

Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)

Clara Kriger*

Resumen

En este texto se analizan las formas que asumieron las relaciones entre el Estado y los agentes del campo cinematográfico local desde el nacimiento de la industria del cine en 1933 hasta que en 1944 se puso en marcha la Dirección General de Espectáculos Públicos durante la presidencia de Edelmiro Farrell. Esta primera etapa de las relaciones entre el cine y el Estado gira en torno a la gestión del Instituto de Cine Argentino, de su director, Carlos Pessano, y de su presidente, el senador Matías Sánchez Sorondo. El artículo explora las ideas que ambos expresaron en relación con el cine y la forma en que intentaron llevarlas a la práctica. Son los años en los que se propone la primera ley de protección y de control estatal que regiría al sector. Si bien la gestión del Instituto no afectó de manera sustantiva el funcionamiento del campo cinematográfico, las ideas que hizo circular promovieron la discusión pública respecto del lugar que los distintos actores del campo cinematográfico esperaban tener frente a la acción reguladora del Estado.

Palabras clave: cine argentino - políticas públicas - ley de cine - nacionalismo

Abstract

In this paper we analyze the forms assumed relations between the State and local film field agents, since the birth of the film industry in 1933 until 1944 when arrived the General Direction of Publics Entertainments under President Edelmiro Farrell. This first stage of the relationship between cinema and the state revolves around the management of the Argentine Film Institute, its director, Carlos Pessano, and its Chairman, Senator Matías Sánchez Sorondo. The article explores the ideas that they expressed in relation to cinema and how they tried to implement them. These are the years in which it is proposed the first law of protection and state control that would govern the sector. While the Institute's management did not affect substantially the performance of the cinema field, the ideas that circulated promoted public discussion about the place that the actors in the cinema field expected to have against the regulatory action of the State.

Key words: Argentine cinema - public policy - entertainment law - nationalism

* Universidad de Buenos Aires (UBA). E-mail: clarakruger@hotmail.com

Recepción del original: 21/03/2011

Aceptación del original: 28/12/2011

Desde su nacimiento europeo, el espectáculo cinematográfico se reveló como un potente divulgador de ideas e historias entre espectadores deslumbrados por la verosimilitud que se desprendía de las imágenes en movimiento. Esgrimiendo ese motivo y otros de diversa índole (como el riesgo que implicaba para el público el material inflamable con el que se elaboraban las películas) los agentes del Estado entendieron la necesidad de intervenir, muy tempranamente, ya sea para regular la actividad comercial, como para proteger a variados públicos de los posibles daños morales o físicos a los que estaban expuestos.

También en la Argentina se evidenciaron estas preocupaciones a través de la sanción de una gama de regulaciones estatales que poco a poco iban afectando a todos los ámbitos de la actividad. Dichas normas provocaron algunas veces aceptación y otras rechazo por parte de los distintos interlocutores del campo cinematográfico, pero en todos los casos fueron determinantes en el desarrollo industrial y artístico de la cinematografía local.

En este texto se analizarán las formas que asumieron las relaciones entre los agentes del campo y el Estado desde el nacimiento de la industria del cine local en 1933 hasta que en 1944 se puso en marcha la Dirección General de Espectáculos Públicos durante la presidencia de Edelmiro Farrell.

El tema fue abordado en la *Historia del Cine Argentino* escrita por Domingo Di Núbila, quien vertió el primer relato cronológico acerca de la referida relación entre el cine y el Estado, promoviendo una visión positiva de la libre empresa frente al proteccionismo estatal. Pasados cuarenta años, César Maranghello amplió la documentación aportada y profundizó el análisis en “Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista”.¹ Allí el autor relaciona con mucho acierto las vinculaciones ideológicas entre la política nacional y las ideas desplegadas por los organismos estatales encargados de gravitar en el universo cinematográfico.

En consonancia con muchas de las ideas propuestas por Maranghello,² este artículo propone sin embargo una nueva perspectiva. Para desarrollar los niveles simbólicos que se ponen en juego en el marco de estas relaciones se ha utilizado el concepto de campo cultural de Pierre Bourdieu, quien sugiere pensar lo social en su multidimensionalidad y no en términos de un espacio determinado mecánicamente por las relaciones económicas de producción. Según el autor, un campo se encuentra determinado por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación.

¹ César MARANGHELLO, “Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista”, Claudio ESPAÑA (dir.), *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, vol. II, 2000.

² Otros aportes fueron realizados en Kelly HOPFENBLATT, Alejandro TROMBETTA y Jimena TROMBETTA, “Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas de la identidad nacional”, Ana Laura LUSNICH y Pablo PIEDRAS, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009.

Así el campo cultural crea su propia economía, sus regulaciones y formas de legitimación; define sus bienes y la forma de obtenerlos. Este concepto permite incorporar al análisis la trama de relaciones dinámicas que se plantean entre los distintos agentes y con ello focalizar los aspectos conflictivos relacionados con la apropiación de bienes materiales y simbólicos, así como las diferentes propuestas generadas, según los intereses y capacidades de dichos agentes, para diseñar una relación con el Estado.

Por otro lado, frente a la mirada estado-céntrica de los autores que previamente trabajaron la relación entre el cine argentino y el Estado, este artículo, siguiendo a Jessop,³ parte de considerar al poder del Estado como un *explicandum* (algo a ser explicado), no como un *principio de explicación*, es decir que debe ser visto en términos relacionales, coyunturales más que como una suma fija de recursos que pueden ser apropiados por una fuerza social con exclusión de otras.

Para abordar el problema se expone una breve reseña de la composición del campo cinematográfico en los primeros años de la industrialización del cine local. Los datos volcados de la capacidad industrial y del desarrollo de las organizaciones intermedias del sector son de suma importancia para abordar los conflictos y consensos que el campo desarrollará en relación al Estado. Luego se exponen las principales ideas que guían a quien será el director del primer instituto creado para la regulación del cine en la Argentina y la forma en que dicho ideario fue aplicado durante el ejercicio de sus funciones. En ese sentido, se analiza el marco ideológico de la producción cinematográfica estatal y de la propuesta legislativa para el cine, para finalmente proponer una lectura de todo el proceso que implica esta primera etapa de la relación entre el campo cinematográfico y el Estado.

Un estado de situación

Para comenzar este análisis es importante saber de qué manera surgió la primera gestión estatal de cine y cómo estaba estructurado el campo cinematográfico en ese momento. Cabe destacar que el desarrollo de la actividad cinematográfica comenzó muy tempranamente en la Argentina,⁴ aunque el salto a la industrialización se dio

³ Bob JESSOP, "Hacia una perspectiva teórica del Estado", Bob JESSOP, *The Capitalist State. Marxist Theories and Methods*, N.Y., New Cork University Press, 1982. Traducción de Susana Belmartino.

⁴ Una primera fase se caracterizó por la exhibición en carpas y teatros, antes de la aparición de las salas consagradas exclusivamente al cine que se construyen en vísperas de la Primera Guerra Mundial. La producción local era artesanal y se centraba en las actualidades, desfiles militares y acontecimientos sociales protagonizados por la burguesía y la clase política. Una segunda fase se vinculó al auge que cobró la actividad cinematográfica durante la década de los '20. Por esos años el negocio de la exhibición contaba en Buenos Aires con 27 millones de espectadores al año y 128 salas, mientras la producción se hacía más intensa, ya decididamente volcada a la ficción. Por esos años la mayor parte de las distribuidoras norteamericanas instalaron sus oficinas locales con el objetivo de consolidar el mercado: Fox Films ya lo había hecho en 1916, luego le siguieron, entre otras, Universal en 1921, United Artists en 1922, Paramount en 1925, Metro Goldwyn Mayer en 1927, Warner Bros. en 1930 y Columbia Pictures en 1931. También se dieron cita los distribuidores independientes que proveían al mercado de películas europeas, entre otros Julio Joly y Adolfo Z. Wilson, aunque muy tempranamente los filmes norteamericanos

durante el año 1933, con el surgimiento de nuevas empresas locales que, por primera vez, lograron concretar un sostenido proyecto de producción. La irrupción del sonoro favoreció el crecimiento ininterrumpido de la industria cinematográfica local y de muchas otras plazas, ya que la diferencia idiomática pasó a ser un problema para la usina *hollywoodense*. El público se mostró fascinado por la imagen de las estrellas consagradas en las radios de cada país en detrimento de las divas y galanes norteamericanos.

Entre 1933 y 1945 la iniciativa privada tuvo un fuerte empuje, una decena de empresas produjeron largometrajes de manera regular y sostenida (Argentina Sono Film y Lumiton en 1933, Cía. Argentina de Films Río de la Plata en 1934, SIDE, Pampa Film y San Miguel en 1936, Estudios Filmadores Argentinos y Emelco en 1937, Baires Film en 1938 y Artistas Argentinos Asociados en 1941), mientras 13 empresas lograron mantenerse en la actividad entre dos y cuatro años⁵ y más de 45 surgieron y desaparecieron vertiginosamente.⁶ La actividad de los estudios cinematográficos se fue consolidando y llegó a ocupar a 990 obreros y empleados en 1943.⁷

lograron tomar casi totalmente la plaza. En vísperas de la transición al sonoro esta situación se profundizó llegando a ser la Argentina el cuarto país importador de filmes *hollywoodenses* en 1925, el segundo en 1926, 1927 y 1928, el tercero en 1929, el cuarto en 1930 y el primero en 1931. El impacto creciente del cine generó la incorporación de secciones fijas en los diarios y las revistas, que luego se ampliaron, hacia mediados de la década del '20, ocupando páginas enteras. En ese marco surgen publicaciones editadas en formato de catálogos y las primeras revistas especializadas, tanto de editoriales locales como estadounidenses.

⁵ José Ferreyra (1933-1935), Libertad Film (1934-1936), SIFAL (1934-1935), PAF (1934-1938), Nira Film (1935-1939), Rayton Cinematográfica Argentina (1935-1938), Cinematográfica Julio Joly (1936-1940), Corporación Cinematográfica Argentina (1937-1940), Cinematográfica Terra (1937-1949), Cóndor Film (1938-1940), Patria Films (1939-1940), General Cine (1941-1942), Iberá Films (1942-1943), FIA (1941-1942).

⁶ Magnús Film (1932), Larreta Film (1933), Alton Film (1933), ECA (1934), Productora Argentina Cinematográfica Cabildo (1934), Cinematográfica Valle (1934), Tempo Film (1935), Independencia Film (1935), Sudamérica Film (1935), Prieto Film (1935), Vaccari y Alonso Film (1936), Industria Cinematográfica Argentina (1936), Sociedad Cinematográfica Amanecer Film (1936), Lumiere (1936), Asociación Industrial Argentina (1936), Porteña Film (1936), Palma Film (1936), SAFA (1937), Cinematográfica Iguazú (1937), Lucantis Film de la Argentina (1937), Méndez Delfino (1937), Editora Cinematográfica CALS (1938), Metropolitan (1938), Cinematográfica Jack Davison (1938) Corporación Cinematográfica Francis Mariscal (1938), Monti Film (1939), Ricard Film (1939), Aitor (1939), DAM (1939), Atlas Film (1939), Fénix Film (1940), Platense Film (1940), Filmadora Mayo/Estampas Argentinas (1940), Argenfilm (1940), Sur Film (1940), Araucana Films (1940), Andes Filmadora Argentina (1941), Cinematográfica San Telmo (1941), Teatro del Pueblo (1941), Renacimiento (1941), Lux Films (1942), Chilargen (1942), ADAP (1942), Patagonia Films (1942), Jaime Prados (1945).

⁷ Juan GARATE registra en su tesis (*La industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires, Tesis en Mimeo, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires, 1944, p. 10) el crecimiento de la industria cinematográfica respecto del total producido por la industria argentina:

Año producido	Total de la industria argentina en m\$ñ	Producido de la industria cinematográfica en m\$ñ	Porcentaje con relación al total
1937	4.247.822.000	550.000	0,0129
1939	4.650.859.000	5.800.000	0,1247
1941	5.718.101.000	10.150.000	0,1775
1943	7.800.000.000	9.853.000	0,1228

Como consecuencia, la producción de películas nacionales registró un crecimiento notable. Partiendo de 6 estrenos en 1933 y 1934, se llegó a contar con 56 estrenos en 1942.⁸ De todas maneras, la producción local jamás amenazó la posición hegemónica del mercado norteamericano, que contaba en la primera mitad de los '30 con índices que oscilaron alrededor del 90% de las pantallas latinoamericanas, incluso en las plazas más fuertes como Argentina, México y Brasil.⁹

Las posibilidades de producción de esta industria dependían de la importación de las distintas materias primas requeridas y los equipamientos técnicos, así como de la existencia de un frondoso circuito de exhibición que pudiera canalizar la demanda del público. Las materias primas básicas para hacer filmes (la película virgen y los productos químicos que posibilitaban los procesos de laboratorio) provenían especialmente de Alemania hasta la Segunda Guerra Mundial, momento en que el principal proveedor comenzó a ser Estados Unidos. Como se verá, estos insumos se convirtieron en la variable que desencadenó la transformación del desarrollo industrial.

El circuito de exhibición del país contaba en 1933 con 1.608 salas de cine que llegaron a sumar 1.690 en 1946, de las que 199 estaban en Buenos Aires.¹⁰ Paralelamente al crecimiento del número de revistas especializadas dirigidas al público en general, en sus páginas se podía observar que las notas acerca de los astros de Hollywood iban dejando lugar al *star system* local, a las problemáticas de la industria y a las reflexiones acerca del cine nacional. Además, se multiplican las revistas destinadas a leerse en el interior de esa industria en expansión, algunas dependientes de los gremios y otras destinadas a prestar múltiples servicios relacionados con los procesos productivos y de comercialización.

Este campo cinematográfico se consolidó con la creación de las asociaciones gremiales que representaban los intereses de los distintos sectores. Hacia 1933 ya existían las asociaciones que nucleaban a los actores (la Asociación de actores nació en 1919), a los operadores y a los acomodadores de salas (la Unión de operadores cinematográficos fue creada en 1928 y la Unión de protección de acomodadores de salas de espectáculos en 1932).

Ahora bien, el mismo año que nace la industria cinematográfica local aparece la primera norma de orden nacional que intenta establecer las regulaciones del campo cinematográfico.¹¹ Dicha norma se incluyó en la ley 11.723 que reglamentó el

⁸ 14 en 1935, 17 en 1936, 30 en 1937, 41 en 1938, 50 en 1939, 49 en 1940, 47 en 1941, 56 en 1942, 36 en 1943, 24 en 1944, 23 en 1945. Octavio GETINO, *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ciccus, 1998, p. 337.

⁹ En las otras plazas aumentan los porcentajes llegando al 96% en Colombia, 97% en Chile, 98% en Cuba, Puerto Rico y Bolivia, 99% en Ecuador y 100% en Panamá. Paulo Antonio PARANAGUÁ, "América Latina busca su imagen", *Historia General del Cine*, Madrid, Cátedra, vol. X, 1996, p. 210.

¹⁰ La Argentina era el país latinoamericano que tenía más salas. Las otras dos grandes plazas eran Brasil, que contaba con 1.100 salas en 1933 y 1.769 (106 en Río de Janeiro) en 1946, y México, donde existían 701 salas en 1933 y 1.140 (79 en el Distrito Federal). Paulo Antonio PARANAGUÁ, "América Latina..." cit., p. 208.

¹¹ Previamente la relación entre el sector cinematográfico y el Estado había sido reducida y se desarrollaba en el marco de los controles de la exhibición. En el período anterior a la industrialización se había registrado la prohibición de exhibición del film *El gabinete del Dr.*

Régimen Legal de la Propiedad Intelectual, promulgada el 28 de septiembre de 1933. Así, en su art. 69 se propuso utilizar un porcentaje de lo recaudado por el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual para la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, “destinado a fomentar el arte y la industria cinematográfica nacional, la educación general y la propaganda del país en el exterior mediante la producción de películas para el instituto y terceros”, según se señalaba en el inciso “d”.

El doctor Roberto J. Noble, encargado de la presentación del proyecto de ley en la Cámara de Diputados, sostuvo que mientras la Argentina era uno de los mercados del mundo con mayor movimiento en la escena cinematográfica, carecía de toda herramienta de regulación y proponía conjurar esta *anomalía*. Desde ese momento hasta la actualidad el Estado y el campo cinematográfico local articularon diferentes estrategias para diseñar un conjunto de relaciones. En este juego los principales conflictos se presentaron tanto a la hora de implementar políticas proteccionistas hacia el sector como respecto de la ingerencia de distintos organismos oficiales en la reglamentación de la producción, distribución y exhibición de películas.

Cuando en 1936 comenzó a funcionar la oficina estatal dedicada a regir la actividad cinematográfica,¹² se originaron las primeras disconformidades en el campo cinematográfico, dado que se consideraba que el director técnico designado, Carlos Alberto Pessano, era un “periodista militante” que se había destacado siempre por desplegar una campaña sistemática en contra del cine nacional.¹³

Es posible que ese haya sido un estímulo para que el campo se pueble de instituciones intermedias que salgan en defensa de los intereses sectoriales. Así los productores se reunieron en torno a la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA). Luego, entre 1939 y 1942, los años de fuerte crecimiento del sector, se crearon la Asociación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica Argentina (1939) y la asociación que representaba a los exhibidores, llamada Asociación de Empresarios Cinematográficos (1941).

Finalmente, es interesante notar la creación de distintas instituciones legitimadoras encargadas de otorgar premios, iniciar tareas de coleccionismo y profesionalizar la crítica respecto del séptimo arte. En 1941 nació, a la manera de su par *hollywoodense*, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, que reúne a integrantes de todos los rubros del sector, y también el primer Museo Cinematográfico

Caligari, estrenada localmente el 23 de junio de 1922, porque contravenía una ordenanza municipal que no permitía la exhibición de obras que se desarrollaran dentro de manicomios. Luego, en 1929, el diputado Leopoldo Bard presenta un proyecto de ley que reglamentaría el acceso de los menores de edad a las salas de espectáculos. Para el cumplimiento de las disposiciones se crearía una comisión de censura en la Capital Federal y en cada municipio de los territorios nacionales. Dichas comisiones tampoco autorizarían la exhibición de películas “cuando dañasen en cualquier forma el orden público, la moral, las buenas costumbres o fueren antipatrióticas, o cuando presentasen escenas, hechos y argumentos atroces o repugnantes.” (*Antecedentes, notas y proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico del Estado*, presentado por Matías G. Sánchez Sorondo al Senado de la Nación el 27 de septiembre de 1938, pp. 86-87) En junio de 1932, el concejal socialista González Porcel presentó el primer proyecto de ordenanza para estimular la producción argentina. Pedía apoyo al sector, premios, exenciones impositivas a las salas, pero el proyecto no se trató en sesiones.

¹² Juan Alberto Bracamonte se desempeñó como Director Técnico los primeros dos meses y renunció por desavenencias con el senador Matías Sánchez Sorondo.

¹³ *Sintonía*, Buenos Aires, año IV, núm. 184, 29/10/1936, p. 64.

Argentino, entidad no comercial nacida de la iniciativa privada alrededor de la colección organizada por el prestigioso periodista que dirigía la sección de cine de *La Nación*, Manuel Peña Rodríguez. Al año siguiente se constituyeron dos entidades que agrupaban al periodismo especializado, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina y la Sociedad de Críticos, Cronistas y Ensayistas de Cine.¹⁴

Las ideas principales que subyacen en la primera gestión estatal

Como se dijo, las publicaciones periódicas expresan una gran preocupación de los productores y directores de cine nacional cuando el presidente del flamante Instituto Cinematográfico Argentino y senador conservador por la provincia de Buenos Aires, Matías Sánchez Sorondo, nombra como director técnico del Instituto a Carlos Alberto Pessano.

No parecía muy promisorio un instituto que prometía una protección que por esos años parecía innecesaria, dado el considerable número de empresas y de producciones de la empresa local, y tampoco una regulación que estaría en manos de un periodista que juzgaba de manera lapidaria al cine nacional desde las páginas de la revista *Cinegraf*, perteneciente a la editorial Atlántida.

Las opiniones de Pessano eran conocidas, puesto que había sido colaborador de las publicaciones católicas *Criterio* y *El Pueblo* y firmaba todos los editoriales de *Cinegraf*, publicación mensual de altísima calidad que se difundió entre 1932 y 1937, siendo una de las primeras que, en la plaza local, enfocó el ámbito cinematográfico no sólo desde la perspectiva del espectáculo y sus estrellas, sino que hizo hincapié en los aspectos formales del fenómeno fílmico, en la capacitación técnica y en el fomento de un público de iniciados dentro del campo.

Las ideas de Pessano sobre el cine giraban sobre tres ejes: la defensa de la nacionalidad, la apreciación del cine culto y el rechazo del cine popular y la necesidad de ejercer un control en términos de censura en defensa de los espectadores.

En relación con el primer eje es necesario decir que Pessano consideraba al cine local como el principal embajador de nuestra patria, por ello el motor de su actividad militante en *Cinegraf* fue la necesidad de jerarquizar la imagen de la Argentina y de los argentinos que las películas mostraban en el exterior. En este sentido es curioso que frente al apoyo hacia las películas nacionales que desplegara el cónsul argentino en New York, Carlos Pessano editorializara:

“Si estas burdas deformaciones cuentan con un apoyo consular, ¿qué salvaguardia tienen los argentinos orgullosos de serlo y que han catalogado en la más despreciable forma a los héroes de tales producciones? ¿De qué medios dispone el argentino culto, el cual no se ve representado nunca en las películas, para protestar de ese endiosamiento de analfabetos que se lamentan siempre al lado de unas guitarras, ensayando una prueba de ‘cantor nacional’ y que terminan su grotesco paseo por la pantalla convirtiéndose en símbolos?

¹⁴ Por esos años también existía un circuito de cine clubes al que acudían los iniciados para ver ciclos de cine de arte, entre ellos los más conocidos fueron el Cineclub Buenos Aires, el Cine Arte, el Cine Estudio, la Asociación Amigos del Cine y Gente de Cine.

“¿Cómo averiguar que los argentinos que estudian, que justiprecian valores, que conocen lo mejor de todo el mundo, consideran una plaga de la turba multa cuanto más de las clases oficiales a los malevos erigidos en artistas? ¿Y que Buenos Aires no es, solamente, como lo nombra Carlos Gardel en ‘Cuesta abajo’, ‘el viejo tango, -la alegría de los muchachos malevos reflejándose en un charco de agua de la vuelta de Rocha-, el jockey Leguisamo, la calle Corrientes’? Buenos Aires será una ciudad triste, pero no será nunca tan poco ciudad como lo quieren esos menudos poetas.”¹⁵

En realidad, el argumento principal de las críticas radicaba en que los únicos personajes que los productores locales insistían en mostrar por medio de sus cintas eran “los delincuentes, los cantores de tango, los retardados y las mujeres ligeras.” Al respecto, un editorial disparaba sarcástico que este es el único país del mundo en el que no pueden aparecer dentro de sus películas personajes dotados de alguna nobleza.¹⁶

Resulta interesante recalcar que estos reclamos a la producción local se repiten en las publicaciones católicas. Por ejemplo, monseñor Gustavo Franceschi, director de *Criterio*, publica en noviembre de 1935 un editorial que denomina “El problema cinematográfico” donde explica que:

“la producción nacional está particularmente mal orientada en razón de que los héroes se reclutan especialmente entre cantantes de tangos, pequeros, carreristas y mujeres de cabaret. [...] Pero tengo la más íntima persuasión de que si alguien organizara una productora, y buscara temas verdaderamente interesantes, de ambiente argentino, ya en nuestra literatura, ya en nuestra historia, ya componiendo argumentos que arrancan no de esta mezcla de *boite*, guarangos, chistes groseros, mujeres de vida airada y mozos vivos, cosa todo lo menos argentino que exista, sino de la entraña misma del suelo y de la raza, lograría el resultado apetecido, y prestaría un eminente servicio a la colectividad.”¹⁷

Pessano sostenía la urgencia de crear una legislación que no dejara la única expresión argentina que recorría el mundo librada a la inescrupulosidad de los empresarios. Consideraba que el problema era de tal gravedad que el gobierno debía impedir la exportación de películas “hasta que ellas sean dignas de exportarse y no nos avergüencen como ahora.” Explicaba que, de lo contrario, no se “elearía” por sí mismo el nivel de la producción local, plagada de malevos y guitarristas.¹⁸

¹⁵ *Cinegraf*, Buenos Aires, núm. 30, septiembre 1934, p. 5.

¹⁶ Enrique RODRÍGUEZ FABREGAT, *Cinegraf*, Buenos Aires, núm. 51, julio 1936, p. 29.

¹⁷ *Criterio*, Buenos Aires, año VIII, núm. 401, 07/11/1935, pp. 230-231. Es interesante notar que *Cinegraf* es una publicación muy valorada por el mundo católico como lo muestran los contenidos de las cartas de salutación que reproduce la revista, en las que destacados representantes católicos como el director de la Biblioteca Nacional doctor Gustavo Martínez Zuviría o el vicario general de la armada, monseñor Dionisio Napal, entre otros, reconocen el aporte técnico e ideológico de sus páginas. Algunas de ellas pueden verse en *Cinegraf*, núm. 14, mayo 1933, p. 8.

¹⁸ *Cinegraf*, núm. 46, febrero 1936, p. 5. Dos meses después, Pessano subrayaba en declaraciones hechas en Chile y recogidas por el diario *La Nación* de Santiago, que “La explotación de tipos

Por otra parte, las ideas nacionalistas que Pessano vertía en *Cinegraf* estaban principalmente ligadas a la defensa de valores folclóricos e históricos. Para ello se identificaba con las imágenes campesinas y criollas, así como con la literatura que las enaltecía. Apelaba al territorio como símbolo de argentinidad y determinante de las características de personalidad de sus ocupantes.¹⁹ En sus artículos se consideraba que la naturaleza tenía una función cinematográfica, de importancia "substancial y no superficial", ya que es la generadora de "nuestro clima humano", es decir que los distintos accidentes geográficos construyen el "armazón de su psicología".²⁰ Por eso, en la nota titulada "El verdadero sentido de nuestra tierra", su colega César F. Marcos afirmaba que nuestro cinematógrafo no debía desoír la armonía existente entre la naturaleza y el elemento humano. Para lograr un manantial inagotable de imágenes para el cine *nativo* la *cámara criolla* debería centrarse "sobre el ángulo de incidencia formado por la metafísica de la tierra y del hombre." La referencia a la "metafísica de la tierra",²¹ una suma de materialidad y espiritualidad, es tan asidua como el rechazo a las producciones culturales populares, especialmente el sainete y el tango. Se descalificaba desde las temáticas ligadas al melodrama hasta la presencia de personajes marginales y el uso de un lenguaje impuro.

También la utilización de temas históricos acentuaba el nacionalismo. Pero tanto las gestas históricas como los distintos elementos folclóricos eran útiles en la medida en que mantuvieran la rigidez en sus formas significantes y la linealidad en sus significados tradicionalistas. Un nacionalismo congelado en un pasado, preferentemente localizado en el campo, con el que no se puede discutir ni disentir.²²

En relación con el segundo eje de ideas propuesto por Pessano, entendía que existían dos tipos de público en correspondencia con dos tipos de producciones filmicas. A grandes rasgos diferenciaba un público llamado culto, que reclamaría un cine nacional distinto del existente, de otro llamado masa o muchedumbre,

del arrabal característicos del sainete, transplantados a la pantalla exhibiendo los matices más amargos que esconde toda urbe, pregonan en el extranjero un aspecto denigrante para nuestra argentinidad." *Cinegraf*, núm. 48, abril 1936, p. 44.

¹⁹ En un artículo sin firma, titulado "Lo nuestro" y decorado con fotos del lago Nahuel Huapi y del cerro Fitz-Roy, se resalta la necesidad de utilizar cinematográficamente el "paisaje fantástico de una naturaleza tan auténticamente nuestra que más no puede serlo", dado que tenemos una "Naturaleza para la envidia ajena, y para todas las posibilidades cuando mañana o dentro de unos años se pierda la leyenda de la tierra austral inhóspita. Y cuando se nos ensanche el camino de la Patria, a los cuatro puntos cardinales, en un movimiento centrípeta de ya demorada expansión. Panorama de pleno aire, para la cinematografía argentina, que se ahoga entre las cuatro paredes de un set ciudadano." *Cinegraf*, núm. 30, septiembre 1934, p. 7.

²⁰ *Cinegraf*, núm. 41, agosto 1935, p. 35.

²¹ El mismo concepto es utilizado de una manera diferenciada por Raúl SCALABRINI ORTIZ, "La tierra invisible", Raúl SCALABRINI ORTIZ, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1964, 9ª. edic., pp. 41-44. Allí el autor se ocupa de caracterizar "los rasgos del hombre a través del cual pasa el espíritu de la tierra" sin recurrir a las fuentes paisajísticas. Para ampliar véase Adolfo PRIETO, *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

²² En ese sentido, otra vez César F. Marcos interpela a los directores de cine para que "aventando el polvo del pasado y del olvido revivan las sombras heroicas del Descubrimiento y la Conquista, del Adelantazgo y del Virreinato, de las gestas de Güemes y de la epopeya de San Martín, de las 'patriadas' del gauchaje montonero y de aquel que, después de la Vuelta de Obligado, hizo saludar por la escuadra franco inglesa, con 21 cañonazos de guerra, el pabellón de una república de 'South America'." *Cinegraf*, núm. 61, mayo 1937, p. s/n.

preferentemente consumidor de tangos y sainetes, que no estaría en condiciones de reconocer que el cine elaborado en el país carecía de un buen nivel cultural. En consonancia con este último tipo de público, según Pessano, las productoras cinematográficas preferían hacer negocios fáciles antes que tomar el compromiso de defender los valores nacionales. A ellas se dirigía en tono desafiante y descalificador porque sólo privilegiaban la lógica del mercado explotando “un patriotismo” de boletería.²³

El tercer eje temático que obsesionaba al director del Instituto era la necesidad de aplicar medidas de censura a los filmes, trayendo ejemplos de los procedimientos utilizados en distintos países y criticando que la Argentina no ejerciera la censura previa. En sus artículos informaba fehacientemente acerca de cada proyecto, comisión u ordenanza municipal que se propusiera reglamentar la clasificación de filmes (encasillamiento del material a exhibirse en: apta para menores de 16 años, para mayores, no apta para exhibirse), pero en septiembre de 1936 (momento en que es nombrado en su cargo) hace hincapié en la ausencia de protección hacia el espectador que “se halla desprovisto hasta hoy de cualquier control oficial en lo que concierne a las actividades de los que importan, distribuyen, exhiben y producen películas.”²⁴

Sus expresiones no encontraron buena acogida en el campo cinematográfico por lo que se quejaba de que hablar de censura en la Argentina de esos días equivalía a “irritar izquierdismos” y a “levantar olas de defensa a la libertad del pensamiento y del arte.” En contraposición, el director técnico proponía que la única opinión digna de tenerse en cuenta era la que abonaba el Instituto, que proponía implantar “un contralor adecuado a la psicología y a los problemas de este pueblo” porque era necesario que la gente supiera qué se le iba a mostrar en la pantalla, sin quedar presa de “engañosas propagandas y subterfugios al uso.”²⁵

El objetivo principal de sus esfuerzos era defender a los niños y para ello solicitaba que la comisión de calificación de películas cumpliera su cometido sin incurrir en excesos de tolerancia o de restricción. Consideraba necesario que la comisión incluyera en sus filas a alguna madre de familia ejemplar, un representante de las autoridades artísticas o un “experto en cinematógrafo” que estuviera habilitado para desentrañar las sutilezas del complejo lenguaje cinematográfico, también un hombre de ciencia capacitado para hacer agregar a los títulos una advertencia.²⁶

Estas ideas acerca de los perjuicios que provocaba el cine y la necesidad de eliminarlos no eran originales, ya habían sido formuladas por las Encíclicas papales de Pío XI que se ocuparon del cine. En la primera, *Divini Illius Magistri* (31/12/1929) se establecía que “estos potentísimos medios de divulgación que pueden ser, si están inspirados por sanos principios de gran utilidad para la instrucción y la educación, sirvan desgraciadamente de incentivo a las malas pasiones y a los intereses de sórdidos negocios.”²⁷ En la segunda, *Vigilanti Cura* (Encíclica sobre el cinematógrafo) del 29 de junio de 1936, dirigida a los Venerables Hermanos de los Estados Unidos de

²³ *Cinegraf*, núm. 52, agosto 1936, p. 5.

²⁴ *Cinegraf*, núm. 53, septiembre 1936, p. 5.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Cinegraf*, núm. 31, octubre 1934, p. 5.

²⁷ *Boletín de la Acción Católica Argentina*, Buenos Aires, 18/08/1936, p. 490.

América, se explicitaron las congratulaciones por los frutos recogidos en los últimos dos años a raíz de la "providencial empresa" que constituyeron con el nombre de Legión de la Decencia para que "a la manera de una cruzada, pusiese freno a la maldad del arte cinematográfico."²⁸

Así, en la Encíclica, el Vaticano propuso crear especiales comisiones de censura a las que correspondería inspeccionar, revisar y dirigir todas las producciones que se editen y constituir organismos que dirijan la producción cinematográfica, con la intención de inspirarla en obras nacionales de grandes poetas y escritores. Finalmente, el Vaticano recordaba que vigilar es una obligación que no sólo corresponde a los obispos, sino también a los fieles y que la vigilancia implicaba recordarle a las empresas cinematográficas que las películas deben "evitar el mal y encaminar a las personas hacia el bien", tanto como conseguir que los católicos prometan abstenerse de ver aquellas cintas que ofendieran la moral cristiana.²⁹

Adelantándose a la Encíclica, en 1935, los nacionalistas católicos se habían expresado en el mismo sentido en *Criterio*, publicando diversas notas en favor de las restricciones cinematográficas y aconsejando "promover una doble censura. Ante todo la oficial, que se vería estimulada por la acción del público, y luego la de los importadores, que suprimirían espontáneamente los pasajes más reprobables de lo que se les remite desde el extranjero."³⁰

Como es posible observar, para la industria cinematográfica local sonaba muy amenazante que el autor de todas estas ideas tuviera poder de contralor sobre la actividad. La mala opinión que Pessano declamaba sobre las productoras (frecuentemente llamados comerciantes en tono despectivo), el deseo de controlar los contenidos de las películas y de aplicar severas normas de censura pronosticaba una perspectiva negativa en el marco de una actividad que, gracias a la exportación, todavía andaba sobre ruedas sin necesidad del apoyo estatal.

Por otro lado, es necesario subrayar que Pessano fue el primer funcionario argentino que tuvo una clara conciencia de que estaba tratando con un arte que era a la vez industria. Por eso mismo entendía que el cine era un conductor de muchedumbres y por lo tanto tenía mucho más poder que un simple espectáculo. Desde esas convicciones avizoraba que al Instituto le correspondería, además de la supervigilancia de las actividades generales del ramo, atraer valores morales y técnicos que asistan al perfeccionamiento de la industria, ensanchar las representaciones comerciales del país en el exterior y asesorar en todos los órdenes a las empresas constituidas.

Veremos a continuación cómo se traducen estas ideas en una gestión estatal y de qué manera se posicionaron frente a ella los agentes del campo.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., 01/09/1936, pp. 522-526.

³⁰ *Criterio*, año VIII, núm. 401, 07/11/1935, p. 232. Otras notas sobre censura en los núm. 381, pp. 196-197, núm. 384, p. 268, núm. 385, pp. 284-285.

Resultados de la gestión conducida por la dupla Pessano-Sánchez Sorondo

Los tres ejes de ideas sobre el cine que expresara Pessano en discursos y escritos subyacen como marco ideológico de la gestión que llevó a cabo en el Instituto, junto a Sánchez Sorondo. Ambos se abocaron fundamentalmente a cuatro zonas de acción que seguidamente se detallarán: la conformación de un aparato de censura, la producción filmica estatal, la organización de un sistema de premios y la confección de una ley de cine.

La sed de nacionalismo y censura se aunaron en varios de los logros de la gestión. El primer decreto que se pone en vigencia se propone incidir sobre los contenidos temáticos de los filmes. La forma escogida para hacerlo fue diseñar un plan de protección para quienes se ajusten a la ideología del Instituto. Concretamente sólo se ofrece a las empresas particulares el uso de las dependencias del Estado para la filmación de películas si logran pasar un previo examen y aprobación del argumento por parte de una comisión integrada por el presidente de la Comisión Nacional de Cultura (Matías Sánchez Sorondo), el director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino (Carlos Pessano) y un representante de la repartición con cuyo concurso se proyecta hacer la película.³¹

El origen del decreto radicaba en que se consideraba que las imágenes filmicas afectaban de alguna manera a las instituciones involucradas (ya sea militares, policiales o civiles), ya que cuando el Estado colabora con las empresas cinematográficas, no puede ignorar que difunde personajes y conflictos que se asocian directamente con la institución que cede sus instalaciones. En este sentido, el caso paradigmático fue el filme *La muchachada de a bordo* (Manuel Romero, Lumiton), estrenado unos meses antes de poner en circulación el decreto, que usó instalaciones públicas para contar una historia de oficiales de la armada que en lugar de ser héroes estaban interesados en conflictos de corte melodramático.

El Estado tomaba la responsabilidad de enfrentar a los productores ante el dilema de elegir el estímulo y la protección o perseguir el éxito a ultranza sin preocupación alguna de índole ética. Aquellos que eligieran la última opción correrían el riesgo de hallar trabas en su camino debido a “superiores razones nacionales”.

Pocos meses después de la puesta en marcha del decreto se profundizó la apuesta y se impuso la censura por parte de la Comisión. Se revisarían los argumentos y luego las realizaciones definitivas editadas en el país o en el extranjero que interpreten, total o parcialmente, asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional.³² Luego la restricción se extendió a las realizaciones cinematográficas a efectuarse por reparticiones nacionales (con fines de educación general y de propaganda del país en el exterior) y lo que es mucho peor a las oficiales o pertenecientes a empresas particulares, de cualquier metraje, que lleven la representación cinematográfica del país a los certámenes o exposiciones internacionales.³³

Es decir que a los pocos meses de creado el Instituto se habían impuesto normas que instauraban la censura previa en el país para un gran grupo de filmes, sólo faltaba

³¹ Decreto 94.178, 12/11/1936.

³² Decreto 98.998, febrero 1937.

³³ Decreto 102.549, abril 1937.

llevar estas normas a la práctica. Fue allí, en el plano de los hechos, que Sánchez Sorondo y Pessano chocaron con la impronta de un campo cinematográfico que les era hostil. Un buen ejemplo de esta relación conflictiva³⁴ fue el primer incidente serio que se planteó en relación con la película *Tres argentinos en París* (Manuel Romero, 1938); tuvieron que aceptar que aunque eran el órgano regulador del sector no tenían la legitimidad suficiente para imponer las medidas correctivas que hubieran deseado.

En el filme, un guía de turismo, un pintor bohemio y un tahúr capaz de cualquier trampa, los tres simpáticos argentinos que viven un exilio voluntario, necesitan dinero para comprar los pasajes que les permitan volver. Dado que los medios que utilizan para conseguir sus pasajes pasan por el póquer y la estafa (aunque se enmienden hacia el final) el Instituto consideró que se trataba de una lesión al prestigio argentino. Por ello con la autorización del ministro de justicia e instrucción pública, Jorge de la Torre, intentaron impedir esa exhibición cinematográfica que atentaba contra el decoro y el buen nombre argentinos.

Ante la arremetida de los funcionarios, los agentes del campo cinematográfico se defendieron. La compañía productora y la exhibidora se negaron a entregar la copia de la película por lo que la policía organizó un gran despliegue de efectivos frente al cine Monumental para impedir el acceso del público a la sala. Una vez terminado el escándalo fueron procesados los representantes de las empresas productora y exhibidora por resistencia a la autoridad y también resultaron querrelados el senador Sánchez Sorondo y Carlos Pessano por el delito de usurpación de autoridad (ya que el Instituto no contaba con la facultad de realizar un allanamiento) y el jefe de la Policía Federal por abuso de autoridad.

Las empresas dedicadas al cine estaban pasando por un momento de esplendor económico y por tanto estaban en condiciones de hacer pesar sus opiniones. Finalmente, las autoridades entendieron que debían mediar en el conflicto ya que no iba a ser posible instalar las pretensiones censoras del Estado, por lo tanto permitieron la proyección de la película con un cambio de título, levantaron la clausura de la sala y sobreseyeron a los funcionarios.

Otro estímulo para la censura cinematográfica fue la posición neutral que adoptó la Argentina frente a la Segunda Guerra Mundial y que impedía la exposición de voluntades a favor o en contra de cualquier país que participara de la guerra. El respeto a esta postura se hizo evidente frente a la censura que sufrirían, hasta 1945, *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) y *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939) por herir determinados sentimientos nacionales. Los considerandos del decreto 94.080 (24/06/1941), firmado por el vicepresidente Castillo, expresaban que las representaciones diplomáticas de dos países con los cuales el nuestro mantenía relaciones de amistad habían solicitado "amistosamente" al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación que se prohibiera la exhibición de la película *El gran dictador*, por considerar que hería los sentimientos de sus respectivas nacionalidades.³⁵

La segunda zona de acción que se señaló en la gestión del Instituto fue realmente

³⁴ Para ampliar el listado de casos de censura en el período, Kelly HOPFENBLATT, Alejandro TROMBETTA y Jimena TROMBETTA, "Características de la censura..." cit.

³⁵ *La Ley*, Buenos Aires, t. 1, p. 299.

muy innovadora en la Argentina. Por primera vez el Estado se proponía tener una producción filmica propia en la que pudo plasmar inquietudes ideológicas y artísticas. Las películas tenían como objetivo propagandizar zonas turísticas de la Argentina y lo hacían mostrando bellezas naturales, pero la particularidad es que en todos los casos sus habitantes tenían un marcado aspecto europeo. En 1941 el Instituto estrenó los cortometrajes *Tigre*, *Nahuel Huapi*, *Vendimia* y *Mar del Plata, Nuestra gran ciudad de mar*.³⁶ Los cuatro se destacaron por su excelente realización con un aprovechamiento de recursos de lenguaje y técnicos muy poco común para la época. *Tigre* fue el más difundido por los medios y se estrenó como complemento en varios cines de primera línea.³⁷ El corto tiene dos partes, en la primera una voz en *off* describe las características geográficas, turísticas y económicas de la zona como un motivo de orgullo nacional que se presenta a los extranjeros como “un inesperado y asombroso escenario que se abre a las puertas mismas de la ciudad.”³⁸ La segunda parte es el relato de un día en el Tigre, un día vivido por hombres y mujeres jóvenes y esbeltos que practican deportes acuáticos en lanchas de distinto porte y exhiben modernos trajes de baño.

La música acompaña acompasadamente las acciones de los actores brindando un punto de anclaje a una narración que progresa en el tiempo. La naturaleza en el film es más que un marco, es posible observar en el ámbito de lo formal distintos elementos del paisaje que están asociados a movimientos o acciones humanas. Como ejemplo es necesario citar una escena en la que el montaje de planos cortos que registran los movimientos del agua, de las plantas y de los animales, preanuncian la llegada de una lancha. Las cámaras subjetivas en movimiento incitan a participar del viaje junto a la protagonista y una manifiesta simetría entre el movimiento de sus cabellos rubios y los álamos costeros vuelven a dar la pauta de una armonía global.

El corto no mostraba sólo un bello paisaje acentuado por una iluminación expresionista, sobre todo mostraba su gente con abundancia de primeros planos sobre rostros felices, de tipo europeo, con cabellos claros, costumbres modernas (una mujer viaja sobre la cubierta de la lancha), exaltando sus cuerpos y su capacidad de sociabilidad.

De la misma manera estaban estructurados y realizados los otros cortos, aunque cada uno presentaba su particularidad: en *Nahuel Huapi* los turistas esquiban intrépidos (la presencia de un mate es el único signo que desentonaba con esas imágenes que parecían haber sido filmadas en alguna estación de esquí europea), en *Mar del Plata, Nuestra gran ciudad de mar* se realzaba el crecimiento de la ciudad comparando imágenes de principios de siglo con las de esos días.

En estos tres cortos se puede observar el deseo de acentuar la modernidad de

³⁶ A comienzos de 1939, el Departamento de Agricultura autorizó al Instituto a preparar, para el Ministerio de Relaciones Exteriores, una película de 900 metros con leyendas en idioma rumano. Carlos Pessano dirigió el medietraje con criterio didáctico para exponer a dicho pueblo la importancia de nuestras urbes, industrias, comercio y bellezas naturales.

³⁷ *La Nación* dijo: “Expertamente montada, con una rapidez y un poder de síntesis que el familiarizado con la técnica apreciará en la enunciación [...] concilia la misión informativa con la preocupación estética, reflejada en el lenguaje gráfico precioso y poético, una fotografía de mérito plásticos [...] y la coordinación equilibrada de sus elementos de belleza.” César MARANGHELLO, “Cine y Estado...” cit., p. 48.

³⁸ Texto tomado del discurso en *off* de la película.

la Argentina y sus gentes en oposición a las imágenes que, según Pessano, difundía nuestro cine en el exterior. Llamativamente no había lugar en estas películas para lo tradicional o lo conservador.

En el corto *Vendimia* ocurre algo diferente. Además de exaltarse las bellezas de Mendoza, se incluye la infaltable figura de San Martín, y se presenta detalladamente el proceso de recolección y procesamiento de la uva. Aquí los trabajadores son “hombres, mujeres y niños bajo el sol ardiente en jubiloso esfuerzo”. Todos trabajan abocados e inclusive se ve a los niños con sus canastitas haciendo su aporte a la economía familiar. No vemos cuerpos sudorosos, ni ropas viejas o sucias. No vemos rostros desconformes, ni niños desobedientes. Por lo general los trabajadores están tomados con planos medios, pero también se ofrecen primeros planos de bellas y estilizadas mujeres que forman parte del conjunto de recolectores. Ninguna de las personas que aparecen en los primeros planos parecen campesinos y todos están muy bien vestidos para la ocasión. Sus cuerpos se mueven sin evidenciar desarmonías.

Las imágenes están fuertemente estetizadas y son acompañadas por una música folclórica alegre y con rápidas variaciones, también estilizada con arreglos de música clásica. La puesta en escena propone una coreografía propia de películas musicales. Poco de lo real de la vendimia y de sus protagonistas se recoge en el marco de esas imágenes líricas, de esos rostros idealizados, de esos escenarios embellecidos por la fotografía expresionista. La pantalla elimina a los trabajadores y pone en su lugar a unos personajes que simulan trabajar. En este cortometraje, entonces, desaparece la modernidad y se imponen las formas conservadoras en la representación de los trabajadores.

Para sintetizar, las películas producidas por el Instituto ponían en pantalla una Argentina ideal, moderna y europea para el turismo exterior o lírica y armónica para el consumo interno. El diario *La Nación* señaló que con esta producción el Instituto abandonaba sus tendencias de “vacua tutela” para emprender una labor de grandes posibilidades y ventajas para el país.³⁹

La tercera zona de acción que emprendió el Instituto fue la de legitimar con premios a las películas que cumplieran con las características que según ellos debía tener el cine nacional. La actividad cinematográfica ya contaba con los premios otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires (según la ordenanza 8855 de julio de 1938), los que entregaba la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina a partir de 1941 y los de la Asociación de Cronistas Cinematográficos a partir de 1942. A todo ese conjunto el Instituto agregó los premios que entregaría a través de la Comisión de Cultura de la Nación.⁴⁰

Sólo lograron entregar premios en 1943, los mismos distinguirían a las películas de

³⁹ *La Nación*, 15/09/1941, p. 7.

⁴⁰ En la sesión ordinaria del 26 de agosto de 1942 se decidió otorgar los siguientes premios: \$ 3.000 al mejor argumento original de drama cinematográfico, \$ 3.000 al mejor argumento original de comedia cinematográfica, \$ 2.000 para la mejor partitura cinematográfica original, \$ 2.000 a la mejor adaptación cinematográfica de novela, episodio histórico, obra teatral o cualquier otro género literario de autor argentino. En todos los casos será un premio único para películas de estreno durante el año. Comisión de Cultura de la Nación, Acta núm. 112, t. 2, Sesión Ordinaria del 26/08/1942, fs. 320-321.

muy buena factura técnica cuyos argumentos no fueran *populacheros*, sin excepción (tanto que prefirieron declarar desierto el concurso en 1941). Así, la comisión encontró que el argumento de *Malambo*, de Hugo Mac Dougall, y la partitura creada por Alberto E. Ginastera para la película merecían sendos premios. Del mismo modo, el argumento de la comedia *Adolescencia*, de Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari, y la adaptación cinematográfica de *La guerra gaucha*, realizada por Ulises Petit de Murat y Homero Manzi.⁴¹

El cuidado puesto por Pessano respecto de qué debía premiarse era extremo, es por eso que elevó una protesta frente a la beca otorgada a Florencio Molina Campos para observar la manufactura de los dibujos animados realizados en Estados Unidos. Pessano consideraba que Molina Campos realizaba “desagradables láminas de gauchos ridiculizados” que atentaban contra las ideas y la técnica que se esperaba de los dibujos animados locales.

Finalmente se resaltaré la voluntad que tuvo el Instituto de avanzar en el diseño de una ley de cine que le otorgue dirección, orientación y protección al sector. Sin lugar a ninguna duda, entre todos los objetivos que la dupla de marras se impuso por esos años, este fue el más ambicioso y el que realmente movilizó a la comunidad cinematográfica.

El proyecto fue abonado por el Poder Ejecutivo con el dictado de dos decretos, uno facultaba el viaje de Pessano a Brasil para estudiar las leyes protectoras de la industria cinematográfica en ese país⁴² y otro otorgaba a Sánchez Sorondo la misión de estudiar en Italia, Francia, Alemania y Gran Bretaña, la organización de la industria cinematográfica en sus relaciones con el Estado.⁴³

El senador llegó a Italia en abril de 1937, se entrevistó con Mussolini y le regaló, entre otras cosas, un compilado de sus discursos en el Senado a favor de Italia. Pero su interés estaba puesto en estudiar la constitución de la Oficina Nacional del Cinematógrafo, para lo que sostuvo varias conversaciones con altos personajes italianos, entre ellos el señor De Feo, presidente del Instituto Internacional del Cinematógrafo, y el ministro de prensa y propaganda, señor Dino Alfieri, quien se puso a su disposición para hacerle visitar las instituciones del régimen en toda Italia, comenzando por la ciudad cinematográfica. El diario *La Nación* destacaba que de ese modo el senador argentino pudo apreciar las realizaciones fascistas en el campo de la educación, la asistencia social y las artes. En los días sucesivos seguía informando que después de recorrer Italia, hizo un viaje por Austria, Hungría y Alemania respondiendo a una gentil invitación formulada por el gobierno del Reich, del cual sería huésped durante su permanencia en ese país.⁴⁴

A su vuelta declaraba que había ido a observar en los principales países europeos la forma en que el Estado intervenía y protegía la industria cinematográfica. Señalaba que elevaría de inmediato un documentado informe para acompañar a la reglamentación general del Instituto Cinematográfico Argentino. En dicha nota de *La Nación* ofrecía un adelanto de sus conclusiones:

⁴¹ Comisión de Cultura de la Nación, Acta núm. 121, t. 2, 12/05/1943, f. 433.

⁴² *Ibid.*, Acta núm. 53, t. 1, 29/09/1937, f. 224.

⁴³ *Bandera Argentina*, Buenos Aires, año V, núm. 1411, 14/03/1937, p. 1.

⁴⁴ *La Nación*, 10/04/1937, p. 3, 12/04/1937, p. 4, 17/04/1937, p. 4 y 09/07/1937, p. 2.

"No es posible ofrecer en nuestro cinematógrafo la grosería y la prepotencia como valores argentinos, lo guarango y lo soez como nuestra atmósfera y la conocida galería de malevos, matones y mujerzuelas como auténticos representantes del elemento humano argentino [...] Imitemos a los grandes países que nos envían producciones en que, no solo presentan a sus ciudadanos dentro de un plano elevado, sino que hasta rehuyen en lo posible la exhibición del bajo fondo, para exhibirnos en cambio la fuerza de sus industrias, lo maravilloso de sus ciudades y lo bello de sus paisajes."⁴⁵

El informe de Sánchez Sorondo se convirtió en un proyecto de ley que presentó al Senado el 27 de septiembre de 1938. Allí proponía muy detalladamente que el Estado tuviera facultades para organizar, apoyar, fomentar, regular y vigilar las actividades cinematográficas del país. Una amplia gama de injerencias que no descuidaba ningún aspecto del proceso comercial ni del proceso de producción de ideas y de cultura. Todo sería fomentado pero también fiscalizado por el Estado.

Los primeros artículos reiteraban los contenidos de los decretos de censura descriptos, dándole facultades al Instituto para actuar en los casos de violación de los artículos. Por ejemplo, se lo facultaba para prohibir la exhibición en el país de las producciones cuyo editor haya presentado en el extranjero películas que "menoscaben o perjudiquen el prestigio nacional." Luego, en la sección dedicada a la protección, se proponía librar de derechos aduaneros a la cinta virgen y a las maquinarias y elementos destinados a la realización de películas, imponer porcentajes de exhibición y exportación a los cortometrajes argentinos, otorgar premios, becas, subsidios a películas y personas seleccionadas, así como terrenos y facilidades para la construcción de galerías.

Además, el futuro Instituto organizaría la publicidad oficial, reglamentaría la racionalización del mercado interno y externo, impondría un porcentaje de exhibición de películas argentinas y crearía la Cámara Gremial Cinematográfica, bajo su dirección.

En la sección destinada a la oficina que se encargaría de clasificar y controlar todas las películas nacionales y extranjeras, se explicitaba que estaría compuesta por ocho miembros, de los cuales sólo uno pertenecería al gremio cinematográfico, mientras que los restantes no podían estar comercialmente vinculados a las empresas del rubro. Por otro lado, se establecían algunas prohibiciones básicas, por ejemplo el art. 29 establecía la terminante prohibición de la entrada a menores de 15 años de edad, solos o acompañados, a la exhibición de películas que hayan sido calificadas como impropias; y el art. 42 prohibía la exportación de películas nacionales sin autorización del Instituto.

En síntesis, es posible señalar dos características importantes del proyecto. En primer término, el diseño de una ingeniería que prácticamente excluía a los gremios y empresarios cinematográficos de las decisiones en el área, dejando todos los asuntos de la actividad en manos de las autoridades del Instituto, que serían nombradas por el Poder Ejecutivo. En segundo término, la propuesta de fuertes medidas proteccionistas que a su vez promovían la posibilidad del control estatal

⁴⁵ *La Nación*, 12/10/1937, p. 11.

de la producción. Ambas características parecían amenazantes, sobre todo en un momento en que el avance del Estado sobre la esfera de los negocios privados no era una práctica generalizada.

Estos factores se conjugaron para que el proyecto fuera repudiado por los gremios del campo cinematográfico así como por el periodismo. El *Heraldo del Cinematografista*, defensor a ultranza de las empresas privadas que representaba, aseguraba que el legislador se manejaba con datos errados sobre la actividad local y que si su propósito era ayudar a la industria debería limitarse a la exención de derechos aduaneros, becas, premios, concesión de terrenos para galerías, etc. Proclamaba que sin control y sin protección el cine argentino era fuerte ya que su progreso había nacido de la iniciativa privada.⁴⁶

Antonio Ángel Díaz fustigaba desde *Cine Argentino*: “No podrá darse una vuelta de manivela sin que sobre la mano que la ejecuta esté el ojo avizor de la censura.”⁴⁷ Los productores decían que se estaba por cometer “un atentado flagrante contra disposiciones expresas de la Constitución, que ampara la libertad de comercio y producción de ideas” y el diario *La Prensa* señalaba el curioso caso de un proyecto destinado a crear un régimen de protección que provoca unánime rechazo de parte de los presuntos protegidos.⁴⁸ También algunos legisladores declararon su oposición, el senador socialista Enrique Dickman lo acusaba de tener ideas ultraconservadoras y totalitarias, mientras el diputado radical Eduardo Araujo se declaraba partidario del librecambismo y por lo tanto opositor de la propaganda proteccionista.

Ante la generalizada reacción adversa, *Criterio* se abstuvo de defender vivamente el proyecto, pero criticó a los productores por el “petulante rechazo”. Desde sus páginas preguntaban (en un plural que pretendía incluir a los lectores fieles) si no era preferible que el cine fuera controlado por una repartición oficial, antes que lo controle, absorba y oriente “gente que no piensa más que en ganar dinero.”⁴⁹

Una gestión que no pasó desapercibida

De lo acontecido en esta etapa se desprende la relevancia de la gestión llevada adelante por el primer órgano estatal que focalizó su actividad en derredor del cine argentino. La bibliografía precedente destacó la importancia de la gestión Pessano-Sánchez Sorondo por sus discursos nacionalistas y autoritarios, pero no subrayó cuáles fueron sus aportes. Probablemente eso se deba a que no se registró una incidencia directa de la gestión y sus ideas en los argumentos de las películas.

Sin embargo, a partir de lo expuesto es posible señalar algunos aportes sustanciales de esta gestión al proceso y la calidad de los vínculos que el campo cinematográfico estableciera en el futuro con el Estado. En primer lugar es necesario apuntar que esta gestión comenzó con la práctica de la producción de cortometrajes estatales que luego se generalizarían en el marco de las distintas dependencias públicas vinculadas al cine. Como vimos, estos cortometrajes pensados con fines de difusión

⁴⁶ *El Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, vol. VIII, núm. 375, 05/10/1938, pp. 175-180.

⁴⁷ *Cine Argentino*, Buenos Aires, año I, núm. 22, 06/10/1938, p. 3.

⁴⁸ César MARANGHELLO, “Cine y Estado...” cit., p. 45.

⁴⁹ *Criterio*, núm. 553, 06/10/1938, p. 145.

turísticos conllevaban una fuerte carga ideológica, que sin embargo no fue advertida, posiblemente debido a la legitimación que implicó la cuidada factura estética. Es por ello que en los estudios sobre el documental político local es imprescindible incluir esta producción del Instituto a la hora de definir las nuevas periodizaciones.

Por otro lado, si bien es cierto que el mercado no pareció percibir una limitación notoria a raíz de los decretos que el Instituto indujo, la importancia de la gestión radica principalmente en el fuerte impacto que originó su discursividad en los distintos actores de la actividad. La primera consecuencia que de ello se derivó fue la toma de una posición defensiva frente al Estado por parte del campo cinematográfico. Una industria que no había acudido al Estado para desarrollarse, ahora se veía amenazada por él para incrementar su crecimiento.

En este sentido, se destacó que el objetivo de esta gestión acentuó la idea de un Estado dispuesto a dirigir y orientar las actividades de los distintos actores más que la de proteger a la industria y sus intereses. La idea central estaba definida en torno a la necesidad de nacionalizar las pantallas desde un perfil que desechaba toda expresión popular. Este pensamiento aplicado al ámbito del diseño comunicacional puso de relieve un repudio, que hoy podríamos denominar apocalíptico (en relación con la dicotomía "apocalípticos e integrados" de Umberto Eco), por los temas y las formas de expresión de los medios masivos de comunicación y sostuvo la idea de que la gestión estatal importa una suerte de tutela del público en el desarrollo de sus capacidades intelectuales y la protección respecto de aquellos artistas que lesionarían sus intereses.

En el fondo de la batalla que el Instituto desplegó contra los *comerciantes del cine* estaba la idea de un Estado cuya función era controlar a la ciudadanía y someter a las empresas bajo sus directivas.

Finalmente, el mayor aporte de la gestión Pessano-Sánchez Sorondo fue la presentación del primer proyecto de ley de cine. Aunque la bibliografía sobre cine argentino subraya su contenido autoritario y su vinculación con la legislación de Italia y Alemania, es interesante notar que el proyecto recogía ideas que también circulaban en Estados Unidos, la URSS y muchos países europeos. Una de ellas giraba en torno de entender al cine como medio para la propaganda de un ideario y como herramienta para la educación formal y no formal. Otra, muy difundida, era la propuesta de que la censura debía ejercerse desde una institución del Estado para que sea realmente efectiva, en contrapartida a la opción norteamericana, que por estar en función de un consenso corporativo de empresarios, era mucho más ambigua en su aplicación.⁵⁰ En términos de protección industrial, la ley formulaba algunas de las medidas más clásicas (créditos, cuotas de pantalla, desgravaciones impositivas) que todas las cinematografías, menos la *hollywoodense*, pondrían en práctica en las décadas del '30 y '40.

Si bien el proyecto no se convirtió en ley, el combo de ideas que lanzaron en el

⁵⁰ En 1930 este consenso corporativo se tradujo en el denominado Código Hays, cuyas normas fueron redactadas por Martin Quigley, editor de un grupo de publicaciones gremiales, y el reverendo Daniel Lord S.J., sacerdote católico que por entonces era miembro de la Universidad de Saint Louis. El propósito principal del Código era asegurar la aceptabilidad moral de las películas; empezó a hacerse efectivo en 1934 y marcó toda la producción *hollywoodense* desde entonces hasta el año 1966.

Congreso logró promover la discusión pública respecto del lugar que los distintos actores del campo esperaban tener frente a la acción reguladora del Estado. Esta circulación de ideas que atravesó a los exhibidores, distribuidores, productores y periodistas, entre otros, provocó la expresión de reclamos concretos, de resquemores frente a la intervención creciente del Estado en sus negocios y de críticas por la distribución de premios y favores. Por esos años la industria del cine crecía aceleradamente sin necesidad de acudir al Estado, por lo cual parecía innecesario y poco pertinente que los funcionarios públicos tuvieran facultades tan amplias.

El rechazo unánime al proyecto de ley de Sánchez Sorondo abroqueló por un momento a empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras, a pesar de que todos estos sectores sostenían disputas de larga data en obediencia a intereses opuestos, surgidos en medio de formas caóticas de comercialización y claramente desventajosas para el productor local.

El inicio de la guerra y el fin de la gestión

En pocos meses los cambios de las relaciones entre el campo cinematográfico y estos mismos funcionarios del Instituto serían notables, ya que el comienzo de la Segunda Guerra Mundial selló un cambio definitivo en el mercado cinematográfico porque se generó una marcada escasez de materia prima. El problema radicaba en que para fabricar película virgen se requería de nitrocelulosa, material también indispensable para la fabricación de explosivos. Cuando en 1941 Estados Unidos, por esos años principal proveedor del film virgen, ingresó en la guerra, comenzó una política de racionamiento interno y de estudio de cuotas de exportación.

La falta de insumos perturbaba a las cinematografías de todos los países, pero se hizo particularmente grave en la Argentina, dado que Estados Unidos implementó un boicot económico hacia el mercado local como respuesta a la posición neutral que el país mantuvo respecto del conflicto bélico. La escasez de película virgen no sólo afectaba a las cintas nacionales, también era necesario contar con celuloide positivo para fabricar las copias de las películas extranjeras que requerían las distintas salas de exhibición. El tópico se transformó así en un factor del que dependía la suerte de todos los integrantes del mundo cinematográfico y que requería para su solución de la acción conjunta de las empresas y el Estado.

Hacia finales de 1941 la industria del film empezaba a avizorar la crisis que se avecinaba, esa encrucijada empujó a los empresarios que se habían manifestado en contra de toda relación entre el Estado y el cine a clamar por una intervención estatal decisiva. La relación del campo cinematográfico con distintas áreas del Estado parecía obligada, ya que urgía solucionar los problemas que se derivaban del establecimiento de cuotas de exportación en Estados Unidos, permisos de importación y racionamiento de materia prima locales, entre otros. Sin embargo, las gestiones del Estado no redundaron en soluciones y con ello se afianzaron los argumentos que esgrimía la industria del cine local cuando acusaba de ineficiente a los funcionarios públicos del sector.

Fue así que nuevamente las soluciones se buscaron en el ámbito del sector privado, pero esta vez a través de las instituciones intermedias. En noviembre de

1941 se crea la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, con carácter representativo y fines exclusivamente artísticos, técnicos, culturales y sociales, que intenta aglutinar a la gran familia cinematográfica sumida en los pesares producidos por los malos pronósticos. Frente a un problema que acuciaba a todos, el campo cinematográfico se unió, se organizó y se movilizó, enviando a sus propios representantes a concretar negociaciones y reclamos al exterior.

Una vez recibido el esperado embarque de materia prima, el Estado quiso poner en práctica su política de control y dirección en la distribución, pero nuevamente se trató de una operación fallida. Las empresas y asociaciones gremiales protestaron por la forma y la lentitud con que se concretaba el reparto y rápidamente surgieron dudas con respecto a la honestidad de la maniobra.

En ese momento se cierra la primera etapa de las relaciones entre el Estado y el cine, signada por la imposibilidad de llegar a acuerdos o solucionar conflictos. La escasez de burocracia y la falta de conexiones con el exterior pusieron de relieve la poca capacidad transformadora de la política estatal para ese sector industrial. El Instituto Cinematográfico Argentino funcionó hasta el 31 de diciembre de 1943,⁵¹ fecha en que el decreto 18.406 ordenó que la Dirección General de Espectáculos Públicos, dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación (Ministerio del Interior), absorbiera su personal, estructura y funciones. A partir de allí las prácticas productivas y comerciales del sector se verán muy afectadas por las regulaciones del Estado, también se rediseñarán las alianzas entre los agentes de la producción local y los funcionarios estatales.

Sin duda, el antecedente planteado por el Instituto dirigido por la dupla Pessano-Sánchez Sorondo, tanto en términos de discursividad como de ineficacia en la gestión, determinó la forma en que comenzaron las negociaciones a partir de 1943. Pensada de esa manera, en el largo plazo, esta gestión abre los caminos para entender las relaciones de continuidad entre las frustraciones que describimos en estos primeros años y la implementación de políticas proteccionistas en la etapa siguiente.

⁵¹ El 19/08/1941, según decreto 98.432, el Instituto de referencia pasa a llamarse Instituto Cinematográfico del Estado, disponiéndose que sus funciones sean: "la producción de películas oficiales a realizar por los Departamentos de Estado o las entidades autárquicas", el fomento del estudio y enseñanza del arte y la industria cinematográfica, la organización de exposiciones y concursos, la edición de publicaciones especializadas, la creación de archivos y estadísticas para su estudio.