

# Los inicios de cine educativo producido por el Estado. Los casos de Brasil y Argentina<sup>1</sup>

---

## The Beginnings of Educational Cinema Produced by the State. The cases of Brazil and Argentina

*María Silvia Serra*

*Universidad Nacional de Rosario, Argentina*

[\*maria.silvia.serra@gmail.com\*](mailto:maria.silvia.serra@gmail.com)

*Gabriela Peruffo*

*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*

[\*gabrielaperuffo@gmail.com\*](mailto:gabrielaperuffo@gmail.com)

Recibido: 15.07.20

Aceptado: 26.11.20

### Resumen

La irrupción del cine en los inicios de siglo xx no se limitó al escenario cultural, por el contrario, los sistemas educativos se hicieron eco de su importancia. A la vez que pedagogos y médicos discutían sobre la influencia del cinematógrafo en la psicología infantil, el campo educativo se dividía entre quienes recelaban esta nueva tecnología y quienes anunciaban que revolucionaría los aprendizajes, e incluso pondría en duda el papel de la escuela misma. En este marco existieron numerosas iniciativas en diferentes Estados que recurrían al cinematógrafo como instrumento educativo, dentro y fuera de las aulas. En este trabajo queremos presentar las acciones estatales de producción de cine educativo en Argentina y en Brasil, con el objeto de establecer líneas en común a la vez que hacer visibles las especificidades de cada país.

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de la colaboración entre las autoras, quienes recuperaron sus propias trayectorias de investigación en su formación de posgrado (Gabriela Peruffo, de su tesis de Maestría: *O que fica além da aula? O cinema na aula de história*, Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016; y María Silvia Serra, de su tesis de Doctorado *Cine, escuela y discurso pedagógico. Inflexiones históricas de una relación*, Flacso, Buenos Aires, 2008).

**Palabras clave:** Cine educativo; Brasil; Argentina

### **Abstract**

The irruption of cinema in the early twentieth century was not limited to the cultural scene, on the contrary, educational systems echoed its importance. While pedagogues and doctors discussed the influence of the cinematographer on child psychology, the educational field was divided between those who were suspicious of this new technology and those who announced that it would revolutionize learning, and even question the role of the school itself. Within this framework, there were numerous initiatives in different States that used the cinematograph as an educational instrument, inside and outside the classroom. In this work we want to present the State actions for educational film production in Argentina and Brazil, with the aim of establishing common lines while making the specificities of each country visible.

**Keywords:** Educational cinema; Brazil; Argentina.

### **Introducción**

La irrupción del cine en los inicios de siglo xx en América Latina no se limitó al escenario cultural. Por el contrario, el campo educativo se hizo eco de su importancia, tal como ocurrió en otros países de América y de Europa. A la vez que pedagogos y médicos discutían sobre la influencia del cinematógrafo en la psicología infantil, el campo educativo se dividía entre quienes recelaban esta nueva tecnología y quienes anunciaban que revolucionaría los aprendizajes, e incluso pondría en duda el papel de la escuela misma (Serra, 2011).

A la luz de esos debates, y mientras se consolidaba la industria cinematográfica dedicada al entretenimiento, muchas iniciativas ligadas a la producción de vistas y filmes de divulgación científica florecían e interpelaban no solo a maestros y pedagogos de modo particular, sino también a las estructuras de los Estados preocupados por la educación de las masas, sea desde los sistemas educativos o desde el campo cultural.

Es en ese marco que empiezan a reproducirse en distintos lugares del mundo iniciativas estatales de producción de material cinematográfico, caracterizado por divulgar conocimientos, por instruir, por producir identidades colectivas. Entre ellos, se destacan Italia, Rusia, España y Alemania, países que desde diferentes perspectivas desplegaron políticas que apuntaban a la educación de las masas, dentro y fuera de la escuela (Alted Vigil y Sel, 2016; López Martín, 2013).

En este trabajo queremos presentar las iniciativas estatales de producción de cine educativo en Argentina y en Brasil, con el objeto de establecer líneas en común a la vez que hacer visibles las especificidades de cada país.

### **El cine educativo en Brasil**

La década del treinta en Brasil estuvo marcada por algunos cambios importantes en relación con el papel de la prensa, de la radio y del cine, los que empezaron a ser pensados como dispositivos de comunicación para y desde el Estado. Junto a la prensa y la radio, el cine fue ganando un espacio significativo en las políticas públicas estatales direccionadas a fomentar las áreas de educación y cultura.

Caracterizada por tres mandatos diferentes de Getulio Vargas,<sup>2</sup> esta década se destacó por la puesta en marcha de políticas públicas, que fueron desde la consolidación de las leyes laborales hasta la creación de un Ministerio de Educación. Desde allí se comenzaron a adoptar medidas a través de decretos que planteaban la creación del Consejo Nacional de Educación, la organización de la enseñanza secundaria y la institución de enseñanza religiosa en la educación pública. Se implementó una reforma de la enseñanza<sup>3</sup> en el país, como parte de las políticas públicas promovidas por Vargas, que no se escapó a los rasgos del período:

Las iniciativas del gobierno de Vargas, en el área educativa, como en otros campos, tenían una inspiración autoritaria. El Estado trató de organizar la educación de arriba para abajo, sin implicar gran movilización de la sociedad, pero sin promover, tampoco, consistentemente, una formación escolar totalitaria, abarcando todos los aspectos del universo cultural (Fausto, 2001, p. 188).

En este contexto fue lanzado el Plan Nacional de Educación, donde se determinaban los fines que la educación debía buscar, contemplando aspectos filosóficos, sociales y técnicos. La propuesta era la de una ley que observase varios de los problemas que la educación atravesaba en el período.

---

<sup>2</sup> Vargas comienza su mandato como presidente en 1930, en un gobierno provisorio que dura hasta 1934, cuando es elegido constitucionalmente. En 1937, a través de un golpe de Estado que da a su propio gobierno con el argumento de que los comunistas estarían intentando subir al poder (Plan Cohen), Vargas inicia el período denominado Estado Novo, que se extiende hasta 1945 como una dictadura civil. Posteriormente, volverá a ser presidente entre 1951 y 1954, elegido democráticamente.

<sup>3</sup> En este contexto, los educadores del movimiento pedagógico de la Escuela Nueva tuvieron un papel importante en las reformas educativas, en la formulación del proyecto para la producción de filmes educativos. Podemos citar entre ellos nombres como los de Heitor Lira, Anísio Teixeira, Venâncio Filho, entre otros.

Además, el gobierno de Vargas estaba interesado en poner a la opinión pública en su favor, utilizando los dos órganos de censura<sup>4</sup> creados para sostener una versión de los hechos que siempre exaltaría sus actos como figura pública, y así garantizaría su popularidad entre la población. Cabe señalar que en esos tiempos se produjeron acontecimientos que apelaban a la valorización de la cultura nacional, como la Semana del Arte Moderno en 1922, y se veía en el ideal nacionalista la solución para muchos de los problemas políticos y económicos del Brasil. En un discurso pronunciado en 1934, el Presidente Vargas ya destacaba el papel pedagógico del cine en la implementación de su política:

Limpiar la tierra, pulir la inteligencia y moderar el carácter del ciudadano, adaptándolo a las necesidades de su hábitat, es el primer deber del Estado. Ahora, entre los factores educativos más útiles que dispone el estado moderno está el cine. Un elemento de la cultura que influye directamente en el razonamiento y la imaginación, refina las cualidades de la observación, aumenta el conocimiento científico y difunde el conocimiento de las cosas... (Discurso pronunciado el 25 de junio de 1934, citado en Simis, 1996, p. 29)

Entrada la década del treinta, todavía no había una producción cinematográfica nacional efectiva capaz de enfrentar y competir con el cine extranjero. El cine se había consolidado como una práctica cultural desde principios del siglo xx, pero las obras proyectadas en las salas de exhibición traían elementos, ideales y costumbres vinculados a la cultura de los países donde se habían realizado, en su mayoría de origen europeo o norteamericano. Por lo tanto, dentro de la propuesta del gobierno de Vargas de valorización del Estado-nación a través del mantenimiento del orden y la moral, que ya se difundía a través de los medios de comunicación como la prensa y la radio, era pertinente que hubiera un interés en fomentar una mayor autonomía de la producción audiovisual, creando así una *imagen* del país que representara estos intereses oficiales del orden que gobernaba: un régimen que había llegado al poder de manera autoritaria, como fue el caso del denominado Estado Novo (Peruffo, 2016).

En la medida en que se construía la idea de mostrar Brasil a los brasileros, el uso de imágenes que resaltaban los elementos típicos del país también servía como argumento para incentivar la utilización del arte cinematográfico en la educación. Mostrar lo mejor de

---

<sup>3</sup> Nos referimos a la creación, en 1931, del Departamento Oficial de Publicidade (Departamento de Publicidad), seguido en 1934 por la creación de un Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (Departamento de Propaganda y Difusión Cultural) que se transformaría en el Departamento de Imprensa e Propaganda (Departamento de Prensa y Propaganda), que dependían directamente del presidente de la República.

Brasil a los ojos de quienes lo promovían creó una atmósfera de familiaridad que llegó a los grupos sociales que no accedían al cine como práctica cultural. Ampliar el acceso a través de un cine producido con fines educativos estaba en línea con el proyecto de reforma educativa planeado por el gobierno de la época.

En este marco, el gobierno de Vargas oficializó el Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) en 1937, a partir de la publicación de la Ley n.º 378 (Brasil, 1937) que daba una nueva organización al Ministerio de Educación y Salud. El Instituto fue el primer órgano oficial de gobierno dedicado al cine y vinculado al Ministerio de Educación y Salud Pública, cuyo ministro era Gustavo Capanema. En el art. 40 de dicha ley se expresa la creación del INCE «... destinado a promover y orientar la utilización de la cinematografía, especialmente como proceso auxiliar de enseñanza, y aún como medio de educación popular en general.) Instituciones de educación extraescolar...» (Brasil, 1937).

La misma ley planteaba otras resoluciones referentes a la educación y la cultura, como la creación del Museo Nacional de Bellas Artes, el Servicio de Radiodifusión Educativa, la Comisión de Teatro Nacional y el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Al crearse el INCE se hicieron evidentes los intereses del gobierno de Vargas de establecer una alianza entre educación y cine como estrategia de consolidación de propuestas que venían siendo promovidas por el Estado.

### **El Instituto Nacional de Cinema Educativo**

El objetivo del gobierno de Vargas en la creación del INCE era fomentar el cine educativo a partir de la producción de filmes pensados específicamente para servir como herramientas pedagógicas en el aula. El uso de estos materiales no tenía como propósito sustituir la figura del profesor, pero sí sumar dinamismo a las aulas, como vemos en los criterios establecidos por el Instituto para la producción de films. Según Roquette-Pinto, director del INCE durante diez años, toda película del Instituto debía ser:

- 1.º: clara, minuciosa, detallada;
- 2.º: clara, sin que ofrezca dudas para la interpretación por parte de los alumnos;
- 3.º: lógica en el encadenamiento de sus secuencias;
- 4.º: dinámica, porque en el dinamismo existe la primera justificación del cine;
- 5.º: interesante en su conjunto estético y en los detalles de su realización para atraer en lugar de aburrir (Ribeiro, 1944, p. 13).

Tal propuesta de cine educativo debía cumplir con las políticas públicas del gobierno vigente, aunque todas sus producciones audiovisuales no estaban exentas de los mecanismos de censura existentes en el período y presentes en todas las expresiones de los medios. Por lo tanto, cualquier contenido que pudiera «corromper» el orden y la moral dictados por el Estado Novo tendría su producción y difusión bloqueadas por la censura. Esto se debió al hecho de que su producción audiovisual no se limitó a atender solo a instituciones educativas, ya que, como organismo de incentivos para la producción cinematográfica nacional, también terminó produciendo para salas de cine. En este caso, las películas se transformaron al formato utilizado en salas grandes y se mostraron antes de los largometrajes.<sup>5</sup>

Nótese que las resoluciones estaban cargadas de juicio de valor, y que había una dicotomía que definía claramente el papel de cada uno en los intereses de esta política pública. Al establecer límites para las producciones del Instituto, el Estado garantizaba que las películas tuvieran *su cara*, repercutiendo, de un modo dinámico e interesante, como se preveía, en el sistema educativo, y asegurándose de que se ajustaran a las propuestas del gobierno vigente. La estructura de las películas era lineal, a lo que se sumaba una narrativa didáctica donde la historia del país era contada de modo incuestionable y cargada de símbolos que hacían referencia al Estado nacional, a la vez que cumplían con los contenidos propios del curriculum escolar. Las producciones fueron, en su mayor parte, documentales de variados temas como descubrimientos científicos, medio rural, astronomía, salud,<sup>6</sup> etc., y otros que ensalzaban las cualidades del país: héroes nacionales, biografías, riquezas de la naturaleza, entre otros.

El acervo que tenía el Instituto era amplio y se dividía en grandes temas como Divulgación Científica, Oficial, Riquezas Naturales, Cultura Popular y Folklore, Héroes Nacionales, Lugares de Turismo, Educación Física, entre otros. A pesar de utilizar diferentes registros visuales (animación, documental, ficción) las producciones del Instituto eran casi prescriptivas.

En su estructura, el INCE contaba con cuatro secciones, cada una con tareas específicas: Despacho (secretaría, contabilidad, biblioteca y archivo), Planeamiento (edición de películas, sonorización, adaptación de obras literarias, guiones y demostraciones para maestros), Ejecución (filmación, sonido, copias, laboratorio de investigación y adaptación de equipos) y Distribución (circulación y distribución, reparaciones de películas y registros para

---

<sup>5</sup> El formato producido para las escuelas era de 16 mm. Para ser exhibidos en salas de cine debían ser convertidos a 35 mm.

<sup>6</sup> Un amplio acervo de las producciones del INCE se encuentra disponible en el Banco de Contenidos Culturales de la Cinemateca Brasileira: <http://www.bcc.org.br/colecoes/ince>.

los archivos del instituto<sup>7</sup>). Estas secciones trabajaban en colaboración, con el objetivo común de llevar a cabo estudios que garantizaran el valor educativo de las películas producidas por el INCE.

Tal propuesta de cine educativo debía cumplir con las políticas públicas del gobierno vigente, aunque todas sus producciones audiovisuales no estaban exentas de los mecanismos de censura existentes en el período y presentes en todas las expresiones de los medios. Por lo tanto, cualquier contenido que pudiera "corromper" el orden y la moral dictados por el Estado Novo tendría su producción y difusión bloqueadas por la censura. Esto se debió al hecho de que su producción audiovisual no se limitó a atender solo a instituciones educativas, ya que, como organismo de incentivos para la producción cinematográfica nacional, también terminó produciendo para salas de cine. En este caso, las películas se transformaron al formato utilizado en salas grandes y se mostraron antes de los largometrajes.

Además de esta función, se asignaron otras funciones a las cuatro secciones, como mantener el estudio en buenas condiciones, hacer copias de películas, hacer listados de escuelas públicas y privadas, catalogar materiales (biblioteca y filmoteca) y también investigar personajes y pistas sonoras a ser utilizadas en las películas. El propio instituto publicitó sus producciones audiovisuales en escuelas de Brasil. Se realizaron proyecciones diarias para maestros y estudiantes en su auditorio. Las actividades del Instituto eran divulgadas en *Hora do Brasil*.<sup>8</sup>

Además de las películas producidas, también se compraron películas de productores independientes nacionales y extranjeros. Los criterios que determinaban la adquisición de estas películas fueron formulados por un Comité Asesor, creado de conformidad con el estatuto del INCE aprobado por el art. 5 del Decreto 20.301 (Brasil, 1946), formado por profesionales del área artística y que no incluía educadores en su composición. Al igual que el material producido, las películas a ser compradas también debían pasar por el control de censura. Muchos profesionales formaron parte del Comité Consultivo a lo largo del trabajo de la agencia. Una de las figuras más relevantes que trabajó en el Instituto durante años fue el cineasta Humberto Mauro. Hizo más de trescientas películas y tenía un fuerte compromiso con el contenido educativo para sus películas. Sin perder su carácter educativo, los filmes del director se fueron transformando cada vez más, como su obra, la que:

---

<sup>7</sup> Documentos sobre el Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), Arquivo Gustavo Capanema, GC g 1935.00.00/2 (microfilmagem). CPDOC, FGV.

<sup>8</sup> Programa de radio creado en 1935 con la finalidad de informar las realizaciones del gobierno. En 1939, el programa pasa a ser producido por el Departamento de Prensa y Propaganda, y contaba también con un contenido cultural. Actualmente fue renombrado como *A voz do Brasil* y se emite diariamente a las 19 horas (uso horario de Brasilia).

... a partir de mediados de los años 60, estará marcada por una mirada que se centra principalmente en los elementos perennes, la persistencia frente a una modernización que a menudo no sucedió, o que se ve con otros ojos. Los ojos críticos de quien apostó al progreso, pero ve ahora con reservas sus consecuencias. Emblemáticamente, su último film producido en el INCE en 1964 es *A Velha a fiar*,<sup>9</sup> una reflexión sobre el tiempo, la muerte y el artificio cinematográfico (Schwarzman, 2004, p. 21).

Tanto Mauro como Roquette-Pinto fueron los principales responsables de la mayoría de las producciones de INCE. Humberto Mauro desempeñó varias funciones dentro del Instituto, y, con la partida de Roquette-Pinto en 1947, ganó una mayor autonomía para la toma de decisiones en asuntos que fueron decisivos para su funcionamiento.

Los directores que sucedieron a Roquette-Pinto en el Instituto terminaron dejando de lado su sesgo educativo, poniendo mucho más énfasis en la producción audiovisual nacional en su carácter de industria cultural, que había comenzado a mostrar signos de crecimiento. Además, el INCE también estaba experimentando dificultades como resultado de la mala distribución de recursos técnicos a las escuelas, lo que hacía imposible difundir y mostrar películas educativas producidas por la organización, dado que algunas ciudades tenían una cantidad mucho mayor de proyectores y otros recursos que otras. Regiones como el norte y el noreste fueron las más afectadas en términos de acceso a los recursos ofrecidos por el Instituto. Otros problemas relacionados con las dificultades financieras para la compra de materiales cinematográficos también fueron decisivos para el cambio en la identidad del INCE.<sup>10</sup>

### **El caso argentino**

El panorama de la producción de cine por parte del Estado en Argentina presenta algunas particularidades, a la vez que mantiene algunos puntos de articulación con lo sucedido en Brasil.

En primer lugar, cabe mencionar que las preocupaciones ligadas a la emergencia del cinematógrafo y su impacto en la cultura de masas, así como de las posibilidades y peligros de su incorporación a la enseñanza, se hicieron presentes en el ámbito del Estado desde los inicios del siglo. Una investigación que tomó la revista *El Monitor de la Educación Común*

---

<sup>9</sup> Inspirado en la letra de una canción popular, *A velha a fiar* está disponible en: <http://www.bcc.org.br/filmes/443450>.

<sup>10</sup> Documentos sobre el INCE, Archivo Gustavo Capanema, GC g 1935.00.00/2 - 10 (microfilmagem). CPDOC, FGV.



como fuente en ese período da cuenta de numerosas y sistemáticas referencias a las preocupaciones que la invención del cinematógrafo despertó en los círculos pedagógicos (Serra, 2011). Allí es posible constatar que desde el Ministerio de Educación tempranamente se motorizaron gastos de equipamiento, por ejemplo, a la vez que preocupaciones acerca de qué material fílmico era el idóneo para ser proyectado en las escuelas en diversos artículos, reseñas y resoluciones.

Pero no fue hasta 1930 que esta preocupación se plasmó en una iniciativa estatal. En dicho año el Consejo Nacional de Educación creó la Oficina de Cinematografía Escolar, bajo su dependencia, para la que estableció los siguientes fines:

- 1.º Instalar en las escuelas dependientes del Consejo Nacional de Educación, cinematógrafos de tipo conveniente, desde los puntos de vista de la enseñanza y la economía.
- 2.º Proponer la clase de 'films' que deban ser adquiridos y la distribución que deba dárseles, de acuerdo con el plan de estudios en vigencia.
- 3.º Aprobar el presupuesto de la mencionada oficina en la forma proyectada.<sup>11</sup>

En la misma resolución se le fijó un presupuesto y una estructura organizativa. Pero una reseña de lo actuado en materia de cinematografía escolar publicada en la misma revista en 1937 ya daba cuenta de que su actuación resultó muy lejos de lo esperado: la reseña, escrita por Ida Luciani, reconocida estudiosa de la época del cine educativo, planteaba que había sido muy poco el material producido (Serra, 2011). Diez años después, en 1940, el Consejo Nacional de Educación creó una Comisión de expertos para que relevara todo lo relacionado con la instalación del cinematógrafo en las escuelas y formulara un nuevo proyecto de trabajo. Allí se reconocía que en Argentina la enseñanza por medio del cinematógrafo no había alcanzado grandes desarrollos, aunque sí lo había hecho en otros países. Planteaba que

... si la adopción del cinematógrafo en la escuela es, en principio, generalmente admitida, hay que reconocer también que el asunto trae consigo la necesidad de estudios concienzudos previos en el orden pedagógico, técnico y económico, para crear algo serio y duradero. Nada se gana con concepciones aisladas, si se carece de cimientos que garanticen el normal y seguro funcionamiento de todo el mecanismo (*El Monitor*, 1940)

---

<sup>11</sup> Resolución del Consejo Nacional de Educación Expediente 2535-P-1930. Publicado en *El Monitor de la Educación Común* n.º 688, abril de 1930.

