

La reconciliación imposible.  
Tensiones políticas y estéticas  
en *¿Ni vencedores ni  
vencidos?* (1972)

The impossible reconciliation.  
Political and aesthetic  
tensions in *¿Ni vencedores ni  
vencidos?* (1972)

Pablo Piedras<sup>1</sup>



**Resumen:** Poco tiempo después de las primeras exhibiciones clandestinas de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) comenzó la realización del largometraje documental *¿Ni vencedores ni vencidos?* (Naum Spoliansky y Alberto Cabado). Este film, organizado integralmente sobre la base del montaje de materiales de archivo provenientes de noticiarios cinematográficos y de una voz over omniexplicativa se erige como una respuesta moderada e institucionalista a la obra de Solanas y Getino. Este artículo propone reinscribir en la historia del cine argentino una película inhallable durante cuatro décadas, apenas mencionada u omitida de los estudios sobre cine político de los años sesenta y setenta. El análisis se focaliza en el particular modo de esta obra para homogenizar diversos sectores populares a través del uso del material de archivo y la voz over, y formular así un discurso conciliatorio, en un período histórico signado por los antagonismos políticos. Asimismo, el ensayo se pregunta por las resonancias políticas e ideológicas que *¿Ni vencedores ni vencidos?* encuentra en el presente histórico.

**Palabras clave:** Cine político argentino. Década de los setenta. Daniel Mallo. Documental. Peronismo.

**Abstract:** Short time after the first clandestine exhibitions of *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) began the filming of the documentary *¿Ni vencedores ni vencidos?* (Naum Spoliansky y Alberto Cabado). This film integrally based on the assembly of archival materials from newsreels and a “voice of god” stands as a moderate and institutionalist response to the work of Solanas and Getino. This article proposes to re-inscribe in the history of argentine cinema a for four decades insatiable film, hardly mentioned or omitted from the studies on political cinema of the sixties and seventies. The analysis focuses on its particular mode to homogenize diverse popular sectors using archival material and voice over, and thus formulate a conciliatory discourse, in a historical period marked by political antagonisms. In addition, the essay opens the question about the political and ideological resonances that *¿Ni vencedores ni vencidos?* finds within the historical present.

**Keywords:** Argentinian political cinema. Seventies. Daniel Mallo. Documentary. Peronismo.



## Introducción<sup>2</sup>

En 1859, después de haber vencido a Juan Manuel de Rosas en la Batalla de Caseros, Justo José de Urquiza, exgobernador de la provincia de Entre Ríos y nuevo presidente de la Confederación Argentina reflexionaba sobre una frase que el mismo había pronunciado en 1851 y que atravesaría – como presagio, advertencia o parábola – diversas coyunturas de la historia argentina:

Todavía duraba el entusiasmo del triunfo, cuando en nombre de la patria, y con toda la sinceridad de mi alma y la abnegación de que tantas pruebas he dado al país, declaré para su gloria y con su aplauso, que, el triunfo era de la nación no de un partido; dije: *No hay vencedores, ni vencidos!* Era una victoria sin derrota (MEMÓRIA..., 1860, p. 292).<sup>3</sup>

Tras el derrocamiento del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, en su discurso de asunción del 23 de septiembre de 1955, el General Eduardo Lonardi exhuma la frase de Urquiza para apuntalar simbólicamente el falaz discurso de “reconciliación nacional” blandido por la autodenominada Revolución Liberadora.

En mayo de 1968, contemporáneamente a las primeras exhibiciones clandestinas de *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación), Daniel Mallo – hombre vinculado a la televisión y al mundo de la publicidad –<sup>4</sup> comienza la preproducción de su documental *¿Ni vencedores ni vencidos?* El slogan conciliador acuñado por Urquiza y popularizado por Lonardi, toma forma interrogativa en el título de un film que se propone revisar “objetivamente” los primeros mandatos peronistas. El proyecto resulta, al menos, arriesgado: en el año del Mayo Francés, el gobierno de facto del General Juan Carlos Onganía había clausurado la mayor parte de los espacios de expresión política, con un aumento de la censura y de la represión que se volcó sobre todo el arco político y sindical del país. La escalada de violencia iniciada en 1966 durante la brutal represión en la Universidad de Buenos Aires llamada Noche de los bastones largos, estallaría en 1969 con el levantamiento obrero, estudiantil y popular que confluyó en el Cordobazo.

Marginada en términos historiográficos, en rigor, *¿Ni vencedores ni vencidos?* nunca fue una película perdida. Se conservaba de ella una copia íntegra en 35 mm en la Cinemateca Uruguaya y, con un tanto de empeñamiento, fue posible llegar a Daniel Mallo –su productor, guionista e ideólogo– quien se encuentra radicado en España desde la década de los ochenta.<sup>5</sup>

Pablo Piedras  
La reconciliación imposible. Tensiones políticas y estéticas en  
*¿Ni vencedores ni vencidos?* (1972)



Las historias del cine argentino, especializadas o no en el cine político, focalizadas o no en el cine documental han mencionado la existencia de esta obra sin haberla visualizado. Sin embargo, son muchos los historiadores, críticos y coleccionistas que han dado vueltas al mundo buscando rastros de películas del cine militante del período. Dos ejemplos representativos de esto son *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de mayo, 1969) y *Los Velázquez* (Pablo Szir, 1970).<sup>6</sup>

Una primera inferencia que podría realizarse sobre lo antedicho es que las afinidades político-ideológicas de los investigadores han provocado no solo una mayor producción bibliográfica respecto de un período fundamental de la historia del cine latinoamericano (las décadas de los sesenta y setenta), sino también una tendencia a la hora de trazar criterios para decidir qué obras incluir y cuáles excluir de la tradición del cine político de la región.

Una segunda inferencia me acerca a la idea de que durante los años posteriores a la restauración política de la crisis de 2001 se impuso prioritariamente la voluntad de recuperar las voces de los cineastas que habían sido brutal y violentamente acalladas durante la última dictadura cívico-militar, y marginadas de la esfera pública durante los años ochenta y noventa.<sup>7</sup>

Si bien *¿Ni vencedores ni vencidos?* no fue realizada por agrupaciones militantes o por cineastas comprometidos con partidos políticos, merece caracterizarse como una película que forma parte de la tradición del cine político nacional de acuerdo con la conceptualización de Octavio Getino y Susana Velleggia (2002). Para los autores, este tipo de cine se caracteriza por impulsar una mirada política que:

[...] expresa una concepción del mundo, del hombre y de los pueblos distinta de la que supone el proyecto del cine hegemónico. Esta propuesta es inclusiva, según el tiempo y el espacio, de posiciones ideológicas y políticas diferenciadas pero convergentes en su vocación crítica y en una voluntad de cambio social y cultural (GETINO; VELLEGGIA, 2002, p. 16).

A modo de hipótesis sostengo que *¿Ni vencedores ni vencidos?* debe ser considerada una pieza única dentro del documental político argentino debido a tres desfases, o desacoples, inherentes a su concepción y a su devenir histórico.

En relación con el primer desfase: la obra promueve una visión del pasado conciliatoria y revisionista *avant la lettre*, no necesariamente alineada con las corrientes historiográficas vigentes en su época.

Como se verificará en el análisis posterior, la obra producida por Daniel Mallo



tiende a reconocer una serie de valores positivos del peronismo asociados, primordialmente, a sus acciones distributivas y a la ampliación de derechos para las mayorías populares. No obstante, esta posición carece de una perspectiva crítica respecto de los gobiernos militares y de los gobiernos democráticos con el peronismo proscripto propia de las historiografías revisionista y de izquierdas posteriores a 1955 (véase DEVOTO; PAGANO, 2010, p. 265-337). Esto se debe a que el recorrido histórico del film se clausura con el derrocamiento de Perón, ya que las condiciones de censura imperantes en la época hubieran dificultado abordar dicha etapa a una obra con aspiraciones comerciales.<sup>8</sup> Asimismo, el tratamiento del período 1943-1955, si bien toma elementos críticos de la figura del líder y de los modos de ejercicio del poder propios de la historiografía de izquierdas (en los términos en los cuales la definen Devoto y Pagano (2010), el discurso de la voz over en combinación con la banda de imágenes formula una evaluación equilibrada sobre los sectores en pugna que vuelve incompatible la identificación con esta posición historiográfica.

El segundo desfase se observa en que los agentes responsables de la realización no coinciden con los principales emisores de discursos políticos fílmicos existentes en aquellos años: la obra se halla por fuera del aparato de producción estatal y del sistema cinematográfico industrial, pero también del cine de intervención política y del cine de autor vigentes. De acuerdo con la conceptualización que Fernando Solanas y Octavio Getino establecieron en un texto de la época, *Hacia un tercer cine* (1969), el documental dirigido por Cabado y Spoliansky no responde a los caracteres de un “primer cine”, ya que la instancia de producción no cuenta con el respaldo de un gran estudio ni se adapta a los cánones representacionales del cine industrial, mayormente ligados a la ficción. La película tampoco se adapta a la renovación estilística, estética y de producción, el “segundo cine”, encabezada por la Generación del 60, la que encarnó en la Argentina la realización de un cine moderno de corte autoral desde fines de los años cincuenta. *¿Ni vencedores ni vencidos?* es una propuesta que no registra riesgos en términos de lenguaje cinematográfico y promueve una narrativa cronológica, redundante y expositiva reñida con las nociones rupturistas propias de la modernidad cinematográfica. Tampoco es posible asimilar el film a los parámetros de lo que Solanas y Getino denominaron “tercer cine” porque además de no desestabilizar las normas del relato cinematográfico clásico, la obra fue concebida para ser distribuida y exhibida en el circuito comercial de salas y se sometió al control de los aparatos ideológicos del Estado.



El tercer desfase es intrínseco a la estructura narrativa y representacional de la obra: la banda sonora, monopolizada por el discurso de la voz over, si bien entabla una relación autoritativa con la banda de imágenes, no termina de contener la potencia subversiva de la segunda, toda vez que reproduce movilizaciones del pueblo peronista y la voz de su líder en una etapa de proscripción y persecución de este movimiento político.

Por último, en línea con Walter Benjamin (2010), sugiero efectuar una lectura a contrapelo de esta película y considerarla en el marco de una constelación: en esta, los acontecimientos pasados se vinculan entre sí y con el presente no desde una idea de causalidad sino por saltos y por choques. La constelación promueve un carácter de juego perturbador con la memoria en el que se construye un auténtico conocimiento que posibilita pensar la historia no en un “tiempo homogéneo y vacío, sino en el tiempo lleno con la presencia del ahora” (BENJAMIN, 2010, p. 68).

Junto con la noción de Benjamin, el concepto de “anacronismo”, postulado por Georges Didi-Huberman (2011, p. 38 - 40) resulta especialmente pertinente para pensar las conexiones entre esta película y nuestro presente. El anacronismo es un modelo que fractura la linealidad del relato sobre el pasado y piensa la historia en sus discontinuidades. Si invertimos la fórmula habitual que sostiene la necesidad de conocer el pasado para comprender el presente, y afirmamos en cambio que es necesario conocer el presente para entender el pasado, entonces es fundamental plantear las preguntas que permitan movilizar nuestra reconstrucción del pasado. En otras palabras: el modo de reinscribir *¿Ni vencedores ni vencidos?* en el flujo de la historia del cine argentino.

¿Cómo dialoga la visión conciliatoria del documental con el concepto de “grieta” que desde diversos espacios políticos y mediáticos se ha instalado como clave de lectura de nuestro presente? ¿De qué modo contiene el peronismo, entendido como populismo, con un modelo ideológico que vocifera acuerdo social y superación de conflictos travestido con los ropajes de la antipolítica y el fin de las ideologías? ¿Qué discursos fílmicos reverberan y cuáles son prefigurados en la obra dirigida por Spoliansky y Cabado?

Son muchos los historiadores y politólogos que señalan un hecho bastante notorio que, sin embargo, intentan disimular los medios de comunicación hegemónicos y los intelectuales afiliados al gobierno de derecha conservadora presidido por Mauricio Macri: la grieta no es un fenómeno nacido con el ascenso del kirchnerismo al poder, sino que existió, en términos de confrontación política de posiciones ideológicas antagónicas, desde el siglo XIX en la Argentina. De acuerdo con el politólogo Marcelo Leiras (2017, p. 3): “la grieta condensa las



distinciones alrededor del peronismo y la dictadura, que son episodios muy distintos. Esa condensación expresa una lectura muy particular de la historia argentina. No es la lectura más fiel a los hechos ni la más productiva, pero como se ve, es muy potente.” Justamente, la frase de Urquiza con la que iniciamos este ensayo daba cuenta de los usos políticos de la temprana retórica que promulgaba la clausura de una grieta. Por esta razón, creo pertinente sostener que el film ideado por Daniel Mallo establece un diálogo productivo con nuestro presente, ya que instala una interrogación que en un principio resulta cuestionadora del discurso conciliador pero que termina reforzándolo a través de su narrativa.

