



Anales del Instituto de Arte Americano  
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

## ■ LA VIVIENDA EN LA PROPAGANDA CINEMATográfica DEL PRIMER PERONISMO

Sonia Sasiain



### CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Sasiain, S. (2023). La vivienda en la propaganda cinematográfica del primer peronismo. *Anales del IAA*, 53(2), pp. 1-12.  
Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/69/70>

*Anales* es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA). Publica trabajos originales vinculados a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidos a América Latina.

**Contacto: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, un *software* libre para la gestión y la publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

*Anales* is a peer refereed periodical which first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers about the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

**Contact: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

# LA VIVIENDA EN LA PROPAGANDA CINEMATOGRÁFICA DEL PRIMER PERONISMO

## HOUSING IN THE CINEMATOGRAPHIC PROPAGANDA OF THE FIRST PERONISM

Sonia Sasiain\*



<https://orcid.org/0000-0003-2310-2192>

Anales del IAA #53 (2) - julio / diciembre de 2023 - (1-12) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 01/10/2022 - Aceptado: 01/12/2022.

■ ■ ■ Durante el primer peronismo el Estado articuló, a través del cine de propaganda, un discurso social promotor de la democratización del acceso de nuevos sectores a los beneficios de la modernización y una mirada reguladora del proceso. En este sentido, el presente artículo indaga sobre la manera en que se representó esa transformación en dos películas documentales de propaganda durante el periodo, con énfasis en la “cuestión de la vivienda”: *Nuestro Hogar* y *La ciudad frente al río*. La hipótesis del trabajo es que el cine buscó instalar un imaginario social de modernización desde una visión utópica de este proceso y que fue clave para promover nuevos valores a un público diverso, que no siempre se disponía a recibir los mensajes de manera favorable. Si bien el tema de estos documentales institucionales que difundían la vivienda era unívoco, los discursos empleados eran opuestos, a nivel estético y narrativo, y esto habla de públicos divididos.

**PALABRAS CLAVE:** vivienda, propaganda, cine, peronismo.

**REFERENCIAS ESPACIALES Y TEMPORALES:** 1945-1950, Buenos Aires.

■ ■ ■ During the first Peronism the State articulated, through propaganda cinema, a social discourse promoting the democratization of the access of new sectors to the benefits of modernization and a regulatory look at the process. In this sense, the present article inquires about the way in which this transformation was represented in two documentary propaganda films during the period, with emphasis on the “question of housing”: *Our Home* and *The city in front of the river*. The hypothesis of this article is that the cinema sought to install a social imaginary of modernization from a utopian vision of this process and was key to promote new values to a diverse audience that was not always ready to receive messages favorably. Although the theme of these institutional documentaries that spread housing was unambiguous, the discourses were opposite, at an aesthetic and narrative level, and this speaks of divided audiences.

**KEYWORDS:** housing, propaganda, cinema, Peronism.

**SPACE AND TIME REFERENCES:** 1945-1950, Buenos Aires.

\* Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (IAE-FFyL-UBA).

Este artículo contiene algunas de las reflexiones iniciales de la Tesis de Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad para la Universidad Torcuato Di Tella.

## La casa, una cuestión de Estado

En la década de 1930 una Buenos Aires ya metropolitana se expandía con nuevas fábricas y precarias viviendas obreras que crecían por autoconstrucción, sin demasiado control ni regulación estatal. Los “recién llegados”, como los llamaban los residentes tradicionales, provenían de áreas rurales del interior (Aboy, 2008).<sup>1</sup> De manera silenciosa se ubicaban en las zonas intersticiales vacantes y en el primer cordón urbano, donde habitaban en malas condiciones. Recién en 1945 muchos de esos trabajadores se hicieron visibles (James y Wolfson, 1987) al apoyar el liderazgo de Juan Domingo Perón, quien los convocaba, entre otros medios, a través del cine. En sus discursos los invitaba a apoyar su política de vivienda para que pudieran decir a sus hijos: “Esta casa que les doy es un pedazo de la *Nueva Argentina*” (Healey, 2013, p. 153).<sup>2</sup>

Desde hacía tiempo, la “cuestión de la vivienda” funcionaba como un parteaguas de las políticas públicas entre distintos sectores. Según la mirada de la izquierda, la casa era un premio que se prometía a los trabajadores a cambio de integración al alentar el ahorro y la disciplina para evitar el conflicto social. Desde los sectores liberales, la imposibilidad para acceder a la vivienda servía para justificar la exclusión de quienes no la alcanzaban. En este contexto, Perón buscaba legitimarse con la promesa de poner fin a la injusticia social que se había producido durante los gobiernos conservadores que concebían el acceso a la vivienda como una prebenda de quienes poseían recursos.

En el campo cinematográfico, ya se había buscado legitimidad política y social al garantizar el acceso a la vivienda con documentales realizados durante el primer gobierno radical.<sup>3</sup> Como ha demostrado Irene Marrone, desde fines de 1920 se registraban viviendas públicas, entre otros temas, para elaborar un “discurso político [de] tres grandes destinatarios: [entre un] ‘nosotros’ y el ‘otro’ se establece una dimensión polémica en la que se busca seducir a un tercero; a este ‘indeciso’ están dirigidos la mayor parte de los mensajes del filme” (2003, p. 80). Aquí interesa esa dimensión persuasiva que se considera resultante de la articulación de lo político con lo estético, en tanto se apela a la imaginación del espectador, quien debe permitir ser afectado por lo que ve.

Además, en la década de 1930 tuvieron repercusión los debates surgidos de los Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna (CIAM), que buscaban dar solución a la “cuestión de la vivienda”. Entre otros medios, estos debates se promovieron a través del cine como un subgénero del documental, que podría considerarse “cine de urbanistas”. Mediante filmes de propaganda se difundieron proyectos y planes para controlar la expansión metropolitana con calidad. Los documentales de propaganda de planes urbanos fueron producidos con el asesoramiento, generalmente en el guión, de profesionales de la arquitectura o del urbanismo.

Los documentales producidos por urbanistas se diferencian de los filmes de propaganda gubernamental del peronismo, en que estos últimos apuntaban más a promover la democratización del acceso de nuevos sectores a los beneficios de la modernización estatal en general. Dado que todos los filmes de planes de vivienda pública peronistas se caracterizan por construir discursos que anuncian soluciones para escenarios negativos existentes, la pregunta es si se valieron de la visión utópica para promover en los espectadores imágenes alternativas. Las lecturas que se presentan se alinean con autores como Ernest Bloch (1977) y David Harvey (2007), quienes coinciden en que la utopía permite imaginar una realidad diferente de la actual, para criticarla y proyectar alternativas. Resulta de interés en especial el segundo, porque sos-

tiene que los habitantes de una ciudad podrían ser “arquitectos insurgentes”, constructores de una nueva urbe utópica, a la vez que críticos de la realidad que conocen por los medios.

La hipótesis de trabajo es que en todas estas producciones pueden encontrarse elementos utópicos y que, a través del cine de propaganda, se buscó instalar un imaginario social de modernización de la vivienda desde una visión crítica y activa de esta transformación, que fue clave para promover nuevos valores a un público diverso que no siempre se disponía a recibir los mensajes de manera favorable. Este análisis permite pensar que, en el cine de propaganda que trató la cuestión de la vivienda, es posible vincular estética y política con una tradición que proviene del materialismo, como ha demostrado Jane Bennet (2022).

Para analizar la relación entre la utopía en el cine de propaganda y las políticas públicas de vivienda, se seleccionaron dos filmes del periodo. El primero, *Nuestro Hogar. Segundo Plan Quinquenal* (s/f, Mario Soffici), presenta, en el lenguaje clásico que predomina en el cine de propaganda oficial, un plan de viviendas cercano a los lineamientos de la Fundación Eva Perón y a los profesionales de la línea cristiana del gobierno. Estos promovían la construcción de barrios en los que primara “el chalecito peronista” –la casa unifamiliar en estilo californiano–, que respondía a una línea nacionalista como modelo de vivienda popular (Ballent, 2005; Gené, [2005]2008), según se analizó de forma previa (Sasiain, 2021). El segundo, *La ciudad frente al río. Tercera fundación de Buenos Aires* (1949, Enrico Gras), contrasta a nivel estético con el anterior, ya que apela a un lenguaje modernista en clave derivada del montaje soviético. La oficina municipal que lo produjo promovía el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) para transformar a la capital en una ciudad concentrada de viviendas multifamiliares en altura. Esto comprendía el uso comunitario de los espacios y una distribución de la tierra que, en esa época, para una audiencia “conservadora”, podía resultar una solución negativa, al promover un peligroso colectivismo de izquierda.

Estas producciones forman parte de un corpus que no ha sido considerado relevante por su adscripción partidaria. En investigaciones previas, se ha abordado la cuestión de esta propaganda filmada para demostrar que su contenido y procedimientos estéticos distan de ser pasatistas o, incluso, asimilables a los de la filmografía fascista o nazi, con la que usualmente se la relaciona para invalidarla (Kriger, 2009; Sasiain, 2014, 2018 y 2021). Según el punto de vista que se propone aquí, profundizar en los aspectos utópicos de este discurso audiovisual reafirmaría el valor de rescatar y analizar estos filmes. Además, se considera que este estudio de las representaciones cinematográficas de proyectos con intervención de profesionales abre una vía fructífera de investigación dentro del campo arquitectónico que cuenta, hasta ahora, con pocas producciones.

