

Mapeo de los documentales estatales 1930-1955

Dra. Kriger, Clara (Universidad de Buenos Aires) clarakriger@hotmail.com

Eje: Cine y Audiovisuales Tipo de trabajo: ponencia

^a Palabras claves: Historia del cine – Documentales – Propaganda - Nacionalismo

> **Resumen**

La ponencia mapea los documentales realizados por el Estado argentino desde los finales del período silente hasta 1955, entendiendo que se trata de documentales políticos. En ese sentido, se reseñan los organismos responsables, sus políticas, sus formas de concebir el discurso nacionalista propio de toda propaganda fílmica. Se hace hincapié en los principales organismos productores del período: el Instituto Cinematográfico del Estado y la Subsecretaría de información y Prensa de la Nación.

> **Presentación**

Esta ponencia gira en torno a un corpus de películas que nunca podremos ver y un conjunto de documentos vinculados a la producción de las mismas que se perdieron o fueron destruidos. Es por ello que se impone la necesidad de un mapeo que ponga en evidencia lo que se produjo en materia de documentales estatales, según los escasos registros y pistas halladas. Se trata de armar un rompecabezas confrontando declaraciones con documentos que incluyen información parcial para llegar a construir un escenario de lo ocurrido.

Este texto forma parte de una investigación de largo alcance que estudia detalladamente la propaganda estatal del período 1930 – 1955, entendiendo que se trata de documentales políticos, ya que se propusieron la intervención pública en pos de establecer determinadas ideas y posibilitar la generación de realidades afines.

En ese sentido la investigación propone poner en valor esta filmografía que fue relegada por los historiadores del cine aduciendo que la propaganda estatal del período difería en mucho del documental político posterior. Así el texto avanza con la certeza de que es hora de dejar atrás los prejuicios que condenan a los documentales de propaganda política.

La producción de propaganda cinematográfica estatal se consolida en los países europeos durante los años de entreguerras y llega a Latinoamérica a mediados de la década de 1930. Es por esos años que Brasil,

México y Argentina, los tres países que sostienen una producción de cine relevante, reconocen la importancia de contar con oficinas estatales que regulen la actividad y produzcan cortos y medimétrajes para la difusión de ideas nacionalistas con retórica política.

El año 1936 se plantea como punto de inflexión para estas prácticas regionales ya que en México se crea el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), en Brasil se constituye el Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) con Roquette-Pinto como director, junto al realizador Humberto Mauro, y en Argentina comienza a funcionar el Instituto Cinematográfico Argentino a cargo de Carlos Pessano y Sánchez Sorondo. Tres organismos que proponen objetivos similares, pero responden a gobiernos con diferentes orientaciones políticas e ideológicas.

Las producciones fílmicas producidas por el Estado argentino conforman un conjunto heterogéneo que en todos los casos emiten discursos que cada gobierno de turno define como nacionalistas. En toda la etapa silente los filmes que requerían las oficinas estatales fueron encargados directamente a las dos empresas cinematográficas que hegemonizaron el campo de la producción. Así las empresas de Max Glücksman y de Federico Valle fueron las responsables de generar contenidos para las gobernaciones, los ministerios y luego, ya en la primera etapa sonora, para Yacimientos Petrolíferos Fiscales.

En el conjunto de documentales silentes oficiales es posible periodizar una primera etapa, aproximadamente hasta 1930, caracterizada por películas que tiene el objetivo de mostrar al Estado más que de comunicarse con los espectadores. Las inauguraciones de obras, monumentos, capillas, así como las asunciones de mando de gobernantes nacionales y provinciales demandan un público cuya participación es menos intensa. En muchos casos estos documentales se asemejan a notas ampliadas, que desarrollan un argumento imposible de lograr en el escaso tiempo que pautan las actualidades. También los recorridos de ciudades, la presentación de procesos industriales, incluso la construcción de paisajes diversos tienen el propósito de “dar a ver” y con ello transmitir un discurso que expresa el proyecto de país vigente en el que subyacen las nociones de modernidad y progreso.

Estos filmes son parte de un primer momento de la comunicación audiovisual estatal, cuya característica es un débil interés de los funcionarios por entablar un diálogo con el público. El Estado usa al cine, en primera instancia, para reconocerse en un ejercicio narcisista, no apela a que los espectadores cambien sus hábitos, practiquen una mayor intervención en el campo político, o se lancen a actividades que transformen su cotidianeidad. Es interesante notar que para esos años el Estado argentino todavía no contaba con un agente que le otorgara preponderancia a la comunicación audiovisual. Mientras Federico Valle y Max Glücksman se dan cuenta del dinamismo que propone la nueva tecnología en relación con los públicos internacionales, el Estado no atina a dar una respuesta acorde a los tiempos.

El cambio de rumbo se da a partir de la crisis del 29, cuando las condiciones económicas y políticas apuntan a la creación de un mercado interno. Los empresarios alientan al Estado argentino para que

confeccione propaganda fílmica que ayude a publicitar la producción industrial y también la agrícola ganadera. El organismo que se ocupa en primera instancia es el Ministerio de Agricultura de la Nación, a través de su Dirección de Propaganda y Publicaciones, con un mensaje nacionalista vinculado al desarrollo del mercado. La patria se identificaba con lo que se producía y el fortalecimiento del mercado con la defensa de intereses nacionales.

Luego, entre 1938 y 1941, Yacimientos Petrolíferos Fiscales produce publicidad estatal. Su objetivo era revelar la importancia que tenía la explotación del petróleo para el desarrollo económico del país, en términos de industrialización y modernización. Según Gorelik y Ballent (2001) YPF también construía su imagen “consolidando un imaginario nacionalista y favorable a la autonomía económica del país” (163).

Lamentablemente contamos con muy escasos materiales o registros que puedan iluminar los mecanismos de la producción, los argumentos o los formatos de las películas del Ministerio de Agricultura de la Nación y de YPF. En el caso de YPF solo se encuentran en el Archivo General de la Nación las películas Tierra bendita (solo se conserva la banda de imagen) y En tierra gaucha, presumiblemente de 1939 y 1941 respectivamente. Estos filmes pertenecen a las series que produjo el organismo vinculadas a fortalecer la industria del turismo.

Entre los años 1941 y 1943 el Instituto Cinematográfico del Estado produjo la primera serie de filmes que se conserva, también vinculada con el desarrollo del turismo.

Finalmente en 1943 se crea la Subsecretaría de información y Prensa que se encargará de confeccionar propaganda estatal muy variada en grandes cantidades hasta su cierre en 1955.

Como es posible observar no hubo una institución ni una producción plausible de documentales educativos. Mientras los demás países de la región consideraban al cine como una herramienta educativa, de difusión científica e higienista, nuestros funcionarios del área siempre valoraron la palabra por encima de la imagen. Así, relegaron a un plano muy secundario cualquier actividad que implicara proyecciones fílmicas.

Seguidamente se reseña con mayor detalle lo actuado entre 1941 y 1955, período del que contamos con mayor cantidad de material fílmico.

› ***Instituto Cinematográfico del Estado (1941 - 1943)***

La ley 11.723 (art. 69), sancionada en 1933, dispone utilizar un porcentaje de lo recaudado por el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual para la creación del Instituto Cinematográfico Argentino, pero su funcionamiento efectivo comienza en 1936. Sus atribuciones están más direccionadas a la regulación y control del sector cinematográfico que a la producción de filmes, pero sin embargo su director realizó algunas piezas de propaganda turística que enfatizaron el perfil europeo y moderno del país. La cantidad

de piezas concretadas es escasa, en el año 1941 el Instituto estrenó cuatro cortometrajes dirigidos por Carlos Pessano:

- Tigre
- Playa Grande
- Nahuel Huapi
- Vendimia

Por primera vez el Estado se proponía tener una producción fílmica propia en la que pudo plasmar inquietudes ideológicas y artísticas. El gobierno conservador de Agustín P. Justo prefiere que las películas viabilicen sus ideas nacionalistas a través de las bellezas naturales de la Argentina, mientras se eliden a los sectores populares de las pantallas. En realidad, en la concepción de propaganda del Instituto Cinematográfico del Estado subyacen las ideas de sus autoridades: el senador Matías Sánchez Sorondo, quien presidió el Instituto, junto al Director Técnico, Carlos Alberto Pessano. En la experiencia política del Senador sobresalía su trayectoria en el partido conservador, había sido uno de los principales gestores del Golpe de Estado al gobierno de Hipólito Yrigoyen y declaraba públicamente su fascinación por Benito Mussolini y el fascismo italiano. Por su parte, Carlos Pessano era caracterizado por la revista Sintonía como un periodista militante porque desde sus columnas en las publicaciones católicas Criterio y El pueblo, así como desde sus editoriales en la revista Cinegraf (editorial Atlántida) desplegaba campañas sistemáticas en contra del cine nacional, al que descalificaba por considerar que su impronta popular perjudicaba la imagen de los argentinos y envilecía el gusto de las masas.

Pessano y Sanchez Sorondo no pensaron en una producción fílmica que difundiera políticas públicas o propaganda partidaria, tampoco intentaron comunicar mensajes explícitos a las masas. La propaganda se centró en difundir un imaginario de la nación, una representación de la Argentina, fundamentalmente ligado a la naturaleza, es decir a los valores de lo que la voz expositiva de los documentales denomina “nuestra tierra”.

Los cuatro cortos se destacaron por su excelente realización con un aprovechamiento de recursos de lenguaje y técnicos muy poco común en la arena local. Tigre fue el más difundido por los medios y se estrenó como complemento en varios cines de primera línea. La particularidad de sus protagonistas es que son jóvenes esbeltos y bulliciosos, de ambos sexos, que practican deportes acuáticos en lanchas de distinto porte y exhiben modernos trajes de baño. Su marcado aspecto europeo, sus vestimentas y sus movimientos traducen huellas de la modernidad que el Instituto consideraba un atributo de la argentinidad.

En Playa Grande difícilmente se hallen señales de una playa argentina. Los rostros, las ropas, las costumbres pueden ubicarse en un país europeo. Sin duda esa es una marca que nos habla de la gesta civilizatoria de Pessano, pero también se relaciona con una idea que recorre artículos, congresos y textos

legislativos sobre turismo, que ponen el acento en promocionar nuestras bellezas naturales en el exterior a la par que se desarrolla la segunda guerra mundial y los turistas internacionales van en busca de nuevos destinos.

En general, pero sobre todo en Nahuel Huapi, el nacionalismo se traduce en la representación de los paisajes. En ese sentido retomo el planteo de Graciela Silvestri acerca de las formas locales de representar a la naturaleza de manera sublime, en su variante extensiva y serena (2011: 242-243), para evocar una patria de las mismas características. Así en Nahuel Huapi, Parque Nacional ubicado en la frontera de la república, las imágenes construyen un paisaje sin límites que en su monumentalidad aseguran la conformación territorial. Luego lo majestuoso se alterna con la belleza serena que trae consigo el montaje con planos cerrados sobre el poético tránsito del viento levantando la nieve de las laderas o agitando la vegetación.

Los cortos del Instituto expresan un ideario conservador, sin embargo es posible ver en ellos una apuesta a la modernidad en términos de desarrollo económico, lo que implicó la representación de los sectores medios de la sociedad. También ponen en funcionamiento recursos de lenguaje modernistas en el ámbito cinematográfico. En ese sentido es evidente que los cortos del Instituto plasman un proyecto creativo y artístico. Finalmente entre los aciertos formales sorprendentes, ocupa un lugar especial la hibridación entre registros documentales y ficcionales. Si bien era un recurso usado por los documentales europeos, en lo local no había sido utilizado de manera sistemática, y sienta un precedente muy valioso para pensar el recorrido que en ese sentido hacen los documentales de la década de 1950.

› ***Subsecretaría de información y Prensa de la Nación (1943 – 1955)***

En 1943 se produce un golpe de Estado que cierra la etapa de la "restauración conservadora" aferrada al juego electoral fraudulento como forma de reproducir el poder e influencia de los sectores de elite, excluyendo del sistema político a amplios sectores de la población. El gobierno del presidente militar general Pedro Ramírez produce una reforma estatal que origina el cierre del Instituto en pos de instituciones que impulsen una política de comunicación que busca interpelar a las masas. En ese sentido, la Subsecretaría de Información y Prensa de la Nación, es el organismo que va a cambiar radicalmente la orientación de la propaganda estatal.

La nueva Subsecretaría se impone el objetivo de “asegurar la dignidad del derecho de libre expresión de las ideas y contribuir a la defensa y exaltación de la tradición histórica de la cultura y de los valores morales y espirituales del pueblo argentino”. Entre sus competencias se cuentan varios puntos que interesan especialmente para este estudio, a saber la centralización de la información oficial y la difusión

de noticias de interés general, el estímulo a la producción de películas nacionales, la garantía del aprovisionamiento de película virgen, y sobre todo la organización de la propaganda del Estado. Sin duda es posible observar una concepción más moderna de las necesidades y obligaciones del Estado frente a la difusión y propaganda de sus políticas, pero al mismo tiempo se evidencia la voluntad del gobierno militar de ejercer un control estricto sobre lo que se dice en la prensa, la radio, el cine y diversas publicaciones públicas o culturales.

Es necesario definir dos etapas en el desarrollo de la institución. En la primera etapa, que dura poco más de cinco años se suceden siete subsecretarios que cumplen con los objetivos operativos, pero no logran una propuesta de política comunicacional que grave en relación de los gobiernos con la sociedad. La segunda etapa en el organismo está signada por la administración de Apold que en enero de 1947 asume el cargo de Director General de Difusión y poco a poco toma el control de todas las actividades de la Subsecretaría con sello propio. En marzo de 1949 es finalmente nombrado Subsecretario y a partir de ese momento consolida la estabilidad del organismo con una dirección homogénea en la política comunicacional, que se continuará hasta su renuncia en julio de 1955.

En esta etapa el Estado argentino va a concebir, por primera vez, una política de comunicación sostenida y coherente. En el ámbito del cine se crean cortometrajes merecedores de una lectura compleja, que contemplen tanto la voluntad de contactar con las masas como el contexto de la guerra fría.

Hasta aquí la historiografía señaló de manera detallada y pertinente las maniobras censoras y la manipulación de la radio y la prensa en los años de Apold. Es importante sostener una mirada crítica sobre la Subsecretaría, pero también es necesario comprender que la modernización de la propaganda política que se concretó en esos años le abrió canales a un gobierno ansioso por conectarse con las masas, y le proporcionó a los espectadores un espacio de encuentro con una serie de discursos públicos inclusivos.

Durante la gestión de Apold se realizaron una gran cantidad y variedad de filmes, muchos de los cuales fueron destruidos después del golpe de Estado de 1955, junto a otras producciones simbólicas creadas en el marco del peronismo.

La primera característica que se destaca en el conjunto fílmico es la voluntad de establecer un diálogo con el público. En este sentido el documental estatal argentino se emparenta con la experiencia que México y Brasil habían desarrollado previamente, produciendo películas didácticas que explican las políticas públicas a amplios sectores sociales. Ese desfasaje temporal es clave a la hora de proponer una lectura de los filmes, ya que por un lado el objetivo del peronismo fue apelar al compromiso social y político de los ciudadanos con un Estado fuerte, y por otro, ese tipo de propaganda resultaba anacrónica en la posguerra.

Hasta donde se sabe, solo fue llevada a la práctica la propuesta de los cortometrajes, a veces como piezas independientes y otras reunidas en series. Los relatos se construyeron respetando básicamente dos modalidades de representación:

- Expositiva: la narración contempla la existencia de un problema y su resolución por parte de la instancia enunciativa, en este caso el Estado o el gobierno, a veces asociados de manera indistinta. Esta forma narrativa implica una temporalidad en la que el pasado es la causa del problema y el presente o futuro la solución.

Se caracteriza por la presencia de una voz over masculina, la voz del saber, que va uniendo con su argumentación los fragmentos de la banda de imagen. Estos documentales, que enarbolan las banderas de la objetividad y la verdad, se proponen informar a un espectador preferentemente pasivo. La puesta en escena naturalista busca que el público olvide que está frente a una representación o a la construcción de un texto. Se impone un recorrido argumental basado en una causalidad que se presenta como la única vía posible para leer la realidad.

- Docudrama: la narración echa mano de la representación dramática para incluirla en películas documentales. A veces se trata de una o varias escenas de ficción que se insertan en el documental, otras veces son reconstrucciones con actores, no necesariamente profesionales, de situaciones tomadas de la realidad, y en otros casos las dramatizaciones colonizan al documental del que solo sobrevive la voz over y la voluntad de organizar la realidad a favor del orden hegemónico.

En esta modalidad documental la objetividad tiene una importancia relativa, ya que desde los dispositivos ficcionales se apela a la emoción del espectador y a una identificación con las situaciones propuestas por los personajes que se construyen al interior de la narración.

El elemento más llamativo de los documentales expositivos de esa época es la insistente presencia de las masas en el cuadro cinematográfico. Obviamente hay documentales previos que registran a las masas, pero durante el peronismo la representación de la escena pública se construye en términos de fiesta popular inclusiva. La facilidad de contar con cámaras más livianas y provistas de lentes que permiten un juego más fino, gracias a los cambios tecnológicos de producción de la imagen en la posguerra, hizo que sea factible filmar en la calle y tomar registros de las movilizaciones populares.

Para producir nuevas hipótesis de trabajo es necesario abordar estos textos fílmicos entendiendo que se mixturán en ellos apropiaciones de los documentales de propaganda internacionales de diferentes épocas que derivan en reinventiones locales.

Por un lado, la inclusión de la masa como protagonista y receptor ideal es una apropiación de los documentales de preguerra, así como la presencia central del líder político y la propaganda de su figura.

Por otro lado, la propuesta de apelar a la manipulación psicológica y afectiva del espectador está más ligada a la propaganda de la guerra fría. De la misma manera el poder del concepto de verdad absoluta,

entronizado en la campaña llevada adelante por el Presidente Truman, es tomado de la propaganda contemporánea al peronismo que se producía en occidente.

Las formas de apropiación y creación locales con formaron una herramienta indispensable del desarrollo de los gobiernos peronistas.

> **Bibliografía**

Ballent, Anahí y Adrián Gorelik (2001). "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis". En Cattaruzza, Alejandro (dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo VII, cap. IV, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Kruger, Clara (2012), "Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)". En *Anuario del Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S. A. Segreti*, año 10, num. 10, pp. 261-281.

Silvestri, Graciela (2011), *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.