

**MIGUEL PAULINO TATO Y CARLOS ALBERTO PESSANO:
DE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA A LA FUNCIÓN PÚBLICA**

*Romina Spinsanti y Silvana Spadaccini**

Miguel Paulino Tato y Carlos Alberto Pessano son los únicos dos personajes del campo cinematográfico que desarrollaron una importante actividad como críticos y posteriormente tuvieron una destacada actuación en los más importantes puestos oficiales de la cinematografía.

Comenzaron su actividad crítica hacia fines de la década del veinte y se convirtieron en directores de publicaciones en la década siguiente. Tato, también conocido por el seudónimo de “Néstor”, inició su labor en el viejo diario *El Mundo* en 1928 y participó a lo largo de su vida en variadas publicaciones, entre las que se cuentan los periódicos *Tribuna*, *El Laborista*, *Mayoría* y las revistas *Rico Tipo* y *Esquiú*. Estuvo al mando y fue el único redactor de la revista *Cámara!* durante los años 1937 y 1938, de la cual llegó a publicar sólo 6 números. *Cámara!* fue pionera en el tratamiento de temas cinematográficos teóricos, lo que determinó su orientación hacia lectores específicos.

El 1-09-1974 asumió como Interventor-Director del Ente de Calificación Cinematográfica y se mantuvo en ese cargo hasta el 20-09-1978. Este organismo se encargaba de la calificación de películas nacionales y extranjeras, de lo que dependían las posibilidades económicas y de exhibición de las mismas.¹

Pessano hizo lo suyo en la revista *Cinegraf* entre los años 1932 y 1937. Esta revista fue una de las primeras dedicadas íntegramente a la cinematografía, enfocando el tema desde múltiples aristas, entre las que se encuentra una profunda reflexión sobre la cinematografía nacional y la relación que el Estado debía mantener con ésta. Previamente había participado como crítico cinematográfico en la revista *Criterio* y en el *Periódico del Pueblo*.

Fue el primer director del entonces Instituto Cinematográfico Argentino entre los años 1936 y 1943. 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.

Este trabajo se propone enumerar los presupuestos que ambos explicitaron en su trabajo crítico y ejemplificar cómo fueron llevados a cabo durante su desempeño en la función pública.

Carlos Alberto Pessano, el pionero

A través de las editoriales llamadas “Primer Plano” de la revista *Cinegraf*, Pessano hizo explícitas sus opiniones controvertidas y polémicas acerca del cine nacional, así como de lo que el público argentino recibía del exterior. Siempre bien fundamentadas, y dejando entrever una vasta formación cultural, el crítico dio sustento teórico a su posterior accionar en la función pública.

En marzo de 1936, Pessano escribe en *Cinegraf*:

¹ El Ente estaba integrado por el interventor y un consejo de treinta asesores, designados en representación de los Ministerios de Educación, del Interior, de Bienestar Social, de la Secretaría de Prensa, de organismos militares, de entidades de bien público como la Liga de Padres y Madres de Familia, etc. Este grupo de asesores, en conjunto, juzgaba y calificaba las películas.

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 instinto².

Según el crítico, estas son las palabras que desearía escuchar en un futuro próximo acerca de la cinematografía nacional. Resumen tanto su postura nacionalista y su mirada crítica frente al cine realizado hasta el momento en el país, así como el descrédito hacia el sistema de estudios, que según él implica una lógica comercial que prima sobre los postulados artísticos y morales.

Retomando un discurso de Benito Mussolini encuentra que las películas que el país necesita son aquellas que “exalten vibrantemente la juventud, el trabajo, la alegría de vivir; películas de una concepción técnica y dramática audaz; que rompan con el teatro, que se ciñan a las leyes propias del cine; películas nacionales, pero que obliguen a los extranjeros a amar nuestro país”³.

Uno de los temas que más preocupa a Pessano es la ilustración de “lo nacional” que se crea a través del cine y que nos da a conocer al mundo. Para él, los paisajes nacionales y los trabajadores del interior del país debían servir de imagen y argumento para el buen cine nacional. Obras que los tuvieran en cuenta “realizarían el más bello nacionalismo, el nacionalismo que permitiría mostrar una Argentina de cultura y de acción insospechadas para el extranjero.”

Presume que esto no sucede porque aprovechando las circunstancias favorables del mercado:

(...) gentes sin escrúpulos de ninguna especie pueden adueñarse de los `studios` para perpetrar en ellos toda suerte de torpezas. Y en la necesidad de un provecho inmediato para la empresa, comenzar a hacer uso de la etiqueta nacional con los ojos puestos en el extranjero, siempre interesado ante lo que le resulta exótico aunque risible.⁴

Considera que el cine es la manifestación artística más importante como medio de propaganda. Preocupado por la imagen falsa que éste transmite del país en el exterior, en el número 36 de la revista alerta sobre las opiniones que realizan los cronistas extranjeros y reproduce a modo de ejemplo la cita de un medio venezolano: “Acábense esos escenarios de papel, olvídense esas pinturas de vidas falsamente dolidas y encuádrense las nuevas películas argentinas en el hermoso paisaje que debe tener -que tiene- la Argentina.”⁵

Para el crítico el cine es la carta de presentación más importante que tienen los países para hacerse conocer, y considera que Argentina es uno de los que debe tomar ventaja de ello. Pero observa que los funcionarios del gobierno no opinan lo mismo ya que permiten que se muestre al país de manera “falsa y perjudicial”⁶. Promete dedicar alguna vez un par de páginas de *Cinegraf* a la presentación de aspectos y de tipos nacionales:

Estará en ellas, a través de una síntesis todo lo que pueda representarnos. Hasta 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.

² *Cinegraf*. Marzo 1936, 47:5.

³ *Cinegraf*. Julio 1935, 51:5

⁴ *Cinegraf*. Agosto 1934, 29: 5

⁵ *Cinegraf*. Marzo 1935, 36: 5

⁶ *Cinegraf*. Septiembre 1933, 18: 3

Según Pessano, representaría étnicamente mejor al país el aborigen desplazado por las corrientes inmigratorias que dieron lugar al argentino culto de hoy, que “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, como participan de todas las de saineteros el “gallego” y el “tano” carnalescos”⁷. Considera que es un peligro gravísimo que las autoridades no pongan reparos a este tipo de propaganda negativa generada tanto desde las producciones nacionales, como desde las internacionales que recrean ambientes argentinos. A modo de ejemplo de cómo se debería actuar ante este tipo de atropellos cita el caso del Ministro de Panamá quien, a través de una medida gubernamental, impidió la proyección de una película en la que se recreaban “falsos ambientes.”⁸

Repetidas veces llama la atención de los funcionarios del gobierno para que vigilen lo que se exhibe por respeto hacia las costumbres y hacia la cultura, debido a que no existe un control previo. La necesidad de una “profilaxis cinematográfica”, así como el mal desempeño de la Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico son tratados asiduamente en las notas editoriales de la publicación. Para Pessano es necesario que el ejercicio de la censura esté en manos de un hombre de principios y “de sensibilidad cinematográfica, capaz de percibir cualquier desviación del espectáculo”⁹. No es el caso de la Comisión, conformada por personas ajenas a la cinematografía, que son las encargadas de “velar por la infancia, la juventud y la familia argentina, afectados por las películas inadecuadas”¹⁰.

Hacia fines de 1936 es creado por ley el Instituto Cinematográfico Argentino¹¹, del que Pessano será director técnico hasta el ‘43. En la editorial de *Cinegraf* del mes de septiembre menciona que:

(...) una función profiláctica, una función desintoxicadora ocupará al Instituto Cinematográfico. (...) La opinión sana -la única digna de tenerse en cuenta- acompañará en la Argentina al organismo que implante un contralor adecuado a la psicología y a los problemas de este pueblo para que la gente sepa, por lo menos que se le va a mostrar en la pantalla, defendida entonces de engañosas propagandas y subterfugios de uso.¹²

Aclara que el Instituto no deberá dedicarse únicamente a la supervigilancia cinematográfica, sino que tendrá que “atraer a los valores espirituales del país”, promover la propaganda de éste en el exterior y asesorar a las empresas productoras. Pero asegura que se dará por descontada la

obstaculización enérgica a toda posibilidad de transgresiones, como las que hasta hoy se toleraron, y el apoyo igualmente franco a todos los intentos de llevar, por conducto del cinematógrafo a todos los países de la tierra, el orgullo legítimo de una patria grande que no podrá ya traicionarse más en las películas¹³.

⁷ *Cinegraf*. Marzo 1934, 24: 3

⁸ *Cinegraf*. Mayo 1932, 2: 3

⁹ *Cinegraf*. Julio 1934, 28: 5

¹⁰ *Cinegraf*. Octubre 1934, 31.5

¹¹ El *Instituto Cinematográfico Argentino*, fue constituido por el artículo 69, de la ley 11.723/33, Régimen Legal de la Propiedad Intelectual. Su función era “fomentar el arte y la industria cinematográfica nacional, la educación general y la propaganda del país en el exterior”

¹² *Cinegraf*. Septiembre 1936, 53:5

¹³ *Cinegraf*. Septiembre 1936, 53:5

En el número 56 de diciembre de 1936, Pessano felicita el accionar del gobierno por el dictado de un decreto que prohíbe que se utilicen las dependencias del Estado para la realización de películas sin previo examen y aprobación del argumento.

El 1° de febrero de 1937, el decreto 98.998 del Poder Ejecutivo manifestaba en su primer artículo que “las producciones cinematográficas editadas en el país, que interpreten, total o parcialmente asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional, serán sometidas a la aprobación del argumento a desarrollar.”

El decreto estaba inspirado en un proyecto presentado ante el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública en octubre de 1936, por el político conservador Matías Sánchez Sorondo y por Pessano, quienes además de la dirección general y técnica del Instituto, quedaban al mando del control.

Durante la gestión de Pessano se produjo el primer caso renombrado de censura. Fue el que sufrió “Tres anclados en París” (Manuel Romero, 1938), originalmente llamada “Tres argentinos en París”. El problema que irritó a los directivos fue la inclusión de la palabra argentinos en el título, porque estos eran representados como vivillos.¹⁴

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. Este fue un triunfo del estudio Lumiton y del director de la película Manuel Romero.¹⁵ En lo sucesivo se repetiría este tipo de situaciones con mayor o menor éxito, tanto de los estudios para poder producir y exhibir sin restricciones, como de Pessano para poder aplicar las medidas restrictivas.

Miguel Paulino Tato, el censor

A lo largo de su carrera como crítico y censor, Tato se ha caracterizado por su verborragia y por sus opiniones contundentes. Escritor prolífico, hizo público todo lo que pensaba, sin importarle demasiado cuántas polémicas o enfrentamientos pudiera acarrearle esta actitud.

Desde sus comienzos como crítico a fines de los años ‘20 en el matutino *El Mundo*, hasta sus últimos trabajos en la revista católica *Esquiú* en la década del ‘80, se ha mantenido fiel a sus principios, los cuales se convertirían luego en los criterios utilizados para la calificación y prohibición de películas.

Identificado toda su vida con un Nacionalismo Católico, que lo llevó a coquetear en determinados momentos con el peronismo y el nazismo, se sentía profundamente molesto ante aquellas películas nacionales que dejaban mal parado al tan mentado ser nacional. Así, escribía en el primer número de *Cámara!* a propósito del estreno de *La vuelta de Rocha*:

¿Qué hace el Instituto Cinematográfico Argentino? ¿Qué hace la Comisión Municipal de Censura cinematográfica? -- ¿Qué hacen que no prohíben ‘La vuelta de Rocha’, esta bochornosa película que constituye una verdadera calumnia contra la Argentina y contra

¹⁴ Domingo Di Núbila en *Historia del Cine Argentino*. Tomo 1, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959, se refiere a los personajes de la película de Manuel Romero: “Lo mismo que en “Los muchachos de antes no usaban gomina” y otros filmes 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.

¹⁵ César Maranghello relata el episodio en “Orígenes y evolución de la censura. Los límites de la creación.” España, Claudio: *Cine Argentino. Industria y Clasicismo 1933-1956. Tomo 2*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, 160-183

los argentinos...que aparecemos en ella como un país en que se ejerce la trata de blancas, públicamente, en plena calle y como si tal cosa?...

¿No han pensado las autoridades arriba nombradas, en la nociva propaganda que esta película nos hará en el extranjero, exhibiendo a este país como una guarida de delincuentes?¹⁶

Al igual que su colega Pessano, también nacionalista, le preocupa enormemente la imagen de “lo argentino” que el cine nacional difunde en otros países.

Tato concibe al cine como un instrumento de educación de masas, y es esta concepción la que lo conduce a pensar la censura como un mecanismo de prevención, que permite depurar los contenidos de los filmes exhibidos al público. Al respecto escribió en *El Mundo*:

(...) el cine ha llegado a ser el factor educacional más completo y perfecto que se haya logrado para la instrucción y cultura de las masas. La película mejor que el libro ha convertido en realidad dos famosos principios pedagógicos que constituyen el ideal de la enseñanza: `enseñar por la imagen´ y `enseñar deleitando´. Estimular y fomentar la obra educacional de las películas, difundiéndolas y eximiéndolas de gravámenes, debe ser, pues, la aspiración de todo gobierno consciente de su misión.¹⁷

Años más tarde expresaría el deseo de que el cine

(...) siga siendo la verdadera distracción familiar, que no se aumenten las entradas y que no den cosas que atenten contra nuestro ser nacional o que sean inmorales. Además que con leyes se proteja esta industria contra las extranjeras, por las que pagamos derecho de exhibición. Hay que sacarle a las nacionales todo tipo de impuestos sobre la entrada del material y alentar a que filmen, que filmen mucho y permanentemente.

Para Tato, la prohibición de películas extranjeras, además de evitar el daño moral del público, constituye un eficaz método de ahorro para el país.

En cuanto al cine nacional, su preocupación primordial siempre fue la calidad, tanto de valores técnicos como morales. Identifica cine nacional con buen cine, respondiendo a una concepción idealizada de lo argentino:

(...) existen dos clases de cine nacional: el bueno y el malo. Y con la misma fuerza con que salimos a luchar por el verdadero, el auténtico cine nacional, debemos acabar con los culpables del otro pseudo cine nacional: con los comerciantes, con los aventureros, con los piratas que lo han llevado al nivel en que actualmente se encuentra.¹⁸

A comienzos de la década del ‘30, Tato manifestó en diversas oportunidades una confianza ciega en el “buen gusto” del público que siempre elige calidad cinematográfica: “Nunca ha sido ni será el precio más barato o más caro de las películas, lo que decida la preferencia del público. Esto es cuestión de calidad.”¹⁹

Sin embargo, con el tiempo esta opinión parece ir modificándose. Los publicistas y usureros del cine, como él los llamaba, engañaban a los espectadores mediante ganchos publicitarios tales como un erotismo desmedido, por lo que era necesaria la guía de un tutor. De esta forma, Tato encuentra justificación tanto a su labor de crítico como de censor. Los cronistas y críticos de cine, decía

¹⁶ *Cámara!* 23 de septiembre 1937, 1:19

¹⁷ *El Mundo*. 15 de abril 1931: 15

¹⁸ *Mayoría*, 30 de septiembre 1957

¹⁹ *El Mundo*, 14 de abril 193?: 13

(...) son por naturaleza -debieran serlo- auténticos censores de vocación y oficio, pues en su función diaria, desde el periódico, la radio o la t.v., practican consciente o inconscientemente el ejercicio de la censura. ¿Qué otra cosa es, en realidad, la simple tarea de comentar los valores, o la falta de ellos, en una película? (...) la práctica lisa y llana de la censura, que unos realizan generosa y desinteresadamente, sin otro propósito que el de beneficiar al prójimo, advirtiéndolo, alertándolo o precaviéndolo contra el peligro de `ensartarse´ con un adefesio o un plomo, o, por el contrario, exhortarlo a no perderse el `bocato´ o la primicia de una joya de la pantalla. De ahí que lo que en el pequeño reducto de la vida cotidiana constituye una obvia actitud individual amistosa, se convierte en el vasto ámbito de la crítica profesional en un `servicio público´ del periodismo informante y opinante.²⁰

Puede deducirse, entonces, que para Tato su desempeño como Interventor del Ente de Calificación Cinematográfica fue una consecuencia esperada y lógica de su condición de crítico.

Yo soy un censor nato, y no le temo a la palabra `censura´. Siempre pensé que mi labor como censor fue una especie de continuación natural, de ampliación, de mi actitud como crítico. ¿A quién podía yo convencer con mis comentarios periodísticos? Al pequeño grupo de gente que se guía por las críticas. En cambio, como interventor en el Ente, al prohibir de antemano, evitaba que los malos films inocularan su veneno a la gente desprevenida.²¹

El Ente de Calificación Cinematográfica desempeñó sus funciones en el marco de la ley de censura 18.019, promulgada el 24 de diciembre de 1968 por el gobierno de Juan Carlos Onganía y derogada en febrero de 1984 durante el gobierno de Raúl Alfonsín. Su redacción estuvo inspirada en la legislación vigente en España en la década del '60, dado que el gobierno de Onganía tuvo como modelo al franquismo nacionalista y católico. Los fundamentos de la ley coincidían plenamente con las opiniones de Tato:

Desde hace muchos años viene siendo especial preocupación de los poderes públicos la influencia que tiene el espectáculo cinematográfico sobre las costumbres de vastos sectores de la población, y especialmente, de la juventud... Es razonable que se hayan arbitrado remedios destinados a evitar que se vea desvirtuada su noble misión y sea puesto al servicio del desorden social y oscuros intereses (...) ²²

Basada en la idea de que el cine refleja y propaga comportamientos culturales y morales, la ley se orientaba a la censura de aquellas películas cuyo contenido violara lo pautado en términos del tratamiento de la violencia, el sexo, la religión o la seguridad nacional. Tato opinaba en concordancia con esto:

Su existencia ha sido impuesta por la necesidad de poner dique a los excesos de la procacidad, la violencia y el mal gusto en las películas. La censura impide que el afán de lucro de ciertos traficantes del cine indecente contribuya a la deformación del hombre, aliándose a los ideólogos que procuran la corrupción de la moral para lograr la destrucción de la sociedad. Por esa razón, la Censura del Cine no constituye un ataque a la libertad del espectador sino una defensa de los intereses del público, de la familia y del Estado.²³

Su labor como censor respondía a una profunda convicción de estar cumpliendo un servicio público imprescindible para la salud moral y cultural de la sociedad. La comparación de

²⁰ *Clarín*, 17 de abril 1975: 4

²¹ *Antena*, 12 de diciembre 1978: 16

²² Para mayor información sobre la ley de censura cinematográfica 18.019 consultar el artículo de María Elena de las Carreras de Kuntz, "El control del cine en la Argentina", en *Foro Político. Revista del Instituto de Ciencias Políticas "Manuel V. Ordóñez"*, Universidad del Museo Social Argentino, Vol. XIX y XX, abril y agosto 1997.

²³ *Antena*, 8 de octubre 1974

la censura con la medicina se repite una y otra vez en sus declaraciones: “La censura bien ejercida es higiénica. Y altamente saludable como la cirugía. Cura y desinfecta las películas insalubres, extirpándoles tumores dañinos, que enferman al cine y contaminan al espectador.”

La censura no mutila ni resta valores. Elimina impurezas. Sus podas afectan a escenas y detalles que duran segundos o escasos minutos. Pero si una película de una hora y media o dos horas se `resiente´ por esta ínfima pérdida, entonces significa que los restantes 99 o 100 minutos no valían gran cosa.²⁴

A lo largo de su vida, Tato, si bien se definía como un “fanático” de la censura, manifestó en numerosas oportunidades preferir los cortes a la prohibición del material fílmico. Decía a fines de 1973: “No es cuestión de reprimir ni de prohibir. Nada de eso. Es preferible `calificar´ o `clasificar´, permitiendo que cada tipo, cada género de películas sea encauzado específicamente en el lugar que le corresponde.”²⁵ En septiembre de 1974, a pocos días de asumir como Interventor del Ente, adelantaba el accionar el mismo:

Se van a hacer distintas cosas. La **calificación**, contemplada en la protección a la minoridad es una de ellas. También pondremos en práctica la **información**. Por ejemplo, hay películas que son irreprochables en sus imágenes o temática, pero por una trampita del director hace que el público salga emocionalmente enfrentado con la policía o el sistema policial. (...) Estas se exhibirán con una aclaración final donde el Ente ponga las cosas en su lugar. Existen también (...) películas **canalizables**, que aunque fuertes, estén muy bien hechas. Esas, por homenaje al arte, se exhibirán en salas especialmente habilitadas.

Sin embargo, la realidad fue diferente. Al finalizar su función, Tato había cortado 1200 películas y prohibido 337, la gran mayoría extranjeras (más de un 30 por ciento de los filmes presentados a su consideración durante su gestión). La Comisión de Calificación juzgaba y calificaba los filmes, y luego aconsejaba cortes que el dueño de la sala se encargaba de realizar. En caso de que éste se resistiera, se le negaba el derecho de exhibición, resultando en una prohibición de hecho.

Tato se aleja del Ente de Calificación en fines de 1978 por razones de salud. El atropello de la libertad de expresión y el cambio de plataforma política determinaron la desintegración del organismo en 1984. El derrumbe de las estructuras autoritarias que garantizaban su funcionamiento y la transición a un período de apertura democrática lo volvió anacrónico y sin sentido. La censura de cortes y prohibiciones fue finalmente reemplazada por un sistema de calificación de películas basado en la protección de menores.

Algunas conclusiones

Es de considerar, conforme a lo analizado, el espacio ocupado por la crítica cinematográfica como uno de los agentes principales del campo cinematográfico. Los casos estudiados corresponden a dos ejemplos de críticos que efectivamente ocuparon cargos públicos, pero la influencia de la crítica en las políticas sobre cine, así como la definición de los parámetros que deben guiar a la cinematografía nacional, es decisiva durante todo el siglo. Los dos críticos estudiados, además, fueron los autores de las primeras manifestaciones, en la década del treinta, sobre estas cuestiones. Podríamos proponerlos como dos de los pioneros que dieron un marco teórico y una primera legitimación al arte cinematográfico en el país y que se preocuparon por el marco legal de una industria que prometía y pronto ratificó, un gran desarrollo.

²⁴ Sin referencia bibliográfica.

²⁵ *Tribuna*, 31 de marzo 1975

Por otro lado podemos referirnos al campo de la crítica en sí y ver como el trabajo teórico de Tato y de Pessano, sumado al de otros cronistas de la época, creó al mismo tiempo el campo de la crítica cinematográfica y su propia legitimidad. Posicionándose como los detectores de la “verdad cinematográfica”, definiendo la concepción de cine nacional, aceptando o rechazando tajantemente producciones artísticas, haciendo alarde de un conocimiento privilegiado, consagrándose el derecho de decidir qué es una obra de arte, así como recomendando las acciones a seguir por las autoridades, crearon y consiguieron un espacio inexistente hasta el momento.

A partir de lo enunciado en el cuerpo del trabajo, queda abierta la reflexión sobre las políticas que guiaron la conducción de la cinematografía nacional en el ámbito estatal en las décadas pasadas. Los dos casos analizados fueron, en sus respectivas épocas, causantes de los mayores escándalos producidos en la industria cinematográfica por la implementación, entre otras, de políticas restrictivas de la libertad de expresión. Tanto Pessano como Tato se mantuvieron firmes en sus puestos de poder y tuvieron una destacada actuación durante sus gestiones al mando del Instituto y el Ente de Calificación respectivamente. Cabe analizar qué consecuencias e influencias tuvieron sus gestiones en las políticas que guiaron el manejo de la cinematografía en el ámbito estatal posteriormente y como todo esto repercute actualmente.

Al respecto debemos resaltar el hecho de que Pessano fue director del primer Instituto de Cinematografía creado en el país. Las leyes que dieron forma al mencionado instituto y las que rigieron la cinematografía de la época fueron realizadas siguiendo el modelo de los gobiernos alemán e italiano. Es decir, los cimientos de las políticas cinematográficas nacionales están basados en modelos fascistas y fueron implementados por una persona de abierta posición nacionalista. Durante el siglo pasado, acorde con las posiciones de los gobiernos de turno, se intentó hacer desaparecer o reavivar estos cimientos. Esto nos hace pensar por qué los períodos conducidos por funcionarios de posturas políticas antagónicas, muchas veces no pudieron remediar las problemáticas planteadas en la cinematografía; sólo pudieron mantenerse en la conducción por breves períodos y se vieron imposibilitados de realizar acciones que implicaran cambios decisivos a escala operativa porque debieron ocuparse en primer término de modificar los basamentos (leyes, decretos, reglamentos) estipulados por sus predecesores y en segundo término de enfrentarse a las asociaciones católicas y ligas de familia que defendían a ultranza la moralidad de los argentinos.

*Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA