

El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión María Florencia Luchetti¹

Introducción

Los estudios sobre cine en Argentina constituyen un campo de estudios emergente e interdisciplinar. Desde principios de los años 90 la producción académica se ha ido consolidando y ganando espacio frente a la literatura ensayística. No obstante, estamos aún frente a un campo heterogéneo y fragmentado que necesita revitalizar sus propuestas teóricas y metodológicas e incentivar los debates e intercambios (Kriger 2011 2010a 2010b, Tranchini 2010, Ciancio 2013 2014).

En cuanto al cine documental o de no ficción, en los últimos años se han incrementado los estudios que han centrado sus reflexiones en la dilucidación de su estatuto frente al cine de ficción y se ha forjado un consenso que establece el surgimiento del cine documental argentino en la segunda mitad de la década del 50 (Wolf 1993 1997, Bernini 2001 2007, Getino y Velleggia 2002, España 2005, Lusnich y Piedras 2009, Piedras 2010, Campo 2012 2015). En este consenso estaría operando una doble asimilación: por un lado, el cine documental tiende a vincularse con el cine (de cambio) político y/o social; por el otro, el cine documental tiende a identificarse con el cine independiente y/o autónomo (o de autor)².

De este modo, salvo contadas excepciones, el noticiario cinematográfico y los documentales clásicos o institucionales han sido excluidos de las discusiones más importantes de este campo de estudios, considerándolos, a lo sumo, antecedentes remotos del documental. Las variables tomadas en consideración para rechazar la pertenencia de estas producciones al campo de la producción documental versan sobre sus faltas o carencias (falta de calidad artística y de experimentación, de independencia, de un punto de vista – debido a la pretensión de neutralidad) o remiten a consideraciones de índole ideológica (promoción de un discurso dominante y de actitudes comunicacionales pasivas en el espectador). De tal forma, muchas veces se retoman definiciones y periodizaciones que fueron concebidas por agentes que luchaban por intervenir en el campo cinematográfico, sin que una adecuada investigación empírica permita revisarlas (Kriger 2010a 2010b 2011).

¹ Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, C1114AAD Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

² Para la producción cortometrajista y el período silente, ver Marrone (2003) Mell (2012) y Cuarterolo (2013).

El noticiario cinematográfico sonoro se editó regularmente en Argentina por más de treinta años (1938-1973). Producido por empresas publicitarias y cinematográficas de propiedad privada, sus realizadores supieron adaptarse a los diversos gobiernos, combinando sus intereses privados con los requerimientos estatales. El corolario fue un producto heterogéneo, en el que se noticieraron aquellos sucesos del vasto acontecer de lo real susceptibles de redituar retornos económicos directos e indirectos, fortalecer la posición de las empresas productoras en los campos periodístico y cinematográfico y, de modo más general, contribuir a la elaboración y sostenimiento de un discurso hegemónico.

El presente artículo es una síntesis de un capítulo de mi tesis de doctorado (Luchetti 2014) y su objetivo es analizar las principales producciones académicas sobre el noticiario cinematográfico producido en Argentina e identificar las fortalezas y debilidades de cada enfoque con vistas a diseñar una perspectiva teórico-metodológica idónea para investigar al noticiario cinematográfico desde el campo disciplinar de la sociología de la cultura. Construir al noticiario cinematográfico como un objeto de investigación sociológico supone considerarlo como una producción cultural compleja y heterogénea y ello, a su vez, exige no perder de vista la historicidad de las prácticas sociales, económicas, políticas y culturales de las cuales es resultado.

En el primer apartado se reseñan y examinan las contribuciones de índole historiográfica, en tanto que en el segundo y tercero se presentan y discuten las argumentaciones de naturaleza teórica que se han realizado desde distintas perspectivas de estudio. En la sección final se formula una propuesta conceptual y metodológica que procura integrar las perspectivas semiótica, sociohistórica y el análisis fílmico con la sociología de la cultura.

1. El noticiario cinematográfico producido en Argentina: algunas cuestiones historiográficas

Para comenzar, es preciso reponer algunas coordenadas históricas a fin de poder avanzar en la reflexión teórica. No es objetivo de este trabajo reconstruir la historia de las producciones noticiosas, sino establecer un panorama del estado del conocimiento sobre el noticiario cinematográfico producido en Argentina. Como se verá, el mismo es fragmentario, incompleto y, en ocasiones, contradictorio. Ante la disparidad encontrada en la elaboración de los datos por parte de los investigadores, la información aportada por cada uno se presenta y sistematiza en un cuadro al final del artículo. Se ha optado por resaltar las discrepancias en esas informaciones porque ese es, precisamente, el estado actual del conocimiento sobre el tema, y marca lo mucho que resta por hacer³.

Asimismo, es necesario advertir que la fase más estudiada es aquella que corresponde a la institucionalización del noticiario cinema-

³ Ver Anexo documental I - El noticiario cinematográfico producido en Argentina.

tográfico argentino, especialmente los años correspondientes a los gobiernos peronistas 1946-1955, siendo aún insuficiente el conocimiento sobre su surgimiento y ocaso. Esta situación, motivada en gran medida por la escasez de material y por la dificultosa accesibilidad a los archivos, contribuye a dar relevancia a ciertas características formales, productivas, temáticas y estilísticas que, siendo específicas de un período, tienden a generalizarse y a volverse variables de análisis más o menos rígidas, perdiéndose de vista los matices y riquezas de estas producciones audiovisuales y obstaculizando la acabada comprensión de esta experiencia cultural.

Particularmente, la preeminencia en el análisis de los rasgos estandarizados obtura la posibilidad de percibir otros atributos, cruces y variaciones en las etapas de formación y declive que resultan productivos para la comprensión del noticiario cinematográfico como una producción cultural heterogénea nutrida de otras experiencias cinematográficas y culturales: la prensa gráfica y el periodismo en general, el documental, el cine de ficción, la publicidad y la televisión, entre otros. Por este motivo, tomar en consideración las contribuciones historiográficas y evidenciar sus parcialidades permite no sólo mostrar los focos de interés para futuras investigaciones, sino también arrojar luz sobre las conceptualizaciones propuestas por los estudios teóricos, en tanto ayuda a discernir sus fortalezas y puntos débiles y a poner en discusión sus aportes.

A modo de contextualización de las particularidades del caso argentino, recordemos que hacia 1910 se estabilizan los rasgos del género. La primera década del siglo XX vio llenar las salas de cine de las capitales más importantes del mundo con ediciones semanales y bisemanales y en 1911 los noticiarios podían verse en catorce países. Las guerras mundiales produjeron modificaciones temáticas y formales, logrando su apogeo en el período de entreguerras. Hacia la década del 30 se consolidan los noticiarios cinematográficos más importantes, agrupados en cinco empresas, surgidas de la asociación entre las grandes cadenas periodísticas norteamericanas y las productoras cinematográficas. Con el surgimiento de la televisión en la década del 50 comienza el declive del noticiario (Barnouw 1998 [1974], Paz y Montero 1999, Paz y Sánchez 1999, Tranche y Sánchez Biosca 2001, Marrone y Moyano Walker 2006, Kriger 2009a).

La mayoría de los autores analizados traza un compendio de ese proceso histórico general dentro del cual se sitúa la experiencia argentina y, la más de las veces, ese marco histórico funciona como sucedáneo de una adecuada investigación empírica. Un indicador del escaso interés que el noticiario cinematográfico ha despertado en los estudios sobre cine es el exiguo espacio dedicado a estas producciones en las voluminosas páginas que componen uno de los más ambiciosos proyectos dedicados al estudio de la cinematografía argentina (España 2000 2005). Allí Maranghello (2000a) dedica poco más de una página a la historia del noticiario cinematográfico, aludiendo someramente a la “intensa producción” de la década del 20 y a la aparición de *Crítica Sonora*

entre 1932 y 1934, un semanario vinculado al diario *Crítica* y realizado por Federico Valle, quien también se habría dedicado a la producción de *Film Valle* hasta el final de esa década⁴. Posteriormente comenta otra breve experiencia entre 1936 y 1937, a cargo de la empresa Alonso Film, y relata el origen del célebre *Sucesos Argentinos* en 1938. La historia posterior, más conocida, es retomada por casi todos los autores. A riesgo de repetirlo una vez más, es menester trazar las grandes líneas de ese devenir histórico.

La mención al trabajo de los pioneros Max Glücksmann y Federico Valle es recurrente en diversas antologías e historias del cine, sin embargo el estudio sistemático de sus realizaciones es llevado a cabo por Marrone (2003). La autora centra su investigación en los llamados documentales institucionales, cuyo insumo eran los “noticiarios, notas, noticias y documentales ‘naturales’”. Retomando las investigaciones de Di Núbila, reconstruye los primeros años del cine argentino, a través del análisis de las actividades de la “Casa de fotografías Lépage”, las “Variedades o Actualidades” de Max Glücksmann y la presentación de los primeros fragmentos de noticias organizados con la lógica de un noticiario. *Max Glücksmann Journal*, *Cinematografía de Max Glücksmann*, *Información Max Glücksmann* son los nombres con que fueron presentados desde 1915 estos “proto noticieros”. Luego de la Gran Guerra, sostiene Marrone, con las características del género ya definidas, llegó a las salas de cine en 1920 el primer noticiario argentino, el *Film Revista Valle*, que pudo verse a lo largo de toda la década⁵.

La Primera Guerra Mundial y, sobre todo, la innovación sonora produjeron una presión y competencia cada vez mayores en el ámbito de la producción noticiosa. Allí encuentra Paranaguá (2003) una de las variables explicativas de la decadencia del *Film Revista Valle* – producido semanalmente entre 1921 y 1930 – y de la lentitud de la industria local por sobreponerse. De modo convergente, Marrone pone especial énfasis en el proceso de instalación de agencias norteamericanas que acompañó a la sonorización del cine, desplazando la labor de intermedio o representante del material extranjero que tenían los importadores locales.⁶ Sin embargo, junto a las consideraciones especí-

⁴ En otro texto, Maranghelli (2000b) menciona el estreno quincenal en varios cines de Buenos Aires de *Actualidades Sonoras Valle* para el período 1930-1932. Marrone (2003), por su parte, analiza los vínculos entre Federico Valle y Natalio Botana, director del *Diario Crítica*, sosteniendo que luego de la quiebra de *Cinematografía Valle* en 1930 Botana compró sus maquinarias y se dedicó a la filmación de *actualidades* como una tarea más dentro de la realización del periódico.

⁵ Si bien hay significativas continuidades entre las producciones noticiosas silentes y sonoras, la consolidación del cine sonoro en Argentina implicó una serie de importantes modificaciones, tanto a nivel de la producción como de la recepción, dentro de un proceso más amplio de industrialización de la comunicación y la cultura (Quiña y Luchetti 2008). Asimismo, Clara Kriger (2009a) señala la revolución que implica la aparición del sonido, primero, y luego del color, favoreciendo al género al proporcionarle un realismo mayor.

⁶ Como, por ejemplo, Max Glücksmann, aunque en este caso particular asume un mayor poder explicativo de su decadencia económica la crisis mundial de 1929.

ficas del campo cinematográfico, agrega variables contextuales como el golpe de Estado de 1930 y el impacto de la crisis económica mundial, que trazarían un panorama de proscripción y escasez de recursos⁷.

La adaptación al sonoro se logró hacia fines de la década, en un período de auge de la prensa filmada a nivel mundial, por iniciativa de empresas de publicidad, de grandes estudios cinematográficos o de empresas que intentan combinar ambas actividades. De este modo surgieron *Sucesos Argentinos* (Antonio Ángel Díaz, 1938-1972; Cooperativa Ltda., 1973-1981), *Noticiario Panamericano* (Argentina Sono Film, 1940-1973) y *Noticiario Argentino Emelco-Sucesos de las Américas* (Emelco, 1943-1948) (Paranaguá 2003)⁸.

El noticiario producido por Emelco merece una consideración particular ya que los datos encontrados discrepan considerablemente. De una parte, Rosado (en España 2005) y Marrone y Moyano Walker (2006) mencionan la existencia del *Noticiario Argentina al Día* o *Noticiario Emelco*, respectivamente, a partir de 1937. Maranghello (2000a) sostiene que el noticiario *Sucesos de las Américas* reapareció en 1945 – producido por Emelco y distribuido por CADEC – después de haber editado escasos números desde 1942. Marrone y Moyano Walker (2006) también aluden a la existencia de *Sucesos de las Américas* pero situándolo entre 1944 y 1951 y Paranaguá afirma la existencia de *Noticiario Argentino Emelco-Sucesos de las Américas* entre los años 1943 y 1948⁹.

Queda aún por indagar la actividad desarrollada por Glücksmann en Uruguay, algunos datos al respecto pueden encontrarse en Pereira Coitiño (2009).

⁷ Destaca especialmente la instrumentación de la censura estatal en el mundo de la propaganda y la imposibilidad de seguir realizando propaganda institucional, debido a la merma en el gasto en publicidad que se operó tanto en las empresas privadas como en las instituciones estatales, gubernamentales y no gubernamentales (Marrone 2003, Marrone y Moyano Walker 2006).

⁸ Los años de producción de los noticiarios se consignan cuando se tiene suficiente información. En el caso de *Sucesos Argentinos* el período 1938-1972 es el más estudiado, en tanto para los años 1973-1981 se desconoce la continuidad de la producción a cargo de una cooperativa de trabajadores a la que Díaz dejó los equipos a cambio de no indemnizarlos. En el caso de *Noticiario Panamericano*, si bien todos los autores mencionan su ocaso en 1970, existe un número realizado con motivo del retorno de Juan Domingo Perón a la Argentina el 20 de junio de 1973. Se trata de un noticiario monográfico en colores. La realización de producciones monográficas, al modo de las revistas, fue uno de los modos de resistencia presentados por los noticiarios frente al avance de la televisión (Luchetti 2011).

⁹ Los datos presentados por Marrone y Moyano Walker (2006) surgen del análisis del material existente en el Archivo General de la Nación. Puesto que la institución carece de información detallada, el dato debe ser leído como una posibilidad, esto es: el noticiario habría existido, al menos, en esos años. Los aportados por Paranaguá parecen estar tomados de Gómez Rial (en España, 2005), quien muestra cómo la empresa de Löwe se destacó por haber sido la introductora en nuestro país del denominado *cine-propaganda* -antecedente del cine publicitario-, llegando a ser un referente en materia de publicidad en Argentina, Uruguay y Chile, y a participar en la creación y dirección de Canal 9 en la década del 60. En 1948, Lowé se radicó en Chile y continuó dedicándose a la publicidad cinematográfica, filmando 25 películas comerciales por mes, documentales y emitiendo un noticiario cada 15 días. Desde inicios de los años 40 y hasta

Especial atención merece la primera medida gubernamental tendiente a garantizar beneficios económicos para las empresas productoras de noticiarios. A fines de 1943 se dispuso la obligatoriedad de la exhibición de noticiarios argentinos en todas las funciones cinematográficas.

En virtud de esta medida *Sucesos Argentinos* obtuvo el 70% de las salas cinematográficas, en tanto el 30% restante quedó para *Noticiario Panamericano*¹⁰. En 1945, a causa del reclamo realizado por los exhibidores, se determinó la posibilidad de contratar libremente el noticiario a ser proyectado y el precio a pagar por el mismo, lo cual favoreció la competencia y el estímulo a la producción de cortometrajes. También se dispuso la prohibición de incluir publicidad en los noticiarios, la que sin embargo se mantuvo de modo indirecto o disimulado. La medida fue revisada en el primer gobierno peronista, cuando volvió a favorecerse a los productores (Maranghelo 2000a, Luchetti y Ramírez Llorens en Marrone y Moyano Walker 2007)¹¹.

Con el peronismo en el gobierno, además, surgieron nuevas producciones: *Reflejos Argentinos*, (Estudios San Miguel, 1946), *Noticiario Lumiton* (Estudios Lumiton, 1947), *Noticiario Bonaerense* (1948-1958) y *Semanario Argentino* (1952-1955). Respecto al primero, Maranghelo (2000a) refiere su aparición en mayo de 1947, explicando que, de modo semejante al *Noticiario Lumiton*, no pudo permanecer en actividad debido al funcionamiento oligopólico del mercado. Sin embargo, una publicidad de 1948 mencionaba su fundación en junio de 1946 y lo presentaba como el “único noticiario cinematográfico semanal peronista” (Luchetti y Ramírez Llorens 2007). El *Noticiario Bonaerense* fue la única experiencia argentina de producción estatal¹² y *Semanario Argentino*, también de clara orientación peronista, era dirigido por Alberto González y distribuido por Empresa de Películas Argentinas (EMPA).

Luego del golpe de Estado que en 1955 desplazó al peronismo del gobierno, Kurt Löwe fundó la empresa “Löwe Argentina S.A. Industrial, Comercial, de Cinematografía y Televisión” que reeditó, junto con los cortos comerciales, el noticiario. Además de *Argentina al día*, producía películas documentales y 125 cortos mensuales.¹³ En 1956, *Sucesos*

mediados de la década del 50, también desarrolló sus actividades en Uruguay (Paranaguá 2003, Rosado en España 2005, Pereira Coitiño 2009).

¹⁰ Un análisis sociológico de las vinculaciones entre el Estado y la industria cinematográfica en la década del 30 explica por qué las empresas privadas realizaban noticiarios de modo afín a los requerimientos estatales (Luchetti y Ramírez Llorens 2005).

¹¹ Para un análisis pormenorizado de la intervención estatal en materia cinematográfica durante el peronismo pueden verse, entre otros, Kriger (2005, 2009b) Gené (2005) y Girbal-Blacha (2003).

¹² Se trató de una singular experiencia desarrollada en el marco de la División de Cinematografía de la provincia de Buenos Aires, dependiente de la Subsecretaría de Información y situada en la órbita del Ministerio de Gobierno provincial (Marrone y Moyano Walker 2006, 2007).

¹³ Emelco Chilena siguió trabajando al mando de Federico Löwe, hermano de Kurt, y hacia mediados de la década del 60 fue comprada por la familia Edwards, propietaria del diario *El Mercurio*.

Argentinos se exhibía en más de 700 cines. Como parte de una estrategia comercial destinada a duplicar los ingresos económicos a través del subsidio indirecto, Antonio Ángel Díaz creó una segunda edición de *Sucesos Argentinos*: el *Noticiero de América*, que comenzó a exhibirse en marzo de ese año. También aparecieron el *Informativo Cinematográfico EPA* (Ediciones Periodísticas Argentinas) y *Actualidades Argentinas*. Existen algunas ediciones conjuntas de *Argentina al Día* y del *Informativo Cinematográfico EPA*, lo cual hace suponer que ambos pueden haber sido producidos por Löwe (Gómez Rial en España 2000, Marrone y Moyano Walker 2006).

La mayoría de las investigaciones cifran la explicación de la desaparición de los noticiarios cinematográficos argentinos en la quita de subsidios gubernamentales en 1966. Sin embargo, más allá de pequeñas modificaciones, la obligatoriedad de la exhibición fue una política gubernamental sostenida de modo prácticamente ininterrumpido entre 1943 y 1973, constituyéndose en uno de los principales instrumentos de financiación de los noticiarios cinematográficos (Luchetti 2011). Con la suspensión de esta medida fue muy difícil para los productores de noticiarios hacer frente a la televisión, que en el transcurso de la década del 60 se posicionó como medio de comunicación dominante. No obstante, *Noticario Panamericano* y *Sucesos Argentinos* editaron números en 1973 y 1981 respectivamente. Esto significa que el ocaso del noticario cinematográfico producido en Argentina atravesó un largo período que aún requiere ser investigado. Las semejanzas y diferencias temáticas, estilísticas, formales y productivas de esta etapa final respecto de los rasgos estandarizados mayormente estudiados, seguramente aportarán conocimientos válidos para una mejor comprensión no sólo del noticario cinematográfico, sino de las relaciones entre información, propaganda, política y cultura en Argentina.

2. La perspectiva semiótica

El trabajo de Wolf (1997) es una de las más pormenorizadas definiciones teóricas con que contamos para el caso argentino. Al sistematizar las dimensiones características del objeto de estudio contribuye a definir al noticario cinematográfico como un *género*. Por otra parte, muchas de sus proposiciones son retomadas por otras investigaciones, trazando así los núcleos centrales del abordaje sobre el noticario argentino. Allí encontramos también una serie de tensiones conceptuales y debates que aún tienen vigencia.

Centrado en una perspectiva formal y semiótica, la primer parte busca definir la especificidad del noticario cinematográfico a partir de la delimitación de las fronteras que lo separan tanto de la prensa gráfica como del documental cinematográfico. La segunda tiene por objetivo establecer una breve historia de *Sucesos Argentinos*, describir su estructura organizativa, temática y narrativa y analizar su iconografía y modos de representación en relación con la actividad industrial y la relación

campo-ciudad. Para ello elabora una tipología de noticias para cada uno de esos temas y un estudio de las narrativas visual y sonora. Los rasgos formales examinados permiten reconocer un modelo narrativo que se mantuvo estable a lo largo de los años¹⁴.

2.1 La especificidad del noticiario: entre el cine documental y la prensa gráfica

En cuanto a la especificidad de estas producciones, y al tipo de práctica social en las cuales se sitúa, Wolf examina sus antecedentes históricos (vistas y actualidades) y establece que el noticiario forma parte de la institución cine, sin que ello implique negar las similitudes que mantiene con la prensa gráfica.¹⁵ Seguidamente, compendia la experiencia internacional para argumentar que el modelo narrativo del noticiario cinematográfico se definió tempranamente (más allá de las diferencias existentes en cuanto a la sonorización, los movimientos de cámara y la narración compuesta de varias tomas).

Este posicionamiento del noticiario como equidistante del documental y de la prensa gráfica trae aparejado una serie de discusiones de cada uno de esos ámbitos, que se ven renovadas al considerar las características del género: en relación con el campo cinematográfico, la definición del documental y su diferenciación con el noticiario; en relación con el campo periodístico, el problema de la objetividad y la tensión entre propaganda e información.

En cuanto a la diferenciación entre el noticiario y el documental, Wolf sostiene que se trata de dos modalidades discursivas con ciertas semejanzas, basadas en la contemporaneidad de su producción.¹⁶ Las

¹⁴ Si bien la periodización definida por el autor remite a los años comprendidos entre 1938 y 1958, en el análisis empírico realizado predominan las notas correspondientes a noticiarios producidos durante los gobiernos peronistas. Esa situación, sumada al hecho de que su objetivo no es analizar la política de gobierno de cada etapa, sino el tipo de discurso elaborado por este género, pueden conducir al establecimiento de conclusiones generales sesgadas. La diferencia más notable en los distintos períodos históricos está dada por el contenido y la significación de las notas y por los actores sociales representados. Sin embargo, el predominio de notas relativas a un período histórico no invalida sus conclusiones en relación a los rasgos formales. Las novedades compositivas de los años 60 pueden ser pensadas como una adición de elementos novedosos a un modelo narrativo que mantuvo rasgos anteriores.

¹⁵ La diferenciación entre las vistas y las actualidades se basa en elementos formales (complejidad narrativa y modelos de representación) y periodísticos (criterios de noticiabilidad como la inmediatez, la actualidad y la imprevisibilidad).

¹⁶ Wolf (1997) sitúa el nacimiento de estas producciones entre mediados de los años 20 y principios de los 30 y agrupa esas semejanzas en tres ejes: 1- ambas dan cuenta de “hechos reales”, a partir de los cuales cada una construye su discurso, movilizando una serie de elementos retóricos, fija un criterio de verdad (una representación de la realidad) y establece un pacto de lectura ; 2- acercan al espectador realidades lejanas, ya sean distancias temporales, geográficas, culturales o políticas; 3- poseen carácter propagandístico, puesto que muchas veces la realidad es manipulada para lograr la adhesión de los receptores de esos discursos.

fronteras entre ambas producciones son analizadas a partir del establecimiento de dos dicotomías basadas en metáforas visuales: lo visible y lo invisible (remite al tipo de vinculación de cada una de esas producciones a los discursos dominantes) y superficie y profundidad (remite los modos hegemónicos de ver y representar el mundo).

Al ser un producto periodístico y estar regido por los criterios de noticiabilidad, el noticiario conforma “el campo de *lo visible*, de lo impuesto por el horizonte de expectativas de la época”. Retomando la perspectiva semiótica de Metz (1972 [1970]), sostiene que el noticiario construye su discurso retomando las ideas puestas en circulación por otros discursos sociales (políticos, estéticos, económicos, religiosos), que son, a su vez, expresados en otros medios y soportes (prensa, publicidad, radio, entre otros) y que “precisamente por expresar (...) lo aceptable en un momento histórico determinado, está condicionado por la censura implícita y explícita, impuesta por esos intereses dominantes”. En contraposición, el documental “no siempre está sometido al hecho de recoger y dar cuenta de los discursos sociales dominantes y en el caso que esto ocurra, no siempre debe soportar la acción de la censura”. (Wolf 1997, 6)¹⁷.

Asimismo, atendiendo a las condiciones de producción, los noticiarios serían una producción documental seriada y anónima (puesto que el autor y el productor coinciden y no existiría la marca autoral dada por la importancia del director para otro tipo de producciones), insertos en una estructura industrial de distribución masiva, y su formato y modelo de representación sería bastante homogéneo – lo cual lo convierte en una producción genérica con cierta independencia de las condiciones históricas y geográficas de producción.

En lo que se refiere a la producción anónima, el contrapunto de los noticiarios está dado no por la producción documental en general – puesto que existe una larga y significativa tradición documental *clásica* o *institucional* que reviste varias de las características descriptas por Wolf

¹⁷ Así planteadas las cosas, sería impensable la existencia de noticiarios cinematográficos contra-hegemónicos o no vinculados directamente con el orden dominante. Si bien la realidad argentina conoce sólo una tentativa medianamente plasmada de este tipo de producción – los *Contrainformes* de la *CGT de los Argentinos* –, cierto cine de intervención política de la década del 60 podría cuestionar en cierto punto la validez de la afirmación. Podemos mencionar algunas de esas experiencias de noticiarios *alternativos* o *emergentes* vinculados a proyectos políticos de transformación social, como por ejemplo los de la España republicana o realizaciones norteamericanas y cubanas. Entre las últimas es importante señalar el *Noticiario Periódico Hoy* y el *Noticiero Gráfico Sono Films* (1938), de la productora *Cuba Sono Films* (1938-1948) vinculada al Partido Comunista y proyectadas en circuitos alternativos de exhibición. Asimismo, se debe destacar el más conocido *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigido por Santiago Álvarez luego de la Revolución Cubana. Por último, resulta curiosa la convivencia en el texto de Wolf de un análisis apoyado en Metz, con esa concepción habitual de la censura como mera prohibición y, además, como si fuera posible que las producciones documentales escaparan al verosímil en tanto efecto de *corpus*, reducción de lo posible y procedimiento de naturalización del discurso.

para el noticiario – sino por un tipo de producción documental específica, el llamado documental *de autor*. Este último corresponde a un tipo de material caracterizado habitualmente por la experimentación formal y la búsqueda de un lenguaje apropiado para dar cuenta del particular punto de vista, el del *director*¹⁸. En lo relativo a las otras características mencionadas, con la implantación del cine sonoro y la consolidación de los grandes estudios, el sistema de géneros y el cine clásico en la década del 30, las condiciones de producción de toda la industria filmica revisten esas características, no sólo las del noticiario¹⁹.

La segunda metáfora construida por el autor, la dicotomía *superficie-profundidad*, le permite comparar el tratamiento dado a los contenidos. El tratamiento que el noticiario hace de los contenidos es acrítico, no cuestiona los valores establecidos, sino que, por el contrario, sostiene una concepción hegemónica del mundo. En términos enunciativos se afirma en certezas anónimas (dichas por nadie), intentando así ocultar la línea editorial tras una supuesta objetividad informativa y estableciendo un contrato de lectura específico con los espectadores, basado en la creencia. La noción de *superficie*, propuesta para caracterizar y sintetizar sus rasgos, designa un modo breve, simplista y fragmentario de presentar la realidad, quitándole sus elementos contextuales y explicativos. Por oposición, la *profundidad* del documental residiría en reconstruir el contexto de lo narrado, los diferentes ángulos de mirada sobre una problemática o personaje, buscando reponer así la totalidad del tema abordado e intentando lograr cierta unidad a partir de la realidad seleccionada. En lugar de la creencia, estas producciones incentivarían en el espectador la reflexión, a partir de la puesta en relación de las argumentaciones y perspectivas aportadas por el documental. Así, retomando a Renov, concluye que el noticiero es un documento pero no un documental.

Aquí debemos señalar que, nuevamente, se realiza una operación de sinonimia entre ciertos tipos de producción documental y la produc-

¹⁸ Si en principio esta diferenciación teórica podría resultar convincente, todavía falta mucho material empírico por analizar para juzgar su pertinencia. *La mujer puede y debe votar*, *Nuestro Hogar* o *Su obra de amor*, para exemplificar un tipo de documentales producidos en la década del 50 – los *docudramas* del peronismo –, reconocen en los créditos las marcas de producción cinematográfica habituales. Entre ellas se destaca la mención al director, quien solía ser, por otra parte, un reconocido director de ficción de la época (Kriger, 2009b). Si bien esto no alcanza para hacer de estas producciones un *documental de autor*, complejiza el modelo dicotómico propuesto por Wolf en el que se superponen la diferenciación entre *noticiario* y *documental* (derivada principalmente de las características del primero de ser *prensa filmada*, es decir, material periodístico) con esta otra distinción operativa entre el *noticiario* y el *documental de autor* (derivada fundamentalmente de la existencia de un punto de vista específico en la realización).

¹⁹ En relación a la homogeneidad del modelo de representación, que favorece la definición del noticiario como una producción genérica, debemos introducir un elemento de análisis que, aunque no podamos desarrollar, tampoco puede ser soslayado: la historicidad con la que debemos analizar nuestros objetos y que tensionan la propia definición teórica del género.

ción documental *tout court*. Además, la cuestión del tratamiento del material, el pacto de lectura construido y la problematización de la concepción del documental como *documento* o como *elaboración creativa* son trabajadas por Ortega (2005) y Plantinga (2011 [2009]) de un modo provechoso para una diferente consideración acerca de la tensión existente entre documental y noticiario. Estos autores explican que, junto a la acepción del documental que resalta su carácter de registro o testimonio – su *dimensión mimética* –, existe otra que destaca su trabajo de *elaboración* de la realidad – su *dimensión discursiva o comunicativa*.²⁰ En el marco de este debate, la contribución principal de la concepción del documental-como-práctica-discursiva radica en que insiste en el potencial del documental para producir sentidos sobre el mundo, es decir en su eficacia en la alteración o el mantenimiento de las ideas y sentimientos sobre la vida social. Si bien Ortega (2005) explica que la tradición documental vinculada a la práctica discursiva surge a partir de la oposición al cine hegemónico, la ficción, y a las *actualidades*, abriendo el camino hacia la generación de un cine diferente, asumimos que las producciones del modelo clásico también pueden incluirse en la definición, toda vez que no se limitan al mero registro de la realidad, sino que elaboran un discurso cuya característica es, precisamente, la realización de afirmaciones sobre el mundo y la promoción de una creencia por parte de los espectadores²¹. Tal como argumenta Plantinga, lo que finalmente hay que tomar en consideración cuando se habla de documental es que se trata de una representación verídica afirmada. Esta idea supone que el documental está hecho para ser considerado verídico, es decir que la acción comunicativa que promueve es la creencia por parte de los espectadores en que la misma es verdadera, confiable y/o exacta²².

De modo similar al análisis de los atributos que demarcan las fronteras entre el documental y el noticiario, sería pertinente procurar realizar semejantes esfuerzos para diferenciar la prensa gráfica de la prensa filmada. En este sentido, se debe mencionar que los *criterios de noticiabilidad*, uno de los ejes centrales tomados en consideración por el autor para el establecimiento de la especificidad del noticiario por oposición al documental, revisten características particulares en el caso que

²⁰ En el primer caso, sus orígenes se remontan a fines del siglo XIX con el comienzo del cine; en el segundo, a las décadas del 20 y del 30 del siglo XX, con la aparición de obras que se oponían al modelo clásico.

²¹ En este sentido, habría que considerar otra variable en la definición, a fin de mejorar la caracterización de las obras. Se trata de la tensión entre lo *dominante* y lo *alternativo*, en términos de Williams ([1977]), dimensiones que operan tanto desde lo formal como desde lo temático, donde la forma es inescindible del contenido.

²² Por lo tanto, esa confianza no se asienta tan solo en la actividad “subjetiva” de los receptores sino más bien en los recursos de realización cinematográficos. En todo caso, tales creencias y procedimientos de justificación y argumentación dependerán de técnicas, métodos y formas específicas, definidas de modo singular en cada sociedad y momento histórico determinados (Plantinga 2011 [2009]).

nos ocupa²³. De este modo, tal como destaca Wolf, se trabajaba con hechos predeterminados, con una agenda prevista, tendiendo a reducir la importancia de los eventos singulares e irrepetibles y, por tanto, el criterio de la *imprevisibilidad* no tenía mayor peso en la selección de las noticias cinematográficas²⁴. Del mismo modo, los criterios de *actualidad* e *inmediatez* son restringidos si se los compara con la prensa escrita o la radio, los medios de comunicación contemporáneos al surgimiento y apogeo del noticiario. Por lo tanto, habría que reconsiderar la pertinencia de que tales criterios, definidos de modo abstracto, sean un buen parámetro para evaluar la especificidad del noticiario²⁵.

Asimismo, hay otra serie de elementos derivados del hecho de compartir una zona común con la prensa gráfica que es necesario examinar. Se trata de la tensión entre propaganda e información y el problema de la objetividad. La tensión entre propaganda e información se vincula con la historia de la prensa, la conformación del campo periodístico y la definición de un valor específico: la objetividad²⁶. Algunas veces, el valor de esta objetividad, su historicidad y su función específica se pierden de vista, naturalizándose y por ende revistiéndose de una universalidad que dificulta el análisis adecuado de los fenómenos de la comunicación social. Como si la naturaleza de – en este caso – el noticiero fuese informar – agregamos: objetivamente – y la desviación o perversión de tal naturaleza fuese convertirse en medio de propaganda. Como si las condiciones de producción concretas de cada realidad fueran una mera anécdota o una ilustración de un proceso general²⁷.

²³ Recordemoslos sucintamente: *inmediatez* (definido como el estrecho lapso de tiempo transcurrido entre el hecho y su proyección), *actualidad* (implica el “interés público” o la vigencia de ese hecho) e *imprevisibilidad* (remite al carácter singular e irrepetible del suceso en cuestión).

²⁴ Un claro indicador de ello lo constituye la constante ausencia de datación precisa de las notas.

²⁵ Al mismo tiempo, entendemos necesaria una reconsideración de los factores que hicieron de esta producción tan original, un importante medio de producción de información, es decir, de *registro* y *construcción* de los sucesos históricos. Tal importancia se vincula, por supuesto, con la materia con la que trabaja: la imagen, pero su análisis escapa a los límites de este trabajo.

²⁶ La objetividad es un valor que define una de las dos lógicas que rigen al campo periodístico desde su misma constitución, en el siglo XIX. El principio de legitimación que se le corresponde es interno (el reconocimiento de los pares, otorgado a quienes asumen los valores del campo). Por oposición, la vertiente ligada al sensacionalismo, en vinculación con la búsqueda de “actualidad” y obtención de la primicia, se vincula al criterio de legitimidad externa (el reconocimiento de la audiencia), que se expresa en las cifras de ventas, consagrando la lógica comercial (Bourdieu 1997).

²⁷ Respecto de la tensión entre la función informativa y la propaganda, Paz y Montero (1999, 51-52) sostienen que las funciones políticas del cine se desarrollaron con anterioridad a la Primera Guerra Mundial y que la conflagración favoreció la modificación del planteamiento de los propios conceptos de actualidad. Estrechando formación de opinión y entretenimiento, credibilidad y emoción, las condiciones establecidas por la guerra y la posguerra ayudaron a conformar una audiencia cuyo interés informativo se vio acrecentado.

2.2. La estructura de las noticias filmadas

Para comenzar, debemos decir que Wolf realiza una diferenciación entre noticias *blandas* y *duras* en función de la importancia que ellas tendrían para la definición y sostenimiento de *lo público*²⁸, y donde también puede reconocerse el antecedente de la prensa gráfica. De modo estimativo, sostiene el autor, las primeras ocupaban aproximadamente entre 3 y 4 bloques de cada número y las segundas entre 4 y 5. Según su clasificación, podemos agrupar las noticias de esta manera:

Caracterización de las noticias	
Blandas	Duras
-Modas -Espectáculos -Deportes -Hechos insólitos -Cultura -Festejos tradicionales	-Actos públicos -Actividades protagonizadas por el gobierno y el Estado -Actividades ligadas a instituciones, empresas, asociaciones profesionales, corporaciones, ONG: Fuerzas Armadas Iglesia Católica Sociedad Rural Argentina Confederación General Económica Confederación General del Trabajo Unión Industrial Argentina

Sin embargo, esta clasificación no define de modo tajante las posibilidades y alcances de cada nota puesto que su importancia para la consideración analítica depende del tratamiento dado en cada caso particular y, por supuesto, de los intereses definidos en cada investigación. No debemos desechar lo que a primera vista se presenta como “noticia blanda”, porque allí están condensadas una serie de temas y motivos temáticos de suma importancia para tener un descriptivo panorama de época. Incluso podemos encontrar allí ciertos detalles que abren todo un abanico de posibilidades a la investigación.

En segundo lugar, a través de la identificación de ciertas recurrencias y elementos invariantes, el autor comprueba la existencia de una *estructura* a partir de la cual pueden establecerse los rasgos estables de esta producción noticiosa. La misma se constituye en tres dimensiones: *organizativa, temática y narrativa*. Expone una serie de características que se mantuvieron, con pequeñas modificaciones, a lo largo del tiempo. La mayoría de las cuales son aplicables a otros noticiarios cinematográficos

²⁸ Utilizamos este término para dar cuenta de modo resumido de un espacio que pone especialmente en relación las prácticas comunicativas, culturales y políticas. Siguiendo la propuesta de Caletti (2006, 7), el concepto designa “una instancia en la que se ensayan y desarrollan articulaciones precisas entre las tecnologías socialmente disponibles y las luchas políticas; como la instancia en la que la vida social instituye criterios de legitimidad para la producción de la discursividad política y también para sus reglas de producción, criterios que las tecnologías de comunicación reconvierten en gramáticas naturalizadoras de lo decible, a través de las cuales se realiza en general la articulación entre aquellas luchas y los institutos de gobierno”.

producidos en Argentina, pudiéndose entonces considerar como una primera aproximación al género en el ámbito local. Asimismo, guarda continuidad con definiciones teóricas – realizadas a partir del análisis de las experiencias del género a nivel internacional. Presentamos los rasgos, agrupados en las tres dimensiones mencionadas, en el siguiente cuadro, para sistematizar las contribuciones de Wolf:

Estructura del noticiario cinematográfico	
Organizativa	
Duración estándar	Entre 5 y 7 minutos, pudiendo llegar a 10 minutos.
Frecuencia regular	Semanal
Organización interna	Portada, separadores y cierre. Promedio de 7 u 8 bloques temáticos yuxtapuestos sin nexo común separados por el uso de placas fijas con un título descriptivo o alusivo.
Temática	
Recurrencia y jerarquización de ciertos temas	Jerarquización <i>externa</i> : en relación a la totalidad de notas posibles brindadas por los hechos del mundo real. Jerarquización <i>interna</i> : a partir del lugar y duración de cada nota en relación con las demás.
Tipología de noticias	Política nacional e internacional Económica gestión gubernamental, privada, economía doméstica Institucional instituciones estatales y privadas Actos públicos y efemérides Notas de color modas, festejos populares, personajes o hechos insólitos Deportes fútbol, boxeo, automovilismo, turf
Narrativa	
Función de la imagen	Ilustrativa o descriptiva – más que narrativa-.
Relación imagen – sonido	No existe necesariamente correspondencia. Puede haber relevo, disociación y/o redundancia.
Función de la voz en off	Ordena, articula, da unidad, ancla el sentido de la imagen.
Estilo de la retórica verbal	Ampulosa y redundante; locución enfática, uso sistemático de adjetivos, superlativos, sinónimos, metáforas y pleonasmos. Resonancias literarias. Apelación a verbos en infinitivo, gerundios y palabras esdrújulas.
Estilo discursivo	Alternancia de información, propaganda y didactismo.

Tipo de discurso	Predominio de las funciones <i>referencial, conativa, emotiva</i> y <i>poética</i> .
Curva dramática	<i>Descendente tanto en cada número (iniciado con notas duras y cerrado con notas blandas) como al interior de cada nota.</i>

En cuanto al análisis que este autor hace de la iconografía y a los modos de representación empleados por *Sucesos Argentinos*, nos interesa solamente retener aquellos aspectos generales que aporten a la organización y estructuración indicada²⁹. Las conclusiones más significativas son las siguientes: los actores sociales representados son principalmente organizaciones e instituciones y autoridades públicas. Las actividades analizadas incluyen elaboraciones de productos y obras de *gobierno*. El sujeto del noticiero está constituido de modo prioritario por grupos, corporaciones y la comunidad³⁰; la noticia siempre aparece vinculada con la sociedad y la Nación en su conjunto. Asimismo, se opera un rescate de valores o culturas arquetípicas y cristalizadas que construyen modelos ejemplares de conducta, a menudo vinculadas al campo como espacio fundacional y/o a las diferentes provincias como reservorios de la moralidad y la tradición. En el mismo sentido se enmarca el rescate de próceres, a modo de guías que marcan el origen y el rumbo de la comunidad, actualizando los ejemplos pasados³¹.

Desde el punto de vista del análisis formal del discurso visual, la cámara del noticiero construye un relato *descriptivo*, con predominio del plano medio y prescindiendo de planos subjetivos y de *raccords* (continuidad) de mirada o acción – característicos de la narración cinematográfica ficcional. La fragmentación de los planos no presenta progresión, puesto que suelen ser del mismo tamaño y el crescendo descansa en la banda sonora antes que en la imagen. Asimismo, existe un esquema visual que repite en cada nota la siguiente secuencia: 1) vista panorámica externa; 2) vista interior, a través de un plano abierto del establecimiento; 3) plano general, habitualmente tomado desde lo alto o también componiendo una línea oblicua de objetos que atraviesa

²⁹ En este sentido, haremos a un lado las características atadas a marcas temporales precisas, como, por ejemplo, la fuerte presencia durante los gobiernos peronistas de una construcción dicotómica, realizada tanto desde la composición de la imagen como desde la banda de sonido, que delimita rígidamente el pasado del presente, mostrando los logros en relación con problemas ya superados. Esa carga simbólica específica otorgada a la contraposición ayer/hoy desaparecerá con la llamada *Revolución Libertadora* (1955-1958), manteniéndose la dicotomía entre lo nuevo y lo viejo, pero con un sentido diferente.

³⁰ En el período 1955-1973, a ese sujeto colectivo también se agrega el sujeto individual, tanto desde una dimensión político-ideológica (desplazamiento desde el *trabajador* hacia el) como desde una dimensión cultural, a partir de la profusa edición de notas relativas a artistas.

³¹ No podemos desarrollar aquí este punto pero llamamos la atención sobre otro de los elementos que requieren un análisis pormenorizado: la aparente contradicción existente entre la exaltación de la tradición y la modernidad da lugar, sin embargo, a una particular configuración discursiva característica de las producciones de la prensa filmada en los años 60 en la cual la recuperación de ciertos *valores idiosincráticos* son concomitantes con los *modernos*.

el cuadro; 4) diversos planos medios de las personas involucradas en el evento, primeros planos de personas, acciones y objetos e incluso algunos planos detalle; 5) planos del establecimiento y de los objetos (cámara situada a la altura del objeto o en angulación contrapicada, mirado desde abajo, destacándolo).

De su análisis del discurso verbal, podemos destacar: el valor del *progreso*, lo *moderno*, el *comfort*, el *avance*, la *expansión*, la *moral*, el *trabajo*, la *educación*, la *nobleza*, la *dignidad*, la *asepsia e higiene*, la *hazaña*, la *superación* de *records* o *marcas*, la idea de *rendimiento*; la importancia de las *fuerzas vivas*; la condición de *argentino* o *nacional* de las acciones, propósitos y objetos; el valor del *dato* en sí mismo y como indicador de *avances logrados y/o esfuerzos realizados*³²; la exaltación de la *técnica* y la *maquinaria* – en sí misma y como medio de trabajo –, en vinculación con las nociones de *eficiencia* y *rapidez*; la referencia constante a la *Iglesia Católica* y las *Fuerzas Armadas* (en este último caso, se hace mención explícita de su participación en el ejercicio del poder económico y político). No sólo se recuerdan los valores sino también los postulados (*para qué y hacia dónde*). Asimismo, se construye un punto de vista *integracionista* que opera como recordatorio de los *deberes*, *obligaciones* y *beneficios*. El concepto de *Nación* se presenta en relación con la acción dinamizadora y conjunta del Estado y la *iniciativa privada*, pero se mantiene una concepción *centralista* e *intervencionista* y una trascendencia del Estado *benefactor*³³.

Como hemos mencionado anteriormente, hay una amplia gama de notas que no pueden considerarse noticias en el sentido tradicional del término. Muchas veces, además, se trata de situaciones creadas por el noticiero. Esta circunstancia complejiza la discriminación de aquellas *campañas de bien público* oficiales, de las propiciadas o creadas específicamente por el noticiero. Las mismas son variadas, pudiéndose tratar del respeto a las leyes de tránsito u otras reglamentaciones, uso no abusivo de servicios indispensables, cuidado de espacios públicos, vacunación masiva, inscripción escolar, apoyo a políticas públicas.

En síntesis, a partir de los aportes presentados en la investigación de Wolf, podemos pensar a estas producciones como elementos constructores de ciudadanía. Equivalente apreciación surge de las ideas propuestas por Clara Kriger (2009a). Las definiciones de los valores propicios para promoverla dependerán en cada época de los objetivos y modalidades definidas en el marco de los diversos proyectos políticos que lleguen al gobierno y de las vinculaciones que los productores de noticiarios tengan con ellos. Significativamente, su análisis invita a considerar la existencia de ciertas configuraciones valorativas que se mantienen en el largo plazo y otras dimensiones sociales, políticas y económicas que se modifican en cada período. Sin embargo, esas inva-

³² Lo cual puede reforzarse desde lo visual a través del uso de gráficos con cifras.

³³ En oposición a la perspectiva *centralista* o *estatista* de estos noticieros, los correspondientes a los años posteriores al peronismo se caracterizarán significativamente por tener un discurso *privatista*.

riantes valorativas pueden hacer suponer analogías entre épocas históricas diversas. Proponemos la pertinencia de considerarlas a modo de *significantes vacíos* (Laclau y Mouffe 2006) o de *enunciados admirativos* (Bajtín 2002 [1978]), lo cual implicaría ser capaces de analizar, detrás del concepto abstracto, del marco enunciativo, de la forma, su contenido concreto, su significado, redefinido en cada caso en función de la particular concepción de mundo hegemonizada en cada período.

3. La perspectiva sociohistórica

Paranaguá (2003, 23) propone reconfigurar la tradición documental jerarquizando el lugar ocupado por los noticiarios cinematográficos y los documentales *institucionales* discriminados de las historiografías habituales. Cuestiona la afirmación según la cual los noticiarios cinematográficos – al haber serializado, normalizado y codificado la producción – habrían restringido el talento y obturado la renovación de los documentalistas y señala que, al no contar con una “referencia debidamente actualizada y conceptualizada sobre la norma”, mal pueden ser evaluadas y valoradas las producciones documentales. Demostrando esa especie de prejuicio que pesa sobre estas producciones, insiste también en que las vinculaciones de este género con los patrocinios económicos, políticos e ideológicos tampoco están ausentes en las realizaciones documentales capaces de concitar la atención de los investigadores³⁴. Conceptualmente, estas producciones hicieron foco en “el ritual del poder”, adoptando las “formas de representación de los sectores dominantes” pero también otras expresiones, como el deporte o el folclore locales, de modo similar a lo realizado por otras industrias culturales (Paranaguá 2003, 25).

Dentro de una perspectiva similar se sitúa el trabajo de Marrone y Mercedes Moyano Walker (2006)³⁵, que permite comprender al noti-

³⁴ El propio Robert Flaherty trabajó para organismos públicos y privados. “Si las relaciones con la Metro-Goldwyn-Mayer o la Fox fueron insatisfactorias, no tuvo mayores quejas respecto a Revillon Frères, peleteros o la Standard Oil, que financiaron *Nanook of the North* (*Nanook, el esquimal*, Robert Flaherty, Estados Unidos, 1922) y *Louisiana Story* (Robert Flaherty, Estados Unidos, 1948), punitales en dos momentos de auge del documental” (Paranaguá 2003, 23). Asimismo, John Grierson (1898-1972) formó en los años 30 a pedido del gobierno británico un departamento dedicado a la propaganda cinematográfica, la *Film Unit* – Unidad Cinematográfica de Empire Marketing Board – que será la base del movimiento conocido como “Escuela Documentalista Británica”. Por otra parte, junto con su conocida concepción del documental como “tratamiento creativo de la realidad”, el escocés sostiene que el mismo debe cumplir una función en la construcción de una conciencia ciudadana. Estos elementos son destacados por Allegretti (en Marrone y Moyano Walker 2006, 27-28) para establecer un posible paralelismo entre las obras y juicios de Grierson y las de Federico Valle, como exponentes de una época en la que se piensa y discute la función y el alcance del cine. Algunos de ellos son también analizados en Nichols (1997 [1991]), Paz y Montero (1999) y Paz y Sánchez (1999).

³⁵ Particularmente fértiles, a los efectos de esta conceptualización, resultan los siguientes capítulos: “El noticiario cinematográfico y el documental: géneros

ciario como una producción cultural resultado de las prácticas concretas desarrolladas por los actores sociales en cada momento histórico, resaltando así sus intereses, concepciones, relaciones y motivaciones. En este sentido, interesa resaltar que: “el documental en Argentina tuvo desde sus inicios una vocación patriótica. Sus pioneros (...) se comprometieron con los valores y transformaciones de un orden dominante que transitaba en esos años la construcción del Estado moderno” (Marrone y Moyano Walker 2006, 3).

Allegretti se encarga de presentar los antecedentes y los rasgos que lo conforman como *género*, completando y actualizando las caracterizaciones iniciales de Wolf (1997)³⁶. En cuanto a los antecedentes, vinculando el avance en los medios de transporte y las políticas colonizadoras del siglo XIX al surgimiento del turismo organizado, la autora incluye el papel desempeñado por los llamados *travelogues* – prácticas filmicas relacionadas con los viajes. Por otra parte, también destaca un rasgo del noticiario que se vincula a su doble pertenencia al campo cinematográfico y periodístico y que muestra su capacidad para hacer converger las dos vetas tensionadas en las experiencias filmicas anteriores: la *informativa* y la *espectacular*³⁷.

Las *vistas, actualidades* y *travelogues* forman parte del proceso no sólo técnico, sino social y cultural que se resume en el nacimiento del cine y por lo tanto, argumenta la autora, debe ser comprendido tomando en consideración la formación del público masivo y las distintas tradiciones culturales que el cine expresa. Por esas razones, el noticiario cinematográfico debe ser puesto en relación con una tradición que incorpora temáticas surgidas tanto de la literatura popular, el teatro y el

patrióticos” (Allegretti, Marrone y Moyano Walker); “El noticiario cinematográfico como género” (Allegretti); “El noticiario cinematográfico y el documental institucional en la segunda posguerra. Un caso: la representación de las políticas sociales y de género en España y Argentina (Franco y Marrone) y “La publicidad en el noticiario cinematográfico Sucesos Argentinos (1940-1960)” (Allegretti).

³⁶ Retoma para ello el trabajo de Tranche y Sánchez Biosca (2001) y de Paz y Montero (1999) y define comparativamente las características de las producciones argentinas, sustentando sus aseveraciones en el análisis de *Sucesos Argentinos* y *Noticiario Panamericano*.

³⁷ Especialmente remite a la recurrencia habitual de *reconstruir* y *dramatizar* situaciones a las cuales la cámara no tenía acceso (guerras, batallas, incendios y todo tipo de imprevistos, así como coronaciones y diversos actos ritualizados pero eventualmente inaccesibles). La lista de acontecimientos “armados” o “puestos” para la cámara es vasta e indica la convergencia de la necesidad de llevar a la pantalla ciertas “actualidades” y de lograr espectacularidad para atraer al público. Esta doble dimensión es también señalada por Paz y Sánchez (1999) y por Tranche y Sánchez Biosca (2001). Asimismo, las primeras sostienen que uno de los rasgos de la práctica periodística en los primeros años era el sensacionalismo y que “en la Belle Époque el 50% de las escenas de un noticiario [norte]americano eran reconstrucciones”. Incluso los autores especializados en el documental han demostrado como las *vistas* de los hermanos Lumière, que aparentan ser despojadas e ingenuas capturas de imágenes del “mundo real”, son resultado de numerosos procesos de prueba y ajuste a fin de producir el sentido buscado, es decir, de complejos procedimientos de *puesta en escena* (Comolli 2010, Plantinga 2011 [2009]).

circo, como de aquello validado socialmente como “moderno”: el turismo, los medios de transporte, el deporte, la ciudad, la información. Así lo resume: “El noticiario proviene de este entrecruzamiento de temas y conjuntos textuales” (Marrone y Moyano Walker 2006, 21).

Al delimitar al *género* en relación con el documental se reiteran la mayor parte de los argumentos vertidos por Wolf, a excepción de la importancia dedicada allí a la *marca autoral*. La novedad consiste en que las diferencias mencionadas entre el noticiario y el documental tienden a reducirse al contemplarse los casos concretos de producción de documentales institucionales en Argentina. En primer lugar, tales documentales eran en su mayoría producidos por las empresas encargadas de la realización de los noticiarios. En segundo lugar, ambos forman parte de un mismo modo de producción y distribución *industrial*: carácter seriado y anónimo, formato estándar, alcance masivo³⁸. En lo relativo al contenido y a las formas expresivas, en tercer término, la única gran diferencia radica en que el noticiario está formado por un conjunto misceláneo en tanto el documental se limita a un único tema. Por último, ambas producciones se sirven del material de archivo – tanto imágenes en movimiento de ficción y de no-ficción, como imágenes fijas, provenientes de otros medios y soportes (fotografías, grabados, pinturas) – y utilizan como recurso las dramatizaciones o escenificaciones. En ellas se emplean, por otra parte, recursos típicos del cine costumbrista argentino.

Franco y Marrone arriban a similares resultados, destacando la complementariedad existente entre documentales y noticiarios, el tratamiento semejante dado a las imágenes, a través de análogos recursos estilísticos, retóricos y enunciativos. La diferenciación entre estos dos tipos de producciones descansa en la mayor complejidad narrativa para el caso de los documentales, vinculada a la duración y a la ya mencionada unidad temática. En cuanto a la *marca autoral*, las investigadoras identifican la coexistencia de una doble pertenencia: de una parte, el responsable del discurso institucional – el gobierno que prescribe el guión – y de la otra, el realizador – que conserva los rasgos de su propio estilo. Estos documentales institucionales poseen un “discurso muy elaborado, casi un ensayo que se pronuncia sobre la sociedad de esa época” (Marrone y Moyano Walker 2006, 128).

En cuanto a los criterios de noticiabilidad y a la estructura del noticiario, hay estrecha continuidad con lo trabajado en Wolf (1997). Allegretti también asevera que la *inmediatez*, la *actualidad* y la *imprevisibilidad*, característicos del discurso de la información, no constituyen criterios unívocos para este género. En cuanto al primero, el noticiario trabaja mayormente con sucesos que revisten cierta intemporalidad o

³⁸ Como puede advertirse, se retoman aquí las variables utilizadas por Wolf. La distinción radica en reconocer esa franja de la producción documental en que ambas producciones tienden a converger. Y este reconocimiento es posible al poner en relación las definiciones abstractas con las realidades concretas – de las cuales las primeras son, o deberían ser, expresión.

elabora las noticias de modo tal que no pierdan interés al proyectarse después de un tiempo³⁹. En referencia a los dos restantes, se renuevan los argumentos vertidos y analizados precedentemente. Uno de los elementos explicativos remarcados por la autora estriba en las condiciones de producción de las noticias cinematográficas. Tanto la *atemporalidad* como el *tratamiento autónomo* dado a cada nota posibilitan su fácil reutilización, intercambios y reediciones. Asimismo, el lugar destacado otorgado a las “noticias blandas” le otorga especificidad en relación con la prensa gráfica.

Atendiendo a las modificaciones que afectan al noticiario en la década del 60, en el último de los capítulos referidos Allegretti analiza, en clave comparativa, dos conjuntos de notas publicitarias de *Sucesos Argentinos*. Una primera tipología dominante de notas se mantiene a lo largo del período analizado – 1940-1960 –,⁴⁰ en tanto en un segundo grupo de publicidades pueden advertirse rasgos típicos del momento histórico en que son producidas. Estas últimas tienen una permanencia de alrededor de cinco años en el noticiario y están lejos de la homogeneidad ostentada por el primer grupo. Lo que permite agruparlas es, argumenta Allegretti, la inclusión de parámetros visuales y narrativos propios de la televisión y la existencia de un intercambio de influencias entre distintos medios de expresión y soportes.

En el análisis de la primera tipología los hallazgos son análogos a los propuestos por Wolf. Se trata de “una suerte de matriz que se reitera y se mantiene estable” (Marrone y Moyano Walker 2006, 257). Si tomamos en consideración el resto de notas que componen cada noticiario, por el contrario, el tratamiento dado a la imagen es diverso, con diferentes grados de codificación y de articulación discursiva. La hipótesis de la autora al respecto es la existencia de una *tradición visual* para el tratamiento de ciertos temas en los cuales puede advertirse esa mayor codificación y articulación discursiva⁴¹.

³⁹ Recordemos que el circuito de exhibición se extendía primero hacia las salas de barrio y luego hacia las ubicadas en las provincias, siendo el tiempo de circulación del material lo suficientemente amplio como para hacer caducar la “novedad” de las noticias que se agotaran en sí mismas, es decir que no guardaran vinculación con sucesos más generales.

⁴⁰ Se trata de un conjunto de notas cuyos rasgos se mantienen inamovibles frente al paso de los años. Uno de los rasgos que se destacan es el modo de representación del modelo de producción y del trabajo industrial; otro se vincula al consumidor al cual se orientan las publicidades, pudiéndose identificar el surgimiento de nuevos sectores medios hacia la década del 50 y las modificaciones en la imagen construida sobre la *mujer* y el *joven*. Lo cual guarda paralelismos con otros discursos sociales del mismo período.

⁴¹ No solo la industria, sino actos públicos, campañas políticas, festejos y desfiles militares actualizan un conjunto de configuraciones visuales estables que se reiteran. Los motivos visuales y la composición de las imágenes a través de los cuales se representan esos temas tienen una larga herencia en las producciones culturales. Para el caso de la representación de la industria, Allegretti marca la continuidad entre las notas analizadas y la filmografía de Federico Valle de la década del 20, una época en la cual la representación del universo industrial se

En lo concerniente a la aparición de nuevos actores o su diferente representación, la autora demuestra cómo estas modificaciones se vinculan con las políticas económicas aplicadas en el marco del *desarrollismo*⁴². Particular mención amerita la inclusión creciente de notas relativas a la Universidad y a la presencia de mujeres en las aulas, las modificaciones en torno a la puesta en escena de los desfiles y el surgimiento de la modelo publicitaria – y la conversión de su cuerpo en protagonista – y los recursos formales con los que se construyen esas representaciones en las notas relacionadas con la moda. Sin plantearse como una conclusión definitiva, sostiene la autora, en lo que respecta a la puesta en escena y a la organización del montaje no existirían semejantes codificaciones para las notas relativas a lo que podríamos considerar como una dimensión “cultural” no publicitaria: el ocio, las costumbres, el espectáculo o los deportes.

En relación a la segunda tipología de notas publicitarias aparece claramente un conjunto de características novedosas que se vinculan, como hemos dicho, a las relaciones existentes entre cine y televisión. Se presenta una serie de notas cuyo contenido y narración discrepa ampliamente de las notas publicitarias anteriores. Automóviles, televisores y electrodomésticos de todo tipo, bebidas, cosméticos, entre otros, conviven en relatos de corte costumbrista protagonizados por actores o modelos publicitarios. Estas mini narraciones, varias de ellas poseedoras de un acentuado tono irónico, acercan este tipo de notas a las producciones de la ficción cinematográfica, al humor y la publicidad gráfica y televisiva. La innovación fundamental respecto a la estructura del género es el reemplazo de la voz *en off* por el diálogo de los personajes. La introducción del sonido directo dependió de una serie de modificaciones técnicas, formales e ideológicas que se desarrollaron a lo largo de la década del 60⁴³.

corresponde con cierta mística que rodea a la *máquina*. Mística que también puede encontrarse en obras del futurismo italiano, el constructivismo ruso y en producciones cinematográficas como *El hombre de la Cámara* (Dziga Vertov, 1929). En las notas políticas se advierte la construcción de un adversario, un *contradestinatario* en términos del análisis de los discursos políticos.

⁴² No deja de ser una sugerente invitación a la profundización del análisis, ya que los considerados corrientemente “nuevos actores sociales” surgidos en la década del 60 – en vinculación con las configuraciones relativas al feminismo y la rebeldía juvenil, según las cuales las demandas de estos nuevos movimientos se vincularían a la impugnación de determinados aspectos del orden social – aparecen aquí en estrecha asociación a un público consumidor de bienes materiales y simbólicos. Para un análisis de la representación de la juventud, ver Engh (en Marrone y Moyano Walker 2006).

⁴³ La posibilidad técnica de registrar sonido directo en películas de 35 mm existía desde la aparición del cine sonoro, pero prácticamente no se utilizaba dada su complejidad y costo. Allen y Gomery (1995 [1985]) y Tranche (2008) resumen las diferentes novedades tecnológicas que fueron mejorando la captación y reproducción de lo real por parte del dispositivo cinematográfico. En primer lugar, entre los años 20 y 30, para poder realizar filmaciones en exteriores (incluida la mejora en emulsiones fotoquímicas), respondiendo, en gran medida a las demandas establecidas por la producción de noticiarios. En segundo lugar, para

Para finalizar, debemos decir que parecería existir cierto tipo de *afinidad electiva* entre *noticiario* y *modernidad*. La noción de *lo moderno* forma parte de modo permanente en los contenidos de las notas. Marrone (2003) analizó el fenómeno para la producción de la década del 20 y Kriger (2009a) lo destaca como modo de explicar la aceptación de que fueron objeto por parte del público. Sin embargo, las continuidades entre modernidad y noticiario parecen detenerse cuando se analiza su modo de representación. Kriger (2009a) sostiene que la ausencia de la retórica visual modernista acentúa el discurso realista y naturalista tendiente a ocultar la instancia enunciativa, en pos de la anhelada transparencia de las imágenes. En las producciones del período peronista, no obstante, hay una serie de novedades, como la utilización de primerísimos planos – que buscan realzar la identificación emocional – y el diseño espacial de los actos de gobierno y la representación de lo estatal – vinculados con el cambio de estilo político implicado en la propia definición del peronismo como movimiento. Si hasta ese momento había predominado la representación de funcionarios e instituciones en planos separados del conjunto de asistentes a los eventos (presentados en tomas realizadas con angulación picada, resaltando así la condición de “mchedumbre anónima”), a partir del peronismo los planos se mezclan y los funcionarios se ven más cerca de la gente, con lo cual las distancias se reducen⁴⁴.

4. La perspectiva sociológica: a modo de conclusión

A lo largo de las páginas precedentes se ha procurado delimitar un objeto de estudio que merece todavía el interés de los investigadores.

transformar la infraestructura de producción, a fin de adecuarla a la aparición del cine sonoro (cámaras silenciosas, hegemonía del sonido óptico, adaptación acústica de platós y salas de cine). No obstante, las cámaras utilizadas para los noticiarios, más pequeñas, no estaban diseñadas para el rodaje con sonido sincronizado. El paso de 16 mm, aparecido en 1923 y destinado originalmente a un mercado de aficionados, se “profesionalizó” durante la Segunda Guerra Mundial y fue utilizado por la televisión informativa. Sin embargo, no existía una tecnología equiparable en todos los procesos a la que había en 35 mm. Por lo tanto, al inicio fueron los noticiarios cinematográficos los que abastecieron de noticias a las cadenas de televisión. Por ejemplo la NBC firmó un contrato con la Fox Movietone para emitir noticias en el Camel News Caravan y en España el NO-DO suministró abundante material a TVE. Hasta mediados de los años 50, la grabación magnética convivía con los métodos óptico y de disco. Fue con la aplicación de la tecnología del transistor a la grabación de sonido, en 1960, que hubo un salto cualitativo en la posibilidad de registrar sonido sincrónico, puesto que su utilización redujo el peso de los equipos, de cien a nueve kilos, aproximadamente. Usualmente, el sonido directo fue reservado para dar voz a presidentes y funcionarios o a personalidades que interesaban especialmente.

⁴⁴ Asimismo, hay una modificación en la voz *en off* del noticiario: el locutor Eduardo Rudy fue identificado con la voz del gobierno, asumiendo de ese modo “la carnalidad de un actor conocido por el público, a quien se podían adjudicar los textos” (Kriger 2009a). Ello introduce la discusión en relación con las vinculaciones existentes entre cine y televisión, cuyos pormenores fueron trabajados en Luchetti (2011).

Hemos revisado la literatura historiográfica y teórica acerca del noticiario cinematográfico en Argentina y diseñado un panorama del conocimiento actual sobre el tema, que muestra su carácter fragmentario y que pretende indicar el camino que todavía resta transitar. El período más estudiado hasta el momento, como se ha mencionado, es el del apogeo del noticiario, quedando aún por indagar las vicisitudes de las complejas décadas del 60 y 70, así como las historias particulares de cada uno de los noticiarios cinematográficos realizados a lo largo de todo el período. La común y recurrente identificación del noticiario con *Sucesos Argentinos*, y de éste con las producciones propagandísticas del gobierno peronista, eclipsa la riqueza de las realizaciones puntuales que conoció el país y las diferenciaciones a las que se vio sometido con el paso de los años.

Los estudios centrados en una reflexión teórica resultaron imprescindibles para realizar la delimitación del objeto de estudio. En tal sentido, las indagaciones realizadas desde la semiótica circunscribieron el noticiario cinematográfico a partir de su relación con otros medios y soportes y analizaron su estructura organizativa, temática y formal, su iconografía y sus modos de representación y enunciación. La perspectiva sociohistórica, por su parte, ha permitido resaltar las formas concretas y específicas en que el noticiario cinematográfico se constituyó en legitimador del orden social en cada época, los temas y motivos elaborados en ellos y las representaciones acerca del mundo histórico allí construidas. Asimismo, la conformación de un *corpus* más amplio y variado que el que sirvió de base a las conceptualizaciones semióticas, ha permitido polemizar, relativizar, circunscribir y enriquecer sus propuestas teóricas.

Cosechando los aportes de ambas perspectivas, se busca diseñar una perspectiva analítica que interroga productivamente las determinaciones de este objeto. Se considera al noticiario cinematográfico como una producción cultural particular y heterogénea integrante del campo cinematográfico y del campo periodístico. Pero además, dada la conjunción de intereses privados y gubernamentales que estas producciones expresaban, se considera necesario tomar en cuenta un tercer ámbito de la vida social, el campo político. De tal modo, se sostiene que el análisis del noticiario debería tomar en cuenta las variables involucradas en cada uno de esos campos (Bourdieu 1990 [1976]) y que el material audiovisual debería considerarse fruto de esa articulación.

En términos metodológicos, se plantea la posibilidad de llevar adelante ese análisis a través de la identificación de variables y dimensiones vinculadas a los conceptos *criterios de noticiabilidad* (campo periodístico), *modo de representación* (campo cinematográfico) y *discurso dominante* (campo político). Cada uno de estos conceptos tiene la capacidad de expresar lo específico del campo de análisis al que remite, pero también la semejanza que guarda con cada uno de los otros dos campos.

Si el campo periodístico, como hemos mencionado, se estructura a partir de la interrelación de dos principios de legitimación, que se corresponden con la objetividad y el reconocimiento de la audiencia, la noción de *criterios de noticiabilidad* permite condensar ambas lógicas, a la vez que manifiesta su correspondencia con un concepto elaborado para el análisis cinematográfico. En efecto, el *modo de representación* hace referencia al modo en que esos criterios de noticiabilidad son expresados por el lenguaje cinematográfico, determinando los rasgos formales del noticiario. Ambos conceptos, entonces, sirven para comprender qué porción de la vida social se convierte en noticia en las ediciones semanales del noticiario y de qué modo es construida. Al mismo tiempo, al considerar el modo en que se construye la noticia audiovisual, dirigimos la atención al tipo de argumentaciones, de significaciones y valores construidos, es decir al tipo de *discurso político (dominante)* audiovisual conformado, lo que nos sitúa en el campo político.

Los conceptos expuestos, por otra parte, suponen la existencia de modos de hacer institucionalizados o dominantes al interior de cada uno de esos campos, los cuales son objeto de disputa permanente. Por lo tanto, se propone la necesidad de comprender al noticiario como una producción cultural que es expresión de determinadas relaciones de fuerza en un momento histórico determinado. Ello supone analizarlo como algo más complejo que un mero instrumento de propaganda.

Anexo documental I - El noticiario cinematográfico producido en Argentina ⁴⁵				
Fecha	Nombre	Datos de realización	Frecuencia	Autores
s/d	s/d	Arata Pardo	s/d	Marrone (2003)
s/d	Instantáneas Max Glücksmann	Max Glücksmann Casa Lépage / Cinemategrafía	Esporádico	Paranaguá (2003)

⁴⁵ Presentamos la información recabada acerca de los diferentes noticiarios cinematográficos realizados en Argentina, organizados con un criterio cronológico. En la última columna se consigna el trabajo desde el cual ha sido tomada la referencia, en los casos en que exista poca información o contradicciones entre los distintos autores. Cuando se trata de producciones ampliamente conocidas y por tanto retomadas por la mayoría de los autores sin contradicción entre la información mencionada por cada uno, se ha optado por dejar la última columna vacía. s/d (sin datos) indica la falta de información.

Sobre las últimas producciones, podría tratarse de material compuesto tanto por noticiarios como por documentales. Resulta lógico suponer que se trate de producciones de las décadas del 40 y 50, puesto que el Archivo Gráfico de la Nación fue fundado en 1939 y la Secretaría de Prensa y Difusión, así como la Subsecretaría de Informaciones, subsumieron la actividad cinematográfica en 1943. Por otra parte, el visionado de algunos de los documentales realizados por el Servicio Internacional Cinematográfico Argentino permite aseverar que se trató de producciones realizadas durante el peronismo.

		Lépage		
1915	Max Glücksmann Journal	Max Glücksmann Casa Lépage	s/d	Marrone (2003)
1920- 1930	Film Revista Va- lle	Federico Valle	Semanal	Marrone (2003)
1921-1930	Film Revista Va- lle	Federico Valle	Semanal	Maranghelo (2000a)
1930-1932	Actualidades Sonoras Valle	Federico Valle	Quincenal	Maranghelo (2000b)
1932-1934	Crítica Sonora	Diario Crítica Federico Valle	s/d	Maranghelo (2000a)
1932-1934	Actualidades Sonoras Valle	Federico Valle	s/d	Maranghelo (2000b)
1934-1939	s/d	Film Valle	s/d	Maranghelo (2000a)
1936-1937	s/d	Alonso Films	s/d	Maranghelo (2000a)
1937	Noticiario Argen- tina al Día Noticiario Emelco	Emelco (Kurt Löwe)	s/d	Rosado (en España 2005) Marrone y Moyano Wal- ker (2006)
1938	Grafotón	s/d	s/d	Luchetti y Ramírez Llo- rens (2005)
1938	AGA Films	s/d	s/d	Luchetti y Ramírez Llo- rens (2005)
26/08/1938 – 1972	Sucesos Argenti- nos	Díaz Publicidad Cine Argentino Antonio Ángel Díaz	Semanal	
1973-1981 (aprox.)	Sucesos Argenti- nos	Cooperativa Ltda. S.R.L		Marrone (2006) Luchetti (2011)
12/03/1940 – 1973	Noticiario Pan- americano	Argentina Sono Film Adofo Rossi (Dirección)	Semanal	

1942	Sucesos de las Américas	Emelco (Kurt Löwe)	Pocos números	Maranghelo (2000a)
1943-1948	Noticiario Argentino Emelco-Sucesos de las Américas	Emelco (Kurt Löwe)	s/d	Paranaguá (2003)
1944-1951	Sucesos de las Américas	Emelco (Kurt Löwe)	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
1945-1948	Sucesos de las Américas	Emelco (Kurt Löwe) CADEC (Distribución)	s/d	Maranghelo (2000a)
1945-1948	Noticiario Argentino Sucesos de las Américas	Emelco (Kurt Löwe)	s/d	Kriger (s/f)
04-06-1946	Reflejos Argentinos	Juan Moltedo (Director propietario) Distribuidora Panamericana de la Argentina y América. (Distribución)	Semanal	Luchetti y Ramírez Llorens (2007)
05-1947	Reflejos Argentinos	Estudios San Miguel (Miguel Machinandiarena) (Producción)		
1947	Noticiario Lumiton	Estudios Lumiton	s/d	Maranghelo (2000a) Kriger (s/f)
1948-1958	Noticiario Bonaireño	División de Cinematografía de la provincia de Buenos Aires	Semanal	
1948	SINCAA	s/d	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
1952-1955	Semanario Argentino	Alberto González (Director) EMPA (Distribución)	s/d	
1955 o 1956	Argentina al día	Emelco (Kurt Löwe) Lowe Argentina	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
1956- 1972	Noticiero de América	Antonio Ángel Díaz	Semanal	

1950-1970 (aprox.)	Informativo Cinematográfico EPA – Ediciones Periodísticas Argentinas	Eugenio Gersbach (Editor) Ricardo F. Rivas (Director)	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
1950-1970 (aprox.)	Actualidades Argentinas	s/d	s/d	
s/d	Noticiario militar argentino	s/d	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
s/d	Estampas Argentinas	s/d	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
s/d	s/d	Archivo Gráfico de la Nación	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
s/d	SICA -Servicio Internacional Cinematográfico Argentino	Estatal o dependiente de Sucesos Argentinos	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
s/d	s/d	Producciones de la Secretaría de Prensa y Difusión	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)
s/d	s/d	Subsecretaría de Informaciones	s/d	Marrone y Moyano Walker (2006)

BIBLIOGRAFIA

Allen, Robert y Douglas Gomery. 1995 [1985]. *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

Bajtin, Mijail. 2002 [1978]. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barnouw, Eric. 1998 [1974]. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.

Bernini, Emilio. 2007. “El documental político argentino. Una lectura”. En *Imágenes de lo real: la representación de lo político en el documental argentino*, ed. Josefina Sartora y Silvina Rival, 21-34. Buenos Aires: Libraria.

_____ 2001. “La vía política del cine argentino. Los documentales”. Revista Kilómetro 111 2: 52-55.

Bourdieu, Pierre. 1997. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.

- _____ 1990 [1976]). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- Caletti, Sergio. 2006. "Comunicación y espacio público. Notas para repensar la democracia en la sociedad contemporánea. Segunda Parte. Repensar el concepto de lo público". *Borradores de trabajo*. Buenos Aires: Mimeo.
- Campo, Javier. 2012. Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política, Buenos Aires: Imago Mundi.
- _____ 2015. "Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad". *Cine Documental* 11. 22 de octubre 2015. <http://revista.cinedocumental.com.ar/cine-documental-tratamiento-creativo-y-politico-de-la-realidad/>
- Comolli, Jean-Louis. 2010. *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Cuarterolo, Andrea. 2013. *De la foto al fotograma. Relaciones entre el cine y la fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: cdF Ediciones.
- Ciancio, María Belén. 2013. "Estudios sobre Cine en Argentina. Consideraciones epistemológicas y metodológicas". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 27 de abril 2015. <http://nuevomundo.revues.org/66138>
- _____ 2014. "Antecedentes perdidos en los estudios sobre cine en Argentina". *FilmHistoria Online*, Vol. XXIV 2. 7 de junio 2015. <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/14212>
- España, Claudio. 2005. ed. *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983. Volumen I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gené, Marcela. 2005. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo*. Buenos Aires: FCE-Universidad de San Andrés.
- Getino, Octavio y Susana Velleggia. 2002. *El cine de las historias de la revolución. Aproximaciones a las teorías y prácticas del cine "de intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira / Museo del Cine Pablo C. Ducós Hicken.
- Girbal-Blacha, Noemí. 2003. *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina Peronista (1946-1955)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Kriger, Clara. 2011. "Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino". En *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, ed. Lauro Zavala. México DF: Consejo Editorial

- de la Administración Pública Estatal, Gobierno del Estado de México.
- _____ 2010b. "Un recorrido bibliográfico por el cine argentino". *Revista Imagofagia* 2. 23 de abril 2014.
http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=110%3Aun-recorrido-bibliografico-por-el-cine-argentino&catid=35&Itemid=71
- _____ 2010a. "Imágenes políticas, una larga historia". *II Congreso Internacional de ASAEC*A. 23 de abril 2014.
http://www.asaeca.org/aactas/Kriger_clara.pdf
- _____ 2009b. *Cine y Peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ 2009a. "Estrategias de lectura en el noticiero cinematográfico argentino". *El Iniciador*, 1. 13 de agosto 2010.
<http://www.ciudadaniaydemocracia.org/?p=1154>.
- _____ 2005. "El Estado va al cine. La gestión estatal durante la primera etapa del peronismo (1945-1955)". En *Cuadernos de cine argentino N° 2. Gestión estatal e industria cinematográfica*, ed. Horacio Campodónico. 32-54. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- _____ s/f. "El noticiero Sucesos Argentinos". *Programa Buenos Aires de Historia Política del siglo XX*. 13 de agosto 2010.
<http://www.historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. 2006. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Luchetti, María Florencia. 2014. "Imágenes del enemigo interno. Configuraciones de sentido en el noticiario cinematográfico argentino durante la proscripción del peronismo (1955-1973)". Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- _____ 2011. "¿Qué sucedió en la semana, eh? El noticiero cinematográfico en Argentina. Aportes para la construcción de un objeto". Tesis de Maestría en Comunicación y Cultura. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- Luchetti, María Florencia y Fernando Ramírez Llorens. 2007. "El cine argentino en 1948. Estado e industria cinematográfica en el surgimiento del Noticiario Bonaerense". En *Imágenes e imaginarios del Noticiario Bonaerense, 1948-1958*, eds. Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker, 191-224. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.

2005. "Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado". En *Cuadernos de cine argentino N° 2. Gestión estatal e industria cinematográfica*, ed. Horacio Campodónico. 10-32. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras. 2009. *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Maranghello, Carlos. 2000b. "El cine argentino: entre el mudo y el sonoro (1928-1933)". *La mirada cautiva. Cine y Medios I* (4), 49-87.
- Maranghello, Carlos. 2000a. "Los noticiarios". En *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933-1956 Vol. II*, ed. Claudio España. 30-32. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Marrone, Irene. 2003. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes. eds. 2011. *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*. Buenos Aires: Biblos.
- Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes. 2007. eds. *Imágenes e imaginarios del Noticiario Bonaerense, 1948-1958*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires.
- Marrone, Irene y Moyano Walker, Mercedes. 2006. eds. *Persiguiendo imágenes. El noticario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)*. Buenos Aires: Del Puerto.
- Mell, Natacha Mara. 2012 "La cinematografía argentina de cortometraje en el período mudo". *III Congreso Internacional de ASAEC*. 25 de septiembre 2013.
www.asaec.org/actas/mell_natacha.pdf
- Metz, Christian. 1972 [1970]. "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" En *Lo verosímil*, ed. Eliseo Verón. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Nichols, Bill. 1997 [1991]. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ortega, María Luisa. 2005. "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación". En *Documental y vanguardia*, eds. Casimiro Torreiro y José Cerdán. 185-217. Madrid: Cátedra.

- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. "Orígenes, evolución y problemas". En *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá. 13-78. Madrid: Cátedra.
- Paz, María Antonia, y Montero, Julio. 1999. *Creando la realidad. Cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel.
- Paz, María Antonia, y Sánchez, Inmaculada. 1999. "La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica". Una propuesta metodológica. *Film-Historia*, IX (1), 17-33.
- Pereira Coitiño, A. 2009. "Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada". *Cuadernos del CLAEH*, 32, 2da serie (98), 69-88.
- Piedras, Pablo. 2010. "Las relaciones permeables entre historia y cine documental argentino: del testimonio a la militancia". *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 8, 2010, p. 11–26.
- Plantinga, Carl. 2011 [2009]. "Documental". *Revista Cine Documental*. 5 de agosto de 2010.
www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html
- Quiña, Guillermo y María Florencia Luchetti. 2008. "Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural". *Question*. 3 de junio 2008.
www.pereio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/543
- Tranche, Rafael y Vicente Sánchez-Biosca. 2001. *NO-DO. El Tiempo y la Memoria*. Madrid: Cátedra-Filmoteca Española.
- Tranche, Rafael. 2008. "El contexto tecnológico y televisivo del 'Cinéma vérité'". En *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, eds. María Luisa Ortega y N. García. 29-37. Madrid: T & B Editores.
- Tranchini, Elina. 2010. "El cine y las ciencias sociales en Argentina. Un estado de situación". *Imagofagia*, 2. 12 de noviembre 2015.
www.asaeca.org/imagofagia Nº 2 – 2010 – ISSN 1852-9550.
- Williams, Raymond. 2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*. G. David, Trad.) Buenos Aires: Las cuarenta.
- Wolf, Sergio. 1997. *Modos de representación en el noticiero Sucesos Argentinos*. Fondo Nacional de las Artes, Becas Nacionales. Medios Audiovisuales. Investigación. Buenos Aires: Mimeo.
- Wolf, Sergio, ed. 1993. *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.