peronismo.⁸

Para analizar los componentes simbólicos, en lo particular del estudio de la vivienda, han sido centrales los trabajos de Anahí Ballent ([2005] 2007) *Las huellas de la política; Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, así como el ensayo de la misma autora de (2007), “Políticas de vivienda, arquitectura doméstica y cultura del habitar” y el aporte de Rosa Aboy (2005), *Viviendas para el pueblo: espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales: 1946-1955* porque abordan cuestiones estéticas y políticas desde una perspectiva cultural en la que la historia de la arquitectura y del urbanismo se articulan con las imágenes de la propaganda. Por otro lado, un aporte fundamental para este trabajo ha sido el ensayo de Mark Healy (2012) *El peronismo entre las ruinas. El terremoto y la reconstrucción de San Juan*, donde el autor analiza cuál era la relación entre políticas de vivienda y formación del peronismo y su difusión a través de los medios. Para abordar el estudio de la vida cotidiana en relación con la domesticidad y con la cultura del habitar moderno, a fin de establecer la cercanía o distancia entre las prácticas sociales y los discursos que enuncian las películas del corpus, se trabajó con investigaciones históricas y sociales. Dado que se espera dar cuenta de continuidades y de cambios, para ello se recurrió al estudio del ideal de la domesticidad forjado hacia fines del s. XIX, y analizado por Francisco Liernur en “El nido en la tempestad” (1997) y la valoración y configuración de la casa popular en “Buenos Aires, la estrategia de la casa autoconstruida”, en Diego Armus (1984) (comp.) *Sectores populares y vida urbana*. Además,

⁸ Para el estudio de los aspectos histórico-políticos del peronismo este trabajo toma como referencias a los aportes seminales de Tulio Halperín Donghi (1994 y 2013 [2003]) y Daniel James ([1988]2010); así como los ensayos compilados por Juan Carlos Torre (2002). Luego, sobre el movimiento obrero se tomó como referencia el estudio de *Ensayos sobre movimiento obrero y peronismo* (Torre, 2012), y sobre el análisis de prácticas y discursos del período al ya clásico *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)* de Mariano Plotkin (2007 [1993]).

se estudió la relación entre modernización y medios masivos, que establece Ana María Rigotti (2000) en “La ciudad y la vivienda como ámbitos de la política y la práctica profesional” en el que establece la importancia de la difusión de las premisas de modernización para el hogar difundidas por el cine de Hollywood.

Para analizar los cambios en los componentes simbólicos de la ciudad, serán importantes, además de los textos ya mencionados, el ensayo de Adrián Gorelik ([1998] 2003) *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* que se abordó para entender en qué consistió la modernización y los alcances de la propuesta del peronismo, que se difundía como revolucionaria en el discurso oficial, al contrastarla con las transformaciones urbanas anteriores. De Liernur (2001) *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* se analizó el rol del Estado interventor en los campos urbanístico y arquitectónico. Según el autor, después de la crisis de 1930, el poder se mantuvo conservador en lo político a la vez que modernizador en lo urbanístico al impulsar la obra pública para salir de la crisis. El autor también señala que en esa época, la vivienda se transforma en mercancía. Este escenario arquitectónico y urbanístico será el que el peronismo busque desafiar cuando entre en la escena política. Ha sido fundamental para este trabajo el aporte al análisis del imaginario urbano, realizado por Juan Carlos Torre y Elisa Pastoriza, para quienes, durante el primer gobierno peronista, la velocidad con que se dio el proceso de reformas, y el tono desafiante con que se introducía el programa, “que en el discurso oficial adquiriría visos épicos de una reparación histórica”, convirtió a Buenos Aires en el escenario de un conflicto entre los sectores altos y medios ya instalados, con los nuevos migrantes. Para los primeros, *su* ciudad había sido *tomada*; mientras los recién llegados ejercían su *derecho a la ciudad*. Este fenómeno se da en el marco de una ampliación de derechos que los autores denominan “democratización del bienestar” (2002: 310), concepto que ha sido sumamente productivo en esta investigación. Finalmente, para analizar la larga duración de las condiciones

en que habitaban los sectores más pobres en la ciudad fue muy importante el aporte de Jorge F. Liernur y Graciela Silvestri (1993) en *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)* en donde se analizan las imágenes del hábitat efímero y cómo surgieron asentamientos informales en la ciudad que se modernizaba rápidamente. A lo largo del trabajo, se observa que la anormalidad en el modo de habitar se mantiene, en ciertos aspectos, tal como los autores la describen para 1930. Las “villas miseria”, que surgen durante el peronismo, son los espacios que muestran los límites de la política: en la propaganda oficial corresponden a los males heredados que serán superados por la acción estatal. Después de 1955, esos mismos escenarios darán lugar a la renovación cinematográfica que buscará mostrar, en el registro de esas viviendas y de sus habitantes, un nuevo imaginario totalmente opuesto al que había creado el peronismo.

El cine de propaganda durante el primer peronismo

La contribución de esta tesis se verifica en el estudio de las fuentes cinematográficas de propaganda del primer peronismo que no han sido previamente consideradas. En este corpus se intentará analizar cuáles fueron los mecanismos utilizados por el gobierno para difundir sus políticas. Desde 1930 se ensayaron medidas de estímulo y de control cinematográfico y se intervino en la calificación y censura de películas que el gobierno entendía como piezas centrales para difundir una idea de nación integrada. Para ello se considera muy importante contar con los aportes de Irene Marrone (2003) en *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, y de Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (2006) en *Persiguiendo imágenes. El noticiero argentino, la memoria y la historia* que estudia el cine de propaganda desde las primeras décadas del siglo. A estos estudios se sumó el análisis de las representaciones visuales y audiovisuales de la propaganda del período, realizado por Marcela Gené (2008 [2005]) en *Un mundo feliz*.

Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. Todos estos ensayos han sido importantes para entender cómo se articulaban distintas concepciones y representaciones fílmicas de la vivienda y de la ciudad, existente o proyectada, en este momento. Para este trabajo han sido centrales los aportes de Clara Kriger (2009) en *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Primero, porque demostró que esta cinematografía —especialmente la de ficción— estaba lejos de ser “pasatista” o un instrumento servil de la propaganda oficial. La autora estableció que, en algunos casos, los filmes muestran la marca estatal pero de manera rica y creativa, y demuestra que esta cinematografía presenta una calidad y complejidad que amerita los estudios que aborden esta época en profundidad. Finalmente, se recurrirá al texto de Mario Berardi (2006) *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino. 1933-1970* que realiza un amplio relevamiento del modo de representar la vida en el cine a lo largo de varias décadas y, aunque no trabaja las relaciones que se establecen con el contexto social, logra brindar un verdadero pantallazo sobre el imaginario que recorrió el cine argentino en este período.

La utopía en el cine de propaganda

Esta investigación se propone cruzar diferentes corrientes teóricas para delinear lo particular de la relación entre cine y ciudad durante el primer peronismo. Para ello, en primer lugar, es preciso señalar algunos aspectos en torno a la categoría de “imaginarios” y de “representaciones” que articulan este trabajo. Bronislaw Baczko (1991) sostiene que, por medio de los imaginarios sociales, una comunidad designa su identidad al alcanzar una representación de sí misma, lo que se manifiesta en las creencias comunes y en las posiciones sociales. A la vez, el autor sostiene que los imaginarios sociales se basan tanto en las experiencias compartidas por los integrantes de la sociedad como por sus deseos y horizontes de expectativas.

Según Jesús Martín- Barbero (1988) los medios masivos, entre los cuales se cuenta al cine, mantienen una serie de relaciones con el sistema cultural y con el imaginario social. El imaginario representado por el cine se estudiará como construcción simbólica que expresa, en cierta medida, la mentalidad de la sociedad que lo produce (Roger Chartier, 1995)⁹. De este modo se podrá ver cómo las imágenes apelaron al espectador que adquiriría nuevas costumbres y el modo en que se produjeron cambios a medida que el peronismo se consolidaba y enfrentaba nuevos desafíos. Uno de los más importantes para este trabajo, es el de la modernización de la cultura del habitar. Sobre este tema, son incontables los aportes teóricos, pero es fundamental para la disciplina arquitectónica el trabajo de Heidegger (1997) *Construir, habitar, pensar* donde equiparó habitar con existir, lo que abrió un campo vastísimo para la reflexión. También la de Christian Norberg Schulz (1975) que desarrolló el concepto de “espacio existencial”, siendo aquel que se habita cuando se experimenta el entorno como significativo. Esto se relacionará, en el presente trabajo, con el concepto “espacio de esperanza” desarrollado por Harvey, para aplicarlo al proceso de habitar moderno que se desarrolló en Buenos Aires a partir de fines del siglo XIX, según lo demuestra Jorge F. Liernur (2001) en su artículo “Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno (1870-1930)”. El autor entiende la construcción de la casa moderna como un dispositivo social y observa un lento proceso de reflexión y de crítica sobre las formas de habitar existentes y las propuestas de alternativas que se produjeron en Argentina, hasta 1930. Define a la vivienda como un dispositivo, en el que la modernización, como en todos los órdenes de la existencia, provoca la especialización de los usos y de las funciones del habitar doméstico. Este aporte, junto a los de Ballent (2005 y 2007) y de Aboy (2005), ya citados, que investigan en profundidad la arquitectura construida y

⁹ Define el concepto de mentalidad como los “condicionamientos no conocidos e interiorizados que hacen que un grupo o una sociedad comparta, sin necesidad de que sea explícito, un sistema de representaciones y un sistema de valores”.

proyectada, será central para contrastar, con las nuevas propuestas para el habitar de los distintos Planes Quinquenales.

Se parte de entender que los cambios que afectaron las formas tradicionales de habitar la ciudad, de producir y de difundir la cultura, los estilos de comportamiento, el funcionamiento de instituciones en Buenos Aires, estudiados por Beatriz Sarlo (1988[2007]) en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, ya estaban presentes en el cine de ficción desde la aparición del sonoro en 1933. Además, en *El imperio de los sentimientos*, Sarlo (2000 [2011]) demuestra que esas transformaciones se dieron a través de los medios que llegaban a un público masivo, transformado por las lecturas y, en nuestro caso por el cine, que modelaron sentimientos y valoraciones frente a las personas y las cosas. En este sentido Martín-Barbero también sostiene que “(...) el público latinoamericano asistía al cine más que para soñar, para aprender los nuevos códigos de costumbre, (...) el público se fue reconociendo y transformando (...)” (1988: 87 y 180) En esta línea, este trabajo se propone profundizar en el análisis acerca del modo en que las imágenes cinematográficas apelaban a un espectador que provenía de zonas o de sectores sociales para los que la pantalla actuaba como manual de urbanidad y, a la vez, les permitía descubrir una nueva cartografía para desplazarse por la ciudad.

Clara Kriger (2009) demostró que durante el primer peronismo los filmes se producían dentro de los parámetros narrativos del cine clásico, que era el modelo hegemónico de producción en la época. Es por esto que se consideró útil abordar los filmes según el estudio de los géneros analizado por David Bordwell en *El cine clásico de Hollywood* quien asegura que las películas de esta época presentan “(...) decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, mimesis (...) y un control impasible de la respuesta del receptor (...) cualidades estéticas muy definidas (elegancia, unidad, artesanía regida por ciertas normas)” (1996: 3-4) Para realizar el análisis de los filmes también se tendrán en cuenta los aportes de Rick Altman

que propone una lectura semántico-sintáctica-pragmática (2000: 288-304). Así, se considerará que las películas registran proyectos urbanísticos y sus materializaciones como textos, en tanto imágenes elaboradas para comunicar que pueden ser estudiadas en base a una teoría general del significado, desde los aspectos semánticos (temas) y desde los aspectos sintácticos (estructura narrativa audiovisual) Además, se tendrá en cuenta la complejidad del aspecto pragmático, señalado por Kriger, cuando demuestra que el cine de propaganda estatal utilizaba la hibridación de dos géneros: el docudrama, para ofrecer a los espectadores estructuras narrativas complejas que los obligaban, en una misma jornada, a tejer tramas de reconocimiento y de desconocimiento. “Así, de diversas maneras, se dramatizaban y hasta caricaturizaban los conflictos sociales surgidos al calor del ascenso de nuevos sectores” (2012)

Para estudiar a estos sectores sociales se tendrán en cuenta los aportes de Stuart Hall (1984) en *Historia popular y Teoría Socialista* para abordar la cuestión, ya que él sostiene que la formación de un Estado “educativo” responde a un proceso de dominación y de subordinación, que generalmente se transmite a través de las instituciones. Aquí se tendrá en cuenta cómo el cine funciona como ámbito de difusión del discurso oficial. Hall sugiere que lo popular se ve en el modo en que una forma cultural se implanta en una tradición y cómo se le da una nueva resonancia o acento cultural. Advierte además, que las tradiciones no son fijas, y que no hay posición universal en relación con una sola clase. Se tomarán los conceptos que Hall desarrolla para hablar de lo popular que, en parte coinciden con la visión de Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez (1995), como surgimiento o visibilización de un sector en el momento en que se disputa un capital común: en este caso la ciudad y el habitar moderno. El peronismo es el poder hegemónico y cuenta con el manejo de las instituciones (v. gr. la escuela, el cine) para establecer una cultura oficial. Cuando se trate de analizar los cambios culturales y el rol de los sectores populares en ellos, se hará de manera dinámica, no con un criterio clasista sino de lucha entre tradiciones letradas o consagradas por un elite que, en el período anterior

reunía el poder político y el prestigio intelectual, y un nuevo sector que accede a la participación política y negocia con esa tradición. Este proceso adopta numerosas formas como son la incorporación, tergiversación, resistencia, negociación, recuperación, etc. En este sentido es operativa la “figura del arquitecto insurgente” (Harvey, [2000] 2007) como aquel que comienza a actuar mientras se gesta como nuevo sujeto social y político. A lo largo de esta tesis, se verá cómo, los sectores populares son convocados por el discurso oficial a participar en la construcción de una *Nueva Argentina* como parte de una gesta revolucionaria, donde hay nuevos espacios que pueden ocupar.

A esto se sumarán los aportes de Ernst Bloch (1977) en *El principio esperanza* donde analiza la utopía desde el punto de vista filosófico y valora su aspecto estético porque allí se hacen presentes infinitas configuraciones posibles. Es así que en el diseño, se manifiesta, lo que el autor llama el proyecto utópico “concreto”, que es lo virtual. Es aquello que, si bien todavía no se ha realizado, cuenta con las condiciones materiales para que se transforme en algo real. En este sentido, es importante subrayar la relación dialéctica que se dio en este momento entre el cine de propaganda que representaba una realidad y a la vez construía una producción simbólica al buscar la transformación de la sociedad con imágenes utópicas concretas que anticipaban la “esperanza”. Marc Ferro (2003:105-121) afirma que el cine puede ser fuente de la historia, lo que sucede cuando es leído como testimonio de un determinado período, como también puede ser su agente, cuando participa del proceso histórico como actor social. En este último caso el cine actúa como motor que moviliza las ideas en un determinado sentido. Los filmes seleccionados serán analizados como fuente y como agente del cambio en las masas, que se gestó en este período y que trascendió más allá de 1955. En este sentido, Kriger afirma que “el cine representó y expresó la serie social, pero también la construyó aportando capital simbólico al entramado de ideas, axiomas y prácticas culturales que se volvieron significativos o hegemónicos en ese período” (2009:251).

Al ver las producciones sobre la ciudad y sobre la vivienda del período surgen algunas preguntas: ¿A través de qué recursos se configuraron los géneros del documental o del noticiario sobre lo urbano? ¿Cómo cambiaron los filmes a lo largo del período? ¿Qué debates difundieron? ¿Qué ciudad representaron? ¿A qué público se dirigían? ¿Qué buscaron en el cine los distintos agentes promotores del cambio urbano: arquitectos, urbanistas o políticos, entre otros?

La primera hipótesis de este trabajo es que durante el primer peronismo, el Estado diseña, en filmes de propaganda, una utopía urbana de forma espacial. Dentro de este programa, los discursos oficiales anuncian medidas que aseguran la vivienda para todos, destinada a los sectores populares, a la que adjudican un papel transformador de la vida humana, tanto en la dimensión física como en la dimensión moral de la existencia, que puede ser modificada a partir del mejoramiento de las condiciones sociales y ambientales del hábitat. Según la retórica oficial, la felicidad se simbolizaba con la vida privada —el hogar—, pero emplazado en conjuntos de vivienda pública, y en especial en el chalecito peronista que representaba la adquisición de nuevos derechos y de la democratización del bienestar.

La Capital actuaba como avanzada de la *Nueva Argentina*, y en el discurso oficial estaba ligada a una planificación de construcciones a una escala de guerra, por la cantidad y por la velocidad con que se desarrollaría el programa. Esta configuración pretendería imponer un nuevo orden que reemplazaría al tradicional, luego del quiebre que se manifestó el 17 de octubre de 1945 en Buenos Aires, cuando los sectores populares de los márgenes avanzaron sobre el centro de la ciudad. Para un régimen que se proponía como radicalmente revolucionario, esta imagen era funcional para enunciar la necesidad de la imposición de un orden que descansaba en la armonía social que podía brindar la tercera posición, sobre las bases materiales de una nueva ciudadanía que contara, o que pudiera contar, con vivienda propia. Éste sería el comienzo del discurso acerca de la renovación modernizadora de todos los

servicios públicos para los que también el Estado construiría nuevos edificios y redes de distribución, ya no sólo en las grandes ciudades, sino en todas las regiones a lo largo de todo el territorio nacional.

La segunda hipótesis de este trabajo es que la utopía de forma espacial era a la vez, una utopía tecnológica porque ese orden, a diferencia de la utopía de Moro, no estaba garantizado por la fijeza de la distribución de los espacios, sino que se aseguraba por la renovación e incorporación constante de nueva tecnología, al alcanzar la figura de un país modernizado por los avances que el gobierno proponía en los Planes Quinquenales. Para esto, era necesario contar con habitantes activos y participativos que se adaptaran constantemente a las propuestas de los cambios materiales, sociales y políticos. En ese marco los filmes del corpus presentan campos semánticos novedosos relacionados con las nuevas viviendas y los nuevos recorridos por la ciudad.

Las fuentes principales, para esta investigación, son los noticiarios *Sucesos Argentinos* y, en menor medida, *Noticiero Panamericano* y *Semanario Argentino*. También se estudiaron documentales realizados por arquitectos o urbanistas, locales e internacionales a los que se sumaron docudramas producidos por la Secretaría de Informaciones. Finalmente, se establece un diálogo entre el corpus documental y ciertas películas de ficción seleccionadas.

En un cuadro anexo se detallan los noticiarios y documentales vistos, que integran el acervo del Archivo General de la Nación. Allí se consignan los números de noticiero y fechas de estreno, así como una breve descripción de aquellos que representaban noticias relacionadas con la modernización del habitar.

Son dos las condiciones de producción de estas fuentes fílmicas, por un lado los noticiarios y filmes de ficción nacionales, fueron producidos por empresas privadas apoyadas en el

programa de subsidios estatales que protegía a todas las películas del período. Por otro lado, los documentales y docudramas locales eran de producción estatal, y se realizaban con personal contratado por el órgano de propaganda del Estado o por los estudios cinematográficos que trabajaban por encargo.

Esta tesis se organiza en tres capítulos que intentan dar cuenta de las distintas maneras que, desde el cine, se percibió a Buenos Aires.

En el Capítulo I se analizarán los antecedentes de la propaganda cinematográfica del gobierno sobre vivienda y ciudad, en noticiarios y documentales. Se analizan los aspectos específicos del lenguaje cinematográfico con que esos filmes fueron realizados. Por otra parte, se trazan los antecedentes de las dos líneas en que se dividieron las fuentes para su estudio, la del cine de de “los urbanistas” y la de “los artistas”. En ambos casos, se analizan algunos antecedentes de esas miradas, sobre la vivienda y sobre la ciudad, anteriores al primer peronismo.

En el Capítulo II se aborda la cuestión de la difusión sistemática del habitar moderno y de la planificación urbana a través del cine, que en sus pantallas retoma los debates internacionales y locales, en los términos en que los profesionales los concibieron. En la línea de los filmes que aquí se llama “cine de los urbanistas” surgidos alrededor de los CIAM (Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna), en Europa en 1928, se observan una serie de películas realizadas con el objetivo de difundir planes y proyectos a un público masivo. En el terreno local, este debate internacional se actualizó frente a la “tabula rasa” a la que fue reducida la antigua capital provincial, después del terremoto de San Juan de 1944. En este trabajo se sostiene, siguiendo a Healy, que el peronismo y la planificación comenzaron en este momento.

En el capítulo III se analizan las apropiaciones que hace el cine de propaganda de ciertas representaciones tradicionales en lo que aquí se llama el “cine de los artistas”. Se muestra, en el cine de ficción local (en comedias y melodramas o en versiones atemperadas de las sinfonías urbanas vanguardistas), la modernización del habitar. El cine de propaganda utiliza las estructuras sintácticas y semánticas de esos géneros para promover distintas políticas (en un momento el consumo y la diversión y en otro el ahorro) con recursos similares. Durante el período de estudio, surgen elementos que provienen de la lógica del mercado local y, a partir del Segundo Plan Quinquenal, internacional; así se ve que al final de este período, los documentales sobre la ciudad, a color y en 3D, se acercan a institucionales turísticos de empresas que promueven viajes internacionales. Lejos quedan los documentales y noticiarios de los comienzos del período, que hacían una propaganda teñida de tópicos tradicionalistas, de la utópica *Nueva Argentina*.

Agradecimientos

La finalización de esta maestría ha sido posible gracias al aporte de la beca del programa PROFITE del Ministerio de Educación de la Nación en 2013. Desde su comienzo, este proyecto estuvo radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo *Dr. Raúl H. Castagnino* (FF y L)

Un gran número de personas ha sido fundamental en esta investigación. En primer lugar quiero agradecer a mi directora, Clara Kriger, una guía invaluable para transitar este camino, por sus propias investigaciones en el tema, hasta su minucioso e inteligente trabajo metodológico que permitió la elaboración de esta tesis; y esto es sólo una parte de mi deuda con ella, que es mucho mayor en lo personal. En el mismo sentido, agradezco a Claudia Shmidt, por su calidad humana y porque ha sido, en este proceso, mi guía y referente por la

pasión y el compromiso con que encara su carrera académica, de lo que me beneficié como alumna y como auxiliar en varios de sus proyectos de investigación.

Dentro de la Universidad Torcuato Di Tella encontré un espacio de formación, primero en el Programa de Preservación del Patrimonio dirigido por Fabio Grementieri, a quien profundamente agradezco sus aportes y su colaboración, así como a los profesores que integran la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad, especialmente a Pancho Liernur formador de este espacio y, a la vez, de muchos de mis profesores, entre ellos: Anahí Ballent cuyas investigaciones fueron centrales en mi trabajo, y Adrián Gorelik quien me guió para organizar mis primeras ideas.

Dentro del área de cine e historia, en la que elegí trabajar, agradezco por sus estimulantes clases, a mis profesores Silvia Saytta, Hernán Hevia y Santiago Palavecino. También va mi reconocimiento para Luis Muller, Leandro Losada y Luis Alberto Romero, con quienes tuve oportunidad de discutir aspectos de este proyecto y de recibir sus valiosas orientaciones. Por último, dentro de este espacio académico, agradezco el apoyo y el trabajo docente compartido a la entrañable Lía Munilla y también agradezco a Caro Kogan, porque su lectura crítica sobre mis avances, ha resultado muy valiosa.

Mi reconocimiento va también para los integrantes del Proyecto UBACyT 2014-2016, dirigido por Clara Kriger, por sus aportes inapreciables a mi trabajo: Florencia Calzón, María Eugenia Santiago, Alejandra Rodríguez, Diana Paladino, Diego Ferreyra, Nadia Tranguera y, en especial a Alejandro Kelly y a Cecilia Gil Mariño, por los intercambios y el material que me han facilitado. Dentro de este grupo, mi reconocimiento especial a Silvia Dolinko por su atenta corrección a mis avances y a Elina Tranchini por su valiosa colaboración y su entusiasmo con este tema.

El acceso al material fílmico fue posible por la generosa colaboración de Miguel Ángel Cannone y Mariana Avramo en el AGN, Ricardo Parodi en el Museo Ducrós Hicken, Florencia Luchetti en el Instituto Germani y de Graciela Raponi en la Mediateca FADU.

Para quienes me alentaron y valoraron mis primeras ideas acerca de este proyecto, va mi agradecimiento: el querido Juan Pablo Lattanzi, Irene Marrone a quien también agradezco sus aportes y generosidad para compartir sus investigaciones y a Mariano Mestman por su calidez y generosidad.

Por último, mi reconocimiento afectuoso para mis amigos que tanto me alentaron en este camino y, en especial, para mi familia que me sostiene con amor, alegría y generosidad; toda mi gratitud para Claudio, lector paciente, y para Juan; compañeros incondicionales en todos mis proyectos.

Capítulo I Un nuevo habitar en las pantallas

Introducción

En este capítulo se trabaja la propaganda cinematográfica del gobierno sobre vivienda y ciudad, en noticiarios y en documentales.

Se describen los elementos utilizados para abordar las fuentes. Por un lado, los que caracterizan a los filmes clásicos, según David Bordwell (1996); modelo al que pertenecen la mayor parte de las piezas del corpus; y se toma el concepto de texto fílmico desarrollado por Altman (2000). Luego, se da cuenta de los antecedentes de los dos grupos en que se ha dividido a las fuentes: cine “de los urbanistas” y cine “de los artistas”.

En este apartado se ofrece una síntesis de los hechos y de los agentes que el cine registró en torno al proceso de formación de la *Nueva Argentina*. Así se sigue a Mark Healy (2012) que demuestra cómo, después del terremoto de San Juan de 1944, se configuró un nuevo gobierno, y se ve de qué manera se dio este proceso, a través del cine de propaganda. Se estudia con qué recursos este medio representó y difundió la planificación urbana que implicaba diferentes proyectos para la modernización de la vivienda y de la ciudad. Se da cuenta de los antecedentes de la relación de esta nueva disciplina con el cine, a nivel local.

Finalmente, se desarrolla la hipótesis que considera a la *Nueva Argentina* como una utopía formal Harvey (2007) Según el autor, es la que aseguraría por la forma el desarrollo armónico de la ciudad, con un fuerte control del gobierno de todos los espacios (*polis* = policía). En el marco de la tercera posición, el peronismo encuentra en las imágenes de un heterogéneo territorio que se muestra integrado, a través de un gran despliegue de recursos visuales (mapas, esquemas, tomas aéreas de distintos paisajes, etc.); la metáfora del Estado como garante del orden social, que actúa por medio de la aplicación de la planificación modernizadora en todos los espacios. Las imágenes de la moderna ciudad de Buenos Aires, proveyeron los elementos necesarios para articular un discurso audiovisual en el que se

anticipaba esa modernización. A la vez, los recursos sintácticos de los distintos géneros empleados para configurar esos filmes, sirvieron como potenciadores de los discursos de la propaganda que invitaba a los ciudadanos a participar activamente de este proyecto, que en los enunciados, se mostraba como revolucionario.

La propaganda cinematográfica

Este trabajo nace de la pregunta acerca del papel que el cine ha cumplido en el proceso histórico del primer peronismo. Dentro de las producciones del período, se han elegido las que transmiten la difusión o la propaganda del gobierno sobre el “derecho al bienestar” que, en el discurso oficial, se alcanza con la democratización del habitar moderno.

Con esto se alude a las políticas que promovieron la oferta y la demanda de bienes y de servicios mediante la elaboración de imágenes, de discursos y de estrategias promocionales. Entre ellos es posible mencionar: las viviendas, la generalización del crédito, el aumento de los salarios, las vacaciones pagas. El habitar cambia porque un sector de la sociedad que antes ocupaba un lugar subalterno, ahora encuentra nuevos espacios para actuar como un sujeto social o puede circular de una nueva manera por espacios ya existentes, de los que antes estaba excluido (ciertos teatros, restaurants, comercios, escuelas).

Durante el peronismo, la convocatoria constante que se hizo desde el gobierno a los espectadores de la Capital y del conurbano a apropiarse de los lugares tradicionales, tuvo en cuenta la ajenidad de “los recién llegados”. Los noticiarios y documentales comunicaban que se podían trasladar con tarifas subsidiadas del ferrocarril desde 1948 y que, al llegar al centro de la ciudad, encontrarían espectáculos y ofertas de consumo acordes a su presupuesto (funciones a precios populares en el Teatro Colón, menús ‘para obreros’ en todos los restaurants)¹⁰. Para el

¹⁰ Según Mirta Varela (s/f) la programación de los medios de comunicación en manos del gobierno, siguió un esquema bastante tradicional que pretendía “elevar el gusto popular” a través de la difusión pedagógica de las artes como el teatro, los conciertos, la ópera y el ballet desde el Teatro Colón.

período 1951-1956, la Dirección General de Estadísticas e Investigaciones de la Provincia de Buenos Aires aporta datos que permiten hacer alguna estimación en cuanto a la magnitud del público. En un informe que incluye partidos de toda la provincia, menciona la existencia de 477 salas de cinematógrafos en la que se hacían 147.089 funciones anuales, a las que asistían, en promedio, 384.153.221 espectadores con 122.327 películas nacionales proyectadas entre largos y corto metrajes.¹¹ Este cálculo se duplica al tomar en cuenta que el resto del país tenía una cantidad similar de salas. El público podía conocer todas las ofertas y novedades a través de la exhibición de los noticiarios cinematográficos que era eventual desde 1937 y obligatoria desde 1943, en todas las funciones de más de 800 salas.

El modo de entender el proceso de modernización, iniciado durante las primeras décadas del siglo XX, en el momento en que Buenos Aires alcanzaba una dimensión metropolitana, no tuvo durante el peronismo una sola orientación. La planificación y la realización de las obras públicas estuvo orientada por distintas líneas estéticas y encabezada por diferentes grupos que, de acuerdo a los cambios políticos que se dieron en el período, tenían mayor o menor poder para realizar sus proyectos.¹² Muchos actores, de distinta ideología y provenientes de distintos campos, elaboraron discursos acerca de cuál era el rumbo más conveniente para seguir, primero en la vivienda y luego, en la ciudad. Dentro del campo del urbanismo, los profesionales coincidieron en difundir el discurso sobre la planificación a nivel nacional. Esto surgió en respuesta a las diferencias que se revelaban en las zonas donde se veía un desarrollo autónomo de diversidad de funciones y de marcada desigualdad entre la ciudad y la región.

¹¹ Dirección General de Estadísticas e Investigaciones de la Provincia de Buenos Aires (1951-1956) citado en Marrone y Moyano Walker (2006: XI)

¹² Véase Ballent 2005 Capítulos I y II.

Los proyectos para la reconstrucción de San Juan luego de 1944¹³, dinamizan el campo del urbanismo, se retoman y renuevan debates entre aquellos que, a partir del diseño de la vivienda, proponían crear una *Nueva Argentina*. Según la retórica de la propaganda, esas viviendas son “confortables”, “luminosas”, “higiénicas” emplazadas en ciudades modernas, con espacios para la diversión, el consumo y el acceso a la cultura de todos los ciudadanos. En las zonas urbanas, a las viviendas se suman: escuelas, aeropuertos, aeroparques, colonias y hoteles de vacaciones.

Estos proyectos urbanísticos, realizados según estándares propios de los sectores medios y medio-altos de la sociedad, se organizaban bajo premisas de división de tareas y de espacios, ajenas a las costumbres de los sectores populares. Los destinatarios de estas políticas, acostumbrados a habitar según sus valores y necesidades, provenientes de ámbitos rurales o de viviendas que permitían complementar su economía con espacios para trabajar o cultivar, veían en el cine el proceso de construcción de estos nuevos barrios con viviendas muy diferentes de aquellas que conocían.

Es posible pensar que el cine de propaganda intentaría, entonces, orientar la mirada y promover la aceptación de esta propuesta transformadora. En las pantallas, los espectadores habrían encontrado que las imágenes les ofrecían un espacio virtual para proyectarse. Esto nos lleva a preguntarnos ¿A qué repertorio iconográfico se recurrió? ¿Con qué recursos del lenguaje audiovisual se intentó incluir a los espectadores? ¿Cambian las propuestas estéticas según quienes producen los textos?

Prensa filmada

¹³ Se presentaron numerosos proyectos para su reconstrucción, que iban desde propuestas vanguardistas hasta la inspirada en el modelo decimonónico británico de la “ciudad jardín”, para más detalles véase Mark Healy (2012).

Con respecto a nuestra reciente conversación telefónica, mucho nos agradecería discutir con su honorable gobierno una campaña de noticias y publicidad destina[da] principalmente a fomentar el intercambio entre Argentina y los Estados Unidos, pero también a expandir la industria de turismo y fomentar en los Estados Unidos la diseminación de informaciones relativas al progreso económico y social de la Argentina y la importancia que ello tiene para el bienestar y la seguridad del pueblo norteamericano. Esta es la política del “Buen Vecino”.

Esto es, en forma substancial, un problema que cae dentro de lo que en este país llamamos “Relaciones Públicas”.

(...) Según se explica más adelante, nosotros no hacemos esta propaganda por medio de carteles publicitarios que se cobran, sino a través de material noticioso editorial que creamos y diseminamos entre la prensa, las revistas, los teatros, los cines y la televisión de los Estados Unidos.

Por este método, el público de los Estados Unidos nunca se da cuenta de que lo están sometiendo a propaganda.¹⁴

Desde 1915 con el *Max Glücksmann Journal* comienza la prensa filmada, de exhibición variable, que muestra noticias sobre Buenos Aires. Entre ellas, se destaca un noticiario de 1924 que propone un recorrido por la ciudad, con vistas aéreas en el comienzo, a las que siguen otras a escala peatonal o vehicular para mostrar su modernidad. Es un documental institucional, similar a los que se filmaban en la época, sobre las exposiciones de ganadería e industria o sobre empresas. En 1920 surge el *Film Revista Valle* de frecuencia semanal. En 1928, Valle filma un documental de *La obra del gobierno radical*, que se considera un importante antecedente de los documentales que se realizarán durante el peronismo, también cobra especial interés para este trabajo porque tiene una secuencia destinada a la vivienda y a la renovación urbana¹⁵. Allí aparecen imágenes de algunas de las viviendas construidas por el Estado durante la presidencia de Yrigoyen, la figura del líder benefactor rodeado por sus seguidores y los términos “pueblo” y “oligarquía” como elementos del discurso político que permite construir la identidad partidaria.

¹⁴ Carta dirigida al Embajador argentino en Washington, Dr. Hipólito Paz, fechada el 6 de julio de 1954, por el Sr. Richard Wright, vicepresidente y tesorero de la firma Hamilton Wright Organization Inc. dedicada a la publicidad, relaciones públicas y *advertising*. AGN intermedio, caja 14, Comisión 21.

¹⁵ Eran viviendas colectivas construidas por la Comisión Nacional de Casas Baratas. También se mostraban conventillos, calles de barro y el suburbio para señalar que esos eran los espacios sobre los que las políticas del gobierno habían actuado y seguirían haciéndolo para erradicar las malas condiciones de la vivienda.

Con el comienzo del Estado de Bienestar, después del crack de 1929, se produjo una identificación entre información y propaganda al servicio de los Estados a nivel mundial. El interés del Estado, por controlar los medios de comunicación de masas, tenía su correlato internacional en el uso que hacen del cine gobiernos como los de Roosevelt, Hitler o Stalin. En esos años, en Argentina, se da un debate que tiene como resultado un conjunto de leyes y de proyectos de marcado intervencionismo estatal.

Tal como señala Kriger, la propaganda política tuvo su mayor desarrollo a partir de los años treinta. Existían producciones fílmicas financiadas por oficinas estatales con el propósito de difundir actividades o políticas de las administraciones de turno. Las producciones de John Grierson en Gran Bretaña con fines ideológicos y pedagógicos son un referente obligado para los cineastas locales.¹⁶ En los Estados Unidos, también el gobierno de Franklin D. Roosevelt, en la década de 1930, financió campañas mediáticas para informar acerca del *New Deal* que, a partir de 1935, se materializaron en una serie de cintas conocidas como los filmes *of merit* con la producción y dirección de Pare Lorentz como su principal representante. Según Bill Nichols (2001) estos documentales surgen en el momento en que se quiere fortalecer la concepción de un Estado Moderno y movilizar y persuadir al público para promover su participación en un estado-nación unificado. En sintonía con estas ideas, en nuestro país, se forma la Comisión Nacional de Monumentos y Lugares Históricos que, con dirección del arquitecto Mario Buschiazzo realiza documentales producidos por *Sucesos Argentinos*, entre otras empresas, como medio para difundir el patrimonio local y de preservar la memoria edilicia del país.¹⁷

¹⁶“Grierson, junto a sus discípulos, filmó documentales para la *Empire Marketing Board* hasta 1933 y, luego, para la General Post Office. En 1939 fue el primer comisionado de la *National Film Board of Canada*, donde se centró en la producción de filmes con fines propagandísticos de la Segunda Guerra Mundial” (Kriger, 2009: 109-110). Entre las piezas realizadas por el director y su equipo, en relación con las condiciones de la vivienda popular o con la planificación urbana se destacan: *Housing problems* (Elton, Anstey, 1935), *Builders* (Jackson, 1942), *Land of Promise* (Rotha, 1946) y *A Plan to Work On* (Mander, 1948).

¹⁷ Ver Anexo.

En esta tesis, se trabajan los noticiarios cinematográficos como principales fuentes primarias¹⁸. Estas fuentes presentan una dificultad para el análisis ya que no hay documentación estadística acerca del número de salas y de espectadores que los veían y tampoco existen reseñas críticas, ni registros de qué número de noticieros acompañaba a cada película. Sí se sabe que eran de exhibición obligatoria y gratuita, que se emitían con una frecuencia semanal y que duraban, aproximadamente, de siete a ocho minutos. Si bien pertenecían a empresas privadas, sus contenidos estaban al servicio de la voz oficial en la difusión de sus políticas de gobierno. La incidencia de los noticiarios no puede ser medida, entonces, en número de espectadores sino en repercusión sobre la opinión pública, que luego se hace visible en el espacio del público, sin duda con una temporalidad e intensidad diferentes.

Como ya se señaló, la Subsecretaría de Informaciones y Prensa (SIP) reglamentó la obligatoriedad de la difusión de las políticas nacionales en los cines. Esta Subsecretaría, actuaba como estructura de enlace entre todas las dependencias del gobierno, coordinando la información interna y su distribución en los medios, así como las intervenciones de propaganda directa. Más tarde, durante el gobierno de Juan D. Perón se consolidó un modelo comunicacional, en que periodismo y medios se involucraron en la promoción y difusión de las obras de gobierno. Fue decisivo el rol que jugó en este sentido Raúl Alejandro Apold, quien asumió en 1947 la Dirección General de Difusión y en 1949 la Dirección de la SIP, impulsando la cadena de diarios y de radios para que se constituyera en la práctica, un monopolio de la información.

El peronismo hizo un manejo inédito de la imagen. Detrás del aparato propagandístico está la figura de Apold como ‘autor’ y una gran agencia fotográfica (ALEA) con un plantel de veinticinco fotógrafos que registraba cada detalle como si se tratara de un set de filmación,

¹⁸ Se trabaja solamente con los números que se encuentran en el repositorio del Archivo General de la Nación, Sección de Audio y Video, que no tiene la colección completa y, por eso, hay saltos en las fechas. En un Anexo se detallan los contenidos de los que presentan noticias referidas a otras ciudades del país o del exterior.

(Claudia Soria, citado en Varela, 2006: 3). Apold, periodista de profesión, trabajó en el diario *Democracia*, y en Argentina Sono Film y pudo trasladar rápidamente esta experiencia al escenario político. La estrategia de fomento de la propaganda cinematográfica en desmedro de la gráfica, se dio según Marcela Gené ([2005] 2008) desde 1951 con la reducción de afiches en la vía pública para que no rompieran con la armonía general de la ciudad, ni atendieran contra la limpieza natural, ni contra la propiedad privada. El uso de afiches debía circunscribirse a circunstancias especiales mientras que los cortos cinematográficos ofrecían, según Apold, posibilidades ilimitadas de “inyectar motivos difusores”. En un discurso pronunciado ante los gobernadores el 16/4/1953 Apold decía:

Ningún espectador “cierra los ojos” para no ver determinada escena; la podrá mirar con mayor o menor voluntad de compenetrarse, pero en última instancia la mira *siempre*. En un recinto cerrado y a oscuras la vista va inexorablemente hacia la luz, sin que haya voluntad capaz de evitarlo. (...) los “cortos” no razonan; presentan el hecho desde una perspectiva emocional, sintetizándolo y no razonando sobre su desarrollo total. Esta observación que es consecuencia de nuestra experiencia y sentido del criterio (...) demuestra la interdependencia de todos los medios difusores y la necesidad de coordinarlos en su conjunto, es decir, en su versión gráfica, escrita, animada auditiva. (Citado en Gené [2005] 2008:52).

Durante el peronismo, se mantuvo la obligatoriedad de exhibición de los noticiarios en las salas cinematográficas y en 1948 se excluyó de las salas toda publicidad comercial¹⁹. Esta voluntad de hegemonizar la opinión pública, y de crear un clima de aceptación de las medidas oficiales, se promueve a través del subsidio gubernamental a los principales noticiarios privados: *Sucesos Argentinos* y *Panamericano*, en los que impera la visión oficial de los

¹⁹ “Visto el hecho comprobado que en las salas cinematográficas se ha generalizado la práctica de intercalar durante el desarrollo de los programas de propaganda comercial bajo la forma de placas fijas, film de corto metraje o dibujos animados, con fines exclusivamente lucrativos, desvinculados en absoluto con la finalidad cultural y recreativa del espectáculo.” Dirección General de Espectáculos Públicos, Resolución 31/1/1948. AGN Intermedio, Caja N° 26, Comisión N° 21.

hechos. Con el avance de las políticas de gobierno y por la supresión de los medios opositores²⁰ se creó la antinomia peronismo, que en el discurso oficial se vinculó con lo “argentino”, frente al antiperonismo que se relacionó con la resistencia antinacional. Solamente en los últimos meses del gobierno, después del bombardeo de junio de 1955, Perón abrió una brecha de libertad para los medios opositores. Esto provocó la caída de Apold, ante los fuertes reclamos para que finalizaran las medidas con que se protegía el cine nacional, y la obligatoriedad de la propaganda en los cines.

Del mismo modo, cuando cayó el peronismo, después de 1955, el nuevo régimen prohibió mencionar el nombre de Juan D. Perón y de Eva Duarte, los noticiarios rápidamente cambiaron de signo y pasaron a denominarlos “los depuestos” y se eliminó sistemáticamente la documentación producida durante el período, se demolió la residencia presidencial y se intentaron borrar las huellas de la iconografía que el régimen había creado.

En cuanto a su valor como agentes históricos, los noticiarios y documentales mostraron un alto valor instituyente. Su circulación estuvo asegurada por una amplia difusión a través de los cines comerciales, en el ámbito de las corporaciones y de instituciones privadas y estatales tales como embajadas y ministerios, ferias, escuelas, dentro y fuera del país. Sus ediciones se proyectaban cuatro veces al mes en las salas de cine de toda la nación.

El texto fílmico: leer la ciudad en la pantalla

Las fuentes seleccionadas para este trabajo son, en mayor medida, noticieros y documentales y, en menor proporción, películas de ficción. Para estudiar el tema del habitar moderno en la representación cinematográfica del período, se han considerado las fuentes como

²⁰ En 1951, con la expropiación del diario “La Prensa” a la familia Gainza Paz y posterior entrega del diario a la CGT se eliminó la prensa opositora en todo el país.

textos según la lectura que propone Rick Altman: semántico-sintáctica-pragmática (2000:288-304), en tanto son imágenes elaboradas para comunicar, que pueden ser estudiadas en base a una teoría general del significado.

Los elementos semánticos pueden ser: temas, tramas en común, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles. Dentro de los aspectos sintácticos se puede enumerar: la estructura de la trama, las relaciones entre personajes o el montaje de imagen y de sonido. Los aspectos pragmáticos comprenden, más allá de las propuestas de los distintos agentes que intervienen en su realización; el uso que se hace de los textos. Aunque este último aspecto será el menos desarrollado, dado que el objetivo de este trabajo es estudiar la tradición iconográfica y discursiva en sus permanencias y cambios, más que la circulación o recepción de la misma.

La mayor parte de las películas que se analizarán responden al modelo clásico en el que, según sostiene David Bordwell (1996) habría una preceptiva que prepara al espectador para recibir la narración de acuerdo a lo esperable para cada género. Así se forma un conjunto de expectativas e hipótesis que los espectadores llevan consigo al cine y de lo que aceptan como verdadero o verosímil. Este proceso, que en el cine clásico algunos críticos llaman “transparencia”, se logra, según Bordwell, a través de un cuidadoso manejo de los recursos sintácticos que hace el cine clásico “Es un cine ‘realista’ en sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico). Intenta ocultar su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa ‘invisible’, (...) la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades; y (...) posee un atractivo emocional que trasciende clases y naciones” (1996: 4). Finalmente, el autor observa que por el montaje, se unen los planos a través de la música incidental, que fluyen con suaves transiciones ópticas (fundidos, cortinillas, sobreimpresiones y –ocasionalmente– cortes).

En este trabajo, se verá cómo, entre las películas analizadas, se instala por repetición o mediante la estetización de acciones y de escenarios, un sentido común acerca de lo deseable o de lo posible para ciertos sectores de lo que antes les estaba vedado. A través de los esquemas, las normas del estilo no sólo imponen su lógica sobre el material, sino que provocan que el espectador realice actividades concretas. En el modelo clásico, subyace un pacto de recepción con una serie de operaciones que se espera realice el espectador. Esto se ve en la clasificación de películas que hace la Subsecretaría de Informaciones durante el peronismo: crea dentro de los documentales una sección a la que llama “Realidades”, o en los noticiarios de la época cuando una placa titula “actualidad”. El espectador se predispone, desde esa orientación, a hacer una lectura genérica de lo que va a ver y desde allí construye lo que para él es real o imaginario.

Documentales y docudramas

Durante el primer peronismo, el Estado produjo documentales²¹ y docudramas de difusión de políticas y de propaganda oficial. En esta línea también, se elaboraron los noticiarios de la época que, si bien eran de producción privada, transmitían el discurso oficial. Los documentales ya han sido estudiados por Clara Kriger (2009) y, siguiendo su análisis, se rescatarán aquí dos tipos: los que informan o transmiten políticas públicas (v. gr. el docudrama *Nuestro Hogar* y el documental *Obras del Plan Quinquenal 1947-1952*) y los que promueven valoraciones sobre lo existente o sobre los proyectos (v. gr. el docudrama *Una nota de ahorro* o el documental *Una casa para Juan López*).

La diferencia entre documental y docudrama es que el primero presenta una forma y un contenido que, por convención, se acepta que documenta una realidad existente, no preparada

²¹ Fue el cineasta y crítico británico John Grierson quien, en 1922, al ver *Nanook, el esquimal* de Flaherty, acuñó el término ‘documental’. Ni el noticiero ni el documental estaban contruidos plenamente como géneros en las primeras décadas del siglo XX en el extranjero ni en la Argentina (Barnouw, 1995 citado en Marrone, 2003)

para ser filmada, mientras que el docudrama tiene una forma ficcional y un contenido documental. Esta ficción se realiza utilizando los recursos de los filmes no documentales (se filma en sets, con personajes, acciones y diálogos inventados). Los docudramas juegan con los límites nunca ciertos entre ficción y documental, a través de la reconstrucción, reescenificación o reinterpretación. Los guiones de estos filmes abandonan la pretensión de captar un trozo de la realidad a través de una metodología que garantiza una supuesta objetividad, para recorrer otro camino, el de instaurar una verdad con pretensión de ser única y excluyente por voluntad de la instancia enunciativa. (Kriger, 2009: 116)

Durante el peronismo, el cine muestra las obras nuevas y los proyectos como íconos necesarios para articular el mensaje en el discurso acerca de la planificación. A medida que el gobierno avanza, hace un uso cada vez más hegemónico de los canales y el cine —especialmente el de los noticiarios y de los documentales—, se transforma en un medio privilegiado para acceder a la ciudad desde el recorte y con la guía del dispositivo fílmico estatal. Estas películas, a través de la voz *over* orientan a los espectadores sobre lo que pueden encontrar en la ciudad y promueven su aceptación. También moldean una visión más vertebrada de la Capital con el resto del país e insertan los problemas y temas locales en una dimensión nacional.

Los planes de gobierno para intervenir en la ciudad, que desde el discurso oficial tienen como base la democratización del bienestar, surgen a partir de la satisfacción de la necesidad de la vivienda. A partir de 1944, la vivienda pasó a ser considerada la base de la reorganización social hasta el punto de enunciarla como un derecho del ciudadano de la *Nueva Argentina*. Los discursos y las imágenes que se generaron en torno a su implantación y diseño (desde las soluciones más conservadoras hasta la modernidad más radical) fueron un correlato de los vaivenes políticos y de los debates estéticos que el cine ayudó a configurar y a difundir. Urbanistas, arquitectos, artistas, periodistas, políticos fueron alguno de los agentes de la utopía

que apelaron, a través de la pantalla, a los espectadores para que completaran el circuito de la comunicación y la *Nueva Argentina* comience a tomar forma.

Habitar un espacio de esperanza

El cine de propaganda de la época no sólo orientó un modo de decodificar visualmente la realidad construida sino que, con su presencia masiva en el espacio urbano, operó como actor fundamental, al convertirse en una caja de resonancia en la difusión de la cultura moderna del habitar para los sectores subalternos. El cine fue el dispositivo cultural que puso a disposición de los espectadores una cantidad de representaciones que referían a diversos campos —científicos, políticos, informativos, documentales—, así como difundió bienes y servicios disponibles, imágenes que no podían ser vistas por tan vasto público por otros medios.

Las imágenes proponen entonces, la salida del mundo personal hacia un nuevo espacio, más pleno, que despierta a la auténtica vivencia del tiempo, revelado en el caminar y en la adquisición de experiencias en el exterior de la casa²². La utopía concreta surge así a partir de estas imágenes que estimulan la mente y el cuerpo por el reconocimiento de una nueva potencialidad del espacio. El espacio no es lo dado, de una vez y para siempre, sino que se articula en la comprensión que el hombre adquiere de la *extensión* sobre la cual despliega su *acción*. Esto implica que la persona es *sujeto y agente* a la vez que establece las *relaciones* pertinentes, a través de las imágenes que ve o que imagina, a fin de asegurar su instalación en el mundo.

El aspecto utópico de las imágenes es lo virtual en tanto que, que según E. Bloch en *El principio esperanza* (1977), presentan una apariencia que es vicaria de lo que los objetos

²² “Mientras que la palabra ‘casa’ parece adecuada para aludir a un universo de experiencias, recuerdos y afectos, el término ‘vivienda’ remite a acciones estatales y decisiones de gobernantes o técnicos.” (Ballent, 2007:413)

representados aún no han llegado a ser pero que alcanzarán en el futuro, mediante el trabajo. Los noticiarios cinematográficos al mostrar cómo las prácticas sociales determinan los espacios para su realización y, a la vez, el modo en que los ámbitos conformados como espacios especializados, influyen sobre éstas, no sólo refieren una imagen de la vida social en el espacio habitado, sino que también, de alguna manera, construyen la ciudad y participan activamente de su transformación material.

El noticiario emplea imágenes miméticas, propias del cine clásico y, a través de la representación realista, promueve la comprensión de la experiencia con su puesta en acto a través de “tipos”: la madre, el padre o los niños de la familia trabajadora. Ellos expresan lo característico y significativo, que sirve como instancia ejemplar. En la pantalla, los espectadores verían la pre-apariencia de lo que podría llamarse la ciudad utópica *concreta*, la que según Bloch, es representada primero en imágenes, y luego permite elaborar un horizonte de esperanza, un “horizonte utópico concreto”, para percibir una pre-apariencia de lo que luego se convertirá en algo real.

Esto, según Bloch, promueve la identificación de los espectadores a través de situaciones verosímiles. Por otra parte, al recurrir a un repertorio de imágenes tipificadas, presentadas a través de los recursos estetizantes del cine clásico, se difunde una cultura del habitar que actúa a la manera de una “representación perfecta en el mundo, [como] lo ejemplificador y paradigmático”. La comunicación a través del lenguaje audiovisual conecta al discurso con lo artístico. Y es este aspecto, según el autor, lo que potencia al ideal utópico transformándolo en un laboratorio de posibilidades infinitas. “Así el arte sirve como percepción de la libertad futura” (Bloch, 1977).

En este caso, el espectador es convocado por el gobierno para crear formas materiales con un potencial transformador geográfico e histórico que contribuirá a sustentar la producción de nuevos espacios utópicos, “espacios de esperanza” (Harvey, [2000]2007). Para este trabajo

resulta muy productiva la figura del “arquitecto insurgente” que el autor elabora: “(...) vernos a nosotros mismos como arquitectos de nuestros propios destinos y fortunas, es adoptar la figura del arquitecto como metáfora para nuestra propia mediación, mientras avanzamos, construimos y reconstruimos efectivamente nuestro mundo vital” (Harvey, [2000]2007:230) El arquitecto insurgente debe investigar las potencialidades de cambio que existen, no sólo en sí mismo, sino también en el mundo que habita, y eso lo puede lograr si los medios le brindan las herramientas necesarias:

El acceso a la información a través de los medios de comunicación, desempeña un papel importante en la forma en que esperamos comprender y cambiar el mundo. (...) el arquitecto puede (y de hecho debe) desear, pensar y soñar con la diferencia. Y además de la imaginación especulativa que necesariamente despliega, tiene a su disposición recursos críticos (...) con los que generar visiones alternativas (...) [uno de ellos] el pensamiento utópico. Los esquemas utópicos de forma espacial abren típicamente la construcción de la persona política a la crítica. (...) Esta reorganización propuesta (incluidas sus relaciones sociales, sus formas de trabajo reproductivo, sus tecnologías, sus formas de provisión social) posibilita el establecimiento de una conciencia radicalmente distinta (de las relaciones sociales, las relaciones de género, las relaciones con la naturaleza, según sea el caso) junto con la expresión de diferentes derechos, deberes y obligaciones basados en formas colectivas de vida. (Harvey, [2000]2007:271-2)

Los espectadores de los filmes podrían alcanzar nuevos valores y objetivos en el momento “teleológico” así como “utópico” del pensamiento reflexivo, según sostiene Harvey en *Espacios de esperanza* ([2000]2007). Estos valores, no son impuestos como abstracciones universales desde el exterior, sino que los espectadores llegan a ellos mediante un proceso vivo, inserto en forma de praxis y de juegos de poder que van unidos a la exploración de esta o aquella potencialidad (tanto de ellos mismos como del mundo que habitan). El concepto de hábitat resulta así un concepto sistémico, que integra una unidad de elementos diversos. Se

manifiesta en un sitio o territorio a través del equipamiento (infraestructura y servicios) como también en los modos en que se emplean, las acciones o procesos que se despliegan para reconocer, imaginar o configurar el espacio.

Entonces, se intentará ver, por un lado, qué elementos se pusieron en juego, entre lo registrado y lo proyectado, y cómo es posible pensar que los espectadores sintieron que estos filmes los interpelaban. Por otro, se analizarán los discursos que se articularon alrededor de esas producciones, quiénes los enunciaron y con qué finalidad lo hicieron.

El derecho a la vivienda

Desde las primeras décadas del siglo XX, el poder político concebía a la vivienda como una herramienta para la integración, una manera de alentar el ahorro, la disciplina y el orden entre los trabajadores. En su versión más igualitaria, también se reconocía a la vivienda como una necesidad. Diversos agentes intervinieron en su materialización como El Hogar Obrero, la Comisión Nacional de Casas Baratas, entidades católicas dedicadas a la caridad, entre otras. El Estado coordinaba o supervisaba sus acciones y consideraba a la vivienda popular un medio para lograr legitimidad política o social, o para justificar la exclusión de quienes no la alcanzaban.

Desde que Perón ocupa su cargo en le Secretaría de Trabajo, se integra a un gobierno que busca cambiar dos imágenes de la década de 1930 (cuando Buenos Aires se modernizaba en un movimiento que, a la vez, reforzaba un orden político excluyente): la que se desprende de la historia política y la que lo hace de la historia económica. Es así que la cuestión de la vivienda jugó un rol central en este cambio y en la carrera de J. D. Perón desde este momento en más.

El noticiero de *Sucesos Argentinos* N° 247 (1943) expone el concepto sobre la vivienda “económica” hegemónico para este momento. En una noticia sobre la “Exposición Nacional e

Internacional de Ganadería”, un fragmento menor lo ocupa la muestra de un *stand* que ofrecía un nuevo material: el “suelo cemento”, es decir, según anuncia el locutor “una mezcla de nueve partes de tierra y una de cemento Portland” que podría brindar un material resistente para construir, desde bebederos de animales hasta casas. El material era el resultado de las investigaciones del Instituto Argentino del Cemento Portland, que “así encara los problemas de interés nacional”.

Esta manera de entender la vivienda, resumía la injusticia social a la que Perón se proponía poner fin. En 1944, cuando era titular de la Secretaría de Trabajo y Previsión declaró:

La vivienda no es una prebenda del hombre que puede disponer de medios, sino uno de los derechos elementales del hombre del pueblo (...) [y prometía la construcción masiva de viviendas para] que cada argentino de nuestra generación pueda decir con orgullo a sus hijos en su legado: ‘Esta casa que les doy es un pedazo de la *Nueva Argentina*’ (M. Healy, 2012:153).

Es importante señalar, que estas preocupaciones no eran sólo locales y se cristalizaron, a nivel global, en la Declaración Internacional de los Derechos Humanos de 1948, que Argentina suscribió en diciembre de ese año. El artículo 25 sostenía:

1. Toda persona tiene derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure, así como a su familia, la salud y el bienestar y, en especial, la alimentación, el vestido, la vivienda, la asistencia médica y los servicios sociales necesarios; tiene, asimismo, derecho a los seguros en caso de desempleo, enfermedad, invalidez, viudez, vejez u otros casos de pérdida de sus medios de subsistencia por circunstancias independientes de su voluntad. (Citado por Harvey, 2007: 111)

La Declaración establecía además, que los trabajadores debían ser tratados con dignidad y que se les debía pagar un “salario digno” que les garantizara una seguridad económica mínima y un acceso adecuado a las oportunidades de vida. “La fuerza de esta Declaración es

que reúne la escala universal y la microescala del cuerpo a la vez”, Harvey, ([2000] 2007). El autor también advierte que la aplicación estricta de estos derechos implicaría transformaciones masivas, y en algunos sentidos, revolucionarias de la economía política del capitalismo. (...) “Esto supondrá discusiones intensas y a menudo irreconciliables, especialmente cuando los derechos se contradigan entre sí o, más significativamente, establezcan precedentes contrarios al funcionamiento del capitalismo de mercado.” (Harvey, 2007: 110).

Con el Primer Plan Quinquenal se sancionó la reforma a la Constitución (1949) que garantizaba, entre otros, el derecho a la vivienda, al trabajo, a la jubilación y a un salario digno. Ahora bien, ¿cómo se apropió el cine de la propaganda de los recursos que proveían los textos fílmicos? ¿Qué valores intentaron instalar estos discursos en el momento de elaboración de la identidad partidaria?

La formación de la *Nueva Argentina*

Un noticiario Panamericano²³, dedicado por completo a desarrollar el tema de la *Justicia Social*, da cuenta de esta concepción. En el comienzo, el título con la placa de presentación, se sobreimprime sobre una imagen de la alegoría de la Justicia de rasgos y vestimenta aborígenes que presenta los atributos característicos: ojos vendados y porta la balanza y la espada. Luego, se ve un mapa de la Argentina, en el que se desarrolla de manera gráfica, el organigrama de la Secretaría con sus respectivas delegaciones que son los órganos de ejecución de las medidas derivadas de la Justicia Social: vivienda, atención a los ancianos, educación, acuerdos de paritarias, entre otras. En la organización del relato audiovisual, cada uno de estos temas está ilustrado con fragmentos de otros documentales y de noticiarios. La voz del locutor, articula las imágenes y organiza los fragmentos.

²³ Número especial producido por Argentina Sono Film y Noticiario Panamericano, de la *Serie Realidades Argentinas*, s/f.

La vivienda ocupa la primera parte de este noticiario y es ésta la que se analizará. En el comienzo, a través de planos generales, se muestran los ámbitos en que viven los peones rurales: abrigos, casas de adobe o en ranchos. La voz *over* dice:

Y así vivía el pueblo trabajador en la riquísima República Argentina. (...) Hombres del campo nuestro que desde el arado contribuyeron al enriquecimiento de las grandes ciudades donde se gozan de las comodidades que muchos de ellos no habían visto nunca.

Así se instala el tema: la injusticia que enfrentan estas personas que, a pesar de sostener con su trabajo a la ciudad, no gozan de una vivienda digna como las que existen en las zonas urbanas. El relato se construye según el modelo clásico, lo que se manifiesta en la recurrencia al género: el documental que pretende esgrimir un discurso objetivo al emplear imágenes registradas de la realidad y además, presenta la información con una fuerte marca melodramática. Esto se advierte en los adjetivos que se emplean para calificar las condiciones de injusticia en las que vivían los habitantes del interior y en el tono de la voz del locutor que los enuncia: *el norte carne del propio corazón de la Patria (...) legiones de nativos sin otro crimen que el de la entrega de sus brazos a la fructífera transformación de la tierra. (...) desheredados (...)*. Lo melodramático también se evidencia en la construcción temporal, que articula el discurso sobre la realidad y que pretende orientar su interpretación. Esta concepción se plasma, en todas las producciones de la propaganda de la época: primero se describe un período anterior al peronismo en el que priman los disvalores (aquí la injusticia), que es superado por la intervención estatal, en el presente, que establece los valores (justicia). En el caso del noticiario que se analiza, al comienzo se describen las condiciones precarias de las viviendas, el locutor dice: *Así vivían en sus oscuras cuevas casi con la vergüenza de vivir y con sus hijos argentinos pero desheredados de la mano de Dios y de las injustas manos de los hombres. Allí sin agua y sin pan, una perpetua vida de castigo*. Esta descripción se hace sobre

planos generales de personas muy pobres, algunas descalzas y con muy poca ropa, mostrados en distintos ámbitos: a través de planos de situación del exterior de viviendas muy precarias hasta en cuevas improvisadas con las cañas de la cosecha. Cuando se da cuenta de la falta de agua se ven planos de chicos con baldes que sacan agua de una acequia o zanjón excavado en la calle. La cámara registra en planos generales los cuerpos de los trabajadores, que en su mayoría tienen rasgos aborígenes, en los ámbitos de trabajo, en los obradores el día de pago o en ranchos.

Los aspectos negativos se relacionan con los gobiernos anteriores que ignoraban la realidad en la que vivían los más pobres, la voz *over* señala: *en la gran Buenos Aires a pocas cuadras o metros de la llamada Casa de Gobierno y del llamado Palacio de las Leyes*. Las malas condiciones de la vivienda se presentan como consecuencia del modo en que concebía el gobierno anterior al rol estatal: inactivo y por eso victimario. Según Karush (2012), este sería uno de los resortes que el poder usó para movilizar los sentimientos de este sector acostumbrado, por el radioteatro, el folletín y el melodrama cinematográfico a percibirse en el rol de la víctima. A continuación, se abandonan las locaciones del interior del país y se ubica la acción en Buenos Aires. Se muestra un plano contrapicado de la torre y del reloj del Palacio de la Legislatura (lugar donde funcionaba la Secretaría) y la voz *over* señala: *Así vivían hasta ayer, un ayer que nació con este siglo, y cuyos rastros se barren en nuestros días. Pero la Justicia Social al rescoldo de una nueva política de gobierno y de vida, levanta para el pueblo, una nueva casa de fraternidad, de igualdad de concordia. (...) la Secretaría de Trabajo y Previsión*. Se hace una breve síntesis histórica de las malas condiciones de la vivienda para los sectores más bajos. Se muestran planos generales de conventillos de comienzos del siglo XX, con personas vestidas con ropa de época para llegar al pasado inmediato en el que se muestran ranchos en asentamientos de emergencia y a sus habitantes vestidos con ropa actual. Luego se explica la función de la Secretaría de Trabajo, a través del discurso del locutor que se ilustra

con un mapa del país en el que se superponen puntos que muestran el alcance de este organismo burocrático, que abarca todo el territorio. La mayor parte de los destinatarios de las nuevas políticas eran familias de la clase obrera que, según estadísticas de 1937, sólo en Buenos Aires, en un 60% vivían en una misma habitación (James 2010: 20) y que hasta ese momento habían soportado, sin ayuda del Estado, los problemas de la rápida urbanización.

Finalmente, se muestran en el presente del relato, a través de planos generales, viviendas construidas dentro del Primer Plan Quinquenal. El locutor dice: *Se implanta un nuevo concepto humanitario en materia de vivienda. Barrios enteros de casas saludables con derecho al beneficio inembargable del sol y de la alegría.* Mientras muestra planos generales de los nuevos barrios construidos por el gobierno: de chalets con espacios verdes en los que hay chicos que juegan y adultos que los miran complacidos. Un grupo de hombres trabaja en la remoción de la tierra para construir una vereda, otros están en los jardines de las puertas de sus casas y otros cuidan a los chicos en un espacio de juegos. Son los “tipos”, aquellos en quienes los espectadores que todavía no fueron alcanzados por los beneficios de la política de vivienda, se van a transformar cuando los reciban. ¿Por qué explicar que el personaje que puede vivir allí tiene más oportunidades de ser feliz? ¿Por qué necesitaban repetir muchos docudramas y noticieros locales e internacionales la alegría de los obreros que accedían a la vivienda, la salud, etc.? Es posible que estas propagandas también estuvieran diciendo algo sobre el cambio de pautas culturales que se requerían para beneficiarse de estas políticas estatales, o mejor dicho es posible que quisieran convencer a un determinado público sobre la necesidad de operar esos cambios. Estas imágenes configuran el campo visual, con el registro de lo construido, que todavía no es suficiente para todos. El diagnóstico de la falta de vivienda, o de las precarias condiciones de trabajo se elabora con el recorrido por el interior del país, la solución la planifica el gobierno desde Buenos Aires, y desde la sede de la Secretaría de Trabajo. Los espectadores, con su imaginación utópica concreta, deberían completar, según el

anhelo de la propaganda gubernamental, el fuera de campo con las imágenes proyectadas que promuevan su identificación con aquellos que ya ocupan las nuevas viviendas, como parte de una *Nueva Argentina*.

El cine de los urbanistas

Como ya se señaló el proyecto arquitectónico moderno, nació alrededor de los CIAM (Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna) en 1928 y se difundió, entre otros medios, a través del cine producido por arquitectos y urbanistas, con una larga serie de películas realizadas por profesionales europeos y americanos con el preciso objetivo de contribuir al debate disciplinar y de sostener una teoría específica para el proyecto de la vivienda y de la ciudad.

En las primeras décadas del siglo XX se intentaron mejorar las condiciones del habitar en Buenos Aires, ya sea desde la construcción de viviendas populares, la provisión de mercaderías a través ferias francas en los barrios o de la ampliación de servicios urbanos básicos, como el transporte, la luz o el gas. En esta época se diseñaron planes que intentaban controlar la expansión con calidad de la ciudad, que crecía a partir de la autoconstrucción de unidades de uno o dos pisos, sin demasiado control o regulación estatal. Lo cierto es que el poder municipal era escaso, producto de una muy baja profesionalización y burocratización del aparato estatal municipal.

Para responder a esta necesidad, Carlos María Della Paolera²⁴ logra crear una oficina dedicada a la especialidad dentro del gobierno municipal en 1932 y desde entonces es considerado el fundador del “urbanismo científico” en nuestro país. Conferencista, escritor de

²⁴ Carlos María Della Paolera, ingeniero civil y urbanista participa en 1920 como delegado del Centro Argentino de Ingenieros en el Congreso de la Habitación organizado por el Museo Social. A través de esta institución se vincula con el medio urbanístico de Francia, donde cursa estudios de posgrado con Marcel Poëte. Se gradúa en 1927 en el Instituto de Urbanismo de París, en el que concurre a los cursos de M Poëte y otros miembros destacados del urbanismo francés fundacional.

artículos que se publican en distintos diarios y promotor de la organización de congresos sobre la especialidad, a su regreso de Europa, propone también fundar una unidad cinematográfica como medio para difundir proyectos urbanísticos.²⁵

Tal vez esta valoración de la difusión de la modernización urbana haya sido resultado de su formación europea. Por su trabajo doctoral: “Contribution a l’étude d’un Plan d’Aménagement, d’Embellissement et d’Extension de Buenos Aires. Etude sur l’évolution de la ville”, Della Paolera recibió una mención especial. Seguramente, este trabajo sirvió como base para el filme que en 1935 hizo sobre París su profesor, el geógrafo urbano M. Poëte, *Pour mieux comprendre Paris*. En este filme se propone, dentro de los principios de la arquitectura moderna, regularizar el trazado de París y sus modelos americanos son Buenos Aires, Chicago y Nueva York. La regularidad de las calles de estas nuevas ciudades contrasta con el laberíntico trazado de las huellas medievales que quedan en la “ciudad luz”, a pesar de la intervención regularizadora de Haussmann²⁶ del siglo XIX. En lo formal, los gráficos y planos que utilizan éste y otros filmes de especialistas estarían relacionados con las animaciones que se insertaban en los filmes *travelogues*²⁷ que aparecen desde muy temprano en la historia del cine.

Tanto Poëtte, como otros especialistas, transponen en imágenes esquemáticas propuestas teóricas para promover la aceptación de la transformación, ya que la regularidad de las formas geométricas simples simboliza un cambio traumático de lo existente. El recuerdo de las demoliciones y de los problemas sociales y políticos que planes como los de Haussmann implicaban, estaban demasiado frescos en la memoria de los parisinos. En la propuesta de

²⁵ Referencia de Alicia Novick sobre cartas de Della Paolera.

²⁶ Entre 1853 y 1870, se remodeló el centro de París según el proyecto del Barón de Hausmann, bajo el gobierno de Napoleón III. Las calles de traza irregular medieval se convirtieron en rectilíneas; los boulevares se parquearon, se construyeron nuevos puentes que cruzaban el Sena y se ampliaron o restauraron otros. Esto se logró con la demolición de miles de casas y la construcción o reconstrucción de otras en un número mucho mayor. Además se construyeron edificios públicos: mercados, estaciones de policía, municipalidades, entre otros.

²⁷ Ver Andrea Cuarterolo (2013) El recurso del mapa animado se utilizaba en los filmes de viajeros para describir las trayectorias. La animación, como recurso cinematográfico, surge desde los comienzos del cine en 1895 y nuestro país produce el primer largo de animación dirigido por Cristiani.

Pöette las nuevas calles se trazarían luego de la demolición de lo antiguo para dar paso a las construcciones modernas.

Esto también está presente, en otro filme *Architecture d'aujourd'hui* (1930)²⁸ cuando Le Corbusier camina sobre un esquema regularizador de París en el que coloca una maqueta de los rascacielos que propone para la reconstrucción de un sector de 240 hectáreas en el centro de la ciudad (Plan Voisin). Cuando visita Buenos Aires, en un ciclo de conferencias dictadas durante su estadía en 1929, como entusiasta promotor de la modernización urbana, traza un plan similar al del filme citado, para nuestra ciudad. La propuesta consiste en demoler gran parte de lo construido y volver a la configuración colonial cuando existía el Fuerte, en el casco histórico, y desarrollar desde allí una nueva ciudad de rascacielos con viviendas multifamiliares. Esta propuesta, que continúa a su regreso a París, será retomada, años más tarde, por los arquitectos argentinos Kurchan, Ferrari Hardoy y el catalán Bonet, que trabajan en el estudio de Le Corbusier. Durante el peronismo, emplazados en una división administrativa de la Municipalidad, estos arquitectos reformularán el proyecto con el nombre Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA). Para difundirlo, producirán el documental: *La ciudad frente al río. Tercera fundación de Buenos Aires* (1948, Enrico Gras)

Este nuevo subgénero documental está integrado por filmes acerca de las transformaciones de la ciudad que ilustran nuevos significados, proponen escenarios desconocidos, muestran planes y promueven cambios de actitudes y de comportamientos. Sobre estas bases es de considerable valor redescubrir películas que llevan, en distintos rubros, la firma de alguno de los más ilustres, celebrados y estudiados planificadores de la ciudad en este siglo (Caccia, 2001), tanto a nivel internacional como local. Durante el peronismo se

²⁸ Algunos ejemplos, además de los mencionados son: *May Die Stadt von Morgen*, 1930 (con textos de Maximilian V. Golbeck), *La giornata nella casa popolare*, Italia 1933 (dirigida por Piero Bottoni), *The City*, Estados Unidos 1939 (con comentarios de Lewis Mumford), *Batir*, 1930 y *Architecture d'aujourd'hui*, Francia 1930, (dirigidas por Pierre Chenal con textos de Le Corbusier) *Some activities of Bermonsey Borough Council*, Londres 1931 (escrita y producida por Bush), *Housing problems*, Londres 1935 (dirigida por Elton y Anstey).

realizan producciones programáticas para intervenir en los debates disciplinares con documentales producidos por entes públicos o con noticiarios que muestran las nuevas construcciones y a los equipos técnicos o a los políticos responsables de los proyectos. Estas producciones, además del registro, tienen como objetivo la difusión a un público muy amplio de los valores del habitar moderno y de los nuevos estándares del bienestar. Frente a ellos nos surgen algunas preguntas ¿Qué actores intervienen? ¿Por qué los profesionales utilizan este medio de comunicación? ¿Qué relación hay entre estos filmes y otras fuentes? ¿A qué tipo de público se dirigen?

El cine de los artistas

Desde los años veinte del siglo pasado, surgen en distintos campos, nuevas visiones de una Buenos Aires que se moderniza rápidamente. Las propuestas para un nuevo modo de habitar, circulan en el cine y en la prensa gráfica no especializada. Los planes y proyectos de los profesionales conviven con las visiones “de artistas” (ilustradores, fotógrafos, directores de cine, periodistas) que pronostican una ciudad alimentada con una potente red eléctrica, de altos rascacielos, con vehículos que circulan a distintos niveles. Seguramente, estos proyectos se inspiran en filmes como: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927, Walter Ruttmann) o en *Metrópolis* (1927, Fritz Lang). Las imágenes filmicas, con intensos contrastes, presentan un espacio que simboliza la experiencia urbana de la modernidad: la fugacidad o la velocidad por la superposición, por el encuadre y por el montaje. Estos filmes que, según Vidler (1993), influyen en las búsquedas espaciales de los arquitectos del período, también se estrenan en Buenos Aires y contribuyen a formar el imaginario urbano.

En las “sinfonías urbanas”, sostiene Vicente Sánchez Biosca (2007) el ritmo deviene en una auténtica trituradora desde la que se observa todo: lo humano y lo mecánico que se funden “supeditándose a una unidad superior, en cuyo seno los trenes y las fábricas, los andamios y el tráfico, los viandantes y las manifestaciones obreras acabarán por perder su identidad. La herramienta fundamental será el montaje, del mismo modo que sucede en la industria moderna”. Según el autor, “es la primera íntegra apuesta cinematográfica por el diseño, en los tiempos en los que la Bauhaus se hallaba empeñada en la tarea de fusión del arte y de la industria, y la Nueva Objetividad se imponía como forma artística” en el panorama weimariano. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* añadía el ritmo creciente de una orquestación de los objetos y de los hombres que, no en vano, recibió ese nombre musical.

Hacia 1930, Buenos Aires ya cuenta con todos los elementos necesarios para componer su propia sinfonía urbana: ha alcanzado una dimensión metropolitana favorecida por la ampliación de los servicios de transporte y de infraestructura. A la vez, esto implica un desafío para sus habitantes que ya no pueden conocerla por medio de la experiencia directa. Es así que, a través del cine de la época, los vecinos porteños pueden ver, en las salas de los barrios, cómo se transforma el centro de la ciudad y los convoca con espectáculos, ferias y exposiciones gratuitas pensados para un público masivo. Para calcular cuántas personas veían esto en Capital, se cuenta con una estadística de 1935 que señala que concurrían al cine 16.901.389 de espectadores por año, en 1939, cuando ya se había incorporado el noticiario semanal de manera sistemática, esta cifra aumenta en un 40% y en 1944 en un 107% ²⁹.

Estos datos permiten imaginar porqué se dedica un número especial de Sucesos Argentinos, para componer una *Sinfonía de una gran ciudad. 24 horas en Buenos Aires*

²⁹“Revista de Estadística Municipal”, N° 664, julio/setiembre de 1945, p. 257, citado en Ballent (2005)

(1940)³⁰. Desde el amanecer se ve cómo la ciudad de calles vacías, lentamente se pone en marcha: se ve al lechero que reparte a domicilio, el conductor del tranvía y cómo se lavan las veredas y las vidrieras con Puloil. Luego, la escena se traslada a La Boca y se ven los barcos y la actividad del puerto con el antiguo transbordador Nicolás Avellaneda. En otro plano vemos cómo se construye un edificio de siete pisos en un lugar más densamente poblado. Por montaje, cada vez más acelerado a medida que avanza el día, se muestran: una feria en un barrio, restaurantes y negocios del centro (peluquerías o las grandes tiendas). En la tarde, mediante planos cenitales, se muestra la calle Florida, el tránsito y la multitud que se desplaza por la ciudad. A la noche, se ve la Avenida Corrientes, colmadas de peatones, con las carteleras de teatros y cines iluminados. Los planos se superponen, los efectos de apertura y cierre de las imágenes se aceleran. En el final, una pareja camina por las solitarias calles de un barrio, iluminadas y vigiladas por un policía que, cómplice con el espectador, sonrío cuando los amantes se besan en el filo de la próxima madrugada.

Para comienzos de 1940, como se ve en la *Sinfonía.. de Buenos Aires* la modernización antes sólo reservada para el centro, se extendía hasta los límites de la ciudad: el Riachuelo y la Avenida General Paz, donde había casas iluminadas, calles pavimentadas, medios públicos de transporte. Con una población de algo más de 2.540.000 habitantes la ciudad era extendida y baja, la densidad aumentaba en el centro, donde los edificios más altos no superaban los tres o cuatro pisos, y descendía en la periferia. Si se contrasta esta pieza con las vistas aéreas de otros filmes de esta época se puede ver que la diferencia de los barrios porteños era mucho más una construcción de la literatura y del tango que de la realidad material. Es por eso que, con frecuencia, tanto en el cine de ficción, como en los documentales, como en este número

³⁰ De la Serie “Conozcamos lo nuestro” de Filmoteca Argentina, Producida por *Sucesos Argentinos*, 1940, Noticiario Sucesos Argentinos, (datación catálogo Acceder), b/n, Museo Ducros Hicken La copia no tiene sonido, pero al comienzo se anuncia que toca la orquesta del Maestro Kurt Pahlen y, a los costados del motivo central de la presentación, un grupo de rascacielos mostrados en ángulo contrapicado, dos músicos de traje blanco tocan trompetas, seguramente alguna melodía de jazz. Se presume que este número fue estrenado completo ya que, por el momento, sólo se cuenta con una versión muda del mismo.

especial de SA, cuando se quiere introducir una nota pintoresca, o referir al pasado de la ciudad, se recurre a La Boca. Para contrastar con este paisaje, se presenta al centro de la ciudad como generador de un flujo permanente de acontecimientos: oferta variada de servicios, espectáculos, entretenimientos, muestras, para un público ávido de diversión.

En su factura, la *Sinfonía... de Buenos Aires* es mucho menos experimental que la de Ruttmann descrita en el comienzo: las angulaciones de la cámara no son tan extremas, el montaje de los planos se hace más por corte que por superposiciones y el acento está mucho más puesto en la diversión y en el consumo que en el extrañamiento de la ciudad. Las experimentaciones vanguardistas que dieron origen al género de las *Sinfonías...*, a medida que se avanza en el período de entreguerras, fueron consideradas elementos negativos por los documentalistas extranjeros como Grierson, o por los locales que lo tomaban como referente. “(...) su relación con los cambios radicales de la subjetividad, fomentada por la vanguardia modernista, y con los cambios radicales en el poder político, promovidos por los realizadores soviéticos y por los artistas constructivistas, produjo (...) [una adaptación de ese potencial radical] a metas mucho menos radicales” (Nichols, 2001:72)

El lenguaje se hizo mucho más conservador y, una vez desatada la Segunda Guerra Mundial, los noticiarios transmitieron las imágenes de las ciudades bombardeadas o las mostraban en un clima pesimista. En 1943, Buenos Aires ya no se mostraba como un espectáculo urbano. El nuevo gobierno del GOU, en el noticiero SA N° 261 (1943), ya no propone un recorrido festivo por la ciudad, sino otro más sombrío en sintonía con aquellos noticiarios del exterior. En el centro de la ciudad y en la actual Avenida del Libertador se ven desfiles militares e imágenes de los ensayos de oscurecimiento total de la ciudad como preparación para un ataque aéreo. La coyuntura interna, de escasez derivada de la alteración en los términos de intercambio generados por el conflicto bélico, y de clima de amenaza, se ven en las pantallas de Buenos Aires.

Al promediar la guerra, esas ciudades europeas, en ruinas por los bombardeos, serán los escenarios para la renovación cinematográfica. Más tarde y en otros continentes, los suburbios en los países que no alcanzaron de manera equitativa el desarrollo urbano, serán escenarios y, a la vez agentes del cine moderno.

La propaganda estatal adecuó su sintaxis a un lenguaje clásico, y una vez terminada la guerra, se volvió a presentar un recorrido celebratorio por la ciudad, pero evitó la elaboración de los efectos traumáticos de la modernización con los recursos de las *Sinfonías...* vanguardistas. Durante el peronismo, muchas de estas características se mantienen, y los recorridos que proponen las sinfonías se integran a fragmentos de noticieros o se reversionan, en clave clásica, en los documentales estatales.

También hay otro tipo de películas, fuera de cualquier intención documental, como *Metrópolis* que muestran, como pastiche, figuras y alusiones arquitectónicas en la que parecen conjugarse las fantasías más diversas de la ciudad vista por el cine a mediados de la década de 1920, con sus ansias modernistas y sus fallas arcaizantes. Es interesante pensar, como señala Sánchez Biosca, que esta película exhibe menos la realidad arquitectónica de esos años que lo que muchos hombres soñaron. Sin embargo, estos filmes cobran mucho más valor como documento al resolver los problemas de la ciudad distópica, en este caso, a través del amor entre dos de sus personajes, representantes de los dos mundos que la componen: la ciudad subterránea de los trabajadores y la ciudad elevada de los ricos. El conflicto dramático se resuelve por la unión de estos personajes que metaforizan la conciliación de las clases. Entonces se verá que las fuentes promueven una lectura estética tanto como política y de ahí su valor como documento.

Tal como se sostenía en la introducción, en este período las investigaciones entre cine y arquitectura se cruzan para generar nuevos proyectos. Un ejemplo local se da en una figura que participó de estas búsquedas interdisciplinarias en el cine de los artistas y de los urbanistas:

Wladimiro Acosta³¹. Llega al país desde Alemania, donde había trabajado en las escenografías de filmes de ficción expresionistas rodados en la primera Posguerra y, cuando se radica aquí, continúa con esta actividad³². En Europa había tomado contacto con los debates de la arquitectura moderna que trae a nuestro país. Tal es así que en 1937 se convertirá en el representante argentino de los CIAM (Congreso Internacional de la Arquitectura Moderna).

Acosta, como uno más de los inmigrantes de Buenos Aires, encuentra una ciudad tradicional que entra en tensión con la que ven los argentinos recién llegados, como él. Considera que la ciudad tradicional está sometida a la lógica del capitalismo, y que debería ser radicalmente transformada a través de la técnica y de la reforma social.

Así elaboró un proyecto para la ciudad (1927-1935) que nacía de su preocupación por solucionar el tema de la vivienda popular. Partió de la propuesta de unidades que llamó *City Blocks* que proponía una división en vertical de las funciones y de la trama de circulaciones peatonales sobreelevadas y de rascacielos cruciformes ubicados en el centro de las manzanas componentes del damero. Durante los años siguientes, transformó el proyecto hasta concebirlo como una placa y con ellas formular hipótesis para crear una ciudad lineal (J. F. Liernur: 2008). Así por un lado, se verá que en el cine de los urbanistas las “supermanzanas” del filme *La ciudad frente al río* son deudoras de sus concepciones. A la vez, la reelaboración, en clave

³¹ Nace en Rusia y en 1922 se traslada a Alemania y vive en Berlín, atraído por el Expresionismo, y en especial por el trabajo de Mendelsohn; allí trabaja como bailarín, actor y escenógrafo para obras como Fausto de Murnau, el Mercader de Venecia y Macbeth. Al mismo tiempo, cursa estudios de ingeniería y urbanismo en la Escuela Técnica Superior de Charlottenburg y de tecnología de hormigón en el Instituto de Tecnología de Mecklemburg. (Liernur y Aliata, 2004).

³²En Alemania trabajó como arquitecto jefe en el estudio de los hermanos Hans y Wassili Luckhardt quienes participaron junto con Scharun y otros expresionistas en la preproducción de un filme de Taut, quien En 1920 redacta un guión para el filme *Die Galoschen des Glücks (Los zapatos de la suerte)*. Se ha sugerido que este guión es un proyecto basado en sus posiciones acerca de la arquitectura hasta 1920 y que, incluso, presenta concepciones relacionadas con su *Glashaus* construida para la Exposición del *Werkbund*. Finalmente, el filme no se produce pero ya se evidencia la valorización que los arquitectos hacen del cine como medio de difusión de sus proyectos. (Gaité, A., 2007: 275)

profesional, de muchas de las imágenes de *Metrópolis*³³ de Fritz Lang, inspiradas en los rascacielos de Chicago, está presente en el proyecto de las *City Blocks*.

A fin de cuentas el cine que aquí se llama “de artistas”, durante estos años no fue reflejo de las urbes que se edificaban y se planeaban en realidad, sino que ejerció un poder del cual la arquitectura carecía, fue expresión de los anhelos, sueños y fantasías de ciudades que no habían existido nunca o que habían desaparecido para siempre, pero que una vaga nostalgia recordaba y anhelaba. El cine aportó tanto a la topografía imaginaria de las ciudades gracias a que podía, por el procedimiento fílmico, cambiar la visión cotidiana por un nuevo punto de vista. La paradoja tomaría la forma de un capricho: cuanto **menos** documenta el cine respecto a los hechos, **más** nos dice sobre los sueños que no fueron, más libre se siente, en suma, para inventar (Sánchez Biosca, 2007).

Durante todo el período estudiado, se verá cómo se promueve, tanto en noticieros o en algunos documentales estatales, la exploración del espacio urbano para disfrutarlo. Como ya señaló, la utopía formal que esos espacios integran, siempre tiende al orden y a la articulación del discurso audiovisual con los objetivos del gobierno. El cine de propaganda elaboró un discurso pleno de yuxtaposiciones y de deslizamientos, incorporando uno al lado del otro, postulados de igualación (las viviendas multifamiliares, la ampliación de la infraestructura hospitalaria o escolar pública) y, a la vez, de ascenso social (el sueño de la casa propia, el consumo –auto, vacaciones–). La planificación de la ciudad se muestra en el cine de propaganda desde una narración clásica o desde los recursos del cine experimental, según quien comunique el proyecto. Pero lo que se muestra no es todo lo que se ve. En cada momento, el

³³Esta película, de amplia circulación internacional, despertó en la Alemania nazi tantas polémicas que fue censurada con recortes que dan prueba de la dimensión del entramado complejo entre cine y ciudad que este trabajo propone investigar. Es necesario señalar que estos filmes que proyectaban ciudades imaginarias del futuro gozaron de gran éxito tanto a nivel internacional como entre el público argentino ávido de novedades. En 2010 se encontró en Buenos Aires la copia más completa de este filme que sufrió, en todos los ámbitos en que fue exhibido, cortes y censuras. Ver Peña, F. (2011) *Metrópolis*. Esto demuestra que la relación de cine y ciudad estaba cargada de implicancias políticas.

espectador percibe imágenes, más allá de lo que se proyecta en la pantalla, de acuerdo a lo que experimenta en su hábitat material, y a lo que está más allá de su experiencia directa pero que los medios le permiten imaginar. Fantasías, anhelos, deseos de cambio, se entrelazan con lo proyectado.

Capítulo II La vivienda y la ciudad en el cine “de los urbanistas”

Introducción

Desde sus comienzos, el cine se revelaba como un medio privilegiado para comunicar a un público masivo proyectos arquitectónicos y urbanísticos y procedimientos para realizarlos. El cine apelaba directamente al público, le mostraba no sólo las formas de la nueva arquitectura racional y las posibilidades de los avances técnicos, como el hormigón armado, sino también las posibilidades transformar la vida cotidiana. Eran visiones de especialistas que proponían racionalizar, ordenar y mejorar el espacio urbano para disminuir los resultados negativos de la modernización.

La planificación de las ciudades no sólo era una preocupación en el ámbito local sino también en el internacional. En el discurso de Perón, la reconstrucción de San Juan se transformaba en la metáfora de un país que resurgía de entre sus ruinas. Algo similar a lo que ocurría en las ciudades europeas bombardeadas de posguerra. Frente a esos hechos, el cine mostró dos modelos de ciudades posibles: la extendida, de viviendas unifamiliares y la ciudad concentrada con altas torres de viviendas multifamiliares.

En estos filmes no sólo se verá a profesionales del campo arquitectónico y urbanístico, sino también a distintos agentes que viabilizaron o promovieron estos proyectos a través del cine: funcionarios, políticos o técnicos. En otras películas, se verá que los planes están representados por organigramas o por imágenes de obras en curso, en las que siempre aparece un cartel que las institucionaliza: “Perón cumple”, “Plan Quinquenal”. En algunos casos, las imágenes y los textos difunden planes y obras nuevas y, en otros, muestran un balance: se ven las obras terminadas junto a otras en proceso o gráficos con datos numéricos de inversiones o de construcciones proyectadas.

Como ya se señaló, el discurso sobre la planificación surgió con la *tabula rasa* a la que el terremoto de San Juan había reducido a la antigua capital provincial, y su reconstrucción mostraría en los años siguientes, las posibilidades y las limitaciones del proceso modernizador. A la vez, se abría un debate entre los proyectos más radicales y los más conservadores en cuanto a estilos de vivienda, racionalización de los espacios o de propiedad de la tierra.

En este capítulo se estudiará primero, cuáles fueron las propuestas para la transformación de la vivienda que se extendieron a la ciudad. Para ello, se estudiarán distintos filmes que muestran los planes para eliminar o transformar distintas tipologías o urbanizaciones informales existentes. En un segundo momento, se analizará cómo esas propuestas se extendieron a la ciudad y a la región en el marco de la planificación. Algunas preguntas que surgen son: ¿cómo se construyeron estas representaciones? ¿Qué discursos se privilegiaron? ¿Cómo se configuró la valoración del habitar moderno? ¿Qué agentes intervinieron y cómo fueron registrados?

La vivienda digna³⁴

Desde la segunda mitad de 1930, los migrantes de las provincias y Territorios Nacionales llegan al Gran Buenos Aires. La crisis internacional y las oportunidades que brinda la expansión de la industria sustitutiva, que se posiciona en esta época como una alternativa al modelo económico agro-exportador, provocan la redistribución territorial de la población. A diferencia de los períodos anteriores, la región metropolitana concentra una importante cantidad de migrantes que atraviesa el país para llegar a Buenos Aires. Cuando comienza el peronismo, un cuarto del total de la población nacional vive en el área metropolitana: Vicente López, San

³⁴ La expresión refiere a los debates, acerca de la vivienda en el espacio mínimo para la existencia, desarrollados en los CIAM desde 1928.

Martín, Morón, Avellaneda, La Matanza y Lanús.³⁵ Desde la década de 1940 se da un proceso masivo de suburbanización por la expansión de la red de colectivos y ya durante el peronismo, a esto se suman las tarifas subsidiadas de los trenes estatizados. A los antiguos asentamientos precarios y rancheríos de tamaño estable, ahora se suman las primeras “villas miseria”, de gran expansión, ubicadas en las zonas más insalubres del suburbio. Sus pobladores son trabajadores que no pueden acceder al mercado inmobiliario, que no tiene una oferta de albergue adecuado. Sobre estas zonas el gobierno despliega sus políticas de “emergencia”.

Cuando se ve la gran cantidad de recursos destinados a la propaganda de la vivienda, difundida a través del cine y de la gráfica se puede presumir cuáles fueron las dificultades o las reservas que debió enfrentar el gobierno para promover la aceptación de las nuevas unidades planificadas en el Primer Plan Quinquenal (PPQ), tanto entre los beneficiarios como entre quienes ya contaban con la vivienda propia. El acceso a la vivienda de los sectores populares es, como ya se señaló, una preocupación estatal desde las primeras décadas del siglo XX³⁶. Sin embargo, recién durante el peronismo cobra una dimensión central en la política de Estado. Se declara el “derecho a la vivienda” enunciado por Perón en 1944 que es incorporado a la Constitución en 1949, como uno de los componentes del “derecho al bienestar”. Bajo la premisa de la justicia social el peronismo incluyó a la vivienda como un derecho de los trabajadores. En el marco de un proyecto modernizador, la intervención urbana que difunde la propaganda cinematográfica oficial subraya la influencia dialéctica entre producción simbólica y sociedad. A través de los documentales y de los noticiarios, el Estado proveyó a los sectores más bajos, desde nuevas pautas de convivencia o de circulación por la ciudad, hasta patrones de

³⁵ La población de la “aglomeración bonaerense” pasa de 1.500.000 en 1914 a 3.400.000 en 1935 y a 4.700.000 en 1947 Caimari (2009).

³⁶ Como ya se señaló, en 1915 se crea la Comisión Nacional de Casas Baratas. Durante la administración radical se congela el alquiler, medida que se suspende después del gobierno de facto de 1930 y se vuelve a poner en vigencia en 1943.

disfrute del tiempo libre o del uso de los espacios interiores de la vivienda, además del espacio físico para la nueva cultura del habitar.

Tal como sostiene Anahí Ballent, las viviendas promovidas por los Planes Quinquenales, y la multifamiliar en particular, no se adecuan a las pautas del habitar tradicionales que traían los migrantes a las grandes ciudades provenientes de ámbitos rurales

(...) el rancho, la casa chorizo y el conventillo [que] permitían usos alternativos de los espacios, coexistencia entre vivienda y trabajo y la posibilidad de incorporar en el alojamiento a personas no pertenecientes al ámbito familiar –muchas veces, alquilando o subalquilando piezas o sectores de la casa– (...) En el contexto de un mercado de trabajo inestable y de escaso desarrollo de la seguridad social, la vivienda popular era mucho más que el espacio doméstico de una familia nuclear. Consistía en un instrumento de propósitos variados: compensar el presupuesto familiar a partir de ingresos del subalquiler; compartir con otros el cuidado de los niños, contener a personas solas en un ámbito colectivo; proporcionar un espacio de trabajo; graduar la inversión en la construcción por etapas; etc. (...) (Ballent, A. 2007: 420-22)

La “nueva vivienda”, en cambio, se basaría en la especificidad funcional de los locales, tendería a excluir el trabajo y se restringiría a la familia nuclear y esto implicó un proceso de aceptación y adaptación a un nuevo modo de habitar para los destinatarios de las viviendas.

Para ver algunas de las cuestiones descriptas, se analiza el noticiario de SA N° 476 (1948). La placa de presentación, “Casas y no guaridas” ya introduce al espectador en el tema y la postura oficial que valora y promueve la vivienda moderna. A través de una narración lineal se anuncia la solución a un problema preexistente, generado en el pasado, el de la vivienda insalubre: los ranchos, valorados como “guaridas”. Estas viviendas representan el conflictivo espacio precario que puede dejarse atrás a través de la construcción estatal de nuevas unidades

equipadas con todos los elementos modernos de confort, desde servicios hasta detalles decorativos.

El relato transcurre en un espacio-tiempo concreto, conocido y cercano al espectador: la Argentina contemporánea a la realización del filme. Se muestran lugares reales: los paisajes rurales de distintas regiones del interior que un tren recorre, en los que hay ranchos que se opondrán a las casas de la ciudad (probablemente sea Buenos Aires). Se los ve emplazados en diferentes lugares: campo y zonas suburbanas. Seguramente, el gobierno esperaba que la identificación de aquellos espectadores que eran migrantes, llegados de ámbitos rurales o de zonas precarias de la periferia fuera inmediata. A la vez, con el discurso del locutor, los receptores de este mensaje se amplían: la voz *over* dice “lo hemos visto al pasar” y allí hay un nosotros y un otros. “Nosotros” que hemos visto los ranchos en algún recorrido por el interior o en los suburbios, que nos diferenciamos de los “otros”: los habitantes de esos espacios valorados como “guaridas”. Según la definición del Diccionario de la Real Academia, *guarida* es: *cueva o espesura donde se guarecen los animales o amparo o refugio para librarse de un daño o peligro*; se puede decir que, en el discurso oficial, se contraponen ser moderno y urbano, con ser un animal o refugiado y campesino. Se retoma el tópico, de alguna manera, de civilización y barbarie. Los ranchos en que habitan personas muy humildes, se muestran a través de planos generales de situación o de planos generales de sus exteriores y algunos planos medios de los interiores mal iluminados.

Este documental expositivo (Bill Nichols, 1997) interpela al espectador a través de las imágenes que la voz *over* comenta e interpreta para él. Se ven a los habitantes que posan nerviosos en el exterior de las casas precarias para el registro, a la manera de la fotografía etnográfica: la madre con niños que miran a la cámara. En contraste con estas escenas de miseria, por montaje paralelo, se ve otro rancho y en el exterior a personas que representan una escena costumbrista: un grupo de adultos (hombres y mujeres), vestidos con ropa de criollos

que toman mate alrededor de una mesa. Incluso hay, entre las imágenes costumbristas que se muestran en la primera parte, pinturas de escenas rurales al estilo de las de Fader o Quirós. Parecería que la intención es, por un lado, mostrar distintos niveles de habitabilidad de los ranchos o establecer una relación con esta tipología histórica y, a la vez, mostrar que en todas sus variedades, estas viviendas deben dejarse atrás porque la vivienda moderna es superadora del rancho rural y de su versión precaria suburbana. A la vez, también hay una rémora nacionalista que, por un lado valora estéticamente al rancho y, por el otro, lo ve como signo de atraso y de la tipología que debe dejarse atrás con urgencia para que el país se modernice³⁷

Es interesante ver cómo los registros, especialmente en el modo en que se muestra a los niños pobres, son muy distintos de los del cine de la década de 1960: todos tienen zapatos, están bien vestidos, peinados, no se los muestra en condiciones miserables, y en los planos en que se muestra miseria no hay gente. La voz *over* describe las deficiencias de los ranchos con un tono dramático: *no tienen agua corriente, cloacas, iluminación, ni muebles*. Todo el relato se hace sobre un fondo de música folklórica. Mientras se describen estas condiciones de miseria y suciedad no se muestran personas, sólo planos medios de interiores mal iluminados, con colchones doblados e insectos que caminan en las paredes. Aquí hay una clara referencia al documental británico *Housing problems* (1935), en que se recorren distintas casas precarias londinenses y se muestran planos mal iluminados de letrinas, cucarachas, grietas. En esta primera parte entonces, se ve cómo se hace hincapié en el discurso higienista, presente en los promotores de la vivienda popular desde el siglo pasado. El discurso del locutor se refuerza con los insectos que se filman en el interior de la vivienda y así se establece un vínculo con el sentido común que ya está establecido desde el discurso médico y la necesidad de garantizar viviendas limpias y dignas a todos los habitantes de la ciudad.

³⁷ Sobre los debates en el campo de los especialistas acerca de la vivienda suburbana y del rancho ver Ballent (2005) Capítulo III.

Después de esta secuencia, donde se ven las condiciones habitacionales de los más pobres, en montaje alterno se muestra un primer plano de uno de los diagramas que utiliza el Ministerio de Obras Públicas para representar la organización de los distintos agentes gubernamentales al llevar a cabo las construcciones, en el marco del Primer Plan Quinquenal. Estos esquemas están allí para hacer visible la planificación, herramienta fundamental de todo gobierno moderno.

Cambia la música (de folklórica a instrumental moderna, lo que refuerza la argumentación que promueve la renovación de la vivienda) y aparecen planos generales de distintas tipologías de viviendas construidas a través de los planes: un conjunto de viviendas, un chalet californiano y otras de construcción privada: el jardín de una casa con galería y un chalet suburbano similar a los que habitaba la clase media desde los años treinta y se publicaban en las revistas especializadas. En este último se muestra el patio y el interior de una vivienda con revestimiento de piedra, profusamente amoblado, la cocina revestida con azulejos y equipada con cocina e iluminación eléctrica.

En los patios juegan alegremente niños de clase media, según lo indican su ropa y sus juguetes; o se ve a los adultos sonrientes (hombres y mujeres jóvenes que podrían pertenecer a familias que habitan una de las casas o que son visitados o ayudados por amigos o vecinos –como sucede en otros documentales de propaganda–) que se desplazan por estos espacios disfrutando, ordenando objetos, sin mirar a cámara, lo que subraya el efecto de realidad buscado.

En el discurso, la voz *over* describe en un tono didáctico los méritos de las nuevas viviendas y los logros gubernamentales en materia de edificación. El locutor señala que éstos son los lugares que el gobierno diseñó para que habiten “en una vivienda alegre y limpia de padres sanos y de niños robustos”. Finalmente, la voz *over* apela al espectador pidiendo *Apoye al plan Quinquenal para que todos los habitantes de nuestra campaña vivan con el mínimo de*

confort con el que querría vivir usted. Esto refuerza la diversidad de destinatarios que se mencionó al comienzo, y permite pensar que cuando se apela al apoyo, se le está hablando a los que formamos ese nosotros, que ya tenemos casa en la que podemos vivir según las pautas de confort moderno.

El eje semántico de la película se articula al señalar los aportes del gobierno a la modernización del habitar de los sectores populares a través de los planes de vivienda del Primer Plan Quinquenal y, de este modo, se promueve una distribución de espacios y de funciones en la vivienda que estaba destinado, desde los años treinta, a la clase media. El Estado es el gran armonizador que ofrece una solución para la puesta en escena del conflicto de la falta de viviendas para una cultura moderna del habitar. Sobre la base de la *justicia social* se cambiaría la distribución tradicional del poder y se aseguraría a cada habitante la vivienda para establecer *el bien común*, aquí el Estado no parece omnipotente. La interpelación final deja en claro que la comunidad debe colaborar para que el Plan se complete y favorezca a todos los que necesiten la vivienda, lo que redundará en beneficio para la sociedad en general, más tarde.

Las imágenes de los noticiarios funcionan como índices para los espectadores que encontraron en los documentales cinematográficos las representaciones adecuadas para visibilizarse y cambiar su antiguo *habitus* adquirido en un ámbito rural, en los ranchos equiparados aquí con las guaridas. Los recién llegados a la ciudad, portadores de valores y de pautas de convivencia acordes a otros ámbitos territoriales o sociales, encontraron en las imágenes cinematográficas *espacios de esperanza* que les permitieron sentirse incluidos en un proyecto modernizador.

El modelo clásico de narración cinematográfica es el elegido para presentar la notas como parte de un discurso objetivo que presenta la realidad, pero por otro lado, estos documentales proponían imágenes que promovían una identificación emocional “intercaladas con la propaganda política para que las acciones del sujeto/protagonista de la noticia se vincule

directamente con los intereses de la Nación o de la Patria, dejando de ser un sujeto individual para pasar a ser un sujeto colectivo.” (Kriger, 2009). En el Primer Plan Quinquenal se promueve la valoración de la vivienda construida por el Estado bajo el lema de la *justicia social* o *Perón cumple*, así como más adelante ya no se promoverá la vivienda individual sino la toma de crédito para la construcción individual o en otra instancia se fomentará el ahorro como práctica del trabajador ordenado que colabora con el interés de la comunidad.

Erradicar la pobreza

En el SA 539 (1949) se puede ver distintas notas que abordan el tema del habitar: *Mire, recuérdelo y evítelo* que promueve el cuidado del agua, *Escuelas y más escuelas* que muestra la construcción, en diversas etapas de establecimientos educativos en provincia de Buenos Aires, *Plausible obra social* muestra a habitantes de ranchos del Bajo Belgrano que primero son trasladados al Hotel de Inmigrantes y después al conurbano, a un barrio en Caseros de chalets individuales recién inaugurado. Todas estas notas, parecen continuar la línea argumental del noticiario 476, anteriormente descrito: se advierte sobre el buen uso de la infraestructura existente, se muestran nuevas obras, o se le ofrece a los habitantes de una de las zonas más pobres de la Capital, el traslado a un barrio de casas individuales recién construidas del Conurbano.

Es interesante ver cómo se representa a uno de los operativos más polémicos que serán recurrentes en las políticas de vivienda que realicen los gobiernos militares posteriores al de la Revolución Libertadora. Al igual que en el noticiero anterior, se encuentra que en la manera de mostrar a los habitantes de los ranchos no se los presenta en condiciones miserables y que una vez trasladados a sus nuevas viviendas están mucho mejor vestidos. En las imágenes anteriores al traslado, no hay niños sucios o llorando o perros vagabundos, que serán los tópicos de la

miseria en los filmes del cine realista crítico y político argentino. El traslado, que desprende a los habitantes de sus redes de relación, de recorridos habituales hasta el trabajo, la escuela o los lugares de abastecimiento, se estetiza en la representación de lo que, en realidad, debió ser muy traumático.

Como en otros noticiarios, documentales estatales y en sus referentes internacionales, que hablan sobre las políticas de modernización, hay un antes negativo y un después superador. En el primer momento, cuando se organiza la operación, se registra a los pobladores, a los inspectores o técnicos que conversan con ellos y toman nota en sus planillas. En el después, se muestra el traslado como algo que se acepta sin ninguna resistencia: cuando los pobladores de los ranchos se suben al colectivo que los lleva al Hotel de Inmigrantes, hay primeros planos de los niños sonrientes con sus madres que saludan a quienes se quedan en el asentamiento (es notable que, en ningún caso, aparecen varones como habitantes de los ranchos). Todo esto es muy contradictorio con lo que señala la voz *over*.

Por montaje alterno, se ven planos de situación de las casas del nuevo barrio y planos generales de niños felices en los juegos de la plaza, mientras los varones adultos, ausentes en el Bajo Belgrano³⁸ pobre, ahora trabajan en la pavimentación de las veredas y en los jardines del exterior de las casas.

En el nivel semántico, el rancho se asimila con la pobreza, el espacio que debe eliminarse con las viviendas que permiten alcanzar el confort moderno y que se logra con la presencia del Estado que, no sólo provee nuevas viviendas sino también los recursos para mantenerlas dignamente (por la nueva distribución salarial, el tiempo libre que los varones pueden emplear en tareas domésticas).

³⁸ “El Fachinal”, la Villa de Bajo Belgrano habría comenzado en 1948 instalada al lado de los *studs* del Hipódromo de Palermo, donde sus habitantes pagaron alquiler por la tierra que ocupaban, hasta que en 1949 la policía los autorizó a dejar de hacerlo.

El barrio: del vecino al *nuevo argentino*

Como se ha visto, desde 1944 el discurso sobre la planificación ocupó un lugar central. El proyecto de la vivienda y su implantación urbana, de acuerdo a la ideología de los distintos profesionales y cuerpos técnicos dieron lugar a dos configuraciones posibles: una derivada de la utopía funcionalista que proponía la igualdad social y la vivienda multifamiliar. Otra línea, la de la ciudad jardín, derivada de la tradición humanista y del urbanismo norteamericano y anglosajón: mantenía el ideal de ascenso social a través de la vivienda individual y aspiraba al control social a través de la equitativa distribución de las viviendas dignas y en cantidad suficiente para todos. El barrio actuaría como sinécdoque de lo que Perón llamaba la “comunidad organizada” que “(...) se proponía como alternativa al individualismo liberal y al colectivismo marxista. La primera de esas cosmovisiones se desinteresaba totalmente de lo que sucede con el hombre y (...) la segunda lo oprimía y anulaba totalmente (...) buscaba la armonía entre individuo y sociedad” (Sidicaro, citado en Landau 2012)

Las películas de propaganda construyen su discurso a partir de lo que el público acepta como verosímil en el cine de ficción y en el documental y además, incorporan los elementos que circulan por otros medios: radio y prensa (general y especializada). Las viviendas unifamiliares estaban asociadas, por la prensa general y por las publicaciones partidarias, a ideas de ascenso social y de conciliación de clases, y a la vez a la defensa del modelo tradicional de familia y al mantenimiento de los roles tradicionales de la mujer como madre y esposa (Aboy, 2003). Estos valores se fomentaban, desde 1930 a través del cine de ficción y del teatro que habían convertido en un valor deseable el ascenso social y la posibilidad de contar con vivienda propia.

En la propaganda de la obra pública de los noticiarios, los barrios que se muestran con mayor detalle son los que utilizan el diseño de la ciudad jardín. Uno de los que se destaca es el

Barrio Presidente Perón, conformado por 362 viviendas unifamiliares en la zona de Saavedra (en Capital Federal) de chalets californianos. Este estilo, desde 1930, era un símbolo del ocio de los sectores medios y altos, que en este momento el peronismo utiliza en sus construcciones populares. Al mismo tiempo, se afianzaba como una imagen adecuada a la totalidad del país, para promover el habitar moderno, aunque no metropolitano (Ballent, 2005). El barrio también tiene pequeños pabellones de viviendas multifamiliares que después de la sanción de la Ley de Propiedad Horizontal de 1948 ya pudieron ser adquiridas de manera individual.

En el noticiario SA 567³⁹ (1949) se ve que todos estos elementos están presentes y cómo, por el procedimiento fílmico, el barrio se configura como un espacio utópico concreto. Primero se muestra a Pistarini⁴⁰, director del MOP, como garante de la ejecución de los trabajos en el barrio Juan D. Perón, todavía en construcción. En el noticiario SA N° 572 (1949) se registra la inauguración del Barrio a la que asisten el Presidente, su esposa, el Ministro Pistarini, los gobernadores y las más altas autoridades del gobierno. Las inauguraciones de obras, son maneras de mostrar el poder de realización oficial, que en el caso de este barrio, *se hizo en 580 jornadas laborables*, como señala la voz *over*. Finalmente, en el SA 574 (1949), la placa inicial presenta el título: *Señalando rumbos*, y se hace una reseña detallada de todos los actores intervinientes y un balance de los modernos espacios que equipan al barrio y que representan al Estado.

En el comienzo del noticiario la voz *over* comenta: *El gobierno del Gral. Perón no sólo ha contemplado el problema de la vivienda económica para la clase obrera, sino para otro importante sector del pueblo no menos digno de protección, el de la clase media.*

³⁹ El noticiario SA 567 (1949) muestra cómo se festeja la finalización de las obras del Barrio Juan Perón: se ven al Ministro Pistarini, arquitectos, ingenieros y personal del MOP que comparten una comida y después se muestran imágenes del barrio *levantado en sólo 500 jornadas*, según señala la voz *over*.

⁴⁰ “Pistarini, ingeniero militar que se había desempeñado al frente de la Dirección General de Ingenieros del Ministerio de Guerra entre 1930 y 1935, asumió la conducción del Ministerio de Obras Públicas a fines de 1943 y mantuvo su cargo durante todo el gobierno peronista. Católico, nacionalista, pro alemán durante la guerra, este general ha sido identificado por Zanatta como un destacado representante del militarismo católico que en la década de 1930 promovió el mito de la ‘nación católica’” (Ballent, 2005:71)

El modelo es el de la urbanización dentro de la línea del planeamiento regional en la versión humanista de Lewis Mumford representada en el filme *The City*. Este modelo propone unidades vecinales con un equipamiento urbano, que permita una vida autosuficiente y eso lo describe, en la introducción, el locutor: *Todo lo necesario para la vida de relación tiene este barrio. He aquí el cine, construido con los más modernos conceptos arquitectónicos. El edificio de Correos y Telecomunicaciones.*

Este barrio, cercano a la Avenida General Paz, prioriza la descentralización territorial, con el ideal de la ciudad jardín, donde el automóvil tiene un lugar central. El locutor agrega: *Este es el garaje con capacidad para más de cien coches con su correspondiente estación de servicio. (...) Seguimos recorriendo el barrio por sus calles bien pavimentadas y trazadas con el más moderno criterio urbanístico.*

En esta configuración se observa la influencia en la planificación de propuestas inspiradas en valores católicos cuando se describe el equipamiento del barrio, el locutor señala:

La iglesia es realmente un modelo de sencillez y elegancia. Todo lo que esta hermosa capilla tiene ha sido íntegramente construido en los talleres del Ministerio de Obras Públicas. La nave amplia, decorada con artísticos vitraux ofrece un efecto magnífico. Todas las sutilezas de la artesanía han sido aplicadas en la construcción del moblaje y los ornamentos. La escalera del púlpito y el púlpito ofrecen detalles magníficos de ornamentación. La iglesia del Barrio Gral. Perón es un alarde de buen gusto en todos sus detalles.

La voz *over*, orienta la apreciación estética de las construcciones y promueve a la vez una ética de convivencia barrial comunitaria según la concepción católica de la época: de casas individuales, de propiedad privada, con jardines que procuren una cierta distancia entre ellas. Dentro del discurso oficial, que invocaba la Doctrina Social de la Iglesia, se intentaba mostrar materializada en las imágenes y en las descripciones del noticiario, como parte de la obra pública (se destaca que los vitrales se “construyeron en los talleres del Ministerio de Obras

Públicas). Si bien no quedan dudas de que el proyecto seguía los principios de la ciudad jardín, no se puede pasar por alto que se hizo una adaptación a la distribución urbana local. “el conjunto, [era] una amalgama del planeamiento anglosajón con la tradición hispanocriolla” (Gómez Pintus, 2008) que le daba un lugar central a la iglesia en la fundación de nuevas ciudades (enfrentando a la plaza y vecina a la sede de las autoridades laicas). La alianza entre iglesia y peronismo había contribuido al afianzamiento del nuevo régimen desde sus inicios. Era éste el momento en que el peronismo contaba con el fervoroso apoyo de la jerarquía eclesiástica que se fue debilitando a lo largo del tiempo para terminar en un abierto enfrentamiento que ayudó a su caída⁴¹.

La división de espacios interiores de las casas y la especificidad de los ambientes también es otro tema que se mira desde una perspectiva católica: los niños deben dormir separados de los adultos. El locutor dice: *Un dormitorio para niños, donde el problema del espacio se ha resuelto práctica y elegantemente*. Mientras se ve a los niños que van a dormir al cuarto donde hay una cama marinera. Es claro que esta premisa se da para las viviendas más compactas con espacios muy reducidos. Probablemente, se considere que quienes pueden acceder a las casas más amplias no necesitan de este tipo de recomendaciones y las soluciones para cumplir con los nuevos valores se den para quienes deben salir del hacinamiento.

La casa tiene espacio para el convivio familiar del núcleo en forma permanente y para la visita de otros familiares, amigos y vecinos en su interior –se observan adultos que no pertenecen a la familia y que son atendidos por la madre en el living-comedor de la casa o niños, que son posiblemente, vecinos que meriendan en la amplia cocina–.

Los chalets estaban separados por el jardín, lo que le daba a cada familia la privacidad y a su vez la vecindad, sin ser muy próxima, que necesitaban. El discurso de la adecuada

⁴¹Se sanciona la ley de la enseñanza religiosa en las escuelas en 1947 y se incrementan las partidas presupuestarias para el culto católico, entre otras medidas.

ventilación, del sol y del contacto con la naturaleza, que se origina en los principios higienistas del s. XIX, se entronca aquí con una opción estética que expresa también una aspiración social: la aceptada como propicia para el ocio de la clase media en ascenso.

Por la gran variedad de espacios y dimensiones dentro de la tipología del chalet que se utiliza en las construcciones –a los que se suman los pabellones de viviendas multifamiliares– se entiende que entre los destinatarios de estas unidades hay obreros, empleados y funcionarios de alto rango. En la retórica del discurso y de las imágenes, la desigualdad en la oferta de viviendas (en dimensiones y equipamiento) era superada por la oferta de espacios compartidos a los que se podía acceder libremente y de manera igualadora (iglesia, cine, escuela, plaza). La justicia entonces, radicaba en que cada vecino cuente con el espacio propio para que habite la familia, pilar de la *Nueva Argentina*, en convivencia armónica a pesar de las diferencias sociales.

Una pantalla para el debate

En 1937, jóvenes arquitectos crearon el grupo Austral. Entre ellos se encontraban Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, quienes después de su graduación, habían viajado a París y habían trabajado en el taller parisino de Le Corbusier. Allí colaboraron con el desarrollo de un plan para Buenos Aires con la participación del arquitecto catalán Antonio Bonet. El proyecto partía del Plan Director para Buenos Aires elaborado por Le Corbusier, durante su visita al país en 1929.

Al regresar, se convirtieron en figuras centrales en la renovación de los proyectos urbanísticos para la ciudad. Aunque es ingenuo y reductivo imaginar, tal como afirma la historiografía canónica, que con ellos comienza la historia de la Arquitectura Moderna en Argentina, sí es verdad que la mayoría de esos jóvenes interviene en el campo profesional con actitudes características de la vanguardia, que pronto comparte con otros profesionales locales.

Las mismas búsquedas de los integrantes del Grupo Austral también estaban presentes en otras manifestaciones de la vanguardia local de los años cuarenta: las del grupo de Artistas Arte Concreto Invención (AACI) reunidos por el interés en la producción material. Estos artistas estaban influidos por las experiencias del productivismo ruso que exploraba las posibilidades revolucionarias contenidas en el diseño de objetos cotidianos. En su propuesta de invención de un nuevo tipo de objeto plástico, aspiraban a realizar una integración entre el arte y la vida como parte constitutiva de un cambio formal. Este fervor utópico se difundió en la creencia de que la condición humana podía mejorarse por los aportes del arte y del diseño —más espiritual y más racional a la vez— (García, 2011). Uno de los productos que sintetiza estas búsquedas es la silla BKF⁴² que crean los arquitectos como prueba del interés por el objeto de uso y por una transformación integral del habitar, tema común de arquitectos, pintores y diseñadores vanguardistas.

De estos intereses da cuenta también, el edificio de “Los Eucaliptus” construido por Kurchan y Ferrari Hardoy en 1944⁴³ que se muestra como una nota de color en el *Noticiero Semanario Argentino* Nro. 151 (1955)⁴⁴ En la presentación se muestra a los arquitectos Ferrari Hardoy y Kurchan recorrer en su auto el amplio espacio libre que se ve desde la vereda. Una vez allí, caminan por los jardines del predio hasta alcanzar la construcción en el final del terreno en el que se divisa el edificio. El noticiero comienza con la placa *¿Lo sabía?* y le sigue

⁴² Acrónimo de las iniciales de los apellidos de los arquitectos: Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy. JFH instaló la BKF en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y acordó su producción masiva con Knoll Internacional, llegando a vender 3.000.000 de unidades en todo el planeta.

⁴³ El edificio está en Virrey del Pino 2446, el proyecto es de 1941 y se termina en 1944. La construcción está retirada de la línea municipal y se encuentra al fondo de un terreno donde se levanta alrededor de tres eucaliptus preexistentes, que le dan el nombre por el cual hoy se la conoce. Allí ensayaron un prototipo funcional totalmente transformable (paredes plegadizas, armarios corredizos, posibilidad de organizar en cada uno distintas combinaciones de ambientes). Estaban pensados para una vida “deportiva”, cuyas unidades más libres implicaban habitantes sumamente modernos.

⁴⁴ En las producciones fílmicas estatales del período, se ponen en evidencia las operaciones políticas dirigidas a mostrar a diferentes públicos, especialmente el norteamericano y el europeo el proceso modernizador a través de la puesta en escena y de la arquitectura moderna, sinónimo en ese momento, de arquitectura democrática. Seguramente también por estos motivos, que este noticiero recién se estrena en septiembre de 1955, cuando ya la oficina municipal del EPBA se había cerrado y el proyecto se había desestimado.

un plano cenital del eucaliptus encerrado por la estructura del edificio, mientras la voz del locutor anuncia:

Hay en Buenos Aires una casa construida por profesionales que además de saber su oficio, desde luego, tienen sentimientos verdaderamente humanitarios. Es así como han construido esta enorme casa de departamentos respetando un hermoso y añoso árbol que yergue su copa hasta el décimo piso. En realidad toda la construcción está realizada alrededor del enorme tronco (...).

La referencia para este plano es el film *Architecture d'aujourd'hui* (Pierre Chenal, 1930), que presenta las obras de Le Corbusier y Pierre Jeanneret y, probablemente, pudieron verlo durante su estadía en el estudio del maestro. El noticiario reescenifica una escena en la que se compara al automóvil, “máquina para conducir”, al avión, “máquina para volar” y a la casa⁴⁵ máquina “para vivir”. En el noticiario se ve que la escena de la llegada de los arquitectos a la construcción es similar a la del propio Le Corbusier que llega a la ville Stein-De Monzie⁴⁶ en auto, símbolo de la modernidad, técnica y racional, se desplaza por el largo sendero verde y destaca a la naturaleza que envuelve a la moderna construcción. En el intertítulo del filme francés se lee *a la belleza simple de la cubierta le corresponde la del automóvil* y en otro *la casa está rodeada por un jardín en el que el hombre de hoy busca un nuevo contacto con la naturaleza*.

Ese contacto con la naturaleza era el que se deseaba promover con el edificio de Los Eucaliptus, pensado como si fuera un prototipo para una ciudad futura, con nuevos modos de amanzamiento, que permitiría emplazar torres o edificios en altura rodeados de parques. El terreno elegido en Belgrano, que en ese momento todavía contaba con amplios espacios verdes, permitía construir un edificio dentro de una de las concepciones urbanas de vanguardia en esos años, que proponía este tipo de concentración de construcciones en altura con alta calidad de

⁴⁵ El concepto casa se ilustra con una imagen de la *Ville Savoye*.

⁴⁶ Le Corbusier y Pierre Jeanneret: *Villa Stein-De Monzie* in Garches (1925-26)

vida. Este edificio, es también el que se registra desde el interior, en *La ciudad frente al río*, un documental de propaganda de la planificación urbana alternativa a la ciudad jardín que se describió en el Barrio J. D. Perón. Sin embargo, la calificación de la voz *over* como simple curiosidad de un gesto *humanitario* de los arquitectos y el modo clásico en que se narra la noticia, desarticulan toda la radical modernidad que el edificio proponía para el habitar moderno.

La ciudad concentrada

El 26 de diciembre de 1947, en la órbita del gobierno municipal, fue creado el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA)⁴⁷ durante la intendencia de Emilio Siri, dirigido por Jorge Ferrari Hardoy. Este plan estaba en sintonía con la preocupación por la planificación o al menos, por lo enunciado acerca de este tópico por el gobierno nacional en el Primer Plan Quinquenal. En un discurso de 1948, Siri sostenía: “No podemos admitir que la ciudad continúe creciendo sin obedecer a un plan, y menos hoy que estamos viviendo la era de la planificación, que ha sido el resultado ineludible de una época de desorden que la economía liberal hizo sufrir al mundo contemporáneo (citado en Landau 2012)” .

Desde 1940 la población de la Capital aumentaba al igual que la densidad de las construcciones⁴⁸ que crecían en altura en el centro. En este contexto, los arquitectos del EPBA partían de una valoración negativa de la dimensión metropolitana que había alcanzado Buenos Aires porque provocaba la pérdida de la armonía que alguna vez existió entre seres, cosas y naturaleza. La recuperación de esa armonía podía darse, para estos profesionales, solamente a través de nuevas construcciones de las que el edificio de Los Eucaliptus ya había dado pruebas.

⁴⁷ Lo crea Guillermo Borda, Secretario de Obras Públicas y Urbanismo del gobierno municipal.

⁴⁸ En 1944 cambia el Código de Edificación que permite que la ciudad se "reconstruya" sobre sí misma, porque completa la ocupación de su territorio, se densifica y crece en altura en el centro. A esto se suman las políticas de crédito que impulsan el crecimiento suburbano, sobre la base de los loteos y de las nuevas redes de transporte y de vías de comunicación que permite que la gente que trabaja en el centro tenga su vivienda permanente en el Gran Buenos Aires.

La propuesta buscaba unir dos aspectos aparentemente opuestos: primero, una gran densidad de población que alcanzara ricos estándares de vida comunitaria y luego, la integración con la naturaleza postulada, hasta entonces, solo desde posiciones antiurbanas (*garden cities*, *Siedlungen*). Esto generaba una tensión entre proyecto posible y transformación social radical. La resolución de tal contradicción radicaba en una liberación del terreno y con ello, la implantación de edificios de gran altura (la placa que los miembros de Austral llamaban “manzana vertical”).

Este plan se divulgó a través de un documental de propaganda: *La ciudad frente al río. Tercera Fundación de Buenos Aires* (1948, Enrico Gras). La pieza se hizo para ser difundida en todo el país y en el exterior.⁴⁹ El film, dentro del género documental de propaganda estatal, muestra una estructura narrativa que responde a la organización temporal de los hechos en dos secuencias: la primera negativa y la segunda positiva, superadora de los males enunciados al comienzo. Así se ven, en las primeras escenas, a los arquitectos vestidos con guardapolvos blancos como médicos que “auscultan” un mapa de la ciudad y hacen un diagnóstico: “Buenos Aires está enferma”. Ellos son los arquitectos Ferrari Hardoy, Kurchan, Bonet, Vivanco, Rogers y Roca. Se advierte cómo se recurre a la metáfora higienista para explicar el presente negativo, que se ilustra con imágenes urbanas de edificios en altura, de varios pisos, mezclados caóticamente con las casas bajas. En planos generales de la ciudad, se ve que quedó apesada por la red colonial de las calles estrechas taponadas por los autos detenidos. Se muestran planos medios y planos de detalle de los peatones que circulan por las calles congestionadas e intentan atravesar entre el tránsito caótico. No se muestran sus rostros, sólo se ven sus piernas

⁴⁹ “El corto era el primero de una serie prevista que incluía una segunda parte, una película sobre el Bañado de Flores, otra sobre el Barrio de La Boca, Avellaneda y el Puerto y una quinta sobre el tránsito en Buenos Aires: la costa norte del Río de la Plata, el polo industrial al Sur, el Oeste recuperado como último reducto de la ‘campaña’, vinculados por la nueva red vial, era la imagen ideal sobre la que se desplegaba la estrategia del Plan.” (Liemur, 2008: 367)

y las ruedas de los autos que obstaculizan su paso. Se retomaría así la iconografía constructivista, que buscaba representar, a través de este tipo de recortes de las figuras y de los recursos visuales y puntos de vista utilizados aquí, los efectos de la anomia y de la fragmentación social. La voz *over* describe la vida cotidiana de los adultos y de los niños que se ve afectada por la impureza del aire, del humo de los vehículos y de las chimeneas de las fábricas, de la falta de luz provocada por “años de falta de planificación urbana”.

Las manzanas tradicionales son comparadas por el locutor con “cárceles” y se muestran edificios de reducidas dimensiones que en su interior “aprisionan” a sus habitantes en pequeños patios de aire y luz y, en el exterior, por su condensación creciente, provocan la falta de espacios verdes para el esparcimiento de los niños. Se muestra a los habitantes como multitud que no sólo es anónima sino agresiva, víctima, por otra parte, de la impureza del aire, del turbio humo de los vehículos, de la falta de luz provocada por un trazado urbano caótico donde la angustia parece el sentimiento que inevitablemente acompaña a la visión urbana. Esta experiencia se comunica a través de técnicas del cine experimental: sobreimpresión, angulaciones no convencionales de la cámara que pasan del picado al contrapicado, montaje de atracciones. Este lenguaje desnaturaliza la relación espacio temporal de las construcciones, con una retórica visual modernista, mucho más cercana a la estética del cine soviético y a la de la estética expresionista, propone la salida de la pasividad y del mundo individual para apoyar esta planificación que se ofrece como radicalmente renovadora.

Una voz *over*⁵⁰ deja poco espacio para la ambigüedad y pone en funcionamiento una retórica persuasiva, que diagnostica, sin lugar para contradicciones, los aspectos negativos del urbanismo del momento defendiendo su proyecto de transformación global de la ciudad en

⁵⁰ Es la que no muestra su fuente, expresa la objetividad de la ciencia y la autoridad del Estado.

clave lecorbusierana, que comenzaría por el ensayo de la urbanización del Bajo Belgrano. Con un efecto catastrofista en el discurso (tanto visual como sonoro) el filme justifica su propuesta utópica de cambio. Es un raro ejemplo de crítica apocalíptica y de propuesta utópica a la vez.

Por otra parte, es interesante ver cómo estos profesionales decidieron comunicar el proyecto. Es claro que el corto *Architecture d'aujourd'hui* fue nuevamente la referencia para este filme. Las escenas que diagnostican que Buenos Aires “está enferma” se relacionan con las que muestran a la París medieval de calles estrechas sin luz natural. Luego, el diagnóstico continúa con una estética tomada de los filmes “de artistas” hay referencias a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, a *Metrópolis* o a ciertas escenas rodadas en la ciudad de Odessa de *El Acorazado Potemkin*⁵¹.

Dentro de los modelos cinematográficos existentes en ese período, los documentales realizados por la Subsecretaría de Informaciones o los noticiarios, utilizaban un formato clásico, que busca lograr “la invisibilidad” del dispositivo cinematográfico, como si el filme pudiera, según la tradición pictórica enunciada por Alberti en el Renacimiento, transformarse en “una ventana abierta al mundo”. Para lograr este efecto, el espacio fílmico, la continuidad entre planos, las angulaciones de la cámara al registrarlos se dispone de tal modo que el espectador siente que hay una contigüidad entre la esfera de lo cotidiano conocido y la de lo representado.

En contraste con esos documentales, *La ciudad frente al río* se superponen imágenes, se muestra el vértigo, la rapidez del ritmo citadino a través de planos de la arquitectura, de las calles y de las personas que desafían las percepciones habituales. En otras escenas se muestran las chimeneas desde un ángulo contrapicado y, al girar rápidamente la cámara, las transforma en cañones que *bombardean los pulmones de los habitantes de la ciudad* según el comentario de la voz *over*. Las chimeneas que cuentan con una larga tradición en la tradición iconográfica

⁵¹ *El acorazado Potemkin*, Serguéi Eisenstein, 1925.

local (apagadas para mostrar la crisis, el escenario en el que se desarrolla la protesta obrera) aquí se muestran encendidas pero contaminando. Esto seguramente tiene que ver, con el proyecto lecorbusierano para ordenar la planificación, en la que cada parte de la ciudad debía cumplir una función y, así los habitantes de la zona residencial, no deberían sufrir los problemas de la polución fabril. El montaje acelerado de distintas imágenes de la ciudad acompañadas del ulular de las sirenas, logra crear un espacio que da una visión “extrañada” de lo cotidiano. Con el uso de los recursos visuales y sonoros, exacerbados por la música incidental instrumental disonante, se instala un clima de amenaza o de acecho a los habitantes, por medio del cual se configura en el plano semántico, la metáfora de la guerra. Como en la escena de las escaleras de Odessa, en el *Acorazado Potemkin*, los encuadres y el montaje exacerbaban el enfrentamiento entre las fuerzas: las víctimas (el pueblo ruso/los ciudadanos porteños) y los victimarios (el ejército zarista/ los promotores del caos urbano que no han realizado, hasta el momento, una planificación eficiente). Se utilizan los recursos del cine vanguardista vinculado a los géneros del terror y de la ciencia ficción, mientras la segunda parte, se acercará al lenguaje clásico que muestra orden y tranquiliza.

En esta segunda parte, se brinda una solución para la ciudad que se alcanzará a través de un Plan para recuperar el sol y el río. A partir de la creación de nuevas manzanas verticales, se proponen diferentes intervenciones superadoras de lo existente: ordenamiento vehicular, aumento de espacios verdes, concentración de la ciudad en su viejo casco, reurbanización en el Bajo Belgrano y la liberación de la ribera del río.

El lenguaje visual cambia y se narra desde los recursos característicos del cine clásico: se respeta el *raccord*, las tomas se hacen desde un punto de vista “normal”, el número de planos disminuye y tanto el relato visual como el sonoro se aquietan. Es interesante ver cómo la solución se ilustra, en parte, con una “maqueta” que convierte al antiguo damero en las nuevas “supermanzanas” y la novedad es que, por otro lado, se ejemplifican los nuevos espacios

propuestos con los conjuntos habitacionales modernos que el peronismo ya había construido. Nuevamente la referencia es el filme de Le Corbusier *Architecture ...* que, en la última secuencia, presenta la maqueta del Plan Voisin ya mencionada, de modo parecido al que aquí se utiliza para presentar las “supermanzanas”. La diferencia es que Le Corbusier en 1930 sólo muestra el prototipo del rascacielos cruciforme y aquí, más de diez años más tarde, ya se puede recurrir a construcciones terminadas.⁵²

La ciudad extendida

En 1947, cuando se creaba el EPBA, el urbanista Gastón Bardet⁵³, compañero de estudios de Della Paolera en París, fue invitado a dictar un curso de urbanismo y varias conferencias. Al llegar encuentra a dos sectores en pugna: el de derecha, católico; nucleado en la figura del arquitecto José Pastor y el de izquierda, del urbanismo basado en los principios de la Carta de Atenas, liderado por Ferrari Hardoy y Kurchan. Más allá de sus diferencias ideológicas, ambos grupos, sin embargo, coincidían en la necesidad de desarrollar una planificación regional.

Todos ellos habían presentado planes para la reconstrucción de San Juan, que recién un año más tarde se convertirá en ley. El primer grupo proponía hacerla con el modelo de la ciudad extendida y el segundo con el de la ciudad concentrada (con edificios de viviendas multifamiliares en altura). En esta puja, el grupo católico nucleado alrededor de la revista

⁵² Le Corbusier muestra las maquetas de los prototipos antes de ubicarlas en el gran damero diseñado en el suelo y, según lo indican los intertítulos, serán (...) *rascacielos de acero y vidrio en forma de cruz, es decir, sin patios*. Más adelante el texto señala que estas unidades serían la base de la reurbanización de una zona de París en la que se va a construir (...) *La ciudad de los negocios [que] se elevará entre la Ille de St. Louis, el Palacio Real el Louvre, la Puerta San Martín y St. Denis, (...) y París volverá a ser la primera en el mundo*. Para un mayor análisis de estos temas ver Liernur(2001) y Ballent (2005)

⁵³ El pasaje del urbanista francés, no aportó, al ámbito nacional, nuevas temáticas de discusión para el campo profesional. En cambio, su concepción de la familia como célula primaria y de la reforma como recuperación de valores y formas agregativas próximas a un mundo provinciano, fueron un apoyo impensado para los programas propuestos por el grupo de arquitectos católicos y para Pastor y su recreación del urbanismo anglosajón.

Criterio se hacía cada vez más fuerte y el visitante vino a reforzar su postura frente a aquellos que se oponían y que perdían protagonismo en la discusión nacional frente a las políticas de la *tabula rasa*. (Rigotti, 2001)

Es así que se puede vislumbrar cuán necesario se hacía para Pastor, aparece en el noticiario SA 483 (1948) como integrante del Consejo de Reconstrucción de San Juan y garante de este proyecto que ponía en marcha el Plan Regulador que había propuesto en 1945. En sus artículos publicados para San Juan, como respaldo para una “planificación democrática”, Pastor comenta y critica las distintas propuestas técnicas que se van sucediendo, opera como gran sistematizador y difusor de las experiencias contemporáneas dentro de la línea del planeamiento regional: la pantalla cinematográfica era para Pastor, un lugar perfecto para “despertar la opinión popular”⁵⁴ (Rigotti, Ana María, 2004) y operar en el campo profesional y político como ya lo hacía, desde 1943, a través de revistas especializadas.

El noticiario SA 483 es un número íntegramente dedicado a la reconstrucción de San Juan, con el título: *La ciudad que resurge*. Luego se ve a Pastor reunido con el Presidente del Consejo para la Reconstrucción y el Director del Banco Central.⁵⁵ El arquitecto es el rostro visible del cuerpo técnico que respalda la planificación urbana ya instalada en discurso estatal.

⁵⁴ “Nacido en 1914, graduado en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires y sin ninguna formación sistemática como urbanista, en ese momento entra en escena a través de veinticinco artículos que publica en *Nuestra Arquitectura* y *Revista de Arquitectura*, que sintetiza en dos libros publicados en 1945 y 1946. (...) es el primero en justificar el cambio de denominación de Urbanismo a Planeamiento, que terminará instalándose por casi más de cuatro décadas en Argentina, redefiniendo sus escalas de actuación, sus instrumentos, su marco doctrinario, sus medios gráficos, sus respaldos normativos.

Posteriormente tendrá fundamental injerencia en la construcción de una nueva demanda para esta disciplina reconformada: los proyectos de urbanizaciones privadas.” Rigotti (2004).

Pastor publica en 1945 *San Juan. Piedra de toque del planeamiento nacional*, y así pasa a formar parte del gobierno de la Provincia de Buenos Aires en 1948. Desde este puesto logra la aprobación legislativa de la denominación Gran Buenos Aires para referirse a toda el área urbana y rural comprendida por la Capital y los partidos adyacentes. A partir de esta designación, Pastor pasó a formar parte de una Comisión Asesora. (Para más información véase Aliata, F. y Liernur, J (2004)

⁵⁵ La voz *over* dice: *El Consejo de Reconstrucción trabaja activamente en la gigantesca obra. Su Presidente, Sr. Zapata Ramírez, con el Director del Banco Central Dr. Gravín Asesor y Consejero en representación del Banco, consideran con el Arquitecto Pastor diversos detalles de los trabajos planeados (...) [Entre otros aspectos estudian] el proyecto del Barrio María Eva Duarte de Perón.*

Mientras la voz *over* los identifica, se ven planos y perspectivas de lo que será la capital sanjuanina reconstruida.

La ciudad se garantiza también porque hay un molino de minerales, materia prima para elaborar bloques de hormigón premoldeados, cuyo proceso de fabricación también se muestra. Finalmente, la idea del avance técnico se completa con vistas aéreas de la represa del Canal del Norte que asegurará el agua de riego para grandes extensiones del territorio provincial que, según el locutor *se convertirán así en terrenos fértiles y fuentes de nuevas riquezas*.

También se muestran imágenes de la nueva ciudad que se proyecta como un conjunto de barrios, cada uno organizado en torno a una escuela monumental, que en este caso también tendrá *cantina maternal, jardín de infantes, etc.* una iglesia, una plaza y una zona de negocios. La voz *over* señala: *Así centenares de alegres casitas hermosas higiénicas y confortables son accesibles a otras tantas familias humildes (...)*.⁵⁶ El modelo de la “ciudad jardín” de viviendas individuales se impone, no sólo porque el riesgo sísmico las transforma en más seguras que los edificios de altura sino también porque en ese momento, “el chalecito” es la tipología con la que se construye la *Nueva Argentina*. Y más adelante agrega: *las elegantes líneas de estas construcciones darán al conjunto de la ciudad una fisonomía moderna de urbe progresista*. Es curioso, cómo las dos líneas, tan distintas de planificación urbana, se arrojan los valores de la modernización y del progreso desde proyectos tan diferentes.

Dentro del debate local, el arquitecto José Pastor logra imponer esta línea urbanística que se inspira, entre otras, en las propuestas de Lewis Mumford que se da en el filme *The City* de 1939 concebido por Pare Lorentz con textos del propio Mumford. La película está organizada con una sintaxis similar a la de la propaganda política difundida por países como

⁵⁶ *Emplazadas sobre una superficie de 600 m² cada una, estas viviendas están construidas con materiales de primera calidad. Son perfectamente antisísmicas ofreciendo detalles primordiales de higiene y confort Como corresponde a todo centro moderno el Barrio María Eva Duarte estará dotado de un sistema completo de obras sanitarias (SA N° 483).*

Alemania, la URSS e Italia. Según Ciacci la referencia a *Die Stadt von morgen* (May), una película alemana de la socialdemocracia de 1930 dedicada a la popular "explicación" del proyecto urbano para la "ciudad del mañana", es inocultable. En 1938 Mumford había definido a la nueva "ciudad regional" (protagonista de la película), como un ejemplo "... no sólo para un orden industrial más eficiente, sino como un nuevo orden social y un nuevo tipo de medio ambiente urbano"⁵⁷. Unos años más tarde, después de la guerra, la edición italiana del mismo texto era más explícita: "Incluso antes de la Segunda Guerra Mundial, la TVA (Tennessee Valley Authority) demostró que la imaginación y la audacia no son sólo la prerrogativa de una dictadura. También son posibles en una democracia que tiene sus ojos abiertos"⁵⁸.

Como ya se dijo, a nivel local, en el contexto de democratización del bienestar, José Pastor se mostró como el agente más adecuado para llevar adelante los principios del planeamiento. Según su concepción, era la técnica más adecuada para gobernar las ciudades de masas de un modo que necesariamente exige la articulación con la región y el país todo. En Buenos Aires, esta perspectiva impregnó a las autoridades ya que el peronismo hacía de la "planificación" su leitmotiv principal. Como plantea Ballent (1993), "la planificación tuvo un rol destacado en la ideología del peronismo, aunque no siempre fuera llevado a la práctica. La "mística del plan", tal como lo presentaba la prensa partidaria, no se limitaba a la economía, sino que, al menos como ideología, permeaba otros aspectos de la vida social" (citado en Landau, 2012). En este marco, los documentales estatales mostraron a la Capital en esta clave: como un espacio moderno, conectado con el conurbano y, a la vez, proyectado hacia el interior, pleno de nuevas construcciones.

⁵⁷ (cf. Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades*, cit. p. 324, citado en Ciacci, s/f)

⁵⁸ (cf. Lewis Mumford, *La città delle culture*, Einaudi, Turín 1954m p. 329, citado en Ciacci, s/f)

Capítulo III La ciudad en el cine “de los artistas”

Introducción

En este capítulo se analizan distintos tipos de películas, y todas ellas representan una forma del documental que se apropia de distintos géneros. Unas cercanas al documental expositivo (Nichols, 1997) presentan escenas de la vida de un ciudadano y de su familia como modelo ejemplificador de las conductas. Dentro del modelo clásico, proponen recorridos, prácticas o modos de estar en la ciudad, con un lenguaje realista. A menudo, esas acciones las realiza un ciudadano modelo que es el nexo entre la escala individual y la urbana. Así se verá que se trabajan distintas dimensiones: la que va desde la casa o el departamento, emplazados en un barrio hasta el centro de la ciudad. Otras piezas siguen las reglas del género de las sinfonías desde una visión optimista que, en el lenguaje clásico con el que se presentan, se traduce en una pérdida de la experimentación y del empleo de recursos visuales vanguardistas. En ellas, el cine ofrece a los espectadores una gran ventana abierta a la ciudad, una invitación a salir al exterior de sus casas y a dejar el barrio. Luego, se verán otras películas en las que la enunciación y el recorte del material se relaciona con los documentales institucionales de la ciudad, donde ya no hay un recorrido marcado por un individuo sino que se trabajan zonas: el centro, el puerto o focos urbanos: el Obelisco, los puentes de la Boca. En estas se recorren grandes distancias, se relaciona a la Capital con el Gran Buenos Aires y se emplean imágenes aéreas, u otras tomadas desde embarcaciones que recorren el Río de la Plata.

El acento en estas producciones, no está ya puesto en el diseño material de la vivienda o en la planificación de la ciudad, sino en el modo de habitar o en la promoción de valoraciones, por cierto cambiantes, del ciudadano **tipo** de la casa **modelo** y de la ciudad **ideal**. Que aquí se llame a estas producciones, de artistas, no implica que en las anteriores no había

preocupaciones estéticas, sino que ahora los agentes que producen estos filmes no son técnicos ni pretenden cambiar la materialidad de la ciudad desde la intervención en el campo profesional, sino promover valoraciones, cambiar hábitos. Es por este motivo que se reúnen en este capítulo, alguna de las producciones que llevan grandes firmas Lucas Demare o Mario Soffici que están protagonizadas por integrantes del *star system* de la época como Eduardo Rudy.

Los creadores de estas ciudades cinematográficas imaginarias (pintores, arquitectos, directores) tuvieron la libertad para comunicar sus fantasías a las masas y promovían lecturas alternativas de lo existente. “Y es que la ciudad es también una fantasía, un anhelo, un espacio imaginario y las producciones artísticas, desembarazadas de su aplicabilidad, son fascinantes documentos de esos sueños.” (Sánchez Biosca 2007: 51)

Como se vio en el capítulo anterior, la propaganda priorizaba, durante el Primer Plan Quinquenal, la construcción directa de viviendas por el Estado. Esto formaba parte del “derecho al bienestar” que aseguraba la vivienda moderna con servicios públicos y equipamiento específico previsto por la industria. Al mismo tiempo que adoptaba particulares disposiciones espaciales que permitían las diferentes funciones de la vida doméstica y de los diversos roles familiares. Entre el Primer y el Segundo Plan Quinquenal, el discurso sobre la vivienda cambió, se agregó al enunciado del derecho a la vivienda el “deber de ganársela” (Ballent, 2007). Esto se debió a la crisis que el país enfrentó después de 1949, como consecuencia, la construcción directa se reemplazó por planes que fomentaban la toma de crédito, y la realización a cargo de los usuarios; se incentivó el aumento de la producción, y se desarrolló un discurso acerca del ahorro y de la inversión que se conservó durante largo tiempo en los enunciados de la propaganda.

Pero, más allá de la coyuntura cambiante, a lo largo de todo el período, se fomentó el acceso a la vivienda, a los electrodomésticos y a los productos de la industria liviana (especialmente después del Segundo Plan Quinquenal) que, según el discurso oficial, permitiría a los trabajadores incorporar el confort y el ocio que ya disfrutaban los sectores medios. Estas circunstancias tuvieron su correlato en las imágenes y en los discursos y en este capítulo se estudia cómo se mostró la ciudad y qué prácticas se reforzaron.

Por último, se analiza cómo estos cambios también estuvieron movilizadas por la necesidad, a partir de 1950, de obtener capitales y asistencia técnica del exterior para impulsar la modernización industrial, lo que redefinió la relación con Estados Unidos.⁵⁹ Se produjeron también, gestos de descompresión política, en parte, conducidos en pos de un mejoramiento de las relaciones con el país del norte (Torre, 2002:62-63). La propaganda da cuenta de estos cambios y, hacia el final del gobierno la apertura se concretó con la organización del Festival Internacional de Mar del Plata de 1954.

En este capítulo se rastrea cuáles son los ámbitos elegidos para la representación del habitar popular, en los noticiarios y en los documentales de propaganda del período, según la mirada de los artistas. ¿Con qué recursos visuales se construían los filmes? ¿A qué tradiciones respondían? ¿Qué era posible que los espectadores imaginaran al ver estas películas? ¿A qué público se dirigían? ¿Qué imagen de país deseaban construir a través de Buenos Aires?

Una casa en la ciudad

⁵⁹ La ratificación del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca implicaba calificar para la venta de armas norteamericanas y recibir un muy necesario crédito del Eximbank. Asimismo, durante los primeros años de la década de 1950, para los Estados Unidos era prioritario obtener la colaboración de Perón para afianzar el anticomunismo en Latinoamérica. En 1953, con la asunción de Dwight Eisenhower, la larga cadena de desencuentros entre ambos países comenzaría a llegar a su fin. Con la visita de Milton Eisenhower, hermano del presidente norteamericano, en julio de 1953, dio comienzo a un período de distensión y a un relativo eclipse de la Tercera Posición. En 1953, con la asunción de Dwight Eisenhower, la larga cadena de desencuentros entre ambos países comenzaría a llegar a su fin. Con la visita de Milton Eisenhower, hermano del presidente norteamericano, en julio de 1953, dio comienzo a un período de distensión y a un relativo eclipse de la Tercera Posición. En García, María A. (2011:189-197)

La Capital, como se señaló, actuaba como avanzada de la *Nueva Argentina*, y en el discurso oficial, estaba ligada a una planificación de construcciones a una escala de guerra, por la cantidad y por la velocidad con que se desarrollaría el programa. Esta configuración pretendía imponer un nuevo orden que reemplazaría al tradicional, luego del quiebre que se manifestó el 17 de octubre de 1945, en Buenos Aires, cuando los sectores populares de los márgenes avanzaron sobre el centro de la ciudad. Para un régimen que se proponía como radicalmente revolucionario, esta imagen era funcional para enunciar la necesidad de imponer un orden que descansa en la armonía social que podía brindar la tercera posición, sobre las bases materiales de una nueva ciudadanía que contara, o que pudiera contar, con vivienda propia.

Una de las estrategias que utiliza la propaganda estatal, para promover esta valoración en noticiarios y documentales, es recurrir a una estructura de sentimiento de carácter social (Raymond Williams, 1998) que identifica en la narración fórmulas, que se fijan por préstamos y circulaciones entre la literatura, el cine de ficción y el documental; con aspiraciones a convertirse en un ideal que se proyecte en “(...) la sociedad como un estado práctico, debajo de las espontaneidades, moviendo los deseos, conformando los sentimientos y las experiencias.” (Sarlo 2011[1985]:113). A través de la narración de escenas costumbristas en el cine de ficción, surgen una serie de figuras y de situaciones estables, que se representan en el espacio hogareño, con los objetos que la última tecnología puede brindar a la vida doméstica; en los filmes de ficción primero y, una vez consolidado el modelo del cine “familiar”, en los filmes de propaganda también. Con su repetición, esos filmes, forman un *ethos* de la vida cotidiana familiar, del hogar, alrededor de la familia nuclear en la que la mujer, esposa y madre es la depositaria y transmisora de los valores a través de la “imaginación sentimental” que en nuestro

país, según lo demuestra Sarlo (2011[1985])⁶⁰, se puede observar en la literatura desde comienzos del siglo pasado. En estas publicaciones se exaltan sentimientos de amor, dignidad y decencia.

En el cine de ficción, se encuentran estos valores a partir de los años treinta, en un film como *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939) en el que se representa, en clave melodramática, la vida de una familia desde comienzos del siglo XX hasta 1939. El padre de la familia acepta los cambios que se producen a lo largo de los años: la partida de los hijos de la casa paterna o la pérdida de su esposa, con la frase resignada del título: “así es la vida...”, repetida frente a la foto de su esposa sobre el hogar, en el comedor. Frase que se convirtió en un slogan popular y fue utilizado por las generaciones contemporáneas y posteriores. En varios documentales estatales analizados en este trabajo, se ven también las imágenes de Perón y de Eva Perón sobre el hogar o en un lugar destacado de la casa, con el uso del contraluz para darles un halo similar al utilizado en la representación de figuras religiosas. Fue tal el éxito de esta película que tuvo una remake en 1977 protagonizada por Luis Sandrini, en el rol del padre que en la versión de 1939 hiciera Enrique Muiño.

El mismo actor, protagoniza pocos años más tarde *La calle grita*, (Lucas Demare, 1948). En contraste con esta visión de lo doméstico y del fácil ascenso social entre los sectores populares, aquí se ve cómo se incorporan registros de lo real en el cine de ficción que, en tono de comedia, muestran la situación que viven aquellos que no pueden acceder a la vivienda porque sus sueldos no alcanzan y, que por lo tanto, tampoco pueden realizar un proyecto familiar.

El tiempo del relato es 1945, Amanda, una empleada administrativa que trabaja en el estudio de un prestigioso economista, el Dr. Leopoldo Díaz (Enrique Muiño), urde un plan para

⁶⁰ Para el mismo periodo y en relación con forma en que se modelaba el valor de la domesticidad como objetivo de realización femenino veáse Liernur, Jorge F. (1997).

conseguir un aumento de sueldo: finge que se va a casar y consigue como falso novio a Mario (Ángel Magaña), un vendedor ambulante que sabe escuchar cómo “la calle grita”. Él pacta con el jefe de Amanda un acuerdo para darle información que le permita calcular el porcentaje del aumento de sueldo necesario para acceder a una casa. El Dr. Díaz asegura que con lo que ella gana puede enfrentar los gastos diarios de un matrimonio: alimentos, diversiones, amueblamiento y vivienda. Finalmente, el economista que es muy noble pero que está totalmente desconectado de la realidad (ni siquiera tiene tiempo de leer los diarios) cuando no logra balancear el sueldo que paga con los datos que aporta la pareja, sale él mismo a investigar y así reúne información recorriendo distintos lugares de la ciudad: conventillos, ferias, tiendas, etc. Aquí el recurso es aportar una sensación de verosimilitud con el registro de lo existente.

La farsa permite, a través de estos registros de lo real, criticar las condiciones en que viven los sectores populares. La ciudad que muestra la película, es la de los barrios donde predomina la vivienda individual, extendida y baja⁶¹. Sin embargo, se ve que en las viviendas populares: la pensión adonde vive Amanda, la casa precaria en el suburbio adonde vive Mario y, especialmente en las viviendas disponibles para alquilar con un bajo presupuesto, se habita en muy malas condiciones⁶². En la ciudad hay hacinamiento y, a medida que el recorrido se acerca al suburbio, se ven además, señales de falta de higiene, las casas construidas con materiales precarios.⁶³

⁶¹ “Una encuesta efectuada en 1937 reveló (...) que el 60 por ciento de las familias de clase obrera de la Capital vivían en un cuarto cada una.” James, Daniel ([2006] 2010: 21).

⁶² El Censo Escolar de 1943 demuestra que en el 87% de los edificios destinados a la vivienda, muchas familias vivían en condiciones de hacinamiento individual (más de cuatro integrantes dormían en el mismo espacio) y colectivo (cuatro o más familias compartían una vivienda). Buenos Aires mostraba el valor más alto del país en cuanto a hacinamiento colectivo (22% de las familias censadas), pero uno de los más bajos de hacinamiento individual (18,5% de las familias censadas). El fenómeno de la vivienda compartida era relevante en la Capital (54% en promedio de las familias censadas en todos los distritos relevados). Esto probablemente informara sobre otro fenómeno: el alquiler o subalquiler de cuartos en casas de familia (Ballent, A. (2005: 42-44).

⁶³ Entre las causas que permiten que un prestigioso profesional, como lo es el Dr. Leopoldo Díaz, desconozca la realidad están las consultoras que “dibujan datos”, los tecnicismos que permiten elaborar conclusiones sin leer diarios o contrastar con fuentes primarias. Así se satiriza el rol de los burócratas y de quienes asesoran a funcionarios y a grandes empresas, profesión a la que se dedica el protagonista. Se critica también a la inflación, el economista recrimina a Mario: *los precios que me da a la mañana me los cambia a la tarde*.

Al final, cuando el Dr. Leopoldo Díaz se convence de que los novios tenían razón, concede el aumento y facilita los medios para que la pareja, que en el transcurso se ha enamorado realmente, se case. En el final, se ve en un plano de detalle un organigrama idéntico a los de las publicaciones oficiales, adonde se mide el amor que se tienen y que llega a 1947. Sin menciones explícitas al gobierno, la tesis de la película deja claro que, para que la situación de la vivienda mejore realmente, primero debe haber un cambio en la distribución salarial. La película puede haber pasado los controles oficiales, tal vez porque la que desea mejorar la situación es una mujer y es verosímil que gane poco, pero sobre todo porque el varón se domestica: el vendedor ambulante que no aceptaba el sacrificio lo acepta y se convierte en un trabajador en relación de dependencia que deja la calle y se transforma en empleado “productivo”, que se encierra todos los días en una oficina, redimido por el amor y por la vida familiar. También el economista se transforma al acercarse a la realidad conmovido por sus empleados. No hay conflictos de clases, sólo malos entendidos y la puja de intereses se resuelve a favor de los más débiles. La tesis del filme se refuerza al final: la felicidad es completa cuando se cuenta con una vivienda digna.

Estos valores están también expuestos en un documental estrenado durante el Primer Plan Quinquenal: *Una casa para Juan López* (s/f)⁶⁴. La primera imagen, sobre la que se superpone la placa con el título de presentación, es la de un plano y vista del proyecto de un chalet a dos aguas. El “chalecito” peronista instalado como símbolo de la felicidad de los sectores populares (Ballent, 2005). La primera marca enunciativa se encuentra en el narrador omnisciente que señala la elección de un ciudadano común: Juan López cuya casa y familia, actúan como lo típico de lo que se podría encontrar en el resto del país. El narrador justifica la elección de un ciudadano común como protagonista excluyente del relato cuando, a manera de

⁶⁴ No está fechado, se supone que pertenece a la propaganda del Primer Plan Quinquenal porque se muestran construcciones directas que predominaron en ese período.

ensayo, intenta dar respuesta a la pregunta: *¿qué importancia tiene para Juan López el hogar de Juan López?* Desde los primeros planos de situación del Barrio Juan D. Perón se ve el emplazamiento de la casa de Juan López, mientras la voz *over* señala: *En Buenos Aires, como en todas las ciudades del mundo, una casa no tiene importancia, es sólo una célula en un enorme organismo de cemento, acero y ladrillos. Hay miles, millones de casas. Se ven grandes obras de hormigón, la propia casa “cajón”⁶⁵ de Juan López de ladrillo a la vista de construcciones que tienen una tradición anterior al peronismo y también las construidas por el gobierno.*

La voz en *over* comenta: *Pero cuando una de ellas es “nuestra casa”, y con esta apelación se intenta involucrar al espectador, y continúa: el asunto es muy diferente. Porque, ¿qué importancia tiene para Juan López el hogar de Juan López? Es una casa cualquiera en un barrio como hay tantos. Pero aquí vive con su esposa y sus hijos.*

Este discurso orienta el análisis y propone, desde este caso ‘tipo’ alcanzar a toda la sociedad, parte de la célula: la familia, para expandirse al resto del cuerpo social. Del mismo modo que, desde la casa y desde el barrio, pretende llegar a toda la ciudad. Hay, en este y en la mayor parte de los documentales y noticiarios, una toma de partido por la vivienda unifamiliar que, en general se emplaza en los barrios alejados de la zona consolidada de la ciudad, más que por la vivienda colectiva. Parecería que este tipo de vida sólo pudiera existir en el interior de estas casas, porque cuando Juan López camina por el barrio, lo mismo que cuando hay planos generales de la ciudad, los muestran vacíos, como si fueran escenarios antes de que comience el rodaje. En cambio, cuando hay tomas hechas a nivel peatonal, por las calles de esos barrios vacíos, pulcros, silenciosos se ven caminantes, son hombres o mujeres a solas. Recién cuando

⁶⁵ “Tipo de vivienda individual popular suburbana, cuya difusión en todo el territorio del país tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX. La casa cajón reemplazó a la casa de patio lateral o casa chorizo como tipo autoconstruido, adoptado por los sectores populares. Puede decirse por distintos motivos que el tipo de la casa cajón caracteriza la vivienda popular moderna.” Aliata, Fernando, Liernur Jorge F. (2004) *Voz casa cajón*.

la cámara recorre la casa de Juan López se ve a una familia, hasta allí el barrio y la ciudad parecen una maqueta. ¿Estas viviendas son para todos? o ¿sólo para los trabajadores? ¿Se quiere señalar que la domesticidad es esencialmente de las mujeres que cuidan a sus hijos porque los hombres trabajan? o ¿Es Juan López un varón distinto que no pasa ni un momento de su tiempo libre fuera de su casa? ¿Sólo hay vida completa, encuentros, en el interior de la casa y por fuera nada es posible, más que transitar?

La estructura sintáctica responde a la del relato sentimental que se encuentra en las marcas de enunciación: a través de la entonación y de los adjetivos que se emplean: “lujos retaceados”, “atesorando recuerdos”, “paz para el alma en el seno del hogar”, “ganar honradamente su sustento”, “labrar su propia felicidad”. La felicidad en este relato es un ideal que se forja sobre una concepción preexistente, al que se agrega los objetos y objetivos deseables de una vida y la forma de alcanzarlos. El ideal de felicidad impone objetivos: ahorro, trabajo en *duras jornadas*, y *el sueño de la vivienda propia* así como formas de alcanzarlos. En un plano general se muestra el palacio del Congreso y se enlistan todas las instituciones que se perfilan como garantes de la felicidad, ya que otorgan los créditos para la vivienda.

La ciudad se muestra como metrópolis, donde se ve a Juan López en las escaleras del Subte A, desbordadas de gente y la voz *over* dice: *Todos ellos trabajan esforzadamente en jornadas agotadoras y sus vidas vibran al unísono con el ritmo vertiginoso de la metrópoli. Pero cuando el día llega a su fin buscan el descanso para el músculo y la paz para el alma en el seno del hogar, en la calma de la casa propia.* Se muestra un plano picado de la ciudad, se ve una zona de alta densidad de ocupación con edificios de altura y la voz del locutor señala: *La ciudad alberga a miles de hombres iguales a Juan López que viven idéntica felicidad: la de poseer un techo.* La célula convive armónicamente con la masa donde todos son iguales, mientras cada uno provenga o vaya a su propio espacio de felicidad.

El hogar, una cuestión de Estado

En un docudrama estatal, *Nuestro Hogar. Segundo Plan Quinquenal* (s/f), con dirección de Mario Soffici, se hace un balance de la política de vivienda realizada hasta el momento. En el comienzo, a nivel sintáctico, se ve que la ficción intenta borrar las marcas que permitan fechar la acción en un espacio-tiempo concreto: se muestra un terreno montañoso, nublado, en el que una hilera de personas diminutas, mostradas desde un ángulo picado, se desplazan por un paisaje sublime, amenazante. La cámara se acerca y muestra que la procesión camina detrás de una gran cruz mientras la voz *over* en tono dramático comenta: *caravanas de seres desdichados que (...) huyen de la guerra, (...) inmigrantes*. El cuadro se cierra cada vez más sobre los personajes que se desplazan por el paisaje que emplea la angulación de cámara y contrastes de luces y sombras. Son pobladores de zonas rurales (traen animales de granja: cabritos, terneros)

A nivel semántico podemos, pensar que son migrantes internos, dado que llegan caminando y, a la vez, la referencia a la guerra y la voluntad de mostrar un paisaje y una época “indeterminados” refuerzan, en contradicción con los significantes anteriores, la voluntad de metaforizar la política inmigratoria tradicional del país, abierta a los ultramarinos, que este gobierno continúa.

En una segunda secuencia la acción se desplaza al interior de una escuela donde un maestro, Eduardo Rudy, explica en qué consiste la política de vivienda del Segundo Plan Quinquenal. Con distintos recursos de montaje (pantalla partida en varios planos, cortinillas) se muestran las nuevas construcciones con chicos que juegan en los espacios verdes exteriores de chalets o de conjuntos de viviendas multifamiliares. La voz *over* señala, y también lo muestra una placa: *Primer Plan Quinquenal se construyeron 200.000 viviendas*. La acción se vuelve a desplazar al interior del aula y el maestro en el pizarrón escribe el proyecto del próximo *Plan: 300.000 viviendas y una inversión de \$1.200. 000*. A continuación con una maqueta de un

chalet, que con un recurso de animación, se arma en cámara; se comenta que el ritmo de construcción es de una vivienda cada 8 minutos y medio. La voz *over* señala: *un hogar digno para una familia feliz*.

Las escenas descriptas, que ilustran en un tono expositivo (ya sea por la clase que da el maestro a los alumnos en el espacio escolar o por las imágenes que ilustran los argumentos fuera del aula) se intercalan con una dramatización. La representación se traslada al interior de una casa donde se da un breve relato melodramático en el que una familia está a punto de ser desalojada por no poder pagar el alquiler. El hijo más pequeño está enfermo y, mientras la madre lo cuida, el padre argumenta con el acreedor para que le dé más tiempo, sin conseguirlo, y así saldar su deuda. Una vez descripta y dramatizada *la irritante injusticia del pasado cercano*, se establecen las bases que *un gobierno del pueblo proclamó* para el presente en materia de vivienda, en el marco de las ideas de *justicia social, libertad económica y soberanía política*, con la voz *off* del maestro. Este breve relato melodramático, introduce un espacio y tiempo ajenos al de la introducción y al de la escuela por montaje paralelo, donde cada tiempo y espacio tiene su propio devenir y su propia lógica. A estos tres espacios además, se suman otros, para representar las viviendas ya construidas en la Capital y en el interior. Finalmente, por un fundido, el relato se desplaza al barrio Juan D. Perón, en Buenos Aires, en el que dos hombres se saludan en la vereda, mientras uno de ellos es recibido por su mujer al llegar. Una vez en el interior, todos comparten el espacio del living comedor: el padre juega con la hija más chica, los hermanos leen y la madre borda mientras el paneo final de la cámara muestra los retratos de Perón con traje de gala y banda presidencial y el de Eva Perón⁶⁶.

El Estado se hace presente en todas las instancias, desde la planificación y construcción de las viviendas hasta en la escuela pública. Allí su tarea educativa consiste en comunicar cuál

⁶⁶ El retrato por Numa Ayrinhac que es el más utilizado en las instituciones oficiales.

es la mecánica de los proyectos (las distintas tipologías, la financiación, la cantidad de unidades construidas y proyectadas) y también fijar la valoración de la vivienda que excede el ámbito de lo doméstico. Se le pide al espectador que recuerde que *el hogar lo consiguió gracias a las previsiones y al espíritu justicialista de un gobierno ejemplar*. En la enunciación, en este y otros filmes, gobierno, Estado y partido se invocan, de manera indistinta, como instancias equivalentes, que arbitran los medios para que estos planes se materialicen. Como sostiene Kriger (2009) el acento está aquí puesto en el agradecimiento que el pueblo debe sentir por su gobernante.

Lo llamativo es, que ni en los noticiarios, ni en los documentales que difunden los planes de vivienda, hasta bien avanzado el Segundo Plan Quinquenal; se muestra el interior del departamento como ámbito de la representación del habitar popular. Podremos asomarnos al ideal de la vida moderna en departamento, según la propaganda oficial, recién en los últimos años de gobierno.

La vida moderna en el departamento

En cualquier película con vistas aéreas de Buenos Aires hacia 1940, se puede observar que predominan los edificios de baja altura, que las construcciones más elevadas están en el radio céntrico y en la zona norte de la ciudad. Para representar la vida cotidiana, en el cine de ficción, se eligen las casas para las familias de clase media o alta y las pensiones para los sectores más bajos.

Claudio España (2000) señala que, *Los tres berretines* (1933), *Así es la vida* (1939) y *Los martes orquídeas* (1941) son las primeras películas del cine argentino, que abordan el mundo familiar, ubicado en un ámbito doméstico verosímil para el espectador. En esta época, según España, se pasa además, del realismo grotesco del sainete, que expresaba una crítica a los

sectores altos de la sociedad, a la comedia blanca cinematográfica. Esto implica un cambio del ámbito en el que se desarrolla la acción: el sainete exalta los modos de vida populares representados, por lo general, en el patio del conventillo mientras la comedia prefiere el interior burgués.

Durante el periodo estudiado, el comedor, con la mesa familiar tradicional, conservó el primer lugar en la representación cinematográfica de la vida familiar. El *rito de comer* fue uno de los tópicos del cine argentino establecidos, de aquí en más, como una escena imprescindible de las películas con temática familiar. El lugar central, en *Así es la vida*⁶⁷, lo ocupa la mesa familiar, más que el patio, porque crea el símbolo (acentuado incluso por la luz) de la unión y de la protección que puede brindar el ámbito doméstico cuando se cumplen con todas las reglas que imponen los valores de la clase media, que esta película aborda: ahorro, trabajo, recato femenino o defensa de la libre empresa entre otros. Esta jerarquización y distribución de los espacios domésticos, donde el comedor ocupó un lugar central, primero dentro de la casa y, hacia el final del período estudiado, del departamento tuvo también un correlato material.

La secuencia final, muestra todos los íconos de la Buenos Aires moderna de 1939 (año de su estreno), que también estarán presentes en la filmografía del primer peronismo: el centro lleno de gente con colectivos, tranvías y autos y el Kavanagh.

Fuera de los sets, desde 1930, el valor simbólico que implicaba vivir en una casa de departamentos, caracterizada por la austeridad de sus fachadas blancas y lisas, aumentó en la medida en que implicó la elección de un estilo moderno de vida que sus habitantes podían mostrar ante la sociedad. Los espacios de sociabilidad se transformaron y las plantas se

⁶⁷ *Así es la vida*, se estrena el 20 de julio de 1939 y la crítica la señala como un quiebre dentro del desarrollo de la industria. Es la adaptación de la exitosa obra costumbrista de Arnaldo Malfatti y Nicolás Llanderas. La película había sido anticipada como un evento significativo desde el inicio del rodaje y las publicaciones daban cuenta de su filmación con gran expectativa. La novedad que se presentaba y generaba tal reacción no se debía solamente al nuevo director, sino a la aparición de un nuevo universo representado: por fin aparecían la clase media y la burguesía como protagonistas que despertaban la empatía y la identificación del espectador, y con ellas el ideal central de la movilidad social ascendente (Kelly Hopfenblatt, 2013).

compactaron. Los ambientes antes divididos por funciones, ahora se transformaron en espacios destinados a la sociabilidad (se pasó del comedor y la sala al *living-comedor*) Los distintos sectores sociales, y en especial la clase media, adoptaron esta tipología como un símbolo de lo que se consideraba “el habitar doméstico metropolitano, (...) que permitía a sus habitantes descubrir un nuevo y privilegiado punto de vista para el disfrute del espectáculo metropolitano: la altura” Anahí Ballent (1999).

El documental *Fin de semana* (s/f)⁶⁸ relata las actividades durante los días en que descansa de la semana laboral “un ciudadano común de Buenos Aires”. Para ello el cortometraje cuenta con una voz *over* que explica “cómo vive y qué piensa” “José Pérez”. De la misma manera que en *Una casa para Juan López* la elección de un personaje típico refuerza la utopía concreta: promueve la identificación y posibilita proyectarse en sus acciones. Hay en el filme un procedimiento manierista (Kriger, 2012) dado que mientras mantiene todas las reglas del modelo de representación clásica, a la vez las señala a partir de alusiones paródicas, como la voz *over* que le dice al espectador que para elegir al “ciudadano común” de forma imparcial se abrirá la guía telefónica en cualquier página y se señalará un nombre al azar. Luego, la voz epistémica invita a los espectadores a vestirse de “invisibles” para investigar la vida privada de Pérez. Es decir que aquí se manifiesta la estética naturalista del modelo clásico mostrando las huellas de una enunciación que guía al espectador. Habría una contradicción entre transparencia del modelo y opacidad del texto fílmico que anularía la posibilidad de creer que Pérez expresa el sentido común, ya que invita al reconocimiento de la instancia enunciativa de la propaganda política (Kriger, 2012). Pérez es un joven dibujante

⁶⁸ Archivo General de la Nación (Legajo 1233, Tambor 574) sin datos sobre su fecha de realización, ni datos sobre quiénes lo realizaron o lo encargaron o dónde fue exhibido. De todos modos, se ubica su fecha de realización en 1953 gracias a la película que van a ver los protagonistas.

publicitario⁶⁹, hijo de un empleado bancario ya jubilado y de un ama de casa. Tiene una hermana menor que estudia Bellas Artes. Todos viven en una Buenos Aires moderna retratada con un paneo que ilustra la información verbal: la ciudad tiene un *ritmo febril* y es *una de las más grandes del mundo*. Un plano general de situación muestra un edificio de departamentos, de paredes blancas y lisas y luego por *raccord* en el interior vemos a Juan Pérez y su familia. En el interior, se ve que la familia cuenta con tostadora, afeitadora, que dan idea de la modernización y de la accesibilidad de estos bienes para la familia de clase media, todo se puede hacer de manera relajada y rápida con estos electrodomésticos. Se los muestra vestidos como personas de clase media, con cuerpos sanos y jóvenes.

Para el público de la época, resultaba verosímil que esta familia sea propietaria de este departamento.⁷⁰ El progreso de las clases medias porteñas y la expansión del sector terciario, aceleró este proceso durante los años peronistas. Cuando José va a trabajar, toma en el barrio el subterráneo junto con sus amigos y todos bajan en el centro de la ciudad. En este momento, la infraestructura de transporte se había ampliado, el ferrocarril y especialmente del colectivo (ver SA 497 de 1948) subsidiado, vinculaban entre sí las áreas que quedaban alejadas del ferrocarril, y también el suburbio con el centro.

Las preguntas que aquí se imponen son las siguientes: ¿por qué no hay obreros en la familia/sociedad modelo peronista? ¿Por qué todos trabajan en servicios o comercios y ninguno en la producción? ¿Por qué se intenta mostrar que un ciudadano elegido al azar puede ser visto durante el fin de semana a bordo de un lujoso Ford descapotable con sus amigos y su novia

⁶⁹ Desde los años cincuenta la configuración ocupacional cambia y se verifica una creciente incorporación de tecnología en la industria y la concentración de la producción en plantas mayores que absorben una proporción decreciente de mano de obra. Esto produce el aumento del sector terciario (ya en 1947 constituye el 45% de la población activa) y su diversificación. Hacia el final de nuestro período veremos que la propaganda oficial da cuenta de este cambio, cuando ya no toma como ciudadano modelo o “tipo” al obrero sino al técnico o al profesional.

⁷⁰ Desde 1948, con la sanción de la Ley 13 512, de Propiedad Horizontal, aumentó la cantidad de propietarios en la Capital en las zonas habitadas por los sectores medios y medio- altos. Aunque esta medida aumentó, de manera significativa, la construcción después de 1960.

cuando se dirigen a ver un partido de rugby o hockey? ¿Por qué ahora el ciudadano tipo vive en departamento y ya en la casa unifamiliar?

Un contraejemplo posible de este documental, y del personaje de José Pérez lo vemos en *La casa grande* (Leo Fleider, 1953) protagonizada por Luis Sandrini. El argumento de este film relata las peripecias de un hombre que vive en un departamento con su madre viuda que siente nostalgia por la convivencia con el resto de sus hijos. Es así que venden el departamento y compran “una casa grande” en el Gran Buenos Aires a la que van a vivir todos los hijos con sus respectivas familias. Por supuesto, la convivencia fracasa y el final frustrado de la aventura sirve para poner el acento en los valores tradicionales que parecía garantizar la casa grande de patio central. Se comprende que esta tipología, y la convivencia de la familia extensa ya no se puede recuperar y que desaparece definitivamente para dar lugar a edificios en alto de propiedad horizontal para la familia nuclear. La imposibilidad de conseguir la felicidad en una casa y, en este caso, estar condenado a vivir en un departamento, marcaría la visión nostálgica de lo que surge al tomar conciencia de lo que se ha perdido definitivamente.

El espectáculo urbano

La ciudad del ahorro y de la producción

El concepto de planificación estatal, tanto de cuestiones productivas generales como de las específicas de vivienda y de urbanismo se hacía a nivel nacional y a una “escala de guerra”. En esta concepción, subyacen circunstancias que, según Beatriz Colomina, se dan a nivel internacional. “Fue la participación en la Segunda Guerra Mundial lo que finalmente creó las condiciones para el desarrollo de la arquitectura moderna (...)” (2006:7) La autora también sostiene que “La arquitectura de posguerra no fue simplemente la arquitectura luminosa que vino de los años oscuros de la guerra [era también] agresivamente feliz (...) surgía de la guerra, una guerra que de todos modos continuaba como guerra fría.” Después de la crisis económica

que comenzó a fines de 1949, el gobierno lanzó campañas para racionalizar el consumo y promover el ahorro, los racionamientos de comida recordaban al período bélico y la etapa posterior en Europa, que también tuvieron su repercusión en el mercado local. El modo en que los noticieros mostraron la ciudad y las prácticas cotidianas cambiaron. Una vez que comenzó a superarse esta coyuntura, A partir de 1952 el discurso oficial insistió en establecer nuevos valores: eficiencia, productividad y ahorro como modeladores de la conducta.

En los noticieros de este período encontramos la recurrencia a un lenguaje que, por un lado, heredaría la tradición de las sinfonías urbanas del período del cine silente: el recorrido por la ciudad, la exaltación de la velocidad, el espectáculo de la muchedumbre o de la iluminación eléctrica. Por otro lado, se da una apropiación de este género en una versión hibridada que utiliza sus tópicos sin los mismos recursos visuales vanguardistas, sino que los expone sobre una narración clásica, lineal, con el agregado de la voz *over* que orienta la percepción. Un ejemplo es el noticiario SA N° 654 (1951) que comienza con la placa *Buenos Aires Nocturna* donde se reponen los tópicos de las sinfonías pero con tomas clásicas mientras el locutor celebra el consumo, la diversión y el disfrute del tiempo libre de personas que con su atuendo y por los lugares que visitan, nos muestran cuáles son las preferencias de los sectores medios. En contraposición, un fragmento del noticiario SA N° 694 (1952), utiliza imágenes nocturnas de la ciudad (la iluminación eléctrica, la fiesta, el baile) pero para fomentar, por el contrario, el ahorro.

En esta misma línea, va el documental estatal *Una nota de ahorro* (1953), un número especial de SA, protagonizado por Eduardo Rudy. En poco tiempo y con la reapropiación de los contenidos y de los recursos estilísticos de un género ya consagrado, se ve cómo el discurso oficial, tanto a nivel visual como sonoro cambia y promueve valores no sólo distintos, sino encontrados. Lo interesante de *Una Nota...*, es el modo en que el protagonista, Ramos, un

joven periodista que desea ocupar un puesto en la sección de editoriales de un diario, busca las señales del ahorro en la ciudad.

La puesta plantea un recorrido por Buenos Aires, a la manera que pocos años más tarde será habitual en las películas del Nuevo Cine Argentino. La gran diferencia aquí es el modo en que se mira la ciudad, hay “un modelo optimista”⁷¹ característico del proyecto modernizador que el gobierno promueve. En la primera escena se fija esta posición, cuando dentro de la oficina del Jefe de redacción quien le pide a Ramos, que escriba sobre el ahorro, se produce este diálogo:

Ramos: (...) nunca se me ocurrió escribir sobre una cosa... ¿cómo le diré? Tan poco concreta.

Jefe: ¿Poco concreta? (...) Le aseguro que está muy equivocado. Venga, mire la ciudad, en ella está el ahorro como una fuerza que se mueve, que ilusiona, que crea.

Salga, camine, observe, y se dará cuenta que el ahorro no es meramente una teoría, o una mera acción de guardar dinero para preservarse de contingencias futuras. Sino una fuente constructora, una fuerza constructiva que está presente en todos los aspectos de la vida.

La tesis queda expuesta: relaciona ciudad, ahorro y progreso. Ramos, a quien veremos a lo largo del filme, recorriendo la ciudad, escruta en las señales materiales: edificios, plazas, monumentos, medios de transporte; y en el modo en que los habitantes se desplazan, los signos del ahorro. Su voz en *off*, da cuenta del proceso mental de comprensión que se produce en su interior al ver a la ciudad con esta nueva mirada que se completa con las expresiones no verbales de los ojos, rostro y cuerpo: observa reflexivo, sonrío, acelera el paso entusiasta con lo que descubre.

Ramos comienza por el centro: se ve en la primera escena del recorrido el Obelisco, y desde allí la Diagonal Norte, su intersección con la calle Corrientes. Luego se ve la zona de

⁷¹ Mario Berardi ha denominado modelo optimista de representación familiar que se desarrolla en el cine nacional a lo largo de los años 1940. Este modelo propone a la familia “como la panacea que resuelve y ordena todos los conflictos”, capaz de derrotar toda amenaza que aparezca en su camino. (2006:89)

Puente Pacífico, donde un grupo de chicos con guardapolvo blanco cruza la calle. Más tarde se muestra la Plaza San Martín, el Kavanagh y a sus pies una consigna de la propaganda de gobierno “PRODUCIR AHORRAR”. La cámara después se desplaza a Retiro y, más tarde, a la Torre de los Ingleses. Aquí la voz de Ramos resalta el valor del trabajo,

(...) el ahorro se hace presente en todos los movimientos vitales de la ciudad. Está en las Estaciones terminales de los ferrocarriles de donde a toda hora fluye gente apresurada. Está en cada individuo que pasa. En los que vuelven a sus hogares, en los que se dirigen a su labor dispuestos a producir en sus respectivas actividades.

La exaltación del trabajo se traslada más tarde al Puerto en el que se ven barcos cargando mercaderías de exportación.

Luego la acción se traslada a los conjuntos habitacionales construidos por el gobierno y Ramos piensa: *Viviendas modernas para obreros, confort para el pueblo, alegría para los niños. Todo esto ha sido posible gracias al ahorro que es, sin dudas, la célula vital en el progreso de un país.* Acá se produciría un anacronismo, ya que estos barrios construidos con reservas del Banco Central ahora se dice que son fruto del ahorro privado. Son imágenes de edificios durante el Primer Plan Quinquenal que se adecuan a la nueva realidad para integrarlas a este nuevo discurso.

Más tarde la acción se traslada al Barrio Presidente Perón y Ramos se para frente a la puerta del correo. Al entrar, ve que dos chicos entregan sus libretas de ahorro en una ventanilla y la cámara se desplaza para tomar un plano de detalle de un afiche con propaganda del ahorro que funde a negro y reaparece pegado en el pizarrón del aula de un colegio. Allí la maestra da una clase sobre el tema a los alumnos que están pegando estampillas en sus libretas de ahorro. La maestra dice *Lo que ustedes ahorran (...) permite construir puentes, crear industrias, mejorar maquinarias.*

La manera en que se relaciona Ramos con la ciudad se entronca con lo que se podría considerar un género de filmes que tienen a lo urbano como personaje más que como escenario; en relación con las “sinfonías de la ciudad”. Como se señaló, en ellas, la cámara registra a los edificios y a los habitantes desde perspectivas que no son frecuentes. Así producen un efecto de extrañamiento, que confronta con la visión naturalizada de la arquitectura de los espectadores que se pueden reencontrar, en la gran dimensión de la pantalla cinematográfica, con enfoques desconocidos de los lugares conocidos, a través de primeros planos, *travellings*, vistas aéreas. A esas tomas, se suman otros recursos en la etapa de montaje, que aumentan la visión extrañada de lo urbano. Estos efectos producen la transformación de la ciudad en un agente activo que interpela al espectador. Hay dos grandes diferencias con las sinfonías vanguardistas, el lenguaje utilizado aquí es clásico y, además, tiene un mensaje político explícito, ambas características son imprescindibles para que el documental expositivo cumpla con su objetivo: transmitir el discurso y la valoración oficial.

En *Una nota...* la ciudad se muestra a través de los recursos propios del cine clásico: cada lugar se presenta a través de un plano general o de situación y, a medida que avanza el relato, la cámara se acerca más a los edificios o monumentos. Hay una interacción entre la voz en *off* de Ramos y las construcciones que se registran con los mismos recursos del plano y contraplano que se emplean en el cine clásico para presentar los diálogos. En un plano, generalmente del rostro, Ramos se pregunta sobre la materialización del ahorro y un contraplano de la ciudad le responde. En la perspectiva desde la que se muestran los distintos sectores de la ciudad y sus edificios, predomina el punto de vista de un adulto de estatura promedio. Se podría ver aquí el empleo de ciertos recursos visuales emparentados con la estética característica del Neorrealismo predominante en el cine italiano de ese momento, en la puesta que no emplea los recursos de las grandes producciones, sino simplemente la cámara

liviana que acompaña al protagonista en su deambular por la ciudad. También se ve en el predominio de las escenas de exteriores sobre las de interiores que se registran en escenarios existentes y no en estudios y, sobre todo, en la concepción de la ciudad como personaje y no ya como escenario. Los edificios se muestran en ángulos contrapicados o con tomas en las que la línea de horizonte queda baja, lo que da una percepción monumental de lo construido.

En el terreno local, y en relación con las producciones estatales de la época, el filme pertenece al género de los docudramas. Todo lo descripto sobre la ciudad, integraría el aspecto documental de la pieza, mientras que lo dramático estaría dado por la ficción del joven periodista que pretende ascender en su trabajo. Hay un relato dramático clásico que se basa en el decurso del héroe y que sostiene la verosimilitud de las acciones: para alcanzar el ascenso Ramos debe superar la prueba de escribir una nota sobre un tema “muy poco concreto”. La prueba es superada con éxito y no sólo R consigue su objetivo personal sino que el espectador queda más informado acerca de los beneficios del ahorro y con una moraleja acerca del logro que corona al esfuerzo de quien busca progresar en el trabajo. El optimismo con que Ramos emprende la empresa, el tono vital, cada vez más entusiasta con que completa la recolección de datos y, finalmente, el ritmo acelerado con que escribe la nota aumentan el crescendo dramático de quien tiene que vencer el desafío en un plazo limitado. A la vez, la mirada del jefe y del periodista sobre la ciudad: sin dudas, temores ni conflictos, distancian a esta pieza del tono con el que el Neorrealismo presenta a la ciudad y los personajes que la recorren. Precisamente, será después de la caída del peronismo que este modelo optimista llega a su fin y que el Nuevo Cine argentino encuentre en los mismos edificios de la ciudad, pocos años más tarde, las contradicciones de un sistema incapaz de integrar a todos sus habitantes.

También es interesante ver cómo el gobierno encuentra en la figura de un actor como Eduardo Rudy, uno de los integrantes más destacados del *star system* de ese momento, la

caradura para el héroe positivo que enuncia el discurso. El joven periodista o el maestro en el docudrama de la época *Nuestro Hogar. Segundo Plan Quinquenal* (s/f) son cercanos al espectador y, de alguna manera, funcionan como el arquetipo del nuevo argentino. Sus primeros planos pensando, en los que se utiliza una iconografía similar a la figura de Perón de perfil proactivo y, las hipótesis de anticipación que depositan los espectadores en el actor en el cine clásico (Bordwell) de quien se espera que haga un papel bueno o noble, se reafirmaría la verdad que el documental intenta instalar.

En el recorrido por la ciudad, se exponen algunos elementos del cine moderno: lo ensayístico y la relación del personaje con la ciudad, el metafórico deambular del protagonista lo acerca a una nueva etapa que pondrá en crisis el modelo de representación clásico. La ciudad es el ámbito de la investigación, del ensayo: el periodista no ve al comienzo ningún signo de ese planteo tan abstracto que sí vislumbra su jefe y debe salir a hacer las preguntas. La ciudad, con su materialidad le da las respuestas. La construcción del relato y el género, aparentaría ser, en cierto modo, lo que Bill Nichols (1997) llama, documental de reflexividad política: hay una realidad y la mirada sobre esa realidad es algo del orden de la representación, que no está dado sino que se debe exponer a través del procedimiento filmico. La reflexión está a cargo del periodista, alter ego de la voz oficial que busca operar en la conciencia del espectador y que hace hincapié en una conciencia social o colectiva en vez de apelar a una experiencia personal. Se despliega aquí el artificio de la investigación para reafirmar una verdad que ya se conocía desde el comienzo y no, tal como señala Nichols, para promover la reflexión del espectador al develar voces e imágenes desconocidas aún para el director.

No se debe olvidar que, si bien el discurso está plagado de certezas, y el periodista reflexiona en línea con la postura oficial, el público recibe el mensaje en un contexto de escasez, en el transcurso de una crisis económica de la que se comienza a salir. El gobierno

comprende que es imprescindible un cambio de rumbo económico. El discurso sobre el ahorro se ha transformado en la promoción de la inversión, en línea con los postulados del Segundo Plan Quinquenal, lo moderno ahora será la más eficiente distribución de los recursos, la abundancia como ideología derivada de la industria pesada “construir puentes, crear industrias, mejorar maquinarias” destinada a producir en una escala bélica en tiempos de paz.⁷²

Buenos Aires como cifra de *La Nueva Argentina*

En contraste con *Una nota...* se analizan, a continuación, dos películas que se diferencian por el modo en que fueron filmadas y, sobre todo por la tesis (se promueve el disfrute, se exalta el consumo). Todo se realiza con una apuesta estética muy importante para la época: son en colores y, una de ellas, también es 3D. Ellas son: *La Nueva Argentina Justicialista* (1950) y *Buenos Aires en relieve* (1954). También el género cambia, son documentales institucionales de la ciudad.

Podemos imaginar que la primera pudo formar parte de la “Exposición de la Nueva Argentina” que se realizó en noviembre de 1951 como estrategia de propaganda peronista, frente a las siguientes elecciones presidenciales. En ella, Buenos Aires se mostraba como cifra de la modernización que alcanzaría el resto del país, a través de la exhibición de películas alrededor del Obelisco y de una campaña gráfica con afiches que cubrían la calle Florida, desde Avenida de Mayo hasta Charcas. Las imágenes de la propaganda electoral se apoyaban en la obra de gobierno 1946-1951, de las que el Estado surgía como garante de la utopía urbana, por lo que su difusión resultaba esencial. Así, por ejemplo, los anuncios afirmaban que “votar por Perón es votar por la patria” sobre un fondo de diques, viviendas y aviones (Ballent 2005: 260). Las imágenes *de* la ciudad —registradas, diseñadas, grabadas en afiches o proyectadas en las

⁷² En el Segundo Plan Quinquenal se volvió al modelo agroexportador para obtener divisas y se abrió la economía con una nueva Ley de Inversiones Extranjeras 14.222/53. Se pidieron créditos al exterior para obtener los recursos necesarios que permitieran impulsar la inversión en grandes obras de infraestructura (represas hidroeléctricas, extracción de petróleo) para sostener la nueva estructura productiva de una industria pesada.

pantallas cinematográficas—distribuidas *en* la ciudad alteraban su percepción habitual y conformaban una utopía de forma espacial (Harvey). Una configuración que permitía proyectar una alternativa a través de la crítica superadora del régimen anterior, en la que Buenos Aires era sinécdoque de la *Nueva Argentina*.

Durante este período conviven, tal como se constata en los filmes analizados, dos visiones de la planificación: la vanguardista y la tradicional, esto no sólo podemos verlo en los proyectos urbanísticos y en las construcciones realizadas, sino también en el modo en que el cine las representó. Frente a esta manera de valorar lo existente, la propuesta que se vio en *La ciudad frente al río*, de transformación radical del medio urbano, y de creación de una ciudad nueva, “(...) no dejaba de seducir a un gobierno que, en muchos aspectos, se asignaba un carácter fundacional, que ansiaba en erigirse en el constructor de un nuevo país” (Ballent, 2005:35).

Pero como ya se mencionó, en Buenos Aires triunfó la línea tradicional, que proyectó las nuevas construcciones, principalmente, en las zonas vacantes del sudoeste de la ciudad. De esto da prueba el mediodocumental *De la Nueva Argentina Justicialista* (1950) cuando, en el comienzo, sobre una base musical folklórica, se recorren las nuevas obras: Ezeiza, el Barrio J. D Perón (actual Saavedra), los monoblocks sobre la autopista Richieri, que se articulan fluidamente con los espacios tradicionales: Palermo, la calle Florida, el puerto, el río, el barrio de la Boca, etc.

El sonido, en contraste con las imágenes de las construcciones modernas, apela a la mirada sobre la ciudad desde una estética costumbrista y didáctica por el tono de la voz, la música folklórica, la descripción de los hábitos de los porteños. Se puede pensar en principio, que este documental de propaganda, se dirigía a los beneficiarios de las nuevas obras públicas (los balnearios de Ezeiza, los hoteles para niños, el Barrio Presidente Perón y los monoblocks

cercanos a la Avenida General Paz, entre otros) que eran los migrantes “recién llegados” de los ámbitos rurales. A la vez, se ponía en funcionamiento una retórica persuasiva por medio de las imágenes que ilustraban los enunciados, donde las nuevas obras se presentaban integradas con los viejos aciertos. En el documental, predominan las tomas de planos generales de situación que brindan al espectador una referencialidad espacial para los conjuntos urbanos: el aeropuerto, los nuevos barrios o los bosques de Palermo y cuando se desea acentuar un monumento o edificio se fragmentan los planos en los que predomina una búsqueda descriptiva. Esta mirada se refuerza en el centro histórico de la ciudad: Plaza de Mayo, la calle Florida, el Obelisco.

Probablemente, con el transcurso del tiempo, el gobierno haya comprobado que perder esos lugares tradicionales, según la propuesta vanguardista, le quitaría el sabor de revancha y la carga simbólica, de la ocupación de esos espacios, ganadas desde el 17 de octubre de 1945 en adelante. El imaginario urbano tradicional se vio modificado por las transformaciones técnicas y materiales que impulsaron estos nuevos habitantes que, convocados a participar activamente en la política gubernamental, también produjeron nuevos ritos y prácticas. Para los residentes tradicionales, *su* ciudad había sido *tomada*; mientras los recién llegados ejercían su *derecho a la ciudad*. Las pantallas daban pruebas de esto: las cámaras los registraban en los actos masivos en Plaza de Mayo, en la Avenida 9 de Julio, como transeúntes de la calle Florida o espectadores en el Teatro Colón.

Entre las escenas urbanas, hay una larga secuencia de un campo, una estancia y animales que, junto con otras tomas de embarque de alimentos (carne vacuna y porcina, grano, tortas de girasol) muestran un país de abundancia. Se resalta también en los comentarios de la voz *over* que, en general destaca las imágenes con preguntas retóricas, o bromas. También se ven ferias en los barrios y el locutor señala que las hay en toda la ciudad y que allí se compran

productos a precios muy baratos. En el contexto de la crisis que había comenzado el último año, y de la delicada situación de aislamiento en las relaciones internacionales este filme parece mostrar un país totalmente opuesto a lo que los estudios económicos de la época indican y los recursos visuales están puestos en la exaltación del disfrute (deportes, compras, paseos) La modernización se acentúa con una imagen de la fábrica Phillips que se filma en el recorrido de ingreso a la ciudad y una heladera Siam que se rifa en el Obelisco.

Desde 1930 en adelante, el cine había consolidado el modelo de lo que la tecnología norteamericana podía brindar al hogar moderno: “(...) ascensor, *frigidaire*, calefacción central y la *electrolux* (...) hogares de piedra gris, tejas, galerías (...) cortinados opacos, la luz difusa, el color negro y los detalles en acero, cromo o bronce difundidos en numerosas visiones por los sets de películas de Hollywood” (Rigotti, 2000: 311). Durante el primer peronismo, la modernidad se representa con las construcciones locales y con los electrodomésticos que producen empresas como Siam Di Tella o Phillips. Los espectadores de estos filmes eran, en gran medida, los obreros que trabajaban en esas fábricas ubicadas, en su mayoría, en el primer cordón urbano y que podían verlos en el cine de barrio o en las salas del centro. A ellos, la *Nueva Argentina Justicialista* les ofrece, una ciudad social (con provisión de alimentos, red de transporte y vías de circulación suficiente para todos). A esta visión se suma, el discurso de la *justicia social para el mundo*. Con estos recursos, propone como tesis de esta experiencia urbana, el discurso que enuncia la *voz over*, de visos casi épicos, acerca de los logros del gobierno.

Buenos Aires internacional

En el campo artístico y cultural, a partir del Segundo Plan Quinquenal, se busca salir de la crisis, al incorporar, como punto central, la apertura económica para atraer la inversión de

capitales internacionales. Para lograrlo, fue necesario difundir una imagen renovada y moderna del país. En 1953 aparecen nuevas imágenes y discursos acerca “de lo extranjero”, por ejemplo, en el documental *Ha llegado un barco*⁷³ que promueve la inmigración y destaca el aporte de los “extranjeros” a través de sus edificios en Buenos Aires: distintos negocios, instituciones y asociaciones (el Banco Español del Río de la Plata, The Royal Bank of Canada, The London Taylor, A. M. Schein & Bianchi, el Centro Gallego o el Hospital Alemán). A la vez, se busca difundir a nivel masivo, los proyectos arquitectónicos de vanguardia, en el ámbito local e internacional. En 1955 se estrena un noticiero que muestra el edificio de “Los Eucaliptus” y a sus autores, los arquitectos Kurchan y Ferrary Hardoy, que tal como se señaló, compartían búsquedas estéticas y concepciones ideológicas con los artistas abstractos. Entre ellos, el Grupo *Madí*, que también elaboraba dentro de un programa visual integral (pictórico, arquitectónico y de diseño) propuestas para mejorar el habitar, dentro de cánones modernos. Para 1953, muchas figuras importantes de la estructura política peronista sabían con claridad que el arte abstracto había triunfado como *el* estilo moderno. Sus obras habían sido incluidas en el envío oficial a la Bienal de Sao Paulo como imagen de una Nación moderna.

Un ejemplo de este cambio es, también el SA N° 875 (1955) que presenta, en la última semana del gobierno peronista, las soluciones vanguardistas para amoblar y diseñar las nuevas viviendas. La placa inicial anuncia *Arte Madí* y la voz *over* del locutor señala *Buenos Aires es la cuna de un movimiento artístico de acusada originalidad. Se funda en el concepto de arte no figurativo y sus creadores lo han denominado Arte Madí. La pujanza de este movimiento nacido en un barrio porteño tiene fervorosos adherentes en toda América, Francia, Italia, Suiza y Japón.* La voz *over* del SA N° 875 comenta: *Abarca casi todas las disciplinas estéticas y sus entusiastas cultores, le han hallado formas de expresión aplicables a la vivienda y el mobiliario.* El locutor agrega *Esta silla madí es cómoda y práctica* mientras se muestra una

⁷³ *Ha llegado un barco*, 1953. Noticiero Panamericano y Argentina Sono Film.

versión de asiento muy similar a la silla BKF. Finalmente, la tensión queda instalada con el comentario final del locutor: *sobre gustos no hay nada escrito* y la valoración, está en sintonía con el modo en que se realiza el registro: planos medios muy estáticos que muestran a los distintos productos de manera muy poco cuidada o novedosa.

Otro ejemplo de la actividad promotora estatal es la publicación de *Síntesis histórica del arte argentino* en 1954, a cargo de la Subsecretaría de Relaciones Exteriores y Culto. Este libro, editado además en portugués, alemán, inglés, francés e italiano, estaba destinado a promocionar el arte argentino en el exterior e incluía reproducciones tanto de las obras de los artistas plásticos de los años veinte (Pettoruti, Xul Solar) como de Maldonado⁷⁴, Iommi y Fernández Muro. Entre los valores arquitectónicos se incluía la Casa del Puente de Amancio Williams y el edificio de “Los Eucaliptus” de Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Es decir, la promoción realizada por la Cancillería se orientó sobre dos ejes: difundir el arte argentino y actualizar las nuevas tendencias del arte nacional. (María A. García, 2011)

Si la campaña para las elecciones presidenciales de 1951, tuvo un fuerte apoyo en la Muestra “La nueva Argentina”, la de abril de 1954 sirvió para impulsar la renovación parcial de las cámaras con la organización del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata, en el mes de marzo de ese año.⁷⁵ El éxito de público y de repercusión en la prensa internacional fue muy positivo. Todo el *star system* local estuvo presente en el evento y, hasta el general Perón, estuvo los diez días en la ciudad balnearia fotografiándose con las figuras nacionales e internacionales.

⁷⁴ El Grupo Arte Concreto difundía sus ideas a través de la Revista *Nueva Visión*, fundada en 1951, por Tomás Maldonado. “Su programa máximo” –comenta Maldonado en el número I, que oficia como manifiesto— “(...) no puede ser otro que el del urbanismo integral”. Su ambicioso programa propone fundar espacios plásticos nuevos y mostrar una armonía futura. La arquitectura y el urbanismo están presentes desde el primer número (la pintura parece insuficiente para brindar respuestas a tan vasto programa, que necesariamente apunta a la reforma integral del hábitat). Para profundizar en el giro cultural internacional que da Argentina, véase García, María A. (2011).

⁷⁵ Este evento internacional se financió con los fondos que el Poder Ejecutivo otorgó por Decreto N° 3 156 del 26 de febrero de 1954, dotación que al parecer alcanzó la suma de 3.000.000 Gene, Marcela (2007)

En la programación, se incluyó un documental dirigido por Don Napy, *Buenos Aires en relieve* que, en líneas generales repite los tópicos y el lenguaje narrativo clásico empleado en *La Nueva Argentina Justicialista* (1950). Las novedades ahora son las nuevas construcciones: los barrios de vivienda terminados, el Edificio Alas, y el uso de los nuevos recursos técnicos: el color y el 3D. Otra diferencia es la aparición del Presidente como “actor” conduciendo con gorrito de visera y en los jardines de su Residencia un prototipo del “auto argentino”. Probablemente la elección pase por el deseo de exaltar la modernización y de proyectar a la máxima autoridad ya no, con todos los atavíos correspondientes a su investidura, sino como un democrático promotor de la tecnología nacional. ¿Guiño al gesto de Le Corbusier que entraba con su auto a una de sus máquinas de “habitar”, reproducido por Kurchan y Ferrari Hardoy en el noticiero? Como sea, Buenos Aires vuelve a renovarse como ícono de la pujanza y de la modernidad que ahora se lanza para proyectar a *La Nueva Argentina* a una platea internacional, a través del Festival Internacional de Mar del Plata.

Aquí la modernidad, el auto, el sonido del avión la actividad de los barcos en la Boca más las nuevas construcciones muestran la modernidad. En el contexto de la búsqueda de capitales *La Nueva Argentina* lo hacía a través de los productos que podía exportar. En *Buenos Aires en relieve* se pone mucho más el acento en los edificios nuevos, se los valora como modernos, no hay música incidental sólo se escucha el motor del avión o el ulular de las sirenas de los barcos. En *La Nueva Argentina...* en cambio, la música de fondo era folklórica o tango y no había productos industriales para mostrar.

Tanto en la *Síntesis histórica...*, como en el Festival y en las producciones fílmicas estatales del período, se ponen en evidencia las operaciones políticas dirigidas a mostrar a diferentes públicos, especialmente el norteamericano y el europeo el proceso modernizador a

través de la puesta en escena de la arquitectura moderna, sinónimo en ese momento, de arquitectura democrática.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación se estudió el modo en que el cine de propaganda, durante el primer peronismo, creó una imagen utópica de una *Nueva Argentina*, a través del registro de espacios recién construidos o de la configuración, por los encuadres o por el montaje, de nuevos escenarios proyectados o imaginados; con lo existente. Buenos Aires actuó, en la estrategia comunicacional del Estado, como avanzada de una visión utópica de la existencia que se podía alcanzar con la prefiguración que los fotogramas brindaban. Esto también comprendía al resto del país, a través de la propuesta de una modernización revolucionaria de la cultura del habitar. Esta utopía de forma espacial buscaba impugnar, en el discurso oficial, el modelo conservador excluyente del período de entreguerras y ofrecía la imagen de una nación inclusiva en la que todos pudieran gozar de los beneficios de la vivienda digna, como un derecho asegurado por la justicia social.

Esta concepción fue analizada, en primera instancia, como parte de un clima vanguardista, en el que profesionales de distintos campos buscaban expandir los límites de las disciplinas y encontrar soluciones teórico-prácticas a los problemas del habitar. Así se demostró que el cine jugó un papel fundamental a la hora de difundir, entre un público no especializado, planes que implicaban un cambio radical en la vida cotidiana de la población que debería aceptar: desde demoliciones de grandes superficies consolidadas de la trama urbana hasta adaptarse a vivir en espacios muy reducidos que imponían nuevos hábitos y valores.

A partir de las carencias que dejó al descubierto el terremoto de San Juan de 1944, la vivienda pasó a ser considerada por el Estado, la base de esa reorganización territorial y social hasta el punto de enunciarla como un derecho del ciudadano de la *Nueva Argentina*. Se dieron, en el ámbito gubernamental, dos visiones antagónicas de la planificación urbana que debatieron, a través de las pantallas, su espacio de poder: la ciudad concentrada frente a la

ciudad expandida que fue la más representada, en noticiarios y documentales, aunque esta visión no tuviera un correlato material en proporción con lo construido.

Desde este período, la propaganda cinematográfica fue una de las estrategias más importantes para buscar el consenso de la nueva planificación, la aceptación de las viviendas y la adopción de un modo de habitar moderno. El Estado convocaba a los futuros beneficiarios de la política de vivienda a convertirse en agentes activos, arquitectos, artífices de esta transformación. Los filmes sobre Buenos Aires, en el discurso oficial, la presentaban como radicalmente transformada, con la Capital conectada con el conurbano, que se moderniza de manera constante. Los noticieros sobre los centros urbanos del resto del país, señalaban el desarrollo de lo social, que había desbordado a las ciudades como unidades independientes, para fundirlas a un todo nacional.

En el campo profesional, surgió un acuerdo unánime sobre la planificación urbana como una necesidad de renovación y de articulación entre lo local y lo regional. A la vez, se instaló un debate en torno a las posibles soluciones (la implantación y el diseño) de la vivienda ideal configurado en discursos e imágenes que daban cuenta de las distintas posturas ideológicas. Las propuestas abarcaban desde la solución más conservadora —viviendas unifamiliares en terrenos individuales en una ciudad expandida— representada con filmes clásicos; hasta la modernidad más radical —viviendas multifamiliares en terrenos colectivos en una ciudad concentrada— representada con filmes de lenguaje vanguardista. Como un correlato de los vaivenes políticos y de la disyuntiva que se planteó en la relación entre política y estética, la primera representaba a la visión hegemónica de la planificación, mientras que la segunda representaba la posición minoritaria de izquierda. La conexión de distintos profesionales responsables de esas obras con el Estado fue azarosa y, llama la atención cómo, en algunos filmes, tenían tanto protagonismo si se toma en cuenta que eran parte de un gobierno tan

personalista, donde las obras se relacionaban con Juan Perón o Eva Perón y con su voluntad (“Perón cumple”). Así, se ven los rostros de los arquitectos, el locutor menciona sus nombres y apellidos o aparecen en los créditos, a nivel personal o como cabeza de equipos profesionales, en la realización de los proyectos. Probablemente, esto se debió más a los equilibrios buscados en la puja entre pares, a través de la visibilidad que daban las pantallas, que a la relevancia que podían tener sus nombres o figuras, como garantes de la realización de los proyectos para el gran público. El Estado, representado a través de imágenes de cuerpos técnicos, planos, maquetas u organigramas, adquiriría un lugar protagónico y se convertía en agente de causalidad de la narración fílmica. A la vez, las obras se institucionalizaban con carteles o slogans repetidos por la voz *over* de los filmes que señalaban su presencia (“Mejor que prometer es realizar” o “Plan Quinquenal”) y esas imágenes interpelaban al público confundiendo las representaciones del Partido Justicialista con las del Estado y las de la Nación.

Surgida como instancia superadora de las inequidades pasadas, la *Nueva Argentina* se representó, a lo largo del período, como un modelo de armonía social, bajo las reglas de la conciliación de distintos intereses, en el marco la tercera posición. Los filmes muestran cómo conviven en un mismo barrio, tipologías destinadas a los obreros con las del personal jerárquico de manera armónica, con la presencia de los agentes estatales como mediadores. Se ofrecen imágenes de barrios provistos con los edificios públicos (hospitales, escuelas, comisarías, cines, proveedurías) necesarios para satisfacer las necesidades de todos sus habitantes. La diferencia jerárquica de las viviendas ofrecidas, se compensa con un horizonte de ascenso social representado como una meta posible de alcanzar. El Estado provee las viviendas, y los recursos para conservarlas o ampliarlas; organiza y dirige a los integrantes de la sociedad, a quienes les pide que desempeñen un papel activo, como “arquitectos insurgentes” que, a la vez que aceptan estas propuestas, modelan una nueva subjetividad. Las

representaciones de instituciones estatales acentúan los rasgos y elementos modernos y eficientes como ámbitos de inclusión, que promueven la armonía y la conciliación a través de la justicia social. Los registros fílmicos, de la obra pública y de los proyectos urbanos, crean un imaginario de pleno ejercicio de ciudadanía para todos los sectores y en un marco ya no restringido a lo local, sino articulado con lo nacional.

En una segunda instancia, se han trabajado los filmes que más que procurar difundir planes o proyectos destinados a modificar materialmente la ciudad, hacían un balance de la gestión de gobierno, para que los ciudadanos reconozcan y agradezcan los beneficios otorgados.

La función pedagógica que ejerce este cine de propaganda se hace evidente en la representación de la función normativa del Estado que, a través del ciudadano tipo, que se presenta en la esfera doméstica, promueve una estructura de sentimientos adecuada para adquirir las aspiraciones fomentadas por el discurso oficial para el resto de la sociedad. Se incentiva la transformación de los valores según el modelo de los sectores medios. Entre los recursos utilizados por el cine de propaganda se observó que era frecuente el empleo de elementos modernizadores destinados a evidenciar los quiebres del modelo clásico. Uno de ellos era señalar la instancia enunciativa, en un tono ensayístico sobre el tema que se proponía reflexionar. La voz over, en el prólogo señalaba cuál era el tema sobre el que se iba a reflexionar: *el valor de la casa propia, la importancia del ahorro* y agregaba que se elegía a un ciudadano común para observar cómo los encarnaba: *José Pérez, Juan López*. Por supuesto, la reflexión no la producía libremente el espectador sino que estaba orientada por la voz epistémica del locutor que inducía las interpretaciones. Uno de los procedimientos utilizados para producir esa valoración es la recurrencia en los docudramas al género melodramático, en la introducción de dramatizaciones que produjeran empatía con quienes atravesaban los

problemas que las políticas estatales se proponían solucionar. Finalmente, esa secuencia melodramática era superada por la instancia enunciativa que anunciaba el fin del sufrimiento de la víctima por medio de la intervención estatal. Otro recurso, era apelar a discursos ya instalados, especialmente en la literatura destinada al público femenino, que compartía un imaginario difundido a través de la prensa gráfica primero y luego por el cine, acerca de su rol dentro del espacio doméstico.

Desde fines del siglo XIX, los manuales de economía doméstica y, luego también las revistas femeninas, pautaban el comportamiento de la mujer dentro y fuera del hogar. Luego se suma el cine, que ofrece alternativas que permiten, a pesar de los cambios, considerar a la mujer como centro de la familia ideal, aquella que se enmarca en el contexto de la domesticidad que pauta la vida cotidiana. Dado el recorte elegido, en el que se estudia la conexión de la vivienda con la ciudad, se ha analizado la presencia de las mujeres en el exterior de las casas, junto a sus maridos que regresan o van a trabajar, como las encargadas de conectar el orden familiar con el social. Este imaginario podía objetivarse en la vestimenta con el decoro propio de los sectores medios, en el automóvil; y sobre todo, en la vivienda propia, que contara con los servicios y electrodomésticos modernos. Este ideal femenino se extendía a las mujeres que se muestran en las pantallas: recorren las calles para comprar en el barrio y atender a la economía doméstica, para criar niños sanos como símbolo de prosperidad y de proyección al futuro. Las mujeres más pobres, paradas frente a sus ranchos rodeadas por sus hijos, siempre se registraban solas, probablemente porque no se quería mostrar a los varones, en los horarios destinados a la producción, junto a ellas, en la casa. Estos sectores se representaban como aquellos que serían integrados a la vida política y al cambio de la vida cultural por medio de las políticas estatales. De esa manera se le otorga a todos los problemas un marco social, que instala los conflictos de los sectores subalternos en una lógica narrativa en la que el Estado

arbitra los medios para que alcancen su promoción. Para completar este círculo, los noticiarios registran de manera constante la presencia en la ciudad de estas distintas fuerzas, a través de desfiles u homenajes que completa el ciclo de la valoración o del reconocimiento del pueblo que apoya la propuesta estatal. Tal vez el recurso más eficiente haya sido el de la inserción activa y masiva de un público al que los medios apelaban a través de un lenguaje y de las imágenes en las que ya no se veían como otros sino como parte de un nosotros.

Los noticieros también, a manera de nota de color y con un uso atemperado de los recursos vanguardistas utilizados en las sinfonías urbanas, promueven el consumo y la diversión durante los primeros años de gobierno. A la vez, se ha visto que estos valores cambian de acuerdo a la coyuntura político-económica y, a partir de la crisis de 1950 y del cambio en la planificación, se promueven los valores del ahorro, de la producción y de la inversión. En ambos casos, el cine de propaganda busca estrategias para articular los registros de lo real con una visión que muestra la inclusión de elementos realistas, que fueron resemantizados por una narrativa clásica que instalaba la versión oficial sobre los temas, presentada con una estructura, en apariencia, de documental reflexivo.

Estos filmes muestran claramente la voluntad del poder de ejercer el control social, a la vez que se ve emerger en las pantallas nuevas prácticas culturales, con sus discursos, personajes, conflictos y reivindicaciones, que son el resultado del ejercicio de la ciudadanía de sectores antes marginados. El Estado fija metas comunes encauza las energías hasta alcanzar una ciudad social. El documental contribuye a satisfacer las necesidades del Estado Moderno con una voz retórica que promueve servicios para reducir las diferencias materiales y culturales entre distintos sectores. Los noticiarios muestran la compleja ideología del progreso tecnológico que lo considera como fuente primaria del cambio social. Esto queda expuesto en una serie de noticiarios sobre el tema: campañas viales, la promoción del uso adecuado del

agua, del teléfono o del correo, que no conciben con la incorporación automática de los nuevos valores. La propaganda estatal tiene que vencer temores, malos hábitos o prejuicios. Debe llevar a cabo representaciones populares y atractivas sobre las políticas y programas estatales para las que se eligen géneros populares (melodrama, comedia) como modelos de estos filmes que se apropian de estas y otras tradiciones y suman la participación de figuras del *star system*, directores reconocidos o guionistas que aportan su fama profesional para apelar a la identificación sentimental e identitaria de los espectadores.

La importancia de esta relación entre el campo cinematográfico y la arquitectura permite ingresar al análisis de los filmes del período con un nuevo punto de vista para estudiar la serie social, desestimada hasta el momento. Por otra parte, dentro del campo arquitectónico el estudio de las representaciones cinematográficas de proyectos con intervención de profesionales, también abre una vía fructífera de estudios que cuenta, por el momento, con pocas producciones.

En los documentales de la propaganda, los habitantes de las nuevas casas, quienes caminan por las calles de los barrios recién construidos, no representan a los más pobres sino a las aspiraciones de ascenso social y económico de los espectadores: veraneantes de los nuevos centros turísticos, paseantes por la ciudad tradicional cuyos hijos van a las nuevas escuelas, los que habitan esas nuevas viviendas, son los ciudadanos de una *Nueva Argentina*. La dimensión estética que el género le aportó a los significados del discurso de la propaganda del moderno habitar, promovido por el gobierno, constituye una función específica como dispositivo social, por ello se considera que este recurso propagandístico fue clave para promover la participación política de nuevos sectores.

El gobierno difundía los espacios, las nuevas construcciones, como un producto más que se ponía a disposición de un sector social al que se le sugería u ordenaba cómo circular,

consumir; incluso divertirse. Desde que la ciudad alcanzó una dimensión metropolitana, se produjo una modernización conservadora que buscó controlar los procesos de expansión. El peronismo reforzó esta característica con la inclusión de nuevos sectores y la monopolización de los medios de comunicación. En las pantallas, aquellos a quienes los residentes tradicionales, consideraron invasores o recién llegados, encontraron elementos de afirmación y de identificación, algo que se aproximaba a la (re)creación de la experiencia y de las actitudes reconocibles, que veían representadas en la propaganda cinematográfica.

Una vez desmantelado el aparato estatal peronista, el cine de propaganda cambia de manera radical su discurso y también surge, en el nuevo gobierno, una valoración distinta del tema de la vivienda. En los años que siguieron al derrocamiento del gobierno del general Perón el fenómeno y la imagen de la “villa miseria” se fueron incorporando al espacio de las representaciones –construyendo con ello el sentido común en torno al tema—a través de expresiones de la cinematografía realista de crítica social. Por citar un caso, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral busca el problema central de la representación de la “realidad” en la cuestión habitacional.

En todo caso, en los años posteriores a la “Revolución Libertadora” algunos intelectuales y parte de los opositores al peronismo, pensaron que las villas eran fruto de la propaganda que arrastró con sus falsas promesas, desde el campo a la ciudad, a sus habitantes. La propaganda cinematográfica peronista mostró a Buenos Aires como una utopía de forma espacial, que configuró un espacio de esperanza por procedimientos fílmicos; el régimen posterior, con los mismos recursos, exaltó su carácter distópico, incompleto; para criticar sus promesas incumplidas.

En este nuevo cine los edificios ya no son íconos celebratorios, los personajes no son héroes y, lo fundamental es que ya nada se muestra desde un modelo optimista, Buenos Aires ya no es la ciudad de la esperanza.

Bibliografía

Bibliografía sobre cine

Altman, Rick (2000), *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós.

Azzi, Carolina (2011), *La comedia de enredo matrimonial en el cine argentino de estudios*,

Tesis de graduación FUC, inédita. Dirigida por Clara Kriger y Hernán Hevia.

Berardi, Mario (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino.1933-1970*, Buenos Aires,

Ediciones del Jilguero.

Bordwell, David, Thompson Kristin (1997), *El arte cinematográfico. Una introducción*,

Barcelona, Paidós.

----- (1995), *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación*

cinematográfica, Barcelona, Paidós.

----- y Staiger, Janet, Thompson, Kristin (1996), *El cine clásico de Hollywood: estilo*

cinematográfico y modo de producción hasta 1960, Barcelona, Paidós.

Ferro, Marc (2003), *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*, Mexico, Siglo XXI.

Fondo Nacional de las artes (2000), *Cine Argentino: Industria y Clasicismo 1933-1956*, Claudio

España (director) Buenos Aires.

Gené, Marcela (2008[2005]) *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo.*

1946-1955, Buenos Aires Fondo de Cultura Económica y Universidad de San Andrés.

Karush, Matthew (2012), *Culture of class. Radio and Cinema in the Making of a Divided*

Argentina, 1920-1946. Duke University Press, Londres.

Kriger, Clara (2009), *Cine y peronismo: el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- . *El noticiero Sucesos Argentinos* en [http// www. Historiapolítica.com](http://www.Historiapolítica.com), Consultado el 3-01-

2012.

----- (2012) “Propaganda política en el cine del primer peronismo”, mimeo.

Martín-Barbero, Jesús (1988) *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, México, Ediciones G. Gili.

Marrone Irene y Moyano Walker, Mercedes (comp.) (2006) *Persiguiendo imágenes. El noticiario argentino, la memoria, la historia (1930-1960)*, Buenos Aires, Editores del Puerto.

Marrone, Irene (2003) *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos y Archivo General de la Nación.

Harvey, David (2007), *Espacios de esperanza*. Madrid, Akal.

Lusnich, Ana Laura; Piedras Pablo (2011) (Coords.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Mateu C. (2008). “La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40” en XXI Jornadas de Historia Económica, Asociación Argentina de Historia Económica, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 23 al 26 de septiembre de 2008.

Martín Barbero, Jesús (1988), *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, Méjico, Ed. Gustavo Gili.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Buenos Aires, Paidós.

----- (2001) “Los documentales y el modernismo: 1919-1939” en *Comunicación y Sociedad*, Vol. XIV, N° 2, en <http://hdl.handle.net/10171/7977>, consultado el 1/3/2014

Sánchez Biosca, Vicente (2007) “Fantasías urbanas en el cine de los años veinte”, N° 7. LARS, en [www. http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29139/040237.pdf?sequence=1](http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/29139/040237.pdf?sequence=1), consultado el 23/3/2014.

Wolf, Sergio (comp.) (1992), *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.

Bibliografía sobre arquitectura y urbanismo

- Ábalos, Iñaki. (2000) *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Aboy, Rosa (2005), *Viviendas para el pueblo: espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales: 1946-1955*, Victoria, Buenos Aires, Universidad de San Andrés.
- Aliata, Fernando y Jorge Francisco Liernur (compiladores), (2004), *Voz Historiografía del urbanismo en Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, “Clarín”.
- Armus, Diego (compilador) (1987), *Mundo urbano cultura popular*. Estudios de Historia Social Argentina, Buenos Aires, Sudamericana.
- Ballent, Anahí (2005), *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo 3010.
- (2007), en Susana TORRADO (compiladora). *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX*. Buenos Aires, Edhasa.
- Ciacci, Leonardo (s/f) *Film and Video for Urban Planning & Design. Una Nuova Introduzione*, en <http://www.planum.net/two-films-for-a-new-architectural-journal>, consultado el 25-06-2013.
- Colomina, Beatriz (2006) *La domesticidad en guerra*. Barcelona, Ed. Actar.
- Gaite, (2007) et al. *Wladimirio Acost.*, Buenos Aires, Nobuko.
- Gómez Pintus, Ana Entre la ciudad del ocio y la ciudad del trabajo. La recepción de la ciudad jardín en Arge año 08, mayo 2008, en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.096/145/es>, consultado el 25-06-2013.
- Gaggero, Horacio y Garro, Alicia (1996) *Del trabajo a la casa: la política de vivienda del gobierno peronista: 1946-1955*, Buenos Aires, Biblos.
- Gorelik, Adrián (1998), *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad de Quilmes.

- (2004), *Voz Historiografía del urbanismo* en Francisco LIERNUR y ALIATA, Fernando (compiladores), en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, “Clarín”.
- (2003), *Ciudad, modernidad, modernización* Universitas Humanística [en línea] [fecha de consulta: 25 de diciembre de 2011] En:
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=79105602> ISSN 0120-4807.
- Heidegger, Martin (1997). *Construir, habitar, pensar*, Córdoba, Alcon.
- Healy, Mark, (2012) *El peronismo entre las ruinas. El terremoto y la reconstrucción de San Juan*, Buenos Aires, s. XXI.
- Liernur, Jorge Francisco (1984), “La estrategia de la casa autoconstruida”, en AA.VV., *Sectores populares y vida urbana*, Buenos Aires, CLACSO.
- (1997), “El nido en la tempestad”, Revista “Entrepassados”.
- y Silvestri, Graciela, (1993), *El umbral de la metrópoli. Transformaciones técnicas y culturales en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)* Buenos Aires, Sudamericana.
- con Pschepiurca, Pablo (2008) *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- (2008), *Arquitectura en la Argentina del siglo xx. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- (2009) “De las ‘nuevas tolderías’ a la ciudad sin hombres: la emergencia de la “villa miseria” en la opinión pública (1955-1962)” *Registros*, Mar del Plata, año 6 (n.6): 7-24. Diciembre 2009 ISSN 1668-1576.
- Méndez, Patricia y García Falcó, María Marta (2010) *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del Siglo XX*, Buenos Aires, CEDODAL.

Norberg-Schulz, C. (1975). *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*.

Barcelona: Blume.

Novick Alicia “Planes vs. Proyectos. Algunos problemas constitutivos del urbanismo”, *Revista de Urbanismo*, Universidad de Santiago de Chile, 2000.

Redivo, Alessandra (2001) “Batir – 1930. Three films by Chenal to show Modern architecture and promote a new Architectural magazine.” En <http://www.planum.net/two-films-for-a-new-architectural-journal>, consultado el 25-06-2013.

Rigotti, Ana María (2000) “La ciudad y la vivienda como ámbitos de la política y la práctica profesional”, en Ricardo FALCÓN, director. *Nueva Historia Argentina, Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930)* tomo VI, Cap. VII.

----- (2004) “José Pastor y la invención del planeamiento en Argentina”, en Seminario de Historia de la Ciudad y Urbanismo v. 8, N° 1, en <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/928>, consultado el 3-3-2014.

Bibliografía General

Appadurai, Arjun (2005), “Memoria, archivos y aspiraciones”, en Margarita GUTMAN (editora), *Construir bicentenarios: Argentina*, Buenos Aires: New School University y Caras y Caretas.

Baczko, Bronislaw (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nuevas Visión, Buenos Aires.

Barrancos, Dora (2008), *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

(2007), *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Bianchi, Susana (1993), “Las mujeres en el peronismo. (Argentina, 1945-1955)” en Philippe Ariès y Georges Duby (directores), *Historia de la vida privada*, volumen V, Madrid, Taurus.

Barry, Carolina et al. (2008), *La fundación Eva Perón y las mujeres: entre la provocación y la*

- inclusión*, Buenos Aires, Ed. Biblos.
- Bloch, Ernst (1977), *El principio esperanza*, Tomo 1, Madrid, Aguilar.
- Caimari, Lila (2009): “Población y Sociedad, 1930-1960”, Tomo 4 de *Argentina*, dirigido por Jorge Gelman, Editorial Taurus, *Argentina, Mirando hacia adentro*, coordinado por Alejandro Cataruzza.
- Cattaruzza, Alejandro (director),(1998-2003) *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* t. 7.
- Chartier, Roger (1995), *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- Elena, E. (2011), *Dignifying Argentina. Peronism, citizenship, and mass consumption*. Pittsburgh University Press, Pittsburgh.
- Fritzsche, Peter (2006), *Berlín 1900*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- García, María Amalia (2011) *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (1999), “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en Burucúa, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomo 2, capítulo VII, Buenos Aires, Ed. Sudamericana S.A.
- (2008), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI.
- Goodman, Nelson (1991), “Journal of Aesthetic Education”, Vol. 25, No. 1, Special Issue: *More Ways of Worldmaking*, pp. 5-9, University of Illinois Press, URL: <http://www.jstor.org/stable/3333086>, visitado el 20/05/2011.
- Gorelik , Adrián (2004), *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, s. XXI.
- Hall, Stuart, en Samuel, R. (Ed.)(1984) *Historia popular y Teoría Socialista*. Barcelona. Crítica/Grijalbo.
- Harvey, David (2007), *Espacios de esperanza*. Madrid, Akal.

- Halperín Donghi, Tulio (1994) *La larga agonía peronista*, Buenos Aires, siglo XXI.
- (2013 [2003]) *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, siglo XXI.
- Hall, Stuart, en Samuel, R. (Ed.) (1984) *Historia popular y Teoría Socialista*. Barcelona. Crítica/Grijalbo.
- James, Daniel ([1988]2010) *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*, Buenos Aires, siglo XXI.
- Landau, Matías, « De la ciudad civil a la ciudad social: concepciones de gobierno en Buenos Aires (1880-1955) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, Puesto en línea el 11 julio 2012, consultado el 03 mayo 2013. URL: <http://nuevomundo.revues.org/63230> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.63230.
- Maderuelo, Javier (2008) *La idea de espacio en la Arquitectura y el Arte Contemporáneos. 1960-1989*, Madrid, Akal, Arte contemporáneo.
- Romero, José Luis (2001), *Latinoamérica las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI,
- Romero, Luis Alberto y Gutiérrez, Leandro (1995) *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Plotkin Mariano (2007[1993]). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)* Buenos Aires, Eduntref.
- Sarlo, Beatriz (2007), *La batalla de las ideas [1943 1973]*, Buenos Aires, Ed. Emecé.
- (2000), *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva visión.
- Soria, Claudia; Cortés Rocca, Paola & Dieleke Edgardo (Eds.), *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina Moderna*, Buenos Aires, Editorial Prometeo, 2010.
- Torre, Juan Carlos (dir.) (2002) y PASTORIZA Elisa (2002), *Nueva historia argentina, Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

----- (2012) *Ensayos sobre movimiento obrero y peronismo, Buenos Aires, Siglo XXI.*

Varela, Mirta (2006) *Peronismo y Medios: control político, industria nacional y gusto popular*

Consultado en <http://www.rehime.com.ar>, el 22/10/2013.

Vidler, Anthony (1993) *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary* Author,

Assemblage, No. 21 (Aug., 1993), pp. 44-59 Published by: The MIT Press Stable URL:

<http://www.jstor.org/stable/3171214> .Accessed: 04/01/2012 18:52.

Filmografía

Documentales y noticiarios

Architecture d' aujourd' hui dirigida por Pierre Chenal con textos de Le Corbusier, 1930.

The City, Cía de Film Documental Americano y promovida por el Instituto Americano de

Planificadores, Ralph Steiner and Willard Van Dyke, basada en una idea de Pare Lorentz.

Comentarios escritos por Lewis Mumford, Música: Aaron Copland, 1939.

Una nueva forma de construir en Frankfurt (1928), un filme en cuatro partes:

Die Frankfurter Kleinstwohnung (La casa mínima)

Die Frankfurter Küchen (La cocina de Frankfurt)

Neues Bauen in Frankfurt am Maine,

Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt

Dirigida por Paul Wolff, producida por Wolff-Film, textos de Ernst May, 1928.

Die Stadt von morgen, Maximilian V. Golbeck y Erich Kotzer, 1930.

La ciudad frente al río. 3ra. Fundación de Buenos Aires, director: Enrico Gras, Estudio del Plan de

Buenos Aires (EPBA), organismo dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos

Aires, idea: Arq. Ferrari Hardoy, Kurchan, Bonet, Vivanco, Roca y Rogers, producción:

Emelco, 1948.

GPO (General Post Office) producciones supervisadas por John Grierson:

Housing problems, Elton, Anstey, General Post Office General Post Office, 1935.

Builders, Jackson, General Post Office, 1942.

Land of Promise, Rotha, General Post Office, 1946.

A Plan to Work On, Mander, General Post Office, 1948.

Pour mieux comprendre Paris, Hetienne de Lallier, guión Marcel Poëte, Atlantic Film, 1935.

Sinfonía de una gran ciudad. 24 horas en Buenos Aires. De la Serie “Conozcamos lo nuestro” de

Filmoteca Argentina, Producida por *Sucesos Argentinos*, 1940, Noticiero Sucesos Argentinos, datación catálogo Acceder, 1940, en Museo Ducrós Hicken.

Documentales y noticiarios consultados en el Archivo General de la Nación, Sección Audio y Video (Ver Anexo)

Largometrajes

El Acorazado Potemkin Serguéi Eisenstein, 1925.

Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann, 1927.

Metrópolis, Fritz Lang, 1927.

Los tres berretines, Enrique Susini, 1933

Así es la vida, Francisco Mugica, 1939

Los martes orquídeas (1941)

La calle grita, Lucas Demare, 1948

La casa grande, Leo Fleider, 1953

Otras fuentes

Archivo general de la Nación. Departamento Archivo Intermedio. Fondo: Comisión Nacional de Investigaciones



ANEXO

Este anexo se elaboró a partir de una selección de noticieros que muestran la ciudad. Se tuvieron en cuenta aquellos que presentan noticias relacionadas con la modernización por: el aporte de nueva tecnología, la planificación o la valoración de las transformaciones. Se revisó sistemáticamente el acervo con que cuenta el Archivo General de la Nación. Se reseñaron todos los números existentes de Sucesos Argentinos entre 1943 y 1955 y se tomaron, aleatoriamente, algunos números de noticieros producidos por otras empresas para contrastarlos.

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
457	16	4	Sucesos Argentinos Nº 244	30-7-1943	-Rebaja de alquileres
522	16	5	Sucesos Argentinos Nº 245	6-8-1943	-Visita del Presidente Gral. Ramírez y Ministros en tren por el interior -Gran cantidad de personas que van a recibir al presidente Gritos y desorden -Desfile en la Sociedad Rural de Santa Fe de alumnos de la escuela de agricultores
472	16	7	Sucesos Argentinos Nº 247	20-8-1943	-Nuevo material para la vivienda económica <i>Suelo Cemento</i> -Volcán: cocina a gas
461	16	9	Sucesos Argentinos Nº 249	3-9-1943	- Expo sobre Industria nacional Vidrio y Platería -Columba realiza dibujos humorísticos sobre costumbres en apagones -Objetos de la firma Cristallux Industria de platería firma Pedro Carbon -Firma IMPA fabrica aviones en serie en el país
465	16	12	Sucesos Argentinos Nº 252	24-9-1943	-Exposición en la que el Presidente premia a Berni
464	16	16	Sucesos Argentinos Nº 256	22-10-1943	-Columba realiza dibujos humorísticos sobre costumbres en apagones
430	16	21	Sucesos Argentinos Nº 260	19-11-1943	-Vicente López: como zona de esparcimiento en verano: baile nocturno
498	16	22	Sucesos Argentinos Nº 261	26-11-1943	-Feria beneficencia para ayuda a prisioneros ingleses -Obras en Asilo ancianos israelitas Diversiones dominicales (Polo, tenis, turf presidente en carroza, futbol, nado, tareas mantenimiento hogar) -Ensayos oscurecimiento total ciudad preparación para ataque aéreo

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
756	16	23	Sucesos Argentinos Nº 262	2-12-1943	-Teatro Colón función teatro infantil Lavardén (<i>sic</i>) -Moda en peinado : instituto de belleza en Lavalle y Florida
494	16	26	Sucesos Argentinos Nº 265	24-12-1943	-Monumento a la seguridad en Entre Ríos -Córdoba propaganda turística: autos con orden inglés del tránsito
497	16	219	Sucesos Argentinos Nº 476	10-1-1948	"Casas y no guaridas"
424	16	257	Sucesos Argentinos Nº 483	28-2-1948	- <i>La ciudad que resurge.</i> Reconstrucción de San Juan
442	16	227	Sucesos Argentinos Nº 488	4-4-1948	-Demolición Mercado del Plata -Inauguración de una escuela en Prov. Bs. Aires -Inauguración hogar-escuela -Anuncio de construcción de barrio de 5000 casas
440	16	230	Sucesos Argentinos Nº 490	18-4-1948	-Campaña de tránsito
493	16	231	Sucesos Argentinos Nº 491	25-4-1948	-Campaña de prevención de accidentes y enfermedades profesionales -Visitadoras a fábricas
429	16	241	Sucesos Argentinos Nº 494	16-5-1948	-Voto femenino
838	16	684	Sucesos Argentinos Nº 497	6-6-1948	-Inauguración de colectivos eléctricos -Cambio nombre Retiro
848	16	685	Sucesos Argentinos Nº 498	13-6-1948	-Campaña vial para niños -Estación de televisión norteamericana q recibirá y emitirá el noticiero SA
806	16	686	Sucesos Argentinos Nº 499	20-6-1948	-Establecimientos sanitarios: mapa y diferencias regiones en todo el país. -Correo: historia comunicaciones y campaña correo.
501	16	323	Sucesos Argentinos Nº 503	18-7-1948	-Visita Sucesos Argentinos a EE UU planta de TV -Exposición sobre educación sanitaria mapas y maquetas hospitales
517	16	325	Sucesos Argentinos Nº 506	8-8-1948	-Se muestra el ritmo acelerado

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					de la ciudad y la contaminación con humor
466	16	326	Sucesos Argentinos Nº 507	15-8-1948	-Londres, Olimpíadas los atletas argentinos celebración 9 julio en Villa Olímpica
467	16	328	Sucesos Argentinos Nº 510 y 511	5-9-1948	-Moda visitas en casas en chalets peronistas -Instituto de promoción de intercambio
495	16	329	Sucesos Argentinos Nº 514	5-10-1948	-Museo seguridad e higiene en el trabajo. -Pedagogía seguridad e higiene salud familia obrera. -Demolición chimeneas.
513	16	330	Sucesos Argentinos Nº 515	10-10-1948	-Inauguración Panamericana Carrera por todo el país
817	16	689	Sucesos Argentinos Nº 516	17-10-1948	-Museo Filatélico Argentino.
850	16	690	Sucesos Argentinos Nº 517	21-10-1948	-Anticipo Reyes Magos en Villa Devoto. -Instituto previsión social: protección familia.
830	16	692	Sucesos Argentinos Nº 519	7-11-1948	-Chacarita y Recoleta -Accidentes varios -París
713	16	694	Sucesos Argentinos Nº 521	21-11-1948	-Obras públicas en Entre Ríos -La Plata.
723	16	696	Sucesos Argentinos Nº 523	5-12-1948	Correo.
792	16	697	Sucesos Argentinos Nº 524	12-12-1948	Empresa casas prefabricadas.
482	16	331	Sucesos Argentinos Nº 527	4-1-1949	Promoción de la motocicleta.
480	16	332	Sucesos Argentinos Nº 529	18-1-1949	Aeroparque (bautizo de ocho aviones fabricados) en el país
483	16	334	Sucesos Argentinos Nº 531	1-2-1949	-Realidades del Plan Trienal Provincia de Buenos Aires proyectos de escuelas, hospitales y obras públicas varias. -Creación de la Secretaría de Comunicaciones titular Nicolini -Cuidado de agua.

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
468	16	335	Sucesos Argentinos Nº 532	8-2-1949	Teatro infantil <i>Juancho</i> para chicos de asilos
458	16	1440	Sucesos Argentinos Nº 533	15-2-1949	<i>Necesaria economía</i> Cuidado del agua
474	16	1448	Sucesos Argentinos Nº 534	22-2-1949	Rincones de la Boca
469	16	1441	Sucesos Argentinos Nº 536	8-3-1949	-Campaña para promover cuidado del agua. -Llegan al puerto inmigrantes de Génova y de Nápoles. -Ferrocarriles, nacionalización -Concentración en Retiro. -Fangio en Italia.
528	16	1443	Sucesos Argentinos Nº 538	22-3-1949	-Asociación de Fomento y de Cultura de la Boca -Homenaje a la prefectura -Notas <i>Veraniegas</i> -Promoción de lugares de veraneo
520	16	1444	Sucesos Argentinos Nº 539	29-3-1949	-Campaña para promover cuidado del agua. -Anuncio de proyecto de construcción de 1500 edificios escolares en la Provincia de Buenos Aires - <i>Plausible obra Social</i> : los habitantes de viviendas precarias en el Bajo Belgrano, son trasladados por la FEP primero, al Hotel de Inmigrantes y después a Caseros, a un barrio obrero. - Recorrido por el Museo de Bahía Blanca para dar una visión romántica del rancho.
526	16	340	Sucesos Argentinos Nº 547	24-5-1949	-Inauguración de Conservatorio de Música discurso de Alberto Ginastera, director -Llegan 1400 inmigrantes -Automovilismo en broma -Millonarios a Roma para jugar en un partido a beneficio -Festejo del 25 de mayo
535	16	343	Sucesos Argentinos Nº 550	14-6-1949	-Valiosa obra previsión social -Proveeduría para personal municipal en Buenos Aires

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					-Creado sobre la antigua caja de jubilaciones -Monoblocks en Cap. Fed. Maquetas -Roma medallas a Fangio y otros -Carrera en Termas de Caracalla
532	16	344	Sucesos Argentinos Nº 551	21-6- 1949	Cine nuevo en Parque Patricios
534	16	347	Sucesos Argentinos Nº 556	26-7- 1949	-El arbolado de la Constitución reforestación del país
509	16	348	Sucesos Argentinos Nº 557	2-8-1949	-Reunión del peronismo en el Luna Park -Teatro Nacional Cervantes creación de la rama femenina -Ejército campaña de reforestación
533	16	349	Sucesos Argentinos Nº 558	9-8-1949	-Inglaterra se entrega transatlántico Pte. Perón a la armada argentina -Southampton- Buenos Aires en sólo 15 días
519	16	350	Sucesos Argentinos Nº 560	23-8-1949	-Jura el nuevo canciller -Exposición Rural -Homenaje a San Martín desfile en Plaza de Mayo
510	16	352	Sucesos Argentinos Nº 562	6-9-1949	-Nueva línea férrea a Pinamar -Nuevo barrio Los Perales, inauguración por Intendente Siri y Eva Perón -Ciudad infantil: llega el primer contingente de niños pobres
531	16	354	Sucesos Argentinos Nº565	27-9- 1949	-Periodistas viajan a Escandinavia invitados para acercamiento industrial y comercial -El Festival de Venecia
503	16	355	Sucesos Argentinos Nº 566	4-10-1949	-La Plata: Día de la Policía -Resultado de la Distracción -Situaciones cómicas

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					relacionadas con el envío de cartas -Roma Inauguración del libro argentino -Dramática búsqueda del rastreador Fournier
515	16	356	Sucesos Argentinos Nº 567	11-10-1949	-Exposición fomento industrial y minero -Se festeja la finalización de una obra -Barrio Juan Perón Ministro Pistarini Arquitectos, ingenieros y personal del MOP comparten una comida y después hay imágenes del barrio
516	16	358	Sucesos Argentinos Nº 570	1-11-1949	-Plan de Edificación Escolar en el Delta -Roma Militares desfilan por la Vía del Corso - <i>Los tiempos cambian</i> (muestra imágenes aéreas de la ciudad, plano de la ciudad. Correo dramatización de cartas mal consignadas)
527	16	359	Sucesos Argentinos Nº 571	8-11-1949	-Exposición Turismo Europeo presentada por primera vez -Realizada en las Galerías Pacífico incrementar turismo de Argentina a Europa y viceversa y después se llevará a países vecinos.
802	16	232	Sucesos Argentinos Nº 572	15-11-1949	-Se inaugura Barrio Juan D. Perón con fondos de la FEP 500 viviendas, centro cívico, dos bloques de Casas Colectivas, Correo, Centro Cívico construido en 580 jornadas laborables fondos de la FEP 500 viviendas, centro cívico, dos bloques de Casas Colectivas, Correo, Centro Cívico construido en 580 jornadas laborables.
524	16	238	Sucesos Argentinos Nº 573	22-11-1949	-Ejemplos aleccionadores sobre cómo redactar un telegrama

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					-Stanton Griffis (embajador de EEUU) presenta credenciales (se ve en el corto Buenos Aires en <i>La Nueva Argentina Justicialista</i>).
558	16	233	Sucesos Argentinos Nº 574	29-11-1949	- <i>Señalando Rumbos</i> Construcción del Barrio Presidente Perón
518	16	289	Sucesos Argentinos Nº 577	20-12-1949	-Se anuncia la construcción de cuatro nuevos aeródromos.
529	16	1474	Sucesos Argentinos Nº 578	27-12-1949	-Roma en Villa Borghese colocación piedra fundamental de monumento a San Martín -Protección a la madre y al niño. -Anuncio de creación de centros y lactantes.
698	16	968	Sucesos Argentinos Nº 583	31-1-1950	-Balneario Norte con pileta escolar en la zona ribereña.
695	16	970	Sucesos Argentinos Nº 585	8-2-1950	- OSN en Palermo: campaña buen uso del agua (dramatización falta en un consultorio médico).
790	16	726	Sucesos Argentinos Nº 590	21-3-1950	-Perú homenaje a San Martín Lima -Estación San Martín se despide contingente de obreros que pasarán vacaciones en playas -Columnas de trabajadores desfilan para testimoniar adhesión -Acto patriótico 138 aniversario de la creación del regimiento de granaderos a caballo
1018	16	729	Sucesos Argentinos Nº 591	28-3-1950	-Honras a S Martín por Ramón Carrillo y otros ministros -Ezeiza Nueva Aerolínea -Primavera en Italia Agrigento Templo de Castor y Polux -Fangio en Marsella
653	16	754	Sucesos Argentinos Nº 593	11-4-1950	Los niños <i>los únicos privilegiados</i> -MOP organiza vacaciones para los niños los llevan a Colonia

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					Pistarini -100. 000 niños vacaciones gratuitas.
1022	16	755	Sucesos Argentinos Nº 595	25-4-1950	-Palacio de Correo transferencia de teléfonos a la Nación - <i>Voz de orden</i> : dramatización con lugares rurales y escuelas para la alfabetización -Fangio en San Remo
669	16	757	Sucesos Argentinos Nº 597	9-5-1950	- Aula Magna en el Colegio Nacional Buenos Aires <i>Día de la minería</i> apertura de un gasoducto -Homenaje a San Martín - <i>Censo patriótico para llevar adelante una campaña de alfabetización</i> -Aeropuerto Pistarini -Vuelos demostrativo de Alitalia -Fangio en las mil millas en Brescia Italia
696	16	758	Sucesos Argentinos Nº 599	23-5-1950	Fangio en Módena
652	16	761	Sucesos Argentinos Nº 602	13-6-1950	-Homenaje a San Martín -Roma Ayuda Social en el Vaticano en el Instituto Italo Argentino, envían ropa de la FEP -Cuzco terremoto; ayuda de la FEP medicamentos, enfermeras, ropa
742	16	764	Sucesos Argentinos Nº 605	4-7-1950	Más barcazas en Isla Demarchi fabricadas por Obras Públicas del Estado
729	16	765	Sucesos Argentinos Nº 606	11-7-1950	-Teatro Colón: entrega a las primeras Pensiones a la vejez -Cine argentino: La esquina cine Broadway Mariano Mores, Alberto Castillo, Ma. Concepción César -Plaza Grand Bourg reservistas -Catedral <i>te deum</i> -Fangio en Reims

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
717	16	767	Sucesos Argentinos Nº 607	18-7-1950	-Río Hondo Sgo. del Estero festejo del 9 de julio -Celebración devota Ntra. Sra. del Carmen celebración en penitenciaría nacional
741	16	768	Sucesos Argentinos Nº 609	1-8-1950	-Día del reservista - Rosario: Imágenes cenitales de la ciudad
823	16	766	Sucesos Argentinos Nº 611	15-8-1950	-20 de agosto día del reservista -Facultad de ingeniería invento que posibilita la combustión sin fluidos importados -Televisión en Argentina transmisiones experimentales
813	16	771	Sucesos Argentinos Nº 613	29-8-1950	-Día del policía (hacen una posta con la llama que toman de la Catedral hasta la central de Policía con participación de los vecinos) -Desfile de alumnos de escuelas Ciudad Infantil -Fangio en Pescara
837	16	770	Sucesos Argentinos Nº 614	5-9-1950	Maravillas sureñas: Neuquén
852	16	776	Sucesos Argentinos Nº 615	12-9-1950	Exposición ganadera
809	16	778	Sucesos Argentinos Nº 617	26-9-1950	-Avellaneda -Galas estivales Piletas y juegos mallas y desfile al aire libre
844	16	779	Sucesos Argentinos Nº 618	3-10-1950	- <i>Ud. Tiene la culpa, campaña contra el agio</i> (ferias mercados) - <i>El arte y la industria</i> concurso de manchas en Fábrica Siam
708	16	780	Sucesos Argentinos Nº 619	10-10-1950	- <i>Guerra al agio</i> - Aniversario salesiano en Plaza de Mayo
710	16	781	Sucesos Argentinos Nº 621	24-10-1950	-Ezeiza Carlos Chaves director mejicano viene para dirigir la orquesta del Estado -Parte a Europa Yankelevich para traer los mayores avances a nuestro medio -Campaña contra el agio -Escuela de Policía de la

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					Provincia de Buenos Aires -Ecos del 17 de octubre en esquina Corrientes con Perón y Eva
804	16	774	Sucesos Argentinos Nº 622	31-10-1950	-Campaña contra el agio -Francia París -Italia -Día de la Policía Federal
851	16	773	Sucesos Argentinos Nº 623	1-11-1950	-Fin de semana -Lugares para el ocio de las vacaciones -Pinamar
810	16	782	Sucesos Argentinos Nº 624	8-11-1950	-Plan de Forestación -Para las poblaciones de las grandes ciudades sur de la Provincia de Mendoza -Campaña contra el agio -1200 artistas en Plaza San Martín Concurso de Manchas en honor de S Martín
849	16	783	Sucesos Argentinos Nº 625	15-11-1950	- Muestra Exposición Filatélica Mtro. de comunicación Nicolini Nuevos Barrios en Mendoza
835	16	784	Sucesos Argentinos Nº 626	22-11-1950	-Edificación escolar en Mendoza <i>En todos los territorios de la provincia se levantan edificios adecuados y también los habrá en el resto del país</i>
791	16	1124	Sucesos Argentinos Nº 627	5-12-1950	-Ezeiza parte Misión periodística: convenio con la Columbia <i>Broadcasting System</i> para difundir notas sobre la vida argentina en sus más variados aspectos -Modernas instalaciones para renovar los vuelos aéreos Rosario Estación Coronel Perón de ómnibus -Playas argentinas rutas para ir a la costa Playas del Mar del Tuyú
843	16	787	Sucesos Argentinos Nº 629	19-12-1950	-Mendoza obras públicas hidráulicas

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					-Las dos carátulas piezas teatrales de artistas argentinos y extranjeros
815	16	789	Sucesos Argentinos Nº 630	26-12-1950	-Homenaje de Directores de Orquesta a San Martín en Plaza Grand Bourg -El aguinaldo de 1950, celebración del 6º aniversario del cobro y, a la vez, promoción del ahorro.
834	16	792	Sucesos Argentinos Nº 634	23-1-1951	Televisión
388	16	794	Sucesos Argentinos Nº 637	13-2-1951	Clausura del Año Santo Vaticano Pío xii
389	16	795	Sucesos Argentinos Nº 638	20-2-1951	-Casa de Mendoza muestra de productos del agro -Aniversario del Plus Ultra -Aeroparque El Pulqui II
390	16	796	Sucesos Argentinos Nº 639	27-2-1951	- Avellaneda <i>Moderno policlino construido por la FEP Se planean otros iguales en todo el país.</i>
393	16	799	Sucesos Argentinos Nº 642	20-3-1951	-Conferencia Interamericana de Seguridad Social en la Facultad de Derecho -Exposición de la Subsecretaría <i>La Argentina de Perón</i>
394	16	800	Sucesos Argentinos Nº 643	27-3-1951	-FEP <i>creación de 17 proveedurías en la metrópoli</i> 100 funcionarán en toda la capital y luego en todo el país -Milán palacio de hielo -Tandil Calvario en Semana Santa
402	35	912	Sucesos Argentinos Nº 648	1-5-1951	Concentración de empleados del Estado a favor de Perón
405	35	911	Sucesos Argentinos Nº 653	5-6-1951	-Monumento a San Martín regalo a EEUU - <i>Independencia económica Egresados de Ciencias Económicas y Escuela de Elevación cultural Juan Perón habla Perón de la</i>

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					<i>independencia económica del país</i> - Día del aprendiz Dirección de aprendizaje Escuelas fábricas 40. 000 alumnos marchan
406	35	913	Sucesos Argentinos Nº 654	12-6-1951	-Buenos Aires nocturno prácticas <i>Empieza la cosa con un copetín, luego una película, bowling, a cenar, encuentro de una pareja, van a un club nocturno bailan boogie.</i> -Fangio Suiza Berna Gran Premio
407	35	914	Sucesos Argentinos Nº 655	19-6-1951	-Celebración de semana de Córdoba -Caminos mendocinos
963	35	916	Sucesos Argentinos Nº 656	26-6-1951	-Día de la Bandera ESMA -Nuevos barrios Barrio Perón -Problema de la vivienda. -Nuevos barrios obreros Confort de la vivienda obrera -Restaurante General San Martín premios a artistas cinematográficos -Cine Premier -Roma
408	35	915	Sucesos Argentinos Nº 657 Futbol River Visita de Perón y cuerpo diplomático	10-7-1951	-Huemul Bariloche La Planta Nacional de Energía Atómica Vista del Primer Reactor y -Construcción del Segundo Reactor
409	35	918	Sucesos Argentinos Nº 659	17-7-1951	-Más agua para Mendoza Dique derivador Rincón del Indio
410	35	917	Sucesos Argentinos Nº 660	24-7-1951	-Planta productora de acero -Industria Mixta Siderurgia Argentina -Construcción de viviendas -Maqueta en el Congreso
411	35	919	Sucesos Argentinos Nº 661	31-7-1951	-El tren sanitario -Cruzada sanitaria Eva Perón

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					-Nuevas rutas en Mendoza
412	35	922	Sucesos Argentinos N° 662	7-8-1951	-El Deporte con Perón Los hermanos Galvez en Plaza de Mayo para que Perón acepte ser reelecto y es unánime el deseo que acepte la candidatura después de recorrer todo el país
413	35	920	Sucesos Argentinos N° 663	14-8-1951	-Televisión imágenes MOP adonde se coloca la antena para la primera transmisión -Nuevas provincias Ley 14037 creación de Chaco y La Pampa y vista de ciudades -Manifestaciones para que Perón se presente a la reelección
414	35	921	Sucesos Argentinos N° 666	4-9-1951	-Quinta de Olivos mujeres que asistieron al Cabildo abierto del justicialismo -Estreno de Sombras en la frontera lucha de la gendarmería -Cine Broadway
431	35	948	Sucesos Argentinos N° SA 693	11-3-1952	- <i>Al hombre de campo</i> Pedido para que aumenten la producción El Estado se compromete a proveer recursos y maquinarias -Nuevos aspirantes en Esc. Sargento Cabral -Inauguración del Autódromo 17 de Octubre -Discurso del Intendente Sabatelli
432	35	949	Sucesos Argentinos N° 694	18-3-1952	- <i>Economía General</i> Efectuar las compras en Proveedurías de la FEP, ferias, no pedir que las envíen a domicilio Restringir gastos (bailes, ruleta)
433	35	950	Sucesos Argentinos N° 695	25-3-1952	- <i>Colabore</i> : no derrochar la carne argentina promueve reemplazar el consumo de

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					carne por el pescado -Niños felices -Sala Enrique Santos Discepolo teatro para los niños de la Nueva Argentina obra con elementos folklóricos -La infancia de la Nueva Argentina
434	35	931	Sucesos Argentinos Nº 696	1-4-1952	-Desfile de maquinaria por la ciudad -Recepción del despacho por los nuevos alférez -Progreso Pinamar región pujante y floreciente -Caminos pavimentados y trenes que llegan a toda hora -Teatro Colón: Reunión de Asamblea por aniversario de la Confederación General de Empleados de Comercio
435	35	602	Sucesos Argentinos Nº 697	8-4-1952	-Nota que promueve el ahorro, no extralimitarse en la diversión -Gaste con mesura Colabore con el Plan Económico 1952
436	35	932	Sucesos Argentinos Nº 698	15-4-1952	-Centenario creación partido de Avellaneda, imágenes desfile y deportes -Colaboración del pueblo para el Plan económico cada usuario debe racionar el consumo de energía eléctrica -Pascua en Córdoba -Secretaría de difusión <i>Aquí Buenos Aires</i> servicio radiofónico -Imágenes planta transmisora y de distintas ciudades -Sentar las bases de una verdadera armonía internacional
437	35	933	Sucesos Argentinos Nº 699	22-4-1952	-Aviones y ambulancias que traen heridos de la Revolución

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					Boliviana atendidos por enfermeros de la FEP -CGT Elección de la Reina del Trabajo -Economice Fruta argentina (no pagar sobrepagos) Muestra feria y anima a comprarla allí
438	35	934	Sucesos Argentinos N° 700	29-4-1952	<i>Denúncielos</i> campaña contra el agio
439	35	935	Sucesos Argentinos N° 702	15-5-1952	Cuidado del agua
440	35	936	Sucesos Argentinos N° 703	20-5-1952	<i>¡Produzca!</i> Imágenes de distintas fábricas Consigna producir más y mejor
441	35	937	Sucesos Argentinos N° 704	27-5-1952	Plan económico Imágenes del campo aseguran el éxito económico para el próximo año
442	35	938	Sucesos Argentinos N° 707	17-6-1952	Imágenes de la ciudad en invierno
443	35	939	Sucesos Argentinos N°708	26-6-1952	-Sepultura de Alberto Williams El gran maestro de la música folklórica -Acróbatas en el Obelisco
444	35	951	Sucesos Argentinos N°709	1-7-1952	Venecia
445	35	952	Sucesos Argentinos N° 710	8-7-1952	-Manifestación por ley que decreta erigir un monumento a Eva y en repudio por la actitud de querer entorpecer la circulación de <i>La Razón de mi vida</i> -Un tranvia llamado deseo -La danza argentina
446	35	953	Sucesos Argentinos N° 711	15-7-1952	Juramento enfermeras FEP y desfile: estudiantes, reservistas y militares
555	35	1214	Sucesos Argentinos N° 712	22-7-1952	Imágenes de gente en una misa pidiendo por la salud de Eva Perón
448	35	806	Sucesos Argentinos N° 718	2-8-1952	-Nuevo policlínico Evita obra de la FEP

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					-Habla Apold y entrega una medalla a Perón en el Partido 4 de junio -Imágenes nocturnas de manifestación por Eva
449	35	805	Sucesos Argentinos Nº 719	6-9-1952	-Exposición en Galería Velázquez de grabados de Goya -Compra de ómnibus
450	35	807	Sucesos Argentinos Nº 720	13-9-1952	-Mejoras en el transporte Coches comprados en Holanda -Venta en las ferias Zapatería -Advertencia sobre los que compran mal
451	35	808	Sucesos Argentinos Nº 721	20-9-1952	-Desfile de primavera Fiesta de la moda del peinado -Esquí en Mendoza ver si lo ofrece como deporte o como diversión
906	16	362	Sucesos Argentinos Nº 722	27-9-1952	-Exposición en la Bolsa de Comercio de Mendoza exhibición de automotores del IAME -Transportes de Buenos Aires construcción de la Estación Eva Perón en Lastra y General Paz 3 playas 2 para ómnibus y 1 para trolebús -Garage 7 de mayo para lavar las unidades -Transporte de Buenos Aires sigue directivas del gobierno nacional
452	35	809	Sucesos Argentinos Nº 723	4-10-1952	Ushuaia
453	35	810	Sucesos Argentinos Nº 724	11-10-1952	-Exhibición de gimnasia en la Ciudad Estudiantil Embajador de Alemania y deportistas alemanes en Olimpíadas de Helsinki
454	35	811	Sucesos Argentinos Nº 726	25-10-1952	Muestra de esculturas en la Casa de Mendoza (imágenes de Perón Eva y San Martín)
455	35	812	Sucesos Argentinos Nº 727	1-11-1952	-Imágenes de aeroparque al que llega el embajador de

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					Brasil -Manifestación de estudiantes para apoyar reclamo del gobierno por Malvinas -Tractor Pampa y motocicletas Puma presentados en el Obelisco
456	35	813	Sucesos Argentinos Nº 728	8-11-1952	-Entrega de diplomas a enfermeras y maniobras aéreas
829	16	816	Sucesos Argentinos Nº 731	29-11-1952	-FFCC locomotoras desde Alemania Plan de Perón para el pueblo -Expone Segundo Plan Quinquenal
671	16	1215	Sucesos Argentinos Nº 733	13-12-1952	-Fuentes de trabajo Plan de mejoramiento del transporte urbano exposición para invitar industriales a fabricar repuestos para transportes de Buenos Aires -Segundo Plan Quinquenal capítulo en relación con el trabajo -Control de condiciones dignas de trabajo y preservación de salud del trabajo Incremento del rendimiento del trabajo y del capital -Vistas de fábricas y astilleros - <i>Vivienda adecuada higiénica, confortable y económica, vivienda individual</i> <i>En el progreso de todos está la grandeza de cada uno</i>
20	16	363	Sucesos Argentinos Nº 734	20-12-1952	-Córdoba hotel Federación de obreros cerveceros y afines -Inauguración de tren a Bariloche a la línea Roca: ducha, comedor, - <i>Niños felices</i> actividades en Ciudad Infantil
991	16	364	Sucesos Argentinos Nº 735	27-12-1952	-Tranvía argentino con colaboración de la industria privada -Procesión religiosa en

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					Catamarca Imágenes del sur Bariloche
826	16	818	Sucesos Argentinos Nº 736	3-1-1953	-Protección a la madre y al niño Maternidad sala de prematuros, nursery. Anuncio de lugares de asistencia social en todo el país -Tractores importados de Italia -Fabricación de prototipo de ómnibus para carretera.
827	16	819	Sucesos Argentinos Nº 737	10-1-1953	-Acróbatas alemanes en el Obelisco -Carne para Inglaterra convenio dentro de los principios de comercio del Segundo plan Quinquenal
1196	16	1600	Sucesos Argentinos Nº 739	24-1-1953	-Construcción FFCC que llega a Paraguay -Observatorios meteorológicos en el sur
688	16	394	Sucesos Argentinos Nº 740	3-2-1953	-Imágenes de Mar del Plata, homenaje a Eva Perón -Anfiteatro Eva Perón en Parque Centenario dependiente del Teatro Colón para 9000 espectadores. Recorrido por Valenti Costa director del Teatro Colón. Art V del 2ª Plan Quinquenal.
990		395	Sucesos Argentinos Nº 741	1-2-1953	-Provisión de aparatos contra incendios para apagarlos en los campos -Piletas de Ezeiza, gente bañándose, agua salada y bosques inmensos
1011		396	Sucesos Argentinos Nº 742	8-2-1953	-Se cumple el Segundo Plan Quinquenal autos y camionetas -Viaje estudiantes -Viaje a Mar del Plata con locomotora construida en el país con descripción minuciosa de servicios

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
460	35	956	Sucesos Argentinos Nº 746	1-3-1953	-El carnaval de los coyas
461	35	957	Sucesos Argentinos Nº 747	8-3-1953	- <i>Amor al arte</i> Construcción escenografía Actores -Falla Valenciana en Buenos Aires
21	35	397	Sucesos Argentinos Nº 749	22-3-1953	-FFCC inauguración servicio Sarmiento -Vendimia (fotogramas iguales a los de otro documental) -Nuevo trámite de documento Cédula de identidad
22	35	398	Sucesos Argentinos Nº 750	29-3-1953	-Agió -Concierto canoro -Semana Santa iglesias
23	35	399	Sucesos Argentinos Nº 752	12-4-1953	-Agió -Turismo para todos convenio con Córdoba
24	35	400	Sucesos Argentinos Nº 754	12-5-1953	-Mejoras en el transporte
25	35	401	Sucesos Argentinos Nº 755	17-5-1953	-Represión del agio -Locomotora argentina
26	35	402	Sucesos Argentinos Nº 756	26-5-1953	-Gas en el campo
27	35	405	Sucesos Argentinos Nº 757	2-6-1953	-Viaducto en zona sur Sarandí
29	35	406	Sucesos Argentinos Nº 759	16-6-1953	- <i>Progreso Ferroviario</i> Trenes construidos en Tucumán. Línea Gral. Belgrano
30	35	409	Sucesos Argentinos Nº 760	23-6-1953	-Comedor escolar justicialista (ver que las mismas imágenes están en un documental sobre ciudad estudiantil)
31	35	408	Sucesos Argentinos Nº 761	30-6-1953	-Capacitación personal FFCC -Feria del campo en Madrid -IAME Proveeduría en Córdoba
32	35	403	Sucesos Argentinos Nº 762	7-7-1953	-Plan Quinquenal en Marcha Construcciones en Santiago del Estero -Desfile y manifestación en Plaza de Mayo
33	35	404	Sucesos Argentinos Nº 764	21-7-1953	Turismo social en Córdoba Transporte urbano Gira de buena voluntad Representante de EE UU

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
35	35	452	Sucesos Argentinos Nº 766	4-8-1953	Santiago del Estero: cuatro siglos fundación La Boca Los dos puentes Avellaneda
38	35	437	Sucesos Argentinos Nº 769	25-8-1953	-40º aniversario escuela aviación Córdoba -Turismo ilustración con imágenes -Crédito del fomento hotelero -Transportes más adecuados para las necesidades de cada zona y promoción de deportes de interés turístico -Llega organista inglesa -Inauguración Barrio 26 de julio
614	35	444	Sucesos Argentinos Nº 773	22-9-1953	-Transporte obrero: micros comprados en Italia para las zonas petrolíferas del país -IAME Córdoba, un avión argentino va a hacer su vuelo parte de otro noticiero de labor Alex -Máquinas agrícolas -Cinco mujeres graduadas como oficiales en Prefectura
958	35	431	Sucesos Argentinos Nº 775	6-10-1953	-Estudiantes universitarios bolivianos visitan el Colegio militar de la Nación -Santiago del Estero: cerámica estudio de piezas prehistóricas -Maravillas argentinas: el auto justicialista hecho con materiales plásticos en Córdoba. Construido por industrias aeronáutica y mecánica del Estado.
39	16	1598	Sucesos Argentinos Nº 778	27-10-1953	-Fábrica de tractores en Ferreira Córdoba con obreros argentinos y materias primas argentinas -Construcción del Palacio Municipal de Córdoba Muestra del concurso de Proyectos -Plan Perón -Playas del Atlántico: Necochea (viviendas)

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
40	16	442	Sucesos Argentinos Nº 779	3-11-1953	<ul style="list-style-type: none"> -Lourdes, apeadero de la línea Urquiza -Obras para el pueblo: Córdoba objetivos del Plan Quinquenal: juegos escuelas, pavimentación -Exposición industrial -IAME: muestra realizaciones de automotores, modelo tipo de tranvía -Lago de Palermo prueba de motonáutica
643	16	445	Sucesos Argentinos Nº 780	10-11-1953	<ul style="list-style-type: none"> -Córdoba obra pública, transporte -Vivienda Costa atlántica, Pinamar
41	35	446	Sucesos Argentinos Nº 781	17-11-1953	-Chascomús, Día de la Tradición
42	35	441	Sucesos Argentinos Nº 782	24-11-1953	<ul style="list-style-type: none"> -Ahorro, bancarización -República de los Niños
43	35	408	Sucesos Argentinos Nº 783	1-12-1953	<ul style="list-style-type: none"> -Transporte automotor muestra en Parque Sarmiento -Promoción depósitos bancarios y dramatización sobre guarda de dinero en un almacén -Lomas de Zamora ceremonia por terminación del año lectivo y desfile escolar -Segmento Viaducto Pte. Perón entre Avellaneda y Sarandí en FF CC Gral. Roca
45	35	439	Sucesos Argentinos Nº 785	15-12-1953	<ul style="list-style-type: none"> -Exposición Ferroviaria Muestra pictórica de argentinos en N York Clemente Lococo -Papá Noel llega en avión -Seguridad bancaria: promoción de depósitos El Estado certifica los depósitos.
224	35	432	Sucesos Argentinos Nº 786	22-12-1953	<ul style="list-style-type: none"> -Organización bancaria -Imágenes en picado de la ciudad y otros territorios -Producción y beneficios económicos -Compras navideñas en la calle Florida <i>"Anhelado" película estudios Alex en colores Vuelo</i>

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					<i>de cadetes que vuelven</i> <i>Imágenes de Aeroparque</i>
627	16	448	Sucesos Argentinos Nº 788	5-1-1954	-Ahorro
992	16	449	Sucesos Argentinos Nº 789	12-1-1954	-Niñez feliz reparto gratuito de juguetes
626	16	410	Sucesos Argentinos Nº 790	19-1-1954	-Accidentes en ruta -Campaña de control policial -Plano cenital de Mar del Plata en temporada
46	35	411	Sucesos Argentinos Nº 791	26-1-1954	-La Feria de América en Mendoza se trasladan visitantes en trenes nuevos -Stand del Ministerio de Transporte nacionales e importados
47	35	412	Sucesos Argentinos Nº 792	2-2-1954	-Automotores construidos en fábricas argentinas. Objetivos del Segundo Plan Quinquenal -Vª Aª de Mar del Plata
48	35	413	Sucesos Argentinos Nº 793	9-2-1954	-Edificio Automóvil Club inauguración oficina para promoción turismo -Lancha de casco construida en el país con maderas nacionales que trata de romper un nuevo record
983	16	417	Sucesos Argentinos Nº 797	9-3-1954	-Mar del Plata Vacaciones -Se fomenta el turismo con pasajes kilométricos subsidiados (h 4000 km) Paisajes de todo el país -Festival de Mar del Plata arribo de Mary Pickford -Córdoba Escuela de Aviación
51	35	419	Sucesos Argentinos Nº 800	30-3-1954	-Candilejas parisinas llegan bailarinas Follie Berger -Comisión Nacional de Cultura: nuevos miembros -Automóvil Justicialista
54	35	423	Sucesos Argentinos Nº 806	11-5-1954	-Inauguración de la Estación Terminal de la línea Urquiza -Festival Infantil Teatro Colón organizado por la Unidad Básica Cultural

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
57	35	426	Sucesos Argentinos Nº 810	8-6-1954	-Deportistas enviados por el gobierno a París, representantes en tenis de la UES -Construcción de pasajes de conexión de bajo nivel con los subterráneos, antes sólo se usaban para cruzar la 9 de julio por debajo
60	35	429	Sucesos Argentinos Nº 813	29-6-1954	-Imágenes Aeroparque -Ciudad Infantil: sueño de hadas hecho realidad por una mujer extraordinaria
62	35	418	Sucesos Argentinos Nº 816	20-7-1954	-Viaje a Bariloche rama femenina y masculina de la UES -Censo industria y comercio -Confort Nueva línea de trolebuses Saavedra y Puerto Segmento en color
72	35	688	Sucesos Argentinos Nº 826	28-9-1954	-Cincuentenario Facultad Agronomía -Rieles llegan al puerto -Fiesta de la primavera en Av. Santa Fe
76	35	473	Sucesos Argentinos Nº 831	2-11-1954	-Dock Sud Inauguración de una Planta de Lubricantes Instalaciones -Visitan diplomáticos la sede de la rama femenina de la UES -Campo de deportes del gremio textil
78	35	475	Sucesos Argentinos Nº 833	16-11-1954	-Parque y piscinas -Ejercicios Defensa Civil en Ciudad Infantil -Niños de la Ciudad Infantil visitan la Calle Florida
82	35	490	Sucesos Argentinos Nº 837	14-12-1954	-Campeonatos juveniles premios de la FEP -Incendio en La Boca -Guía de Viaje: ACA cartografía -Visita de la delegada hindú de la UNESCO a la Ciudad Infantil y a la ciudad Estudiantil
85	35	493	Sucesos Argentinos Nº 840	4-1-1955	- <i>La realidad de esta hora</i> -Recordatorio de todos los logros del peronismo (Se ven barrios)

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
87	35	495	Sucesos Argentinos Nº 843	24-1-1955	-Envío de medicamentos a la Patagonia -Turismo Carretera se ven Gral. Paz y Autódromo
89	35	497	Sucesos Argentinos Nº 845	8-2-1955	- <i>Cuide el agua</i> -Congreso nacional de productividad y bienestar social -Muestra con afiches sobre trabajo -Hidropuerto Incendios -Toma de posesión de la Cervercería Quilmes de la flia. Bemberg
95	35	503	Sucesos Argentinos Nº 851	22-3-1955	-Congreso de productividad FÁBRICA de zapatillas Pampa del indio en Provincia presidente Perón -Primera cooperativa indígena. -Fallas valencianas en el Obelisco
227	35	435	Sucesos Argentinos Nº 854	12-4-1955	-Campaña pago impuestos para evitar multas y demoras - <i>Backstage</i> de dramatización por canal 7 - <i>Niñez Feliz</i> en Ciudad Infantil
228	35	436	Sucesos Argentinos Nº 855	19-4-1955	-Instalación red nacional de cables coaxiales: 3000 comunicaciones telefónicas simultáneas. -Delegados de la UNESCO visitan la Ciudad Infantil -Transporte: en Lanús se inaugura la Estación 22/8 para trolebuses -Aspecto social: higiene, calefacción central y comedor: cumplimiento consignas justicialistas. -Jonas Salk
235	35	484	Sucesos Argentinos Nº 863	14-6-1955	-Gran Premio de Bélgica -Funciones matinales en las salas de cine para niños, Sala Pueyrredón, Villa Crespo -Señalamiento del km 0 en Plaza del Congreso -Cía. del Lido de París recorren

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
					la Ciudad Infantil y después la Estudiantil -Fábrica Olivetti
246	35	517	Sucesos Argentinos Nº 874	30-8-1955	-Casas tipo que venden ropa diseñada con premisas científicas -Incremento de la producción: optimización de tiempos, detalles venta. Desfile. -Munich Fiesta de la cerveza. Parques de diversiones -Planta de reparación y ajuste de automotores -Av Gral Paz -Autódromo
247	35	518	Sucesos Argentinos Nº 875	7-9-1955	-Muestra Arte Madí Formas aplicables a la vivienda y el moblaje. BKF como silla Madí
249	35	540	Sucesos Argentinos Nº 878	30-9-1955	-Informe <i>imparcial</i> sobre la revolución con imágenes del Obelisco -Imágenes Plaza de Mayo

Documentales:

La obra del gobierno radical, Revista Valle, legajo 1962, 1928.

De la Nueva Argentina Justicialista, Emelco, legajo 1828, 1950.

Nuestro Hogar. Segundo Plan Quinquenal, legajo 1236, dirección Mario Soffici, Subsecretaría de Prensa y Difusión, s/f.

Obras del Plan Quinquenal 1947-1952, tambor 80, legajo 1307, AGN, (s/f)

Fin de semana, Subsecretaría de Prensa y Difusión, Legajo 1233, (s/f)

Buenos Aires en relieve, Subsecretaría de Prensa y Difusión, Don Napy, 1954.

Una casa para Juan López, SICA, Colección Leonardo Favio, (s/f).

Una nota de ahorro Nº especial de Sucesos Argentinos Legajo 441, 19-11-53.

Otros Noticiarios

Noticiero sobre Buenos Aires, Max Glücksmann *Journal*, legajo 1597, 1924.

[Escribir texto]

tambor	paso	legajo	nombre	fecha	tema
--------	------	--------	--------	-------	------

Filmoteca Argentina, Monumentos Históricos del Pasado Argentino, tambor 777, Legajo 40, 1941.

Filmoteca Argentina, Monumentos Históricos del Pasado Argentino, tambor 784, Legajo 38, 1941.

Filmoteca Argentina, Monumentos Históricos del Pasado Argentino, tambor 808, Legajo 39, 1941.

Número Especial **Argentina Sono Film y Noticiero Panamericano**, “Justicia Social, de la Serie Realidades Argentinas”, tambor 606, Legajo 1576, s/f.

Número especial producido por **Noticiero Panamericano y Argentina Sono Film**, “Ha llegado un barco”, Legajo 1232, 1953.

Noticiero Panamericano N° 462, tambor 447, Legajo 1562, 1952.

Semanario Argentino Nro. 151, “¿Lo sabía?”, Legajo 373, 06-1955.

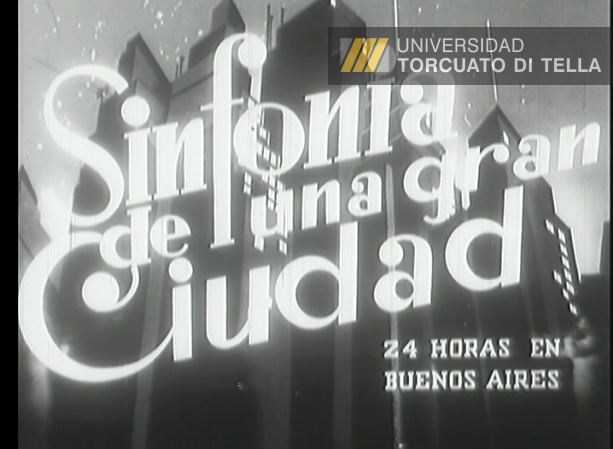
La casa y la ciudad

**Representaciones del habitar moderno
en el cine de propaganda del primer
peronismo (1943-1955)**

El cine de los artistas

antecedentes

Sinfonía de una Gran Ciudad 24 h en Buenos Aires
1940, Filmoteca Argentina, Sucesos Argentinos



El cine de los urbanistas

antecedentes

**DIE STADT
VON MORGEN**

Neues Bauen
in Frankfurt am Main.
II. Teil.

**HOUSING
PROBLEMS**

PRODUCTION
ARTHUR ELTON E H ANSTEY
FOR THE
B.C.G.A.
PHOTOGRAPHY
JOHN TAYLOR RECORDING
YORK SCARLETT

pour mieux comprendre

PARIS
par
MARCEL POËTE



1930

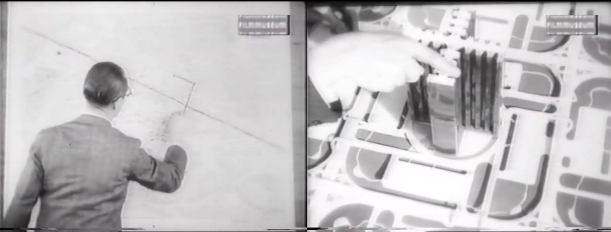
1928

1935

1935

El cine de los urbanistas

Antecedente



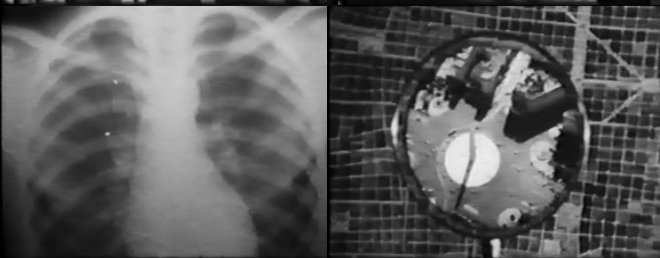
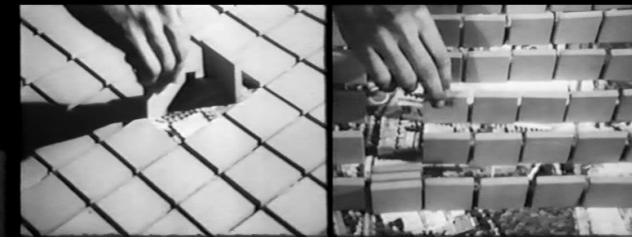
Architecture d'aujourd'hui,
Le Corbusier y Pierre Chenal



LA CIUDAD FRETE AL RIO

*Tercera
Fundación
de*
BUENOS AIRES

Ferrari Hardoy
Kurchan y Bonet



El antes negativo

El después positivo

El cine de los urbanistas



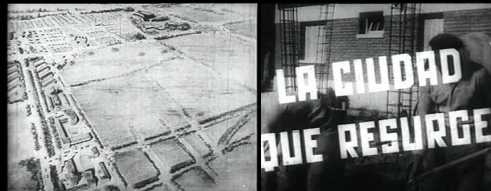
Pastor

*DIRECCION DE VIVIENDAS
MINISTERIO DE OBRAS PUBLICAS
DE LA NACION.*

TCR 01:11:47:14
PLAY LOCK



Pistarini y cuerpo técnico
del MOP



La ciudad que resurge, SA 483 (1948)



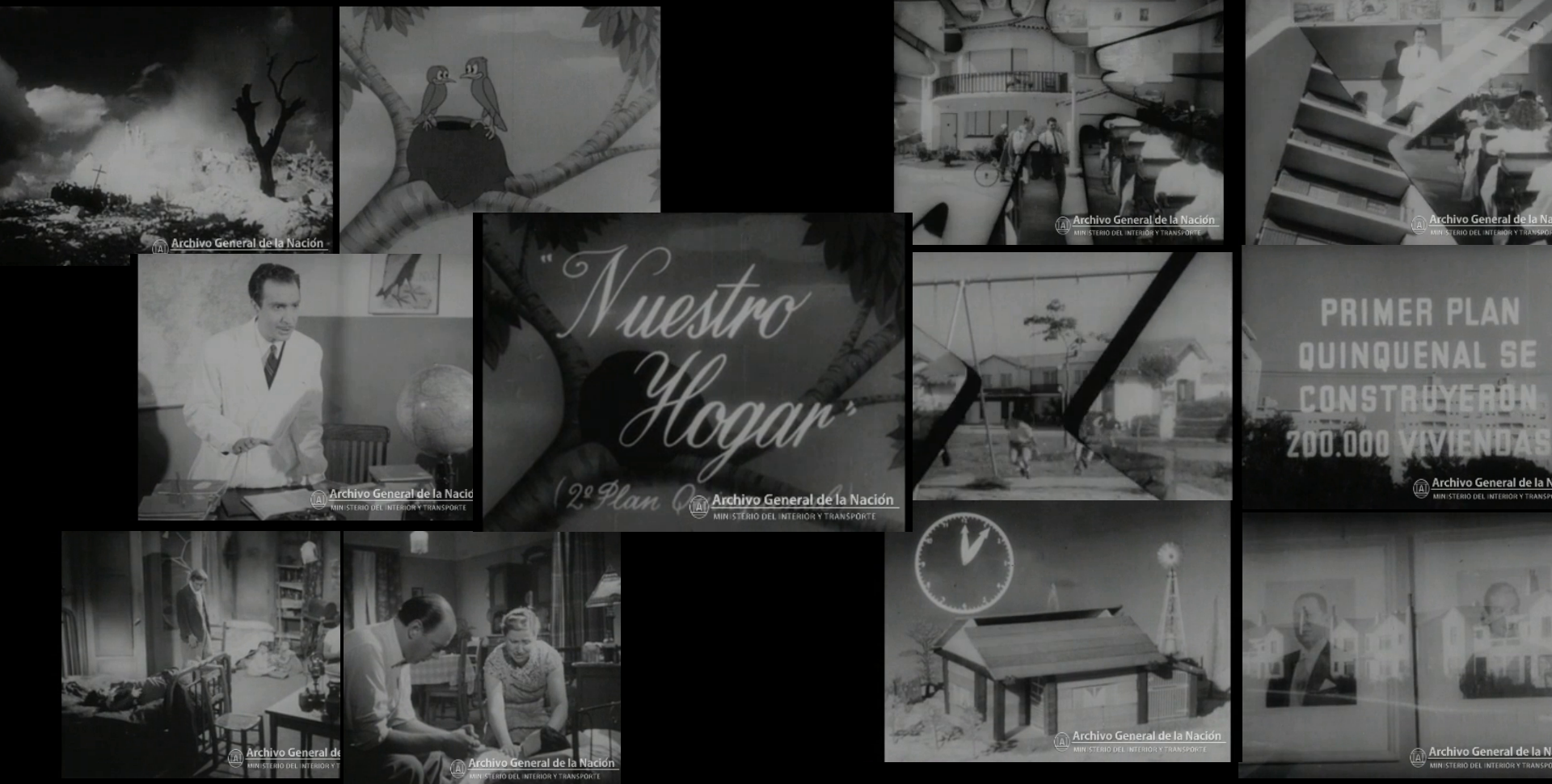
TCR 01:14:53:04
PLAY LOCK



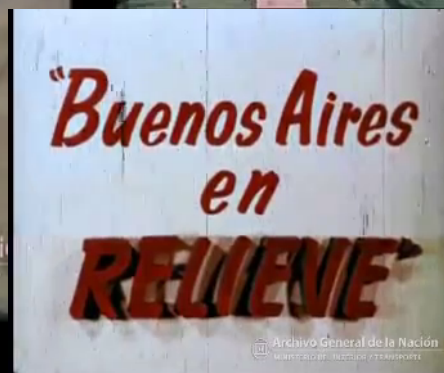
TCR 01:14:18:05
PLAY LOCK

Señalando rumbos SA 574 (1949)

El cine de los artistas



Nuestro Hogar. Segundo Plan Quinquenal, Mario Soffici



Buenos Aires en relieve, Don Napy, 1954