

## EL NOTICIERO SUCESOS ARGENTINOS

Clara Kriger (UBA FyL)

Desde su nacimiento, el cine fue entendido por algunos realizadores y teóricos como un dispositivo que debía ser utilizado para engrosar el ámbito del entretenimiento y el ocio, mientras otros lo pensaron como una herramienta que permitía captar y atestiguar la realidad. Ambas líneas, que sólo pueden plantearse de esta manera esquemática a los efectos de un primer abordaje, delimitan cuestiones operativas e ideológicas que en muchos casos aún están vigentes y encuentran en el movimiento de las imágenes su principal fuente de credibilidad.

Lo producido por la segunda línea de trabajo descrita son las películas ligadas a la información y la educación desde los comienzos del siglo XX. Primero las “actualidades” y luego los noticieros / noticiarios<sup>1</sup> cinematográficos forman un conjunto dentro de este corpus más amplio, que tendrán una fuerte vigencia hasta la consolidación del espectáculo televisivo.

Estas prácticas estaban ligadas por un lado a la idea de que la cámara tenía un efecto *Frankenstein*, es decir que podía inmortalizar los eventos que captaba. Por otro lado la cámara se convertía en un testigo privilegiado que permitía observar realidades distantes y la película en una prueba empírica que certificaba la existencia de las mismas.

En 1908 nace la prensa filmada con el **Pathé Journal**. Su inmediato éxito provoca la creación de una red de corresponsales que intenta alcanzar un panorama de la actualidad nacional e internacional. Dos años más tarde la salida semanal de **Gaumont Actualités** se convierte en su principal competidora. El

---

<sup>1</sup> En general, en el ámbito cinematográfico, se utilizó el término “noticiario”. Algunas empresas usaban el término noticiero que luego se popularizó en la televisión.

noticiero cinematográfico despertaba un gran interés y entre ambas empresas abastecían el 90 % del mercado cinematográfico europeo.<sup>2</sup>

Estos noticieros aprovechaban la impresión de realidad que produce el movimiento de las imágenes para centrarse en pequeñas historias tendientes a causar una impresión vívida en el espectador, que casi siempre giran en derredor de catástrofes, celebridades, ceremonias y deportes. Esta diversificación de las noticias es la base de la estructura formal que se impone para el nuevo género filmico.

La Primera Guerra Mundial supone un cambio rotundo para el noticiero cinematográfico que comienza a ligarse cada vez más a la propaganda y el patrocinio político e ideológico. La contienda favorece la demanda de imágenes que sostengan las reivindicaciones políticas de los Estados participantes y el noticiero resulta un arma formidable para difundir las principales ideas y acontecimientos bélicos entre amigos y enemigos.

En Francia, se organiza el Service Photographique et Cinématographique des Armées, una unidad supeditada a la jerarquía militar, pero formada por periodistas de diversos noticiarios.<sup>3</sup> En Gran Bretaña la actividad queda en manos privadas que firman un acuerdo con la War Office, luego en 1917 el Comité de Cine de esa oficina organiza un noticiero semanal similar al francés.

También las empresas radicadas en Hollywood se abocan al género informativo y rápidamente lograron imponer sus productos en todo el mundo (en 1919 Fox se asoció con United Press para lanzar su noticiero). Hacia los años '30 prevalecían en el mercado cinco grandes productoras a saber Fox Film Corporation (con el **Fox Movietone**), Universal Studios (desde 1912), y Metro Goldwing Mayer (William Randolph Hearst producía para esa empresa el **News of the day**), Paramount (desde 1927) y la francesa **Pathé News**, asociada con Warner Bros. desde 1911.

---

<sup>2</sup> Otros noticieros eran el Éclair Journal, el Eclipse Journal y La Urban Training.

<sup>3</sup> Las actividades se inician con cuatro operadores de noticieros y al final de la guerra contaban más de 800 fotógrafos y camarógrafos en sus filas (Paranagua: 2003 : 21)

El noticiero cinematográfico mudo demuestra su eficacia, convirtiéndose en un elemento imprescindible en las salas de cine que llega con facilidad a las masas analfabetas, más aún cuando logra perfeccionar su tecnología con cámaras que le van permitiendo una mayor capacidad de movimientos (en 1921 comienzan a utilizarse las cámaras Michel, sin manivela. Poco después aparece la Sept, de Debrice que es más ligera y portátil, aunque con escasa capacidad de filmación. Finalmente la cámara Bell and Howell automática, permitió aumentar dicha capacidad.)

También la revolución que produce la aparición del sonido favorece enormemente al género (más tarde sucederá lo mismo con la introducción del color), ya que le aporta un realismo mayor. Es en ese momento que se reemplaza la preeminencia de la imagen por la de una voz relatora que subordina a todos los signos visuales.

Las empresas norteamericanas cuentan con mayor ventaja en el campo de la reconversión industrial y la **Fox Movietone** se destaca por su gran superioridad técnica. Allí se consolida un modelo clásico de noticiero que muestra un paralelismo con los géneros informativos escritos, registrando hechos o reconstruyéndolos de manera realista. Desde el punto de vista temático comenzaban por lo que se consideran hechos importantes del ámbito político para continuar con materiales progresivamente más ligados a las noticias sociales o deportivas. Luego la empresa alemana UFA introduce elementos que serán incorporados al modelo, como notas de mayor duración que implican una menor fragmentación del noticiero y la inclusión de temas musicales de enlace.

El auge de este género filmico llega en las décadas de los '30 y '40, impulsado tanto por los totalitarismos europeos, como por el desarrollo de la segunda guerra mundial. Los noticieros trabajan en consonancia con las ideas que los Estados pretenden difundir, así como acompañando campañas políticas, o empresariales. Los regímenes dictatoriales ponen el acento en el control de la información que se emite en el cine, mientras los gobiernos democráticos ejercen mayor o menor presión sobre las empresas productoras para lograr que expongan

sus obras de gobierno a través de los noticieros semanales. Luego a medida que se impongan las emisiones televisivas se aplaca la importancia del género.

En la Argentina el noticiero encuentra sus primeras expresiones en las **Actualidades de Max Glücksmann**<sup>4</sup> y luego en el **Film Revista Valle** (1920-1930) que tiene una frecuencia semanal<sup>5</sup>.

Ya hacia finales de los años '30 comenzarán a surgir los noticieros sonoros producidos por empresas ligadas al universo cinematográfico ficcional. En diciembre de 1943 se dicta el decreto No.18.405 para fomento de los noticiarios en Argentina, que plantea la exhibición obligatoria de los mismos en todas las salas y todas las funciones (con una duración mínima de 8 minutos), estableciendo que su contenido debe ser considerado de propaganda nacional a juicio de la flamante Subsecretaría de Información y Prensa. Este decreto beneficiaba al gobierno militar porque los noticieros se convertirían en órganos de difusión de obras públicas e ideas políticas, pero también había sido largamente deseado por las empresas cinematográficas que buscaban diversas formas de protección estatal.

Desde esa fecha y hasta 1945 sólo fueron autorizados **Sucesos Argentinos** (Ángel Díaz) y el **Noticiero Panamericano** (Argentina Sono Film), luego se sumó **Noticiero Argentino** y **Sucesos de las Américas** (Emelco) hasta fines de 1948. A fines de 1946 se asocian las tres empresas para la explotación y distribución conjunta, creando la sociedad Empresa de Películas Argentinas. En 1947 aparece **Reflejos Argentinos** (Estudios San Miguel) y **Noticiero Lumiton**. **En 1948 comienza el Noticiero Bonaerense** (dependiente del gobierno de la provincia) que tiene permanencia durante cuatro años. En julio de 1952 se presenta **Semanario Argentino**, también distribuido por EMPA.

---

<sup>4</sup> La investigadora Irene Marrone asegura que ya para 1915 se llamaba **Max Glücksman Journal**, pero es difícil saber si se trataba de un verdadero noticiero. "Contaba con una estructura estandarizada, notas serias unidas con carteles explicativos y su carácter al principio era casi monográfico." (Marrone 2003 : 30)

<sup>5</sup> La empresa Cinematográfica Valle tenía en las ciudades importantes del país, cámaras listas para registrar los eventos políticos, de modas, o deportes. Intercambiaba material con noticieros extranjeros y era corresponsal del **Pathé News**. En 1926 la firma sufrió un incendio que destruyó íntegramente su archivo de negativos, pero continuó sus actividades hasta su quiebra en 1930. Según Domingo Di Núbila (1998), fue en ese momento que Federico Valle intentó venderle al Estado los negativos que le quedaban, pero ante la indiferencia de los funcionarios se sintió obligado a vender el material (en su calidad de materia prima) a una fábrica de peines. En medio de estas dos catástrofes se perdieron las 637 ediciones de este noticiero.

Durante el período del primer peronismo la protección aumentó y se tradujo en subsidios para la producción, por lo que las empresas privadas que realizaban noticieros pasaron a depender sustancialmente del Estado, aunque también recaudaban ganancias con la venta de documentales o institucionales tanto en el ámbito estatal como en el empresarial.

Esta breve reseña de la trayectoria del género permite contar con algunas herramientas necesarias a la hora de abordar los noticiarios / noticieros en su calidad de textos filmicos. Entonces teniendo en cuenta lo expuesto es posible decir que los noticiarios / noticieros produjeron un rotundo impacto en el público porque fueron sinónimo de modernidad, a través de sus formas y contenidos que reafirmaban el paradigma positivista y favorecían una nueva experiencia comunicativa que achicaba las distancias y “traía el mundo” para ponerlo frente a los ojos de los espectadores.

Por el contrario no tomaron elementos de las corrientes artísticas modernas, ya que siempre aparecieron más vinculados al ámbito periodístico que al propiamente cinematográfico.

A partir de la primera guerra mundial operaron decididamente en el universo político, siempre a favor de los gobiernos de turno. Esta característica puede estar dada por un lado por la frecuente dependencia económica que los productores tuvieron en relación con agencias estatales y por otro lado por la censura que siempre funcionó en relación con estos filmes considerados de interés didáctico e informativo por todos los gobiernos.

En cuanto a la realización, este género narrativo se caracterizó por sostener un discurso naturalista plagado de certezas. Aunque en muchos casos se recreaban o falsificaban los hechos que protagonizaban las noticias (porque no se podían filmar en el momento en que sucedían), la consigna principal del noticiero era mostrar la verdad de lo que ocurría, como si la pantalla fuera una ventana abierta por la cual el espectador veía la realidad. Por lo tanto se ponían en marcha los recursos necesarios para ocultar la instancia enunciativa, o sea ocultar la construcción de las imágenes y la selección arbitraria o intencionada de los temas que conformaban “la actualidad”.

Del mismo modo el discurso de la voz over<sup>6</sup> que instalaba definiciones ideológicas y políticas sobre hechos e imágenes no se atribuía a ningún enunciador. Era el discurso de la “objetividad” que organizaba la realidad a favor del orden hegemónico.

## **Sucesos Argentinos**

El exitoso empresario Ángel Díaz, dueño de la revista *Cine Argentino* y de la agencia de publicidad que llevaba su nombre, decidió en agosto de 1938 diversificar sus negocios creando otra empresa del ramo.

Con prematura intuición multimediática, Díaz funda el primer noticiario sonoro, **Sucesos Argentinos**, que se convierte por su trascendencia y duración en el noticiario cinematográfico emblemático de la plaza local.

Respetando el modelo ya descrito de sus pares europeos y norteamericanos, su diseño se asemejaba al de la prensa gráfica, ya que se presentaban en primer lugar las noticias relacionadas con temas políticos, económicos, institucionales, actos públicos; luego las notas que ilustran las modas y eventos culturales; para finalizar con reportes deportivos (fútbol, boxeo, automovilismo y turf).<sup>7</sup>

Cada unidad de **Sucesos** se emitía con una frecuencia semanal<sup>8</sup> e incluía entre 7 y 10 notas de un minuto de duración, en promedio. Las notas se filmaban con dos o tres cámaras, sin sonido directo; y eran unidas por medio de separadores con títulos, que muchas veces se articulaban con un tema musical acorde al tipo de noticia que se presentara.

Como en todos los noticiarios, la voz over organizaba y anclaba las imágenes; además ésta y la portada eran las herramientas principales para

---

<sup>6</sup> Voz over es la voz que está fuera de campo cinematográfico y proviene de una fuente excluida, de manera radical, del universo representado.

<sup>7</sup> La nota editorial se incorpora en 1965.

<sup>8</sup> La empresa no cubría todas las salas con el último número. Los números llegaban con retraso a las salas ubicadas fuera de Buenos Aires y las grandes ciudades del interior.

mantener una continuidad en los materiales. Por ello se usaba una voz enfática, rápidamente reconocible (Eduardo Rudy y Enrique Alejandro Mancini), que describía de manera redundante las imágenes que presentaba y agregaba los comentarios sustanciosos que le otorgaban sentido.

En los primeros tiempos **Sucesos Argentinos** se financia con lo recaudado por la exhibición en las salas<sup>9</sup> y también por las publicidades encubiertas bajo notas que se ofrecen a distintas empresas. Pero estos ingresos no parecen suficientes en los años '40, ya que aumentan los costos de producción a consecuencia de los condicionamientos que impone la guerra a la materia prima necesaria en la industria fílmica. Es entonces que Ángel Díaz se suma a los reclamos que hacen al Estado los demás industriales del cine, en busca de medidas proteccionistas.

Según el relato del operador de **Sucesos** Carlos Pujol, mientras llegan esas medidas, el empresario se beneficia económicamente con la difusión de notas que resultan en campañas políticas (Ortiz, Castillo, etc.).

Como se dijo en diciembre de 1943 llega la primera medida proteccionista con el decreto No.18.405 para fomento de los noticiarios en Argentina, que plantea la exhibición obligatoria de los mismos en todas las salas y todas las funciones. Luego a partir de 1946 se completa la protección con el otorgamiento de subsidios estatales.

Estas medidas convierten a Díaz en un empresario totalmente dependiente del Estado, más precisamente del beneplácito de la Subsecretaría de Información y Prensa. De todas maneras **Sucesos**, y los estudios cinematográficos en general, no funcionaban como empresas estatales (o compradas por testaferros que respondían al gobierno peronista) como sucedía con gran parte de la prensa gráfica y radial.

Sin embargo a la hora de enfrentarse con la censura, este noticiario corría la misma suerte que todo el periodismo de la época. Desde 1949 el control de la

---

<sup>9</sup> Sucesos Argentinos llegó a exhibirse en 1.100 salas. También había cines exclusivamente dedicados a mostrar noticiarios como el cine Porteño y Astor a los que luego se sumaron los cines Novedades y Rotary

Subsecretaría fue tenaz, Apold debía ver y autorizar los noticieros previamente a la exhibición en las salas. Además esa oficina estatal proponía las notas que Díaz debía realizar, fundamentalmente centradas en la obra de gobierno.

Pero el gobierno peronista no era el único favorecido por la exhibición de los noticieros, también el empresario Díaz se vio muy beneficiado desde el punto de vista económico. A comienzos de 1946 el noticiero pasa de trabajar con 4 cámaras a hacerlo con 16 y de emplear a 35 personas, llega a tener 96 empleados en su plantel. Frente a esta realidad el empresario prefería moverse respetando la lógica industrial, es decir que se cuidaba de filmar notas que pudieran comprometer la continuidad del negocio y de ese modo nunca tuvo problemas de censura.<sup>10</sup>

De todas maneras para Díaz el noticiero significaba un trampolín que le permitía conseguir mejores contratos, como la realización de cortos documentales encargados por distintas reparticiones estatales (la empresa realizó 154 cortos entre 1946 y 1952) y otros tantos negocios que surgían de las posibilidades que brindaba el noticiero para acumular alguna cuota de poder.

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.

Tanto los ex-empleados de la empresa como la investigadora Marrone coinciden en señalar que **Sucesos Argentinos** colaboró activamente en la

---

<sup>10</sup> Según algunos operadores del noticiero sólo les pedían que corten imágenes de algún funcionario como parte de alguna operación en su contra.

campaña política de Arturo Frondizi y luego recibió como contrapartida favores que devinieron en emprendimientos económicos.<sup>11</sup>

Después de 1955 Díaz se mueve en el plano internacional formando parte de una sociedad que agrupaba a los noticieros hispano-luso-americanos, llamada PAINT. Allí **Sucesos** comienza a trabajar, entre otros, con el NO-DO español, el Settimana INCOM italiano y la BBC británica. Esa internacionalización exige y permite incorporar al precario equipamiento que la empresa no renovaba desde 1946, nuevas cámaras alemanas con sonido magnético.

Finalizando los años '60 el cierre de **Sucesos** era previsible. El género estaba fuertemente afectado por la competencia que implicaban los noticieros televisivos, así como por la falta de subsidios estatales y la inexistencia de una obligatoriedad de exhibición. Así en 1972 Ángel Díaz decide abandonar la empresa, aunque el personal continúa realizando el noticiero en forma de cooperativa hasta 1978.

Según los relatos de Tadeo Bortnowski (cameraman, subdirector y director artístico del noticiero) en 1972 Ángel Díaz vendió los negativos de más de 1700

---

<sup>11</sup> El 19 de noviembre de 1964 según el Dictamen de Mayoría de la Cámara de Diputados se aprueba el informe de la Comisión Especial Investigadora sobre Petróleo, en el que figuran los siguientes puntos:

4º- La tramitación y negociaciones de los contratos se desarrollaron en un marco de profunda inmoralidad y corrupción. A este respecto esta comisión ha comprobado los siguientes hechos:

a) Las personas que han intervenido en las negociaciones de los contratos como intermediarios, tales como Luis Ignacio Peralta Ramos, Antonio Angel Díaz, Moisés Konstantinovsky, Víctor Madanes y Rolando Lagomarsino fueron verdaderos gestores influyentes, según surge de los capítulos correspondientes del informe de esta comisión. Ellas aparecen vinculadas directa y personalmente al doctor Arturo Frondizi y al señor Rogelio Frigerio, por numerosos actos entre éstos, haber servido de gestores electorales de ambos para lograr el apoyo de otras fuerzas cívicas y por haber contribuido, de una u otra manera, a sostener la campaña proselitista del partido que lo llevara como candidato a la presidencia de la República;

(...)

c) El señor Antonio Angel Díaz –propietario de Sucesos Argentinos– resultó beneficiario de una comisión del seis por ciento (6%) de las ganancias netas de la compañía Southeastern Drilling Co., cuyo monto, de acuerdo con su oferta de venta anticipada de derechos, asciende a la cantidad de seiscientos mil dólares (600.000 dólares) lo que en moneda nacional representaría unos ochenta y cuatro millones de pesos (\$ 84.000.000).

Por toro lado Irene Marrone asegura que Diaz recibió una gran ayuda de Frondizi para hacer realidad el proyecto internacional PAINT (este tema se estudia en el libro que compila la investigadora y será publicado en septiembre 2006: *Persiguiendo imágenes. El noticiero cinematográfico, la memoria y la Historia. Argentina 1930/60*)

noticiarios en una subasta a una productora norteamericana<sup>12</sup>. El material de descarte quedó en Argentina y lo compró el Estado (la iniciativa fue de Carlos Lacoste y Osvaldo Cacciattore) durante la última dictadura militar.<sup>13</sup>

Finalmente es importante señalar que **Sucesos Argentinos** aportó un material muy rico al patrimonio cultural audiovisual que aún no ha sido clasificado ni estudiado en profundidad. Sus operadores registraron las imágenes manteniendo un estándar de calidad y lograron hacer notas tanto de eventos preparados o situaciones reconstruidas, como de sucesos imprevistos a los que acudían munidos de sus cámaras. El noticiero fue, además, una reconocida escuela de periodistas dedicados a los medios audiovisuales, ya que allí hicieron sus primeros pasos los profesionales que luego nutrieron, entre otras cosas, los noticieros televisivos.<sup>14</sup>

A continuación se analizarán brevemente algunos elementos característicos utilizados para construir las bandas de imagen y sonido de **Sucesos Argentinos**, haciendo especial hincapié en las formas de representar el Estado en el período del peronismo clásico.

## Las formas de representación

En el intento de comenzar una investigación sobre el material fílmico que ofrece **Sucesos Argentinos**, es posible advertir que la confección de este

---

<sup>12</sup> Otras versiones dicen que los compro una agencia estatal norteamericana

<sup>13</sup> Se dijo que lo compraron por 2 millones de dólares. El material fue hallado por los funcionarios del gobierno de Alfonsín en la Secretaría de Información Pública de la Nación. Una parte fue entregada al Archivo General de la Nación y otra al Museo del Cine, aunque no es posible saber si se trata de la totalidad del material comprado.

<sup>14</sup> El periodista Modesto Guerrero emprendió una búsqueda de las actividades que desarrollaron algunos de los técnicos y periodistas después de su paso como aprendices por **Sucesos**. De su extenso listado se destaca Alipio Casanovas que fue el primer director del noticiero argentino televisivo de canal 7, Roberto Alegri llegó a la jefatura de noticias de canal 13, Alfredo Manesi fue jefe de cámaras del canal 13 y Reynaldo Peralta se convirtió en un importante realizador de documentales, comerciales y programas para la TV de Argentina y Chile. Entre los que se fueron al exterior, José Mignone es director de fotografía en Hollywood, José Luis Galindo es productor de documentales y cortos comerciales en Madrid, Edmundo Bielawski es director y operador en Brasil e Inglaterra, Héctor Romay pasó a ser dueño del canal 4 de Montevideo y Leonardo Henrichsen trascendió por la filmación de su propia muerte en el marco de un motín militar en Chile en junio de 1973.

noticiero presenta algunas características generales que se respetan a lo largo de su desarrollo, aunque pueden observarse ciertas modalizaciones de las mismas en distintos períodos. En ese sentido, cabe destacar los recursos utilizados para sostener la construcción espacial y temporal de las notas, estructura que otorga la carga ideológica básica del relato.

Las notas cuentan con planos generales de situación que proveen al espectador de una referencialidad espacial, para luego pasar a una fragmentación de planos en donde predomina una actitud descriptiva. Dicha factura se realiza en función de subrayar la denotación que apuntala la idea de objetividad.

La fragmentación a la que se hace referencia se confecciona en base a planos medios, que en algunas oportunidades se realizan a corta distancia para otorgar mayor importancia al objeto, persona o espacio que se quiere presentar. Son escasos los primeros planos, generalmente utilizados en el cine para la construcción de subjetividades (personajes, emociones, etc.).

La mayor parte de las veces las tomas son frontales y fijas, aunque algunos pocos planos presentan angulaciones de cámara o picados y contrapicados. El rechazo por una retórica visual modernista se pone en función de acentuar un discurso realista.

Sin embargo, el montaje de estos planos no siempre respeta la continuidad espacial (continuidad de miradas, o en eje, por ejemplo), sino que los planos están unidos de una manera que en el marco del cine clásico, parece arbitraria. De todos modos este montaje visual se ve neutralizado por la voz over que proporciona la necesaria continuidad narrativa como para organizar y dar sentido a la noticia.

Por otro lado, la voz over que se instala en un discurso afirmativo del orden hegemónico es profesionalmente solemne y neutra, para subrayar la idea de eficiencia. Según Bill Nichols (1997) el modo expositivo, característico de la etapa fundacional del documental, se dirige directamente al espectador con una voz desencarnada, exterior al mundo representado en el documental y con autoridad epistémica. El enunciador deja poco espacio para la ambigüedad, para la contradicción o para la pluralidad de textos. Estas voces se caracterizan por poner

en funcionamiento una retórica persuasiva, que les facilita establecer juicios de valor sobre la realidad que presentan. Los demás elementos del filme se subordinan a sus argumentaciones, incluyendo las imágenes que operan a modo de ilustración. (Weinrichter 2004)

Por lo general el texto oral funciona como un texto propagandístico, su principio constructivo son las estrategias de persuasión, cuyos procedimientos no sólo tienden a difundir, sino a influir en el comportamiento del espectador, especialmente a partir de la redundancia de imagen y sonido, la repetición y obviedad de lo emitido por las distintas bandas, y la aplicación de las tres reglas básicas: claridad, sencillez y homogeneidad.

De esta manera, es posible observar que todos los recursos mencionados se ponen en marcha con el fin de enfatizar la idea de objetividad, ocultando todos los rastros de parcialidad (por ejemplo, se evita el uso de planos subjetivos y de frases construidas en primera persona). Tanto las imágenes como el sonido privilegian la descripción, relegando la emotividad al tipo de música extradiegética<sup>15</sup> que da un marco dramático a cada nota y también a los remates de algunas notas con contenidos humorísticos o situaciones afectivas. Por ejemplo la nota sobre la inauguración del monumento a la seguridad y el festejo de la fábrica Cemento San Martín por cumplir un año de trabajo sin accidentes, se desarrolla describiendo los actos públicos, discursos y sucesos hasta que en el remate final se ve un plano muy cercano de la esposa de uno de los obreros (condecorado por haber salvado una vida) dándole un “beso cariñoso” como recompensa.

Durante el peronismo se acrecientan las imágenes que proponen una identificación emocional intercaladas con la propaganda política, por ejemplo en el No. 767 de 1953 se puede apreciar la nota “Juntos, otra vez !” donde se anuncia la llegada del trasatlántico Salta con inmigrantes italianos “gracias al convenio del gobierno con el Comité Intergubernamental de Migraciones Europeas“. Al cartel

---

<sup>15</sup> Es extradiegética cuando no se presenta la fuente que produce la música y no forma parte del conflicto que se juega en la imagen.

“Perón cumple” le siguen 11 primerísimos planos de rostros infantiles y adultos, llorando, besándose, abrazándose desordenadamente.

La construcción temporal de las noticias / relatos obedece a un formato tradicional que se inaugura en el noticiario mudo argentino, por el cual el hecho que se anuncia se concibe como solución a un problema generado en el pasado. Es decir que el pasado se asocia al problema o conflicto y el presente a la solución o conciliación. Dicha construcción temporal permanente, cobra mayor fuerza durante el peronismo, con el objetivo de difundir la idea de momento fundacional que promovía el gobierno.

De todas maneras, en términos generales se connota el pasado cercano por medio de adjetivos que evidencian conflictividad o directamente situaciones oprobiosas, mientras el pasado lejano se construye como un tiempo mítico, ideal y ejemplar.

Otra característica que se mantiene a lo largo de los años reside en que las acciones del sujeto / protagonista de la noticia se vinculan directamente con los intereses de la Nación o la Patria, dejando de ser un sujeto individual para pasar a ser un sujeto colectivo. De la misma manera el conflicto, problema o solución individual toma mayor estatuto y pasa a formar parte de la esfera pública.

Según lo expresado en este breve análisis formal, parece obvio que **Sucesos Argentinos** no escapa a una constante del género a nivel internacional, por lo que se puede considerar que operó como vocero de los distintos gobiernos civiles y militares que se sucedieron a lo largo de su existencia. En ese sentido la voz over se identifica con la del enunciador para concretar la propaganda y ejercer un didactismo basado en la redundancia descriptiva. En los años del peronismo la voz de Eduardo Rudy fue identificada como la voz del gobierno, que aseveraba y aconsejaba a través de los noticieros, de diversos documentales y películas de ficción<sup>16</sup>. En este caso la voz over dejó de lado su neutralidad y se transformó en una voz que tomó la carnalidad de un actor conocido por el público, a quien se podían adjudicar los textos.

---

<sup>16</sup> **Captura recomendada, Camino al Crimen y Nuestro Hogar 2do. Plan Quinquenal**, entre otros

Por otro lado, en dicho período la propaganda del partido gobernante fue más ostentosa ya que se agregaron a las imágenes habituales de los líderes políticos, las de carteles con sus nombres o del partido gobernante. El discurso oral insistió en mencionar los planes quinquenales y vincular todas las obras de gobierno a la voluntad del Presidente. Es decir que más que obras de gobierno, se transformaban en obras que Perón le daba a la sociedad. Por ejemplo en el No. 774 (1953/4) frente a una inauguración del Club Estudiantil de la UES, el relator dice "...esto demuestra la preocupación del General para brindar a la juventud ...".

En realidad los funcionarios del Estado aparecen en todas las épocas como un conjunto separado de la sociedad, un conjunto que ejecuta acciones en beneficio de la sociedad. Durante el peronismo esto se acentúa, ya que en las notas se muestra que frente a los conflictos de todo orden que existían, las soluciones del Estado/gobierno aparecen a la manera de un Deus ex Machina, sin especificar el desarrollo de procesos, ni la participación de diversos factores. De una manera casi mágica el Estado resuelve sin mediar ningún tipo de causalidad.

Esta forma de entender la realidad hace que no sea posible presentar notas en las que se desarrollen conflictos sociales en tiempo presente. Derrocado el peronismo el noticiero comienza a mostrar la conflictividad social, por ejemplo a partir de las imágenes del bombardeo a Plaza de Mayo en 1955 y también de las manifestaciones más o menos violentas que se suceden. El No.1065 presenta una nota sobre los actos del 1º. de mayo en el marco del gobierno de Frondizi. La nota tiene dos partes, en la primera se ve la acción de "grupos que pretenden realizar un acto en una zona vedada" y son reprimidos por carros hidrantes de la policía. Las imágenes son muy fragmentadas y sombrías, a ellas se sobreimprime una música inquietante. En la segunda parte la música disminuye su ritmo y la voz dice que "este no es el panorama real de la celebración", a partir de allí imágenes luminosas presentan la conducta ejemplar de una marcha de militantes que cargan pancartas del Partido Socialista, ya que "estos ciudadanos demuestran una vez más su cultura cívica y su espíritu democrático".

La representación del Estado en los noticieros está dada por la presencia de los funcionarios y las instituciones en las que trabajan. Como se dijo, antes del

peronismo se ve una mayor tendencia a mostrarlos en planos separados del resto de la sociedad o al menos a una distancia amplia. Por ejemplo en el No. 253 se ve al Presidente Ramírez visitando la ciudad de Concordia. Los planos lo muestran generalmente junto a las demás autoridades, ubicado en un plano elevado respecto de la gente que lo despide o lo recibe. De esa manera las reglas de continuidad hacen que el público sea tomado con cámaras en picado que pronuncian la sensación de muchedumbre anónima. Incluso en los planos generales que muestran a una multitud que lo recibe es posible observar una clara diferenciación espacial para los funcionarios. Luego en otra nota del mismo noticiero Ramírez concurre al Hipódromo en “carroza de gala” y ocupa el palco oficial en el nivel superior de la locación.

A partir del peronismo este diseño espacial cambia, mezclando planos donde los funcionarios están próximos a la gente o en locaciones pequeñas que permiten maniobrar la cámara para acortar las distancias. En el No. 693 de 1952 se ve la inauguración del Autódromo 17 de Octubre donde Perón saluda a todos los corredores y se sienta junto a su esposa en unas plateas que no parecen estar separadas de las demás. La cámara los toma lateralmente y consigue que muchos espectadores entren en el mismo plano y en el mismo nivel espacial.

En todos los números del noticiero los altos funcionarios del Estado, especialmente el Presidente de la Nación, es mostrado en situaciones protocolares o sociales altamente formales, haciendo hincapié en sus palabras señeras. Por ejemplo la nota mencionada sobre Ramírez en Concordia se remata con la voz over que recita las palabras del Presidente “...cuna de una raza de luchadores que inspiraron su ideal de libertad...”. En el caso de Frondizi se escucha su propia voz en el remate, gracias a la incorporación del sonido directo, recitando un fragmento de algún discurso.

Esta imagen del Presidente y su esposa se matiza durante el peronismo, registrando importantes cambios. Se incluyen acciones que están fuera de todo protocolo resaltando sus gustos y emociones. Así en la inauguración del Autódromo 17 de Octubre, Perón se ocupa de bajar la bandera de largada de la carrera de autos y en la nueva casa de la UES, rama femenina, departe sonriente

rodeado de un grupo de mujeres que lo acompañan en toda la visita. De todos modos se mantiene el remate dado por la palabra ejemplar del Presidente, pero con una frase en primera persona para resaltar su subjetividad: “Yo quiero, dijo Perón, que esta casa....”

Este recurso dramático se vincula a las imágenes que ya se mencionaron, en las que se puede apreciar la emotividad de la gente, otorgando un suplemento narrativo a la noticia. Le permite al espectador saber lo que sucedió, pero además inmiscuirse con el sentimiento de esos individuos en relación con los hechos.

Más adelante, las notas al Presidente Frondizi carecen de estos recursos dramáticos, pero son muy extensas e igualmente elogiosas. En el No. 1051 se difunde la visita que hizo a Washington junto a su mujer. Ambos son mostrados exclusivamente en situaciones protocolares, pero combinando las normas con la sonrisa. En ellas Frondizi ocupa el centro de la acción, mientras la voz over pronuncia frases grandilocuentes, subrayando la “imponente bienvenida” de que fue objeto, así como el haber sido “aclamado” por el Congreso norteamericano donde se asegura que su discurso fue el más importante desde que Churchill pronunciara el suyo en 1946.

### **Algunas primeras ideas para la investigación**

Como se observó, **Sucesos Argentinos** mantuvo a lo largo de los años, determinados patrones formales que vincularon al noticiero cinematográfico con el periodismo gráfico. El modelo clásico de narración cinematográfica le permite reafirmar su vocación por presentar las notas como parte de un discurso objetivo que da a ver la realidad.

Por otro lado, existió una cierta uniformidad para operar en el mundo de la política y para representar al Estado y sus funcionarios, aunque en las distintas épocas se acentúen algunos en detrimento de otros. Durante el peronismo es quizá el momento donde son mayores las innovaciones, destacándose por un lado una propagandización más ostensible de las propuestas políticas y las obras de

gobierno, así como de las figuras del Presidente y su esposa; por el otro, una explotación de la dramatización que favorece la identificación afectiva.

Ahora bien, a la hora de investigar estos materiales fílmicos surgen variadas preguntas que cuestionan la forma de abordarlos, de agruparlos, de desagregarlos, de entenderlos.

¿Qué se puede buscar en ellos? ¿Tiene sentido seguir subrayando o dando ejemplos de cómo se ven y se oyen las marcas del discurso estatal? ¿Existe la posibilidad de estudiarlos como obras cinematográficas, en cualquiera de sus aspectos?

Para empezar, sería necesario preguntarse si dentro de las características generales mencionadas es posible reconocer sólo particularidades especiales en relación con los distintos períodos políticos que atravesó la Argentina entre 1938 y 1972, o si es pertinente proponer una periodización que responda a otro eje.

Una hipótesis que parece plausible es que la periodización debe atender tanto a la impronta de los diferentes gobiernos como a la inclusión de innovaciones tecnológicas (por ejemplo, las cámaras con sonido directo) y al impacto de la narratividad del noticiero televisivo, en la versión cinematográfica.

Además, dicha periodización debería contemplar las influencias recíprocas de las experiencias internacionales del género, ya que el intercambio de materiales era intenso y permanente. Específicamente es necesario contemplar las vinculaciones con experiencias innovadoras como la emprendida a partir de 1959 por los noticieros producidos por el ICAIC en Cuba.

Luego, con respecto al análisis concreto de las piezas surgen otras preguntas. Por ejemplo si es pertinente el frecuente abordaje de las notas de **Sucesos** como si fueran documentales cortos producidos por el Estado o por una empresa que ejecuta la voluntad del Estado. Si así fuera, habría que plantearse cuál sería el objetivo de diversificar la propaganda política.

Este cuestionamiento hace necesario recordar la carga de temporalidad que conlleva el noticiero, instalando en la sociedad una agenda que define la actualidad política. En ella se imbrican hechos ligados a los partidos y las

instituciones, pero también a la sociabilidad y el deporte, conformando un texto cuyos sentidos parecen amalgamarse.

El principio constructivo de la fragmentación y la diversidad temática de los noticieros cinematográficos proponen una percepción muy matizada de la realidad, que se le impone a todos los espectadores por igual de manera uniforme, a diferencia de la prensa gráfica que permite leer algunas notas y otras no, eligiendo el recorrido a realizar. Esa característica del soporte tecnológico, también puede ser entendida como una propuesta didáctica acerca del concepto de realidad, en donde se privilegia la esfera de lo público y lo colectivo, incorporando además la importancia de los hechos “menores”, adjudicados a individuos anónimos, así como los elementos humorísticos y las expresiones artísticas.

Desde esta perspectiva entonces, sería necesario analizar los números de los noticieros como piezas únicas, sin desagregar temáticas. El noticiero nos estaría trayendo un conjunto de ideas en las que se podrían rastrear las formas de representar ciertas matrices culturales, más que determinados hechos puntuales.

No es posible realizar un estudio de recepción sobre estas piezas porque no existe ninguna fuente para ello<sup>17</sup>, pero es posible conjeturar acerca de los objetivos que perseguían los productores y sus mentores en cada período. En términos generales las herramientas y procedimientos utilizados son puestos en juego para reforzar y legitimar el poder del Estado. Pero ¿Cómo entendieron esto las distintas empresas y funcionarios que encargaban los trabajos? ¿Qué elementos parecían legitimadores para unos y para otros?

Estas preguntas toman relevancia si pensamos que desde las instancias de poder se apuesta a la construcción de un capital simbólico, que otorgue identidad política a la sociedad. Así el ejercicio del poder político pasa de alguna manera por consolidar ese capital que puede funcionar como eficaz dispositivo de control social. Esta realidad era evidente en Estados Unidos, Europa y Rusia cuando surge el noticiero sonoro argentino, pero en el ámbito local recién fue bien comprendida por el peronismo, que puso en marcha una moderna política

---

<sup>17</sup> No se cobraba entrada para verlos por lo que no hay tablas de recaudaciones, tampoco existen reseñas críticas, ni registros de que Número de noticiero acompañaba a cada película.

comunicacional, en el intento de impregnar a la sociedad de imágenes, palabras, gestos y modismos, sintetizando sus postulados y jerarquizándolos para otorgarles un grado mayor de verdad.

A partir de allí el universo de la política se nutre y regenera difundiendo y creando imágenes cinematográficas y televisivas. En relación con el primer soporte, el cine militante de los '60 adquiere un protagonismo mayor, mientras los noticieros ven extinguirse su poder, porque encuentran un lugar ideal en el formato televisivo, con su fuerte carga de inmediatez. A partir de allí el noticiero emitido por el canal estatal retoma algunas de las características descritas en este trabajo.

Por ahora, los escasos trabajos realizados sobre **Sucesos Argentinos** (o sobre otros noticieros cinematográficos) provienen de investigadores especializados en ciencias sociales que estudian notas sobre determinados ejes temáticos e insisten en mostrar las coincidencias y contradicciones existentes entre los hechos reales y los representados, entre los discursos propagandísticos y los objetivos de poder de los distintos gobiernos. Los resultados son interesantes para ilustrar los diferentes discursos políticos y formas de operativizar la propaganda.

El material que ofrece **Sucesos Argentinos** no parece tener interés para los investigadores del ámbito cinematográfico, quizá porque la preponderancia de la palabra determina que el estudio se vuelque a un análisis del discurso oral. Sin embargo las imágenes, la música, la locución y la portada de **Sucesos** fueron una parte sustancial del espectáculo cinematográfico (tanto en términos productivos como para la recepción) y trascendieron en ese sentido.

Por eso este trabajo plantea las dificultades de hallar un abordaje que evite reduplicar los obvios discursos del noticiero, que proponga una vía para jerarquizarlos en su calidad de películas y de hecho cultural.

## Bibliografía

- Di Núbila, Domingo  
1998 *La época de oro. Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero
- Marrone, Irene  
2003 *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires : Siglos, AGN.
- Marrone, Irene, Marcela Fanco  
2004 “El modelo cinematográfico y el documental institucional en la Segunda Posguerra. Un caso de: La representación de las políticas sociales y de género en España y la Argentina”, en [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com) No. 9
- Marrone, Irene, Mercedes Moyano Walter  
2005. “La propaganda oficial sobre la inmigración durante el peronismo. 1946-1955”, *Prohistoria*. Año IX, Número 9. Buenos Aires
- 2004b . “La filmografía documental del peronismo”, *Revista de Cine* N°3 del Instituto de Artes y del Espectáculo “Dr. Raúl H.Castagnino”, Universidad de Buenos Aires, Volumen 3, pp. 52- 57
- 2004 a “Actores y escenarios rurales en el Noticiero Bonaerense. 1948/1958”, *Mundo Agrario*, Universidad de La Plata. No. 11,
- Paranaguá, Paulo Antonio (Coordinador)  
2003 *Cine Documental en América Latina*, Madrid : Cátedra
- Rose, Ernest D.  
1976 “El noticiero en las pantallas norteamericanas”, en D.E. Staples (Comp.) *Antología del cine norteamericano*, Buenos Aires : Marymar.
- Wolf Sergio  
1997 “Modos de representación en el noticiero Sucesos argentinos”, informe presentado al Fondo Nacional de las Artes, mimeo.