

El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura

Sonia Sasiain *

Resumen: En este artículo se analizan algunos aspectos de la representación de la vivienda popular en las fuentes cinematográficas durante los comienzos del “desarrollismo”. Si bien el discurso acerca del problema de la vivienda popular como cuestión de Estado no era nuevo, desde 1955 se resignificó en un contexto de “desperonización” de la cultura impuesto desde el gobierno en todos los ámbitos, y avanzó en línea con la ideología del desarrollismo. Esta ideología que, en el discurso, se mostraba progresista mostró pronto signos autoritarios frente a la renovación del campo cinematográfico.

Palabras clave: cine independiente - autoritarismo - vivienda - sectores populares - modernización.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 108]

(*) Docente e investigadora en el área de Historia del Arte, especializada en registros filmicos y fotográficos del patrimonio urbano local. Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, FF y L, UBA. Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad, UTDT.

Prólogo

El giro político posterior a 1955 permitió la aparición del movimiento de documentalistas independientes que puso en debate el modo de producción anterior. Se suele destacar la actuación, en este sentido, de los documentalistas de la Universidad Nacional del Litoral, que coincidió en registrar por primera vez las villas miseria, junto con directores de ficción consagrados y nóveles. En este trabajo se sostiene que los nuevos realizadores produjeron transformaciones en el campo cinematográfico, no tanto por ser los primeros en registrar las villas, sino por el modo de mostrar estos espacios ya no como un lugar de paso sino como un problema estructural. En un campo hegemónico en ese momento por los noticieros y documentales estatales, estas películas encontraron una nueva forma de hacer política. En estas circunstancias, reflexionar en torno al discurso oficial sobre las políticas de vivienda y obras públicas que el cine documental difundió puede brindar un rico material para conocer cómo circularon esas representaciones y qué discursos enunciaron acerca del espacio material y social de sus habitantes.

Se considera valioso para esta investigación el trabajo de Trenzado Romero (2000), quien da cuenta de los aportes “Del cine desde la perspectiva política”, y en especial del campo de la comunicación política. El autor destaca la noción de “realidades políticas mediadas” (Nimmo y Combs, 1990, en Trenzado Romero, 2000, p. 54), según la cual las imágenes mentales que la gente tiene de la política rara vez son producto de la experiencia directa sino de una mediación. La mayoría de las percepciones son filtradas y fantaseadas por una serie de mediadores, tanto grupales y personales (movimientos políticos, religiosos, líderes de opinión, etc.) como *mass* mediáticos (cine, radio, televisión, discos, revistas, posters, etc.). Así,

...las películas y los productos de la cultura de masas contribuyen decisivamente a la formación de un imaginario político a través del cual los individuos dotan de sentido al mundo que está más allá de su experiencia inmediata y, por ende, interpretan el proceso político y a sus actores. (Trenzado Romero, 2000, p. 54)

En este contexto, en este trabajo las representaciones de las obras públicas –entre ellas, la construcción de viviendas– se conciben como estrategias políticas y rituales de poder en el que distintos agentes buscan legitimarse.

Para desarrollar los niveles simbólicos que intervinieron en esas representaciones se recurre a la clasificación sobre el cine documental establecida por Nichols (1997). En las piezas analizadas predomina la modalidad “expositiva (la modalidad de documental ‘clásico’)”. Para el autor, “... los documentales expositivos intentan contravenir la invitación a escapar del mundo social implícita en una buena parte de la ficción” (Nichols, 1997, p. 54-5). La lógica del argumento, de mayor importancia que otros aspectos, está articulada por la voz (de testigos o del narrador en *off* u *over*). Luego sostiene que, a nivel mundial, a partir de 1930, con la formación de la opinión pública, los elementos vanguardistas, presentes en los documentales de la década anterior, cedieron frente a la modalidad expositiva. Esto sucedió porque la modalidad expositiva ofrecía una representación más realista que buscaba fortalecer la concepción de un Estado moderno y persuadir al público para promover su participación en la construcción de un Estado-nación unificado.

Por otra parte, se cuenta con el antecedente del trabajo de Marrone (2003), quien ha sentado las bases sobre el estudio del documental de propaganda que se retoma aquí. Según su valioso análisis, el documental institucional de propaganda política puede configurar iconografías y generar “identificación” en miles de ciudadanos. La historiadora lo considera “...una herramienta clave para la construcción del consenso tanto en lo inmediato como en el largo plazo, ya que opera en la configuración de representaciones identitarias” (2003, p. 76). Sostiene, además, que a través de esas representaciones gana sentido un cierto orden social, “se sugiere un ‘nosotros’ en el que se incluye al espectador y se marca el territorio del ‘otro’. A la vez se instituye una clave para la comprensión del presente y se la desplaza hacia el pasado histórico” (2003, p. 76). De este modo, se asegura un “sistema colectivo de interpretación de experiencias individuales”. (2003, p. 76)

Las fuentes cinematográficas seleccionadas son dispositivos en los que se articulan imágenes y discursos complejos que dan cuenta de la presencia del Estado. La intención de este artículo es ponerlas en diálogo para analizar las imágenes que delinearon la repre-

sentación estatal en las políticas de vivienda tanto a nivel estético como político. Para ello se parte de un episodio de censura, el de *Los 40 cuartos* en 1963, que denuncia la precaria situación de la vivienda en Santa Fe. Con el fin de comprender mejor cómo se llegó a esa situación, se retoman antecedentes filmicos desde 1928, y se reflexiona acerca del rol del cine en la creación de la opinión pública y en la difusión de la cuestión de la vivienda para los sectores populares, considerada como problema y tema de agenda. Atendiendo a la mirada de largo plazo, el presente trabajo busca reconstruir en un sentido amplio, desde una perspectiva de la historia del cine y de la comunicación política, los discursos generados en esas fuentes cinematográficas.

Algunas preguntas que surgen son: en las películas de fines de la década de 1950, cómo se vinculan las representaciones urbanas y el pleno ejercicio de la ciudadanía. Cómo y cuánto cambia la mirada sobre la ciudad de los cineastas que atraviesan los cambios políticos, económicos y de condiciones de producción en esa época. Cuáles son los espacios que mejor metaforizan las contradicciones de la modernización incompleta.

Autoritarismo en democracia: la censura de *Los 40 cuartos*

Después de la autodenominada Revolución Libertadora, en 1955, surgieron jóvenes documentalistas que eligieron como uno de sus temas recurrentes las malas condiciones de la vivienda (en el conventillo o en la villa). Buenos Aires, de David José Kohon (1958), o *Tire dié*, de Fernando Birri (1960), son dos notables ejemplos del nuevo tratamiento de esos espacios. No es que antes no hubiera habido intentos de visibilizar este fenómeno; lo que cambiaba, a partir de estas películas, eran los realizadores y sus objetivos. Comenzaba a producirse una renovación del campo cinematográfico¹ signada por los avances del autoritarismo en tensión con un discurso progresista del desarrollismo².

Aunque excede el marco propuesto en este artículo, una de las cuestiones que interesa resaltar es cómo cambiaron la producción y el rol del Estado en la representación del problema de la vivienda de los sectores populares a partir de 1955. El objetivo pedagógico que había tenido la cinematografía estatal hasta el momento se diversificó: por un lado, se mantuvo el discurso del gobierno en los noticieros; por otro, surgieron producciones en ámbitos educativos estatales, como el de la extensión universitaria, que ofrecían espacios críticos y producían nuevas reflexiones acerca esta temática.

Sobre una pantalla con la placa “LA CINEMATOGRAFÍA AL SERVICIO DE LA UNIVERSIDAD Y LA UNIVERSIDAD AL SERVICIO DE LA EDUCACIÓN POPULAR”, en letras azul celeste, se proyectaban las películas producidas por el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. El 12 de agosto de 1962 se leyeron estas palabras en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires durante el estreno de *Los 40 cuartos*. El documental era el resultado de la “Segunda Encuesta Social Filmada, Tesis sobre el problema de la vivienda”, realizada por los primeros egresados: Juan Fernando Oliva como guionista y realizador y la colaboración de: Rodolfo Felipe Neder y Carlos José María Gramaglia.

Desde la creación del Instituto³, Fernando Birri, su director, tuvo como objetivo “descubrir el rostro de la Argentina invisible o que no se quería ver” (citado en Wolf, Sergio, 2001).

Por esto se acercó al Instituto de Sociología de la Universidad del Litoral y propuso dictar un taller de cine en el área de extensión, ya que "...siempre consideré que gozaba del privilegio de ser un terreno relativamente autónomo en relación a las demás estructuras sociales" (citado en Wolf, 2001). Era un momento marcado por un espíritu modernizador, por el auge de las ciencias sociales, por una voluntad de acercar la universidad a la comunidad, a través de planes de vivienda, y por la explosión de las áreas de extensión universitaria. Sobre *Los 40 cuartos*, su director, Juan Fernando Oliva, afirmó lo siguiente:

A través de las condiciones de vida de los habitantes de un conventillo de la ciudad de Santa Fe, se testimonian algunas de las causas que provocan el problema de la vivienda y la gravedad de sus efectos que, en mayor o menor grado, sufre el 25% de la población de esa ciudad. Entre los 896 inquilinatos y conventillos registrados en el censo de la vivienda de 1956 en el radio de la ciudad, el de nuestra encuesta, junto a muchos otros, se encuentra ubicado en la zona céntrica. Tiene 47 habitaciones y sólo tres baños (baños?, retrueca un vecino) habilitados de cara al patio. Tres puertas al fondo, como el escenario del teatro dionisiaco, el drama es real y contemporáneo. (Grupo de Filosofía Latinoamericana - UNC, 2015, p. 149)

En cierto modo, esta película realizada desde la extensión de la Universidad recuperaba y continuaba algunos aspectos de *Housing Problems*, del (*Government Post Office*) GPO dirigido por John Grierson. Los habitantes del conventillo brindaban su testimonio de la misma manera que lo hacían quienes atravesaban situaciones similares en Londres durante 1935. Esta exposición de los problemas en la voz de sus protagonistas (Nichols, 1997) establece una posibilidad de lectura de las imágenes guiada por los testimonios de los habitantes de las viviendas precarias. El objetivo del documental, producido por una oficina del gobierno, era generar una opinión pública favorable acerca del destino de los fondos públicos para mejorar las condiciones de habitabilidad de los sectores no modernizados de la ciudad. Tal problemática fue común a todas las grandes capitales, tanto europeas como americanas, que alcanzaron una dimensión metropolitana y, como se verá más adelante, también tuvo repercusión en la Argentina en el período de entreguerras.

En 1958 John Grierson fue invitado a la III Edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica (SODRE), en Montevideo, Uruguay. Fue el primer festival en América Latina especializado en cine documental y, en paralelo, se realizó el Primer Congreso Latino-Americano de Cineístas [sic] Independientes, que proponían un cine que pudiera cumplir en América Latina "... la ineludible tarea de velar por su educación, cultura, historia, tradición y elevación espiritual de su población" (Mestman y Ortega, 2014). Con estas palabras se expresaron los delegados en el congreso en representación de Argentina (Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn y Fernando Birri, entre otros).

El surgimiento de una producción independiente que aspiraba a tener una circulación por ámbitos en los que pudiera generar un debate acerca de temas políticos y sociales era un fenómeno característico de finales de la década de 1950. Como ha señalado Paranaguá (2003), este novedoso método de producción en América Latina constituyó además la

ruptura con el cine clásico y la transición hacia el cine de autor de 1960, estimulada por todo este conjunto de experiencias e influencias, con el neorrealismo y el documentalismo griersoniano como referentes. Su visita permitió comprender mejor algunos aspectos de los cambios sociales y del lugar que ocupó el cine en la configuración de la opinión pública. Es decir, distintas líneas de fuerza alimentaron la educación de la mirada de los cineastas que se orientaban hacia lo documental. (Mestman y Ortega, 2014)

En 1963, bajo la presidencia de José M. Guido, el Poder Ejecutivo secuestró la copia de *Los 40 cuartos*⁴ con el argumento de prohibir "... la difusión de actividades de propaganda comunista". En perfecta continuidad con las ideas acuñadas en los inicios de la construcción de la Argentina moderna en relación con los conventillos, este episodio de censura aludía a los problemas de vivienda como peligro ideológico y a la cercanía de los habitantes como foco de infección política más que física. La mirada de los conventillos, así como la de las villas como espacios de la indolencia, del vicio o del delito se fue expandiendo mediante producciones literarias y filmes, no sólo documentales sino también de ficción. Frente a este episodio autoritario cabe preguntarse cómo surge un cine que desea crear una agenda en la opinión pública –en especial en relación con la cuestión de la vivienda– y cuáles fueron los cambios en las representaciones que se dieron con los gobiernos autoritarios.

Antecedentes

Para historiar la relación entre las producciones cinematográficas de la vivienda popular en un ámbito metropolitano y su relación con los gobiernos autoritarios, se considera pertinente hacer una breve reseña de las representaciones que problematizan la vivienda. Entre las primeras fuentes documentales que abordaron la "cuestión de la vivienda popular"⁵ como medio para hacer propaganda política se encuentra *La obra del gobierno radical* (Cinematografía Valle, 1928) para promover la reelección de Hipólito Yrigoyen⁶. Entre los distintos recursos narrativos que se emplean, interesa resaltar el modo en que se fijó una temporalidad que luego se mantuvo en la producción estatal posterior. Se muestran primero los espacios a los que no ha llegado la modernización, las malas condiciones en que habitan los pobladores, y luego el modo en que los problemas son resueltos por la intervención del Estado: las "chozas miserables" se convirtieron en "viviendas sanas". En la segunda parte, la cámara registra las casas de los Barrios Cafferata y las viviendas colectivas Valentín Alsina y Bernardino Rivadavia. Luego se señala: "... dieron a millares de familias pobres bienestar y salud".

A partir de la inquietud despertada por las huelgas, los nuevos movimientos políticos (anarquismo y socialismo) y, en general, por las formas de conflicto social registradas desde fines de siglo, comenzó a pensarse en la vivienda como un dispositivo de integración social que tendiera a homogeneizar y a arraigar a esa masa móvil, sumamente diferenciada por lenguas y costumbres, que constituía la población inmigrante (Aliata y Liernur, 2004; Marrone, 2003). En este sentido, el cine era un excelente medio de difusión de valores surgidos ya no de observaciones físicas sino también de concepciones reformistas.

En 1923 el diputado por la UCR, Leopoldo Bard⁷, había sostenido en los debates parlamentarios que:

... Por la naturaleza de las representaciones, el cinematógrafo está ligado al interés público, en lo que pueda considerarse *servicio público en virtud de la misión civilizatoria que tiene en el Estado*, pues contribuye al progreso del arte. Representa, desde luego, un servicio público con el concepto de *subordinación al gobierno*. (Piccirilli, 1940, p. 40)

Quedan planteados así conceptos fundamentales para el presente trabajo: la transmisión de la idea de un poder civilizatorio a través del cine que comprende no sólo la representación o configuración del espacio de la vivienda, sino también su implantación en la ciudad. La *Obra...* está dirigida a los votantes que ejercen la ciudadanía y pueden ser parte de la modernización con su apoyo a un gobierno reformista.

En este film se resaltan las leyes sociales (salarios dignos, mejoras en las condiciones laborales) que contribuyeron a generar

...una idea particular de la modernidad como ‘progreso social’ (...) Estos son nuevos tiempos; los trabajadores no deben rechazar la modernidad capitalista ni la negociación con el Estado sino aceptar la participación política y la idea de progreso asociada a una legislación social... (Marrone, 2003, p. 85)

Se articula una narración que establece una relación causal entre las imágenes y los discursos que permite mostrar registros que, en realidad, pertenecían al presente del relato, como dos momentos diferentes: el antes y el después de la acción pública.

El radicalismo resignifica las ideas de orden social legitimadas entre los sectores populares antes de la guerra, entre las primeras generaciones de obreros, cuando se difundía la idea de una sociedad clasista, en la que el Estado era enemigo y defensor del capitalismo. (Marrone, 2003, p. 87)

Con el golpe en 1930 del general Félix Uriburu que derrocó a Yrigoyen, comenzó una serie de gobiernos autoritarios que, a lo largo del siglo, interrumpieron el ciclo democrático. De manera paradójica, este régimen y los restantes promovieron la ampliación de las comunicaciones en un contexto de modernización conservadora. En esta década se creó el Instituto Cinematográfico Argentino⁸ (luego Instituto Cinematográfico del Estado) y se generaron debates acerca del rol que debía ocupar el cine dentro de las estrategias de comunicación o de las políticas culturales oficiales frente a las producciones privadas.

Cine y vivienda durante el peronismo

A partir de 1946, el gobierno peronista hizo de la política de vivienda, a través del Primer y del Segundo Plan Quinquenal, uno de los ejes centrales de su gestión. Las películas de ficción de la época, así como los noticiarios y documentales dedicaron a este tema un considerable interés. El peronismo retomó la fórmula discursiva cinematográfica del yrigoye-

nismo y la resignificó con un discurso que apelaba a la justicia social, en el que la vivienda se presentó asociada a vastos programas estatales.

En este período se creó la Subsecretaría de Informaciones y Prensa (SIP), que reglamentó la obligatoriedad de la difusión de las políticas nacionales en los cines. Tanto en noticiarios como en documentales estatales se representaron iniciativas tendientes al mejoramiento de las condiciones de vida, así como importantes planes de obras públicas, en los que la educación, la salud y el esparcimiento populares ocuparon espacios centrales. En las películas se anunciaban las construcciones por realizarse con distintos recursos retóricos: el anuncio de la voz *over* que acompañaba la imagen de los terrenos, o planos y proyectos superpuestos ya sea por fundido encadenado que reemplazaban casas pobres, “ranche-rías”⁹ o baldíos, por viviendas en construcción, o bien por fotomontajes de construcciones proyectadas. Siempre aparecía la marca del gobierno a través de los carteles que anunciaban las obras con leyendas como “Perón cumple” o con la presencia de funcionarios recorriendo las obras, para garantizar la solución de los problemas y la concreción de los proyectos. Durante ese lapso se concretaron y generalizaron representaciones sobre la vivienda popular como el “derecho a la vivienda”¹⁰ y la necesidad de intervención del Estado en su materialización.

Durante el período peronista, el documental sobre las políticas de planificación de la vivienda ponía de relieve a distintos actores –“Estado”, “gobierno” o “poderes públicos”– y, a pesar de la identificación entre Estado y gobierno, este último aparecía como *nuevo* agente que comenzó a intervenir en la construcción masiva de viviendas. La práctica documental se convirtió en lo que Nichols (2001) denomina “participación ritual”, a través del uso de una voz retórica potente del mismo modo que antes lo habían hecho la prensa gráfica y la radio. En este tipo de documental se buscaba satisfacer las necesidades de participación popular del Estado moderno con representaciones atractivas sobre políticas y programas estatales que implicaban a sus miembros en actos rituales y participativos de ciudadanía. (Nichols, 2001)¹¹

Esta participación ritual se ve en la novedosa manera en que se representaba a los trabajadores como fuerza activa de este proceso: se registraban obreros que construían las nuevas viviendas, empleados que celebraban paritarias o manifestantes que agradecían al gobierno los derechos conquistados. Buenos Aires se mostraba transformada al poner en escena al trabajador como motor de la obra pública, que en el discurso se anunciaba como revolucionaria, a partir de la cual la ciudad era recodificada.

La política de vivienda estaba atravesada por contradictorias posturas que se materializaron en las distintas tipologías de edificación de los barrios. Construidos en mayor medida en las zonas cercanas a la General Paz, dan cuenta de posiciones urbanísticas y arquitectónicas que pueden diferenciarse con claridad en dos corrientes radicalmente opuestas. Por un lado, la planificación llevada a cabo por la Fundación Eva Perón, que privilegió la vivienda individual: “el chalecito peronista”. Por otro, la emprendida en un primer momento por los arquitectos modernistas que formaban parte del equipo de la Municipalidad y que después quedaría en manos de los ingenieros del Ministerio de Obras Públicas: los edificios en bloque de viviendas multifamiliares.

Estos esfuerzos por controlar las representaciones del territorio también se hacen evidentes en la ficción. Durante la última etapa del peronismo, hubo películas que abordaron los

problemas habitacionales o que ubicaron la acción en las zonas no modernizadas de la ciudad, como *Suburbio*, de León Klimovsky (1951); o *Barrio gris*, de Mario Soffici (1954)¹². Tanto *Barrio gris* como *Suburbio* narran historias de seres marginales (ladrones, milonguitas¹³, desocupados), habitantes de casas precarias en calles de tierra rodeadas de basurales. Sus peripecias en los asentamientos metaforizan la marginación social que obliga a algunos personajes a delinquir para salir, mientras otros se resignan al encierro. Ambas películas tuvieron que recurrir al *flashback* para incluir escenas en las que, en determinado momento, los personajes principales transitan los nuevos barrios obreros, construidos por organismos oficiales (con juegos, plazas, chalets) que reemplazan a los asentamientos. Hasta el final del peronismo, estos espacios eran los que se registraban también en los documentales de propaganda (conventillos, ranchos, las ruinas en las calles de San Juan después del terremoto de 1944), pero como una realidad transitoria, de emergencia, catastrófica, o resultado de la falta de cultura que el Estado, con su intervención, había permitido dejar atrás. La transformación de la ciudad por la arquitectura peronista, en tanto metáfora de la sociedad, no estaría en las obras efectivamente materializadas sino en el modo en que se las representaba. (Ballent, 2005)

Una nueva mirada

El cambio cultural de finales de la década de 1950 provocó una renovación en el ámbito cinematográfico. Junto con la emergencia de los realizadores del movimiento independiente se produjo el giro de otros consagrados que abordaron la representación de los márgenes de la ciudad desde nuevas perspectivas. Según Liernur (2009, p. 8), la denominación “villa miseria” se consolidó a partir de 1957 y definió en el imaginario, no solamente los trazos básicos de una cierta forma urbana, sino también de un determinado contenido. Las “villas miseria” se incorporaron al espacio de las representaciones –construyendo con ello el sentido común en torno al tema– a través de expresiones de la prensa diaria o semanal, o de otros medios visuales o literarios. En muchas de ellas, la villa era consecuencia de las malas políticas desarrolladas en el peronismo y, además, el espacio de la delincuencia. En el campo de la ficción se estrenaron *El secuestrador* (1958), de Leopoldo Torre Nilsson; *El candidato* (1959), de Fernando Ayala, y *Detrás de un largo muro* (1958), de Lucas Demare. Esta última es, quizás, la de mayor repercusión, dado que instala una serie de concepciones y de miradas sobre la villa de suma pregnancia. Esta película fue interpretada por el diario *La Nación* en el código antiperonista que dominaba la visión del problema en esos primeros tiempos de la Revolución Libertadora. En una reseña crítica se señaló las limitaciones de la política peronista en las zonas rurales:

(...) engañados por el resplandor de ese Buenos Aires al que imaginaron hermoso y próspero en el silencio de su granja ruinoso. Han seguido no solo los llamativos carteles que decían “se necesitan obreros para las fábricas de la ciudad”, sino que también se plegaron al éxodo de sus amigos. Pronto advierten que el barro de su tierra era más limpio que el de estos pantanos agresivos. Ceden a las promesas, a la mentida propaganda,

al sueño de una casa hermosa... Pero al mismo tiempo van cayendo en la absurda trampa de una riqueza que nunca llega y que acaba por desmoronarlos. (...) Sin educación, sin higiene, en un ámbito donde los niños oyen y ven cosas terribles, los campesinos emigrados aceptan dolorosamente su desdicha. (*La Nación*, 14 de mayo de 1958, citado en Liernur, 2009, p. 14)

Detrás de un largo muro traza una frontera (el largo muro) que separa a la villa de la ciudad y la recorta visualmente al presentarla como continuidad del campo y, en términos narrativos, opuesta a un núcleo de identidad central de Buenos Aires: el barrio.

En las historias que cuenta el cine, la villa destruye los lazos afectivos que definen en el imaginario a la comunidad barrial. Esto la aleja todavía más de la ciudad a la vez que supone una dimensión ética de esa separación. (Aguilar, 2013)

En el género documental también se representaba a la villa, pero desde la concepción del movimiento independiente de la producción cinematográfica, entendida como una fusión entre la “experimentación formal” y la “experiencia directa de la realidad”. Los nuevos realizadores sostenían el postulado griersoniano de “elaboración creativa de la realidad” en una práctica cinematográfica que resultara de un compromiso y una responsabilidad con las condiciones de existencia concretas (Luchetti, 2011, p. 199). Un ejemplo de esta valoración social se encuentra en los procedimientos filmicos empleados en Buenos Aires (1958), de David Kohon, que marca un cambio en el régimen de visibilidad con respecto a la producción documental con tema urbano de la época. A través de un plano secuencia, con una panorámica, se muestra el contraste entre los edificios modernos y la villa. La diferencia con las otras ficciones de la época es visibilizar este contraste no como una contradicción sino como una continuidad propia de la modernización¹⁴. La cámara registra a distintos trabajadores que realizan sus tareas en la ciudad y, al finalizar la jornada de labor, caminan hacia la villa adonde están sus casas. Las imágenes que se montan sobre un fondo musical, sin diálogos, al final conviven con las voces de esos trabajadores que miran a la cámara para decir: *yo vivo aquí*. Denuncian la situación de postergación y de deterioro de su poder adquisitivo porque, a pesar de formar parte del aparato productivo, su ingreso no alcanza para vivir en los lugares que cuentan con los beneficios de la urbanización. De este modo, el nuevo cine se concebía a sí mismo como una práctica capaz de articular la valoración artística y la funcionalidad social. Los cambios en las condiciones de producción con el surgimiento de realizadores independientes del “cine comercial” y del financiamiento estatal generaron cambios en todos los ámbitos. Un ejemplo de este giro se encuentra en el noticiero *Sucesos de América* N° 153¹⁵ estrenado el 19/11/1959, que presenta con la placa “La razón me ha de dar” una noticia acerca de las viviendas deshabitadas de la zona sur de la ciudad y del Primer cordón urbano. Mientras se ven registros de las unidades tomados desde un auto, la voz *over* comenta lo siguiente:

En la Autopista de Ezeiza en el Barrio General Paz, se ha levantado un complejo vivienda de económica financiada por el Banco Hipotecario Nacio-

nal. Las casas están terminadas desde hace meses, pero algunos detalles como falta de electricidad y otros, demoran su habilitación. Y el problema no es único, en la Avenida General Paz, frente al Autódromo, demoran su habilitación. *No formulamos cargos, pero hacemos un llamamiento para que terminen esas demoras. Hacerlo de inmediato, será darnos la razón.* (cursiva agregada)

Estrenado durante el gobierno de Frondizi, la voz *over* de este noticiario preguntaba por qué no se ocupaban las viviendas ya terminadas de zonas cercanas a Ezeiza y al Autódromo. Este procedimiento es totalmente novedoso para el género. Probablemente, el clima generado por los documentales independientes comenzó a transformar el campo, aun en un espacio sensible como el noticiero cinematográfico, y en este período de transición haya permitido al locutor interpelar al gobierno y reclamar la inmediata ocupación de las viviendas. También resulta interesante que se destaque la cualidad “económica” de esas viviendas, lo que es fácilmente apreciable en el diseño y en los materiales empleados, en contraste con las viviendas que están detrás.

En este comentario se comenzaría a ver uno de los puntos de crítica a las políticas de vivienda más recurrentes en los sectores antiperonistas de la época que denunciaban el derroche y la calidad de los materiales empleados, así como la envergadura excesiva de las obras realizadas. A partir de estos procesos y, sobre todo por la fuerte competencia de la televisión, la voz retórica comenzó a transformarse, aunque en el ámbito del noticiario, la representación de la obra pública seguía cumpliendo el rol legitimador del poder. La austeridad y la racionalidad en el uso del presupuesto para solventar estas políticas se convertían en tópicos del discurso desarrollista.

Autoritarismo y nuevas imágenes

Los documentalistas independientes reunidos en el Congreso de 1958 (SODRE), expresaron su “...voluntad de crear un verdadero cine nacional en oposición a los cines imitativos de los modelos de Hollywood, aquel que representara y pensara, por primera vez, la realidad social, histórica y cultural de América Latina” (Ortega y Mestman, 2014). Para estos creadores, la realidad social latinoamericana se evidenciaba en las representaciones del “... espacio físico en las que la violencia simbólica despliega sus mecanismos” (Campo, 2010). Es así que los espacios no calificados de la ciudad y del territorio se transformaron en las locaciones preferidas por estos directores. La metaforización de la sociedad en las zonas más pobres era compleja porque denunciaba los límites de la acción estatal, ya sea por la falta de obras, o por las discutibles soluciones propuestas para los problemas habitacionales –erradicaciones, traslados–.

Durante el Congreso de 1958 y frente al deseo que manifestaban los documentalistas de permanecer independientes, Grierson¹⁶ reafirmó sus argumentos sustentados en el ejemplo británico del cine como instrumento estatal y medio de progreso social, político e industrial del gobierno (Ortega y Mestman, 2014). Cuando él sostuvo, frente a los jóvenes realizadores independientes, “puedo compartir su escepticismo, pero el escepticismo no

hace films”, se enunciaba una disyuntiva difícil de resolver. Los jóvenes concebían al Estado como un agente que ya no era un aliado de los realizadores, y eso pronto quedaría claro en Latinoamérica. El Estado interventor que prometía eliminar los espacios que evidenciaban la desigualdad estructural estaba en retirada. El maestro escocés no podía ver en el espacio latinoamericano las señales de futuro que se anticipaban a nivel mundial. Su propuesta asociativa y su concepción del espacio público no eran ya viables en la Argentina. Pocos años después, *Los 40 cuartos* pondría a prueba los límites de esa colaboración. En *Los 40 cuartos* la situación habitacional en Santa Fe se expone a través de una documentación. Una pareja de jóvenes novios que busca un lugar para vivir, después de que ella pierde su trabajo, no encuentra otra solución que iral conventillo conocido como “Los cuarenta cuartos”. A partir de su búsqueda, se exponen las condiciones sociales en que se encuentran los habitantes que no pueden acceder a la vivienda propia porque tanto la renta de la tierra como la de los alquileres están libradas a la especulación.

La cámara registra los problemas edilicios: hay sólo tres baños precarios para todos los habitantes, piletas comunes para lavar la ropa, humedad en todos los ambientes, peligros de derrumbe permanente en los cuartos y en el patio. La voz *over* pone el acento en la ausencia del Estado. A través de una voz *off* los habitantes describen las malas condiciones en las que viven, mientras las imágenes registran durante el día y la noche sus acciones: la imposibilidad de que los niños jueguen seguros en el patio, la violencia de los que caminan armados y borrachos en los pasillos, la falta de agua y de luz. Estos testimonios muestran no sólo carencia material sino la imposibilidad de descansar o de mantener la seguridad. Este documental establece una ruptura de la relación entre realizadores y agencias gubernamentales, que reemplaza el rol del Estado por el vínculo entre el realizador y las personas. El secuestro de la película y el encarcelamiento de sus directores fue una prueba de la imposible convivencia de la fórmula propuesta por Grierson en los términos que estos documentalistas entendían la representación del espacio.

Conclusiones

Desde el período de entreguerras el cine representó las malas condiciones del habitar popular como una tensión entre modernización material y reforma política, e instaló este tema en la agenda de la opinión pública. Tanto a nivel local como internacional, el problema de la vivienda popular fue representado en documentales institucionales y noticieros en los que el Estado prometía un rol activo en la solución de los desequilibrios urbanos provocados por la metropolización. Como gesto de incorporación a la ciudadanía, las películas promovían la participación ritual de los espectadores en las políticas urbanas: masas ciudadanas como protagonistas que recorrían las nuevas zonas urbanizadas ejerciendo su derecho a la ciudad.

El cine promovió la identificación de los espectadores que encontraron en las películas un lugar de proyección para elaborar valores y aspiraciones como base para la acción política. Desde 1930, la representación de espacios marginales y de sectores subordinados permitió integrar a la esfera pública temas y problemas de grupos hasta entonces subordinados como mujeres o niños, desde perspectivas que promovían nuevas concepciones

de la modernización. El documental de propaganda fomentaba la participación política y partidaria para conservar las conquistas adquiridas.

A fines de la década de 1950, las conquistas del espacio público ya no se identificaban con el pleno ejercicio de la ciudadanía. Los cambios políticos, económicos y de condiciones de producción impulsaron a los cineastas a buscar otros objetivos y a cambiar su mirada sobre la ciudad como metáfora de la sociedad. Las contradicciones de la modernización incompleta ya no les permitían encontrar dentro de la esfera estatal un espacio para documentar la realidad.

A partir de la década de 1960, desde distintos espacios del campo de la producción cinematográfica, se denunciaba al Estado ausente o, incluso, se lo padecía como autoritario y represor. La concepción modernizadora cambió totalmente: se pasó de la representación creativa de la realidad a la denuncia de la inacción estatal. Entonces, la villa comenzó a metaforizar los límites de la participación ciudadana y el Estado delineó su rol autoritario. El espacio público se obturó y la comunicación quedó clausurada. El Estado continuó financiando la propaganda de la obra pública, pero la relación con el campo cinematográfico se vio dividida entre los noticieros que difundieron sin críticas la ideología de turno y un cine que, cada vez más, se separaba del poder hegemónico para esgrimir una actitud militante hacia el final de la década de 1960. Estas últimas producciones cinematográficas más radicales elegían representar al espacio degradado como consecuencia del Estado que era acusado de las mismas faltas que los gobiernos conservadores de comienzo de siglo. Según los documentalistas independientes, el Estado era “enemigo del pueblo” y estaba aliado a un capitalismo excluyente.

Notas

1. Ver Luchetti (2011).

2. “La clase de desarrollo que caracteriza a la época posperonista” es descrito por Susana Torrado como ‘la estrategia desarrollista’ que se extiende entre 1958 hasta 1972. “En este período (...) el modelo implica un proceso regresivo de concentración de ingresos. La estrategia industrializadora predominante en este período elimina un significativo número de establecimientos industriales pequeños y medianos y en consecuencia hace desaparecer una gran cantidad de pequeños empresarios, obreros asalariados y artesanos por cuenta propia empleados allí. (...) A fines de la década de 1960, comienza a observarse una serie de fenómenos que indican un deterioro, aunque incipiente, en los niveles de bienestar de la población perteneciente a los estratos inferiores”. (Auyero y Hobert, 2007, pp. 227-229)

3. Creado a fines de 1956, sus orígenes se remontan a 1954, cuando comenzaron a dictarse los primeros cursos bajo la dirección de Fernando Birri, quien se había formado en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. El Instituto, también conocido como Escuela Documental de Santa Fe, se caracterizó por ser uno de los primeros centros de formación cinematográfica en América Latina, así como por su singularidad pedagógica y didáctica. Además de su labor específica, esta institución realizó numerosas actividades vinculadas al cine, como jornadas de exhibición, festivales, congresos, conferencias y publicaciones, y funcionó como catalizadora de experiencias artísticas en general. (Luchetti, 2011)

4. Por Decreto N° 791 del 30 de enero de 1963, dictado por el Poder Ejecutivo Nacional que ordenó el secuestro y prohibición de exhibición de *Los 40 cuartos*. Con fecha 27 de febrero de 1963, se recibió en el Instituto de Cinematografía UNL, copia del Decreto N° 791, bajo la presidencia de José María Guido. (Campos, 2010)
5. Lo que en este artículo se denomina “vivienda popular” se conoce, desde 1960, como “vivienda de interés social” e involucra un conjunto de problemas económicos y sociales propio de las sociedades modernas. “El problema de la habitación surgió en Argentina a fines del siglo XIX, como consecuencia del impacto inmigratorio que superó la capacidad de alojamiento de las grandes ciudades y produjo fenómenos tales como encarecimiento de los alquileres, hacinamiento, existencia de construcciones precarias, ausencia de ciertas condiciones sanitarias, etc.” (Aliata y Liernur, 2004, p. 177). Ver voz “Conventillo” y “Vivienda de interés social”, en Aliata y Liernur (2004).
6. Para un análisis detallado remitimos al estudio de Irene Marrone (2003).
7. Ver Daskal (2012). Más allá de la territorialidad de su nacimiento, sus posturas valorativas e intelectuales nos hablan centralmente del proceso de interacción por el cual el sistema educativo, pero también la sociabilidad del barrio, el fútbol y la acción política, confluyeron de manera efectiva a la hora de formar ciudadanos “argentinos”. Aquí se afirma que el cine también era un medio, para estos políticos e intelectuales, para reforzar la ciudadanía.
8. Creado el 26 de septiembre de 1933, por ley 11.723, del régimen legal de la propiedad intelectual, y destinado a fomentar el arte y la industria cinematográfica nacional, la educación general y la propaganda del país en el exterior, mediante la producción de películas para el instituto y terceros.
9. Esto se trató en Sasiain (2014), donde se analizan numerosos ejemplos de noticiarios y documentales estatales que muestran ranchos y villas de emergencia. Entre ellos se pueden mencionar: Número especial producido por Argentina Sono Film y Noticiario Panamericano, de la *Serie Realidades Justicia Social; Noticiario Sucesos Argentinos 476* (1948), “Casas y no guaridas”; *Noticiario Sucesos Argentinos 539* (1949), “Plausible obra social”.
10. Incorporado en la Constitución de 1949.
11. Las películas sobre la participación ritual marcan la tradición dominante, “...sean fascistas, comunistas, [de] (...) las coaliciones laboristas-conservadoras de la década de los años treinta en Gran Bretaña [como] (*Housing Problems...*) o (...) del New Deal de la América de Roosevelt [como] (...) *El río, Lorentz...*”. (Nichols, 2001, p. 89)
12. Demare había filmado una comedia sobre este tema, *La calle grita* (1948).
13. “La milonguita buscaba en el cabaret y en la noche del centro una alternativa al barrio, a sus limitaciones y su modestia, a sus rutinas hogareñas y laborales”. (Armus, 2002, p. 193)
14. “... ayudarnos a asociar nuestras vidas con las vidas de millones de personas que están viviendo el trauma de la modernización [permite] apropiarse de las modernidades de ayer puede ser a la vez una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades –y en los hombres y mujeres modernos– de mañana y de pasado mañana”. (Berman, 2010, pp. 26-27)
15. “Pasado el primer peronismo, *Sucesos Argentinos* atravesó un brevísimo período sin contar con subsidios (por lo que se vio obligado a aumentar la cuota de notas ligadas a empresas privadas que pagaban la publicidad encubierta), pero enseguida logró negociar

con la Revolución Libertadora, y luego con Arturo Frondizi y Arturo Illia. En todo ese período Díaz cobraba, principalmente, el beneficio que derivaba del “recupero industrial” por la exhibición, por eso decidió crear otro noticiero (con el mismo personal y muchas veces usando las mismas imágenes) llamado *Noticiero de América*, que le permitía duplicar la cuota de beneficios”. (Kriger, s/f)

16. En el diario *El país*, Alsina Thevenet reseñó lo que consideraba la “compleja discusión” acerca de la conveniencia de aceptar la financiación estatal, aconsejada por el maestro escocés frente a la postura independiente defendida por los documentalistas. Grierson decía: “... puedo compartir su escepticismo pero el escepticismo no hace films”), hasta la apelación a su misma experiencia al puntualizar que “durante el apogeo del documental inglés, Flaherty, Cavalcanti, Auden y él habían sido ‘buenos funcionarios públicos sin dejar de ser creadores’”. En este sentido, Grierson propuso en Montevideo una medida para subsanar las tensiones entre estado y artista: la creación de un “organismo intermediario que haga entender a los gobiernos los problemas de la creación artística; que haga entender a los artistas las necesidades reales del estado, y que se pelee con ambos bandos hasta donde sea necesario. Un difícil equilibrio”. (Citado en Mestman y Ortega, 2014)

Bibliografía

- Aguilar, G. (2013). “La representación de las villas en el cine”. Consultado el 24 de octubre de 2016 en www.informeescaleno.com.ar.
- Aliata, F. y Liernur, J. F. (comps.) (2004). *Voz Historiografía del urbanismo en Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín.
- Armus, D. (2002). “Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”. En *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, vol. 9 (suplemento): 187-207.
- Auyero, J. y Hobert, R. (2007). Cap. V “¿Y esto es Buenos Aires? Los contrastes del proceso de modernización”. En James, D. (dir.). *Nueva Historia Argentina violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ballent, A. (2005). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010.
- Bartjes, R.; Greimas, A. J.; Bremont, C.; Gritti, J.; Morin, V.; Metz, C.; et. al. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Berman, M. (2010 [1988]). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Catálogos.
- Campos, J. (2010). “Espacio(s) en films documentales argentinos”. En *Anuario de la Facultad de Arte 202*. La Escalera, nº 20.
- Daskal, R. (2012). “Leopoldo Bard, entre Hipólito Yrigoyen y River Plate”, en *EFDeportes.com, Revista Digital*, Año 17 - Nº 169 - junio de 2012. Disponible en <http://www.efdeportes.com/efd169/leopoldo-bard-entre-hipolito-yrigoyen-y-river-plate.htm>
- Grupo de Filosofía Latinoamericana - UNC (2015). “Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas Dossier “Así comienza la historia”. Vol. 4, nº 8, Universidad Nacional de Córdoba- Argentina, disponible en <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index>.

- Kruger, C. (2010a). "Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino", en Moguillansky, M.; Molfetta, A. y Santagada, M. A. (comp.). *Teoría y prácticas audiovisuales. Actas del 1º Congreso Internacional de AsAECA*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- _____. (2010b). "Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)". En Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos A. Segreti" Córdoba (Argentina), año 10, n° 2010.
- _____. (s/f). "El noticiero Sucesos Argentinos". Consultado el 24 de octubre de 2016 en www.historiapolitica.com.
- _____. (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Liernur, J. F. (2009). "De las 'nuevas tolderías' a la ciudad sin hombres: la emergencia de la 'villa miseria' en la opinión pública (1955-1962)", *Registros*, 6.
- Luchetti, M. F. (2011). "Argentina, 1960: Los caminos de la independencia. Tradición documental y configuración del campo cinematográfico". Disponible en http://www.doc.ubi.pt/11/artigos_maria_luchetti.pdf.
- Marrone, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Mestman, M. y Ortega, M. L. (2014). "Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies". En Deane Williams and Zoë Druick (editors), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. London: Palgrave-Macmillan, BFI, en prensa.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). "Los documentales y el modernismo: 1919-1939". *Comunicación y Sociedad*, Vol. XIV, N° 2.
- Paranaguá, P. A. (2003). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Piccirilli, R. (1940). *Carácter de servicio público del cinematógrafo y su contralor*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Boletín Honorable Concejo Deliberante, Año II, Tomo IV, n° 15, julio de 1940.
- Sasiain, S. (2014). *La casa y la ciudad. Representaciones del habitar moderno en el cine de propaganda del primer peronismo (1943- 1955)*. Tesis de Maestría. Universidad Torcuato Di Tella.
- Trenzado Romero, M. (2000). "El cine desde la perspectiva de la ciencia política". En *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n° 92, 2000, pp. 45-70.
- Varela, M. (2006). "Peronismo y Medios: control político, industria nacional y gusto popular". Consultado el 24/10/2016 en <http://www.rehime.com.ar>.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Wolf, S. (2001). *Clarín* 5/8/2001. Zona "La primera toma del cine social", consultado el 24/10/2016 en <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/08/05/z-00615.htm>.

Fuentes

- La obra del gobierno radical* (Cinematografía Valle, 1928).
Sucesos de América N° 153, estrenado el 19/11/1959.
Los 40 cuartos, Juan Fernando Oliva, 1962.

Abstract: This article analyzes some aspects of the representation of popular housing in cinematographic sources during the beginnings of “developmentalism”. Although the discourse on the problem of popular housing as a question of State was not new, in 1955 it was reconfigured in a context of “desperonization” of the culture imposed by the government in all areas, and advanced in line with the ideology of the Development. This ideology which, in the discourse, was progressive showed soon authoritarian signs in front of the renovation of the cinematographic field.

Key words: independent cinema - authoritarianism - housing - popular sectors - modernization.

Resumo: Neste artigo se analisa alguns aspectos da representação da vivenda popular nos filmes do começo do “desenvolvimentismo”. Enquanto o discurso sobre o problema da vivenda popular como questão de Estado não era novo, desde 1955 foi resinificado num contexto de “desperonização” da cultura imposto desde o governo em todos os âmbitos, e avançou junto à ideologia do desenvolvimentismo. Esta ideologia que, no discurso, mostrava-se progressista mostrou rapidamente signos autoritários frente à renovação do campo cinematográfico.

Palavras chave: cinema independente - autoritarismo - vivenda - sectores populares - modernização.