### **El cine de propaganda del primer peronismo**

Durante las primeras presidencias de Perón (1946-1955) se consolidó un modelo comunicacional en el que el periodismo y los medios se involucraron en la promoción y difusión de las obras de gobierno. Fue decisivo el rol de Raúl Alejandro Apold, quien asumió en 1947 la Dirección General de Difusión y en 1949 la Dirección de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. Impulsó la cadena de diarios y de radios para que se constituyera, en la práctica, un monopolio de la información. Se mantuvo la obligatoriedad de exhibir los noticieros en las salas cinematográficas y en 1948 se excluyó de los cines toda publicidad comercial.<sup>4</sup> Esta

voluntad de hegemonizar la opinión pública y de crear un clima de aceptación de las medidas oficiales se promovió con el subsidio gubernamental a los principales noticieros privados: *Sucesos Argentinos* y *Panamericano*, en los que imperaba la visión oficial de los hechos.<sup>5</sup>

Con el avance de las políticas de gobierno y la supresión de los medios opositores se creó la antinomia peronismo-antiperonismo. Desde entonces lo peronista, 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 dejó de ser obligatoria la propaganda en los cines.

Para el análisis de las fuentes se recurre a la clasificación sobre el cine documental de Bill Nichols (1997), quien describe cuatro modalidades.<sup>6</sup> De ellas, en las piezas estudiadas predomina la que se denomina "expositiva" (la modalidad de documental "clásico"). Según el autor, "los documentales expositivos intentan contravenir la invitación a escapar del mundo social implícita en una buena parte de la ficción" (Nichols, 1997, pp. 54-55). La lógica del argumento, de mayor importancia que otros aspectos, está articulada por la voz de testigos o del narrador en *off* u *over*, que orienta la interpretación de las imágenes. El autor sostiene que, a nivel mundial, a partir de 1930, con la formación de la opinión pública, el modelo expositivo primó al ofrecer una representación realista que buscaba fortalecer la concepción de un Estado moderno y persuadir al público para que participara en la construcción de un Estado-nación unificado. Estos fenómenos, característicos del cine institucional o de la propaganda estatal, irrumpieron con gran dinamismo también a nivel local, al vincular la acción estatal con un decidido impulso que promovía la "urbanización del país".

Ahora bien, las películas sobre la modernización urbana producidas en la Argentina durante el peronismo, tanto por urbanistas como por otros agentes del Estado, contribuyeron a proyectar lo que Harvey (2007) denomina "utopía de forma espacial". Según el autor, entonces, este diseño permite a los habitantes imaginar una ciudad distinta de la existente, para criticar la realidad actual e imaginar configuraciones alternativas con la información que reciben de los medios de comunicación. En esta línea, se sostiene que en los filmes sobre planes urbanísticos del periodo se representaba a los habitantes de las viviendas públicas como los "arquitectos insurgentes" (Harvey, 2007) de esa ciudad utópica. Esto se debe a que el discurso fílmico de dichos documentales se dirigió a un público cada vez más vasto y activo, que era invitado a participar en la construcción con su apoyo a la acción estatal. La estrategia discursiva consistía en enmarcar un "nosotros" dentro de colectivos amplios, como "el pueblo" o la "Nueva Argentina". De este modo, se asociaba en una misma voz al narrador en *over* de los filmes y al tercero, "la clase obrera o los trabajadores", a quienes se incluía en el mismo imaginario. Así se ampliaba, a través del acceso a la vivienda, la posibilidad de incorporarse a un espacio simbólico que el gobierno se proponía transformar en términos revolucionarios.

A su vez, para comprender cómo se organizaba ese discurso inclusivo, se debe analizar el lenguaje fílmico empleado. Durante el periodo en estudio, la mayoría de los documentales de propaganda utilizaban un formato clásico, que buscaba "la invisibilidad" del dispositivo cinematográfico. El espacio fílmico lograría este efecto a través de la continuidad entre planos, al disponer de tal modo al espectador para que perciba que hay una contigüidad entre la esfera de lo cotidiano conocido y la de lo representado (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997). Según Miriam Hansen (2000 y 2010), este modo de representar el espacio —entre otros

recursos empleados por el cine clásico de Hollywood— desarrolló un “modernismo vernacular”. Al respecto, dice: “La convocatoria masiva de estos filmes residió tanto en su capacidad de comprometer espectadores en su nivel narrativo-cognitivo, como proveerles modelos de identificación para ser modernos [...] [y desarrollar] su habilidad para ofrecer una organización distinta del mundo cotidiano” (Hansen, 2000, p. 344).