Asimismo, reconocía la necesidad de regular su uso, estableciendo «cuáles son las materias en las que más conviene la utilización del cinematógrafo, la clase de material que ha de emplearse, el tamaño, el número de copias que de cada uno es menester, el intercambio, dentro del distrito, del país o con otros países, el costo y la financiación de los gastos, en fin, todo lo concerniente sin excluir la preparación o empleo de personal especializado».<sup>12</sup>

Dos años después, y a partir del Informe presentado por la mencionada comisión, el Consejo Nacional de Educación resolvió incorporar el cinematógrafo a la enseñanza, organizando una Cineteca Escolar y un servicio Cinematografía Escolar.<sup>13</sup> Y es en 1946 cuando se creó la Dirección Nacional de Cinematografía Educativa, con el objetivo de abarcar «todo lo relacionado con la utilización de la cinematografía como auxiliar didáctico en las tres ramas de la enseñanza [en referencia a la instrucción intelectual, moral y física], en el territorio de la Nación, y se ocupará en general de cuantos problemas se vinculen con el empleo del cinematógrafo como agente de educación y cultura».<sup>14</sup>

Este fue el antecedente directo para que, en 1948, mediante el Decreto n.º 18.949 de la Secretaría de Educación de la Nación, se creara la Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar que, en 1949, pasaría a llamarse Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar y que conservaría ese nombre hasta 1961, cuando se convertiría en el Departamento de Enseñanza Audiovisual (Galak y Orbuch, 2017).

Bajo la idea de que la «radiotelefonía y la cinematografía» son auxiliares didácticos modernos y «asombrosas conquistas del hombre que según su orientación pueden hacer mucho bien o mucho mal, es obra de buen gobierno, encauzar hacia un ideal concreto elevado, real y patriótico, todo lo útil, sin medir esfuerzos ni sacrificios», el Gobierno reconocía «la enorme influencia que el cine y la radio ejercen sobre los espíritus». El decreto referido hacía mención a la importancia de las transmisiones radiales y exhibiciones cinematográficas siempre y cuando estuvieran «destinadas a completar la labor educadora y cultural preceptuada en los distintos programas lectivos, principalmente en lo que atañe a exaltar los sentimientos de la nacionalidad con el ejemplo heroico de los próceres y la moral cristiana y los múltiples deberes civiles, grandes y pequeños...». Puede visualizarse allí el sentido que se le otorgaba al cine (y la radio) como complementos de la escolarización, pero

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Expediente 3176/M/934, reseñado en la Sección Oficial del Monitor n.º 838-839-840, de oct-nov-dic. de 1942, bajo el título «Adopción del cinematógrafo en la enseñanza».

<sup>14</sup> Proyecto presentado por Leandro Reynes. Su proyecto de ley reconoce tanto los antecedentes nacionales e internacionales, así como las oficinas que ya existían previamente: la Oficina de Ilustraciones y Cinematografía Escolar y la Comisión Especial de Cinematografía y Cineteca (Galak y Orbuch, 2017).

a su vez como un complemento ideal de la formación general de la ciudadanía, a partir de su carácter de attingir a «los espíritus» al formar sensibilidades de una manera relativamente universal (Argentina, 1948).

En ese mismo acto el decreto creaba dos secciones: 1) «Radio Escuela Argentino», que tenía su programación en Radio Nacional; 2) «Cine Escuela Argentino».

### **El programa *Cine Escuela Argentino***

Cine Escuela Argentino fue una iniciativa estatal de realización de material fílmico a través del cual se buscaba promover «el empleo del cinematógrafo como auxiliar didáctico destinado a completar la labor educadora y cultural, principalmente en lo que atañe a exaltar los sentimientos de la nacionalidad, con el ejemplo heroico de los próceres, la moral cristiana y los múltiples deberes civiles, grandes y pequeños», tal como se consigna en el catálogo de Museo del Cine (2016).

Este programa, si bien dependía de la Secretaría de Educación (desde 1949, Ministerio de Educación), realizaba producciones fílmicas para otros estamentos oficiales como los ministerios de Obras Públicas, de Agricultura, la Dirección de Parques Nacionales, la Dirección Nacional de Parques y Turismo, la Dirección Nacional de Construcciones Portuarias y Vías Navegables, entre otros y tenía una fuerte influencia de la poderosa Subsecretaría de Informaciones, dirigida por Raúl Apold.

Toda su producción fue en 16mm, rasgo que técnicamente lo distinguía del filme comercial y lo acercaba al formato documental, aunque el motivo pudo haber sido su mayor facilidad y practicidad para el manejo y sus menores costos. Según el trabajo de recuperación llevado adelante por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, en el marco de este proyecto se produjeron no menos de setenta celuloideos. Entre ellos encontramos películas que hacen divulgación científica, promoción turística de diversas regiones del país, títulos ligados al sentimiento nacional, a la enseñanza de prácticas corporales, a contenidos ligados a la física, la geografía, la anatomía, entre otros. Por otro lado, presentan diferentes registros visuales —documental, ficción, animación— en distintos formatos —cortos y medimétrajes—, todos puestos al servicio de la construcción visual de un relato pedagógico. Un primer ejercicio de clasificación del catálogo recientemente reconstruido por el Museo del Cine permite reconocer temas de biología, de propaganda política de gobierno, de geografía, de interés general, de arte y de educación física, que van desde 1948 hasta mediados de la década del cincuenta.<sup>15</sup> A pesar de la dificultad para visualizar el material —producto de que parte está perdido y otra gran parte no es abierto su acceso público—, seis de ellos se encuentran disponibles en línea: *La belleza en el movimiento de los animales* (1948), *Vacaciones útiles* (circa 1948), *Pobre de mí!* (animada, hecha por el

dibujante polaco Wladimiro Kowanko, *circa* 1948), *El campo argentino* (1949), *En tierras del silencio* (*circa* 1950) y *Extraño manjar* (1952) (Galak y Serra, 2019b).

### **Articulaciones y puntos en común**

De lo hasta aquí expuesto rápidamente pueden inferirse un conjunto de elementos comunes entre los países trabajados: coincidentes, aunque parcialmente, son los períodos temporales, como coincidentes son ciertas características de los regímenes políticos de Vargas y Perón. Asimismo, son comunes los temas abordados en los films producidos en estos gobiernos, y su utilización como propaganda política.

Por otro lado, en ambos países se dio, bajo la órbita de las políticas mencionadas, la producción de material para las escuelas, pero también para circuitos de salas, con un objetivo educativo que claramente trascendía su uso en el aula. En el caso del INCE, como sus producciones se ampliaron durante su desarrollo, llegó a producir películas que no necesariamente entrarían en las aulas: una idea pensada por Roquette-Pinto de «hacer del cine la escuela de quienes no tienen escuela» (Roquette Pinto, 1944). Esta idea nos permite mirar a través de muchos lentes la complejidad de la propuesta del Instituto, que tuvo funciones vinculadas no solo al desarrollo de una política pública de producción audiovisual, sino también al debate sobre la censura y el acceso a la educación pública.

Con relación a lo sucedido en Argentina, es justamente uno de los cortos recuperados de Cine Escuela Argentino, que muestra el diverso uso que recibía este material. Nos referimos al documental *Vacaciones útiles*,<sup>15</sup> que narra las actividades que ofrecen las escuelas en las vacaciones para los niños desde el programa del mismo nombre, donde se menciona que, entre otras actividades (ir al río, hacer barriletes, jugar, ver espectáculos de títeres y de canto, aprender danzas folclóricas, etc.) es posible asistir a las proyecciones de Cine Escuela Argentino que se realizaban en las escuelas. Este programa, dirigido a los sectores populares, es «el veraneo de los niños descamisados de la patria, para lo que muchos juegos y diversiones eran un deseo inalcanzable», tal como lo presenta la voz en *off* del corto.

Probablemente hayan sido la alta cantidad de material fílmico producido durante estos gobiernos y la fuerte presencia de propaganda política estatal las que abonaron, durante mucho tiempo, la hipótesis de que el cine producido por el Estado en estos períodos compartía rasgos estéticos con producciones de otros países con gobiernos autoritarios como España y Alemania.

---

<sup>15</sup> Disponible en Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=mYPopU\\_3egY&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=mYPopU_3egY&t=2s)

Sin embargo, como señala Clara Kriger (2006) estas hipótesis vienen siendo revisadas por los historiadores del cine, en las últimas décadas, quienes dan relevancia a la heterogeneidad de las producciones y a sus múltiples articulaciones estéticas y narrativas con diversas tradiciones del cine mundial, por lo menos en el caso argentino. Si miramos específicamente las producciones de cine documental del período, por ejemplo, en sus tradiciones es posible reconocer unas líneas de continuidad que se remontan al cine silente, entre las que se destaca el rasgo de poseer una voz narrativa (oral o escrita) que explicita la línea política del filme a la vez que apela a desarrollar una didáctica para el ciudadano. Por otro lado, suelen explicar la historia argentina de una manera simplista, siempre dicotómica, invitando al espectador a posicionarse en el espacio del «pueblo» (Kriger, 2010). Esto discute todo intento de establecer relaciones unívocas entre las lógicas narrativas presentes en el documental producido durante el gobierno peronista y su contexto político de producción.

Ahora bien ¿es posible trasladar estas preguntas al cine producido en y para el campo educativo? ¿Qué especificidades presenta este tipo de cine, cuando es producido por el Estado? ¿Qué relaciones podrían establecerse entre el cine educativo argentino o brasilero y el que fue parte de la intervención estatal en otros países en la época?

Existen numerosos antecedentes de producciones fílmicas educativas realizadas por el Estado en la primera mitad del siglo xx en diversos países, tanto latinoamericanos como europeos, y no necesariamente de gobiernos autoritarios (Serra, 2011). Lo que tienen en común es que es el Estado quien produce, e incluso quien define qué mostrar.

En ellas es posible observar una articulación entre los movimientos de renovación pedagógica propios de principios de siglo xx, los valores nacionalistas, los medios de comunicación de masas y el documental en la producción de cine educativo. Es el reconocimiento del potencial educativo del cine y las posibilidades de su desarrollo como políticas educativas lo que es antecedente de la preocupación del Estado por la producción cinematográfica bajo su órbita (Catelli, 2007).

Si tomamos el caso de Brasil, Natalia Barrenha (2012), en su trabajo sobre el INCE, ubica entre sus antecedentes instituciones similares desde 1920 tanto en países democráticos (Bélgica, Francia e Inglaterra) como en dictaduras (Alemania, Italia y Rusia), profundizando en el potencial del cine en distintas políticas de Estado, que incluso produjeron amplios catálogos de cine educativo (Catelli, 2007). «El cine educativo era parte integrante de la consolidación de un sistema cultural que adoptó como elemento central la utilización y circulación de imágenes no incluía solamente las nuevas metodologías educacionales del uso de la imagen, sino también nuevas prácticas adoptadas en museos,

prensa, publicidad y el propio cine (Catelli, 2007). La confluencia entre obras de arte y obras de propaganda eran características del momento (Barrenha, 2012, p. 204).

Si bien las continuas referencias al contexto internacional rodean a ambas experiencias, las articulaciones con lo que sucedía en otros países tuvieron sus especificidades en cada uno de los casos estudiados.

Con relación al INCE, en diciembre de 1936 Roquette-Pinto había viajado a Europa para conocer el trabajo dedicado al cine educativo que se estaba desarrollando en Italia, Alemania y Francia. En esa ocasión, se mantuvo en contacto con Luciano de Feo, fundador del Instituto Luce, de Italia (país que en ese momento se encontraba bajo un régimen fascista) que lo invitó a unirse a la junta del Instituto Internacional de Cine Educativo, del cual se convirtió en miembro asesor (Carvalho, 2006, p. 63).

El INCE inició intercambios con países como Chile, Argentina, Estados Unidos, Japón, Francia, Portugal, entre otros, en ocasión de la Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz, celebrada en 1936. En dicho marco, en junio del mismo año, se firmó un acuerdo por el cual la exportación de películas por parte de los países productores estaba exenta de derechos de aduana e impuestos, siempre que los temas fueran considerados educativos o publicitarios. Los países que firmaron fueron Argentina, Brasil, Paraguay, Honduras, Costa Rica, México, Perú, Estados Unidos de América, Chile, Ecuador, Haití, Cuba, Venezuela, Salvador, Uruguay, Guatemala, Colombia, Bolivia, República Dominicana y Nicaragua. La exposición de películas del INCE en todo el mundo fue muy representativa. Pocos países contaban con una producción tan numerosa. Se enviaron películas a Italia, Chile, Uruguay, Francia, Japón, Estados Unidos, Dinamarca, Colombia, Portugal, Suiza, Paraguay, Argentina y países de Europa y Asia.

Con relación a Argentina, la producción de material tuvo su desarrollo más fuerte sobre la segunda mitad de la década del cincuenta, por lo que, si bien encontramos su presencia en estos convenios internacionales, no se han encontrado registros de su participación en estos intercambios. En este sentido, Brasil ha sido precursor en relación con otros países latinoamericanos. El INCE se destaca como el primer órgano de gobierno en pensar en la producción cinematográfica en Brasil y en la región.

### **Consideraciones finales**

Los destinos de estas instituciones, luego del período presentado, han sufrido los avatares de la historia y de los cambios de gobierno en ambos países. El INCE, durante sus treinta años de funcionamiento, fue reformulando el perfil de sus producciones de acuerdo con cada

nuevo de gobierno.<sup>16</sup> Y en 1966, en medio del régimen militar impuesto en el país, se convirtió en el INC, Instituto Nacional de Cinema, y perdió su impronta educativa.<sup>17</sup> El Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía escolar en Argentina estuvo activo hasta 1955, cuando se interrumpe el gobierno de Juan Domingo Perón.

Con relación a sus producciones, corrieron diversa suerte. La Cinemateca brasilera consiguió, a lo largo de los años, digitalizar y hacer disponibles decenas de producciones del INCE, a través del sitio del Banco de Contenidos Culturales. A pesar de ese compromiso, en los meses en que estaba escribiéndose este artículo la existencia de la Cinemateca fue amenazada por cortes presupuestarios realizados por el gobierno. Con ello se ha iniciado una discusión acerca del destino de tan importante acervo, en caso de que se cierre este órgano de preservación de la cultura.

Con relación a la Argentina, las producciones realizadas por la Oficina de Radioenseñanza, entre las que se encuentran las del Programa Cine Escuela Argentino empiezan a ser catalogadas y algunas de ellas recuperadas (Galak y Serra, 2019b). Y no podemos dejar de mencionar que en 2016 el Museo del Cine de Buenos Aires Pablo Ducrós Hicken incluye parte de este material en el proyecto «Archivos intervenidos», en el cual catorce directores de cine proponen una nueva lectura desde un largometraje de setenta minutos de duración realizado integralmente con sus archivos, denominado *Archivos Intervenidos Cine Escuela* (Museo del Cine de Buenos Aires, 2016). Queda mucha tarea por delante, entre la que se destaca la posibilidad de trabajar de modo comparado los catálogos y las producciones.

Analizar los proyectos políticos del cine educativo en Argentina y en Brasil nos ha permitido percibir cuán significativas fueron sus producciones, en el sentido de hacer visible la emergencia y la identidad de lo que sería un tipo de cine nacional para ambos países. Además, fue a través del cine educativo que se les presentó a profesores y alumnos elementos de la cultura nacional a través de un lenguaje con el que estaban familiarizados, y que contaban, a pesar de las regulaciones del Estado, con la mirada de quien los producía.

En la medida en que el cine educativo deja de existir como proyecto político y como política pública promovida por el Estado, el uso del cine en las escuelas también toma otras formas. En la segunda mitad del siglo xx cambian los criterios de producción y de selección

---

<sup>16</sup> En ese período, los presidentes que se suceden son: Getúlio Vargas (1937-1945); general Gaspar Dutra (1946-1951); Vargas nuevamente (1951-1954); Juscelino Kubitschek (1955-1961); Jânio Quadros (1961), João Goulart (1961-1964) y Castelo Branco (1964-1967).

<sup>17</sup> El Decreto-Ley n.º 43 crea el Instituto Nacional do Cinema (INC), con el objetivo de formular y ejecutar la política gubernamental relativa a la producción, importación, distribución y exhibición de filmes, al desarrollo de la industria cinematográfica brasilera, a su fomento cultural y a su promoción en el exterior.

de lo que se proyecta, cambia el tratamiento de los contenidos, cambia la vinculación con la cultura popular. Con relación a esta última, Carli señala que:

... si hasta los años cincuenta la escolaridad pública pareció conformarse como un espacio cultural en sí mismo, con valor propio y legitimado por su alcance alfabetizador del conjunto social, a partir de entonces este espacio comenzó a ser objeto de una interrogación referida a su valor cultural, a su actualización tecnológica y su modernidad al calor de fenómenos como la expansión de los medios, la conformación de organismos internacionales y la ampliación de la cultura de masas y del universo del consumo comercial (Carli, 2003, p. 19)

El desarrollo de la televisión primero, y luego de las pantallas hogareñas de las computadoras modificarán los vínculos entre imágenes en movimiento y educación, a la vez que complejizarán los vínculos de la escuela con la cultura popular. El cine ofrecerá otras alternativas del vínculo entre cine y políticas educativas, en las que esperamos poder seguir indagando.

### Referencias bibliográficas

ALTED VIGIL, A. y SEL, S. (coords.) (2016). *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

ARGENTINA (1948). Decreto n.º 18.949. Creación de la Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar.

\* ARQUIVO GUSTAVO CAPANEMA, GC g 1935.00.00/2 (microfilmagem). CPDOC, FGV. Documentos sobre el Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Recuperado de <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/gc/audiovisual/gustavo-capanema>  
BARRENHA, N. (2012). La función educativa del cine y el Instituto Nacional de Cine Educativo en el gobierno de Getulio Vargas. En A. L. LUSNICH. *Representación y Revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: Fundación Carolina CeALCI. Recuperado de <https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/08/AI73.pdf>.

BRASIL (1937). Ley n.º 378. Dispone la nueva organización del Ministério da Educação e Saúde Pública. Recuperado de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>

———— (1946). Decreto-ley n.º 20.301. Creación del Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Saúde. Recuperado de



<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20301-2-janeiro-1946-327734-publicacaooriginal-1-pe.html>

————— (1966). Decreto-ley n.º 43. Dispone la creación del Instituto Nacional de Cinema. Recuperado de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del0043.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0043.htm).

CARLI, S. (2003). *Estudios sobre comunicación, educación y cultura. Una mirada a las transformaciones recientes de la Argentina*. Buenos Aires: Stella/La Crujía.

CARVALHAL, F. C. DE ALMEIDA (2006). *Luz, câmera, educação! O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. Tesis de Maestría. Río de Janeiro: Universidade Estácio de Sá.

CATELLI, R. E. (2007). *Dos “naturais” ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos de 1920 e 1930*. Tesis de Doctorado. Campinas: Universidad Estadual de Campinas.

FAUSTO, B. (2001). *História Concisa do Brasil*. San Pablo: EDUSP.

GALAK, E. y ORBUCH, I. (2017). Cine, educación y cine educativo en el primer peronismo. El caso del Departamento de Radioenseñanza y Cinematografía Escolar. *Cine Documental*, (16) 49-75, Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/96092>.

————— (2020). Políticas de la imagen y de la imaginación en el peronismo [mimeo, en prensa].

GALAK, E. y SERRA, M. S. (2019a). Formando una Escuela de Campeones. Deporte, moralidad, pedagogía y estética peronista. *Educar em Revista*, 35 (73), 49-65. Doi: 10.1590/0104-4060.62765.

————— (2019b). La producción estatal de cine para la educación en Argentina: «Cine Escuela Argentino (1948-1955)». Ponencia presentada en la *41.ª International Standing Conference for the History of Education*, Porto, Portugal.

KRIGER, C. (2006). *La presencia del Estado en el cine del primer peronismo*. Tesis de Doctorado, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

————— (2010). Imágenes políticas, una larga historia. Actas del *II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Recuperado de [http://www.asaeca.org/aactas/kriger\\_clara.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/kriger_clara.pdf).

LÓPEZ MARTÍN, L. (2013). Origen y contenido del cine proyectado con fines educativos hasta 1960. *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, 11. Recuperado de <http://ceec.revues.org/4851>.

\* MUSEO DEL CINE DE BUENOS AIRES (2016). *Informe de gestión 2016 del Museo del Cine de Buenos Aires*. Buenos Aires: Museo del Cine en Acción. Recuperado de <https://museodelcineba.org/informes-de-gestion/>

PERUFFO, G. DO AMARAL (2016). *O que fica além da aula? O cinema na aula de História*. Tesis de Maestría, Porto Alegre: PUCRS.

RIBEIRO, A. M. (1944). Instituto Nacional de Cinema Educativo. *Revista do Serviço Público*, 1 (3).

ROQUETTE PINTO, E. (1944). O Instituto Nacional de Cinema Educativo. *Revista do Serviço Público, I* (3).

SCHVARZMAN, Sh. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. San Pablo: UNESP.

SERRA, M. S. (2011). *Cine, escuela y discurso pedagógico: articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo xx*. Buenos Aires: Teseo.

SIMIS, A. (1996). *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume,