

## Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión,

por Silvana Spadaccini\*



Durante los treinta se consolidó en la ciudad de Buenos Aires el proceso de modernización iniciado en la década anterior. Entre los cambios acontecidos, uno de los más importantes fue el desarrollo de los medios masivos de comunicación. La aparición de periódicos modernos como *Crítica*, que llegaban a un público lector que incluía a los sectores medios y populares, la proliferación de revistas de interés general y el surgimiento de publicaciones especializadas en los temas de

interés de los nuevos lectores fueron algunos de los resultados de este desarrollo. Así aparecieron revistas dedicadas a los públicos femenino e infantil y otras que tenían como tema central el deporte o el entretenimiento. Entre estas últimas, el tema cinematográfico fue el que encontró mayor expansión.

La cinematografía, principal exponente del asentamiento de las industrias culturales, se había convertido en el espectáculo popular por excelencia y, al mismo tiempo, en el nuevo arte del siglo XX. Para la prensa gráfica esto significaba más de una decena de publicaciones referidas al cine a comienzos de la década del treinta: publicaciones gremiales que trataban los temas concernientes a la incipiente industria nacional; aquellas que funcionaban como medio de promoción de las producciones de los grandes estudios, informando

al público sobre los últimos estrenos y la vida de las grandes estrellas; y otras que enfocaban el tema desde múltiples aristas, intentando generar una reflexión acerca del estatuto artístico de la cinematografía. Dentro del último grupo se puede ubicar a *Cinegraf*, publicación de Editorial Atlántida, dirigida por Carlos Alberto Pessano.

Para estos años, Pessano formaba parte de la intelectualidad de Buenos Aires, encargada de reflexionar y de insertar dentro del área cultural del momento los temas que hacían a la nueva conformación de la sociedad, producto del proceso de modernización. Poseedor de una amplia educación, se distinguía de sus colegas profesionales por su inclinación hacia el desarrollo de ideas novedosas para la época. Como tantos otros de los representantes de la élite intelectual, destinados a producir y administrar contenidos culturales representativos de la sociedad moderna, utilizó las publicaciones periódicas como uno de los canales de difusión. En este sentido, las revistas ocuparon un lugar destacado ya que muchas veces tuvieron una repercusión que afectó directamente al campo de acción. Respecto a la cinematografía, las opiniones vertidas en ellas muchas veces dieron lugar a encendidos debates o tuvieron incidencia en decisiones tomadas por el gremio cinematográfico. La censura cinematográfica y el rol del Estado respecto a la industria fueron temas que generaron fuertes enfrentamientos a través de las páginas de las publicaciones. Otros de los temas recurrentes que interesaron a los intelectuales de la época, aún desde posturas encontradas, fueron el estatuto artístico del cine, su posición con respecto a otras artes, su función como instrumento para la educación y para dar a conocer el país en el exterior, el paso del cine silente al sonoro, su utilización como método de propaganda política, la conformación de una cinematografía nacional y el lugar ejercido por la crítica dentro del campo. Pessano, obviamente, no fue ajeno a estas temáticas. Pero su discurso se caracterizaba, sobre todo, porque provenía de una postura conservadora. Para la década del treinta, ésta implicaba una mezcla de elementos del tradicionalismo conservador y un ideario nacionalista que incluía elementos del antisemitismo y el antiliberalismo, una actitud

moralista sobre las nociones de familia, religión y patria y el desprecio por lo popular. Si bien el período estuvo signado por gobiernos conservadores, buena parte del ámbito cultural se mostraba contrario al discurso oficial. Por este motivo, las opiniones vertidas por Pessano fueron asiduamente rechazadas por los integrantes del campo, principalmente desde el momento en que se dedicó a la gestión pública. Las reglamentaciones sobre censura aplicadas durante su paso por la dirección del Instituto Cinematográfico, así como los constantes desagrazos hacia los temas populares que trataba el cine nacional fueron duramente cuestionados desde las páginas de diarios y revistas de la época.

En líneas generales, el conservadurismo hallaría en la función política del cine el eje de discusión. La concepción política del cine centraría su mirada en los contenidos de los films, con el afán de legitimar los lineamientos políticos en curso y de cooperar en la definición de una idea de nación acorde con esta ideología. Pero Pessano, además, poseía un conocimiento del lenguaje cinematográfico poco común en este período, mostraba un marcado interés en el desarrollo de una industria cinematográfica nacional y defendía el carácter artístico del cine, oponiéndose incluso a veces, a instituciones e ideas propias del conservadurismo.

Su relación con la cinematografía comenzó en la década del veinte a partir de su participación como cronista cinematográfico en el periódico *El Pueblo*. Desde finales de esa década formó parte del staff de la revista *Criterio* hasta recién entrado el año 1933, fecha a partir de la cual se dedicó de lleno a la dirección de la revista *Cinegraf*.

Fue el primer director del entonces Instituto Cinematográfico Argentino (desde 1941 Instituto Cinematográfico del Estado) entre los años 1936 y 1943.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> La creación del Instituto fue sancionada dentro de la Ley de Propiedad Intelectual 11.723 (235) del Poder Ejecutivo Nacional (Buenos Aires, 26 de septiembre de 1933), pero su reglamentación quedó pendiente. En 1936 el presidente Justo decretó la organización del Instituto. El proyecto quedó en manos de Matías Sánchez Sorondo, presidente en ese momento de la Comisión Nacional de Cultura, y Juan Bracamonte, reemplazado al poco tiempo por Pessano, quien fue nombrado director técnico. En 1941, por decreto firmado por el presidente Castillo, se reglamentaron las funciones del Instituto Cinematográfico del Estado, versión modificada de un proyecto de ley presentado por Matías Sánchez Sorondo en 1938.

En el desempeño de su cargo desarrolló una vasta actividad en lo relativo a la legislación de la industria cinematográfica y se dedicó con empeño a la aplicación de medidas de control y restricción de la producción nacional y de las exhibiciones de material tanto argentino como internacional. Durante el ejercicio del cargo realizó cuatro medimétrajes: *Tigre* (1941), *Nahuel Huapi* (1942), *Vendimia* (1942) y *Playa Grande* (1943), por encargo de Yacimientos Petrolíferos Fiscales con el objetivo de difundir los encantos naturales del país.

De la mano del discutido político Matías Sánchez Sorondo<sup>2</sup>, Pessano fue uno de los encargados de diseñar y gestionar las primeras políticas culturales en torno al cine durante el desarrollo de la industria nacional. Muchas de estas políticas fueron esbozadas en la revista *Cinegraf*. Mediante las notas editoriales llamadas “Primer Plano”, hizo explícitas sus opiniones controvertidas y polémicas acerca del cine nacional, así como de lo que el público argentino recibía del exterior a través de observaciones siempre bien fundamentadas, y dejando entrever una vasta formación cultural.

En marzo de 1936, Pessano escribía:

Comenzará de inmediato una nueva época del cinematógrafo del mundo. La primera época del cinematógrafo argentino. Desconocemos todo lo que hasta ahora se ha querido presentar como película nacional. Abominamos del espíritu que las animó, un espíritu empequeñecedor de la nacionalidad y de todo lo honesto que hay en esta tierra. Negamos autoridad para conducir un espectáculo que seguirán millares de personas, a los comerciantes que se han abrogado la representación del gusto exacto del público y han creído servirlo bien sirviendo solamente lo que es su propio y único instinto. (*Cinegraf*, N° 47, marzo de 1936, p.5)

---

<sup>2</sup> Matías Sánchez Sorondo, político de extensa trayectoria política, alineado con el conservadurismo tradicional. Entre otros cargos, estuvo al mando del Ministerio del Interior durante un breve período de la presidencia provisional del general José Félix Uriburu. A lo largo de su carrera fue autor de numerosos proyectos de ley, entre los que se destacan uno sobre represión del Comunismo y uno sobre la creación del Instituto Cinematográfico del Estado, que sirvió como base del que finalmente se convertiría en ley.

En este párrafo se encuentran resumidos los temas sobre los que articularía su discurso: la posibilidad de un cine argentino que se mostrara al mundo, la necesidad de productores que consideraran el estatuto artístico de la cinematografía, más allá de los intereses comerciales y, por sobre todo, la definición y conformación de una industria cinematográfica nacional.

## Cinegraf, la crítica y su público



La revista *Cinegraf* circuló entre 1932 y 1938. Era una publicación mensual con una edición gráfica de muy buena calidad, que basaba su contenido en información sobre las estrellas de los grandes estudios, la situación del cine europeo, sobre todo el alemán, *backstages* de filmaciones, enseñanzas para aficionados sobre cómo realizar buenas filmaciones caseras y críticas de los estrenos internacionales y nacionales. La diagramación general estaba compuesta por

párrafos informativos breves, generalmente acompañando fotografías de los estudios más importantes del período, como Hurrell, Lippmann o Bachrach. Eran poco frecuentes las notas extensas y rara vez estaban firmadas, aunque se destacaban las críticas de las películas nacionales, en su mayoría a cargo de César Marcos. Aquellas sobre las películas extranjeras estaban firmadas por Mickey Mouse, seudónimo de un posible enviado de la revista en los

Estados Unidos. En ambos casos, la valoración estaba basada más en el análisis de los contenidos que en los componentes de su factura. Podían destacarse las actuaciones o los escenarios, pero las películas lograban una calificación favorable si respondían al concepto de moralidad asociado a la familia, la patria y la religión que la publicación postulaba. Este implicaba una visión elitista de la vida social y un desprecio absoluto por lo popular.

Pero *Cinegraf* no era solamente un medio eficaz para informar al lector sobre el mundo cinematográfico, sino que tenía objetivos claros relacionados con el devenir del cine argentino y la educación de los espectadores. Para Pessano, la revista venía a cooperar en el desarrollo de la industria cinematográfica local y a brindar a los espectadores y lectores una interpretación crítica tanto de las producciones como del desarrollo del séptimo arte en el país. En la nota que presentaba el primer número de la revista se dirigía al ‘exigente público de aficionados’, instaurando al que sería el lector modelo de la publicación y dejaba establecido uno de sus principales objetivos: acompañar el “decisivo impulso a la producción autóctona” que estaba en marcha. (Cinegraf, N° 1, abril de 1932, p.3) Asimismo, mencionaba los temas que ocuparían un alto porcentaje de los editoriales: la necesidad de trabajadores avezados, los temas de los que el cine debía alejarse y la necesidad de definición del cine nacional:

La técnica del “studio” comprende un oficio de asimilación y no hay país que tanto adapte y realce lo bueno como este. Por eso confiamos que el tan zarandeado “cine nacional” sea pronto una realidad espléndida. Con directores y expertos que olviden de una vez al gaucho inverosímil, al “lirio del dancing” y a la bandera explotada en demasía; con intérpretes que nunca hayan pertenecido al teatro ni alimenten pretensiones de “estrella”, hallaremos la patria más hermosa que nunca. (Cinegraf, N° 1, abril de 1932, p.3)

Según Pessano, en las capitales del mundo en las que el cine se había convertido en una floreciente industria, la tarea crítica había sido uno de los

factores decisivos en su desarrollo: “la seriedad de una crítica realmente incisiva y conductora” habían logrado crear en torno del cine “problemas e intérpretes profundamente convencidos de que la película es algo más complejo que un mero entretenimiento, que un recurso ideológico o que un habitual destructor de la moral.” (Cinegraf, N° 17, agosto de 1933, p.3) La Argentina debía tomar estos ejemplos y superar el atraso en que se encontraba debido a que tanto la academia como la prensa gráfica habían otorgado a la cinematografía una importancia mucho menor de la que poseía. La potencialidad que ésta tenía como arte, como herramienta educativa y como transmisora de valores nacionales todavía no había sido reconocida por los cronistas, que incluso a veces no estaban especializados en el arte del cine. (Cinegraf, N° 17, agosto de 1933, p.3)

Con motivo del primer aniversario de la revista, el crítico retomaba los postulados que habían enmarcado su creación. Además enaltecía tanto a la tarea crítica como al arte cinematográfico:

Fundamos Cinegraf convencidos de la necesidad de dotar a los espectadores argentinos de una autorizada interpretación crítica y gráfica de la actualidad de las películas. Nos impulsaba un gran respeto por la especialidad periodística que iba a ser abordada con reciedumbre; un gran cariño por el arte que, a pesar de no estar siempre en buenas manos, brinda hasta a un culto auditorio las más elevadas sensaciones de belleza. Quisimos que la palabra de Cinegraf fuese algo más que el rasgo biográfico fantasioso, que sus epígrafes evadieran del comentario cursi de las notas gráficas cuya rigurosa selección nos preocupaba extraordinariamente. (Cinegraf, N° 13, abril de 1933, p.5)

Si bien la función de la crítica especializada era un tema que circulaba en los medios, la propuesta de Pessano resulta novedosa porque su interés radicaba en definir su especificidad y en otorgarle un espacio como agente legitimador

dentro del campo. Este último sería uno de los rasgos que muchos años más tarde definirían la profesionalización del sector.

## **Cine nacional, lo que sí y lo que no**

Influenciado principalmente por el cine europeo, Pessano exponía en su discurso un conocimiento del lenguaje del cine poco común para la época. No solamente citaba una gran cantidad de películas vistas, sino que manejaba un lenguaje técnico sobre la factura de los films que lo convertían en un especialista sobre el tema. Apoyándose en este andamiaje indicaba a través de sus escritos el objetivo hacia donde la industria debía apuntar si quería lograr películas de calidad. Para él la cinematografía tenía que consolidarse como un arte en sí mismo, separándose completamente de otras manifestaciones como el teatro. En el momento en que desarrolló sus ideas, en la Argentina estaba teniendo lugar el traspaso del teatro al cinematógrafo como principal entretenimiento para los sectores medios y populares. Para el ideario antipopular y elitista de Pessano, esto iba en contra de la verdadera esencia del cine, que estaba más cercana al estatuto de las “bellas artes” que a la del espectáculo masivo. Además, entendía que se trataba de disciplinas artísticas que no necesariamente debían complementarse y observaba que, con el afán de lucro de las empresas productoras, el cine aprovechaba al máximo todo lo que podía reciclar del teatro, -se tratara de primeras figuras, de obras dramáticas, o de temáticas- y se obtenían como resultados productos que no obedecían a las leyes del nuevo arte. En el editorial de uno de los primeros números de la revista comentaba:

Persígase acción y aire libre. No se crean imprescindibles figurones de tablado, con vicios escénicos inextirpables y que los lentes no perdonan. Se han ensayado películas de paso reducido con el concurso de actores aficionados y niñas y jóvenes de nuestra alta sociedad han resultado colaboradores inapreciables reconocidos

hasta por los mismos directores profesionales. Piénsese, en la eliminación de los inconvenientes subsanables de la indisciplina en esos posibles actores de gran mérito que tienen ganada de antemano para sus ficciones una cultura, una elegancia y una comprensión inexistente en la farándula. Es con ellos con quienes deben contar los realizadores que quieran hacer cine en el país. Con ellos y con el actor buscado en plena calle. Y para darles un alma no es necesario buscar forzosamente en los repertorios clásicos de nuestras compañías sino en un relato psicológico simple que una adecuada “continuidad” realzará. (Cinegraf, N° 9, diciembre de 1932, p.3)

Ideas impensadas en esta época como la utilización de actores aficionados –que serían el eje de posteriores movimientos cinematográficos- o la claridad conceptual en torno a la especificidad del cine como puede ser la noción de desarrollo de una idea simple mediante la continuidad del relato construido a través de imágenes, dan cuenta del dominio de la disciplina que el crítico poseía.

Para esta época el cine sonoro tenía pocos años de vida y todavía no había conseguido la complementariedad entre imagen y sonido que lograría años más tarde. Por este motivo, se mostraba poco adepto a la novedad ya que consideraba que iba en desmedro de los logros alcanzados hasta el momento en cuanto al desarrollo del lenguaje. La palabra volvía a acercar el cine al teatro y dejaba de lado lo esencial: contar a través de imágenes. Al respecto, consideraba relevante la figura del director como responsable de la construcción formal de una película. Más adelante en la misma nota, indicaba que el aprovechamiento de estos actores no provenientes del teatro solamente podía ser llevado a cabo por un realizador que tuviera “un concepto formal de la construcción de un momento visual. Que los micrófonos, por más excelentes que sean, no sirven solamente para registrar palabras y se los aprecia mucho más cuando tienen la prudencia de permanecer inactivos ante el juego de las

imágenes inteligentemente concebidas.” (Cinegraf, N° 9, diciembre de 1932, p.3)

Estos temas eran tratados con asiduidad debido al interés que suscitaban para el crítico la consolidación de una industria nacional que recién estaba dando sus primeros pasos y la producción de films argentinos que estaban ya entrando en su etapa sonora. En mayo de 1933 afirmaba:

Ahí está el cine. En el relato genuino, que nazca de un tema apropiado a sus medios; que se sirva de la voz y de la música como un complemento, pero nunca como un fin, para constituir el espectáculo sin ataduras a preconceptos –porque todo cabe en él– sin sujeción a trabas nacidas de la elección de asuntos, de actores, o de empresas, sino al criterio personal y libre del realizador. (Cinegraf, N° 14, mayo de 1933, p.5)

Para Pessano que el cine hubiera adquirido voz y ruidos había convertido a cada película a estrenar en una ‘superproducción’ o en ‘una obra especial’, dejando de lado las cualidades cinematográficas: “No hay estreno cuya publicidad deje de hacerse con el consiguiente desfile de adjetivos. Todo es importante. Se han eliminado las categorías, y cada espectador que quisiera elegir a conciencia una obra debería estar dotado de extraterrestres cualidades.” (Cinegraf, N° 7, octubre de 1932, p.3)

Lejos de considerar nocivo para la consagración del cine como arte el avance técnico, para el crítico el espectador sabía detectar las buenas obras, pese a los problemas que este ocasionaba: “Lamentando íntimamente el retroceso que significa el diálogo mal empleado, conviene en aceptarlo cuando se lo emplea menos mal. No olvida que está experimentándose una transición y confía. De allí la potencia del cinematógrafo. Mal dirigido y molesto, tiene siempre cualidades únicas. Cualidades afincadas en largos años de aceptación inmensa.” (Cinegraf, N° 7, octubre de 1932, p.3)

Con motivo de una demostración de cine sonoro para invitados, Pessano arremetía nuevamente contra la novedad:

Vimos y oímos cantar – lo segundo podemos justificarlo para algunos públicos, lo primero nunca, fuera de una prueba – a Ignacio Corsini y a Felipe Romito; apreciamos las condiciones de Nedda Francy, favorecida por el registro de la voz, y pudimos darnos cuenta de la imposibilidad cinematográfica de Enrique de Rosas. ¿Y el cinematógrafo cómo fue representado en esta demostración cinematográfica? Solamente por una introducción tan incomprensible como ultraísta, - ¡Ah, las influencias de Man Ray, Buñuel y otros pseudo genios de la vanguardia parisiense aplicada a las cámaras! – de una inofensiva canción: “Negra consentida”. (Cinegraf, N° 9, diciembre de 1932, p.3)

De la misma forma, volvía a mostrarse cauteloso ante los primeros ensayos de color en la cinematografía norteamericana:

Bienvenido el color en cuanto contribuya a beneficiar el espectáculo y a reforzar situaciones y hasta un tipo de escenas. La conquista de la filmación simultánea sobre tres cintas diversas puede permitir que se llegue a resultados admirables. Pero la equivocación está, a nuestro entender, en la creencia de que el cine debe ser todo eso, en igual forma que se creyó que la palabra implicaba todo el teatro. (Cinegraf, N° 39, junio de 1935, s.p.)

Estas afirmaciones y comentarios, que a simple vista parecen situar a Pessano frente una postura sumamente reaccionaria al cambio y al avance, por otro lado, vuelven a remitir a la mencionada búsqueda que se observa en el crítico, de la especificidad del lenguaje cinematográfico y de su consagración como disciplina artística.

Los primeros años de la década del treinta serían claves en el desarrollo del cine nacional. Hacia 1932, la mayor parte del campo cinematográfico seguía manejándose de forma primitiva. Todavía no estaban asimilados en el país los modelos narrativos del cine clásico y en lo comercial, había pequeños

y medianos productores que trabajaban de manera artesanal. La aparición del sonido vendría a modificar esta situación. Las nuevas reglas de construcción formal, las subas en los costos de producción y la renovación de las maquinarias, tanto para la realización como para la exhibición, produjeron la quiebra de muchas productoras, distribuidoras y salas. Además, el público ya recibía películas habladas procedentes de otras naciones, y pronto comenzó a reclamar una cinematografía nacional que se adaptara al nuevo formato. La producción realizada para el público hispanohablante en Hollywood fracasaba debido a la hibridez de sus facturas. *Muñequitas porteñas* (José A. Ferreyra, 1931) sería un punto de inflexión. Fue el primer largometraje sonoro argentino estrenado y trataba la temática tanguera y ciudadana. Estos serían los elementos a partir de los cuales comenzaría la etapa del cine industrial.

En 1932 se constituyó la Sociedad Anónima Lumiton y se fundó Argentina Sono Film. Al año siguiente estrenaron respectivamente *Los tres berretines* (Lumiton, 1933) y *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933). Ambas utilizaban sonido óptico, resultaron grandes éxitos de taquilla y contaban en sus respectivos elencos con las grandes estrellas teatrales del momento. Ante este avance de los temas populares en la realización de películas, principalmente del tango, Pessano no ahorró críticas hacia los productores locales y su decisión de tratar estas temáticas como referentes de lo nacional, así como hacia los entes que permitían su exhibición. A raíz del estreno de *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935) comentaba:

Cinegraf ha elogiado películas nacionales con todo entusiasmo y tiene sus páginas abiertas para cuanto cosa digna se lleve a cabo en nuestras galerías. Pero no podemos tolerar que las salas cinematográficas, embanderadas de argentinidad, difundan las letras de un tango infame, que, por esa política de la benevolencia o de la inconsciencia, hasta revistas dirigidas por sacerdotes aplauden. (Cinegraf N° 36, marzo de 1935, p.5)

Pero estos comentarios muchas veces venían acompañados de sugerencias que permiten dar cuenta de los elementos que Pessano consideraba necesarios para el buen devenir de una cinematografía nacional. En el editorial del número 24 de 1934 prometía dedicar alguna vez un par de páginas de la revista para presentar ‘aspectos’ y ‘tipos’ nacionales. Estaría en ellas todo aquello que pudiera representar al pueblo argentino, incluso “(...) algún indio, de esos cuya existencia conoce el lector de diarios metropolitanos una tarde en que su diezmada tribu resuelve recuperar un poco de la vieja rebeldía, sin que por ello pase nada.” (Cinegraf, N° 24, marzo de 1934, p.3) El país estaría más fielmente representado por

(...) ese aborígen desplazado por las corrientes inmigratorias que han dado origen al argentino culto de hoy, que por el “hombre de campo” enlazador de damas desde un palco de teatro – “Las luces de Buenos Aires”, “made in france”, - o cualesquiera de los hampones, de los antihigiénicos arrabaleros, guitarristas o pendencieros que gozan de toda la predilección de los productores locales de películas. (Cinegraf, N° 24, marzo de 1934, p.3)

En agosto de 1934, enumeraba y describía varios puntos a tener en cuenta. Sobre los personajes y las locaciones opinaba que “el aprovechamiento del suelo, relatado gráficamente en la obra de sus trabajadores, -las pesquerías sureñas, los yerbales misioneros, los quebrachales chaqueños, los ingenios tucumanos” (Cinegraf, N° 29, agosto de 1934, p.5), ofrecían opciones y documentación que podrían resultar de gran interés no solo para los espectadores de otros ámbitos, sino para el público interno de las grandes ciudades del país. Respecto a los argumentos que reflejaran estos tipos nacionales proponía acercarse a novelistas consagrados, a temas folklóricos, o a leyendas populares: “Es posible la excelente película de época – un

“Facundo”; - el film de ambiente raro y riquísimo – Lobodón Garra<sup>3</sup> sugiere lo que podría hacerse de “La tierra maldita”; - la cinta novelesca, la cinta para niños, la “Cabalgata” de nuestra población desde los primeros inmigrantes al argentino medio de hoy.” (Cinegraf, N° 29, agosto de 1934, p.5) Estas obras exaltarían un nacionalismo que permitiría mostrar una Argentina culta y en acción, características desconocidas para el público extranjero. Todo estaba disponible, los paisajes, el dominio de la técnica cinematográfica, la existencia de técnicos especializados, autores capaces de reflejar estas ideas. Solamente debían reunirse a trabajar en conjunto con el objetivo de “(...) alabar tácitamente esta tierra y sus enormes riquezas de cielos, de suelo y de salud.” (Cinegraf, N° 29, agosto de 1934, p.5) Mientras este ansiado momento llegara habría que asistir “(...) satisfechos a los empeños que no guíen solamente los más desaprensivos propósitos de lucro “a outrance”, en el olvido de toda altura de miras por la simple inversión de un capital.” (Cinegraf, N° 29, agosto de 1934, p.5)

Hacia el año 1935, el panorama resultaba para Pessano más esperanzador. En una extraña nota del mes de mayo se mostraba entusiasta respecto al desarrollo del cine nacional. Comenzaba felicitando a producciones como *Bajo la mirada de Dios* (Edmo Cominetti, 1926) y *Riachuelo*<sup>4</sup> (Luis J. Moglia Barth, 1934) y destacaba el mecanismo de *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935), la técnica de *Monte criollo* (Arturo S. Mom, 1935) y las cualidades fotográficas de la todavía inédita *Crimen a las tres* (Luis Saslavsky, 1935). Consideraba que eran ejemplos de una industria seria y consolidada. Estas producciones demostraban que se había conseguido “dar forma a una película, sostener el interés de su desarrollo, interpretar lógicamente un personaje, fotografiar con corrección.” (Cinegraf, N° 38, mayo de 1935, s.p.)

---

<sup>3</sup> Seudónimo de Liborio Justo, escritor y político argentino (1900-2001), hijo de Agustín P. Justo.

<sup>4</sup> En el editorial del número 29 comenta sobre *Riachuelo*: “(...) éxito justificado como hemos dicho, ya que se trata de un trabajo noble (...) se festeja su auténtica gracia y es saboreado su localismo, que pasa a ser una cualidad inestimable si consideramos la sobresaturación del público en materia de espectáculos dialogados en lenguajes extraños y disonantes.”

Era el momento ahora de exigir apuntar más alto, adelantándose a lo que el público de todo el país pronto demandaría del cine nacional.

Pero no siempre las producciones gozaban de juicios favorables por parte del crítico. Si bien consideraba que parte de las lecciones impartidas por Hollywood y por Europa estaban asimiladas en el país, todavía faltaba aplicarlas de manera apropiada. Los avances técnicos permitían ya la filmación en exteriores, y mediante esta, la creación de climas y la utilización de figuras retóricas como la metáfora para dar marco a la acción. Pero los directores nacionales, - Ferreyra, Moglia Barth y Soffici eran claros ejemplos -, no logaban integrar la excelente fotografía que conseguían en las filmaciones al contenido de los films. Al respecto comentaba en el editorial de agosto de 1935: “El panorama, la máquina están. Falta el alma y falta el cerebro.” (Cinegraf, N° 41, agosto de 1935, s.p.)

En septiembre de 1935 mencionaba como ejemplo a tener en cuenta la película *Quiéreme siempre* (Love me forever, Victor Schertzinger, 1935). Por un lado valoraba que si bien era un producto industrial tenía una calidad sobresaliente. Al respecto comentaba: “Hay en esta película, si bien se mira, un ejemplo significativo del criterio industrial que rige el cinematógrafo, un criterio de despreocupación hacia los obstáculos y hacia las tradiciones, aplicado por el director con criterio de características más cercanas al arte que a la industria.” (Cinegraf, N° 42, septiembre de 1935, p.5) Pero también destacaba que era un claro modelo de película dirigida a los sectores populares que transmitía una enseñanza sobre la educación y la cultura. El protagonista de la película es un obrero apasionado por la música que logró hacer fortuna. Subyugado por la voz de una mujer, invierte su fortuna a su servicio y la presenta en su restaurante. Pero la indiferencia de los comensales que no pueden comprender estas expresiones, hacen que decida abrir una sala para gente que entienda de música, sin importar ‘la clase a la que pertenezcan’. Este argumento resultaba para Pessano digno de aplaudir como ejemplo de “...propaganda cultural de la masa que llena las salas cinematográficas...” (Cinegraf, N° 42, septiembre de 1935, p.5) y recomendaba a los productores de

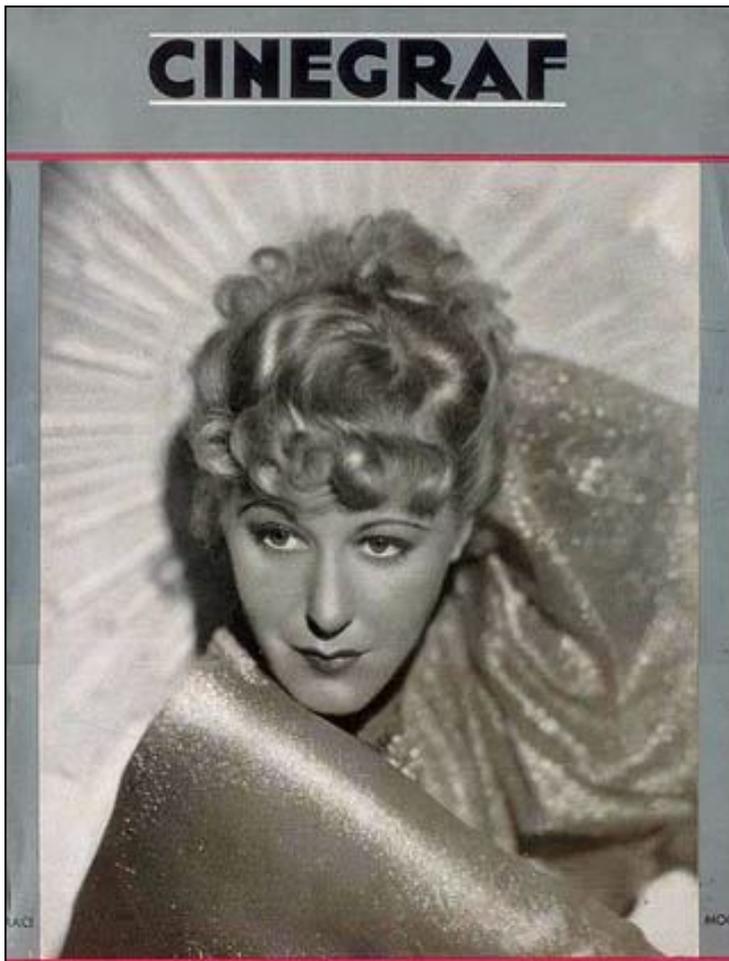
películas argentinas meditar sobre estas conclusiones. Pocos meses más adelante volvía a destacar el poder educativo de la cinematografía. Comentaba que los estrenos de películas extranjeras durante el año 1935 ofrecían paisajes, culturas y moralejas que de otra forma resultaban inaccesibles para el público local. (Cinegraf, N° 45, diciembre de 1935, s.p.)

Para Pessano el cine era la carta de presentación más rápida y efectiva que tenían los países para darse a conocer en el extranjero. Por lo tanto, las obras que no tuvieran en cuenta los valores que guiaban a la nación y que ilustraran de manera falsa y perjudicial al país, eran centro de los comentarios más despiadados.

Durante los años en que Pessano dirigió la revista *Cinegraf*, se estaban realizando ensayos de películas realizadas para el público hispanohablante en los países con industrias cinematográficas consolidadas. El cine sonoro había causado problemas a las naciones que exportaban la mayor parte de sus producciones al mercado latinoamericano e intentaban remediarlo a través de la producción de films hablados en español y protagonizados por estrellas locales. Carlos Gardel alcanzaría su más creciente popularidad a través de esta modalidad. Según Pessano estas películas no hacían más que ensuciar la imagen del país en el exterior. En septiembre de 1932 escribía: “En los alrededores de París, los actores de una parodia inaceptable de la vida argentina – nombramos a Carlos Gardel y Vicente Padula, intérpretes de “Luces de Buenos Aires” [Adelqui Millar, 1931], - comenzarán en breve, bajo nuevo contrato, otras películas fabricadas al calor de un éxito comercial que sirvió para avergonzarnos en el extranjero, como el de la obra mencionada.” (Cinegraf, N° 6, septiembre de 1932, p.5) Opinaba que el público espectador del ‘cine moderno’ no necesitaba de grandes figuras ni de escenarios lujosos, sino que sabía perfectamente diferenciar entre ‘una pieza y un film’. El espectador cinematográfico tenía ya un concepto formado sobre la elegancia, el buen gusto y el arte de la interpretación, que nada tenían que ver con lo que este tipo de películas ofrecía. La producción en el idioma propio solamente

podía otorgar resultados confiables si se basaba en las fuentes nacionales. Debían exhibirse películas hechas

(...) con claro sentido de las predilecciones del público, de sus exigencias y de la diferencia que hace tiempo estableció entre el escenario y la pantalla. Películas que respondan a un conocimiento amplio de los progresos del cinematógrafo y a una inteligente asimilación. Entonces conocerán las grandes compañías la diferencia que existe entre un producto de exportación y una verdadera película hablada en idioma conocido por el auditorio al cual se somete. (Cinegraf, N° 6, septiembre de 1932, p.5)



Además de los contenidos de las producciones, preocupaba a Pessano la permisividad de los agentes oficiales que no controlaban la calidad de los films que se mostraban en el extranjero. Asiduamente insistía sobre la conveniencia de utilizar al cine como carta de presentación frente a cualquier auditorio extranjero. Para el crítico, las películas resultaban más rápidas como medio de promoción de los valores nacionales que las

labores diplomáticas y las tareas de divulgación para los países que necesitaban hacerse conocer, y la Argentina era uno de ellos. Pero en el caso

argentino faltaba rigor por parte de los entes gubernamentales que permitían la exhibición fuera de los límites territoriales de obras como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (The four horsemen of the apocalypse, Rex Ingram, 1921), *Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931) y *Melodía de arrabal* (Louis Gasnier, 1933), que habían desnaturalizado completamente la figura del gaucho y representaban al país a través de sus 'malevos' y sus 'delincuentes'. (Cinegraf, N° 18, septiembre de 1933, p.3) En el editorial del N° 50 mencionaba a las naciones que aplicaban medidas restrictivas hacia la exportación de sus producciones y se detenía en el caso francés. Para Pessano, los gobernantes de este país mostraban un cuidado 'francamente tiránico' para "...preservar el prestigio y el crédito de la nacionalidad contra cualquier tentativa privada que, a fin de cuentas, sería un átomo ante la montaña de las conquistas y del respeto ganados en siglos de cultura." (Cinegraf, N° 50, junio de 1936, p.5)

El cine, el teatro, la radio y los deportes eran las expresiones de una nueva cultura de masas en pleno desarrollo que necesitaba de un público ampliado. Este estaba conformado principalmente por los sectores populares, por lo tanto sus temas de interés eran los que se veían reflejados en las diversas manifestaciones. La temática tanguera, que como mencionamos, sería uno de los ejes centrales del despegue y éxito de la industria nacional, era la que más molestaba a Pessano. En enero de 1936 escribía:

España y Méjico pueden hacerse representar en la forma que consideren mejor. Lo que no es posible es que la República Argentina esté representada por "El Dancing" [Luis J. Moglia Barth, 1933] (cabaret life) y por "Los tres berretines" [Lumiton, 1933] (argentine comedy), además de las que no se han estrenado aún, como "Idolos de la radio" [Eduardo Morera, 1934], "Ayer y hoy" [Lumiton, 1934], "Noches de Buenos Aires" [Manuel Romero, 1935] y otras cosas de esa índole. (Cinegraf, N° 46, enero de 1936, s.p.)

Al tiempo que informaba que todas las producciones europeas, por el solo hecho de ser exportadas, llamaban la atención de las esferas

gubernamentales, hacía un llamado imperioso a los entes responsables: “Se hace todos los días más urgente una legislación a este respecto. El nivel de nuestra producción no se eleva. Continúan los malevos y los guitarristas adueñados de las galerías de filmación. Los comerciantes no tienen el menor intento de practicar un patriotismo sin tangos.” (Cinegraf, N° 46, enero de 1936, s.p.)

## **Censura y legislación**

Previamente a la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, los temas referidos a la exhibición de películas, tanto nacionales como extranjeras, estaban en manos de organismos municipales. En el caso de la ciudad de Buenos Aires, era la Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico la encargada de revisar, catalogar y clasificar los estrenos. Este organismo estaba conformado por un representante del Ministerio de Justicia e instrucción pública, del Consejo Nacional de Educación, del Departamento Nacional de Higiene, de Asistencia Pública, de la Policía, y de las compañías distribuidoras de películas. Para Pessano se trataba de una comisión ‘imperceptible y anodina’ compuesta por personal extraído de sus labores habituales, que nada tenían que ver con el cine, la que quedaba a cargo de “velar por la infancia, la juventud y la familia argentina, afectadas por las películas inadecuadas.” (Cinegraf, N° 31, Octubre de 1934, p.5)

Ante una producción en constante crecimiento, que ampliaba cada vez más la posibilidad de títulos inapropiados para su exhibición, veía necesario que quienes tuvieran a su cargo la legislación y la vigilancia de los estrenos fueran

(...) serenos concedores de la intrincada maraña del cinematógrafo aplicado a la psicología individual y colectiva, capacitados dignamente para dictaminar sin recaer en intolerancias dañosas como la que, a fin de cuentas, viene a sustentar el código de la

asociación yankee Hays y el mismo, en detalle, de la Legión de la Decencia, burlado años y años uno, listo para ser burlado el otro. (Cinegraf, N° 31, Octubre de 1934, p.5)

En 1936, por un decreto firmado por el Presidente Justo, se reglamentó la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, del que Pessano asumió como Director técnico. El Instituto estaba 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.”<sup>5</sup> En una extensa nota del mes de septiembre Pessano expuso en *Cinegraf* los lineamientos sobre los que enmarcaría su gestión. (Cinegraf, N° 53, septiembre de 1936, p.5) En primer lugar proponía encausar una industria que no podía ser comparada con ninguna otra existente en el país porque estaba sustentada por una disciplina artística. Tratándose el cine de un arte, que además tenía capacidad como medio de educación y ‘fuerza espiritual’, no se podía permitir la especulación de los empresarios que solamente lo tomaban en su condición de espectáculo para conseguir réditos comerciales.

Luego entraba de lleno en el tema de la censura, refiriéndose sobre todo al control necesario respecto al material que se exportaba. Sus argumentos iban en pos de acabar con la imagen perjudicial que las producciones ofrecían al público extranjero y con el afán de reflejar a través de las películas la idea de una nación desarrollada y culta:

Una función profiláctica, una función desintoxicadora ocupará al Instituto Cinematográfico. No solamente se ha dejado de hacer lo indispensable para que en el extranjero se conozca ya el alejamiento de las tolderías de aborígenes del obelisco de las Plaza de la República, sino que en reemplazo de la propaganda educativa de la realidad argentina que puede mostrarse ante el ciudadano de Mánchester o ante el plantador de Jamaica, se ha ido infiltrando

---

<sup>5</sup> Ley de Propiedad Intelectual - 11.723 (235) del Poder Ejecutivo Nacional. Artículo 69, inciso d).

entre los asistentes a la exhibición de películas argentinas en el extranjero el criterio inadmisiblesobre nuestra vida que venimos criticando hace muchos meses en estas páginas a los productores nacionales. (Cinegraf, N° 53, septiembre de 1936, p.5)

Las opiniones vertidas por Pessano en los medios gráficos respecto a la censura fueron muy cuestionadas por un amplio sector del campo cinematográfico. Esto se repitió también durante su actuación al mando del Instituto, razón por la cual obtuvo magros resultados en el intento de aplicar medidas restrictivas. Durante su gestión se llamó la atención a la productora Lumiton por mostrar de forma “farcesca” a la policía en *El cañonero de Giles* (Manuel Romero, 1937) y se obligó a los realizadores del corto *Los afincados* (Leónidas Barletta, 1941) a anteponer una placa en la que se aclaraba que la acción no transcurría en la Argentina. El primer caso renombrado de censura rechazado unánimemente por todo el gremio fue el que sufrió *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1938), originalmente llamada “Tres argentinos en París”. El problema que molestó a los directivos fue la inclusión de la palabra argentinos en el título, porque estos eran representados como ‘vivillos’.<sup>6</sup> Pessano prohibió la exhibición del film, el día del estreno 26 de enero de 1938, en el cine Monumental, pero como la policía no tenía una orden de allanamiento no pudo retener la copia, además la gente de la productora Lumiton y los encargados del cine adujeron que el film había sido aprobado por la Comisión de Contralor Municipal, encargada de los espectáculos de la ciudad. Sólo se prohibió el acceso a la sala y se dispuso posteriormente cambiarle el título a la película.

Para el crítico, hablar de censura en la Argentina equivalía a “(...) irritar izquierdismos, a levantar olas de defensa a la libertad de pensamiento y del

---

<sup>6</sup> Domingo Di Núbila en su Historia del Cine Argentino se refiere a los personajes de la película de Manuel Romero: “Lo mismo que en “Los muchachos de antes no usaban gomina” y otros films suyos, (Romero) no se preocupó por enjuiciar la ética de sus personajes, sino que los mostró tal como él los había conocido; aunque la verdad es que en la narración quedó implícita una simpatía hacia ellos, una solidaridad para con los desviados.

arte.” (Cinegraf, N° 53, septiembre de 1936, p.5) Solamente gente ignorante del tratamiento que le daban al tema los países con democracias avanzadas, y desconocedora de los efectos que el cine tenía sobre los espectadores podía declararse en contra de la vigilancia cinematográfica.

Pero el Instituto no debía únicamente encargarse del control. Le correspondía también la colaboración con todos los componentes del gremio a través de su funcionamiento como representante gubernamental del más importante de los espectáculos y de una de las más promisorias industrias. Y lo realizaría a través del

(...) ensanchamiento, por la vía de las representaciones diplomáticas y comerciales del país en el exterior, del campo a que puedan aspirar las realizaciones honestas que se lleven a cabo en las galerías argentinas de filmación; el asesoramiento inapreciable a las empresas constituidas que con exacta comprensión de las limitaciones de sus fuerzas, quieran encontrar en insospechables conductores, la palabra experimentada de los que, dentro del arriesgado problema cinematográfico, acostumbran ir al fondo de las cosas y conocen la fugacidad de los éxitos clamorosos basados solamente en una moda pasajera. (Cinegraf N° 53, septiembre de 1936, p.5)

El gobierno, a través del accionar del Instituto debía ser también ejemplo para el campo cinematográfico. Debía orientar el rumbo de una industria que hasta el momento se regía por el criterio individual de cada empresario y realizar lo imposible para que los productores a la hora de iniciar un nuevo film eligieran el camino adecuado, conducente al éxito.

En diciembre de 1936 escribía: “Para el empresario, el cine es ante todo industria. Para el Estado, el cine es ante todo arte. Y es, en realidad, arte e industria.” (Cinegraf, N° 56, diciembre de 1936, s.p.) Concentrado en esta complejidad del cine que fue y sigue siendo uno de los temas de debate más

recurrentes, proponía que el Instituto debía orientar al gremio en este sentido para poder elevar paulatinamente el nivel de las producciones.

Al tanto de la protección del Estado, los productores se hallarían ante el dilema de apoyarse en su respaldo o de buscar el rédito comercial a ultranza corriendo el riesgo de enfrentarse con las trabas impuestas por el ente con el fin de defender los valores que guiaban a la nación.

## **A modo de conclusión**

Desde las páginas de *Cinegraf*, Carlos Alberto Pessano expuso con claridad ideas y reflexiones sobre el arte del cine, que fueron, en mayor o menor medida, llevadas a la práctica durante su mandato a cargo del Instituto Cinematográfico. Si bien se trata de un caso particular, ya que Pessano tuvo actuación en la gestión, cabe mencionar el espacio ocupado por la crítica de las primeras décadas del siglo XX como uno de los principales agentes participantes en las definiciones de la cinematografía nacional y de la industria.

Asimismo, se lo puede mencionar como uno de los pioneros de la crítica argentina, y como uno de los intelectuales que intentaron crear un marco teórico y de legitimación para el campo. El trabajo de Pessano, sumado al de otros cronistas e intelectuales de la época, dio lugar a la conformación de la crítica cinematográfica durante la década del treinta. Si bien desde posturas sumamente discutibles en el caso estudiado, las valoraciones, análisis, definiciones y recomendaciones vertidas por Pessano y por sus colegas en las páginas de algunas revistas y periódicos del período crearon un espacio inexistente hasta el momento.

Las reflexiones que Pessano expuso en las notas editoriales, junto a las políticas de estímulo, de control y de iniciativa estatal, promovidas en la revista y aplicadas durante su gestión permiten ser tomadas como los cimientos de las políticas culturales en torno a la cinematografía nacional. Podemos ubicar a Carlos Alberto Pessano como un personaje clave en lo que fue la conformación del campo cinematográfico nacional. Si bien el marco en el que se inscribe su

trayectoria es de neto corte conservador, la ley que dio lugar a la creación del Instituto estuvo basada en los modelos alemán e italiano y fue un asiduo promotor de medidas de control y restricción sobre las producciones nacionales y la exhibición extranjera, es posible rescatar en el discurso de Pessano algunos elementos claves para la conformación del sector: el interés en el desarrollo de la industria y la difusión de las producciones nacionales en el exterior y su afán por establecer el estatuto artístico del cine, su lenguaje propio y el marco crítico que lo avalara.

## Bibliografía

Bermúdez, Julia y otros (2002), "Acerca de las revistas de cine en Argentina." en: *Quintas Jornadas - Estudios e Investigaciones*, Ciudad de Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payro".

Devoto, Fernando J. (2002 [2006]), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Di Núbila, Domingo (1959), *Historia del Cine Argentino. Tomo 1*, Buenos Aires: Cruz de Malta.

Luchetti, María Florencia y Ramírez Llorens, Fernando (2005), "Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado." en: *Cuadernos de Cine Argentino, Cuaderno 2 – Gestión Estatal e Industria Cinematográfica*, Buenos Aires: INCAA.

Maranghello, César (2000), "Orígenes y evolución de la censura. Los límites de la creación." En: España, Claudio: *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956. Tomo 2*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.

## Fuentes

Artículos escritos por Carlos Alberto Pessano

Cinegraf, N° 1, abril de 1932, p.3

Cinegraf, N° 6, septiembre de 1932, p.5

Cinegraf, N° 7, octubre de 1932, p.3

Cinegraf, N° 9, diciembre de 1932, p.3

Cinegraf, N° 13, abril de 1933, p.5

Cinegraf, N° 14, mayo de 1933, p.5

- Cinegraf, N° 17, agosto de 1933, p.3  
Cinegraf, N° 18, septiembre de 1933, p.3  
Cinegraf, N° 24, marzo de 1934, p.3  
Cinegraf, N° 29, agosto de 1934, p.5  
Cinegraf, N° 31, octubre de 1934, p.5  
Cinegraf, N° 36, marzo de 1935, p.5  
Cinegraf, N° 38, mayo de 1935, s.p.  
Cinegraf, N° 39, junio de 1935, s.p.  
Cinegraf, N° 41, agosto de 1935, s.p.  
Cinegraf, N° 42, septiembre de 1935, p.5  
Cinegraf, N° 45, diciembre de 1935, s.p.  
Cinegraf, N° 46, enero de 1936, s.p.  
Cinegraf, N° 47, marzo de 1936, p.5  
Cinegraf, N° 50, junio de 1936, p.5  
Cinegraf, N° 53, septiembre de 1936, p.5  
Cinegraf, N° 56, diciembre de 1936, s.p.

---

\* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires