

**LA REVISTA *CINEGRAF* (1932-1937): CRÍTICA ESPECIALIZADA, MODERNIDAD CONSERVADORA Y LA BÚSQUEDA DE UNA IMAGEN NACIONAL**

Dr. © Iván Morales

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

ivanmorales@gmail.com

Recibido el 2 de marzo de 2017

Aceptado el 11 de octubre de 2017

**Resumen**

El siguiente artículo analiza la revista *Cinegraf*, publicada en Argentina entre abril de 1932 y diciembre de 1937, cuando su director, Carlos Alberto Pessano, se retira para dedicarse exclusivamente a la dirección técnica del Instituto Cinematográfico Argentino. Propongo estudiar la revista de manera integral, haciendo foco en los textos editoriales de su director, los textos críticos al interior de la revista y el rol clave que tiene las imágenes en el proyecto editorial. *Cinegraf* es un objeto central en el período en dos sentidos. Por un lado, es pionera en el desarrollo de una crítica cinematográfica especializada. Por otro, acompaña el nacimiento de la incipiente industria argentina, la cual va a intentar orientar desde el primer número. En este sentido, entra en debate con la producción local, mantiene una relación contradictoria con la cultura de masas e imagina su propio proyecto visual para la imagen nacional.

**Palabras clave:** Cinegraf, cine argentino, modernidad, nacionalismo, crítica.

***CINEGRAF* MAGAZINE (1932-1937): SPECIALIZED CRITICISM, CONSERVATIVE MODERNISM AND THE SEARCH FOR A NATIONAL IMAGE**

**Abstract**

The following article analyses *Cinegraf* magazine, published in Argentina between April 1932 and December 1937 when its director, Carlos Alberto Pessano, retired to dedicate himself exclusively to the technical direction of the Argentinian

Cinematographic Institute. I aim an integral approach to the magazine, focusing on the Director's editorials, critical texts inside the magazine and the key that images play in this editorial project. *Cinegraf* is a fundamental object in this period for two main reasons. On one hand, it is a pioneer in the development of a specialized film criticism. On the other, it is a fundamental player in the incipient Argentinian film industry, which the magazine will try to steer from its first steps. In this sense, it debated with local productions, maintained a contradictory relationship with mass culture and imagined a specific visual project for the national image.

**Keywords:** Cinegraf, Argentine cinema, modernism, nationalism, criticism

**Como citar este artículo:**

Morales, I. (2017). "La revista *Cinegraf* (1932-1937): crítica especializada, modernidad conservadora y la búsqueda de una imagen nacional", en *Perspectivas de la Comunicación*, Vol 10, nº 2. pp. 83-118.

## Introducción

**C**inegraf guarda una paradoja estructural en la que pueden leerse las tensiones que rodean al campo cinematográfico argentino en la década del treinta: postula un discurso nacionalista programático mientras nutre su contenido de las imágenes que le provee la cultura de masas internacional. A primera vista, por un lado, están los editoriales de Carlos Alberto Pessano, su director, aspirando a orientar y reorientar el rumbo del cine local, definiendo patrones de gusto desde una visión moralista del arte y protestando por la representación de Argentina y Latinoamérica que hace Hollywood. Por otro, el cuerpo de la revista está dominado por todo el universo simbólico que despliega Hollywood: fotos de las estrellas y sus mansiones, noticias, críticas de las películas, dibujos y textos literarios. No obstante, la crítica<sup>1</sup> generalmente se ha dedicado a rescatar, comentar o analizar casi exclusivamente el primer elemento de la revista, los textos de su director, dejando de lado el resto del contenido de la publicación u omitiendo la conexión entre ambos. Sin duda la figura de Pessano es central y es quien dicta la orientación general de la revista, pero incluso muchas de las ideas que aparecen de manera sintética en sus editoriales se enriquecen cuando se las vincula con textos del mismo autor y de otros al interior de la publicación. Surgen algunas preguntas: ¿La revista es simplemente una excusa para las intervenciones de Pessano o existen continuidades y contradicciones entre los editoriales y el resto de los contenidos que merecen ser considerados? ¿Para quién escribe? ¿Qué directores y estrellas norteamericanas disfruta? ¿Cómo monta las fotografías que dominan sus páginas y cómo interactúa con ellas? ¿Cómo ejerce la crítica y qué ideas están detrás de cada crítico? ¿Cómo piensa Cinegraf al cine argentino que comienza a aparecer a la par de la revista? ¿Cuál es la imagen que proyecta sobre Buenos Aires y Argentina?



<sup>1</sup> *Cinegraf* aparece mencionada en gran parte de los estudios sobre cine que se han dedicado a la década del treinta, pero más allá de su caracterización como una revista nacionalista y conservadora raramente se ha profundizado en ella. En verdad, el estudio de las revistas de cine argentinas ha sido poco abordado, en especial el período previo al cine moderno argentino. Sin embargo, existen algunas excepciones. El libro *Páginas de cine*, dirigido por Clara Kriger (2003), realiza un relevamiento fundamental de las publicaciones nacionales. Kriger también dirigió un *dossier* para la revista *Imagofagia* que reúne una serie de artículos sobre algunos críticos y periodistas locales. Allí, Silvana Spadaccini (2012) trabaja con los editoriales de Pessano y es el único texto en la bibliografía sobre cine dedicado específicamente a estudiar un aspecto de *Cinegraf*.

La relación que mantiene *Cinegraf* con la cultura de masas está plagada de contradicciones porque ejerce una mirada selectiva sobre ella. En el sistema de ideas de la revista subyace el concepto que Andreas Huyssen (1986) denominó la "Gran División", la distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas, con la excepción paradójica de que *Cinegraf* participa de esa cultura a pesar de que intente segmentar a su público consumidor. Y con el agregado –que en parte permite explicar esta posición– de que estos críticos pertenecen a un sector del nacionalismo aristocrático y moralizante que busca controlar los consumos masivos.

En este artículo voy a leer a la revista bajo esta perspectiva ambivalente. Desde casos aparentemente menores y esporádicos, como las reseñas de visitas extranjeras donde *Cinegraf* elegirá a Clark Gable sobre Ramón Novarro y Lupe Velez por razones de "buen gusto", que chocan con los principios rectores del espectáculo del cual todos estos actores forman parte. Hasta los dos tópicos centrales que vertebran la revista. Uno es la relación campo-ciudad: el gusto de la elite cultural porteña será incuestionable cuando se hable de los públicos del centro frente a los de los barrios y el interior, sin embargo, a la hora de analizar los escenarios del futuro cine nacional la ciudad va aparecer como un sitio moralmente contaminado frente a la pureza prometedora de los paisajes rurales. El otro es el terreno de la crítica y la estética: el cine mudo aparecerá como el reclamo nostálgico de una forma artísticamente superior que ya no existe y, a la vez, como programa estético que el cine argentino del futuro tiene que observar. En verdad, esta reacción contradictoria responde a aquella problemática central que marca el sistema de ideas de la revista. Es la consecuencia de percibir que el cine, luego de la transición al sonoro, comenzaba a formar parte de una "cultura auditiva" (D'Lugo, 2007: 148), intermedial, masificada y popular. Como veremos, el desprecio de *Cinegraf* al advertir que Hollywood se "teatralizaba" incorporando artistas y temas de la radio y del mundo del entretenimiento, será el mismo que van a sentir cuando las primeras producciones nacionales incorporen a los ídolos de la radio locales y al universo simbólico que estos encarnaban. De allí que la revista se proponga reencausar la imagen –y el sonido y la voz– del cine argentino. Un trauma que solo va a resolver a medias cuando la revista ya esté llegando a su fin, al encontrar una película que concilia sus principios estéticos e ideológicos con los elementos de la cultura de masas que para el año 1937 estaban en su esplendor. Esa película será *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937).

En suma, todas ellas son posiciones contradictorias pero productivas en el corpus de textos de *Cinegraf*. Gesto dobles que ya se expresan en la figura de su director. En Pessano coexiste una posición regresiva cuando defiende una moral conservadora para el campo cinematográfico, con una posición progresista en su lucha por ubicar al cine por sobre todas las artes como pilar de la modernidad. La tensión entre pasado y futuro, así como la tendencia a asumir posturas ambivalentes, es una de las características principales que María Teresa Gramuglio atribuye al ideario nacionalista: contraponer "alguna mítica Edad de Oro consagrada como auténticamente nacional a un presente por lo general percibido

como precario o imperfecto, Edad que funda a su vez alguna utopía de grandeza futura” (2013: 70). Y *Cinegraf*, que entiende al cine como parte fundamental en la consolidación de una sociedad moderna y como una herramienta generadora de representaciones que el Estado le debe disputar –y regular– al mercado de masas, pondrá especial atención en este foco cuando proyecte un cine nacional auténtico fundado sobre valores telúricos esenciales.

Antes de asumir la función pública como director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino en octubre de 1936 (cargo que va a ocupar hasta diciembre de 1943), Pessano desarrolla en las sesenta y ocho ediciones mensuales de *Cinegraf* una revista donde reúne la visión de un crítico que ya piensa como estadista con la propuesta editorial de una publicación cinematográfica especializada. En los apartados siguientes, propongo analizar estos puntos recorriendo la vida de la revista entre abril de 1932 y diciembre de 1937.

### Imagen y texto

Pessano ya había participado como crítico de cine en el periódico *El Pueblo* y en el semanario *Criterio*, ambos de orientación católica. Sin embargo, en *Cinegraf*, más cercana a la perspectiva de *Criterio* por su perfil culto y elitista,<sup>2</sup> proyecta una revista dedicada exclusivamente al cinematógrafo y con el objetivo de ejercer una crítica especializada para un lector exigente. Publicada por la Editorial Atlántida en una edición de muy alta calidad, *Cinegraf*, además de diferenciarse ideológica y moralmente de sus pares y de definir el público al que apuntaba mediante los textos editoriales de Pessano, ya se distinguía por la materialidad de su edición y predeterminaba a sus posibles consumidores por el precio de venta. La revista costaba 1 peso y salía mensualmente. Era cara en comparación con los 20 centavos de otras revistas de la industria del entretenimiento como *Sintonía*, *Micrófono*, *Radiolandia* o *Antena*, editadas semanalmente. Pero además del costo, podría decirse que *Cinegraf* se resistía a concebirse a sí misma como parte de esa industria masiva. Su visión aristocrática del arte en general y del cine en particular –imaginar al cine por fuera de la cultura de masas– y su propósito de autonomizar al lenguaje cinematográfico –autonomía respecto de las otras artes pero no del Estado–, jamás le permitirían mezclar en sus páginas a artistas del cinematógrafo con artistas radiofónicos o teatrales, como era costumbre en las otras publicaciones.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Como afirma Miranda Lida, “*El Pueblo* estaba lejos de ser una publicación que reflejara el catolicismo más culto o ilustrado, (...) y ofreció una versión degradada, bien rumiada, del integrismo católico de barricada” (2015: 3). Por el contrario, *Criterio* en la década del treinta “constituía el foro más prestigioso con el que contaría el catolicismo argentino en el período de entreguerras” (2015: 4).

<sup>3</sup> Claro que *Cinegraf* no estaba aislada del mercado editorial y su publicación no responde solo a los deseos de Pessano. Si bien Paula Bontempo (2012), en su tesis doctoral sobre la

Gracias al papel de fibra textil y al grueso gramaje de sus páginas (muy superior al papel de pulpa de madera convencional) pudo lucir una cantidad de fotografías y dibujos en cada número que la volvieron un producto particular en el mercado. Consciente de este rasgo, *Cinegraf* se compara con revistas internacionales, publica cartas de felicitación de las personalidades más variadas<sup>4</sup> y muestra retratos de las estrellas de Hollywood con un ejemplar en sus manos (una práctica publicitaria que, en verdad, realizaban hasta los diarios de gran tirada). Aunque la abundancia de imágenes muchas veces parece acumularse sin criterio, la revista mantiene una relación creativa con todas ellas. Sean los sofisticados estudios de los grandes fotógrafos publicitarios de Hollywood (esos famosos retratos realizados por George Hurrell, Ernest Bachrach o Clarence Bull), *stills* de películas, fotos sociales de las estrellas, dibujos, caricaturas, o fotos de los paisajes nacionales para el cine argentino; las imágenes siempre tienen un montaje visual particular, están en función de algún texto, llevan un epígrafe o título creativo, persiguen un fin pedagógico o hay un juego lúdico con ellas. El propio Pessano explicita este propósito en el editorial del cuarto aniversario (números comúnmente dedicados a hacer un balance) cuando explica cómo eligen, disponen y dan un sentido a las imágenes que utilizan (*Cinegraf*, N° 49, mayo 1936, p.7).<sup>5</sup>

El caso más evidente está en el uso orientado que se hace de las imágenes sobre paisajes nacionales, que desarrollaré más adelante, pero con el resto de las fotografías también hay un uso interpretativo. Por ejemplo, una página titulada "Para explicarse la transformación de Joan Crawford, Greta Garbo y Marlene Dietrich, es necesario conocer el prodigio de la luz" (N° 61, mayo 1937, p.25) enseña a los lectores los cambios en el rostro según la variación de las fuentes de luz; en "Evolución yankee del amor" (N° 61, mayo 1937, p.40) una sucesión de fotos muestra escenas de parejas románticas en cuatro períodos diferentes de la historia del cine (de la inocencia de 1914 a la brutalidad de James Cagney en 1933); en "Si se le ocurriera a los censores yankees..." (N° 31, 1934 octubre, p.44) realiza una interpretación irónica del Código Hays sobre lo que ya no se podría

---

Editorial Atlántida, no trabaja el caso específico de *Cinegraf* (se centra en *Atlántida*, *El Gráfico*, *Billiken*, *Para Ti*), sí menciona que esta revista aparece cuando la empresa busca captar la atención de un público más selecto y hacia comienzos de la década del treinta publica *El Golfer Argentino*, *Vida Nuestra* y *Cinegraf*. Además, la caracterización que hace Bontempo de Constancio C. Vigil, el fundador de *Atlántida*, como un moralista permite desprender ciertas afinidades ideológicas compartidas con Pessano.

<sup>4</sup> No hay distinción entre las cartas que seguramente enviaban los departamentos de prensa de los estudios con las firmas de estrellas y directores como Cary Grant o Cecil B. DeMille felicitando a Pessano; y las cartas de personalidades locales que evidenciaban la alineación de la revista con los sectores eclesiástico y militar: desde el escritor y director de la Biblioteca Nacional Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast) hasta el Vicario General de la Armada, Monseñor Dionisio R. Napal.

<sup>5</sup> De aquí en adelante toda cita pertenece a la revista *Cinegraf* a menos que indique lo contrario.

filmar; o en “La mecánica del sentimentalismo” (N° 12, marzo 1933, p.24) la foto de un *backstage* devela la puesta en escena del romance.

En cuanto al cuerpo de textos, además de las notas enviadas desde Hollywood por cronistas contratados (Gilberto Souto, Carlos Borcosque, Fernando Rondón), *Cinegraf* tenía un plantel de críticos estable: Carlos A. Pessano, César F. Marcos, Roberto Moro, Henri Niger (seudónimo de un antiguo crítico teatral que nunca develan) y Luis Abascal, ambos reclutados por Pessano de la revista *Criterio*. Junto a la crítica cinematográfica nacional e internacional, la revista solía publicar largas biografías críticas sobre las estrellas escritas por el mismo *staff* (a diferencia de las biografías que podían encontrarse en otros medios gráficos) y escritos cortos, más o menos ficcionalizados, como las semblanzas que hacía Niger, o los poemas que escribía Eduardo Ken, que se destacaban por las ilustraciones de Amanda Lucía, Evaristo de la Portilla y otros ilustradores ocasionales.



Estos poemas responden a una suerte de modernismo tardío, cuyo estilo preciosista es irritante incluso cuando quieren ser incisivos.<sup>6</sup> Sin embargo, un buen ejemplo del uso de las imágenes que hace la revista se puede encontrar en uno de los textos de Eduardo Ken, “Carole Lombard, venus aerodinámica y mannequin” (N°43, octubre

1935, p.14). Los versos, repletos de metáforas cristalizadas (“sus lunas que son grandes pupilas”) que buscan expresar el ocaso irremediable de la belleza de una estrella como Lombard, están acompañados por una fotografía de Horacio Coppola de una economía estética mucho más elocuente. En la foto se ve un afiche publicitario de una figura femenina –que podría ser Lombard– pegado en una pared de madera y rasgado por el paso del tiempo. La síntesis visual supera al barroquismo del texto. En el epígrafe se lee que pertenece a una exposición de Horacio Coppola, que por la fecha de publicación de este número tiene que haber sido la muestra sobre Coppola y Grete Stern organizada por Victoria Ocampo en la redacción de la revista *Sur*, un evento fundante en la historia de la

<sup>6</sup> Los poemas encuentran su mejor definición al oponerlos a los escritos contemporáneos de Nicolás Olivari, un poeta cuya formación cinematográfica se había cultivado en los cines barriales que tanto despreciaba *Cinegraf*. La suciedad que atrae a Olivari impregna todas las estampas de las estrellas que describe en *El hombre de la baraja y la puñalada* (1933), y en un mismo gesto puede convertir a cualquier diva en un objeto erótico y repugnante.

fotografía moderna argentina.<sup>7</sup> Así, colada entre las fotos publicitarias generadas por los estudios de Hollywood, *Cinegraf* reproducía una imagen del gran fotógrafo pionero en la construcción de una mirada moderna sobre Buenos Aires. Es un gesto pequeño pero significativo que habla de la atención que ponía Pessano en las imágenes y su uso, de allí la obsesión por definir el lugar del cinematógrafo. Hay, entonces, una continuidad entre los dispositivos de registro y la posibilidad de imaginar un país moderno que excede al campo artístico e impregna a la política. No es casual que a esa exposición hayan asistido, invitados por Ocampo, Mariano de Vedia y Mitre –intendente de Buenos Aires–, Atilio Dell’Oro Maini –secretario de Cultura–, y Alberto Prebisch, –encargado de diseñar el Obelisco–; y que a causa de esa invitación le hayan encargado a Coppola un libro de fotos sobre Buenos Aires. Pessano estaba lejos de poseer algo de la pericia estética y técnica de Coppola, pero haría de *Cinegraf* una plataforma para mostrar la modernización de Buenos Aires y para discutir el lugar de la imagen en movimiento.

#### **“Lenguaje maravilloso del silencio”: de Lubitsch a Mickey**

A lo largo de los textos editoriales que escribe Pessano bajo el título “Primer Plano” hay tres obsesiones recurrentes que se van a desplegar en toda la revista: una inquietud estética –¿hacia dónde va el cine luego del fin del cine (mudo)? –, una indignación moral –a propósito de los personajes y temas de arrabal del incipiente cine nacional y del nuevo Hollywood–, una preocupación institucional –sobre la necesidad de un sistema de control y censura. Ya en el primer número puede leerse una advertencia por el estado en el que entró el cine luego de la irrupción de la voz: “*El cantor de jazz* convirtió desde entonces en un pobre escenario las pantallas del mundo, interpuso fronteras de lenguaje y quiso aniquilar en instantes la inmensa obra de largos años de estudio” (Nº 1, abril 1932, p.5). Y un reto (bastante medido, probablemente porque es el número debut) hacia las primeras películas sonoras argentinas, “al tan bastardeado cine nacional”, en el que pide olvidar de una vez “al gaucho inverosímil” y “al ‘lirio del dancing’”.

Si bien los editoriales de Pessano vuelven una y otra vez sobre las desviaciones morales del cine local, está lejos de ser simplemente un aspirante a censor. Su

---

<sup>7</sup> No se conoce en concreto cuáles fueron las fotografías que expusieron Coppola y Stern porque no existe un catálogo de esa muestra. Es posible reconstruir cuáles fueron algunas de las fotos a partir de noticias ilustradas en la prensa y un importante texto de Jorge Romero Brest sobre fotografía en *Sur*, según indica Verónica Tell (2006: 196): retratos realizados por Stern, paisajes de l’Ardèche, fotografías de esculturas del British Museum, imágenes de Buenos Aires y de Londres, y algunas tomas de objetos cotidianos. Esta foto encontrada entre las páginas de *Cinegraf* permite agregar una certeza más al catálogo. Es, efectivamente, una de las fotos que pertenecen a la serie de Londres sacadas por Coppola en 1934.



voluntad por organizar la escena cinematográfica nacional avanza a la par de una reflexión general sobre la imagen. A Pessano le preocupan los cambios en el estatuto de la imagen tanto como su instrumentalización político-pedagógica (no es casual, veremos, que luego de ejercer la crítica se desempeñe como funcionario y como documentalista). Aquel momento de inflexión para la historia del cine, la aparición del sonido sincronizado, se convierte en uno de los temas recurrentes en sus textos. Como sentían muchos de sus contemporáneos, para Pessano las *talkies* que comenzaban a llenar las salas de Buenos Aires habían bastardeado la pureza de la narración visual.

Gravita sobre el cinematógrafo una especie de 'estado de sitio'. Lo ha provocado el diálogo mal entendido de las nuevas –¡tan viejas! – películas. Carecemos de antiguas garantías, ya habituales, de pequeñas seguridades ganadas para sus buenos amigos, por el laborioso y añorado cine de las producciones silenciosas. Y es que hoy hacen las cintas con un horizonte recargado de nubarrones. Ha aumentado el realismo con la percepción matemática de todo susurro. Tenemos una vida más palpable en la pantalla, pero, ¿la hemos querido siempre así, esa vida? (N° 22, enero 1934, p.3)

En esta línea de pensamiento también escriben los otros críticos. Cuando Roberto Moro (N°15, junio 1933, p.7) reseña la película *If I Had a Million* (1932) –una obra colectiva dirigida por siete directores y escrita por 16 guionistas–<sup>8</sup> rescata solo dos fragmentos que ejemplifican “el triunfo rotundo del silencio”. El de Stephen Roberts porque no necesita otro procedimiento más que los gestos y los matices de expresión, y, sobretodo, el de Lubitsch, porque “se habla allí todavía menos”. El corto es, de hecho, una lección de economía narrativa: diez planos, dos líneas de diálogo y una onomatopeya para narrar el hecho insólito de recibir un millón de dólares, la estructura jerárquica de una empresa y la inversión de la relación laboral empleado-patrón. Es también un ejemplo práctico del escurridizo concepto<sup>9</sup> de “*Lubitsch touch*”. El “toque Lubitsch” tiene la capacidad de

---

<sup>8</sup> Dirigida por Ernst Lubitsch, Norman Taurog, Stephen Roberts, Norman Z. McLeod, James Cruze, William A. Seiter, H. Bruce Humberstone; escrita por Claude Bryon, Malcolm Stuart Boylan, Sidney Buchman, Isabel Dawn, Oliver H.P. Garret, Grover Jones, Lawton Mackall, William Slaven McNutt, Whitney Bolton, John Bright, Lester Cole, Boyce DeGaw Harvey Gates, Ernst Lubitsch, Joseph L. Mankiewicz, Robert Sparks; basada en una novela de Robert D. Andrews. La película cuenta la historia de un empresario que, a punto de morir y asqueado por los familiares que merodean su agonía para recibir la herencia, decide regalar su fortuna a una serie de desconocidos elegidos al azar mediante la guía telefónica. Cada fragmento a cargo de un director distinto narra la historia de un ciudadano común que recibe un millón de dólares por sorpresa.

<sup>9</sup> Kristin Thompson (2005) se propone hacer una breve historización al advertir la vaguedad y e imprecisión con que se lo ha usado desde la década del veinte en adelante. La dificultad de definir cuál es el “toque Lubitsch” probablemente se deba a que su mejor definición no está en un único procedimiento, sino en los toques que ha utilizado el

condensar el sentido en un gesto, una imagen, un chiste, un giro cómico o una salida sofisticada. Un concepto cuyos significados eran familiares para la revista: en un artículo escrito por Roberto Moro y el propio Carlos Alberto Pessano (N° 13, abril 1933, p.8) ya homenajeaban al director enfocándose en la sofisticación que inyectó a Hollywood en sus primeros trabajos y en la sutil ironía que fue desarrollando. Aun cuando critican sus películas sonoras iniciales –“demasiado amables con el teatro” y subsumidas al rol de la estrella cantante (Janette Mc Donald o Maurice Chevalier)–, Lubitsch tiene un lugar especial en la medida en que logra que las “películas bastardas”, como las llaman, alcancen la perfecta modulación del uso de la voz en el cine.

En este sentido, el panteón de directores que va construyendo *Cinegraf* está hecho de estos hombres que salieron más o menos victoriosos del pasaje del cine silente al cine sonoro en la perspectiva de los redactores (King Vidor, Frank Borzage, Josef Von Stenberg, William Wellman, W.S. Van Dyke). La preocupación por el lenguaje audiovisual, la identificación del estilo autoral, y cierta capacidad analítica de una crítica en formación se pueden ver en la lectura que hace Moro de *Trouble in Paradise* (*Un ladrón en la alcoba*, 1932): Lubitsch, señala Moro, en lugar de abrir la película con dos enamorados navegando por un canal de Venecia, los intercambia por una pila de basura transportada sobre una góndola. Este crítico, que generalmente escribía las notas más largas y solía ocuparse del estilo de los directores, advierte que hay un “organizador estupendo” encargado del relato. En su descripción de la secuencia inicial aquello que le atrae es la capacidad del director por condensar y anticipar el sentido general de la película.

Para *Cinegraf* el silencio es un bien en sí mismo porque el gran temor es que el cine se diluya en el teatro. Si bien al propio Lubitsch, maestro del “juego silencioso de las expresiones” (N° 13, abril 1933, p.8), le celebran la manera en que en su etapa muda supo transponer el teatro de Oscar Wilde, ya vimos que también condenarían sus primeras *talkies* por estar subordinadas a la verborragia teatral. Se comprende, entonces, la especial atención que recibiría el cine de animación.

El talento de los creadores de ocurrencias de tinta china en acción sustentó, cada vez con más seguridad, un baluarte firmísimo del arte cinematográfico que, en lugar de precipitarse con el aluvión de parloteos, supo ser beneficiario del cambio. (N° 11, febrero 1933, p.3)

En la concepción de Pessano, la variedad de expresiones corporales y faciales en extinción se había trasladado a los dibujos animados, a la soltura de sus cuerpos

---

director para resolver las distintas situaciones narrativas con las que se encontró (2005: 131). El concepto también llegaría a la Argentina. En el último número de *Cinegraf* (N° 68, diciembre 1937, p.31), en una página completa ilustrada con fotos de la película que Lubitsch realiza con Marlene Dietrich, puede leerse el título “El ‘toque’ Lubitsch”.

en movimiento. El entusiasmo de Pessano frente a *King Neptune* (Burt Gillett, 1932) –un corto de la serie *Silly Symphony* producida por Walt Disney Productions– lo lleva a decir que lo que se ve en pantalla no son dibujos en tinta china sino “actores de gestos sin vicios”. Incluso celebra el uso del sonido y el color, elementos puestos en duda reiteradamente. Como dice Robert Sklar, “la primera película de Mickey Mouse, *Steamboat Willie* (1928), llegó en un momento crítico para la industria en la transición del silencio al sonido” (1975: 199), y Disney había logrado un alto nivel de sincronización técnica e interacción creativa entre imagen y audio que permite entender la fascinación que produjo. Aquí, el uso del sonido ya no sería leído como el “aluvión de parloteos” que irritaba a Pessano. Con *King Neptune*, además, se iniciaba un camino en que los personajes humanos empezaban a ganar presencia en la pantalla. Pessano señala este hecho en el mismo editorial como una razón más por la cual esta forma de cine merece legitimación y, en su tarea de educador, le reclama a los empresarios que los dibujos animados ocupen un lugar más importante en la programación de las salas.<sup>10</sup> La revista, despreocupada por la verosimilitud y con cierto irónico posicionamiento crítico, haría de Mickey Mouse el encargado de la página general dedicada a la crítica de los estrenos. En la sección “Yo, crítico”, bajo el seudónimo del ratón, se escribían algunas de las críticas más incisivas y cargadas de ironía.



El Mickey de *Cinegraf* solía cargar contra las “operetas”.<sup>11</sup> Término en uso para hablar ya no solo del género teatral que Hollywood había adaptado a su medio, sino para emplearlo como un adjetivo despectivo que describía a toda película con música, canciones y una trama cómico-romántica. Aquello que la crítica leía como una contaminación del cine puro era en buena medida cierto. En 1929 más de 400 actores y actrices de Broadway emigraron a la costa oeste (Gomery, 2005: 4) seducidos por la oferta laboral de una industria que necesitaba talentos parlantes; y Hollywood, además, había abierto estudios en la costa este para abaratar costos usando los recursos que le proveía Broadway (2005: 104). Pero lo

<sup>10</sup> Disney tendrá presencia hasta el final de la revista. En uno de los últimos números puede leerse la misma defensa a los personajes animados frente a los actores, hecha por Eduardo Ken: “(...) los dibujos, con su constante línea de excelencia artística, ofrecen la seguridad de hallar en ellos varios minutos de cine puro” (Nº 63, julio 1937, p.37).

<sup>11</sup> “Ningún tipo de películas ha tenido tanto arraigo como éste en la nueva producción, y de allí que los directores que recurren a él sabiendo que el público gusta de espectáculos amenos, de música pegadiza, de movimiento desenvuelto, tienen la obligación de irse remozando. No es posible hacer hoy una opereta como se la entendía en el teatro antiguamente” (Nº 5, agosto 1932, p.10)

que no entraba en el horizonte ideológico de *Cinegraf* era que el cine formaba parte de un conjunto de medios y entretenimientos en íntima relación dentro de la cultura de masas. Como demostró Douglas Gomery, la industria musical, la radio y el *vaudeville* (en menor medida el drama, el musical y la revista) eran competidores directos del cine en los años veinte (2005: 14) y Hollywood, de manera planificada, veloz y con el fin último de incrementar sus ingresos, fue incorporando a estas otras industrias en el pasaje definitivo al sonido sincronizado. Hacia el final de la década, las dos cadenas radiales más importantes –NBC y CBS– estaban controladas o asociadas a estudios cinematográficos y entre Warner, Paramount, RCA y Loew's/MGM, habían comprado la mayor parte de las editoras musicales de Tin Pan Alley absorbiendo el mercado de la música popular norteamericana. Finalmente, Hollywood desplazó al circuito teatral del *vaudeville*, su rival directo: Warner Bros y luego Fox, los dos estudios pioneros del sonido sincronizado, realizaron sus primeros cortos sonoros incorporando a los talentos del *vaudeville*.<sup>12</sup> En la temporada 1929-1930 este espectáculo ya había perdido casi por completo su carácter competitivo frente al cine: los artistas habían pasado al medio audiovisual o a la radio y los teatros se modernizaban para proyectar exclusivamente películas sonoras dejando de lado los actuaciones en vivo.

Si bien en la lectura que hace *Cinegraf* de este momento de cambios económicos y tecnológicos no hay posibilidad de conciliar una forma artística deseada –el cine idealizado que la revista intentaba elevar a la categoría de las artes consagradas– con la cultura de masas y su carácter popular (con la cual la industria cinematográfica se fundiría definitivamente); en el plano de los cambios estéticos la lectura de *Cinegraf* no estaba del todo errada. Siguiendo a David Bordwell (1985), el estilo narrativo de Hollywood no se había visto afectado estructuralmente por la introducción del sonido, pero sí hubo un desplazamiento que fue lo que alarmó a los contemporáneos del cambio. Para Bordwell el diálogo “constituye el principal vehículo de la acción narrativa” porque, como el cuerpo, individualiza y caracteriza a los personajes; pero no vino a reemplazar a la imagen sino a actualizar en la banda sonora la misma función que tenía la figura humana para la banda visual (1985: 336). En este sentido, existe una continuidad entre el mudo y el sonoro en tanto que ambos responden a las normas del cine clásico (coherencia de causalidad, espacio y tiempo); aunque dentro de ese sistema más o menos estable que se iría afirmando con (y no a pesar de) los cambios tecnológicos, el estilo visual cambió.<sup>13</sup> Para estos críticos de *Cinegraf* cuyo

---

<sup>12</sup> Al Jolson, la estrella de *The Jazz Singer* y *The Singing Fool*, provenía del *vaudeville*. Al igual que muchas otras estrellas como Eddie Cantor, los hermanos Marx, Joe. E Brown, George Burns, Gracie Allen, W. C. Fields, Bert Wheeler y Robert Woosley, Will Rogers, y Mae West.

<sup>13</sup> El propio Bordwell recurre también a Lubitsch para graficar esto, en particular toma el caso de *The Marriage Circle* (1924) y su *remake* sonora *One Hour With You* (1932), de la que el Mickey de *Cinegraf* escribía que su insistencia en las canciones y su falsedad lo hacían sentir en el teatro, incluso le adjudicaba el fracaso a un joven George Cukor que

objetivo es legitimar y definir la autonomía de un arte todavía nuevo, el estilo es una cuestión crucial. Aun así, hay un elemento que excede la lectura neoformalista de Bordwell y quizás sea todavía más influyente para la concepción estética de la revista: el impacto perceptivo, afectivo e ideológico de la nueva cultura auditiva en las masas y en las elites.

### Hacia una estética deseable para el cine nacional

Esta nostalgia estética, o reacción conservadora ante una forma cinematográfica desaparecida en el cine comercial, encuentra una de sus mejores expresiones en la defensa ferviente que hace *Cinegraf* de la película *Éxtasis* (*Ekstase*, Gustav Machatý, 1933). El cine europeo ocupa un lugar de calidad en la revista y generalmente viene asociado a un reclamo de los críticos hacia los empresarios de las salas cinematográficas por rendirse ante el éxito de público que tienen las películas hollywoodenses, independientemente de la calidad de estas. Ulises Petit de Murat, que para entonces escribía su columna cinematográfica "Sombras y sonidos" en el diario *Crítica*, le dedica tres notas en distintos días a la película y en una de ellas relata la función privada que organizó Pessano para invitados del ambiente intelectual y artístico.<sup>14</sup> La exhibición en una sala de la filial local de la Universal, encargada de la distribución nacional, tenía también la intención de mostrar la película para que se escriba a favor de sus cualidades artísticas y contra la valoración negativa que la había valido una censura municipal porque se la consideraba pornográfica. *Éxtasis* ya había causado revuelo en el mundo por las escenas con desnudos y sexo, pero la lectura de Pessano como la de Petit de Murat (que se reconoce en el "prestigioso crítico" de *Cinegraf*) realizan una interpretación en clave metafísica. Para Petit de Murat "el film del director Gustav Machatý se refiere, en gran parte, al cuerpo, pero se dirige al alma. Al puro e inatacable diálogo del alma con el cuerpo" (*Crítica*, 20 de noviembre de 1934). Y ambos celebran su mutismo en el mismo sentido que lo venía haciendo *Cinegraf*. *Éxtasis*, dice Petit de Murat:

Es como liberarse, de pronto, de las películas totalmente habladas, retornar al goce puro de la sucesión de imágenes. La

---

había co-dirigido la película, descreyendo que Lubitsch pueda filmar tal cosa. En la comparación, Bordwell señala que en la versión sonora encuentra procedimientos distintos pero con funciones equivalentes a los de la versión silente, es decir, sobre la base del sistema clásico ya consolidado.

<sup>14</sup> "El éxito de esta exhibición ha sido completo. Concurrieron a ella figuras de primera línea en los círculos intelectuales y artísticos. J. B. Tapia y Emilio Centurión, entre los pintores. Enrique Amorim, Homero Gugliemini, Klimovsky, O'Dena y Fernández Moreno, entre los escritores. La gran fotógrafa Anne Marie Heinrich; las actrices Norma Castillo, Maruja Gil Quesada y Nuri Montsé; el director alemán Mr. Pohly; la creadora de modelos cinematográficos Jerry Willis y todos los críticos cinematográficos de Buenos Aires" (*Crítica*, 20 de noviembre de 1934).

gente que muere hablando, que ama hablando, que odia por medio de pomposas frases, que concluye por atormentarnos a fuerza de palabras, tan acosadoras como el sordo retumbar de un tambor, incesantemente percutido, destiñe las imágenes, las traslada a una incómoda zona, en que el goce esencial de la visión se traslada, en una perversión artística, al oído. (*Crítica*, 20 de noviembre de 1934).

Si bien *Cinegraf* piensa a *Éxtasis* en los mismos términos, a su vez realiza un movimiento adicional. Por un lado, Pessano se encarga en su nota editorial (N° 32, noviembre 1934, p.5) de rescatar la evocación de un cine perdido que le provocó la película. Pero al interior de la revista, una nota a cargo de César F. Marcos (en su primera aparición en la revista) utiliza a la película checoslovaca para pensar el destino del cine argentino. A diferencia de otros redactores que tenían una posición ambivalente frente a Hollywood como modelo a seguir, Marcos lo desprecia por su vulgaridad –del mismo modo que lo hará en el futuro con la totalidad del cine nacional– y por su dependencia del argumento en detrimento de la capacidad visual y trascendente de la imagen. “*Éxtasis* aparece como un modelo para nuestra producción porque nosotros necesitamos ir a la naturaleza y Machaty nos ha brindado una muestra de lo que la tierra puede dar” (N°33, diciembre 1934, p.16). Para Marcos la “plasticidad de la imagen” es capaz de producir en el espectador la percepción de que “hay algo más allá”. Esta es la virtud de un potencial cine argentino: la posibilidad de alcanzar la Argentina auténtica o esencial, una idea que la corriente ensayística de la época desde la perspectiva de un “intuicionismo ontológico” (Terán, 2008) venía imaginando su posibilidad o sufriendo su pérdida. El ensayo de interpretación nacional plenamente identificado con la década del treinta, tenía su antecedente inmediato en las apreciaciones que los viajeros culturales extranjeros, a fines de la década anterior, habían hecho sobre el pueblo, la identidad y la tierra argentinos. José Ortega y Gasset, Waldo Frank, Hermann von Keyserling tienen influencia directa en *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada y en *Historia de una pasión argentina* de Eduardo Mallea. Pero los conceptos que va a desplegar *Cinegraf* en torno al cine van a estar más cerca del binomio que desarrollaría Mallea pocos años después sobre una Argentina visible y una invisible, que del pesimismo de Martínez Estrada respecto del malestar telúrico nacional.<sup>15</sup> Explícitamente, el propio Marcos indica las lecturas a seguir, entre ellas *El hombre que está solo y espera* de Raúl Scalabrini Ortiz, en el que se opone una naturaleza física a una espiritual.

---

<sup>15</sup> El deambular enfermizo por la ciudad que describe Eduardo Mallea parece compartir las mismas preocupaciones de César F. Marcos frente a la ciudad y el cinematógrafo: “Recorría las calles, tomaba de mala gana el líquido de un pocillo negro en cualquier café, miraba la ciudad con inocente iracundia y me entregaba desesperado a ese deambular sin descanso después del cual, al fin, iba a entrar en algún cinematógrafo para disolver mi mal humor en las peripecias de tal o cual producto de la factoría yanqui de sueños” (Mallea, 1937: 80).

Tomen nuestros directores el primer tren que parta lejos, sumérjense en el campo, aspiren su aire y, si están verdaderamente dotados, los motivos surgirán. Lean *Don Segundo Sombra*, alguna narraciones de Yamandú Rodríguez, los versos del Viejo Pancho, lean el libro de Scalabrini Ortiz en la parte que se refiere a nuestra metafísica de la tierra, rechacen los detalles y lo circunstancial, vayan a lo profundo, contemplen los surcos paralelos del arado, escuchen el canto de la trilla, miren las espigas de oro que el trigo acuña y, si después de todo esto, no tenemos cintas con olor a campo, con sabor criollo, el cine nacional... seguirá careciendo de hombres, no de posibilidades (N° 33, diciembre 1934, p.16).

El paisaje cinematográfico como garantía de la unión entre el hombre y la naturaleza y como futuro del cine nacional *auténtico* son una constante en la revista (en textos e imágenes) hasta el final de su publicación, una utopía cinematográfica o un cine esencial (la Argentina invisible) obstruidos por el cine de matones, muchachas de cabaret y arrabal (la Argentina visible). Como desarrollaré más adelante, esta postura no solo llevaría a *Cinegraf* a elidir de sus páginas un género necesariamente urbano como el policial (raramente aparecen referencias a las películas de *gangsters* hollywoodense tan en boga, aunque se verán obligados a referirse a las reapropiaciones del género que hizo el cine nacional) sino también, todavía dos años después, a negar deliberadamente la producción local que se había hecho hasta el momento: "Desconocemos todo lo que hasta ahora se ha querido presentar como película nacional" (N° 47, marzo 1936, p.5).

No obstante, vale aclarar que estas indagaciones telúricas, así como el intento de elevar espiritualmente la imagen cinematográfica, no tienen necesariamente su modelo en el cine europeo. En el elogio y la admiración de *Cinegraf* por directores de Hollywood como Frank Borzage y King Vidor se pueden encontrar los mismos principios estéticos que guían sus lecturas del cine europeo y del cine argentino por venir. Así, cuando Roberto Moro escribe sobre *Ganarás el pan* (*Our Daily Bread*, 1934), la película de Vidor sobre un grupo de campesinos en el contexto de la Gran Depresión, celebra las imágenes de la vuelta del hombre a la tierra, aunque no deja de objetar los vicios urbanos de la película como la incorporación de una *vamp* (N° 35, febrero 1935, p.35). En el caso de Borzage, el gusto por este director es todavía más evidente en función de los presupuestos que enmarcan los textos de *Cinegraf*. Uno de los rasgos que caracterizan al cine de Borzage es el componente espiritual de sus películas (Belton, 1974: 78), en especial sus melodramas, donde los personajes raramente caen en las polarizaciones morales o materiales más típicas de otras variantes del género y la pareja romántica es eterna a pesar de cualquier obstáculo. Esto se traduce en el reconocible estilo visual con el que el director compone sus imágenes, planos donde la luz de la escena vuelve intangible, desmaterializa, el espacio en el que se encuentran los personajes. En *Cinegraf* casi todos los críticos escribieron alguna vez sobre Borzage –Roberto Moro y Carlos Alberto Pessano (N° 24, marzo

1934, p.19), Luis Abascal (Nº28, julio 1934, p.22), Henri Nizer (Nº 31, octubre 1934, p.13)– y percibieron que en este director la imagen y la narración visual son prioritarias, por eso los cuatro hablan del lirismo de las imágenes y de la independencia del diálogo como el rasgo principal de Borzage.<sup>16</sup>

Muchos de estos principios estéticos van a estar operando cuando la revista escriba sobre el cine argentino que desean y se van a mezclar con las lecturas elitistas sobre el cine argentino que verdaderamente existe. Hay un caso ejemplar: luego del estreno de *Fueron humanos* (*Man's Castle*, 1933), una película con Spencer Tracy y Loretta Young en la Nueva York de la crisis, Abascal escribía fascinado por la resolución cinematográfica que permite que los personajes se escapen, se eleven, de “la barriada de extramuros” que los condiciona materialmente. Pero tiempo después, en función del objetivo máximo que es la búsqueda de un cine nacional auténtico, Borzage se convertiría en medida de comparación: Pessano va a recordar esta película para hablar de *Puerto Nuevo* (Luis César Amadori, 1936) como una producción que lo único que toma de *Fueron humanos* es el refugio de desocupados (Nº 47, marzo 1936, p.39) infiriendo que está muy lejos de la pureza moral.<sup>17</sup> Si por un lado Argentina se había recuperado rápidamente de la crisis económica internacional de comienzos de la década, por otro lado, *Cinegraf* encuentra en esas películas norteamericanas ambientadas en la Gran Depresión opciones estéticas para salir de una crisis moral que pervivía en la mentalidad de las elites intelectuales de la época, ya sea en sectores del nacionalismo católico o en sectores del liberalismo (Terán, 2008: 231, 241). Cierta tipo de cine podía encausar un renacimiento espiritual del ser nacional.

### **“Esperpentos negociables”: de las versiones hispanoparlantes al Teatro Colón**

A medida que la revista va trasladando los debates estético-tecnológicos al contexto nacional, la introducción del sonido generará otras discusiones y problemas locales. Antes de que el cine nacional ocupe las pantallas de manera considerable, el primer encuentro con el idioma español fue otro. Desde el comienzo de la publicación pueden leerse quejas sobre las versiones dobladas al español o aquellas directamente filmadas con actores hispanohablantes que producía Hollywood para el mercado internacional; pero los ataques también van a estar dirigidos hacia los adaptadores locales y al incipiente sistema de subtítulos.

---

<sup>16</sup> El propio Borzage diría en 1936: “[A]unque las *talkies* se han convertido en la forma suprema de entretenimiento, todavía siento un impulso irresistible de dirigir una película sin diálogo, sin otro sonido que la música incidental. Por eso mis películas tiene la menor cantidad de diálogo posible. En las escenas de amor es casi siempre superfluo. ¡Cuánto más expresivo es una mirada, una caricia, un gesto! (citado en Beaumont, 1993: 22).

<sup>17</sup> Retomo también este punto en el apartado “La patria es grande: personajes y paisajes del cine nacional”.



El escenario de la exhibición cinematográfica había cambiado y Pessano piensa a su revista como parte de una misión educadora. Así, la formación en cultura cinematográfica y el cuidado del gusto estético irán acompañados de una distinción de clase expresada en la diferencia de los cines del centro, los cines de barrio y los cines del interior. En el editorial del tercer número se lee no solo el reclamo de una clase alfabetizada que podía comprender los subtítulos sino además la confusión visual y auditiva que trae este suplemento para quienes conocen el idioma de la película extranjera. La conclusión es que “se va al cine a trabajar” no solo porque el cinematógrafo “da categoría intelectual a sus espectadores” sino porque los adaptadores locales se empeñan en contaminar la recepción de la película (Nº3, junio 1932, p.3). En el mismo número, una nota sin firma (“Las adaptaciones a nuestro idioma de las películas extranjeras siguen revelando una ofensiva despreocupación para el público”) (Nº3, junio 1932, p.50), detalla ejemplos de líneas de diálogo omitidas en los subtítulos, se queja de la posición de estos en pantalla porque tapan los rostros de los personajes, e incluso marca ejemplos de errores de traducción que cambian el sentido de la escenas. De nuevo, en su tarea de legitimación, exigen para una película el mismo grado de calidad que puede tener la adaptación de una obra de teatro o de una traducción filosófica, porque dado el caso, el riesgo es “ver emigrar de las salas a los amigos del cine, que los son también de la pulcritud y del buen gusto” (Nº 19, octubre 1933, p.3).

Este público capaz de percibir y valorar las alteraciones es el destinatario de *Cinegraf*, “una revista para público superior” (Nº 20, noviembre 1933, p.3). No se trata solamente de un cumplido hacia un lector hipotético o generalizado sino de un tipo específico de público para el que escriben a medida que lo construyen: un espectador porteño, alfabetizado y con cierto interés en la cultura ilustrada, en pugna con aquel al que apuntan los empresarios del cinematógrafo:

¿Por qué los empresarios se resisten ante cualquier película algo distinta a las comunes, temiendo de antemano la reacción del público, “que no las entiende y patear”? (...) Para nosotros, ese olvido de la sala especializada en material corto, en reposiciones interesantes, en selecciones cuidadas, dentro de una ciudad de tres millones de habitantes que cuenta con sectores dispuestos a aprobar toda manifestación original y bien inspirada, nos resulta una falta lesa de respeto al público que tanto se dice conocer y cuya supina ignorancia o absoluto snobismo se gira tan fácilmente en descubierto. (Nº 20, noviembre 1933, p.3)

El opuesto es el público que disfruta aquella otra consecuencia del cine sonoro: las películas hispanoparlantes, “acreedoras al franco repudio del cual el público argentino inteligente las ha hecho objeto desde un principio” (Nº6, septiembre 1932, p.3). El ataque iría dirigido hacia todas las variaciones en las que el cine norteamericano encarnó la lengua española (versiones dobladas, *remakes* con actores latinos, o películas inéditas para el mercado extranjero con estrellas de las

cinematografías nacionales) y combinaría una crítica estética con una objeción a la manipulación inverosímil que se hacía del idioma español. Pessano recuerda así la proyección de la primera película doblada en Buenos Aires:<sup>18</sup>

Una vez, en el Gaumont, la pantalla que reflejaba la imagen blanca de Ann Harding dejó escapar una jerigonza extraña, más, mucho más extraña aún que si Ann Harding intentase comunicarse con nosotros en esperanto. Era el primer intento de "doblar" las voces de los artistas que llegaba a Buenos Aires. No era posible concebirlo. Menos aceptarlo. Como no fueron posibles otros estrenos posteriores. Buenos Aires culto no aceptó jamás los "dobles", ni siquiera las producciones habladas en español, dobles miserables, al fin, de originales *yankees* de serie. (N° 48, abril 1936, p.5)

Pessano se encarga de subrayar que un sector "culto" jamás aceptaría este "monstruo". Los espectadores de las "salas de categoría", como dice más adelante en su editorial, no siguen los mismos patrones de gusto que los de los barrios y el interior del país, estos "reclamaban voces que dijeran cosas comprensibles para todos" y son la justificación de que existan esta clase de "esperpentos". El carácter universal del lenguaje visual del período silente había llegado a su fin, por lo tanto no existe esperanto tal que pueda sortear los límites de las lenguas nacionales. Sin embargo, la crítica no se agota en la falsificación que sufre la interpretación de los actores ni en la alteración del español, es decir, propiedades que al público plebeyo no perturbarían por su falta de poliglotismo y de erudición; sino que se extiende también a la película nacional. La explicación que se da a sí misma *Cinegraf* consiste en que el éxito que tienen de estas películas de exportación en los barrios y en el interior encuentra su paralelo en el hecho de que una producción local como *La barra mendocina* (Mario Soffici, 1935) también haya multiplicado sus exhibiciones (N° 48, abril 1936, p.5).

De esta manera, si en 1932 la revista ya escribía contra las películas con actores hispanohablantes por ser "inferiores calcos de realizaciones habladas en inglés" (N° 6, septiembre 1932, p.3), como sucedía con *Tu amor o la vida* (James Tinling, 1932) de "calculado cosmopolitismo y con la consigna de suprimir radicalmente las 'zetas' peligrosas";<sup>19</sup> o contra películas como *Luces de Buenos Aires* (Adelqui

---

<sup>18</sup> Si bien Pessano no especifica cuál fue la película se está refiriendo a *Vidas truncadas* (*East Lynn*, 1931, Frank Lloyd), protagonizada por Ann Harding. Infiero este dato porque Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié (2010: 77) indican que *Vidas truncadas* y *A la deriva*, de Fox Film y Paramount, fueron exhibidas en las salas Ideal y Renacimiento (no en el Gaumont como recuerda Pessano) anunciando la aplicación del novedoso sistema de doblaje. El libro de Aguilar y Jelicié sobre la relación de Borges con el cine esboza un interesante panorama general (inédito, porque no existen estudios sobre el tema) del contexto en el que se introdujo el sistema de subtítulos y el doblaje en Argentina.

<sup>19</sup> La película, de hecho, contaba con Mona Maris (argentina), José Mojica (mexicano) y Andrés Perelló (español) entre sus estrellas. Mona Maris era toda una estrella transnacional,

Millar, 1931), filmada en los estudios que Paramount tenía en Francia y protagonizada por Gardel<sup>20</sup> en una "parodia inaceptable de la vida argentina". En los años posteriores, a medida que las producciones locales iban apareciendo y generando aceptación en la masa del público, *Cinegraf* las ubicaría en el mismo grupo en el que incluía a las hispanoparlantes. La cuestión, pues, pasaría a ser cuál es la forma moral y estéticamente adecuada para el cine argentino.

*Cinegraf* sostiene que la urgencia de un cine nacional debía ocupar el espacio que las películas producidas por Hollywood y habladas en español no ofrecían. Era la oportunidad de hacer un cine hablado en rioplatense que compita con las versiones norteamericanas. La revista consideraba que estas producciones menores representaban para los grandes estudios apenas "un saldo de la producción original standard" (N° 27, junio 1934, p.15), es decir, eran hechas con actores y directores de segunda o tercera línea. Sin embargo, las películas argentinas del momento también recibían las mismas acusaciones de amateurismo y vulgaridad porque no alcanzaban el nivel técnico deseado y, menos aún, el mundo representado con el que la revista soñaba.

Hay, por lo visto, una cerrazón sin justificativos entre los que producen periódicamente en el país. Desde *Los tres berretines*, realidad de un nuevo ciclo y esperanza hasta hoy frustrada, hemos tenido esperpentos negociables como *Tango, Dancing, Calles de Buenos Aires* y *El hijo de papá* que lastimarían el crédito del país si, de llegar al extranjero, se le atribuyera alguna representación nacional (N° 27, junio 1934, p.15).

Esta nota sin firma titulada "Situación del cine argentino" cierra con un nuevo llamado a registrar paisajes nacionales y a adaptar a autores literarios como Benito Lynch, Hugo Wast, Manuel Gálvez, Enrique Amorim. En un número posterior, una nota escrita por Pessano, lleva un título más trágico "Momentos de peligro y de esperanza" (N° 50, junio 1936, p.40). Las obsesiones son las de siempre y los reclamos por la teatralización plebeya que le adjudicaban al cine norteamericano pasarían al caso argentino:

Una película producida en el país que cuente por intérprete a cualquier figura cotizada en la radiotelefonía o en el teatro –

---

había trabajado en Alemania, en Estados Unidos, y pronto lo haría también con Gardel en los estudios de Joinville.

<sup>20</sup> El deprecio por el personaje que encarnaba Gardel no va impedir que el año de su muerte publiquen con una foto de la estrella autografiada y dedicada a página completa. "Para la gran revista argentina *Cinegraf*, desde este hermoso país. Puerto Rico, Carlos Gardel 8-4-1935". En el epígrafe señalan orgullosamente tener "el último documento gráfico dedicado a una publicación nacional" (N° 40, julio 1935, p.17). Aunque el universo del tango y la exportación de este género en música y cine al mundo era una de las causas principales contra las que escribía la revista, como sucedía con las estrellas norteamericanas, la imagen de la estrella fotografiada se impone al texto.

cotizaciones éstas que poco o nada tienen que ver con el arte, por otra parte–; que incluya unos cuantos tangos, los correspondientes guitarristas y exhume recursos del plebeyo sainete criollo que sus mismos adeptos se avergonzaron de frecuentar en determinado momento por el “qué dirán”, es, hoy día, un negocio. Un negocio redondo (N° 50, junio 1936, p.40).

En sus fantasías más elitistas *Cinegraf* sueña que el cine nacional se encuentre con el Teatro Colón. En 1936 Igor Stravinsky estuvo un mes en Buenos Aires donde realizó una serie de conciertos. La revista le dedica varias páginas con ilustraciones propias, un registro fotográfico del ensayo de *La consagración de la primavera* y pequeños textos, pero todo ello no es sino una excusa para hablar de cine. El texto que acompaña las imágenes pide una cámara cinematográfica encargada de documentar la vida cultural que, efectivamente, tenía Buenos Aires. En este caso no se está pensando solamente en la ficción sino en la posibilidad de un registro documental de la activa vida metropolitana y de los paisajes nacionales. Si bien Pessano no va a ver este proyecto concretado hasta el año 1941 cuando, bajo su gestión del Instituto Cinematográfico del Estado, produzca cuatro cortometrajes documentales;<sup>21</sup> el hecho de haber documentado el ensayo en lugar del espectáculo le permite hablar de sus intenciones. Aunque reconoce la liturgia civil y militar de las veladas del Colón (“sala desbordante, belleza femenina, prestancia de uniformes militares y diplomáticos, elegancia de frac”), decide fotografiar al Colón de entre bastidores, al cuerpo de baile, a la orquesta, a Stravinsky en camisa y Bronislava Nijinska en pijama negro. Describe la puesta de cámara, el objeto a fotografiar, la angulación, las luces y sombras sobre la escena y se imagina una difusión de la imagen al estilo de Borzage, pero también marca que todavía hay una falta: “Faltan los fuertes focos, falta el aparato impresionante de la cámara cinematográfica, faltan el director y los operadores y los electricistas. Pero todo el escenario parece un set de *studio*. Y todo el ensayo, una escena de la película nacional que no se ha hecho entre nosotros aún” (N° 50, junio 1936, p.10).

El ideario nacionalista y el catolicismo de derecha que guían las posiciones estéticas y políticas de Pessano (y de la revista en general) están atravesados por una formación cinéfila que –incluso cuando su concepción del cine como arte lleve como orientación última una pedagogía moral y cultural dirigida por el Estado– deja filtrarse algunas afirmaciones aisladas, ligadas al goce, que se permite el director de *Cinegraf*: “Siempre hay en un actor, en un decorado, en un

---

<sup>21</sup> “Las películas tenían como objetivo propagandizar zonas turísticas de la Argentina y lo hacían mostrando bellezas naturales, pero la particularidad es que en todos los casos sus habitantes tenían un marcado aspecto europeo. En 1941 el Instituto estrenó los cortometrajes *Tigre*, *Nahuel Huapi*, *Vendimia* y *Mar del Plata*, *Nuestra gran ciudad de mar*” (Clara Kriger, 2010: 274).

paisaje, en una situación, motivos de entretenimiento" (N° 45, diciembre 1935, p.5).

### **"Sensaciones desgraciadas y despreciables": figuras de lo inmoral**

Cuando Pessano relata el estreno de *Éxtasis* habla de un estreno tumultuoso "típicamente criollo de cancha de *football*" (N° 32, noviembre 1934, p.5) provocado por aquellos que llegaban de los "teatruchos de 25 de Mayo" a los cines del centro en la calle Lavalle. La película había generado revuelo porque antes del estreno existían rumores sobre su censura a causa de las escenas con desnudos de Hedy Lamarr (que en ese entonces conservaba su nombre original, Hedwig Kiesler). Pero, como ya vimos, tanto *Cinegraf* como Petit de Murat en *Crítica* habían defendido la película contra cualquier intención de censura y rescataban el lirismo de sus imágenes. *Éxtasis* cumplía con los parámetros de gusto que seducían a *Cinegraf*: el uso mínimo de los diálogos, el esteticismo de sus imágenes y la relación de los personajes con la naturaleza, en este caso el cuerpo de Lamarr con los paisajes bucólicos. Claramente, lo que molestaba a *Cinegraf* no era la película, sino aquello que hace del cine un medio de masas y permitía que potencialmente cualquier individuo pueda acceder a él, difuminando así las diferencias de clase en el público, en la masa. Sin embargo, aunque el cine como arte plebeyo imponía cierta resistencia a la jerarquización del gusto que la revista intentaba dirigir desde sus páginas, esto no evitaría que *Cinegraf* construya sus propios opuestos.

Si Lamarr fotografiada en *Éxtasis* representa el grado máximo de sofisticación y elevación espiritual, *Cinegraf* también construye su reverso exacto y vulgar: Mae West. La actriz que había llegado a Hollywood luego de triunfar en el *vaudeville* y en Broadway está entre los personajes a los que la revista le dedica más menciones, pero todas ellas en contra. La revista acostumbraba publicar textos de la vida de las estrellas, a veces en la forma de una biografía tradicional otras en forma de homenajes en verso. En este caso, eligen un género familiar con el mundo del delito para detallar su biografía: "Prontuario cinematográfico de Mae West" (N° 25, abril 1934, p.25), en el que describen los conflictos con la justicia que había tenido la actriz a propósito de su espectáculo *Sex* (escrito, producido y dirigido por ella). En la misma página lo acompañan dos notas "Ángulo masculino", por Roberto Moro y "Ángulo femenino", por Ana Rosemberg y dos fotos de Florence Vidor y Corinne Griffith, estrellas del período silente cuyo epígrafe las describe como "símbolos de feminidad" amados por los críticos y el pueblo. En rigor, lo que estos dos artículos discuten es el cuerpo de Mae West. Mientras Roberto Moro dice que ni "la negrería de Harlem" ni "los afiliados bonaerense de la Zwi Migdal" (la red prostitución con sede en Buenos Aires) han visto mujer semejante y da una serie de giros retóricos para afirmar "que el camino se angosta por la presencia de Mae West"; el artículo desde la perspectiva femenina, sin rodeos, habla de su exceso de peso, su "gangosidad negra" y su "exaltada sensualidad". Lamarr, casi muda, europea, desnuda y

estilizada, se funde con la naturaleza en una imagen que despierta en *Cinegraf* una concepción del cine ligado a valores etéreos; contra West, imbatible en la guerra verbal, con respuestas ingeniosas que afirman su sexualidad, obesa y encorsetada, no deja a rememorar en la revista que sus raíces están en el *vaudeville* de Brooklyn.

La necesidad de un sistema de censura nacional dirigido desde Estado –que a inicios de la década del treinta estaba apenas acotado a ordenanzas municipales (Marnaghelto, 2000: 160)– no está en duda para Pessano, pero sí es una preocupación cómo se ejerce y quién la ejerce. El sector beneficiario de una política de censura debía ser “la infancia, la juventud y la familia argentina” (N° 31, octubre 1934, p.5) aunque su implementación no podía estar a cargo de inexpertos en el arte cinematográfico. La manera en que aborda el tópico de la censura mantiene esta convicción pero va cambiando el foco número a número según las noticias internacionales: principalmente la posición de la Iglesia Católica sobre el cine, la implementación del Código Hays en Estados Unidos y alguna referencias a los distintos sistemas de control en las cinematografías nacionales europeas.

Por ejemplo, aunque realiza una lectura exagerada de lo que realmente fue la política de William Hays<sup>22</sup>, al calor de las noticias se posiciona en contra por considerarla excesivamente estricta y severa (N° 28, julio 1934, p.5).<sup>23</sup> Del mismo modo, tampoco evita atacar a personajes del catolicismo local cuando entiende que emiten juicios contra el cinematógrafo sin formación estética y desconociendo las opiniones de clérigos europeos que subrayan la importancia del cine.<sup>24</sup> Como señala Kriger (2000: 270), la Encíclica papal *Divinis Illus Magistri* de 1929 ya hacía referencia al cinematógrafo como un importante medio de difusión, y la *Vigilanti Cura* de 1936, dedicada al cine reconocía el trabajo de la Legión de la Decencia en Estados Unidos. De hecho, esta última es reproducida por *Cinegraf*: “Palabras vaticanas sobre la que considera Pío XI ‘la más grande de las artes’” (N°53, septiembre 1936, p.31). En este contexto, se entienden los

---

<sup>22</sup> En verdad, como afirma Richard Maltby (2012: 238), la importancia del Código no pasaba por determinar el contenido de las películas o prohibir algunas acciones y palabras en la pantalla, es decir, los detalles con los que ironizan en *Cinegraf* cuando llegan las noticias de afuera. Sino con los intentos de las elites culturales de ejercer un control sobre la sociedad de masas, mucho más cercano a las ideas que efectivamente proclamaba Pessano.

<sup>23</sup> En la última etapa de *Cinegraf*, ya cerca de ser designado como director técnico del Instituto Cinematográfico, cita a Mussolini hablando de pidiendo películas nacionales “que obligan a los extranjeros a amar nuestro país” (N°51, julio 1936 p.5).

<sup>24</sup> “Convendría que antes de señalar al cinematógrafo como un peligro absoluto, como un perjuicio sin variantes ni excepciones, se enteraran los guardianes de conciencia que actúan en un medio poco afecto a convencerse con razones que no están apoyadas en la verdad total, lo que al respecto se dice en Francia y Alemania por boca de sus prelados y sus clérigos” (N° 17, agosto 1933, p.3)

embates de Pessano contra un religioso que en un discurso público mezcló “impropiamente moral y arte, en una desmedida defensa del viejo teatro” (N°28, julio 1934, p.5). Si bien, como venimos insistiendo, la concepción cinematográfica de Pessano estaba necesariamente atravesada por principios ligados a una moral conservadora, también hemos visto que su concepción del cine como una arte nuevo y moderno no le permitiría jamás compararlo con el teatro.

### **“La patria es grande”: personajes y paisajes del cine nacional**

La postura de *Cinegraf* frente a la “ciudad masificada”, tal como la describió José Luis Romero (1976), es la reacción de la “sociedad normalizada” ante una situación demográfica y social que Buenos Aires estaba viviendo plenamente en la década del treinta: “de pronto pareció que había mucha más gente, que se movía más, que gritaba más, que tenía más iniciativa” (1976: 319). La salida local a la crisis económica internacional de 1930 mediante la sustitución de importaciones, y su consecuente desarrollo industrial y apertura del mercado laboral, produjo una segunda gran oleada migratoria del campo a la ciudad que a lo largo de esta década y la siguiente fue definiendo la masificación de Buenos Aires.

A pesar del desprecio por las clases populares, *Cinegraf* no dejó de reflexionar sobre la masa, ya sea para objetar el gusto de “la muchedumbre” y la producción de películas locales; o para ensayar una pedagogía sobre esa masa y un programa estético para un cine nacional deseable. En efecto, la revista avanzará en los dos sentidos: por un lado, no deja estreno argentino sin reseñar y lapidar, generalmente a cargo de Cesar F. Marcos, quien profundiza las ideas que Pessano escribía en sus notas editoriales. Por otro lado, sirviéndose de la alta calidad del papel, *Cinegraf* publica una enorme cantidad de fotografías de paisajes que el cine argentino debería registrar. Lo que parecería en primera instancia un catálogo turístico es en verdad –o, además– la justificación visual de una serie de textos donde *Cinegraf* arma su discurso sobre un cine auténticamente argentino. Estas imágenes y escritos son eco de las distintas corrientes de pensamiento e interpretaciones de la cultura que convivieron durante la década en torno a la Argentina como “país urbano” o “país rural” (Ballent; Gorelik, 2001). Resuenan los ensayos de Scalabrini Ortiz, Mallea y Martínez Estrada sobre el ser nacional y una metafísica de la pampa, así como una rémora del criollismo vanguardista de la década pasada expresado en la cámara moderna y criolla que reclaman desde la revista.

Sin embargo, siguiendo a Anahí Ballent y Adrián Gorelik (2001), las distintas corrientes de pensamiento y las formas de representarse el país del campo intelectual en los años treinta no son unívocas, al contrario, es un período lleno de paradojas, contradicciones y superposiciones de las interpretaciones respecto del proceso modernizador que estaba viviendo el país. Contra la tradición –que va de Sarmiento al Martínez Estrada de *Radiografía de la pampa*– acerca de la imposibilidad de progreso cultural de la Argentina debido al mal inherente de la

extensión pampeana; Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera* propone una mirada positiva (2001: 150), mientras Mallea realiza en *Historia de una pasión argentina* una reivindicación del interior del país como el corazón de una "ligación moral-territorial" oponiendo una Argentina una auténtica con una falsa y superficial (2001: 177). En esta coyuntura, *Cinegraf* también adopta una posición ambivalente frente a cómo representar el territorio y la cultura. Si Buenos Aires es descripta como faro cultural y metrópolis a la altura de las grandes capitales del mundo, al mismo tiempo está moralmente infecta por personajes y lugares lúgubres. De allí que un arte cinematográfico nacional tenga que mirar los escenarios del interior del país –y Latinoamérica– aun cuando los criterios estéticos sean digitados por una elite enclavada en Buenos Aires. Existirá además, en esta misión de higienizar la imagen de Argentina, una preocupación por cómo es visto el país internacionalmente, ya sea por las películas nacionales que se exportan o por la imagen de Sudamérica que Hollywood ha construido.

A propósito de la forma "falsa y perjudicial" en que el cinematógrafo mostró al país Pessano se remonta al clásico de Rodolfo Valentino, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* Rex Ingram, 1921), pero lo escandaliza todavía más el estereotipo argentino que representa Carlos Gardel en las películas que hizo para la Paramount. *Luces de Buenos Aires* y *Melodía de arrabal* (Louis J. Gasnier, 1932) eran "falsificaciones del ambiente de un pueblo a quien no pueden nunca representar sus malevos o sus delincuentes" (N° 18, septiembre 1933, p.3). Por supuesto, las producciones nacionales como *Tango* (Luis Moglia Barth, 1933) y *El linyera* (Enrique Larreta, 1933) participan de la misma condena.



Si en este temprano número de 1933 ya instalaban el tema sobre la necesidad de una "profilaxis cinematográfica" dirigida por el Ministerio de Relaciones Exteriores, de manera consecuente en 1937, bajo el título "Embajada saludable", la revista publicaría en uno de sus últimas ediciones una comparación entre la exportación de uvas y manzanas saludables y las películas, que salen de la misma tierra pero están enfermas (N° 61, mayo 1937, p.11), reforzando así la idea de la metrópolis patológica y el interior sano.

Así, en este arco temporal durante el cual fue publicada *Cinegraf*, la revista irá desplegando un catálogo de paisajes regionales para reencausar la imagen del país. Sin embargo, la impronta de *Cinegraf* no está aislada en el campo cultural. De hecho, como ha señalado Graciela Silvestri (1999), la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo había publicado en su primer números fotografías de los



distintos rincones naturales de la Argentina: “un ‘paisaje de las pampas’ (de Buenos Aires), un ‘paisaje andino’ (El Tupungato), un ejemplo de la ‘zona tropical’ (las cataratas del Iguazú) y un ‘paisaje austral’ (Tierra del Fuego: los hielos)” (1999: 111). Es decir, la representación por excelencia de la patria que, por esos años, todavía estaba en proceso de formación en el imaginario de los argentinos. Paisajes que recién a fines de la década del treinta, de la mano del proceso de modernización territorial llevado a cabo por el Estado y de la difusión de estas imágenes en los medios, se constituirían como “dignas embajadoras de nuestra tierra” siempre que cumplan con dos características esenciales: “ser sublimes y naturales” (1999: 112).<sup>25</sup> *Cinegraf*, en un sentido similar, buscará reorientar el paisaje típico de los barrios urbanos de Buenos Aires que predominaban en su incipiente cinematografía “que se hace entre las cuatro paredes de un set ciudadano” (N°30, septiembre 1934, p.7)<sup>26</sup> por imágenes de los cuatro puntos cardinales.

Pero también existe otro punto de coincidencia entre ambas publicaciones, aun cuando *Cinegraf* tenga más afinidad ideológica con el nacionalismo católico de derecha y *Sur* sea la representante del liberalismo en el campo intelectual argentino. Ocampo había soñado a inicios de la década con una película épica documental “que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha” dirigida por Sergei Eisenstein, a quien había conocido en Nueva York:

¡Cuán de desear es que esta película nazca en nuestro suelo!  
¡Cuán to nos aliviaria! ¡Cómo nos sentiríamos reflejados por fin  
en ella! ¡Y qué necesidad tenemos de olvidar, de lavarnos de  
las grotescas caricaturas cinematográficas de la Argentina cuya  
persistencia resulta verdaderamente desoladora! (N° 10, julio  
1935, p.96)

La directora de *Sur* escribe sobre este encuentro con Eisenstein cuando el director soviético ya había realizado ese proyecto en México –*¡Qué viva México!* (1931)–, sin embargo, lo que le dispara el recuerdo años después es la proyección de un

---

<sup>25</sup> Silvestri distingue entre estos paisajes y otros, también propios pero que apuntaban a valores distintos: “el esparcimiento turístico –Mar del Plata, Tandil, Córdoba, las playas uruguayas– o ‘la pequeña patria’ –los paisajes de Catamarca, de Tucumán o del litoral, aun de los *barrios* porteños. Ya fuera porque estuvieran urbanizados, o más frecuentemente, porque su naturaleza inclinaba hacia los efectos de dulzura y gracia antes que a la viril admiración, estos paisajes no iban a ser reconocidos como representantes de la nación, sino de provincias, ciudades o localidades” (1999: 111). En el caso de *Cinegraf*, por ejemplo, en una nota escrita por el ingeniero José Raúl Neira habla de Mar del Plata como “el panorama antifotogénico por excelencia”, que solo vale la pena filmar sus aguas y las aguas no tienen nacionalidad (N°31, octubre 1934, p.9).

<sup>26</sup> Es interesante recordar que cuando Luis Abascal escribió sobre Borzage utilizó la misma fórmula. Habla de un director que aun “en la pesadez plúmbea de las cuatro paredes” (N° 28, julio 1934, p.22) es capaz de un lirismo que lo eleva sin alejarlo de la realidad.

documental de Robert Flaherty, *El hombre de Arán* (*Man of Aran*, 1934), que ella misma había reseñado. Ocampo, entonces, comparte con Pessano y Marcos la necesidad tanto de documentar la Argentina como de encontrar la forma cinematográfica que exprese la esencia de la tierra y de los hombres. De hecho, un segundo proyecto inconcluso de Ocampo fue la realización de *Don Segundo Sombra* junto a Benjamin Fondane, el libro de Ricardo Güiraldes –“un ruralista cosmopolita” (Sarlo, 1993: 24)<sup>27</sup> que *Cinegraf* también había imaginado como materia prima sobre la cual fundar un cine nacional.

¿Cómo operó, entonces, esta concepción del territorio en las páginas de *Cinegraf*? Existe un número de la revista que va a plantear el problema explícitamente. Ante la aparición de *Riachuelo* (1934, Luis Moglia Barth), la revista resumía con desprecio los temas de las primeras películas nacionales: “una evocación de la época rosista, una exhibición de entretelones radiotelefónicos, una pintura de la vida estudiantil universitaria, y un nuevo reflejo del arrabal”; y las que estaban por venir: “dos producciones de ambiente circense, otra del de la mala vida de los tahúres, y una sobre escenarios sociales” (Nº 29, agosto 1934, p.5). El saldo daba que ninguna de estas producciones salía de la ciudad y el verdadero cinematógrafo argentino se encontraba fuera de la capital. Esta advertencia es la que inaugura la serie de reflexiones sobre los paisajes no urbanos. *Cinegraf* da una respuesta concreta al problema en el número siguiente publicando una nota de Enrique Amorim. El escritor proyecta una película a la que llama *La patria es grande* y propone que sea “una réplica de la cinematografía yanqui” (la postura contraria que asumiría Marcos algunos números después, como vimos anteriormente). Si el cine norteamericano posee un “alma definida”, en el mismo sentido, la cinematografía nacional tiene que buscar un alma propia remitiéndose a la naturaleza como lo hizo el western. Es decir, “descongestionar la capital” para enaltecer al interior a través de un film de aventuras donde hombres de los cuatro puntos cardinales venzan a la tierra. Además, Amorim, que venía de las letras, habla de una lengua española en estado de melancolía y confía que mediante la acción cinematográfica tiene la oportunidad de llegar al resto del mundo (Nº30, septiembre 1934, p.7)

---

<sup>27</sup> La lectura de Sarlo, siguiendo a Borges, se ajusta a lo que *Cinegraf* pudo haber leído en *Don Segundo Sombra*. Un criollismo estilizado que reposicione a la imagen nacional y la aleje del criollismo populista. Como se ve en la foto, *Cinegraf* se opone a todas las figuraciones que tomó el gaucho en la pantalla: entre Rudolph Valentino, Charly Chase, Bebe Daniels y Lanny Roos, ubican a Carlos Gardel como la personificación más degradante (Nº31, octubre 1934, p. 19). Curiosamente, a la inversa, en unas fotos de cadetes militares argentinos haciendo acrobacias, el epígrafe los compara con Douglas Fairbanks (Nº 61, mayo 1937). Ver Oubiña (2016) sobre los proyectos de Ocampo con Eisenstein y Fondane.

La nota de Amorim está acompañada por fotos de Santa Cruz (el cerro Fitz Roy y el glaciar Perito Moreno), Río Negro (el lago Nahuel Huapi y el cerro Tronador y el Nahuel Huapi), Misiones (las cataratas del Iguazú), Córdoba (Capilla de San Antonio).<sup>28</sup>

Y por un texto introductorio titulado "Lo nuestro" en el que parece no haber contradicción alguna entre el uso del posesivo que refiere a la tierra patria y la descripción de los paisajes del sur que habla de "alegoría escandinava", "'sarga' nórdica", "vértices góticos", "campos holandeses" (N°30, septiembre 1934, p.7),

porque responde a una doble función: por un lado, darle un marco de referencia al carácter sublime de esos paisajes que los argentinos ignoran y las películas no abordan; por otro lado, reubicar internacionalmente al país –esquivando los escenarios de arrabal– desde las páginas de una revista cinematográfica que se presenta a sí misma como capaz de competir con cualquier publicación del mundo debido a la calidad su edición. En este sentido, *Cinegraf* se asume como embajadora de la imagen argentina y dice poner "las páginas de la revista al servicio de los más elevados intereses nacionales" (N°49, mayo 1936, p.8). El hecho que motiva esta posición es la película *Under the Pampas Moon* (1935, James Tinling), en la que Warner Baxter interpreta la caricatura de un gaucha y habla en un inglés castellanizado. *Cinegraf* publica un texto en español y en inglés en defensa de la República Argentina auténtica, "de la ciudad cosmopolita y del campo enorme". El título de la nota, "Y Buenos Aires, ¡Ca-r-r-am-ba! es así / And Buenos Aires, ¡Ca-r-r-am-ba! is like that", juega con la publicidad de la película y está acompañada por fotos de la metrópolis en plenitud. Aquí, Buenos Aires no aparece en oposición al interior porque no muestra los tugurios que filma el cine local, sino planos generales que dan cuenta de su grandeza moderna: una vista aérea de la ciudad con un avión sobrevolándola y edificios modernos como el Kavanagh. Cuando se acerca en el espacio muestra la ambientación despojada de los departamentos de las clases pudientes. Dos números después (N°51, julio 1936, p.6), es el turno del campo – "Y el campo argentino, ¡Ca-r-r-am-ba! es así"–, pero así como en el caso de la ciudad no mostraban una variante de la vida urbana popular, en este caso tampoco mostrarían una variante de los personajes populares que, aunque de manera exótica, se veían en *Under the Pampas Moon* y tanto habían irritado a la revista, sino que son todas fotos de las estancias de las grandes familias terratenientes.



<sup>28</sup> Tiempo después *Cinegraf* sumaría paisajes de Latinoamérica, ver por ejemplo la nota "Ambientes fantásticos para películas de Sud América" (N°43, octubre 1935, p.8)

Cuando la revista estaba llegando a su fin, una nota doble en la clásica sección "Notas del cine nacional" (Nº 66, octubre 1937, p.44) expresaba acabadamente la idea que *Cinegraf* tenía de la producción local y el universo de sus historias. Roberto Moro, que rara vez participaba en esta sección, en su texto "Esto se acaba, señores directores del hampa" compara a las películas con "noveluchas pornográficas" e interpela a los directores: "ustedes creen que el hampa, que lo sucio, que lo innoble interesa (...) ustedes viven de noche y en una noche moral". César F. Marcos, el principal encargado de la crítica local, escribe en el mismo sentido. Al reseñar *Nobleza gaucha* (Sebastián M. Naón, 1937), no ve en la temática criollista, a pesar de los escenarios rurales y los gauchos, la autenticidad del cine telúrico que viene defendiendo desde sus primeras notas en la revista. Es más, encuentra que "no es suficiente ir a la tierra cuando se lleva en los ojos la visión del Corrientes nocturno". En definitiva, "un campo calle Corrientes": con jineteadas que parecen un espectáculo de *football*, zapateado *yankee* y personajes del folletín radiotelefónico y del sainete.

Marcos, como vimos, participa de manera constante en la revista desde el número 33, cuando publica su crítica de *Éxtasis* como excusa para hablar de la inexistencia del verdadero cine argentino. De allí en más todos sus textos son una reversión de este tema, en los que adapta al campo cinematográfico las ideas del ensayo de interpretación nacional. Bajo esta perspectiva ninguna película pasa la prueba de la autenticidad cinematográfica, ninguna expresa el alma argentina que los directores locales deberían estar buscando, es decir, no hay obra que alcance el ideal de la "ligazón moral-territorial". Por lo tanto, ninguna película es leída en los términos que reclaman ser leídos estos productos audiovisuales de la cultura de masas que respondían a las matrices del melodrama, la comedia o el policial y al universo del tango y el sainete. Sin embargo, cuando Marcos no escribe estos textos de corte conceptual cambia su estilo y abandona la solemnidad de sus indagaciones metafísicas para asumir un tono mucho más irónico. Es el caso de los textos donde critica películas específicas.<sup>29</sup> Por ejemplo, incluso en el desprecio que puede sentir por *Ayúdame a vivir* (José A. Ferreyra, 1936), el tono burlón de la crítica en general y, en particular, su relato del final de la película, son a la vez una descripción hecha por alguien que conoce las reglas del melodrama<sup>30</sup> tanguero puestas en funcionamiento durante la película:

---

<sup>29</sup> Otra variante, en un tono todavía más burlón, es cuando escribe los "Consejos al joven que quiere ser crítico" donde carga contra todos los vicios de su profesión: "Para demostrar tu conocimiento solo necesitas escribir lo siguiente: 'los ángulos imprevistos', 'el juego de luces y de sombras', 'los primeros planos', 'fotografía admirable' y, sobre todo, lo de 'tomas bien logradas'". Donde también inventa definiciones satíricas, por ejemplo "Fórmula: Un actor de teatro, más una figura radial, más un tango, menos un director = una cinta nacional" (Nº37, 1935 abril, p.34).

<sup>30</sup> Ver por ejemplo "Directores que hacen películas para que el público llore: John M. Stahl" (Nº40, Julio 1935, p.43).

Primer plano de la heroína: asombro en los ojos y signos de negación ante la cruel realidad de la evidencia plena. Primer plano de él: atolondramiento, sorpresa y caída vertical de su ebriedad. Luego, ella retrocede, uno, dos, tres, cuatro, cinco pasos, hasta llegar a las gradas del tálamo –efectivamente, el tálamo de “Ayúdame a vivir” tiene justamente cinco gradas– y, entonces, despreciativa, indignada, furiosa, herida en las fibras más recónditas y sensibles de su ser, le dispara al infiel, a quemarropa, no un tiro, sino un tango... (N° 53, septiembre 1936, p.46)

Así como Pessano, para describir a un público masivo que no manejaba el inglés y del que sostenía que en diez años de cine sonoro solo había aprendido a decir “so long” y “goodbye” (N° 50, junio 1936, p.40), tenía que haber visto las películas de *gangsters* donde el *so long* era una muletilla usual;<sup>31</sup> Marcos y el resto de los integrantes de *Cinegraf* conocían al detalle las películas que criticaban desde su posicionamiento ideológico –en el que, como vimos, confluían variantes del nacionalismo conservador, una metafísica de la tierra y una moral defendida por la derecha católica.

Sin embargo, los gustos de la revista no son del todo previsibles. Existe una única película nacional cuya valoración es totalmente positiva: *La fuga* de Luis Saslavsky. Y es, de hecho, un policial con determinadas particularidades. *Cinegraf* ya había rescatado, con reservas, algunas películas policiales como *Crimen a las 3* (Luis Saslavsky, 1935) y *Monte criollo* (Arturo S. Mom, 1935), y otras que transitan el universo semántico del género, como *Escala en la ciudad* (Alberto de Zavalía, 1935) o *Riachuelo*, ambas con escenas portuarias y personajes del bajo fondo. En todas ellas, lo que se destaca es que fueron capaces de desarrollar una forma cinematográfica.<sup>32</sup> Elemento que, como hemos señalado más de una vez, es

<sup>31</sup> Además, este texto de Pessano enmarca, en la misma página, una crítica a *Loco lindo* (Arturo S. Mom, 1936), una película que intercala la trama cómica con una trama policial en la que Luis Sandrini aprende el oficio de detective y se enfrenta a unos *gangsters*.

<sup>32</sup> Por ejemplo, de *Riachuelo* (N° 28, julio 1934, p.8), *Cinegraf* destaca el trabajo visual y narrativo logrado por el director, Luis Moglia Barth, y por el director de fotografía alemán, Francis Boeninger; y la interpretación del cómico, Luis Sandrini. Pero condenan escenas como la de la lucha de cuchillos. A *Escala en la ciudad* (N° 44, noviembre 1935, p.44) la califican de cerebral, fría, deshumanizada, pero, nuevamente, con presencia cinematográfica, atribuible en buena parte a otro director de fotografía extranjero, John Alton. Hablan de una “negación de la argentinidad” encarnada en la zona del puerto de Buenos Aires que registra la película. Como bien señala la crítica, existía una intención explícita de darle un carácter universal a la película. Esta película había sido realizada por SIFAL (la productora fundada por Saslavsky y Zavalía), junto a *Crimen a las 3*. Saslavsky, luego del estreno de la película había publicado en la revista *Sur* una crítica en tercera persona de su propia película, confesando que, a pesar de haber querido evitar cualquier rasgo de argentinidad (tangos, color local, costumbrismo, diálogos simples), fracasó y los motivos nacionales no solo se le impusieron sino que el tango de la película es lo mejor de

crucial para los críticos de *Cinegraf* que intentaban autonomizar al cine del teatro. El propio Marcos había escrito: "No se trata de falta de elementos, falta de actores, de falta de dinero. Lo que se hace necesario es el director que ve 'en cine'" (N° 39, junio 1935, p. 25).<sup>33</sup> Esto es justamente lo que la crítica de *La fuga* (N° 64, agosto 1937, p.31)<sup>34</sup> resalta: Saslavsky "relata cinematográficamente", integrando de manera orgánica elementos del teatro popular y del tango que *Cinegraf* no toleraba en las otras producciones nacionales. Hay un puerto, una *boîte*, una cancionista de tangos y un criminal, pero la crítica lee correctamente que cada elemento está en función de la trama. Por ejemplo, la *boîte* y los camarines que sirven para caracterizar a la cancionista son espacios que participan activamente de la narración; o la manera en que Tita Merello explota las expresiones de su rostro y el uso de la letra de los tangos como base de la intriga. Hay además otro elemento para comprender la aceptación que generó la película, un punto que viene atormentando a *Cinegraf* y ninguna producción había sabido satisfacer: el espacio rural. Nada explica mejor la relación que mantuvo la revista con este tópico como la definición que da el autor de la nota: "Este campo de *La fuga* –no el campo absurdo que nos mostraban como recurso en otras películas– 'es' un campo argentino (...)". La definición tautológica resume la dificultad e imprecisión que implicó el intento de articular las descripciones metafísicas de la tierra con el cine nacional. ¿Por qué este campo sí y no los otros que ya habían sido registrados? Más allá de posibles arbitrariedades y contradicciones que la revista sin dudas tuvo, llegando al final de su publicación *Cinegraf* había encontrado una película que conciliaba el reclamo por el desarrollo de un lenguaje cinematográfico relativamente autónomo del entretenimiento popular –o que por lo menos lo someta– con la necesidad de una imagen nacional rural, alejada de los paisajes urbanos sombríos. *La fuga*, que

---

ella. A partir de esta autocrítica, César F. Marcos escribiría en *Cinegraf* una pequeña nota donde lo trata de ridículo (N° 42, septiembre 1935, p.45)

<sup>33</sup> Marcos raramente ejemplifica en qué películas está pensando, entre los pocos ejemplos que nombra están: *La quimera del oro* (Charles Chaplin, 1925), *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *Hallelujah* (King Vidor, 1929), películas que describe como sencillas e intensamente humanas. En otro texto (N°43, octubre 1935, p.33) distingue el cine que defiende de dos posturas. Por un lado, separa sus ideas sobre la imagen argentina de las "quince postales panorámicas de nuestros campos" con que los cineastas locales intentarían expresar el "contenido geográfico humano de la Patria". Por otro, cuando reclama que se piense y se vea cinematográficamente, no desea "el llamado cinematógrafo puro –exacto reverso de lo que actualmente tenemos– y que no es más que un producto incoherente de un pseudo intelectualismo –ojos en blanco, esteticismo pálido, subjetivismo ambiguo, inquietud equívoca– (...)". Marcos probablemente está pensando en el cine europeo, como *Éxtasis*, película que, como vimos, solo utiliza para hablar de la relación que el cine argentino debería tener con el paisaje, pero que en su crítica la ataca en estos términos, a diferencia de lo que había escrito Pessano.

<sup>34</sup> La nota está firmada por "C.", que puede corresponder al nombre de pila de Marcos o de Pessano.

narra una historia policial en la que Daniel Benitez (Santiago Arrieta) se esconde en una escuela rural mientras su amante (Tita Merello) le envía mensajes cifrados en tangos transmitidos por radio, logra articular los dos espacios contrapuestos – campo y ciudad– mediante uno de los medios más bastardeados por la revista: la radio.<sup>35</sup>



El mapa del “cine nuestro” incluye solo paisajes naturales, incluso en Buenos Aires donde todavía se representa a la llanura pampeana idealizada. Por fuera del territorio argentino están los típicos escenarios y personajes de arrabal (Nº61, mayo 1937).

### Los visitantes

Un último aspecto de la revista donde se pone en juego la postura de *Cinegraf* en torno al cine y a la perspectiva en que imaginan al país es la manera en que leen la visita de las estrellas de Hollywood a la Argentina. Un caso bien distinto al de los viajeros culturales, que son siempre ponderados: ya sea Drieu La Rochelle, quien publica unas palabras sobre el deseo de que aparezca un cine argentino (Nº4, julio 1932, p.38); o Luigi Pirandello (Nº18, septiembre 1933, p. 5), “el único autor de teatro que entiende el cine”, con el que compartieron una proyección privada de las *Silly Symphonies* organizada por *Cinegraf*.

<sup>35</sup> Claro que *Cinegraf* tiene sus límites. En el mismo número también se publicó una nota sobre *Fuera de la ley* (Manuel Romero, 1937). A diferencia del personaje de *La fuga*, que es un criminal con rasgos bondadosos, en la película de Romero el protagonista (José Gola) es pura maldad, un Al Capone criollo. Aquí no hay separación posible entre ética y estética, la película es señalada como inmoral y antiargentina a pesar de, “cinematográficamente” poseer “un ritmo continuo, muy buena fotografía, un sonido correcto y una magnífica interpretación de José Gola” (Nº 64, agosto 1937, p.43).

En el número de marzo de 1934 una nota anuncia la visita de Ramón Novarro (N° 24, marzo 1934, p.5), el actor mexicano con una exitosa carrera en Hollywood. Celebran el hecho de que comenzaran a venir las estrellas de Hollywood, en especial actores y actrices latinos como Novarro, a quien recuerdan por sus papeles protagónicos en *Scaramouche* (Rex Ingram, 1923), *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (Fred Niblo, 1925). Sin embargo, en el editorial del número posterior las expectativas y el entusiasmo se convertirían en ataques que ubican al mexicano del lado de Mae West: habían descubierto un "Navarro teatral" (N° 25, abril 1934, p.5). Un año después, la visita de Lupe Velez ya no generaría ninguna expectativa y en una nota a cargo de Roberto Moro, "Las estrellas no deben bajar a la tierra" (N° 42, septiembre 1935, p.9), desarrollan una larga crítica a este tipo de giras comerciales en la misma perspectiva bajo la cual solían juzgar a Hollywood. Moro considera a Ramón Novarro y a Lupe Velez grandes intérpretes cinematográficos siempre que tengan un buen director detrás que sepa manejar a sus "marionetas". Por lo tanto, estas estrellas nunca deberían haber venido a realizar fallidos "números de varieté" como tampoco tendrían que haber pasado al cine sonoro donde comenzaron a interpretar números musicales. Al no concebir las películas de Hollywood y a sus artistas como parte integral de la cultura de masas, la revista no puede aceptar que Lupe Velez dialogue "tonterías con un recitador gauchesco o rebajarse ante el micrófono de un *broadcasting*".

En verdad, esta nota funcionaba como preparación para el número siguiente donde *Cinegraf* reseña la visita de Clark Gable. En su editorial, lo que destaca Pessano es que, de manera opuesta a la de los dos visitantes anteriores, Gable "vino a pasear" (N° 43, octubre 1935, p.8). Dentro de la revista una serie de fotos muestran el itinerario del actor. A diferencia del clima de teatro de variedades y sainete en el que se movieron Novarro y Velez según la crónica de Moro, Gable conoció las propiedades urbanas y estancias rurales de la oligarquía nacional, probó el mate y conoció "a la auténtica mujer argentina que, sin artificio alguno, puede parangonarse tantísimas veces con figuras imponentes de Hollywood". En definitiva, Gable se había relacionado con la versión de Argentina que *Cinegraf* quería que el mundo conozca, la Argentina rural, aquella que debía ser representada. Entonces, por un lado, vemos fotografías de un país que posee una tradición ligada a la actividad agroexportadora: allí están los paseos por la tierra de los hermanos Pereyra Iraola. Por otro, Buenos Aires como una metrópolis con una burguesía urbana moderna, donde Gable conoce una residencia en Belgrano ambientada a la moda, despojada y funcional. Así, antes que una crónica de espectáculos la revista elige hacer una crónica social de la vida cultural propia de la clase alta porteña.





## Final

Como se lee en el texto editorial del número 55 –esta vez escrito por Constancio. C. Vigil, el director de la Editorial Atlántida–, la revista festejaba el nombramiento de Pessano como director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino presidido por el senador Matías Sanchez Sorondo (N°55, noviembre 1936, p.7). La publicación seguiría un año más, hasta que en diciembre de 1937 Pessano anuncia su retiro para dedicarse de lleno a la gestión estatal. Dada la voluntad de intervención en el campo cinematográfico que tenían los escritos de *Cinegraf*, podría decirse que el balance sobre la implementación efectiva de estas ideas, una vez que Pessano asumió como director del Instituto, dio negativo. Aunque ciertamente existieron algunos matices o victorias parciales.

En 1937 la incipiente industria cinematográfica argentina había producido 30 películas, el doble que el año anterior y seguiría creciendo aceleradamente hasta 1942. El cine argentino era una realidad, a pesar de las objeciones morales de los sectores conservadores, y el mundo que representaban era el de la cultura popular y de masas contra el que la revista había escrito. Si bien a comienzos de la década del cuarenta comienza a darse un proceso de aburguesamiento del cine argentino –cuyo punto quiebre suele señalarse en *Así es la vida* (Francisco Mugica, 1939–, este hecho responde menos a acciones específicas generadas desde el Instituto que a determinados cambios en la sociedad y a la necesidad de las productoras cinematográficas por ampliar el mercado y su público hacia sectores medios y altos. Los actos de censura llevado a cabo Instituto Cinematográfico a cargo de Pessano y Sanchez Sorondo son casos aislados que no lograron reorientar las temáticas de las películas nacionales.<sup>36</sup> En cambio, algunas de las ideas desarrolladas en *Cinegraf* pueden verse concretadas en los documentales que produce el Instituto. Un objetivo que, como vimos, obsesionaba a Pessano y a Marcos –quien también cumpliría funciones como secretario del Instituto– cuando reclamaban una forma cinematográfica capaz de registrar paisajes naturales nacionales a partir de un estilo en el que confluía el esteticismo del cine europeo con el recuerdo idealizado del cine mudo.

Esto no quiere decir que *Cinegraf* haya estado aislada en sus apreciaciones sobre la imagen nacional, de hecho, hemos visto que la postura frente a este tema coincidió con otras publicaciones culturales y con el ideario del “nacionalismo oficial”, cuando el Estado incentivó la modernización del territorio nacional. Incluso el cine argentino va a ir recogiendo muchos de estos temas, sin embargo, lo va a hacer desde una impronta populista y ligada a los consumos de masas. Tal vez el ejemplo más elocuente sea *La rubia del camino* (1938), una película sobre la que la revista no llegó a escribir pero hubiese sido interesante leer ya que unía a uno de los directores argentinos más atacados, Manuel Romero, con la

---

<sup>36</sup> Sobre este tema ver Maranghello (2000), Luchetti y Ramírez Llorens (2005), Kriger (2010).

adaptación de una película norteamericana, *It Happened One Night* (1934), dirigida por uno de los directores hollywoodenses más admirados, Frank Capra.

Entre la enorme cantidad de fotografías que publicaba *Cinegraf* para mostrar que Argentina era un país moderno y para que el cine registre sus paisajes, se encuentran las imágenes del nuevo hotel *Llao-Llao* y la zona del Nahuel Huapi, que la Dirección General de Parques Nacionales a cargo de Exequiel Bustillo estaba poniendo en valor desde 1934. La película de Romero se inicia en esa zona y continúa su viaje hasta Buenos Aires, por la red caminera también recientemente construida. Pero basta comparar *La rubia del camino* con *Nahuel Huapi* (1941), el cortometraje documental producido por el Instituto Cinematográfico de Pessano y dirigido por Roberto Moro, para ver las dos ideas cinematográficas en funcionamiento. Si la obra de Pessano y Moro es deudora de la estética aprendida en la película europea *Éxtasis*, sobre la que habían escrito en sus épocas de *Cinegraf*; la de Romero transpone la narración aprendida en la *screwball comedy* norteamericana a su versión local. *Nahuel Huapi* registra los paisajes nevados en un relato sin voces, y el personaje vertebrador del documental es una mujer bella de rasgos europeos que baja de un avión, esquía con jóvenes de su clase y acompaña a la narración atravesando distintos escenarios naturales. A la inversa, en *La rubia del camino*, la protagonista interpretada por Paulina Singerman quiere escapar del hotel de lujo y los paisajes montañosos son apenas un rasgo de ambientación que acompañan los créditos iniciales. Este personaje, a imagen de las rubias de Hollywood, hija de la burguesía local, educada en el extranjero, caprichosa, verborrágica y con gustos modernos, se lanza en una aventura amorosa con un camionero a través del país. En el mismo sentido, mientras que en el corto de Pessano y Moro aparecen unos campesinos en forma de postal idealizada, con los que la mujer no se relaciona; en la película de Romero la protagonista no solo se enamora de un hombre de la clase trabajadora sino que interactúa con distintos personajes a medida que avanza por la ruta y *aprende a ser argentina* con ellos. Los personajes de Romero no están menos ficcionalizados que los de Pessano, pero responden a otra matriz que los inscribe en un nacionalismo de corte populista. De hecho, parecieran transpuestos del sainete teatral que *Cinegraf* tanto rechazaba.

### Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo; JELICIÉ, Emiliano (2010): *Borges va al cine*. Buenos Aires, Librería.
- BALLENT, Anahí; GORELIK, Adrián (2001): "País urbano o país rural: La modernización territorial y la crisis", en CATARUZZA, Alejandro (Dir.): *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 143-200.
- BELTON, John (1974): *The Hollywood Professionals, Volume 3. Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G. Ulmer*. New York, A. S. Barnes & Co.
- BONTEMPO, Paula (2012): *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones, 1918-1936* (Tesis doctoral). Buenos Aires, Universidad de San Andrés.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet ([1985] 1997): *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona, Paidós.
- D'LUGO, Marvin (2007): "Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva", en BERTHIER, Nancy y SEGUIN, Jean-Claude (Eds.): *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, Casa de Velázquez.
- DUMONT, Hervé ([1993] 2009): *Frank Borzage: The Life and Films of a Hollywood Romantic*. North Carolina, McFarland & Company.
- GOMERY, Douglas (2005): *The Coming of Sound. A History*. New York, Routledge.
- GRAMUGLIO, María Teresa (2013): *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario, :e(m)r;.
- HUYSEN, Andreas ([1986] 2002): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- KRIGER, Clara (Dir.) (2003): *Páginas de cine*. Buenos Aires, Archivo General de la Nación y Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken".
- KRIGER, Clara (2010): "Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)". *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, n° 10, pp. 261-281.
- LIDA, Miranda (2015): "Estética, cultura y política en la revista Criterio (Argentina, 1928-1936)". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, pp. 1-16.
- LUCHETTI, María Florencia; RAMÍREZ LLORENS, Fernando (2005): "Intervención estatal en la industria cinematográfica. 1936-1943: El Instituto Cinematográfico del Estado", en AA.VV.: *Cuaderno de Cine Argentino, Gestión estatal e industria cinematográfica*. Buenos Aires, INCAA.
- MARANGHELLO, CÉSAR (2000): "Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista", en ESPAÑA, Claudio (Dir.): *Cine Argentino. Industria y*

*Clasicismo 1933-1956*, Vol. II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 160-183.

MALLEA, Eduardo ([1937] 1981): *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.

MALTBY, Richard (2012): "The Production Code and the Mythologies of 'Pre-Code' Hollywood", en NEALE, Steve (Ed.): *The Classical Hollywood Reader*. New York, Routledge, pp. 237-248.

OUBIÑA, David (2016): "El noble experimento (Sobre la película imposible de Victoria Ocampo y Sergei Eisenstein)". *Estudios curatoriales*, N° 4.

ROMERO, José Luis ([1976] 2010): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI.

SARLO, Beatriz ([1993] 2003): *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Seix Barral.

SILVESTRI, Graciela (1999): "Postales argentinas", en ALTAMIRANO, Carlos (Ed.): *La Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ariel, pp. 111-135.

SKLAR, Robert (1975): *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York, Random House.

SPADACCINI, Silvana (2012): "Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión". *Imagofagia*, n° 5, s/p.

TELL, Verónica (2006): "Latitud-Sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en Argentina", en WESCHLER, Diana (Ed.), *Territorios de dialogo, España, Mexico y Argentina 1930-1945*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, pp. 195-201.

TERÁN, Oscar (2008): *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

THOMPSON, Kristin (2005): *Herr Lubitsch Goest To Hollywood. German and American Film After World War I*. Amsterdam, Amsterdam University Press.