Me abocaré en adelante a examinar el film en sintonía con las preguntas precedentes, pero, en primera instancia, expondré algunos de los acontecimientos que explican su malditismo así como su excepcionalidad.

### Trayectoria de la Obra

El 27 de julio de 1972 por fin llega a las carteleras porteñas *¿Ni vencedores ni vencidos?* Como se observa en el afiche de difusión, su productor, Daniel Mallo, no duda en utilizar las diferentes instancias judiciales involucradas en el proceso de censura como principal argumento de la campaña publicitaria.

**Figura 1** - Afiche de prensa del estreno de la película (julio de 1972)



**Fonte:** *La Opinión*, Buenos Aires, 28 julio 1972. p. 18.



Las nulas referencias a la temática del documental, si se exceptúan el título y las estampas de Perón y Evita, se justifican porque la información sobre el contenido de la obra estaba garantizada por la visibilidad que había adquirido el caso de censura que la mantuvo alejada de la cartelera por el plazo de dos años. Daniel Mallo, su impulsor y único responsable carece de trayectoria en el universo del cine cuando en 1968 inicia la preproducción del documental. Principalmente vinculado con los aspectos productivos del negocio televisivo y radiofónico, Mallo había logrado hacerse de un capital considerable y de cierto prestigio tras desempeñarse en la comercialización del popular ciclo televisivo “Sábados circulares” conducido por Pipo Mancera y gracias a la importación y venta de grabadoras de cinta (estas permitían la circulación de los registros sonoros de los más reconocidos programas de radio producidos en la ciudad de Buenos Aires por las emisoras provinciales de todo el país).<sup>9</sup>

A raíz de su amistad con Antonio Ángel Díaz, dueño de los noticiarios cinematográficos *Sucesos Argentinos*, Mallo se pone en contacto con la más importante colección de archivos de los años peronistas que, por aquella época, solo se exhibían parcialmente como vehículos de propaganda antiperonista. Así es como decide producir un film “ecuménico” que muestre los aspectos positivos y negativos del movimiento que torció para siempre el rumbo de la Argentina. Con los materiales seleccionados de *Sucesos Argentinos*, del Archivo Gráfico de la Nación y de otros archivos recopilados en reservorios de Inglaterra, Francia y los Estados Unidos, convoca al escritor Ernesto Sábato para que realice el guion. Esta relación no prospera (Pablo Piedras, 2018). Según Sábato (1971), Mallo le había encargado el libreto para que en él traspusiera las ideas de su ensayo *El otro rostro del peronismo* publicado en 1956. Si bien este preguion fue rechazado por el productor, el escritor indica que el documental mantuvo sus principales ejes, lo cual se confirma con el visionado de la obra. Así resumía Sábato (1971, p. 45) su argumento:

Durante el régimen de Perón las masas trabajadoras conocieron por primera vez una auténtica justicia social, pero lamentablemente se cometieron excesos, coacciones, y arbitrariedades de todo género con la otra mitad del país [...] Durante el régimen que lo siguió, en cambio, se cometieron los errores inversos. La Argentina sólo podrá superar el dilema peronismo-antiperonismo si construye con fervor una nación que ofrezca justicia social y libertad.



El productor, no obstante, tiene una visión distinta de lo sucedido y así se lo comunicó al autor de *Sobre héroes y tumbas*:

Mire, yo tengo mucho respeto por usted, pero no me gusta lo que escribió. No me gusta su enfoque. Usted parte de la base de que Perón y los peronistas son unos hijos de mil putas, y yo podría aceptar que usted llegara como consecuencia de su película a creer que son unos hijos de mil putas. Pero no puedo aceptar que usted parta de esa base<sup>10</sup> (Pablo Piedras, 2018).<sup>11</sup>

Más allá de esta controversia, lo que sí está claro es que el libro final del film es realizado por el propio Mallo, junto con el periodista Horacio de Dios. Esencialmente en el guion se plasma el texto de la voz over que, integrado a la serie sonora de la película, en un hecho no muy frecuente en aquel tiempo, fue comercializado en un disco Long Play.<sup>12</sup>

**Figura 2** - Tapa del Long Play editado por Orfeo



**Fonte:** Disco de vinilo original del sello Orfeo – CBS.

Naum Spoliansky y Alberto Cabado, acreditados como directores de la obra, eran editores de la agencia de publicidad Alejandro Castro Cine. Ellos son los responsables de articular en el montaje los fragmentos de archivo y el discurso de la voz over a cargo del locutor Edgardo Suárez, una voz reconocida de la televisión y la radio argentinas. El hecho de que Suárez haya efectuado análoga función en *La hora de los hornos*, abona la percepción de inesperados aires de familia entre ambos films.



Finalizada en junio de 1970, en octubre la película obtiene la Medalla de oro en el XII Festival Cinematográfico de Bilbao. El 28 de enero de 1971 el Poder Ejecutivo (decreto 226), a cargo del General Marcelo Levingston, prohíbe su exhibición en todo el país, fundamentando el acto en la vigencia del estado de sitio.<sup>13</sup> Mientras que el caso atraviesa diversas instancias judiciales, *¿Ni vencedores ni vencidos?* se proyecta los fines de semana en la sala Stella, de Colonia, Uruguay. Finalmente, en mayo de 1972, la Corte Suprema resuelve la aprobación y la película se estrena comercialmente en las salas Alfil y Renacimiento de la ciudad de Buenos Aires.

### La construcción homogénea de la nación

*¿Ni vencedores ni vencidos?* es, hasta donde existen registros, el primer largometraje documental argentino producido fuera de la esfera del Estado cuya banda de imágenes se encuentra íntegramente compuesta por materiales de archivo. Sin embargo, no es posible caracterizar esta obra como un film de montaje o *compilation film*, dado que el modo autoritativo de la voz *over* subraya el carácter ilustrativo con fines de legitimación factual que ocupa el archivo. En los films de montaje, de acuerdo con Antonio Weinrichter (2004, p. 77), “el archivo se usa menos para legitimar [...] que para producir un efecto persuasivo o retórico.” Tampoco, claramente, puede definirse esta película como *found footage*, toda vez que, siempre según Weinrichter (2009, p. 15), el tema explícito de este tipo de cine “es la técnica, el contenido y el foco mismo del discurso.”