## Dos maneras de diseñar la utopía

En el docudrama estatal *Nuestro Hogar. Segundo Plan Quinquenal* de Soffici, se hace un balance de la política de vivienda hasta el momento. La pieza, producida por la Secretaría de Prensa y Difusión,<sup>7</sup> recurre a la hibridación de géneros, documental y ficción, algo usual en la propaganda del periodo. En dos secuencias se recurre al melodrama, género muy popular en el cine de ficción clásico de esos años, y en el resto del relato se combina el documental de observación con la animación. Así, en la trama, a continuación de las imágenes que buscan ofrecer objetividad, incluso refrendadas con estadísticas de las viviendas construidas y proyectadas, se representan escenas melodramáticas que recurren a un repertorio de imágenes tipificadas sobre los abusos que los trabajadores padecían en el pasado.

En la introducción, una procesión avanza detrás de una gran cruz mientras la voz *over* en tono dramático comenta: “Caravanas de seres desdichados que [...] huyen de la guerra, [...] inmigrantes” (Soffici, s/f, 1:20’). El cuadro se cierra cada vez más sobre los personajes, pobladores de zonas rurales (traen animales de granja). La voz *over* hace referencia a la guerra en un paisaje y una época “indeterminados” con la voluntad de metaforizar la política inmigratoria tradicional del país, abierta a quienes procedían de ultramar, que este gobierno continuaba. Más tarde, en otra secuencia, una familia es desalojada a pesar de tener a un hijo enfermo, por no poder pagar el alquiler. En las dos instancias se recurre a un repertorio de imágenes tipificadas, el de las familias sufrientes, que podía generar identificación de los sectores más bajos con las condiciones adversas que habían soportado en el pasado. Según Matthew 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.

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 y efectos de luces parpadeantes) se muestran las nuevas construcciones con niños 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” (Soffici, s/f, 7:59’). 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” (Soffici, s/f, 8:25’). 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” (Soffici, s/f, 9:00’).

*Nuestro hogar* muestra claramente la voluntad del gobierno de ejercer el control social, a la vez que emergen nuevas prácticas culturales en las pantallas. Con la organización de las

distintas secuencias a través de la voz *over* del maestro, se presentan los diversos personajes, conflictos y reivindicaciones, que son el resultado del ejercicio de la ciudadanía de sectores antes marginados: los inmigrantes que llegan sin vivienda por escapar de la guerra, quienes eran desalojados por el aumento de alquileres, y los que no podían comprar sus viviendas por falta de recursos y de un marco legal.<sup>8</sup>

Este documental expone muchos de los procedimientos empleados por la propaganda estatal que busca vencer temores, malos hábitos o prejuicios. El discurso oficial ofrece representaciones atractivas sobre las políticas y programas estatales mediante géneros populares (melodrama, dibujo animado), como modelos de estos filmes que se apropian de estilos y tradiciones principalmente basados en la prensa filmada estadounidense. Para promover la identificación del público, se apela al capital con el que el cine ya contaba y se convoca a figuras del *star system* local, como Mario Soffici, con gran prestigio y popularidad ganados a través de un importante número de películas estrenadas. Lo mismo sucede con Rudy, galán consagrado en roles de bonhomía, quien aportaba su fama profesional para apelar a la identificación sentimental de los espectadores.

El público, con su imaginación utópica concreta, debería completar, según el anhelo de la propaganda gubernamental, el fuera de campo con las imágenes proyectadas que promovían su identificación con aquellos que ya ocupaban las nuevas viviendas, como parte de una “nueva Argentina”. El Estado se hacía presente en todas las instancias, desde la planificación y construcción de las viviendas hasta en la escuela pública. Allí, su tarea educativa consistía en comunicar cuál era 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 excedía el ámbito de lo doméstico. Se le pedía al espectador que recordara, en tanto beneficiario directo o indirecto de estos planes, que había conseguido el hogar 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 invocaban de manera indistinta como instancias equivalentes, que arbitraban los medios para materializar las obras. Como sostiene Carla Kriger (2009) el acento estaba aquí puesto en el agradecimiento que el pueblo debía sentir por su gobernante. Además, la audiencia debía tomar un rol activo en la construcción de las casas proyectadas, tanto al brindar su apoyo al nuevo Plan Quinquenal como al solicitar los créditos necesarios para materializarlas.

Una estética distinta a la de *Nuestro hogar* utilizó Enrico Gras en el corto *La ciudad frente al río. Tercera Fundación de Buenos Aires* (1949). Lo filmó para presentar el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA), creado por el gobierno municipal el 26 de diciembre de 1947, como se señaló en una publicación previa (Sasiain, 2021). Las propuestas respondían a la planificación enunciada por el gobierno nacional en el Primer Plan Quinquenal y a las búsquedas del intendente, Emilio Siri, quien en un discurso de 1948 sostuvo lo siguiente:

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).

El plan era la continuación del trazado realizado por Le Corbusier cuando visitó Buenos Aires en 1929 para dictar un ciclo de conferencias. En aquella ocasión, dictaminó que Buenos Aires estaba “enferma” y elaboró una propuesta para que la ciudad recuperara la relación perdida

con el río y con el sol.<sup>9</sup> Para él las ciudades debían funcionar como eficientes máquinas productoras de modernidad, con espacios para trabajar, recrearse, circular y habitar. Sus ideas daban cuenta de los debates surgidos de los CIAM, que buscaban controlar la expansión metropolitana con calidad y difundían soluciones a la mencionada “cuestión de la vivienda”.

Un año después de su visita, de regreso en París, Le Corbusier plasmó sus ideas en el documental *Architecture d'aujourd'hui* (Chenal, 1930) para presentar la revista homónima. En él, el maestro suizo-francés camina sobre un esquema regularizador de París en el que coloca una maqueta de los rascacielos que propone para reconstruir un sector de 240 hectáreas en el centro de la ciudad. Su Plan era similar al que había trazado para Buenos Aires, aunque este último implicaba demoler parte de lo construido y volver a la configuración colonial, recuperar el Fuerte y desarrollar desde allí una nueva ciudad de rascacielos con viviendas multifamiliares.

Como Consejero Ejecutivo del EPBA y delegado argentino en los CIAM, Jorge Ferrari Hardoy<sup>10</sup> convocó para el estudio a colegas extranjeros de prestigio internacional. Entre ellos, estaba el arquitecto italiano Ernesto Rogers, también activo en los CIAM, quien, a su vez, propuso a su compatriota Gras como director de *La ciudad frente al río* (Zalduendo, 2010). En un documento interno del Plan, se detalla un proyecto para filmar más películas de difusión y, a la vez, puede verse cuáles eran las funciones específicas de Rogers en el diseño de la propaganda cinematográfica en estos términos:

Deberá usted continuar con el asesoramiento al Departamento cinematográfico para la elaboración de 4 películas: 1a.) la manzana vertical (continuación de la primera película sobre el Bajo Belgrano; 2a.) el tránsito en Bs. As. (solución al complicado problema del tránsito ...) 3a.) Centro deportivo y de esparcimiento en el Bañado de Flores; 4a.) Remodelación del barrio de la Boca y del Puerto.

La filmación de estas películas se comenzará de inmediato y usted prestará asesoramiento al guión como prestó en la del Bajo Belgrano. De ambas funciones específicas establecidas será usted totalmente responsable y deberá darles término en el periodo de 8 meses de trabajo que debe realizar usted aun en el Plan de Buenos Aires (Ferrari Hardoy, Memorandum del 6 de setiembre de 1949).

Esta propuesta surgía como resultado de investigaciones que proponían racionalizar los procesos vitales humanos, para alcanzar la máxima producción de los cuerpos e implicaban el estudio de los movimientos (Sasiain, 2021). Las principales temáticas de las futuras películas se planteaban en términos económicos: los problemas del costo de la tierra en la construcción individual, la imposibilidad de vivir cerca de la zona de trabajo y la pérdida de tiempo que insumen los desplazamientos. Asimismo, se analizaban los gastos que se consideraban irracionales como el mantenimiento que implicaban las casas individuales o la erogación en la provisión de infraestructura que debía hacer el Estado.

En la primera secuencia se ve 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. Se representa a peatones y habitantes en registros de cuerpos fragmentados, que retoman la iconografía del constructivismo y del cine soviético. Estas imágenes metaforizan, con los recortes de las figuras desde angulaciones escorzadas, los efectos del caos urbano y de la fragmentación social. Aquí prima una posición vanguardista mediante

la estética elegida para comunicar el plan: desde recursos propios del cine experimental —sobreimpresión, angulaciones no convencionales de la cámara que pasan del picado al contrapicado, montaje de atracciones— hasta la forma del plan propuesto. El lenguaje del filme desnaturaliza la relación espaciotemporal de las construcciones con una retórica visual modernista.

En la segunda secuencia, a partir de viviendas multifamiliares en nuevas “supermanzanas” verticales, se reemplaza lo existente en una propuesta superadora: ordenamiento vehicular, aumento de espacios verdes, concentración de la ciudad en su viejo casco, reurbanización en el Bajo Belgrano y liberación de la ribera del río. A partir de entonces, 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”. La novedad es que, por otro lado, se ejemplifican los nuevos espacios propuestos con los conjuntos habitacionales modernos que el peronismo ya había construido. La diferencia es que Le Corbusier, en 1930, sólo muestra el prototipo del rascacielos cruciforme, mientras que en este corto, realizado más de diez años después, ya se puede recurrir a construcciones terminadas.<sup>11</sup> La nueva urbanización surgía desde la unidad doméstica compacta que se ejemplificaba, en este caso, con el edificio de departamentos en Virrey del Pino 2466 construido por Kurchan y Ferrari Hardoy entre 1941 y 1944. A través de un plano medio de un *brise soleil* que se abre, se ingresa a uno de ellos. En el contraplano del interior, se ven niños en pleno juego en un *living room* que recibe tanto sol que puede quemar un papel al captar un rayo con una lupa. A la vez, se muestra cómo la iluminación se puede regular con el moderno dispositivo hasta oscurecer totalmente el interior.

Por lo tanto, en *La ciudad frente al río* se usa una artillería estética de tradición vanguardista que apela al montaje de atracciones para que el público se indigne, se asuste o reclame. Fue un filme singular dentro de la propaganda del periodo, que con un efecto catastrofista en el discurso (tanto visual como sonoro) justificó su propuesta utópica de cambio. Es un ejemplo de crítica apocalíptica y de propuesta utópica a la vez, que se ofrece como radicalmente renovadora. La voz *over* deja poco espacio para la ambigüedad. Pone en funcionamiento una retórica persuasiva que diagnostica los aspectos negativos del urbanismo del momento y defiende el proyecto de transformación global de la ciudad según los postulados de la Arquitectura Moderna. La propuesta de las construcciones no prosperó y, si bien la demolición de lo existente seducía a un gobierno que esgrimía un discurso revolucionario, la *tabula rasa* no fue aceptada, porque primó la conservación de la ciudad consolidada, que en los filmes de propaganda se comunicó de manera preferente con un lenguaje clásico.<sup>12</sup>

Como se comentó, la propuesta del EPBA entraba en conflicto con la posición de ciertos sectores, entre ellos, el propio intendente Siri. Para gran parte de la élite dirigente, la vivienda individual era el espacio ideal para que habitara la familia, célula básica del tejido social. Esas casas, implantadas en barrios diseñados según los lineamientos de la “ciudad jardín”, eran las registradas en *Nuestro Hogar* y prevalecieron en la propaganda oficial, donde primó el modelo de la ciudad expandida (Ballent, 2005; Liernur y Pschepiurca, 2008; Healey, 2013). Esto explicaría por qué Ferrari Hardoy, que desconfiaba de que la película fuera a distribuirse y exhibirse, haya dado a su equipo la siguiente orden en el memorándum del 22 de agosto de 1949:

- a) Debe controlarse rigurosamente la distribución [...] [Ver] que la Municipalidad haga obligatoria la película en los cines inmediatamente antes de la película principal [...].

f) Reunión con todos los periodistas de los principales diarios para sacar buenos comentarios de la película en los mismos [...]

g) Poner una persona para que todos los días entre en las salas con una credencial de la Municipalidad y controle si se da o no la película.<sup>13</sup>

En conclusión, tanto *Nuestro Hogar* como *La ciudad frente al río* pueden considerarse una utopía de forma espacial. Ambas cintas presentan la estructura narrativa característica de los filmes de propaganda de la modernización urbana. Es decir, dos momentos: el primero negativo y el segundo positivo, superador de los males enunciados al comienzo. También la manera de usar la voz *over* es equivalente en ambas cintas, pues funciona como una instancia ordenadora que guía la comprensión de las imágenes que se ven, al proponer la salida de la pasividad y del mundo individual para apoyar la planificación estatal. De este modo se recurre a la figura del espectador como constructor de una nueva realidad.

### Reflexiones finales

A partir de 1944, la vivienda pasó a ser considerada la base de la reorganización social, hasta el punto de que fue reconocida 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.

Al ver estas piezas organizadas con una estructura binaria que separa un pasado oscuro de un futuro superador surgen las preguntas: ¿por qué explicar que un personaje, al acceder a la vivienda pública, tiene más oportunidades de ser feliz? ¿Por qué necesitaban repetir en muchos filmes de propaganda urbana locales e internacionales la alegría de los obreros que accedían a la vivienda, la salud, etc.? Es posible que estas películas también dijeran algo sobre el cambio de pautas culturales que se requerían para beneficiarse de estas políticas públicas o, mejor dicho, es posible que quisieran convencer a un determinado público sobre la necesidad de operar esos cambios en beneficio del conjunto de la sociedad. La memoria que se conserva en la resistencia peronista de esta época, como un periodo de felicidad, posiblemente se deba a los mecanismos que empleó la propaganda de estos años.

Esas imágenes ampliaron el imaginario de los sectores más humildes, con lo proyectado y con el registro de lo construido, aunque todavía no era suficiente para todos. A pesar de que el tema de estos documentales institucionales que difundían la vivienda era unívoco, los discursos empleados eran opuestos, a nivel estético y narrativo, y esto habla de públicos divididos. Estos espacios utópicos, que para un sector eran "logros del peronismo [...]" también originaron fuertes rechazos y tensiones al impactar intensamente en el imaginario político del antiperonismo" (Aboy, 2008, s/n). De cualquier forma, estos filmes también muestran las tensiones hacia el interior del campo profesional en la planificación de la vivienda, lo que parece inevitable que surja cuando hay un capital simbólico en disputa; por eso, se considera que este es un terreno fructífero para investigar aún más.

## NOTAS

1 Aboy comenta cómo “un sector de la sociedad porteña recibió la llegada de un numeroso contingente de compatriotas, llegados a Buenos Aires desde las provincias más pobres de la Argentina. [...] [Desde] mediados de la década de 1930 [...] se establecieron en el área metropolitana de Buenos Aires alrededor de un millón de migrantes internos, específicamente apodados como ‘cabeceitas negras’” (Aboy, 2008, s/n).

2 Es importante señalar que estas preocupaciones no eran sólo locales, sino que también 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: “Toda persona tiene derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure, así como a su familia, la salud y el bienestar, 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, vejez u otros casos de pérdida de sus medios de subsistencia por circunstancias independientes de su voluntad” (Harvey, 2007, p. 111). La negrita es propia.

3 A través de un documental de propaganda, *La obra del gobierno radical* (Valle, 1928), encargado por el ala irigoyenista del Partido Radical, se convocaba a los votantes a sostener un modelo que, con sus planes de vivienda pública, había permitido a los ciudadanos más pobres salir del conventillo y acceder a la vivienda moderna construida en los suburbios.

4 “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 cortometraje 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, s/n.

5 Después de 1955, el Gobierno, surgido de la autodenominada “Revolución Libertadora”, estableció la destrucción sistemática de archivos oficiales que nombraran a Perón o a Eva Perón. Esta circunstancia dificulta acceder a estadísticas de espectadores o programas que den mayores detalles de las condiciones de producción, circulación y exhibición de las películas.

6 Las otras modalidades que establece Nichols (1997) son de “observación”, “interactiva” y “reflexiva”.

7 Entidad que dependía de la Presidencia de la Nación y producía la propaganda de distribución nacional.

8 Durante el periodo estudiado, hubo control estatal del precio de los alquileres y se sancionó en 1948 la Ley Nacional N°13.512 de Propiedad Horizontal. Esta nueva norma permitía la compra-venta de unidades en conjuntos edilicios, que hasta entonces pertenecían a un único propietario rentista.

9 Durante el proceso de revisión de este artículo se estrenó el documental de Gerardo Panero *Plan para Buenos Aires*, que da cuenta de este proyecto y de las causas por las cuales no se realizó.

10 Luego de su graduación, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan viajaron a París. Una vez allí, trabajaron en la continuación del Plan para Buenos Aires en el taller parisino de Le Corbusier. En 1938 regresaron a Buenos Aires y en 1947 trabajaron en el EPBA en el ámbito municipal.

11 En *Architecture d'aujourd'hui*, Le Corbusier muestra las maquetas de los prototipos antes de ubicarlas en el gran damero diseñado en el suelo que, según los intertítulos, serán “rascacielos de acero y vidrio en forma de cruz, es decir, sin patios”. Para un mayor análisis de estos temas, ver Ballent (2005) y Liernur y Pschepiurca (2008).

12 Paradójicamente, la arquitectura que no se construía era la empleada por el Estado como propaganda de la modernización alcanzada por la Argentina. De esto da pruebas la publicación de *Síntesis histórica del arte argentino* en 1954, a cargo de la Subsecretaría de Relaciones Exteriores y Culto. Este libro fue editado para ser distribuido en el exterior en varios idiomas además del castellano: portugués, alemán, inglés, francés e italiano. Su objetivo era difundir el arte argentino en el exterior e incluía reproducciones tanto de las obras de los artistas plásticos de los años veinte (Pettoruti y Xul Solar) como de los contemporáneos (Maldonado, Iommi y Fernández Muro). Entre los valores arquitectónicos se incluía la “Casa del Puente” de Amancio Williams y el edificio de “Los Eucaliptus” de Ferrari Hardoy y 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 (García, 2011).

13 En el encabezado señalaba: “Para el Sr. Gras para el programa de trabajo para el Departamento de Educación Urbanística”. Al final del documento, en una nota agregada se consigna que fue entregado a: “Arq. Kurchan, Dr. Raitzin, Sr. Gras” (Ferrari Hardoy, Memorándum del 28 de agosto de 1949).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aboy, R. (2005). *Viviendas para el pueblo: espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales: 1946-1955*. Victoria, Argentina: Universidad de San Andrés.
- ----- (2008). “Ellos y nosotros”. *Fronteras sociales en los años del primer peronismo. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*. Publicado el 04 de marzo de 2008. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/25782>
- Ballent, A. (2005). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010.

- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Bloch, E. (1977). *El principio esperanza*. Tomo 1. Madrid, España: Aguilar.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Gené, M. ([2005]2008). *Un mundo feliz: Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo: 1946-1955*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica y Universidad de San Andrés.
- Hansen, M. (2000). The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism. En Williams, L. y Gledhill, C., *Reinventing film studies*. London, UK: Arnold.
- ----- (2010). Vernacular modernism: tracking cinema on a global scale. En N. Durovicova, y K. Newman, (comp.), *World cinemas, transnational perspectives*. Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Harvey, D. (2007). *Espacios de esperanza*. Madrid, España: Akal.
- Healey, M. (2013). *El peronismo entre las ruinas: el terremoto y la reconstrucción de San Juan*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- James, D., y Wolfson, L. (1987). 17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera Argentina. *Desarrollo Económico*, 27(107), pp. 445-461. Recuperado de: <https://doi.org/10.2307/3467059>
- Karush, M. (2012). *Culture of class. Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*. Londres, UK: Duke University Press.
- Kriger, C. (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Landau, M. (2012). De la ciudad civil a la ciudad social: concepciones de gobierno en Buenos Aires (1880-1955). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*. Publicado el 11 julio 2012. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/63230>
- Liernur, J. y Pschepiurca, P. (2008). *La red austral: Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Bernal, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010.
- Marrone, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires, Argentina: Biblos y Archivo General de la Nación.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- 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]. Repositorio Digital - Universidad Torcuato Di Tella. Mimeo.
- ----- (2018). El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura. *Universidad de Palermo, Cuaderno 68*, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, pp 93-108. Recuperado de: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n68/n68a07.pdf>
- ----- (2021). Buenos Aires moderna en el cine de propaganda estatal del primer peronismo. En J. A. García Ayala y R. González de Arce Arzave (coord.), *Espacios urbano-arquitectónicos: una relación dialógica*. México: Plaza y Valdés.
- Zalduendo, I. (2010). Buenos Aires: La Ciudad Frente al Río. Paper presented at the Society of Architectural Historians Conference. Chicago, April 2010. Recuperado de: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:13442986>

## BIBLIOGRAFÍA

- Ballent, A. (2007). Políticas de vivienda, arquitectura doméstica y cultura del habitar. En S. Torrado (comp.), *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX*. (pp. 413-438). Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Baczo, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Barrancos, D. (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- James, D. (2010). *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Kuhn, A. (2004). Heterotopía, Heterocronía: lugar y tiempo en la memoria cinematográfica. *Screen 45*, 2, Summer, pp. 106-114.
- Liernur, J. (1984). La estrategia de la casa autoconstruida. En D. Armus (comp.), *Sectores populares y vida urbana*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Menéndez, E. (2021). Noticias EPBA. Representaciones audiovisuales del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) como medio oficial de educación y divulgación urbana. *Estudios del Hábitat*, 1(19). Recuperado de: <https://doi.org/10.24215/24226483e095>

## FUENTES ESCRITAS

- Ferrari Hardoy, J. (1949). Memorándum EPBA 22/8/1949. Jorge Ferrari Hardoy Archive. Special Collections, Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University.
- ..... (1949). Memorándum EPBA 28/8/1949. Jorge Ferrari Hardoy Archive. Special Collections, Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University.
- ..... (1949). Memorándum EPBA 6/9/1949. Jorge Ferrari Hardoy Archive. Special Collections, Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University.
- ..... Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University.
- Dirección General de Espectáculos Públicos, Resolución 31/1/1948. AGN Intermedio, Caja N° 26, Comisión N° 21.
- Revista *Set: Revista cinematográfica argentina*. Buenos Aires, septiembre- octubre de 1952. Año V, N° 34.

## DOCUMENTALES Y NOTICARIOS

- Valle, F. (1928). *La obra del gobierno radical*. Cinematográfica Valle. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NimQvw8kjyk>
- Chenal, P. (1930). *Architecture d'aujourd' hui*. Recuperado de: <https://vimeo.com/67793221>
- Soffici, M. (s/f) *Nuestro Hogar. Segundo Plan Quinquenal*. Productora: Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación.
- Gras, E. (1949). *La ciudad frente al río. Tercera Fundación de Buenos Aires*. 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. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=tw6NWzm6rVU>

## Sonia Sasiain

Doctora en Historia y Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad por la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Profesora y Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA) e investigadora formada adscripta del área de Cine del Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino (IAE-FFyL-UBA). Secretaria de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual). Profesora regular en la Carrera de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU-UBA). Profesora Titular y Adjunta interina en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en materias relacionadas con Cine y como Profesora visitante en la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT), donde dicta cursos de Posgrado en Patrimonio. Integra proyectos del Programa del Programa PICT y de Incentivos a Docentes del Ministerio de Educación.

Av. Corrientes 4709, 6° 65  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Argentina

soniasasiain@outlook.com