En relación con el modo de inclusión de los archivos, François Niney (2009, p. 388-391) señala que las imágenes “preexisten archivadas en alguna parte, pero es la pregunta del cineasta-historiador la que va a determinar la selección, la toma de muestras, y a extraerles un sentido; es decir, *asignarles un rol documental* [...], si los archivos no son inocentes, las preguntas que se les hacen tampoco: están efectivamente ‘armadas’ y orientadas”. Por su parte, Hayden White (1987) indica que es necesario que el recurso del archivo no solo sirva para revisar la Historia sino las representaciones de la Historia, teniendo siempre en cuenta que las imágenes no son neutrales y deben ser interpeladas si se las quiere “liberar” de sus significaciones coaguladas.

Entonces, ¿cómo son usados los archivos en este documental? Considero que las relaciones entre la serie sonora y la serie visual pueden pensarse de tres modos que, por un lado, redundan en subrayar las ideas de conciliación y acuerdo social y, por el otro, provocan una disrupción en la homogeneidad narrativa de la obra.

En primer lugar, el texto enunciado por la voz *over* se caracteriza por formular



campos semánticos binarios para interpretar la historia reciente argentina: pueblo / patria; libertad / justicia; pronazis / procomunistas; Unión Democrática / Partido Laborista; 17 de octubre / Marcha de la Libertad; Himno nacional / Marsellesa; Braden / Perón; etcétera. La estructura sintáctica está dominada por la utilización profusa de las conjunciones coordinantes que sirven para unir dos o más términos en una oración. La grieta y los antagonismos fundantes de la tragedia nacional se plasman a través de esta distribución de significantes y la perspectiva ideológica del documental se hace palmaria en el uso de las conjunciones copulativas “y” o “ni”, en los casos en que se busca equiparar términos que deberían estar unidos (el ejemplo más contundente es “justicia y libertad”) y en el uso de la conjunción adversativa “pero”, orientada fundamentalmente a matizar cualquier valor positivo que se le reconoce al peronismo.

En segundo lugar, la serie visual se caracteriza por la inclusión recurrente de imágenes que muestran multitudes en diferentes actos de la vida pública como manifestaciones y protestas. No obstante, la operación discursiva fundamental es la supresión de instancias visuales de demarcación de estas multitudes. En términos iconográficos, las imágenes del pueblo peronista, del pueblo radical, del pueblo que apoya a la Revolución Libertadora se hallan indiferenciadas, debido a la selección de planos generales y de conjunto, poniendo así en un mismo nivel sectores sociales que se ubican en posiciones adversarias.<sup>14</sup> El pueblo – fragmentado, disperso y enfrentado en la arena política– se uniformiza mediante los ordenamientos del montaje. Esta estrategia es solidaria con la operación de desvincular al pueblo peronista de sus líderes, quienes sí adquieren cuerpo, voz y rostro de manera autónoma para ser investidos de atributos negativos como el paternalismo, el autoritarismo, la violencia verbal, el prebendarismo y el personalismo.<sup>15</sup> La homogenización del pueblo a través del borramiento de sus diferencias tiende a diluir los conflictos comunes a las experiencias políticas denominadas populistas en América Latina.

En su libro *La razón populista*, Ernesto Laclau (2005, p. 20) concibe el populismo como una forma privilegiada de hacer política, entendiendo que “lo político tiene un rol primariamente estructurante porque las relaciones sociales son, en última instancia, contingentes y cualquier articulación existente es el resultado de una confrontación antagónica.” Si, como señala Laclau (2006), “construir un pueblo es la tarea principal de la política radical”, *¿Ni vencedores ni vencidos?* necesita negar la ligazón sustantiva de un pueblo con su líder, propia del peronismo como experiencia populista, con el objeto de sostener que este movimiento político desunió aquello que hubiera debido permanecer indisoluble.



Mediante la estrategia de saturar el significante con una iconografía indiferenciada, el film expresa una perspectiva que comprende la política como conciliación, entendimiento y diálogo, y descarta los aspectos conflictivos y antagónicos de esta. La nación, entonces, estaría conformada por un conjunto de sujetos con una voluntad unívoca de convivencia que, en el discurrir histórico, se habría visto perjudicada por el accionar de ideologías y dirigentes que causaron divisiones sociales.

En su crítica publicada en el diario *La Opinión*, el historiador de cine Agustín Mahieu (1972, p. 36) da cuenta con perspicacia de este aspecto del film:

*¿Ni vencedores ni vencidos?* no parece sugerir soluciones revolucionarias o cambios al sistema social, sino una pacificación general, una especie de acuerdo que termine con las divisiones y los odios que separan a los argentinos (se excluyen aquí las clases y las ideologías) y concluya con un orden donde la libertad individual no sirva a unos sino a todos, a través de una mejor justicia distributiva. Una especie de paradigma de la democracia liberal que, por la crueldad de la historia, nunca pudo cumplirse del todo, salvo, quizá, en algún exótico país nórdico.

A su vez, Leonidas Lamborghini (1972, p. 52) –a cargo de la sección de Cultura y Espectáculos de la revista *Primera Plana*– en una crítica lapidaria titulada “El film del GAN. Vendedores y vendidos”, destacó la connivencia del documental con el Gran Acuerdo Nacional (GAN).<sup>16</sup> Este fue una propuesta del presidente Alejandro Agustín Lanusse para concertar una salida democrática del gobierno de facto mediante la reintegración al proceso electoral del peronismo – en tanto institución partidaria– pero sin su líder: es decir, “un peronismo sin Perón”. Según Lamborghini la obra tenía el objetivo de “convertir a Perón [...] en el ‘chivo emisario’ de todos los males que le égida gorila abatió sobre el país [...] acusa[ndolo] de ser prenda de enfrentamiento y división entre los argentinos”.

En línea con la observación de Lamborghini, el ejemplo más contundente de esta operación aparece en el modo en que la obra representa el 17 de octubre de 1945, cuando el pueblo peronista se movilizó masivamente a la Plaza de Mayo para reclamar la libertad del por entonces Secretario de Trabajo, Ministro de Guerra y Vicepresidente. Tras una descripción de los hechos y de los participantes, el montaje opta por emparejar –sirviéndose simbólicamente de una transición sonora con el himno nacional– uno de los eventos más importantes del siglo XX argentino con una manifestación opositora a Perón cuya trascendencia histórica fue inmensamente menor en términos cuantitativos y cualitativos.



Dos artículos de Carlos Frank (1972), alias de Raúl Jassén<sup>17</sup> y Juan Schröder (1972) publicados en la misma revista refuerzan los argumentos anteriores considerando el documental de Mallo como una obra profundamente antiperonista, alineada con el Gran Acuerdo Nacional de Lanusse y las concepciones político-económicas del desarrollismo de Rogelio Frigerio y Arturo Frondizi. El primero, concede al film ciertas virtudes visuales que permiten al espectador –a través del material de archivo– revivir momentos trágicos de la historia argentina pero, al mismo tiempo, señala las falsedades, injurias y omisiones en las que incurre el guion mediante el relato de la voz over. El segundo, productor del documental *Una mujer, un pueblo* (Carlos Luis Serrano, 1970)<sup>18</sup> indica que *¿Ni vencedores ni vencidos?* se disfraza de properonista, cuando su verdadera perspectiva es totalmente la opuesta. Asimismo, denuncia presiones y gestiones de Mallo para impedir el estreno de su película sobre Eva Perón. La descripción que Schröder efectúa de las negociaciones entre Mallo y el gobierno de Lanusse parecen dejar pocas dudas respecto de la sintonía que la obra, transcurridos tres años de su realización, encontró con el espacio de concertación abierto por el poder militar de la época:

Yo le pregunto al señor Mallo por qué no declaró [...] que no ahorró esfuerzos para proyectar el mismo [refiriéndose al documental] a personajes de un sector bien definido, con el fin de obtener en su oportunidad sus avales para su aprobación, al general Lanusse, al señor Manrique (en dos oportunidades), al almirante Gnani y toda su plana mayor, a generales, brigadieres, ministros, etcétera (SCHRÖDER, 1972, 53).<sup>19</sup>

En tercer lugar, así como el lanzamiento del Long Play demuestra la existencia de una autonomía relativa de la serie sonora por sobre la visual, es posible afirmar que la segunda también se autonomiza al reponer un universo de imágenes de archivo sobre el peronismo que hacia comienzos de los setenta detentaba una fuerte potencia de interpelación a las audiencias. El metraje de archivo ejercía un contraste inevitablemente político con la censura iconográfica y textual que vedó durante años de los discursos mediáticos a las figuras de Perón y Evita. Octavio Getino (1972, p. 50-51), admite como Jassén, Lamborghini y Schröder la complicidad de la película con el Gran Acuerdo Nacional, pero señala que esta película fue originalmente prohibida

[...] por el tipo de respuestas que puede encontrar en lugares de recepción difíciles de controlar, y proclives a exteriorizaciones de diverso tipo. Y es que el cine tiene, por encima de otros



medios, la cualidad –obligatoriedad– de trabajar con imágenes; imágenes cuyo poder de información y persuasión sobrepasan, sin duda, todo texto o locución que se le agregue, como tentativa de manipuleo, dosificación o control.<sup>20</sup>

En este sentido, vale la pena destacar la incorporación de imágenes de archivo por entonces inéditas del bombardeo a la Plaza de Mayo acaecido el 16 de junio de 1955. Esta secuencia se organiza con materiales que Mallo rescata de un archivo de Inglaterra y es testimonio audiovisual de una de los actos de violencia política más sangrientos de la historia argentina.

### Sobre el lugar de enunciación

En esta instancia cabe preguntarse respecto de la perspectiva ideológica y política de enunciación de los responsables del film. A lo largo del proceso de escritura del guion, Daniel Mallo tiene dos entrevistas importantes con Juan Domingo Perón y con Arturo Frondizi. Reconoce que el segundo le brindó algunos consejos que incluyó en la última versión del libro (Pablo Pietras, 2018).

**Figura 3** - Ernesto Mallo junto a Juan Domingo Perón (1970)



**Fonte:** *Primera Plana*, Buenos Aires, n. 496, 1 agosto 1972. p. 53.



Con este antecedente es factible revisar la apelación al desarrollismo como un signo de época que esta película compartió con otros documentales contemporáneos. Las ideas desarrollistas, instauradas por el gobierno de Arturo Frondizi desde 1958, comprendían la modernización del país mediante la recepción de inversiones externas que sirviesen para incrementar la capacidad productiva de la industria de base. Asimismo, el modelo alentó la sustitución de importaciones y la producción de coches, acero y combustibles. En términos políticos la apuesta de Frondizi:

[...] consistía en superar la dicotomía peronismo-antiperonismo [...] y reordenar el sistema político formando una alianza que atravesara los dos polos y aglutinara al grueso del empresariado, los sectores medios que nutrían a la UCR y los votos populares peronistas (NOVARO, 2010, p. 40).

*¿Ni vencedores ni vencidos?* parece adherir a estas ideas mediante su propuesta conciliatoria y a través de las críticas que formula al modelo de desarrollo del peronismo, el cual habría favorecido la industria liviana sin sentar las bases de un modelo productivo más amplio y complejo que sitúe al país en el concierto de las potencias con una industria pesada propia.<sup>21</sup> El modelo político-económico desarrollista propugnaba eliminar las diferencias y los conflictos de clase prometiendo un crecimiento sostenido que redundaría en un beneficio general.

En la primera secuencia de la película la voz over efectúa una semblanza estadística del país. Esta incluye datos geográficos, demográficos, económicos y sociológicos que figuran la idea de la Argentina como una nación próspera con gran potencial y riquezas desaprovechados por sus clases dirigentes. Para insertarse en el concierto de los países centrales, una nación privilegiada en recursos naturales y humanos, solo precisaba orientar sus políticas hacia el desarrollo. Esta descripción inicial de la Argentina dialoga frontalmente con dos emblemas del cine político argentino: *Tire dié* (Fernando Birri, 1958-1960) y *La hora de los hornos*. No obstante, los documentales de Birri y el grupo Cine Liberación procesan su descripción de las potencialidades de la Argentina de forma crítica. En la primera, la etnografía de las condiciones miserables de vida de los habitantes del bajo santafecino corroe los datos de abundancia, consumo y riquezas naturales propios de la provincia.<sup>22</sup> En la segunda, el cuestionamiento al desarrollismo se realiza a través de la Teoría de la dependencia,<sup>23</sup> que caracterizaba el subdesarrollo de los países periféricos como una condición necesaria del capitalismo mundial para la acumulación de riquezas de los países centrales.



El tono irónico, satírico y políticamente intencionado que la enumeración estadística adquiere en *Tire dié* y *La hora de los hornos*, deviene neutral y sobrio en la obra de Mallo, acorde con su planteo de orden conciliador. La secuencia mencionada concluye presentando a quien será la verdadera protagonista del documental: la nación. Según el narrador: “Lo más importante de un país no puede medirse en cifras, lo más importante es su voluntad de nación independiente. La historia que vamos a narrar es la historia de su lucha por la libertad y la justicia.”

Pero, ¿quiénes conforman “la nación” según este documental? La nación parece identificarse con un pueblo inocente, abstracto y ontológicamente unido. Un conjunto de personas que naturalmente comparten intereses, demandas, deseos y expectativas. *¿Ni vencedores ni vencidos?* necesita entonces licuar las tensiones y los múltiples clivajes inherentes a la noción de pueblo para salvaguardar incontaminada la idea de nación.

Por estas razones, se puede pensar esta película en serie con *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983). La obra de Pérez, inscripta sin ambages en la perspectiva historiográfica de la Unión Cívica Radical concibió las nociones de república y pueblo en términos muy similares a los del documental de Mallo. Sin embargo, a diferencia de *¿Ni vencedores ni vencidos?*, *La República perdida* se estrenó en una coyuntura histórica que le era propicia y se constituyó en el documental más visto de la historia del cine argentino. En el film de Pérez, se construye una mirada sobre el pasado nacional que solo condena a las oligarquías. Así, se desmarca al pueblo –en todas sus formas– de complicidades y enfrentamientos. Esto sintonizó con las premisas de consenso de un proceso de recomposición democrática que necesitaba dejar atrás cualquier rastro de violencia tras los años de la dictadura militar.

## Conclusión

*¿Ni vencedores ni vencidos?*, por los motivos que he analizado en este artículo es una película disruptiva cuando se la examina en el ciclo del cine político de los años sesenta y setenta. La obra reelabora diversos tópicos que circularon asiduamente en los documentales de la época: el cuestionamiento a la oligarquía nacional, la tensión entre modelos económicos agroexportadores e industriales, la distribución inequitativa de la riqueza, el problema de las libertades individuales, etcétera. No obstante, el film de Mallo promueve una pedagogía audiovisual que libera de antagonismos políticos a la comprensión e interpretación de estos temas en tanto los concibe como males sociales que solo la concertación y el



diálogo son capaces de tramitar si se quiere salvaguardar la nación, representada esta como entidad abstracta y deshistorizada.

El documental no deja de resultar una pieza perturbadora si se atiende a las múltiples circunstancias que signaron su censura en 1970 y su estreno en 1972. La crítica a Perón y Evita con la salvaguarda del pueblo peronista, los discursos conciliatorios y el posicionamiento contra la oligarquía nacional resultaban políticamente intolerables en una película con ambiciones comerciales en los años 1969-1970, lo que promovió una encarnizada persecución política y judicial contra la obra. El contexto del año 1972 se presentaba favorable, en cambio, a estos mismos caracteres, lo que le valió al film furibundas críticas de sectores intelectuales y militantes vinculados con el peronismo.

Al recuperar las nociones de constelación (Benjamin) y anacronía (Didi-Huberman) es posible reinterpretar esta obra como un artefacto audiovisual que funciona como caja de resonancia de discursos fuertemente encarnados en la historia de la Argentina que se actualiza persistentemente ante nuevas coyunturas políticas.

Actualmente circulan discursos del orden del sentido común –mediáticos pero no solamente– que demonizan los conflictos, las grietas y las divisiones sociales para abonar al descrédito de la política partidaria en general y de los líderes políticos acusados de “populistas” en particular.<sup>24</sup> Así se genera un escenario en el cual las nuevas derechas –cada vez más extremas– encuentran tierra fértil para apostarse. En este contexto, tal vez sea hora de volver la mirada sobre las producciones que sostienen discursos supuestamente “equilibrados”, presuntamente “institucionalistas”, y aparentemente “moderados” para pensarlas como mediaciones entre el pueblo y los modos de entender lo político. Estas cimientan formas de control social que, al negar los conflictos, impulsan las más variadas estrategias de represión de los antagonismos y esmerilan los mecanismos democráticos de expresión de las disidencias.

## Referências

BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto de historia. Ensayos escogidos*. Selección y traducción de H. A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.

BESOKY, Juan Luis. *La derecha peronista: prácticas políticas y representaciones (1943-1976)*. 2016. Tesis (Doctorado en Ciencias Sociales) - Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/>



handle/10915/55209/Documento\_completo\_.pdf?sequence=3&isAllowed=y.  
Acceso el: 2 mar. 2019.

CAMPO, Javier. Revolución doble. *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de Mayo, 1969). En: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (ed.). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1896-1969*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009. p. 441-453.

CARASSAI, Sebastián. *Los años setenta de la gente común: la naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

DEVOTO, Fernando; PAGANO, Nora. *Historia de la historiografía argentina*. 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción Antonio Oviedo. 2. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

FRANK, Carlos. ¿Ni vencedores ni vencidos? *Primera Plana*, Buenos Aires, n. 492, 4 jul. 1972. p. 12-13.

GETINO, Octavio. Cine: Gran acuerdo y censura. *Primera Plana*, Buenos Aires, n. 490, 20 junio 1972. p. 50-51.

HERRERA, Estrella; LÓPEZ TARNASSI, Juan Ignacio; RUBINSZTEJN, Maia; SCHOLNICOV, Eugenio. *Los Velázquez*, de Pablo Szir. El eslabón perdido del cine político-militante argentino. En: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (ed.). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros 1969-2009*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. p. 249-268.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LACLAU, Ernesto. Por qué construir un pueblo es la tarea principal de la política radical. *Cuadernos del CENDES*, Venezuela, n. 23, p. 1-36, 2006. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/403/40306202.pdf>. Acceso el: 2 mayo 2018.

LAMBORGHINI, Leonidas. Vendedores y vendidos. *Primera Plana*, Buenos Aires, n. 496, 1 ago. 1972. p. 52.

LEIRAS, Marcelo. El fondo de la grieta. *Le Monde Diplomatique*, [S.l.], n. 217, junio 2017.

LENCINA, Ana Cecilia; CECCHI, Julieta. *Monografía sobre ¿Ni vencedores ni vencidos?* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011.

MALLO, Daniel. Entrevista por su filme ¿Ni vencedores ni vencidos? *La Opinión*, Buenos Aires, 18 mayo 1971. p. 36.

MAHIEU, Agustín. ¿Ni vencedores ni vencidos? Un documento, más emotivo que crítico, donde triunfa la fuerza de las imágenes. *La Opinión*, Buenos Aires, 28 julio 1972. p. 19.



MANRUPE, Raul; PORTELA, Alejandra. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

MEMORIA presentada por el Ministro de Estado en el Departamento de Guerra y Marina al Congreso Legislativo de la Confederación Argentina en su sesión ordinaria de 1860. Buenos Aires: Imprenta y Litografía de J. A. Bernheim, 1860.

NINEY, François. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. Traducción de Miguel Bustos García. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2009.

NOVARO, Marcos. *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.

SÁBATO, Ernesto. Carta sobre ¿Ni vencedores ni vencidos? *La Opinión*, Buenos Aires, 20 mayo 1971. p. 45.

SADEK, Isis. Contesting the optic of (under)development: *Tire dié* and the emergence of independent documentary cinema in Argentina, ca. 1958. *Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, London, v. 19, n. 3-4, p. 287-305, 2013.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. *Tricontinental*, La Habana, n. 13, Oct. 1969.

SCHRÖDER, Juan. Mallo: aprobado en falsedad. *Primera Plana*, Buenos Aires, n. 496, 1 agosto 1972. p. 53.

VOMMARO, Gabriel; PÉREZ, Germán; PEREYRA, Sebastián (ed.). *La grieta: política, economía y cultura después de 2001*. Buenos Aires: Biblos, 2013.

WEINRICHTER, Antonio, Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción, *En: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josetxo* (ed.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005. p. 43-64.

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B, 2004.

WHITE, Hayden. *Metahistoria*. Traducción de Stella Mastrangelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.



## Notas

<sup>1</sup>Pertenencia institucional: CONICET-UBA-UNA

<sup>2</sup>Deseo agradecer a las siguientes personas por su colaboración directa o indirecta en la realización de este artículo: a Cecilia Lacruz y Cinemateca Uruguaya, por ayudarme a obtener una copia telecinada del film; a Horacio de Dios, por su intermedio conseguí el contacto de Daniel Mallo y algunos datos valiosos sobre la obra; a Daniel Mallo, por su trato amable y generoso y por la entrevista personal que me concedió; a Ana Cecilia Lencina y Julieta Cecchi, quienes en el año 2011 realizaron un primer trabajo de acercamiento al film en el marco de la cátedra de Historia del cine latinoamericano y argentino (FFyL, UBA)

<sup>3</sup>Las itálicas y el formato de la puntuación pertenecen a la transcripción citada.

<sup>4</sup>Al frente de una pequeña agencia publicitaria, Mallo se inicia en el negocio de los medios en los cincuenta, trabajando para Canal 7, bajo la intervención del locutor Augusto Bonardo. Produce por esos mismos años programas para varias radios, entre ellas, Splendid y Belgrano. A mediados de los sesenta intensifica su participación en producción y comercialización de múltiples programas de televisión en los canales 11 y 13. *¿Ni vencedores ni vencidos?* es su primer proyecto cinematográfico, ámbito en el que solo reincidirá en 1979 con la producción del film *Mafalda* (Carlos Márquez) basado en la historieta de Quino.

<sup>5</sup>La película se estrenó el 19 de febrero de 1971 en el cine Trocadero de Montevideo. Durante ese año el film continuó exhibiéndose en la sala Stella de Colonia del Sacramento, en la cual fue visualizada por espectadores argentinos, como ocurrió y ocurriría con diversas obras en otras etapas de la historia nacional del siglo XX. Si bien no he podido confirmar fehacientemente que la copia resguardada en la Cinemateca Uruguaya es una de las que se proyectaron en Montevideo y Colonia, resulta más que plausible adherir a esta hipótesis. Sí puedo afirmar que la copia conservada en la Cinemateca Uruguaya no se volvió a proyectar desde la década de los setenta hasta nuestros días y que por primera vez fue telecinada a solicitud de mi investigación y con autorización de Daniel Mallo en el año 2018.

<sup>6</sup>Para un análisis de los derroteros de estos films, véanse respectivamente Campo (2009) y Herrera et al. (2011).

<sup>7</sup>Los años inmediatamente anteriores y posteriores a la crisis de 2001 estuvieron signados por una suerte de renacimiento del cine social, político y militante. Obras de diversos colectivos (Ojo Obrero, Indymedia, Wayruro, Mascaró, Boedo Films, Alavío) e individuos registraron, testimoniaron y denunciaron los efectos devastadores de las políticas neoliberales instrumentadas por los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999) y Fernando de la Rúa (1999-2001). El cine y video documental fueron el formato audiovisual elegido para intervenir sobre la realidad. En este marco se verificó una asidua revisión de las obras y biografías de los cineastas y grupos del pasado cinematográfico nacional asociados con la etapa de mayor ebullición del cine de intervención política durante las décadas de los sesenta y setenta. Ejemplos de la recuperación y reconocimiento de dos cineastas desaparecidos son los documentales *Raymundo* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2002) –sobre Raymundo Gleyzer– y *Fragmentos rebelados* (David Blaustein, 2009) –sobre Enrique Juárez.



<sup>8</sup>En un artículo de la época, sobre el que retornaremos en las próximas páginas, esta “elipsis” histórica es interpretada en relación con la eventual postura antiperonista del film: “Por supuesto, la película [...] *no tuvo tiempo* de recoger todo lo sucedido en el país después de 1955, de modo que las nuevas generaciones, a quienes la dedican, tendrán que esperar el testimonio de una obra más valiente, veraz y honrada, para enterarse de cómo se fusiló, encarceló y torturó en la Argentina que se prolonga más allá de 1955, una trágica Patria manchada en la sangre de sus mejores hijos, hambreada en su pueblo y estafada internacionalmente por... ¿los mismos que financian este documental que solo tergiversa la verdad? (FRANK, 1972, p. 13).

<sup>9</sup>Este emprendimiento es el que constituye a Mallo como empresario exitoso en el ámbito de los medios. La empresa fundada con esta misión, Radio Programas Internacionales, distribuía radioteatros como Palmolive y Lux y los programas de personalidades como Juan Carlos Mareco, alias “Pinocho” y Luis Sandrini (véase Pablo Piedras, 2018).

<sup>10</sup>Pablo Piedras. Entrevista personal a Daniel Mallo. Barcelona, 29 mayo 2018.

<sup>11</sup>Los dichos de Mallo (1971, p. 36) en una entrevista de la época confirman que consideró excesivamente antiperonista el guion que había encargado a Sábato abonándole la cifra de “un millón de pesos en moneda nacional”.

<sup>12</sup>Daniel Mallo señala no estar conectado con la producción del Long Play editado por la empresa discográfica uruguaya Orfeo. La copia del disco, sin embargo, acredita a Mallo como productor. El resto de los créditos son los siguientes. Música: Eduardo Falú. Relator: Edgardo Suárez. Compaginación: Mauricio Rosemberg. Libro: Daniel Mallo y Horacio de Dios. Con el sello interno de CBS, no existe otra información que permita conocer el año de aparición del vinilo. Hasta el momento no se cuenta con mayores precisiones respecto del año de edición del disco también se desconoce la existencia de registros que certifiquen actos de censura sobre el mismo.

<sup>13</sup>De acuerdo con Lencina y Cecchi (2011), “cuatro meses más tarde, el productor Daniel Mallo pidió un recurso de amparo al Juez Francisco Madariaga, a fin de que se dejase sin efecto la prohibición de proyectar la película en el país y el secuestro de sus copias. El magistrado dictaminó que la falta de una argumentación clara y tan sólo la exhibición de acontecimientos acaecidos en la Argentina no eran atendibles, por lo que la grave medida adoptada por el Poder Ejecutivo lesionaba la garantía individual. A pesar de ello la Cámara Federal confirmó la prohibición a pocos días de esa instancia, afirmando que el decreto del Poder Ejecutivo del 29 de enero del 71 se fundaba en la vigencia del estado de sitio para ‘asegurar la tranquilidad pública’. Quienes suscribieron el fallo expresan que si bien es verdad que se trata de un film informativo, hecho casi en su totalidad con imágenes documentales ilustradas con comentarios hablados, *el carácter de las escenas filmadas, puede suscitar reacciones en los espectadores que comprometan la paz interna de la Nación*”.

<sup>14</sup>La estructura dicotómica que el documental parece querer suturar a través de sus estrategias narrativas es descripta por Carlos Frank (1972, p. 12) (Raúl Nassén) de la siguiente manera: “Para [Horacio] de Dios la Argentina debe ser algo así como una enorme *pizza mitad y mitad*, ya que a lo largo de los dos rollos insiste en brindar una visión machacona: el país siempre estuvo dividido en dos bandos irreconciliables dispuestos a guerrear entre sí incluso por puerilidades.”



<sup>15</sup>Estos rasgos tienen puntos de contacto con lo señalado por Sebastián Carassai (2014, p. 126), quien explica que los sectores medios antiperonistas o no peronistas a comienzos de la década de los setenta justificaban su rechazo al peronismo en cuatro elementos centrales atribuidos a este movimiento político: el fascista, el dictatorial o autoritario, el inmoral y el anticultural.

<sup>16</sup>Observación también realizada por Octavio Getino (1972, p. 50-51) en su artículo publicado en *Primera Plana* titulado “Cine: Gran Acuerdo y Censura”. Allí Getino sostiene que el film es la explicitación en términos cinematográficos de la política integracionista y del Gran Acuerdo Nacional.

<sup>17</sup>Raúl Jassén, vinculado con la derecha peronista, se convirtió en redactor de *Primera Plana* cuando José Antonio compró la revista (véase BESOKY, 2016, p. 286). Su crítico artículo sobre *¿Ni vencedores ni vencidos?* aparece en la sección “Grand Hotel Argentino”, en la que Jassén solía narrar los eventos que se desarrollaban en el entorno de Perón en Madrid, durante su residencia en Puerta de Hierro.

<sup>18</sup>Esta película, dedicada a narrar la vida y obra de Eva Perón, mantiene fuertes puntos de contacto con *¿Ni vencedores ni vencidos?*: su prohibición en el año 1970, la organización sobre la base de materiales de archivo y la voz over del locutor Edgardo Suárez. El film recién pudo ser estrenado con el regreso del peronismo al poder el 28 de febrero de 1974.

<sup>19</sup>El propio Mallo confirma estos hechos: “La película ya se estrena con Lanusse. Está en sintonía con la idea del Gran Acuerdo Nacional. Y en eso fue muy importante Bernardo Neustadt. Armó reuniones en su casa, con Lanusse. Él lo combinó. El que se cabreó terriblemente y no quería saber nada fue Manrique. Pero Lanusse la aceptó sin decirme nada. Yo la vi con él. No me hizo ningún comentario, y no puso ningún problema y la dejó” (en Pablo Piedras, 2018).

<sup>20</sup>El análisis de Getino contrasta con el sintético comentario efectuado por Raúl Manrupe y Alejandra Portela (2001, p. 411) en *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*: “Repaso sobre la historia argentina en apariencia objetivo pero definitivamente antiperonista.”

<sup>21</sup>Vale aclarar que existe profusa bibliografía que discute el modelo de industrialización llevado a cabo durante los primeros gobiernos peronistas. La nota crítica de Raúl Jassén (FRANK, 1972, p. 12) anteriormente citada señala justamente el modo en que el guión de Horacio de Dios y Daniel Mallo “olvida” ciertos datos sobre el modelo de desarrollo industrial del peronismo como “la creación de una potente industria nacional siderúrgica, la explotación de las riquezas mineras, y la creación de la industrias agromecánica y automovilística, [y] la potencialización de la energía hidráulica”.

<sup>22</sup>Sobre el modo en que *Tire dié* discute las nociones desarrollistas véase Sadek (2013).

<sup>23</sup>La Teoría de la dependencia surge en América Latina en las décadas de los sesenta y setenta. Sintéticamente esta postula que el subdesarrollo de los países periféricos está estrictamente asociado con el desarrollo de los países centrales industriales. Este no es una etapa del proceso gradual hacia el desarrollo, sino que es una condición necesaria del funcionamiento desigual del sistema capitalista.

<sup>24</sup>Para un análisis de los usos políticos de “la grieta”, véase Vommaro, Pérez y Pereyra (2013).